

СРБУИ ЛИСИЦИАН

АРМЯНСКИЕ  
СТАРИННЫЕ  
ПЛЯСКИ









ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ,  
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՍՐԲՈՒՀԻ ԼԻՍԻՑՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ  
ՀԻՆԱՎՈՒՐՑ  
ՊԱՐԵՐ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ

1988



ББК 63.5 (2Ар)  
Л 632

*Печатается по решению ученого совета Института  
археологии и этнографии АН Армянской ССР*

*Составитель и ответственный редактор  
кандидат искусствоведения Э. Х. ПЕТРОСЯН*

*Книгу рекомендовала к печати рецензент—кандидат исто-  
рических наук Ж. К. ХАЧАТРЯН*

**Лисициан С. С.**

**Л 632** Армянские старинные пляски. Сост. и отв. ред.  
Э. Х. Петросян.—Ер. Изд-во АН АрмССР, 1983,—  
с. 245. 18 илл.

В книге содержится описание и анализ армянских старинных народных коллективных плясок. Впервые выявляется генезис представлений канатных плясунов, приводится их полный текст, описываются атрибуты действия и анализируются терминология.

Описываются скорбные пляски, связанные с оплакиванием героев, стихийных бедствий. Подробно даются военные танцы, а также танцы-пантомимы, связанные со спортивными играми; дорожные танцы, исполняющиеся во время свадебных обрядов, и детские танцы.

Прилагаются схемы танцев, нотная запись, тексты песен, описание и фото костюмов.

Книга рассчитана на специалистов по народному театру и танцам, постановщиков-балетмейстеров и на интересующихся духовной культурой армян.

Л  $\frac{050800000}{763(62)-83}$  37—80

ББК 63.5 (2Ар)  
7(С 43)

© Издательство АН Армянской ССР, составление, 1983



Србин Степановна Лисицина (1893—1979).



## СРБУИ ЛИСИЦИАН

Имя Србуи Лисициан как изобретателя записи движения, исследователя танцевального фольклора и собирателя народных плясок давно известно в научных кругах многих стран мира. Своими фундаментальными работами «Запись движения (кинемография)», «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» в двух томах она основала школу армянского танцеведения, выработала новый комплексный метод анализа танцев, вскрыла законы армянского плясового творчества.

Эта книга—посмертное издание автора. Поэтому мы хотим сказать слово об ученом, охарактеризовав ее роль в истории армянской культуры, ибо она является не только основоположником советской этнохореографии, но и одним из организаторов хореографического образования в Армении.

Србуи Лисициан родилась в 1893 г. в Тифлисе в семье известного общественного деятеля, педагога и этнографа Степана Даниловича Лисициана. Мать ее—Екатерина Христоворова была учительницей, основательницей гимназии.

С детства Србуи была вовлечена в атмосферу культурной жизни Тифлиса. Ее родители издавали армянский детский журнал «Аскер» (1905—1922 гг.), были редакторами еженедельника «Тараз» (1892—93 гг.) и смогли привлечь к сотрудничеству таких видных представителей армянской культуры, как Ов. Туманян, Ав. Исаакян, Ал. Ширванзаде, Г. Агаян, И. Иоаннисян, Л. Шант, Г. Башинджагян, П. Терлемезян, Е. Тадевосян и др.

Србуи Лисициан, окончив в Москве высшие женские курсы им. Герье по специальностям русская и романская литература, студию «живого слова» О. Э. Озаровской, студию танца И. Чернецкой, в 1917 г. вернулась в Тифлис. Именно здесь раскрывается ее организаторский талант. Она основывает студию декламации, ритма и пластики (1917 г.), ре-

организованную в Тифлисокий институт ритма и пластики.

В 1930 г. Лисициан переезжает в Ереван. Благодаря ее стараниям в том же году в Ереване открывается техникум ритма, пластики и физкультуры, позднее—студия ритма и пластики. Србуи Лисициан возглавила студию и этнографический ансамбль учащихся. В 1936 г. при ее непосредственном участии было открыто хореографическое училище. Лисициан стала его первым директором.

С 1930 г. она начинает записывать народные пляски и театральные представления. Записи Србуи Лисициан народных плясок и их теоретический анализ в истории армянского танцевального искусства являются не только первыми, но и основополагающими.

Следующей вехой в деятельности Лисициан является создание записи движения. Изучив все системы записи, она учла ошибки своих предшественников, заимствовала наиболее рациональное. В 1940 г. в Москве вышла ее книга «Запись движения (кинемография)», которая явилась логическим продолжением созданных ранее систем.

Методика записи движения по Лисициан обладает рядом преимуществ. Кинематография имеет минимальное количество знаков—24! Они очень наглядны и логичны. Вся запись идет в привычном для многих народов направлении письменности—слева направо. Запись ритма движения решает проблему соотношения музыкального и двигательного текста. Фиксируются динамические оттенки, степень напряжения мышц и мимика. Но главное открытие—это принцип математически точной фиксации на бумаге положения тела в пространстве по следующим параметрам: длина, ширина и высота, которые мыслятся как геометрические плоскости. Знаки имеют объемный смысл благодаря градусной системе. Разработана также запись мизансцен графическим и цифровым способом.

Новая методика дала возможность легко анализировать движение в целом и по отдельным вариантам внутри каждой единицы счета. Благодаря изобретенной Лисициан записи движения создан также архив, насчитывающий ныне более 3000 единиц наименований. Новый принцип записи, выявляющий двигательный, словесный, музыкальный и изобразительный тексты, поднимающий лингвистические, исторические, географические пласты в истории танцевального искусства, впервые был осуществлен Србуи Лисициан.

Верхом ее научного наследия является задуманное ею многотомное исследование армянского народного танца и театра. По плану автора оно должно было состоять из 4-х частей: старинные коллективные пляски (I часть), ряд театральных представлений (II часть) сольные и дуэтные пляски (III часть), некоторые праздники и обряды (IV часть). Фактически завершено издание только I части, которая состоит из двух монографий— «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» (т. 1, 2) и предлагаемого ниже исследования.

Исследование старинных армянских плясок имеет теоретическое и практическое значение. Достоинство этой работы— классификация дошедшего до нас наследия плясок по форме и по содержанию. Выявив и изучив народную терминологию, автор смогла вскрыть ее генезис, расположить материал в последовательности от простого к сложному, показать вариативность и ее закономерности. Это создает прочную теоретическую базу не только для дальнейшего изучения фольклорных танцев, их публикаций, но и для анализа ряда явлений плясового творчества.

Анализ нестарин сложившихся в народе плясовых фигур автор ведет в плане семантики движения, которой она всегда придавала большое значение. Лисициан полагает, что элементы пляски как явления двигательного языка человечества, наряду со звуковым, возникли в глубокой древности. Поэтому, чтобы изучить содержание плясовой фигуры, сложившейся в результате сложного опосредствованного процесса, надо вскрыть ее эмоциональное, психологическое, ритуальное, а подчас и общественное значение. Эту труднейшую задачу Лисициан решает блестяще, проникая в самую суть первобытного мышления.

Монография Лисициан можно назвать полифоничной. Фотографии, рисунки, таблицы являются не только иллюстрациями, но и

могут иметь отдельную жизнь как образцы народной одежды, музыкальных инструментов, прикладного искусства, всеобщей истории народного танца. Подписи под иллюстрациями изобилуют оригинальным толкованием фактов. Приводятся богатейшие лингвистические данные из области танцевальной и театральной терминологии. Фактически мы имеем специализированный толковый словарь. Нотная запись плясок и песенплясок— это сборник музыкального фольклора.

Публикации Србуи Лисициан составляют более 200 печатных листов. Это книги, статьи, рецензии. Незабываемы и ее страстные выступления в защиту чистоты народного танца на собраниях, симпозиумах и конгрессах.

Значительно и рукописное наследие Србуи Стенановны Лисициан. Наиболее интересны «Проблемы народного танца и танцевального искусства в наши дни», анализ древнеармянского языческого праздника Вардавар. В последние годы Лисициан работала над проблемой этногенеза армян и генеалогии греческих, римских и малоазийских богов.

Даже краткое перечисление проблем, которые подняла или решила Србуи Лисициан, характеризует ее как специалиста огромного диапазона, в то же время романтически приподнятого, что позволяло ей смело приоткрывать завесу времени и блестяще решать вопросы генетического плана, опережая зачастую многих исследователей.

Монография «Армянские пляски» в отличие от предыдущих работ, в которых публикуются автором пляски по форме и комплексу движения, предлагает иную классификацию материала— по содержанию, что является принципиально новым подходом к богатейшему наследию армянского фольклора.

Книга открывается исследованием «Представления канатных плясунов». Известно, что до Србуи Лисициан некоторые авторы упоминали или описывали этот вид акробатического плясового представления<sup>1</sup>. Но никто не подходил к выявлению генезиса этого жанра.

И вот перед нами оригинальное, многостороннее исследование традиции канатоходства, анализ его на основе исторических, лингвистических, этнографических сведений. Скрупулезно, как бы складывая камень на камень, автор возводит стройную теорию. Истоки искусства она видит в культуре первобытнообщинного строя, в обрядах и тотемических театрализованных

<sup>1</sup> Наиболее перечисляющие сведения и библиография приведены в кн. «Армянские народные игры» (текст и исследование В. Бояна), Ереван, 1963, т. 1 (на арм. яз.).

представлениях, связанных с культом плодородия и культом предков.

Исходя из бытования в древней Армении культа птиц и крылатых существ, автор полагает и наличие священнодействий-мистерий, в которых разыгрывались мифические крылатые образы. А если это так, то нужна была «воздушная культовая площадка, как место действия и пути перелета крылатых образов». Таковой «сценой» явился канат, протянутый на некоторой высоте между деревьями.

Хождение по канату и на ходулях, пляски на них передавали некий сюжет, имевший отношение к празднеству или обряду. И хотя в источниках по истории Армении нет прямых указаний на это, Србуи Лисициан выявляет его при помощи «раскопок». Она анализирует свидетельство Мовсеса Хоренаци (V в.) о Торке Ангеге и, давая оригинальное толкование отрывка, устанавливает, что он был одним из действующих лиц мистерий. Таковым некогда, по мнению автора, был и *Каранэт*— глава племени, старейшина—колдун, главный священный актер на канате.

Проводя лингвистический и этнографический анализ семи имен Сурб Каранэта, Србуи Лисициан вскрывает некоторые моменты обряда инициаций, а также отголоски предполагаемых сюжетов представлений, прослеживая их аналогии в мифологии Передней Азии.

В изложении всей главы проступает тонкий ум исследователя, его детальный анализ данных и поразительное умение видеть общее и скрытое в глубине фактов, на первый взгляд отдаленных друг от друга. И если учесть, что канатоходство, хождение на ходулях имело и имеет место почти у всех народов мира—от крайнего севера до жаркого юга, то становится ясным: значение подобного исследования далеко выходит за рамки истории искусства и религии армянского народа.

Вторая глава озаглавлена «Скорбные пляски». Здесь, наряду с описанием плясок, автор проводит совершенно новый в теории танца анализ направления движения пляшущих.

В универсальных структурах соотношений культур разного типа понятие правого связано с благополучием, удачей, безопасностью, тогда как левое воплощает отрицательное начало. Именно о этих позиций Србуи Лисициан исследует все пляски армян, выявляя новые аспекты психологии творчества. Более того, автор показывает, что понятие направления легло в основу классификации народом танцевального фольклора. Так, пляски с общим продвижением влево называются *Тарс парэр*—Пляски на обратную сторону.

Анализируя индоевропейский корень *lars*—иссохнуть, жаждать и ряд других терминов, автор доказывает бытование различных видов плясок, связанных с общественным, личным или стихийным бедствием. Оплакивается потеря близкого человека либо народного героя, передается похоронное шествие, сами похороны, а затем и периодическое поминовение героя. В этом плане совершенно по-новому трактуется автором приводимая Мовсесом Хоренаци картина похорон армянского царя Арташеца II (33—20 г. до н. э.). С. Лисициан выявляет в этом описании ссылку на торжественное представление (лицедейство) в многообразных масках и традиционное исполнение воинственных плясок во время его похорон, а также присутствие на них профессиональных плакальщиц.

Когда общину постигало стихийное бедствие, в особенности засуха, борьбе с ней посвящались специальные пляски и песнопляски, которым автор уделяет сугубое внимание и подробное исследование, приводя не только плясовые, но и обрядовые материалы.

В третьей главе исследуются Военные пляски. В них сохранились очень древние приемы употребления различных видов оружия или замена их палками, либо же ударами ладонями одних борцов о ладони противников. В полученном наследии военных плясок сохранились очень древние их виды, связанные как с магическим назначением пляски, так и с празднованием победы или оплакиванием поражения. Автор передает красочные картины различных видов боя—пантомим с оружием в руках у всех участвующих или только у вожаков, стоящих во главе каждого ряда.

Србуи Лисициан не только впервые публикует описание многих танцев, приводит их мелодии, но и анализирует их назначение, функции. Прекрасно зная первоисточники и библиографию вопроса, автор утверждает: «Военные пляски и состязания с глубокой древности были одним из средств физического воспитания. Вместе с тем, у многих племен и народов на них возлагались ведовские функции. Они служили гаданиями об исходе сражения, о благоприятной и неблагоприятной погоде, урожае и т. п. Мы предполагаем, что и у армян военные пляски и состязания могли служить целям гадания». В свете этих данных анализ древнеармянского термина *Парк банакац* подтверждает широкое распространение вышеуказанного жанра.

Четвертая глава посвящена анализу и публикации Дорожных плясок. Фактически подобная работа проделана впервые. Указывая

на их роль, Србуи Лисициан приводит ряд обстоятельств общественной и частной жизни армян, когда исполнялись дорожные пляски: свадебный цикл, шествие на богомолье, на кочевье, в горы собирать травы, праздничные процессии и т. д. При этом интересно и верование: к цели пути надо идти одной дорогой, а обратно—обязательно по другой, чтобы зану- тать следы. Дабы «сбить с пути» злых духов, вереницы свивали и развивали клубки, дви- гались «улиткой», волнообразно, цепочкой.

На первый взгляд кажется неправильным объединение ряда плясок по месту их исполне- ния—в пути, ибо в эту главу включены танцы, относящиеся по форме к различным видам, как, например, гованд, вервери, прыжковые с ударами пяткой и т. д. Но здесь проявилась проницательность С. Лисициан как собирате- ля-фольклориста. Она сумела выявить сложив- шуюся тысячелетиями в народе целую груп- пу плясок, известную в разных районах под названием *ширанпар* или *тчампхавэн*, что оз- начает танец-вереница или дорожная. Србуи Лисициан всесторонне охарактеризовала этот жанр, который можно сравнить с европейски- ми маршами в широком значении этого тер- мина.

Исследование завершает небольшая глава Детские пляски. И здесь автор не ограничи-

вается лишь фиксацией материала. Анализ дается в свете этнографии. Србуи Лисициан поднимает вопрос об участии детей в обрядах, о выполнении ими определенных функций в целях «магического воздействия» их возраста и исполнении соответствующих плясок. Автор также выделяет специальные детские свет- ские пляски, часть которых перешла из ре- пертуара взрослых после потери своего обря- дового назначения, каковой является трудо- вая пляска-пантомима *Экек тцетценк сохын и сыхтор!*

В книге приводится большое количество на- родных терминов по этнографии и искусству, многие из которых не имеются ни в одном сло- варе армянского языка, а также выявлены разбросанные в различных источниках терми- ны. Автор вскрывает в некоторых терминах их исконное содержание, которое в течение веков заменялось новым в связи с изменением бытия и развивающимся сознанием народа. В кон- кретном приложении к историческим источни- кам вскрытые С. С. Лисициан значения ряда терминов помогают дать новое толкование мно- гих текстов армянских историкографов.

Стиль книги лаконичен. Факты и только факты легли в основу очень трудной, кропот- ливой работы, которая освещает многие сто- роны культуры армянского народа.

Академик АН АрмССР

Б. Н. АРАКЕЛЯН

Кандидат искусствоведения

Э. Х. ПЕТРОСЯН

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ КАНАТНЫХ ПЛЯСУНОВ

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ  
ТРАДИЦИИ КАНАТОХОДСТВА

Наследие языческой поры—*Пайл'эвани ха-ээр*—Представления канатных плясунов дожили в Армении до нашего времени.

Среди театрально-плясовых действий армянского народа акробатические представления канатных плясунов занимают особо важное, значительное место. Подобные представления были распространены у многих народов.

Относительно того, что искусство канатных плясунов-акробатов существовало еще в языческую пору, имеются совершенно определенные сведения у римского комеднографа Публия Теренция Афры, жившего приблизительно с 194 по 159 гг. до н. э., уроженца Северной Африки, которого воспитал римский сенатор Теренций Лукан.

В прологе к своей комедии «Свекровь», поставленной в Риме, Публий Теренций Афр жалуется на то, что «его пьесы не пользовались успехом у низового зрителя ..., сообщая, что в первый раз народ убежал с ее (пьесы «Свекровь»—С. Л.) представления *смотреть канатных плясунов*, а во второй раз—смотреть гладиаторов<sup>1</sup>».

Свидетельство Публия Теренция Афры об имевших место в Риме во II в. до н. э. представлениях канатных плясунов, любимых народом, может служить свидетельством и того, что такие в ту пору могли существовать уже и у армянского народа.

В пользу подобного нашего утверждения говорит то обстоятельство, что виды народных представлений языческой поры, тесно связанных с культовыми традициями, были аналогичными по культовости содержания у народов Передней и Малой Азии, Греции и Рима, если и отличались по форме, то отражали местные черты.

Ко времени жизни Публия Теренция Афры прослеживается все большее оживление взаимных сношений между этими народами, большее углубление культовых и культурных встреч, взаимных связей и взаимовлияния. Так, например, сами армяне нередко отождествляли своих богов с богами Греции и Ри-

ма: Анаит—с греческой Артемидой и римской Венерой, Астхик—с греческой Афродитой, Арамизда—с греческим Зевсом и римским Юпитером, Ваагна—с греческим Гераклом и т. д.

В XII главе «Книги определения» армянского философа VI в. Давида Анхакхта—Давида Непобедимого читаем:

«Пустое искусство пляски по канату, на ходулях, которое не приносит ни пользы, ни вреда в жизни<sup>2</sup>...».

Отрицательное отношение армянского философа-христианина к акробатическим пляскам по канату и на ходулях— яркое подтверждение того, что они были порождением не христианского, а языческого культа, того, что выступления канатных плясунов-акробатов подвергались тоже определенному гонению со стороны ревнителей христианской церкви, пока не приютились под эгидой Сурб Карапэт-а Предтечи, как стали прозывать Иоанна Крестителя. По всей видимости, Сурб Карапэт заменил собою то языческое божество, культу которого были посвящены канатные плясуны-акробаты и их пляски. Искусство канатных плясунов и ходоков на ходулях не могло быть порождением молодого христианского мировоззрения и быта армян того времени.

Это искусство должно было быть унаследовано армянами у языческой поры и должно быть отнесено к тем языческим священным театрально-плясовым представлениям, против которых ополчалось в первые века принятия армянами христианства армянское христианское духовенство, всячески преследуя его.

Сообщение Публия Теренция Афры, что в Риме во II в. до н. э. давались *Представления канатных плясунов*, «любимых народом», может служить свидетельством и того, что искусство канатных плясунов должно было в то время *существовать уже и у армян*.

Это тем более так потому, что у народов Передней и Малой Азии, Греции и Рима виды народных культовых представлений были тогда аналогичными по содержанию (если и были различными по форме). Ко времени Терен-

<sup>2</sup> Մատենադարանի թղթեր նախնեաց. Գրախոս Անշար. Սահմանը իմաստասիրութեան, Վենետիկ, 1833, էջ 182:

...«Ընդունան արհեստութիւն է՝ լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն, որ ոչ օգտեցուցանէ զկենցաղս և ոչ վնասուս»:

<sup>1</sup> С. С. Мокульский, История западноевропейского театра, часть I, 1936, 91, (курсив мой.—С. Л.).

ция прослеживается еще большее развитие взаимных сношений между этими народами, сношений, начавшихся за много веков до жизни Публия Теренция Афры. В римском театре и ширке постоянно выступали актеры (людюны) — выходцы из Передней и Малой Азии. Походы римлян в эти страны содействовали взаимному знакомству с искусством и культом этих стран.

Во время культовых встреч народов, взаимных посещений мест культа и совершавшихся там празднеств, гости-путешественники знакомились с ритуальным искусством друг друга за исключением тех священных действий, к которым допускались *только посвященные*<sup>3</sup>. При храмовые исполнители культовых священных действий специально готовились, становились профессионалами, ибо без специальной акробатической и эквилибристической тренировки они не смогли бы участвовать в эшпифических культовых действиях, как, например, в играх с быками на острове Крит<sup>4</sup>. При храмах содержались труппы священных служителей-танцоров и танцовщиц.

Канатные плясуны всех стран должны были быть и акробатами — *профессионалами*, (ибо без специальной подготовки и тренировки они не могли и ныне не могут ходить и плясать по канату).

Искусство и армянских канатных плясунов необходимо отнести к армянскому профессиональному театру, корнями своим уходящему в языческий культовый театр.

С течением времени христианская церковь не только примирилась с Представлениями канатных плясунов, но и стала покровительствовать им. Это произошло вследствие того, что, перейдя в охристианенную среду, языческое искусство канатных плясунов-акробатов стало постепенно прикрываться образом *Святого Каранэта—Сурб Каранэт-а* и с его помощью добиваться компромиссного примирения с армянской христианской церковью и с ее иерархией святых.

Надо полагать, что это удалось вследствие того, что образ *Сурб Каранэт-а* унаследовал некие характерные черты того дохристианского культового образа, с которым должны были быть связаны встарину древнеязыческие священные действия армянских, а может быть, и доармянских канатных плясунов-акробатов.

<sup>3</sup> Как, например, мистерии Элевсинские в честь Деметры и ее дочери Персефоны, похищенной Аидом.

<sup>4</sup> См. А. П. Далицкий, Театрально-зрелищные действия на Крите и в Микенах, М.—Л., 1937.

По всей вероятности, союз с *Сурб Каранэт-ом* не был еще налажен канатными плясунами ко времени Давида Непобедимого, и они оставались еще верны культу его языческого прообраза, что и вызывало отрицательное отношение к ним нашего философа.

Выявить черты дохристианского прообраза *Сурб Каранэт-а* должны нам помочь его охристианенные черты.

Канатный плясун, вesoпьяс, вольтижер называется по-армянски различно:

*Ларахагац* — от *лар* — канат, веревка, струна; *мля*, *стадия*<sup>5</sup>, *западня* и пр. и *хагац* — плясун, пляшущий.

*Паранагынац* — от *паран* — канат, веревка и *гынал* — идти, ходить, то есть ходящий по канату.

*Паранахагац* — от *паран* и *хагац* — плясун. *Чыванахагац* — от *чыван* — канат, веревка и *хагац* — плясун.

*Тчопанахагац* — от *тчопан* — канат, веревка и *хагац* — плясун.

*Пайл'эван*, *пэл'эван*<sup>6</sup>. Это наиболее распространенное в народе название канатного плясуна. Так называется и борец, кулачный борец.

*Тчампаз*, *тчамбаз*, *джамбаз* — от тур. — *джамабаз* — канатный плясун. Этот термин означает также: продавец, барышник; хитрец, мошенник, шарлатан.

*Кандырбаз* или *кянтырбаз* — от тур. *кендир* — пенька, конопля, канатный плясун.

Плясать можно не только на канате, но и на длинной жерди, длинном горизонтально высоко укрепленном шесте — *дзог-е*. Плясун на *дзог-е* — *дзогахагац*, а его искусство, мастерство — *дзогахагацутюн*.

*Дзогахагац-ем* называется и игрок-всадник, метающий в противника палку-дротик-*дзог*, называвшуюся, по Мовсесу Хоренаци, *макач*. Такая игра называется *дзогахагацутюн*, а по Мовсесу Хоренаци — *маканахаг* — палочная игра.

*Дзогахагац-ем* называется и плясун на ходулях — *дзог-ах*, *палках*, привязываемых веревками к его ногам. *Дзог-ом* называется и палка, на которую, во многих случаях, опирается плясун на ходулях, держа ее в руке.

Пляска на ходулях, обычно, входит в программу выступления канатного плясуна. Он

<sup>5</sup> Как мера пути.

<sup>6</sup> От перс. пехлеван — дюжий храбрец, силач. Кореннее имеет связь с названием *пэл'эван* — язык персов времен Сасанидов, парфянский язык. В понятие *пайл'эван*, следовательно, входит понятие о герое парфянского времени.

привязывает ходули к своим ногам после того, как кончает плясать на канате.

Ходули *пайл'эван*-а называются различно в различных районах: *вотнацун* — от *вот* — нога и *цун* — посох, палка, жезл, костыль.

*Пайл'эвани вотэр* — ноги *пайл'эвана*.

*Пайтвотын, пэвотын, патвотын; пэтэвот, пэтовот* — от *пайт, пэт* — дерево и *вот* — нога, деревянная нога. От этого термина плясун на ходулях называется *пайтэ, пэтэ, патэ вотови* — имеющий деревянные ноги.

*Пэтэвот* — ходули *пайл'эван*-а бывают различной высоты. В старину они доходили до 3 и более метров. Устав, *пайл'эван* нередко садился отдохнуть на плоскую крышу крестьянского армянского жилища, а его деревянные ноги касались земли.

*Дзог*-ом называлась и длинная жердь, шесть *пайл'эван*-а, которую он должен был держать в руках, дабы не потерять равновесия на канате.

Недаром канатный плясун у русских назывался весоплясом, (пляшущим, поддерживая вес, равновесие, равновес).

Шесть *пайл'эван*-а называется также: *зогал, зюлла, золл'а'* (по-видимому, эти термины имеют связь с корнем *дзог*), *лангарк, таразн, таразу* — от перс. *тэрази* — вес, равновесие, уравновешивание.

Ряд записанных мною вариантов Представлений канатных плясунов и иные варианты и материалы о них, имеющиеся в источниках XIX в., дают возможность воссоздать картину происхождения дошедшего до нас наследия их искусства, его роли и назначения в среде армянского народа до XIX — начала XX вв.

Те древние культовые действующие лица, пережитки образов которых армянские канатные плясуны изображали вплоть до нашего времени на канатах, в воздухе, должны были восходить к периоду зооморфного доантропоморфного оформления пантеона армянских божеств; возможно, что пантеона божеств — предков армян. Пантеон этот восходит к очень давней поре анимистических и тотемистических верований и священных представлений племен, образовавших армянский народ.

Возможно, что эти представления были одним из видов периодических общеплеменных священнодействий в честь тотемов во время годовых празднеств, на которые сходились представители различных родов. Хождение по канату и на ходулях, пляски на них должны были передавать некий сюжет, имевший некогда отношение к одному или нескольким празднествам и обрядам.

<sup>7</sup> *Зола* называется высокий, чрезмерно высокий рост человека, возможно, что из сравнения с шестом.

В источниках по истории Армении и ее предков нет прямых указаний на подобный сюжет. Однако его можно выявить путем «раскопок» — лингвистических, этнографических и археологических, которые все же могут служить фактическими материалами.

Башня по-армянски *аштарак*. Корень слова *аштарак* армянские языковеды<sup>8</sup> производят от разобранного мною уже корня *ост*<sup>9</sup>, означающего ветвь. Следовательно, башня на головах богинь тоже символ растительного плодородия, как рога, обвивавшие башнеподобные головные уборы урартских богинь<sup>10</sup>, были символом плодородия животных. Отсюда понятно, что и Ма — Великая хеттская Матерь, она же Артемида Эфесская или *ҺЭпит*, а также армянская Великая Матерь — Анаһит — Аргандэнэ могли быть антропоморфизацией образа древа жизни, символа мажорного всеутверждения жизни и плодородия.

С такими древесными божественными образами были связаны прыжковые, скачущие пляски — *Остюн-ы* — Скакухи. С ними же были связаны тотемистические образы птиц — предков армян — *Һав-ов* — обитателей деревьев, почитаемых, священных и, в особенности, — *древа жизни*.

От культа птиц и сочетания его с культом животных и стихий произошли образы летающих, крылатых духов и божеств, в том числе и крылатого быка, крылатого льва (крылатых охранителей храмов и жилищ), крылатых добрых и злых гениев и пр., что получило яркое отображение и на *хоран*-ах армянских минаретов.

Образы птиц — обитателей птиц священных деревьев и древа жизни, всегда переплетались с представлением о плодородии природы, о возрождении ее, о вечной жизни (ср. с Фениксом или с армянским *Азаран былбул*-ом), переплетались с образами обоженных тотемов.

Крылатые быки внутри орсела Ма — Артемиды Эфесской подтверждают связь ее, как древа жизни и со священным образом не только тотема быка, но и тотема птицы, что равно относится и к хеттской *ҺЭпит* и к Анаһит — Аргандэнэ армянской. Эпитет *ҺЭпит* — «княгиня неба» прежде всего характеризует ее как птицу<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Աշտարակ, *արտանակ*, *ԵՊ*, т. 1, стр. 265.

<sup>9</sup> См. *Србуи Лисициан*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, Ереван, 1953, стр. 267 — 271.

<sup>10</sup> Этот головной убор сохранился еще в XX в. в женских головных уборах армянок различных родов.

<sup>11</sup> С божеством солнца постоянно связывали образы птиц, в особенности, орла, лебедя, петуха и др.

Астарта финикийская, Иштар ассирийско-вавилонская, Семирамида— в Гераполе и их другие параллели постоянно изображались с голубями— своим былым тотемическим образом.

Связь древа жизни с птичьими образами, а затем с крылатыми гениями (добрыми и злыми), духами и божествами постоянно наблюдается в пантеоне племен и народов Малой и Передней Азии, в том числе и в пантеоне армян, которые называли своих предков *hav*-ами, то есть птицами, былыми птичьими тотемами. Это подтверждается конкретными изображениями всевозможных мифических крылатых образов<sup>12</sup>. Это подтверждается также сочетанием птичьих признаков—крыльев с образами быков, львов, лошадей и др. животных, к которым стали присоединяться и антропоморфные элементы, обычно в виде человеческой головы и торса, а иногда рук, либо ног.

Воображение армян создало большое количество крылатых образов. Их было немало и у других народов Передней и Малой Азии, островной и материковой Греции. Передача крылатых образов во время священнодействий и празднеств была сложнее передачи бескрылых. Нужна была воздушная культовая площадка, нужно было ряжение в крылатые птичьи и мифические образы. Надо было научиться действовать в воздухе. Существами, поднимающимися в воздух, в первую очередь, конечно, были птицы-тотемы.

Но, кроме птичьих тотемистических образов, эпос, мифы, сказки, гимны были переполнены крылатыми образами всевозможных фантастических существ. Эти существа не только ходили по земле, но и обладали способностью летать. Они изображались обычно с двумя, четырьмя и даже шестью крыльями и были олицетворением различных стихий, различных сил природы, превращенных в старину фантазией людей в злых и добрых служителей главных божеств, часто в их вестников. *Необходимо было создать воздушную культовую площадку, как место действия и пути перелета крылатых образов.* Необходимо было создать и особый вид ряжения в крылатые существа, прежде всего в *птиц*, в тотемы—прообразы крылатых духов.

Исполнители образов птиц, крылатых быков, крылатых львов, крылатых добрых и злых гениев, крылатых божеств по сюжетам мифов

<sup>12</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., табл. ХCV, ХCVI, финикийскую Ашторет с голубем, Афродиту с голубем и др.

должны были действовать не столько на земле—на наземной культовой площадке, сколько на деревьях, которые получали священное значение в связи с находжением на них священных существ и с тем, что и сами деревья были символами роста, плодородия, символами древа жизни. Чтобы передать сюжеты с крылатыми образами, священные танцоры-акробаты-лицедеи должны были не только спускаться с деревьев на землю и вновь подниматься на них, но и «летать по воздуху», чего они физически не могли выполнить без опоры. Необходимо было создать опору—воздушную дорогу, хотя бы от дерева к дереву, хотя бы между несколькими деревьями, вначале, вероятно,— деревьями естественными, росшими в рощах и лесах или на площадях поселений, а позже искусственными. Ведь древо жизни, как было сказано, постепенно стало готовиться искусственно и переноситься с места на место.

Их переносили в храмы и на открытые культовые площадки<sup>13</sup> (которыми часто служили площади поселения), их носили во время процессий. Им были посвящаемы определенная часть повседневного ритуала с культовыми плясками, а также многие периодические торжественные празднества<sup>14</sup>.

При том внимании, которое уделялось божественным деревьям и птицам, священным плясунам-лицедеям-актерам необходимо было:

а. рядиться в птиц и в крылатых существ. Для этого специально должны были готовиться священные культовые одежды—птичьи маски, маски крылатых духов, гениев и божеств, крылья, соответствующие образу, оперение для туловища или такой покров его, какой был нужен по роли. Должно было заготавливаться и соответствующее оформление для ног—особая обувь—как птичьи лапки;

б. научиться передвигаться на ветвях деревьев и на том соединявшем деревья искусственном насаждении—шесте, позже—канате, кото-

<sup>13</sup> Ср. с еврейской ашерой, с урартским и ассирийским переносным древом жизни.

<sup>14</sup> Большую роль играло в жизни армян почитание ими священных деревьев, к которым они совершали паломничества или которые находились тут же в селе. Периодически оказывались почести ветвям, деревьям, цветам и плодам на праздниках *Тцарзардар-а*—Вербного воскресенья, *Амбардзум-а*—Вознесенья, *Вардавар-а*—Преображения господня и т. д. Ср. с поклонением майскому дереву, священным березам, дубу, рождественской елке и т. д. См. священные деревья армян: *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, табл. III; т. II, 1972, табл. LV.

рые должны были постепенно стать воздушной культовой площадкой, опорой и местом действия воздушных плясунов-акробатов.

Начало представлений с птичьими и крылатыми образами нужно искать среди тотемистических представлений и обрядов еще первобытнообщинного строя. Они могли зародиться в ту пору, когда образы тотемов-птиц и сочетательные образы птиц с животными (крылатые образы животных, гениев и духов) еще не получили антропоморфного оформления... Это значит, что подобные «птичьи» представления должны были зародиться на том этапе, когда голубка—прообраз Великой Матери *Ма-Анаhit-Аргандэнэ* или *Иштар* еще почиталась как голубь-тотем, когда кукушка—прообраз Геры, еще была тотемом-кукушкой, когда сова—прообраз Афины была еще совоной-тотемом и пр.

До нас не дошли изображения древних армянских плясок и представлений их далеких предков, в среде которых должно было развиться искусство канатных священных плясунов, изображавших некогда птиц на деревьях и в воздухе—на длинном шесте-насесте, закрепленном между деревьями, заменявшем воздушный путь. Однако, как мы видим, многие средневековые армянские миниатюры свидетельствуют о подобных действиях (позже—на канате).

Нельзя пройти мимо того, что исконное армянское слово *Тцар*<sup>15</sup> означало «свивать», «плести» из гибких ветвей кустарника, зарослей. От него—критское кара—посох, палка<sup>16</sup>. Это подтверждает предположение о воздушной площадке на деревьях, которая понималась в старину как переплетение ветвей. Такое происхождение армянского слова *тцар*—дерево указывает на возможность соединения в старину также и ветвей нескольких деревьев друг с другом путем их переплетения.

Мы имеем неопровержимые доказательства того, что лицедей—прообразы *Пайл'эван*-а и других лицедеев-акробатов, некогда действовавшие с ним вместе на ветвях деревьев, шестах и канатах, изображали именно птиц и крылатых существ, а именно:

а. Культ птиц—предков армян, называвшихся *нав*-ами, то есть птицами. Такой культ мог оформляться на наземной площадке в тех случаях, когда птицы и крылатые образы, по мифу, действовали на земле. Однако гораздо больше поводов было для того, чтобы они действовали на воздушной площадке.

б. Постоянные упоминания в преданиях и мифах о вещих, мудрых птицах: армянская *Лазаран овулоул, оулоул*, приносящая счастье, или *Зымрут гуш*—на крыльях своих выносящая героя из царства тьмы в царство света, о крылатых «пламенных» конях, крылатых быках, крылатых львах, о добрых и злых божествах, которые прилетали к людям или друг к другу, оборонялись, побеждали, терпели поражение, улетали обратно или гибли.

Так же, как представлялись мифические образы бескрылых существ-тотемов на земле, необходимо бывало изображать в воздухе и крылатых мифических действующих лиц во время инициации юношей или во иному поводу.

В греческих Дионисиях рядились всякого рода реальными животными—козлами, овками, лошадьми, птицами, рыбами и пр. и существами фантастическими.

Культурно остальные племена, дожившие до нашего времени, рядятся самым фантастическим образом во время своих тотемистических и анимистических представлений, исполняемых в праздники инициации или членами союзов нежюратых, наподобие союза Дук-дук. В том числе они рядятся и птицами, и крылатыми духами.

Селькунские шаманы во время своих камланий, в особенности во время церемонии «оживления» бубна весной в дни *весенних перелегов птиц*, реже осенью, еще в недавнее время, рядились в особый шаманский костюм. Частью этого костюма являлись шаманский нагрудник и плащ. Последний называется у них—*парка*.

Е. Д. Широкофьева в статье «Костюм селькунского шамана» пишет следующее: «...Как и нагрудник, шаманская парка символизирует собой птицу. Мы видим на ней и части скелета птицы, и крылья, и хвост, и лапки»<sup>17</sup>. Парка шамана, став его профессиональной одеждой, сохранила свой первообраз—хвост, крылья, лапки птицы. В период же становления шаманских культовых действий, вместо парки, видимо, рядились в самые перья птиц, в их крылья и хвост, как рядился в крылья и хвост птицы исполнитель первобытнообщинных плясок птиц, в том числе и лицедей, исполнявший магическую охотничью пляску орла.

<sup>17</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, табл. С1Х с оролом Анап—Аргемиды Эфесской, с урартскими крылатыми духами, т. I, табл. II.

<sup>16</sup> Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР, XI, 1949, стр. 360.

<sup>15</sup> *Шан*, *ЗУР*, т. VII, стр. 146.

<sup>16</sup> Сравни ниже с шестом, с *кар-ом*.

Остатки перьев птиц обнаруживаются и в костюме *Пайлэван*-а. Его юбочка — (*архилук* без верха) шьется из *цветных длинных и узких кусочков материи, которые заменяют собою перья его былого птичьего костюма* и являются остатками этих перьев.

Известно, что образ армянских шутов, как и шутов у многих других народов, тоже связывался с птичьим образом, в частности, с образом петуха. Головной убор шута — *кагак*-а передавал гребень петуха, а разноцветный, сшитый из цветных кусочков костюм передавал его оперение и хвост<sup>19</sup>.

В греческом театре — наследнике древних мифических, мистерияльных и прочих культовых действ приходилось показывать действующих лиц не только на наземной площадке — сцене, но и над ней, в особенности, богов (часто бывших тотемов-птиц). Специальный подъемный кран был прикреплен изнутри к верхним балкам здания сцены. Он назывался *механэ* или *эрема* и подымал наверх актеров — богов. По существу, с помощью *эремы* создавалась воздушная сценическая площадка, когда образ не мог появляться на земле. На различную высоту подымала актеров и другая машина греческого театра — *дистегия*.

Это свидетельствует о необходимости в театральном представлении древности, еще не потерявших связи с культовыми священнодействиями, иметь возможность подымать действующих лиц на воздух и показывать их летящими или стоящими в воздухе.

Театральные машины получили большое развитие в римском театре.

У нас мало сведений о древнем армянском театре, который прежде чем стать светским, тоже должен был быть посвящен мифическим, мистерияльным, культовым представлениям. Возможно, что определенную помощь для показа летающих существ — птиц, духов и богов и в армянском театре оказывали приспособления наподобие греческих *эремы* и *дистегий*.

<sup>19</sup> В ст. «Баня и скоморох XII в.». Н. А. Орбели (в сборнике «Памятники эпохи Руставели», 1938) рассказывает об обнаруженном им в бане Анберда погребении армянского скомороха вместе с его петухом — «неразлучным спутником шутов и Востока и Запада, спутника, сопутствующего своему хозяину или во всем блеске своего оперения, или в качестве напоминания о себе — в виде петушиного перья на дурацком колпаке шута». (стр. 167). Затем Н. А. Орбели говорит о петухе, как о «земном символе великого светила, покровителя скоморохов, когда они еще были не шутами, а посредниками между людьми и солнцем».

Одно ясно, прообразом подобных воздушных приспособлений могли быть лишь священные деревья, на которые взбирались ряженные птицами и духами священные актеры-колдуны тотемистических священнодействий. Это подтверждается и некоторыми средневековыми армянскими миниатюрами, на которых действующие лица из св. Писания изображены на деревьях.

Когда нужно бывало «перелетать» с дерева на дерево, как по воздушному пути, — приходилось, как уже было сказано, перевивать длинные и толстые ветви близко стоявших деревьев. Позже переплетенные ветки, как недостаточно прочная опора, должно было быть заменено прикреплением к деревьям поперечных длинных шестов. Не зря, кроме названия *ларахагацгюн*, искусство канатных плясунов в армянском языке называется и термином *дзогахагацгюн*, то есть пляской на шесте — перекладине. Наиболее удобным воздушным путем для птиц и крылатых мифических образов мог быть лишь шест, жердь, перекладина между деревьями. По появлению же в обиходе каната из различного материала, канат стал соучаствовать в подобном представлении вместе с шестом.

У многих племен было в обычае соединять верхушки деревьев во время свадебных обрядов или различных праздников, составлять из них *некий свод*, соединяя этим символически два существа — жениха и невесту, два рода, два племени и т. д.

Такое соединение священных деревьев воспринималось как символ священной связи многими племенами древности и современными отсталыми племенами и малыми народами. У якутов во время праздника «ЫСЫАХ» выбиралось обширное поле, которое на время праздника превращалось в культовую площадку. «Посередине его вкапывали два столба, вышиною около двух метров, с *поперечной искрекладной*, с изображением конских голов по концам...

... Такие столбы ставились по числу устроителей «ЫСЫАХ»-а, и, следовательно, их могло быть *несколько* на одном празднике. Вплотую к столбам привязывались две березки, переплетенные между собою верхушками. Между столбами и березками натягивались острые волосьяные веревки, увешанные цветными лоскутьями и белыми конскими волосами<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Коня, кобылы, дающие молоко, играют особую роль в хозяйстве якутов. Ясно, что здесь конские головы — пережитки тотемистических изображений их.

Здесь мы имеем дело уже не с растущими священными деревьями (березами), а с переносными, из переплетения верхушек которых соорудался арка. Но-видимому, и тут эмблема небесного свода, плодородия и связи земной и вечной жизни, дающая счастье и удачу. Во время этого праздника: «Женщины и молодежь устраивали хороводы вокруг столбов с пением различных песен в честь наступления грядущего лета»<sup>21</sup>... Следует описание якутских плясок вокруг священных столбов...

В данном случае пляски происходили на земле вокруг столбов... Однако не исключается, что некогда на самой перекладине могли действовать и якутские духи, и божества, имена которых восхвалялись при обряде возношения деревянного кубка с кумысом...

Передача в игре лицезев изображений обрядов этих божеств (которые должны были, по воззрениям якутов, устраивать ежегодные совещания и определять количество рождающихся жеребят, количество убиваемых медведей, выделять последних для охотников и пр., то есть регулировать хозяйственную жизнь якутов) могла, по всей вероятности, совершаться на перекладине приведенных выше столбов.

С формой описанных столбов якутов и переплетенных верхушек берез чрезвычайно сходна форма армянских *хоран*-ов.

В период, когда поклонение деревьям, священным рощам, лесам, как обиталищам божеств (в том числе птичьих), носило еще особо выраженные формы, верили, что само дерево тоже является жилищем божества. Следовательно, представления на деревьях совершались как бы в жилищах божеств, как на сцене — *хоран*-е.

Если бы для осуществления подобных инсценировок не было необходимым приспособлять деревья как воздушную сцену — *хоран*, то при изображении *хоран*-а, только как шалаша, только как палатки, только как небесного свода совершенно не нужно бы было протягивать от дерева к дереву шест или канат.

*Хоран* мог ограничиться следующей формой, представляя собою только соединение верхушек двух, трех или более священных деревьев:

Внутри *хорана*, как на наземной сцене — открытой культовой площадки, совершались бы мистериальные сцены языческого богослужения,

которые на армянских средневековых миниатюрах заменились изображением библейских сюжетов и остатков языческих, тотемистических образов животных, птиц, рыб, пресмыкающихся и растений.

Между тем нет ни одного рисунка армянского *хоран*-а, который не имел бы на стволах деревьев поперечника, в виде ornamentированной балки — шеста или витого каната<sup>22</sup>. Это указывает на то, что когда вырабатывалась форма переносного или неподвижного *хоран*-а со «стволами» деревьев жизни<sup>23</sup>, внутри которого между столбами представляли на наземной сцене языческие мифологические сцены — необходимо было тут же передавать действия крылатых существ — первично тотемов птиц, а затем крылатых геенев, небесных богов. Одни жили на деревьях и их надо было показать внутри небесного свода — *хоран*-а на воздушной площадке, на поперечном шесте, поставленном на деревьях; другие жили на нем и должны были изображаться над дугой — сплетением ветвей *хоран*-а. Оттого в *хоран*-е палатка:

- а) наземная сценическая площадка;
- б) воздушная сценическая площадка (на поперечном шесте или канате) — жилище божеств, проживавших на деревьях (а таких немало имелось в языческом пантеоне всех народов);
- в) небесная сценическая площадка над сводом.

Армянские средневековые миниатюры — *хоран*-ы воспроизводили:

- а. на наземной сценической площадке между деревьями — столбами *хоран*-а сцены из св. Писания с определенными пережитками язычества.
- б. над поперечной перекладинной, носящие более языческий характер сцены, представляющие остатки былых тотемистических образов с большим количеством птичьих, а также крылатых мифологических образов.
- в. над дугой плетения ветвей — на небе —

<sup>22</sup> Э. Х. Петросян, Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах (Армянская этнография и фольклор, Ереван, т. VII, 1975), стр. 136.

<sup>23</sup> Не исключается, что одно из деревьев в *хоран*-е представляло (в процессе зарождения и первого оформления их) древо жизни, а другое — древо смерти, и что это в дальнейшем перестало осознаваться. Дуга переплетения ветвей — их небесный свод — как бы соединяла мир земной (древо жизни) и мир потусторонний (древо смерти) для вечной жизни, ибо в борьбе жизни и смерти, по верованиям и армян, жизнь вечная побеждает смерть. Это предположение требует дополнительных изысканий.

<sup>21</sup> А. А. Попов, Материалы по религии якутов (Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР, XI), 1949, стр. 300.

птиц и растений с подчеркиванием символов плодородия.

Образы птиц и животных иногда очеловечивались.

В искусстве канатных плясунов сохранился принцип воздушной площадки на поперечной перекладине-шесте-канате, закрепленном на *чатал-ах*—кózлах (изображавших священные деревья—деревья жизни и смерти).

В костюме *Пайл'эван*-а сохранилось древнее ряжение в птицу. Функции крыльев стала в руках *пайл'эвана* песты жердь—*таразу*, *зюлла* или *золла*, *зогал*, *лангвэрк* и пр.

В искусстве *Пайл'эван*-ов сохранился и по сей день ореол божественной миссии, ореол культовости, посвящение его *Сурб Каранэту*.

Чтобы раскрыть былое языческое содержание этого культа, надо разобраться в различных названиях каната на армянском языке. Начну с названия каната, веревки, которое ближе всего к имени *Сурб Каранэти*—*каран*.

*Кар*—толстая веревка, канат, которыми соединяют, связывают два или несколько предметов. Корень *кар*, являющийся и самостоятельным словом, составляет четыре семантические группы, каждая из которых имеет свои подразделения.

*Первая семантическая группа* слов от *кар* характеризует понятие связи, соединения:

а. *кар*—связь, соединение суставов;  
б. *кар*—шитье, процесс шитья;  
в. *кар*—то, чем соединяют два куска, пришивают их друг к другу, чем скрепляют их (от тонкой нити, веревки, ремешка до каната);

г. *кар*—то, что соединяют, скрепляют—куски шкуры, материи, кожи, части военных доспехов, кольчуги и пр.; то, что шьют;

д. *кар*—способ соединения двух кусков одежды, утвари, военных доспехов и т. д.; вид скрепления, шва, шитья, связывания;

е. *кар*—самый шов, самое зашитое место;

ж. *кар*—вид шва и качество его;

з. *кар*—выступ, соединение двух предметов.

Все это не противоречит той функции связи, которая имелась в переплетении ветвей верхушек двух или нескольких священных деревьев.

*Вторая семантическая группа* слов от *кар* характеризует понятие силы, как положительного качества предмета одушевленного или неодушевленного, силы физической и духовной:

а. *кар*—сила, мощь, могущество, могота, величие;

б. *кар*—компетентность, умение, удовольствие;

в. *кар*—множественность, множество, обилие, изобилие;

г. *кар*—строгость, тяжесть, нарастание силы;

Все это не противоречит божественности мифических действий на ветвях и перекладинах священных деревьев.

*Третья семантическая группа* слов от *кар* характеризует понятие необходимости, родства, плодородия:

а. *кар*—надобность, необходимость, годность;

б. *кар*—важный, любимый, близкий, родимый;

в. *кар*—тестискулы человека или животного.

Все это не противоречит основам того культа плодородия природы, которому посвящали свои священнодействия и на воздушной площадке предки армян, не противоречит и символам плодородия, изображенным на средневековых армянских *хоран*-ах.

*Четвертая семантическая группа* слов от *кар* характеризует разрешение на совершение действия, наличие табу на него или снятие табу:

а. *кар*—дозволенность, возможность, разрешение, допустимость;

б. *кар* э—можно;

в. *воч э кар*—нельзя (*воч*—отрицание).

Все это не противоречит священности значения действий на воздушной сценической площадке, ибо и с ними связывалось табуирование целого ряда моментов в поведении людей.

Вместе с тем:  
а. *кар*—пробор между волосами (называемый также *ив*-ом);

б. *кар*—каждое из четырех разветвлений, составляющих головку колоса.

Оба осмысления имеют связь с волосами или волосками, а значит и с той чудодейственной силой—*карогутюн*, *зорутюн*, которую человечество испокон приписывало волосам. Напомним хотя бы сказание о Самсоне и Далиле, о силе Самсона, заключавшейся в его волосах. Отсюда сила растительных волокон или волос людей, лошадей, шерсти других животных, из которых вили канат—*кар*.

Армянские словари, выделяя эти четыре группы осмысления слова *кар* и производных от каждой группы, фактически не дают удов-

летворительного объяснения происхождению каждой из названных групп. В Армянском корневом словаре Р. Ачаряна приведены лишь точки зрения различных ученых на происхождение слова или слога *кар* внутри каждой его семантической группы, точки зрения каждой его семантической группы и не приводящие к определенному общему выводу, но не приведена точка зрения самого Р. Ачаряна, если не считать его ссылки на то, что *кар*—во второй группе—сила, могущество—является «заимствованным с иранского, первооснова формы которого со всеми своими производными *утеряна* и лишь сохранилась в недавно найденной форме согдийского (иранского) языка «каде, кади», означающей «могучий, сильный»<sup>24</sup>...

Вследствие «утери первоосновы со всеми производными» сам факт заимствования этого слова из иранского не вполне убедителен в этом объяснении. Но дело не в этом.

Дело в том, что все четыре семантические группы, составляющие содержание слова *кар*, опять-таки семантически тесно связаны друг с другом. Толстый канат, веревка либо нить передают понятия связи, соединения суставов и сшитых, соединенных предметов.

Сила, могущество, как понятие духовного порядка, вытекает неминуемо из понятия о силе физической, то есть о силе мышц, о силе суставов, о могуществе физическом, о реально распространяющейся власти, что вытекает опять-таки из представления о телесной мощи суставов и мышц.

Понятие близкий, родной, любимый (*карвор*)<sup>25</sup>—не только необходимый, но и близкий, родной), вложенное в корень *кар*, указывает на родственную связь, создающую силу, то есть на общину, род, племя, народ.

Понятие о тесноте, заключенное в корне *кар*, опять-таки указывает на преемственную связь последующего поколения с поколением предыдущим, то есть на связь потомков со своими предками и со своим последующим потомством, порождением своего семени.

На эту кровную связь между потомством и предками, всеми членами рода—указывает им. сущ.—*караг*—брак, супружество<sup>26</sup>. От него общераспространенный глагол *каргэл*—женить, выдать замуж. Имя сущ. *караг* употребительно в Эрзеруме-Карине.

<sup>24</sup> Чир., 2КР, стр. 1044—1045.

<sup>25</sup> См. в *Кар*—*карвор* объяснение в 2КР, стр. 1048.

<sup>26</sup> Кроме обозначения масла. См. Чиргяц, 9Р, 2РР.

Название Карни происходит от того же корня *кар*, как отмечает и Гр. Капанцян. К выводу, что корень *кар* должен был быть семантически связан с понятием о народе, или правильнее о роде, племени, я пришла совершенно самостоятельно из анализа его роли как воздушного пути в древних представлениях канатных плясунов, что будет яснее ниже. Вместе с тем, обратившись к поискам объяснения этого корня в языке племен, образованных армянский народ, я нашла подтверждение того, что в древности слова *кар*, *кара*, *каран* действительно связывались у малоазиатских народов с понятием о племени, о народе. Гр. Капанцян, приводя древнеиранское *кара* «народ», «войско» и «караван», как племя в движении», вместе с тем говорит об имени хайасского царя *Карани*, что его этимология «должна прежде всего базироваться на языковых данных древнеазиатских (анатолийских) и хурро-урартских языков, ибо их практика словообразования, языкования древнего корнеслова и языковая идеология ближе между собой, чем, скажем, поздние армянские или иранские языковые данные»<sup>27</sup>. Отсюда вытекает, что слово или слог *кар* бытовала очень давно и у племен—предков армян.

От *кар* во всех его семантических группах очень много производных слов в армянском языке. Это как бы подтверждает возможность его исконности в армянском языке в смысле унаследования его армянами от своих этнических предков.

Мовсес Хорэнаци в списке армянских родоначальников—Гайкидов называет Кардоса (Ара Аранда) и Кара<sup>28</sup>.

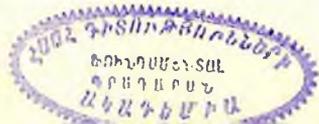
Имя Кардоса ассоциируется с приведенным у Гр. Капанцяна именем бога Кардухаса<sup>29</sup>.

Приведу те производные от корня *кар* слова, которые помогут осветить назначение каната *кар* в древних акробатических представлениях канатных плясунов и выявить их содержание.

<sup>27</sup> Гр. Капанцян, «Хайаса—колыбель армян», Ереван, 1947, стр. 67.

<sup>28</sup> Перевод Ст. Малхасянца, «История Армении», Мовсеса Хорэнаци на современный арм. лнг. язык, 1940, стр. 40. Имя *Кар* в старых изданиях «История Армении» М. Хорэнаци встречается в соединении с именем предыдущего армянского царя, так: *Выгаскар* или *Выстам*. У Самвэла Лийского, Вагаршанат, 1893 г. на стр. 45 имена эти отмечены раздельно так: *Выстам*, *Кар*.

<sup>29</sup> Гр. Капанцян, ук. соч., стр. 212.



1. *Каран*—а.—соединение костей—суставов. Шов сшитой одежды и сама сшитая одежда.

б.— материал для шитья, нитки, веревки и пр.

г.— соединение звеньев, частей воинских доспехов, связь их.

д.— пещера (в Карабахе<sup>30</sup>, ср. с жилищем, шатром, *хоран*-ом).

Соединение костей— суставы армяне называют также и *хаг*, что значит и пляска, и песня, и игра<sup>31</sup>. Глагол *хагал*<sup>32</sup>— плясать, играть, представлять, трепетать, двигаться и т. д.

Древнее образное мышление, по аналогии с суставом— *хаг*, должно было и суставу *кар*, *каран* придать смысл: двигаться, плясать, передвигаться, ибо суставы без движения у живых существ не остаются.

2. *Каршын*— а.— жила,

б.— тетива лука,

в.— сила, крепость, твердость.

3. *Карамурк*— (во множ. ч.)— места прикрепления друг к другу частей тела, как бы нвы сухожилий<sup>33</sup>.

Теперь понятно, каким образом им. сущ. *караван* в старину означало передвиженное племя, народа, войска, а следовательно, и переселение их. О *караване*, как о «племяни в движении, в дороге» говорит и Гр. Капанцяц<sup>34</sup>.

Связь с предками подчеркивается в им. существительном.

4. *Карамут* или *карамук* от *карамутк*—утешение, утешительные слова, произносимые по случаю чьей-либо смерти, соболезнование, «долгих тебе лет», «будьте здоровы» и т. под.

5. *Каран*— лебедь. Армяне называют лебедя и *хуху*<sup>35</sup>, как видно, названнем малоазийского происхождения. У племен— предков армян *каран*— лебедь мог быть предком-то-темом *кар*-а— племяни, как и *хуху*—*лебедь*.

<sup>30</sup> Чир, 48.

<sup>31</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., I т., стр. 61—62.

<sup>32</sup> Ср. с тур. оуип, оулак.

<sup>33</sup> Сухожилие является как бы мостом между двумя костями, связью для их концов. От этого образа и канат *кар*, как увидим дальше, иногда играет роль моста. Это ярко передается народным именем сущ. *кармундж*, которое обычно языковеды не принимают и заменяют словом *камурдж* (не от связи—*кар*, а от *камар*—свода). Между тем, нигде так ярко не выступает роль *кар*-а—связи, сустава (а значит и каната), как в народном слове *кармундж*—мост.

<sup>34</sup> Гр. Капанцяц, ук. соч., стр. 67.

<sup>35</sup> Р24, т. II, 1769 г., часть V, «с ашхарабара на грабар», стр. 261.

Сочетание *Кар(а)хуху*, *Кархуху* или *Кархохо* у Гр. Капанцяца приведено как имя хайасского бога<sup>36</sup>. Существуют хурритское личное имя *Хуха*, как и окончания хурритских личных имен на *хуха*.

Гр. Капанцяц говорит, что хеттское слово *хух(ха)* имеется «как в клинописи, так и в иероглифических надписях, что переводят через «дед». У современных армян из Арабкира (в Турции) есть слово *Хохо*, которым пугают детей—*Лохон куга* (*Хохо* придет), что, возможно, есть сокращение из имени хайасского бога *Кархохо*<sup>37</sup>.

Возможно предположить, что бог *Кархохо* был неким воплощением птицы-лебедя, предком-дедом-тотемом-*каран*-ом; *хуху*, то есть предком-птицей-*кав*-ом у племен, образовавших армянский народ, войдя затем в пантеон армянских воображаемых существ под именем *Хохо* или *Хоходж*, которым до последнего времени пугали детей.

Интересно, что аналогичное созвучие в прил. *хухум* или *хухум* означает «насквозь промокший». Это напоминает водяную птицу—*хуху*-лебедя.

Не имеет ли связи с этим же *Кархохо*, *хохо* или *хуху* название *хухулитч* у армян Никомидии?

*Хухулитч*-ем там называется большая головка лука с воткнутыми в нее семью куриными или утиными перьями, которую привешивали к потолку жилища в ночь—канун Великого поста.

По прохождении каждой недели Великого поста из *хухулитч*-а вырывали по перу до самой Пасхи. Таким способом высчитывали, сколько недель прошло и сколько еще оставалось до Пасхи.

Детей обманывали, что перья уносили птицы<sup>38</sup>.

Счет проходящим и остающимся неделям Великого поста можно было вести с помощью любви, заготовленных в начале поста семи предметов—палочек, камешков, орехов и пр., если бы сам обычай такого счета не был связан с определенным культовым пережитком.

Несомненно, что само изготовление *хухулитч*-а и вырывание из него перьев являются остатками некоего языческого культового обычая или обряда.

*Хухулитч*, как видно, был изображением какого-то языческого домашнего божка, фе-

<sup>36</sup> Гр. Капанцяц, ук. соч., стр. 95.

<sup>37</sup> Там же, стр. 95, 96.

<sup>38</sup> Приведено 98 под словом *Ախտի*, стр. 54.

гиша, изображеннем, относящимся к культу предков, носивших образ птицы той или иной породы.

На правильность такого вывода указывают и названия в других районах Армении того же изображения из лука и перьев (обычно разноцветных, ибо каждая неделя Велико-го поста, по верованиям армян, имела свой цвет). В Ереванском, Нор-Баязетском, Ванском районах *хухулитчи* назывался аклатиз-ом.

*Аклатиз* буквально означает петуха фал-лос. *Акла*— *аклор*— петух, *тиз* или *тис*—фал-лос петуха.

В Бабереде *хухулитчи* назывался *гогороз*. Слово *гогороз* корнем своим *гор* связан с поня-тием о петухе; отсюда же происходит гл. *горозанал*— петушиться, гордиться.

Как сами названия приведенного изобра-жения, так и его оформление, в котором лу-ковницей передается туловище птицы, а вот-кнутимы перьями— ее оперение, несомненно *свидетельствуют о наличии у армян в языче-скую пору изображений тотемов птиц и заме-нивших их духов, домашних божеств с пти-чьими атрибутами.*

Итак, *хуху* или *Кархуху*, *Кархохо*, могло быть у хеттов, хайасцев, как и у племени хур-ри, птичьим божеством, перекликавшимся с образом лебедя— *карип-а*, *хуху*...

Несомненно птичьим божеством— пред-ком-героем какого-либо, из вошедших в сос-тав армянского народа, племени был и *Торк*.

У Мовсеса Хорэнаци читаем про *Торка*, сына *Паскам-а*, внука *Гайк-а*: «Мужа с круп-ными чертами лица, высокого, неуклюжего, курносого, со впалыми глазами, диким взгля-дом, из потомков *Паскам-а*, внука *Хайкака*, по имени *Торк*, которого, по страшному его безобразию называли Ангехиа— Безобраз-ным, исполина ростом и силою—Вахаршак назначает правителем запада. По безобразию *Торка Вахаршак* называет и род его *Домом Ангьех*»<sup>39</sup>...

Далее Мовсэс Хорэнаци описывает неиз-менную силу *Торк-а* и передает то, что пелось о нем в песнях: «Воспевали про него: «Что возьмется бывало руками за совершенно гладкие гранитные скалы и оторвет по произ-волу больше и малые куски; что начнет сгла-живать их ногтями и образует из них плиты, на которых ногтями же изображает орлов и тому подобно»<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Н. Эмин, Перевод «Истории Армении» Моисея Хоренского, 1858 г., стр. 84. Правописание собствен-ных имен переводчика.

<sup>40</sup> Там же, стр. 84, 85, курсив мой.

Н. Эмин к слову *Ангехиа* дает следующее примечание:

«Ангехиа, значит безобразный; *ангех тун*— дом, т. е. фамилия Безобразов»<sup>41</sup>.

Согласиться в этом с Н. Эмином невоз-можно, он механически и некритически по-шел к объяснению слова *Ангехиа*.

Ст. Малхасянц, переводчик «Истории Ар-мении» Мовсеса Хорэнаци на современный литературный армянский язык, дает иное при-мечание к этому же месту текста автора:

«Слово *Ангег* Хорэнаци объясняет неудач-но, как некрасивый, безобразный, что чуждо нашему языку. *Ангег*— имя собственное. Га-раганин<sup>42</sup> и Халатянц<sup>43</sup> показали, что в армян-ском переводе священного писания бог *Нэр-гэл* подлинника значит, как *Ангэг*<sup>44</sup>; отсюда они заключают, что *Ангэг* был каким-то бо-жеством. Это предположение получает силу, благодаря свидетельству Себеоса, который говорит: «Потому назвали *Багарата* и *Ангэг*, что в свое время тот народ варваров называл его богом»<sup>45</sup>.

Вполне вероятно, что *Ангэг-и* были неким особым племенем, чье племенное божество называлось *Ангэг*, именем которого называл-ся и народ.

Может быть, и Мовсэс Хорэнаци было из-вестно, что *Ангэг* был божеством, но он, по своей привычке, очеловечил и это божество, а имени *Ангэг* придал значение «безобразного». Мифическая сила, приданная *Торку Ангэг-у*— ковенное доказательство его героико-божест-венного происхождения.

Итак, Ст. Малхасянц не принимает на ве-ру рассказ Мовсеса Хорэнаци о *Торке* и его толкование слова *Ангэг* как «безобразный».

Однако, как мне кажется, Ст. Малхасянц не доводит до конца своих догадок. Сам текст про *Торка* в изложении великого армян-ского историка дает разгадку заданной им же загадке.

Мовсэс Хорэнаци рассказывает, что *Торк* на камнях, выравненных его ногтями, рисует ногтями же орлов... Разве тут не яснее ясно-го, что *Торк* рисует орлов, как божеств, как *тотемов-родоначальников* своего племени, от

<sup>41</sup> Примечание 167 в назв. изд., стр. 286.

<sup>42</sup> *Բնիկան պատմություն*, II, стр. 250.

<sup>43</sup> Армянский эпос, стр. 327.

<sup>44</sup> Четвертая книга Царств, гл. XVII, 30. Имя бога *Нэргэл* в русском переводе— *Нергал* (С. Л.).

<sup>45</sup> *Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Բարձրմա- նություն, ներածություն, ծանոթություն դրվագը Ստ. Մալ- խասյանցի, Երևան, 1940, էջ 285*, перевод мой.

которого сам он происходил и чье имя *Ангэг* сам он носил?

Рисунки *Торка*, у которого ногти такие же крепкие и острые, как когда-то у его предка—хищной птицы *Ангэг-а*, свидетельствуют о нем, как о потомке рода орла, коршуна, грифа, некоей крупной хищной птицы или не хищной, но божественно-мифической... Пронсходя от подобного предка, и сам *Торк* является как бы мифическим божеством-птицей, о чем свидетельствуют его когти.

Независимо от вопроса о происхождении *Торк-а* и от вопроса его рода, от толкования того, «Безобразов» ли *Торк*, «Коршунов» ли или «Орлов», своим объяснением корня *ангыг* Р. Ачарян проливает свет на интересующую нас загадку.

Ачарян пишет<sup>46</sup>: «*Ангыг*» род хищной птицы». Он перечисляет источники, в которых это слово написано так же *анкг* и *ангэгк*, прибавляет «читай *ангэгк*». Затем он приводит мнения различных ученых, которые сравнивают с армянским *ангг* скифское слово «*αἰψα*» — «феникс» и лазское слово *анкэ*—ницца цвета *ангыг-а*, поедаящая мух и бабочек».

Судя по явно скифской внешности *Торк-а*, вполне возможно, что слово *ангэг*, как его родовое имя и имя божества, которому он поклонялся, было тоже скифского происхождения, тем более, что очень многие лингвисты армянскому слову *ангыг* приписывают сходство со скифским «*αἰψα*»—лебедь.

Мы имеем вторичное подтверждение этого сходства в VII томе того же словаря Р. Ачаряна, где он к своему старому объяснению слова *ангыг* делает следующие добавления: «*Ангыг* (птица). «Адонц REA VII I (1927), стр. 187 соединяет «*αἰψα*»—лебедь согласно скифам (Гесихий) с греч. словом «*αγγελος*» —«ангел» и перс. словом «*αγγερος*» —царский вестник» (Гесихий—Свида). Это было божество в образе *ангыг-а*, которое впоследствии получило должность *вестника богов*»<sup>47</sup>.

Итак, родоначальник скифского племени *ангыг*—предок *Торк-а*, был тотемом его в образе *лебеда*, ставшим вестником богов. А скифы, как мы знаем, в определенной степени тоже вошли в этнический состав армянского народа. Следовательно, «фамилия» *Торк-а*

не «Безобразов», а «Лебедев», а дом его по-армянски *Ангыгтун*—Дом *Ангыг-а*, дом *Каранэт-а*, дом *Хуху*, дом *Лебеда*.

Неимоверная сила *Торка*, уничтожавшая все вокруг, если только он начинал неистовствовать, отрывать скалы и бросать их, подобно циклопу—Полифему, на своих врагов или на корабли, есть, по-видимому, лишь народная образная поэтическая переработка скифских нашествий на население территории Армении. Образ исполина *Торк-а* и разрушения, им причинявшиеся, были, как видно, олицетворением армянами в его собирательном едином образе в их мифических сказаниях разрушительности скифских набегов.

В мышлении местных малоазийских племен, боровшихся против скифов, пришедших завладеть их родиной, мирная птица, белое божество *Лебедь* скифов, должно было превратиться в злого коршуна, в отвратительно-го хищника, нападавшего на мирную куропаточку—*какав*.

Когда скифы, а значит и образ *Торка* стали арменизироваться, превращаться в одного из предков *Гай-ев—армен-ов—армян*, то есть когда сам *Торк* был превращен народной фантазией армян в одного из потомков *Гайка* (в одного из царей *Гайкидов*), образы скифских хищников, коршунов, стали облагораживаться и превращаться в орлов, в образы своих кровных армянских народных птицотемов. Таково происхождение образов орлов и подобных им птиц, которых *Торк* ногтями гравировал на камнях, как образы своих племенных божеств. Таковым должно было быть перевоплощение скифского белого *Лебеда*—*αἰψα* в армянского серого орла—*Ангыг-а*.

Все это еще раз подтверждает наличие у армян мифов с птичьими и крылатыми образами, которые могли быть изображены на воздушной культовой площадке—ветвах, шестах, канатах...

Теперь надо разобраться в том, кто и как почитался у предков армян в качестве птицы—«вестника богов», ибо функции *Сурб Каранэт-а* перекликаются с функциями «вестника бога». В языческом пантеоне существовали вестовые богов в виде птиц. Они перевоплотились в христианской религии в вестников единого бога, в его «посыльных».

Как показал Адонц, греческое имя сущ. *αγγελος* — ангел и персидское — *αγγερος* означающее—*царский вестник*, имели связь со скифским лебедем *αἰψα* Божество же воб-

<sup>46</sup> *ЗУР*, т. I, стр. 296—297.

<sup>47</sup> Там же, т. VII, стр. 85. Курень мой. Кстати, образ лебеда в славянской (в частности русской) мифологии, перейдя, вероятно, из скифской же, играет видную роль.

разе «ангыг»-а впоследствии получило долж- ность вестника богов.

Лебедь по-армянски—*карап*.

Если прыжковыми плясками— *какав*-ами на наземной площадке могли почитать предка-тотема—куропатку, против чего вряд ли возможно выставить какое-либо серьезное научное возражение, то в воздушном культе Сурб Карапэт-а могло переживаться древнее почитание птицы— «вестника богов», как мы видим, связанного некогда с образом тотема одного из предков армян—скифского *лебедя*, называющегося по-армянски *карап*-ом.

Входящие в осмысление *кар*-а— каната понятия сустава, связи, моста, а значит и пу- ти, выступают особенно выпукло в самом оформлении воздушной сценической площад- ки, как пути от потомков-людей к их пред- кам-тотемам в образе птиц.

*Кар*—канат, как бы связывал потусторон- ний мир тотемов-птиц с земным существова- нием людей, уповавших на вечную жизнь, на силу древа жизни, которое было опорой пу- ти— каната.

То, что род понимался как сумма потом- ков того же *нав*-а—предка птицы<sup>48</sup> подтверж- дается тем, что все потомки вместе— род на- зывался по-армянски —*ерам*— стаей птиц<sup>49</sup>. При этом им. сущ. *ерам* обычно употребля- лось и употребляется по отношению к людям одной крови вместе со словом *азг*. Слово *азг*, ныне означающее не только род, но и народ, нацию, происходит от пехлевийского слова *азг*, что означало *ветвь*.

Что же может быть ближе друг к другу, чем понятия птицы и ветви? Ветвь дерева— дом птичьей семьи, как и ствол дерева— *бун*. А слово *бун* означает тоже семью, род, племя, гнездо, народ, когда употребляется в сочета- нии со словом *хун*—*хун у бун*.

*хун*<sup>50</sup> означает—тропу, дорогу, мост, ули- цу, выход, исход, брод... Таким образом, *хун у бун*— род, племя, народ связывается с пу- тем, дорогой, мостом, бродом<sup>51</sup>.

Вместе с тем *бун* таит в себе и понятие ствола, столба, шеста<sup>52</sup>. Ствол, перекинутый с дерева на дерево— шест — вот уже путь по

воздуху для лицедеев, изображавших *ерам*— род. стаю птиц.

Тут же необходимо присовокупить, что *ерам* означает не только род живых людей, но и место захоронения на кладбище всех членов данного рода, то есть место мертвой стаи птиц<sup>53</sup>—предков одной крови с живыми потомками.

По-видимому, общеплеменной культ пред- ков-тотемов птиц требовал, чтобы на деревь- ях, ветвях, на перекинутых с дерева на дере- во стволах-шестах священными акробатами- лицедеями изображались не только птицы живые, но и птицы—души усопших или вест- ники душ усопших предков, постепенно обо- жествляемых.

В те далекие времена не могло быть экви- либристики ради эквилибристики, искусства для искусства, формалистического, бессодер- жательного трюка в воздухе.

Ничем иным, как лишь культом воздуш- ных существ, культом птиц и затем крылатых божеств невозможно объяснить зарождение древних представлений канатных плясунов в воздухе— на канате, а раньше на шестах и на ветвях деревьев.

Надо полагать, что воздушная культовая площадка на деревьях, шестах, канатах у многих народов должна была зародиться именно в связи с необходимостью изображать птиц и фантастические крылатые существа...

Не подтверждается ли общность этого яв- ления и тем хотя бы, что слово *канат* у турок не означает каната в употребляемом нами смысле, но зато означает *крыло*<sup>54</sup>?

Функции крыла с турецкого слова *канат*, по всей вероятности, перешли в русский язык вместе со словом канат, когда стали обозна- чать замену крыльев птиц канатом в искус- стве канатного плясуна. И действительно, он выглядит летящей в воздухе птицей, когда держа в руках *таразу*, скользя по канату.

Надо полагать, что турецкое слово *канат*— крыло и придает в русском языке канатному плясуна характеристику его как плясуна кры- латого. (Как было сказано, первой естествен- ной дорогой с дерева на дерево должны были быть ветви деревьев, сплетенные друг с дру- гом). Мы имеем явное указание на это в им. сущ. *кар*<sup>55</sup>, которое по-армянски означает

53 *бунд*, *ЗАР*, *ФР*. Ср. с *таг*—квартал, в поселении рода или на кладбище.

54 *Д. Магазаник*, Турецко-русский словарь, М. 1945, стр. 310. Самый канат по-тур.—*halat*, там же, стр. 228.

55 *чун*—*кар*. *ЗАР*.

48 Корень *нав* заложен и в имени родоначальника армян—*Гайк*-а.

49 См. *Вршд*, *ЗАР*.

50 См. *Снб*., *ЗАР*.

51 Все это связывается с уже приведенным словом *кара*—народом, войском и *караван*-ом—племенем, родом в движении.

52 Ср. с рус. шест, шестине, шествовать.

крупную длинную ветвь дерева. Вспомним, что армянское обозначение дерева—*тцар* означает свиванье, заплетание, плетение из гибких ветвей.

Таким образом, содержание армянских им. суш. *тцар* и *кар* связано с ветвями и их переплетением, что ярко отражено на *хоран*-ах армянских средневековых миниатюр.

Имя суш. *дзогахагац*, как плясун на шесте свидетельствует о том, что плясали и ходили на *дзог*-ах—шестах. Шест же—*дзог* по-армянски—толстая длинная ветвь<sup>56</sup> или ствол дерева.

Можно предполагать, что понятие дерево—*тцар*, как *плетение ветвей* связано с понятием именно священного дерева—древа жизни, которое стали готовить и искусственно, сплетая ветви, и сделали его постенно подвижным, переносным атрибутом культа. Это помогло и оформлению воздушного пути лицедеев в образах птиц, пути ветвистого или из шеста во время священных представлений в честь тотемов—птиц и крылатых духов и божеств.

К тому же корню *кар* относится и слово *каран*—плетеный или свитый канат из коры дерева.

*Каран*—канат мог войти в культовый обиход, когда он стал бытовать у населения, использовавшего его в своих производственных и хозяйственных нуждах.

*Каран*—канат из коры деревьев постепенно заменялся другими его видами с развитием изготовления канатов из конских, человеческих волос, из шерсти, а также из растительных волокон, когда последние стали входить в обиход населения. Волосы людей и шерсть животных, по верованиям народов, обладали магической силой—*карогутюн*.

Канат—*каран* или канат—*кар* был удобнее *дзог*-а—шеста, ибо он мог быть протянут на большем расстоянии.

При образном мышлении древности *путь птиц* и крылатых духов в священнодействиях не мог быть только *прямолинейным*. Путь мог быть протянут и извивно между многими деревьями, в зависимости от сложности сюжета. Путь мог извиваться, менять свое направление после каждой опоры каната на дерево.

<sup>56</sup> Обычно *дзог*—ветвь без разветвлений и листьев, очищенная или высохшая. Им. суш. *дзог* имеет связь—*тчуг*—ветвь, а также с понятием шеста—ср. *зола*, *зула*—жердь в руках канатного плясуна. Там же, том IV, стр. 509.

Из названия каната—*кар*-а и его производных возможно вывести целый ряд сюжетов, которые могли быть связаны с представлениями о них.

Первым долгом коснусь сюжета переселения предков, который связан с названием каната—*кар*.

Инсценировка переселения предков могла заключать в себе образную передачу преданий, наподобие мифа о переселении *Гайк*-а со своим родом, что вполне закономерно для древних тотемистических священнодействий во время посвященных ритуалов.

Процессию, изображавшую переселявшееся по канату—*кар*-у племя (птиц), должна была возглавлять птица-вожак, главарь птичьего племени—*кар*-а<sup>57</sup>. Это должен был быть главный священнослужитель—актер, игравший роль крылатого предводителя, шедшего вперед по канату. Он же был главой дороги—*кар*-а и племени—*кар*-а.

Глава по-армянски *пэт*. Отсюда—*каранэт*, глава племени, дороги, священный жрец *кар*-а—каната.

*Каранэт* по-армянски означает<sup>58</sup>:

а. шестуячий впереди, предтеча, передовой человек;

б. гонец, вестник, благовестник;

в. глава каравана<sup>59</sup>;

г. пробивающий, расчищающий дорогу<sup>60</sup>.

Это осмысление стало применяться позже к выходу царя, к царской процессии, перед которой нужно было расчищать путь:

<sup>57</sup> Интересно отметить, что *калк*—*карк* по-персидски курица. См. *Чарльз*, *Карльз*, *ЗУР*.

<sup>58</sup> См. *Каранэт*—*Կարանէտ*, а также *каранэтэл*, имя суш. *каранэтуюн* во всех вышеозначенных словарях, объяснения которых взаимно дополняют друг друга. Я привожу сводку всех имеющихся в них значений этих слов. По Ачаряну, корень *кар* на др. перс. языке означает: действовать, работать, функционировать; *каранэт*—глава дела, работы. С этим же связывается погружение в воду—крещение, но это явление более позднее. См. *Чарльз*, *ЗУР*.

<sup>59</sup> В старину слово *караван* относилось не только к переходу в торговых целях, но и к передвижению племени или войска. См. Примечание № 474 к переводу Ист. Армении М. Хоренского Н. Эмина, 1858, стр. 320, по которому *караван*—военный стан. См. также Гр. Капанцян, ук. соч., стр. 67, где *караван*—племя в движении, в дороге.

<sup>60</sup> Армяне употребляют и слово *хылавуз*, которое является искажением тур. слова *hılavuz*—1. проводник, гид; 2. сват, сваха; 3. бурав, сверло, 4. хирургическая игла и т. д. Бурав, сверло, хирургическая игла связаны

д. посредник в свадьбе и обручении, то есть сват или *кавор*— посаженный отец;

е. предсказатель, предрекатель, предвещатель; предвестник, провозвестник;

ж. собственное имя (в средние века).

Многими из этих характерных черт наделен и *Сурб Карапэт*— святой из христианского пантеона, силою благодати которого канатный плясун, по верованиям армян, держался на канате и выполнял свои номера.

Мы видим, что *карапэт*— название языческого образа—колдуна, старейшины, предводителя племени и главного священного актера на канате—*кар-е* сохранилось от далекой древности и перешло в личное имя христианского *Сурб Карапэта*, основным деянием которого считалось крещение Христа.

По обычаям родоплеменных общин, один из главных старейшин племени должен был совершать обрезание юношей во время посвященных ритуалов, в тайны племени, во время инициаций, что в древнюю пору родоплеменного общественного строя было равносильно крещению юноши, то есть приему его в члены данной общины и племени и разрешению на вступление в брак.

Как видно, обрезание должен был совершать именно древний *Карапэт*, поскольку его образ перешел в последующий образ *Сурб Карапэта*— опять-таки крестителя. Армянский народ часто называет *Сурб Карапэта* *кынкаайр-ом*—крестным отцом<sup>61</sup>.

*Сурб Карапэт*— одно из армянских имен Иоанна Крестителя, которого армяне называют семименным<sup>62</sup>, ибо он носит кроме народного *кынкаайр* (что то же самое, что и *кавор*—посаженный отец, что и *Мыкыртыч*—креститель), семь официальных имен, а именно, Ованнэс, Мыкыртыч, Карапэт, Мартирос, Аракаял, Наатак, Маргарэ. Начинаем с первого имени:

1. *Ованнэс* означает благодать, дар, милость или милосердный, благодатный. Это делает понятным понятие—благодать, дар, которые причисляют искусству и чудесному равносильно *пайл'эван-а*, как унаследованные от *Сурб Карапэта*— *Ованнэса*— *Иоанна*.

с пережитками старых функций *Хылавуз-а*—*Карапэт-а*, предтечи, когда он по долгу старейшины и колдуна племени совершал обрезание юношей в посвященных обрядах. См. *Магазинник*: Тур.-русск. слов., 1945, стр. 342.

<sup>61</sup> См. *Կրօնագիր*, 2FF:

<sup>62</sup> 2FF, Г. Ахвердян: «Շալ սղակօր», 1903 ff. стр. 513 или просто—*Խօփն անկն, ԿԼ*, стр. 313, *Խօփն անկն ՏԻՐ սուրբ Կարապետ*

2. *Мыкыртыч*— креститель от глагола *мыкыртыл*— крестить. По представлениям христианской религии *мыкыртыл* означает «мыть водой». По представлениям языческого мышления крестить— означает совершить обрезание, отрезать.

В гл. *мыкыртыл* заключается гл. *кыртыл*— резать, а гл. *кыртыл*— оскоплять, кастрировать, составляет большую часть гл. *мыкыртыл*, как видно, имеющей связь с им. сущ. *мыкрат*— ножницы. Это позволяет предположить, что сквозь христианский обряд крещения просвещивает обряд языческого крещения— обрезания, который, вероятно, должен был существовать у племен— предков армян и даже у самих армян<sup>63</sup>, как он существовал и существует у населения Средней Азии, у евреев, мусульман, у современных австралийцев, у негритянских племен Африки и у др. народов.

Этот обряд не мог сразу же исчезнуть после формирования армянского народа<sup>64</sup>.

Языческий *Карапэт*— старейшина племени, предшественник Крестителя *Карапэта*—колдун и чародей был *кавором*, то есть тем лицом, которое совершало обрезание при посвящении юноши в тайны племени и затем разрешало ему вступить в брак. Ср. также с малоазийским Аттисом, оскопившим, по одним версиям, сам себя с галами, оскопившим себя в храме Гераполя; по другим версиям— оскопленный Реей. Все это имеет связь и с происхождением обрядов обрезания<sup>65</sup>.

Становится более чем ясной преемственность от языческих функций древнего *Карапэта*—образателя-крестителя внутри функций христианского *Сурб Карапэта*—Крестителя.

Известно, что Христос подвергался обряду обрезания. Известно, что, по преданию, он был крещен Иоанном Крестителем, будучи уже взрослым. Из этого можно заключить, что над Христом были совершены обряды *обрезания* и вторичного *крещения* водой не как христианские обряды, поскольку таковые тогда не существовало, а как обряды дохристианские.

Можно заключить, что версия о так называемом *крещении* водой Христа была на самом деле создана как двойник обряда *обрезания*,

<sup>63</sup> О существовании некогда обычая обрезания у армян до нас дошли определенные сведения.

<sup>64</sup> Им. сущ. *кыртыч*—созревший парень, молодой человек, по существу означало— *сбрзанный*, от гл. *кыртыл*—обрезать.

<sup>65</sup> См. *Лукиан*, О сирийской богине, Собр. соч., М.—Л., 1935, т. II, стр. 266.

обряда дохристианского. Как видно, крещение водой значительно более поздний охристианенный обряд, имевший целью заменить собою варварский обряд обрезания, который некогда совершали старейшины племени над юношами. Должен был совершать его и *каранэт*, как глава племени. Эта его функция объясняет, почему в понятие слова *каранэт* входили (как и в турецкое слово (*hilavuz*) функции свата, посредника в свадьбе и обручении (арм. *кавор-а* посаженного и крестного отца).

От этого-то колдуна-старейшины древнего *каранэта-кынкайр-а* - *кавор-а* и произошел образ *кавор-а*, без которого не могло быть свадьбы у армян. Именно посаженный отец строго следил за выполнением всех армянских Свадебных обрядов, его двойник-священник в его присутствии *обрезал нарот*—скрученные вместе зеленые с красными нити, скрепленные воском подобно ожерелью на шею жениха, после чего новобрачным разрешалось вступить на брачное ложе. Обрезание нитей священником в присутствии посаженного отца—пережиток древнего обряда обрезания. Красные и зеленые нити, перевитые друг с другом и обхватывающие шею жениха, символы крайней плоти, крови и брачной жизни. Об этом подробнее и конкретнее свидетельствуют брачные обряды армян.

3. *Каранэт*— значение уже объяснено.

4. *Мартирос*— по представлениям христианской религии—мученик, страстотерпец, страдалец, по представлениям языческой религии—*наһатак*.

*Наһатак*—передовой боец, против которого выступает передовой же боец—соперник вражьего стана. *Наһ* или *нах* означает первый, предшествующий, а пехлевийское *так*—бег, нападение. Отсюда *наһатак*—бегущий первым, впереди. Бег по-армянски *вазк* (*пехлевийское*—*так*) имеет и осмысление покрывания самцом самки. Значит буквально *наһатак*—покрывающий первым самку.

Из обрядов культурно отсталых племен современности и из описаний различных этнографов, географов, историков и правоведов известно:

а. что у культурно отсталых племен и народов после разрешения юноше, прошедшему обряд обрезания, вступить в брак, девушкой прежде должны были овладеть старейшины племени, совершить дефлорацию ее, и лишь после них она передавалась мужу;

б. что пережитком такого явления было очень долгое существование и у феодалов культурных народов «права первой ночи», имевше-

го сначала культовое назначение, а затем превратившегося в право и насилие развратного феодала.

*Каранэт*, глава племени, шествующий впереди, расчищающий дорогу, вместе с тем был и одним из тех старейшин, которые должны были первыми, до юноши, овладеть девушкой—его женой. В им. суц. *наһатак*<sup>66</sup> жили истоки права первой ночи, которое первично преломлялось, как чародейство над девушкой, вступающей в брак, как открывание двери<sup>67</sup>—разрывание девственной плевы, дабы открыть путь для вхождения души ребенка.

5. *Наһатак*—объяснено в имени *Мартирос*.

6. *Аракял*—от гл. *аракэл*<sup>68</sup>—посылать, отправлять, то есть посланец, апостол, исполнитель миссии. Такое осмысление приводит к его первоисточнику, к образам язычества и до язычества—птиц-вестниц богов, вестниц предков, вестниц умерших душ, к последующему образу христианского ангела (см. выше)—бывшего лебедя, а по примеру белого лебедя и с образом другой белой птицы—белого голубя—вестника-почтальона Ноя, вобравшего в себя в христианстве образ благодати—святого духа, дара, что полностью входит в содержание имени Иоанн-Ованнэс.

Р. Ачарян приводит объяснение ученого Бутге происхождения слова *агавни*<sup>69</sup>—голубь из им. прил. *белый* (лат. *albus*, греч. *αλφός*) подобно тому, как в славянских языках им. суц. *лебедь* произошло от им. прил. *albha*—белый.

Так образ *каранэт-а*— главы племени, старейшины-колдуна и вместе с тем главного лица на канате—*кар-е*, изображавшего свой прообраз—птицу-предка, пропутешествовал сквозь толщу веков, от скифского белого лебедя—*каран-а*, перевоплощаясь то в хищников-орлов и коршунов, то в такую же мирную, не злобивую, как белый красавец-лебедь, красавицу белую птицу—белого голубя, голубя—вестника бога, его благодати и образа святого духа.

Образы птиц в культе предков армян и славян не могли не меняться сообразно пе-

66 *Նահատակ*, см. *ՀԱՐ*, объясняется происхождение слова от *наһ* и *так*; осмысление *пеллев, так*, как *вазк*, *вазэл*, бег, бжать, покрывать самку, см. во всех словарях.

67 По-арм. девственная плева называется дверью—*դուռ*.

68 *Արակել*, см. *ՀԱՐ*.

69 *Աղաճիք*, см. *ՀԲԲ*.



Табл. III. Рис. 1. Армянка. Фото сделано в XIX в. в Карбахе, но надо полагать, что снятая женщина — не местная уроженка. Ср. с хеттскими головными уборами



Рис. 2. Мужской костюм, распространенный в городах Закавказья в среде армян-кушев

ременам в бытии и сознании среды, их порождаящей, сообразно тому значению, какое данная птица начинала приобретать для хозяйственной жизни, для питания, производства и торговли страны.

У армянского народа существовала и особая птица (по Малхасянцу—певчая), птица святого Ованнэса—*нованаһав*<sup>70</sup> или (по Алишану)—*һоһаннаһав*. Алишан относит ее к водяным птицам и просит знающих сообщить о ней более точные сведения, ибо, кроме названия, о ней ничего не сохранилось<sup>71</sup>. Так как лебедей на территории Армении водилось очень много, как и всяких других птиц и, в особенности, птиц водяных, то не исключается, что *һоһаннаһав*-ом могли называть какую-либо породу лебедей. Возможно, что именно вследствие этого и не сохранилось особого описания *овһаннаһав*-а—птицы Иоанна.

7. *Маргарэ* означает пророк. Словарь Мхитара абба<sup>72</sup> дает несколько объяснений этому слову. Он говорит, что пророком называется:

а. тот, кто под влиянием бога предсказывает будущее или открывает сокровенное;

б. тот, кто близок богу и может сноситься с ним и наставляться им;

в. тот, кто, поучаясь непосредственно у святого духа, поучает и сам, проповедуя в наиданное слушателям;

г. переводчик или толкователь;

д. а иногда тот или те, кто, будучи осенены святым духом, воспевают бога в славословиях и играют на различных музыкальных инструментах. Исходя из этого, некоторые певцы и музыканты нарекаются пророками;

е. а иногда те, которые говорят безрассудные вещи, будучи одержимы муками сатанинского беснования и скверны;

ж. пророком называют и того, кто предан науке о мудрости и слаганию стихов, кто и был жрецом.

Приведенное объяснение слова *маргарэ* Мхитара абба по существу характеризует функции не только христианского *Сурб Каралэта*, но и языческого жреца, старейшины, главы племени, когда он во время священнодействий воспевал божество «в славословиях и игре на различных музыкальных инструментах» всех участвовавших в этих культовых действиях.

То, что певцы, музыканты, любящие мудрость, слагающие стихи, жрецы назывались пророками, указывает на то, что со словом *маргарэ* были связаны празднества, культовые действия и пение, то есть лицедейство и самого *маргарэ*—*маргарэ* поющего, хотя может иногда и одержимого беснованием. Иначе и не может называть Мхитар абба, представитель христианства, языческие верования, в которых несомненно было немало экзотических, истерических проявлений.

В армянском языке слог *марг* отдельно означает грядку, место, выделенное для посева овощей, цветов и пр. Но в конце им. сущ., как, например в им. сущ. *сирамарг*— павлин, *лорамарг* или *лорамарги*— перепелка— частица *марг* означает птицу<sup>73</sup>. В сказках, мифах, в эпосе и лирике всех народов мира говорится о вещих птицах. Птицах-пророчицах, часто зловещих.

Предполагаю, что *марг* в им. сущ. *маргарэ* свидетельствует о связи функции пророка—*маргарэ* с функциями вшей птицы—*птицы-пророчицы*, на что указывает и певческий дар, который Мхитар абба констатирует в пророке. Пророк-*каранэт* не мог не иметь связи с птицей со своим тотемом-божеством как глава и жрец своего племени.

Вплоть до первой четверти XX в. жених в армянской деревне держал связь со своим предком птицей, о чем уже говорилось и будет еще сказано ниже.

Головной убор жениха украшался пером<sup>74</sup>, как и *урц* или *нурц*— дерево жениха. Перо же было символом крыла, то есть образа предка птицы. Как же мог не держать связи древний *каранэт* со своим предком—божеством-птицей? Именно для сношений с предками он был лицедеем священнодействий и чародействовал на птичьей воздушной дорожке канате—*кар-е*.

То, что *маргарэ* был и колдуном, подтверждает согдийское им. сущ. *маркарак* и зендское *мантракара*<sup>75</sup>—певец, то есть в то же время и действующий (ибо *кара* означает действующий, творящий).

Таким образом, подтверждается предположение, что *маргарэ*— предсказатель и вместе актер поющий, чародействующий, закликающий и заговаривающий на канате, передвигаясь или сидя на нем, как птица на насесте. Он же *связист*, сносившийся с божеством, со

<sup>70</sup> Յովհաննէս, см. 2РР.

<sup>71</sup> Ալիշան, Յուշիկը հայրենեաց հայրը, т. I, Венеция, 1869, стр. 57. Յոհաննահաւ (в примечании).

<sup>72</sup> Մարգարէ, см. Բ2Է.

<sup>73</sup> Մարգ, см. 2ԱԲ.

<sup>74</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, табл. ХС, рис. 1, 2.

<sup>75</sup> Մարգարէ, 2РР, см. и последующее о *кара*.

святым духом. Святой же дух даже в христианском пантеоне сохранил древне-тотемистический образ птицы, в данном случае—голубя, перекликающегося с образом белого лебедя, песнь которого перед уходом в потусторонний мир считается песней пещи, лучшей во всей вселенной.

Как мы видим, во всех семи именах *Сурб Каранэт*-а сохранилась характеристика функций языческого вестника богов, *каранэт*-а— главы племени, который должен был священнодействовать на дереве, на ветках, шесте или канате, чтобы сноситься со своими божествами-предками. Теперь яснее станут вырисовываться возможные сюжеты представлений на канате в то далекое время.

Первый цикл сюжетов древних тотемистических представлений на воздушной культовой площадке выявляется с помощью названия каната— *кар*, в содержании которого заложены:

а. понятия племени и рода, связанного общими тестискулами родоначальника, его семейством;

б. понятия движения суставов, передвижения, переселения рода и племени в земной жизни и переселения душ умерших в потусторонний мир;

в. понятия связи между местами, то есть пути, моста и связи между миром земным и миром потусторонним. Связи, в смысле сношений по этому пути и мосту со своими тотемами и божествами;

г. понятия мифической силы предков, переходящей к потомкам. Дарование им этой силы свыше, как была она дарована *Торкю Ангэзю-Лебедеву*. Этот дар является основным содержанием имени *Ованнэса-Мыкыртыча—Иоанна Крестителя*, то есть *Сурб Каранэта*.

Это сила свыше, этот дар, как мы видели, еще в XX веке приписывались *Лайл'эвану*. Считалось, что он их получал от *Сурб Каранэта*. По многим преданиям, этот дар в виде белого голубя— святого духа спускался с неба. Этот белый голубь сам являлся ангелом, вестником богов, прообразом *Сурб Каранэта*.

Все это выявляет окончательно те причины, которые для представлений вышеприведенных сюжетов и образов из мифологии предков армян и самих армян привели к созданию воздушных путей между священными деревьями с помощью переплетенных ветвей, шестов-перекладин, канатов. Все это также освещает роль языческого прообраза *Сурб Каранэта* в виде божества птицы, птицы—вестника богов.

Это птичье божество, изображавшееся свя-

щенным жрецом канатоходцем предводительствовало во время священнодействий на воздухе силами, изображавшими переселение—*перелет осенний и весенний* стаи птиц, то есть родов и племени. Воздушная картина передавала племя в движении.

Это птичье божество получало священную силу от других, более важных божеств. Сцена получения великого дара могла инсценироваться на воздухе. Это крылатое божество получившим великим даром могло освящать героев своего племени, борцов его, как *Сурб Каранэт* впоследствии освящал искусство канатоходца. Инсценировка борьбы могла совершаться в воздухе наподобие боя вавилонского Бэла-Мардука против Мумму-Тиамат и ее рати, слускаться на землю и вновь подниматься на ветки и канат.

Души умерших (то есть лицеден, изображавшие их) могли по канату, как по мосту, совершать свой переход в потусторонний мир.

Вторым сюжетом древних языческих воздушных священнодействий мог быть осенний и весенний перелеты птиц, на что указывает корень *чу*, означающий осенний и весенний перелеты птиц.

По сюжетам, представленные священнодействий «Племя в движении» и «Переселение душ в потусторонний мир», должно было происходить на канате—*чуан-е*<sup>76</sup>.

*Чуван*— веревка, канат самой различной толщины (из различного материала, чаще всего конопляный), имел свое важное и разнообразное назначение в хозяйстве, в быту. Но нас интересует не хозяйственное назначение *чуан*-а.

Слог *чу* является корнем *чуван*-а и имеет свое самостоятельное осмысление.

*Чу* означает:

а. отъезд, отход, поход, поездку, марш;

б. путешествие, переход с места на место, кочевание, переселение, передвижение по воде, по суше и по воздуху;

в. путь, дорогу;

г. осенний и весенний перелеты птиц;

д. самый караван, самую передвигающуюся массу народа, само племя в движении;

е. передвижение войска в полном составе;

ж. качели.

По Ачаряну, корень *чу* в древнем праязыке связан был с понятием: двигаться, передвигаться. Корень *чу*, по-видимому, уходит в очень далекие времена, ибо он явно связан со скотоводческим бытом, с кочевьем боль-

<sup>76</sup> *Чуан*—произносится *чуван*. См. это слово во всех приводимых словарях.

шнми массами людей, с переселением их в поисках более удобных пастбищ и с войнами за эти пастбища... Отсюда *чуйэрг* (произносится *чывйэрг*)—*походная песня, пляска, маршевая песенляска*. Мы видим, что вырсовываются сюжеты, связанные с путем, с дорогой.

Вместе с тем, на канате *чыван-е, чуване*, совершались, по-видимому, какие-то колдовские действия, целью которых было: сбить с пути, погубить, сделать несчастным. На это указывает ряд производных от корня *чу* слов и оборотов речи:

1. *Чывэл*—а. отправляться, отправиться з путь, дорогу;

б. переезжать, пересекать;

в. идти военным походом;

г. перелететь, перелетать, совершать полет;

2. *Чу арнэл* или *чу арканэл*— пуститься в путь и все те же действия, что и в *чывэл*;

3. *Чу дардзи арнэл*— вернуться обратно и вновь отправляться в путь или, повернув назад, пуститься в путь.

4. *Чу тал*— а. побуждать, толкать, подстрекать на ссору, на войну;

б. возбуждать, побуждать, поощрять, ободрять во время битвы, боя;

*Чывэл* употребляется также в виде предлога *до*, означающего предел или цель передвижения по арм. *минчэв* (*до реки, до горы* и пр.)<sup>77</sup>.

Несомненную связь с семантикой корня *чу*, звучащем как *чыв*, имеет ряд слов, звучащих в начальном слого и как *тышв* и как *шыв*:

1. *Чуар, чывар, тышвар*— а. несчастный, бедный, жалкий—бедственный, злополучный (Ср. с *шывар* с тем же осмыслением, а также: растерявшийся, блуждающий без дела, не знающий, какой путь избрать, то есть находящийся как бы на перекрестке, на перепутье, а может быть и плененный);

2. *Чуаракан, чываракан, човаракан, тышваракан*— а. бедняк, бедняга, несчастный человек;

б. жалкий, ничтожный человек;

в. буквально—странник, а потому человек одинокий, несчастный, оторванный от своих близких.

г. это же семантически в культе предков должно было означать покойника, душа которого еще странствует... еще не дошла до места своего назначения в потустороннем мире.

<sup>77</sup> Ср. с народным *чури*.

3. *Чуаранал, чываранал, човаранал, тышваранал*—

а. становиться несчастным;

б. беднеть (более позднее осмысление);

4. *Чуарацнэл, чыварацнэл, човарацнэл, тышварацнэл*—

а. губить, погубить;

б. сделать несчастным;

в. буквально, заставить странствовать, то есть убить—отправить по дороге в потусторонний мир (ср. с *шыварэцнэл*—сбить с пути, привести в замешательство, смутить, привести к перепутью, заставить блуждать, заблудить);

По верованиям армян, связь человека с путем-дорогой, со странствованием не прерывалась и после его смерти, когда душа его отправлялась в странствие в поисках страны своих предков в потустороннем мире. Она блуждала по извилям различных путей, то легко находимых, то искомым, но не находимых... Она блуждала по потусторонним путям с потусторонними мостами, с мостами толстой в волосок, с которых легко можно было свалиться в мрачную пропасть страны вечных мук...

Она блуждала, ища страну в подземном или небесном мире, уготованную ей предопределением ее судьбы еще при рождении, на будущее житье с душами своих предков, руководивших и ее земным бытием, когда она обитала на земле в образе человека, животного, растения, насекомого, а может и камня, облака или дождя... На будущее житье до тех пор, пока она снова вернется на землю, чтобы вновь воплотиться там в том или ином образе...

И со всеми этими путями должен был быть связан *чыван*—толстый канат священных лицедеев—канатных плясунов-акробатов, чтобы передавать потусторонний путь в страну предков или путь земной переселенный и кочевания племен—предков армян, самих армян и пути их военных походов... передавать мифы—*историю* своего племени.

Третий цикл сюжетов представлений на канате может быть засвидетельствован содержанием армянского названия каната—*лар*<sup>78</sup>. Если откинуть осмысленные слова *лар* по функциям *лар-а*—каната, веревки, проволоки, струны и пр. в быту, мы увидим, что, в применении к священнодействиям, *лар*—канат, должен был быть связан с довольно на- окружающими взаимоотношениями на нем с окружающей средой.

<sup>78</sup> См. *лар* во всех приведенных словарях.

*Лар* включает в себе следующие понятия, из которых вырисовывается сюжетная линия воздушных представлений:

а. западно, ловушку<sup>79</sup>; интриги, проски; аркан;

б. музыкальный инструмент и струну музыкального инструмента;

в. *аспарэз*— то есть стадию— меру длины, мило, но вместе с тем и *аспарэз* в смысле поприща, ристалища, стадиона, то есть *площадки* действия, что совпадает с назначением *лар-а*— каната, как места для представлений канатных плясунов, акробатов, священных лицесев.

Из производных от *лар* приведу необходимые примеры:

а. *лародз*— порода ядовитых очень злых змей, что может быть связано с понятием об интригах, просках, злом чародействе, расставляющем западно, ловушку;

б. *лараноц*— клетка для птиц, то есть место их пленения.

Из глаголов характерны для сюжетов следующие:

1. *Ларэл*— а. напрягать, натягивать, напирать, натянуть; подготавливать к действию;

б. обострять взаимоотношения, делать их враждебными; настраивать людей (богов) друг против друга; настраивать музыкальные инструменты;

в. преследовать, нагонять, гнаться за бегущим;

г. прогнать, прогонять, выгнать; прогонять словами;

д. смущать, приводить в замешательство, ошарашить, ошеломлять;

е. притеснять, подвергать гонению, преследованиям.

Как мы видим, взаимоотношения враждебные, не дружественные. Они относятся к взаимоотношениям межродовым, межплеменным— к врагам.

2. *Ларвэл*— а. все те же понятия, но в возвратном залого; так: напрягаться, обостряться, смущаться, преследоваться и т. д.

3. *Лархвэл* или *лорнэл*— лежать, вытнувшись на боку или на спине, что и делает *Пайл'эван*, лежа на канате.

4. *Лархындил*— накипеть на сердце, почти плакать от огорчения.

Эти глаголы относятся к двум сторонам священнодействий, чародейств. Одна сторона— образы, которых изображают лицесев—

плясуны-акробаты на канате. Действия этих образов враждебны. Они чародейственно направлены на гибель образов второй стороны. Вторая сторона— сторона страдающая, та, против которой направлены враждебные чары первой стороны. Вторая сторона побеждается, она так страдает, что у нее «накипает на сердце, она почти плачет от огорчения». Члены второй стороны валяются, лежат, вытнувшись на боку или на спине, что и делает канатный плясун на канате. Они преследуются, они ошарашены, ошеломлены, они притеснены первой стороной. Они попадают в западню, в ловушки, расставленные канатными чародеями, колдунами, ведьмами, крылатыми божествами.

Вспоминается описание боя вавилонского Бэла-Мардука против Мумму-ТиаMAT. Мардук «сделал сеть, чтобы ею накрыть и опутать ТиаMAT, отрезать ей все пути к спасению, затем создал семь бурных ветров, велел им лететь за ним в бой»<sup>80</sup>. Дальше описывается бой, то, как Мардук опутывает сетью ТиаMAT и ее рать.

Как же могли бы подобную воздушную сцену изобразить предки армян и сами армяне, если бы аналогичный миф существовал и у них— миф о борьбе крылатого божества— доброго начала с образами зла, подобными олицетворению хаоса—Мумму-ТиаMAT?<sup>81</sup>. Ясно, что такое мифическое представление должно было инсценироваться на канате, на котором изображались обостренные взаимоотношения и враждебные действия враждебных сил.

А вот пример из беседы Зороастра с Ахура-Маздой, имеющей отношение и к языческому культу армян.

Зороастра, или Заратуштра, вопрошает Ахура-Мазду:

«О творец вещественного мира, пресвятой!

Где воздаются мзды, которые они, при жизни своей в вещественном мире, заслужили для душ своих?»

Ахура-Мазда ответил: «Когда человек умрет, когда наступит конец положенному ему времени, тогда *адские, злодейские дэвы* нападают на него, а по прошествии третьей ночи, когда покажется заря и заснеет, и проводит

<sup>80</sup> З. А. Рагозина, История Халдеи, 1902, стр. 306.

<sup>81</sup> Интересно, что Мумму-ТиаMAT кроме крыльев, часто имеет и другие птичьи признаки: когтистые птичьи лапы-пальцы, иногда—клюв, хотя торс и хвост у нее как у зверя.

<sup>79</sup> Ср. с похожим на извилистый путь иероглифическим знаком ловушки, западни.

Мифру, бога о прекрасном оружии, до всеблаженных гор, и солнце взойдет, — тогда бес по имени Везареша уносит связанными души нечестивых, беспоклонников, живущих в грехе. Душа вступает на дорогу, сооруженную Времени и открытую равно для злых и для праведных»<sup>82</sup>. (Вендидад, XIX)<sup>83</sup>.

К этому относится следующий комментарий: «У каждого человека на шею петля. Когда он умирает, если он вел праведную жизнь, петля с него спадает, если же нечестивую, она его за эту петлю тащат в ад». Добрые и злые духи борются на мосту — кому душа достанется»<sup>84</sup>. Вот уже целый сценарий того, что могло происходить на канате, какая борьба крылатых духов добра и зла.

Петля, аркан отмечается и в отношении лар-а. Именно с ним могли иметь связь поверья об обреченности людей, о том, что у них была «петля на шее» в жизни.

То, что путь в потусторонний мир проходил по мосту, постоянно упоминается в древних мифах.

В Авесте, в Гатах Ясны постоянно упоминается Мост Чинват, по которому бредут и на котором бьются души усопших: «И когда они приближаются туда, где находится Мост Чинват, в обители Лжи (в аду) навеки будет пребывание их»<sup>85</sup>.

..Совесть праведника поистине одолеет совесть лиходея, между тем как душа его будет яростно биться на мосту Чинват»<sup>86</sup>.

Не напоминает ли мост Чинват Авесты армянский волосяной мост — Мазэ Кармундж<sup>87</sup> и где, как не на канате — лар-е могло бы инсценироваться трагическое путешествие усопшей души в страну вечности?

Армяне верили, что во время всеобщего воскресения из мертвых все народы должны будут проходить через Волосяной мост, который протянут над адом. Праведные пройдут благополучно через этот мост и отправятся в

рай, а грешники должны будут свалиться с моста прямо в ад»<sup>88</sup>.

Связь с птицами, с крылатыми образами наблюдается в культуре покойников и в христианскую пору. Но верованиям армян, праведные души получают образы голубей, поднявшись на небеси...

В культе покойников наблюдается и связь с древом жизни, символом их надежды на вечную жизнь. Древо жизни постоянно упоминалось в мифах, в картинах потустороннего мира, а также изображалось на гробах<sup>89</sup>.

О правителе Мертвого царства, арийском Яме, сказано: «Сидя с богами в высшем небе под широковетвистым деревом — космическим Древом жизни, он вместе с ними расписывает панночек бессмертия, золотистый Сома, каплюющий с листьев дерева, и его окружают Питри, то есть блаженные, просветленные души умерших праотцов»<sup>90</sup>.

Опять целый сценарий тотемистического представления. Души могли подыматься и сидеть на древе жизни, а также перелетать, переходить по ветвям, шестам или канатам с него на другие деревья. То, что канатные плясуны изображали на канате не только положительные, добрые деяния во время священнодействий, но и совершали враждебно-чародейственные обряды, твердо хранится память армянского народа.

Образ ларахагац-а<sup>91</sup>, лиригынац-а<sup>92</sup> явно двоятся в понятии армян.

Его враждебные чары, его ловушки и закладки, интриги, изображавшиеся в древних представлениях, привели в их пережитках к тому, что у армян имя сущ. ларахагац стало именем нарицательным. Ларахагац-ем стали называть очковтирателя, надувальщика, ловкача, фокусника (в переносном смысле), плута, интригана, хитреца.

Отсюда ларахагацтун, кроме искусства канатного плясуна, означает и надувательство, хитрость, плутовство, плутню, фокусничество (в переносном смысле)<sup>93</sup>.

Чародейство, действия актера, получают переносный смысл и у ларахил-а, который, дергая за веревочку или проволоку, застав-

<sup>82</sup> З. А. Рагозина, История Мидии, стр. 189. Курсив мой.

<sup>83</sup> Авеста состоит из 4-х частей: Вендидад. Висперед Ясна. Иешты.

<sup>84</sup> З. А. Рагозина, там же.

<sup>85</sup> Ясна, XLVI, 17.

<sup>86</sup> Ясна, LI, 13. Цитировано по той же книге З. А. Рагозиной, стр. 187—189.

<sup>87</sup> Народ называет и тут кармундж, а не камурдж. Буквально получается так: кар—канат, мундж—безмольный, немой. И действительно, ведь души должны были брести по Мазэ Кармунджу — волосяному мосту, в полном безмольнии, как немые.

<sup>88</sup> Е. Лалаян. Джавахк, вып. I, 1897, стр. 207 (на арм. яз.).

<sup>89</sup> Например, на глазированных гробах Варки (др. Эреха) З. А. Рагозина, История Халден, стр. 320.

<sup>90</sup> З. А. Рагозина, История Мидии, стр. 63.

<sup>91</sup> Плясуна на лар-е.

<sup>92</sup> Шествующего по лар-у, канатоходца.

<sup>93</sup> լարի/լարից/լարիք, см. 266.

ляют двигаться кукольные фигурки-марионетки, то есть превращает их в свое послушное орудие...<sup>94</sup>

Не зря от слова *лар* армяне создали ряд проклятий и поговорок.

*Լարի լարիի դառ, հաստ ցարիի*.— Чтоб тебе нагнуться на хорошую веревку (*ларан*), да на толстый канат!<sup>95</sup> (Проклятие).

*Լարի, լարի, մազ լարի, ամենի մարի, բիզ շարի*. Веревка, веревка, волосная веревка, всех увели, тебя не увели! (поговорка).

Не вспоминается ли волосной мост, ведший в потусторонний мир? А в русском языке есть характерный народный оборот речи — когда хотят противодействовать чьим-либо интригам, что в старину преломлялось как злые чары, козни: «Нечего надо мною веревку вить». Речь явно идет о протянутом в воздухе канате (веревке).

При всех этих злых чарах, чьи колдовстве древних канатных чародейств одежда канатного плясуна, в которой, как я уже говорила, сохранились остатки древнего ряжения в птицу, в перья, продолжала вызывать благоговейное отношение армян.

Одеждой канатного плясуна называли не только самую одежду его, но иносказательно ту высшую силу, ту благодать, тот дар свыше, благодаря которому, по верованиям армян, он держался на канате.

Это опять подтверждает предположение, что одежда *Пайлэвана* первично имела вид крыльев. Значит, именно крылья в его одежде, их способность летать трактовали как надежные вышней благодатью, даром свыше. Ведь перья сохранились в одежде канатного плясуна в виде разноцветных кусочков ткани, сшитых вертикальными полосками в его юбочке.

Сюжеты вырисовываются сами собой из приведенного содержания названия каната — *лар*. Сюжеты, полные вражды, борьбы, обрисовки деяний предков и переселений душ в потусторонний мир по Волосанному мосту — пе-

реселения праведников и грешных, с мрачной картиной ада, под этим мостом<sup>96</sup>. И все это совершалось на древе жизни и около древа жизни, как символа победы жизни над смертью, как древней мечты людей об уничтожении старости и смерти.

Перейдем к названию каната — *паран*, самый корень которого *пар* свидетельствует о прямом отнесении такого каната к плясовым действиям. Попробуем из анализа и этого названия заключить о сюжетах священнодействий, совершавшихся на *паран*-е.

В то время, как названия каната *чуан*-а и каната *лар*-а, а также *кар*-а не выявляют какой-либо связи с земледелием, а передают кочевой образ жизни скотоводов, переселение родов в поисках пастбищ, военные походы, переселение душ в культу предков и злые чародейственные козни против врагов и грешников — название каната *паран* в его бытовой роли указывает на его *земледельческое происхождение*.

Уже не раз говорилось об идентичности корня *пар* с корнем *оар*, означающим плод, а по Гр. Капанцяну, вообще любую еду — *утэст*. Корень *пар*, *оар* указывает на илосовые действия, относящиеся к культуре плодородия растительного и животного мира. Корень *бар* — плод, надо понимать как плод растительный и как плод животных — детеныш, потомство.

Кроме различного бытового назначения *паран*-а, как веревки и каната, служащих для связывания, *паран* означает:

а. меру для измерения садов<sup>97</sup>.

б. ряд посаженных виноградных лоз. Он же и *оаран*.

в. борозду, прорытую в садах для посева семян различных овощей и съедобной зелени.

г. поворачивание, перевертывание земли для посева и т. под.

Как мы видим, все эти отклонения указывают на ряд земледельческих понятий, который заключается в имени сущ. *паран*.

Мерой длины служили и *чыван*, и *лар*, но их измерения больше относились к пути, вообще к расстоянию, но не к садам, как то имеет место с мерой длины *паран*-ом.

*Паран* означает также аркан, лассо, веревку с кольцом или петлей на конце. Это указывает на его *охотничье и военное применение*.

<sup>96</sup> Ср. с Элевсинскими мистериями; в них изображали понски Деметрой своей дочери Персефоны, которую Плутон увел в подземное царство теней.

<sup>97</sup> Точная длина этой меры теперь неизвестна. См. *паран* во всех приводимых словарях.

<sup>94</sup> Несколько похожий на прообраз Сурб Каранэта вавилонский Мирри-Дугги, сын бога Эа изучал пациентов, поднавших под влияние чар колдунов и ведьм, проносить следующее заклинание, заключавшее в себе понятия, входящие и в осмысление *лар*-а. «Они одолели меня, как веревками, — изловили, как в клетке, связали, как узлами, — опутали, как сетью, — скрутили, как в петлю» и т. д.

<sup>95</sup> О канате *паран*-е см. ниже, Э. А. Рагозина, История Халден, стр. 191.

ние (кроме бытового—для ловли пасущихся животных). Вместе с тем это же может относиться к неким враждебным действиям сюжетного порядка в сценах представлений на канате, и, например, к ловле душ усопших или крылатых духов, а также к умыканию жещин (наподобие того, как это сделал царь Арташес, изловив арканом агванскую царевну Сатеник)<sup>98</sup>. Название *паран* относится к плуты, но, в основном, в смысле переезда через реку, ибо *паран*-ом называется паром.

Во многих мифах и сказаниях различных народов встречается образ полугероя-полубога—перевозчика через реку или море, в особенности, перевозчика в подземное царство на лодке или на пароме<sup>99</sup>.

Глаголы от *паран* имеют разнообразное значение:

1. *Паранэл*: а. связывать, обвязывать веревкой, тянуть, тащить;

б. вторично пропахивать уже вспаханное поле и переворачивать, воротить землю;

в. поворачивать лицо к стене;

г. отворачивать только лицо или поворачиваться всем телом в другую сторону;

д. наливать, лить;

е. наполнять платок, сосуд или иное vesselище продуктами;

ж. ударять, бить (например, ногами оземь);

з. низвергать, низвергнуть, свалить, сваливать наземь;

и. повторять то же слово, ту же фразу несколько раз.

2. *Паранил*: а. возвращаться назад, обратно;

б. обращаться к кому-нибудь;

в. обратиться в другое существо, превращаться, обертываться (другим существом—реальным или фантастическим), превращать, поворачиваться, оборачиваться — *быть оборотнем*<sup>100</sup>;

<sup>98</sup> С той разницей, что сцена похищения Сатеник должна была представляться на наземной, а не на воздушной площадке.

<sup>99</sup> Гильгамеша (образ которого перекликается с образом армянского *Вагагна*) к Ут-Напштиму (вавилонскому Ною) перевозил через Мертвые воды перевозчик Арди-За.

<sup>100</sup> В армянских сказках сохранились рассказы о многих видах оборотничества—превращения героя (иногда самими) из человека в животное, птицу, насекомое, злати, растения и т. под. и превращение его (другим человеком с помощью враждебного либо доброго колдовства) в другое существо.

г. отречься;

д. останавливать, приостанавливать;

е. упрашивать, умолять, заклинать, заклясть, уговаривать;

ж. сваливать, низвергать<sup>101</sup>;

3. *Паранвил или паранвэл*— а. вращаться вокруг своей оси;

о. кружиться;

в. отворачиваться или поворачивать лицо в одну сторону;

г. приловить, ушпуть, унереть;

д. полужелать, полужелчь;

е. лежать.

При классификации многообразного содержания этих глаголов обращают на себя наше внимание различные стороны его.

1. Положительные, благожелательные взаимоотношения с окружающим миром действующего лица, того подлежащего, к которому относится тот или иной смысл каждого из данных глаголов, характеризующий его как его сказуемое.

Такие благожелательные взаимоотношения легко выделяются, ибо их немного. Они, в большинстве случаев, связаны с каким-то рабочим, трудовым процессом как вторичное пропахивание поля, как заворачивание или укладывание предмета, как вращение вокруг своей оси (подобно мельнице), как кружение. Последнее может относиться и к ильсовым моментам.

2. Отрицательные, враждебные отношения действующего лица с окружающим миром подчеркиваются гораздо ярче. При этом глаголы характеризуют именно действия самого подлежащего, самого действующего лица, а не действия других лиц или воздействие на него окружающих его предлагаемых обстоятельств.

Некто действующий враждебен к своей среде. Он низвергает кого-то, отрывается от кого-то, сваливает кого-то, отворачивается от кого-то. Он является *оборотнем*, превращается сам в какие-то реально существующие или фантастические существа и сам кого-то превращает, оборачивает в иные существа чем они суть. Он упрашивает, умоляет, но он же и заклинает, уговаривает, а это значит и заговаривает, ворожит, колдует и повторяет по многу раз одни и те же слова, одни и те же фразы... И что-то рушится, что-то валится, опрокидывается...

<sup>101</sup> См. *Фиррири*, *ЗУР*, каждый из приведенных глаголов в свою очередь полисемантичен.

Не так ли некогда вели себя те, которые были действующими лицами на *паран-с*—святая и не приоткрывает ли семантика, связанная с им. суш. *паран* (во всех его грамматических превращениях) завесу, отделяющую нас от далекого прошлого? Не может ли заключаться содержание былых представлений на канате в полисемантизме разбираемых слов?

Продолжим же наши поиски, ибо есть еще ряд оборотов речи в армянском языке, в которых фигурирует канат-*паран*. Вот они:

1. *Паран гал*— а. вращаться, кружиться;
- б. поворачиваться в другую сторону;
- в. лежать, ворочаться с одного бока на другую (как от бессоницы);
- г. падать, разрушать, рушиться,
- д. низвергаться, опрокидываться...

2. *Паран-паран гал* (удвоение)—а. ворочаться, мучиться в сильнейшей степени, гореть в огне, словно жариться на огне.

3. *Паран тал*— а. кружить, поворачивать, переворачивать;

- б. наливать, лить воду (на голову).

Разница между глаголом *гал* и глаголом *тал* заключается в том, что в оборотах речи с глаголом *гал*<sup>102</sup>, *паран гал*—действует подлежащее, к которому глагол *гал* относится, а в случаях с глаголом *тал*<sup>103</sup>, подлежащее, действующее лицо заставляет других подчиниться своему требованию и своему действию. Отсюда при глаголе *гал*—*паран гал* подлежащее—действующее лицо будет само кружиться. Отсюда при глаголе *тал*—*паран тал* подлежащее— действующее лицо будет кого-то кружить, заставлять кружиться. Все это важно для выяснения роли действующего лица на канате.

4. *Паранцынкнид или выкнэл*— ложиться на спину или лежать на боку. Буквально *паранц выкнид*— упасть на канат, растянуться на канате, а также разлечься, как-то и делает канатный плясун.

5. *Парани канэл*— обмануть, вовлечь, втянуть хитростью кого-нибудь в беду. *Парани канэл*— буквально вывести (поднять) кого-нибудь на канат, что является бедой, так как можно свалиться с него, ибо он протянут в воздухе.

<sup>102</sup> Который в данном случае лишается своего значения—приходить, прийти, приехать, а придает обороту речи смысл действия, как *пар гал*—танцевать, плясать, хэлки *гал* (хэлк— ум, разум)—образумиться.

<sup>103</sup> Который из всех своих значений здесь сохраняет лишь значение— заставлять.

6. *Парани кашэл*<sup>104</sup>—надуть, обмануть, хитростью заставить впасть в ошибку. *Парани кашэл*— буквально втащить на канат (протянутый в воздухе), что опасно.

7. *Паранин цах чдынэл*<sup>105</sup>—не доверять, не верить. Буквально не класть дров на канат (протянутый в воздухе). Надо понимать так: дрова все равно свалятся, доверять канату нельзя.

Что в основном характерного в народных армянских оборотах речи, применявших слово *паран*? Почти все они характеризуют как отрицательные, мучительные действия или состояние, так и положительные, если считать положительным содержание глаголов:

1. вращаться;
2. кружиться;
3. разлечься, лежать на спине, на боку.

Однако вращаться, кружиться, разлечься можно и не с мажорным, а с минорным внутренним состоянием и в целях не дружественных, а враждебных по отношению к окружающей среде, тем более, что поворот в плясовом действии, по народному объяснению, был актом проклятия.

Другие черты содержания оборотов речи и глаголов от *паран* все явно отрицательные. Они активно-мучащие или пассивно-мучимые по содержанию внутренних состояний действ, предполагаемых действующих лиц.

1. Мучительно ворочаться с боку на бок, как бы горя в огне, поджариваясь на нем.

2. Рушиться или рушиться.

3. Низвергать, опрокидывать или низвергаться, опрокидываться.

4. Лить, наливать воду (обычно на голову), что может быть как дружественным, так и враждебным актом. Лить расплавленное масло на врага.

5. Обманывать, надуть, не доверять.

Само название *паран* явно связано с корнем *пар*— пляска.

Приводимые объяснения слов и оборотов речи, связанных с веревкой, канатом являются сводкой их значений, которая выявляет название каната— *кар-а*, *лар-а*, *чыван-а*, *паран-а*<sup>106</sup> как воздушной исполнительской площадки для представлений, совершаемых на них.

<sup>104</sup> *Кашэл*—танцевать, тянуть, втащить, дергать, при- тягивать и пр.

<sup>105</sup> *Чдынэл*—не класть, не ставить и т. д.

<sup>106</sup> См. *кар*, *карр*, *лар*, *чыван*, *паран*—*чирн*, *чирр*, *чирр*, *чирр* и производные от них в словарях: *ЗУР*, *ЗФР*, *ЗРФ*, *ЗРнФ*, *РЗЛ*, *А. С. Дагбашян*. Армяно-русский словарь. Переводы армянских оборотов речи и выражений принадлежат мне.

РАССКАЗ ИШАНА ГЕВОРГЯНА О  
ПРЕДСТАВЛЕНИИ КАНАТНОГО  
ПЛЯСУНА В Г. ВАНЕ<sup>107</sup>

«Пайл'эван приходит в селение с вечера в осенние дни и останавливается в доме ктитора—представителя церкви, ее поручителя. Пайл'эван не имеет права пойти в иное место. Там он отдыхает и спит, и ест.

По распоряжению ктитора со следующего утра начинают протягивать канат—*гэлэр канэл* (буквально, привязывать веревки, нити). С двух сторон на очень большом расстоянии друг от друга закапывают в землю по паре бревен, толщиной см в 30 и высотой метров в 5—6. Верхушки каждой пары бревен скрещиваются наподобие козел и туго-натуго привязываются друг к другу веревкой.

Конюпленный канат толщиной см в 5 называется *шырит-ом*<sup>108</sup>. *Шырит* протягивается посредине верхнего скрещения бревен, называемых *чагал-ами*—вилами<sup>109</sup>. Каждый конец каната наматывается на широкую балку толщиной см в 15 и длиной около метра. Такая балка называется *шырити пэт*—палка каната.

Балки намотанными на них концами туго натянутого и проходящего через вилы каната укладываются в эти канавы и засыпаются землей. Поверх земли наваливаются по семь-восемь огромных камней, пуда 2,5 каждый. Чем больше камней, тем лучше, надежнее будет. Все вместе—каждая канава с зарытой балкой и наваленными камнями называется *лол*.

Подготовительная работа прodelывается за два-три часа. По распоряжению ктитора 10—20, а подчас и 40 человек воздвигают это сооружение для собственного развлечения и веселья, не получая за это ни денег и никакого иного вознаграждения.

Вот по распоряжению ктитора заиграли *зурна-нагара*<sup>110</sup>. *Зурна-нагара* приходят всегда

вместе с *Пайл'эван-ом*. Если даже в деревне этой есть свои *зурна-нагара*—они не имеют права играть для *Пайл'эван-а*. *Пайл'эван* сам оплачивает своих зурначи и нагарачи в течение двух месяцев—с сентября по ноябрь по заключенному с ними договору.

Под канатом, по распоряжению ктитора, расстилаются паласы<sup>111</sup>, расставляются котлы, ведра.

Как только раздаются звуки зурны-нагар-ы, вся деревня соегаается к самым дверям церкви... либо туда, с какой стороны удобнее бывает разместиться. Никто не остается в деревне... Запираются двери жилищ... И стар, и млад спешит туда, захватив с собой и грудных детей. С собою приносят подарки для *Пайл'эван-а*, которые называются *Пайл'эвани халат*. Кто дарит ему довольно большой, обычно, шелковый, платок с бахромой по краям, который скручивают в жгут и обертывают его вокруг мужской войлочной островерхой шапки так, чтобы бахрома свисала на лоб и затылок; кто дарит ему шелковый платок поменьше, кто длинный шерстяной шарф-пояс, пояс—платок на шею, либо деньги. Кто дарит золотой<sup>112</sup>, а кто просто шастр. Дарят также ящда, топленое масло, хлеб и пр. В нашей области фруктов нет. В тех же местах, где они есть—приносят вдвойне...

Все принесенное складывается народом самым пристойным и аккуратным образом на чистом месте. По окончании представления подарки относятся в дом ктитора в отдельную комнату *Пайл'эван-а*, в которой тот спит с «составом» своей труппы: одним *Зурначи*, одним *Нагарачи*, одним *Яланчи*<sup>113</sup>, называющимся и *тыки сутасан-ом*<sup>114</sup>, а также двумя Рабочими. Все они питаются вдоволь полученными продуктами, а излишек продают.

Чтобы созвать народ перед представлением, играют *Нагорт*<sup>115</sup>—это Клич—мелодия,

<sup>107</sup> Ишан Геворгян—уроженец села Гавэран Ванской области. В 1924 г. он переселился в г. Ереван. Запись 1943 г. Текст с армянского перевожу в настоящем времени, как рассказывал информатор.

<sup>108</sup> От араб. *шерит*—лента, тесьма, полоска; шнур шнурок.

<sup>109</sup> От тур. *чатал*—вилы, вилка; раздвоенный, разветвленный.

<sup>110</sup> Народ соединяет в одно целое *зурна-нагара*, пропуская союз. Вместо музыкантов—*зурначи-нагарачи*, народ опять-таки употребляет оборот: *зурна-нагара*. Нагара (дхол)—вид барабана.

<sup>111</sup> Вид безворсового ковра.

<sup>112</sup> Турецкая лира.

<sup>113</sup> Тур. *ялан*—ложь, неправда, *яланчи*—лгун, лжец.

<sup>114</sup> Арм. *тыки*—нижний, *сутасан*—лжец, от *сут*—ложь, *асан* (гл. асэл—говорить)—говорящий. Нижний лжец, нижний брехун—прозвание Шута, выступающего на земле, под канатом.

<sup>115</sup> На литературном армянском языке *Нахорд* означает—предшествующий, то есть Прелюдию. Ишан Геворгян произносил и *Нагорт* и *Ныхлорт*.

созывающая народ. Собранный народ расаживается на земле кто где и как хочет.

Прежде всего *Пайл'эван* переодевается при всем народе. Он снимает с себя *шал* и *шылвар*<sup>116</sup> и надевает узкие шаровары *Пайл'эвани зывка шылвар*<sup>117</sup> серого, желтого<sup>118</sup>, синего или иного цвета, что ему больше по вкусу. Того же цвета надевает он *Пайл'эвани блуз*—«блузу»<sup>119</sup> *Пайл'эван-а*. На блузу нашиты кресты, изображения богоматери, Св. Карапэта, Св. Геворг-а. Блуза разукрашена по-ангельски. *Пайл'эван* накидывает через плечи и пропускает по бокам груди, поверх блузы нагрудный крест, концы которого закрепляются на спине нагрудным аграфом—застежкой. Для нагрудного креста оставляется особое место посреди украшений и изображений блузы. С этого украшения—нагрудного креста свисают крошечные бубенчики<sup>120</sup>, крестики и изображения различных святых. Кожаный пояс застегивается широкой пряжкой—*камар-ом*<sup>121</sup>. Голову *Пайл'эван* ничем не покрывает. Ноги босы.

Переодевшись, *Пайл'эван* приставляет вертикально свой длинный, метров в пять, шест—*таразу* к *чатагал-у*— козлам, упирая один конец его в землю.

Затем *Пайл'эван* становится перед дверьми церкви, целует крест на них, произносятся в уме «Отче наш!». Осенив себя троекратным крестным знаменем, *Пайл'эван* подходит к козлам и берет в руки шест. Стоя на земле, *Пайл'эван* трижды жонглирует им. Затем он трижды целует канат, трижды же в уме произносит имя Сурб Карапэт-а. Держа шест

<sup>116</sup> *Шал*—верхняя рубашка особого покроя из специальной ткани, употребляемая в некоторых областях Западной Армении, в том числе, в Ванской и Шатахской. *Шылвар*—очень широкие шаровары обычно из той же специально сотканной ткани (в виде гарнитура), вместе с тканью для *шал-а*. *Шылвар-ом* называются вообще любые шаровары, но в обороте речи *шал* и *шылвар*, *шылвар* означает шаровары только особого покроя, шитые к данному *шал-у*.

<sup>117</sup> *Зывка*—узкий.

<sup>118</sup> По сведениям других информаторов, желтый цвет употреблялся запрещалось, как приносящий несчастье.

<sup>119</sup> Ншан Геворгян не сообщил специального названия *пайл'эванской* рубахи и упорно называл ее русским словом—блуз.

<sup>120</sup> Напомню еще раз, что бубенчики, колокольчики и их звон считались оберегами от злых духов.

<sup>121</sup> От древнегреч. *камара*—свод, свод небесный, комната со сводом и пр. Кроме пряжки и самый пояс часто называют *камар-ом*.

ладонями сверху, *Пайл'эван* вскакивает на канат со стороны *лом-а*—канавы с камнями, поднимается к разветвлению бревен и садится на него. Тут он начинает переговариваться со своим шутом—*Яланчи*. *Яланчи* одет в крестьянскую одежду. Он до сих пор поджидал *Пайл'эван-а*, присаживался то там, то сям до того, как *Пайл'эван* поднялся на канат. Теперь же он подходит и останавливается под тем местом, где сидит *Пайл'эван*.

*Яланчи*: «Ты кто-же такой будешь, поднялся туда, да и уселся?».

*Пайл'эван*:—«Я тот, кто тебе глаза повыколет. Я поднялся силой Сурб Карапэт-а порадовать народ. А ты кто будешь?!».

*Яланчи*: «Я повыше тебя человек. Ну, да разве ты сможешь мою должность нести да народ смешить?».

*Пайл'эван*: «Жаль мне тебя, пожалей и ты себя самого, не завирайся<sup>122</sup>, ври, да знай меру! Хватит!

*Зурна* начинает играть медленную мелодию—*Сывари*—Всадничью<sup>123</sup>, *Нагарачи* бьет в *нагора*. *Пайл'эван* проходит от одного конца каната до другого, пляшет, кружится, поворачивается, идет спиной, садится отдохнуть на канат. Он пляшет наподобие пляски *Кочарчи*, по многу раз пускается впрысядку<sup>124</sup>, садится верхом на канат, вскакивает и стоит на нем, либо садится на него скрестив ноги (по-турецки). Он пляшет на канате любые народные пляски.

*Яланчи* (грозя ему снизу пальцем): «Не важничай, не зазнавайся чересчур, я пляшу лучше тебя!».

Народ хохочет. Ту пляску, которую *Пайл'эван* пляшет наверху, *Яланчи* выплясывает внизу, вкривь да вкось, для смеху. Все смеются над ним. *Зурна* играет мелодию тех плясок, которые пляшет *Пайл'эван*. *Пайл'эван* время от времени сходит с каната. Ему на спину привязывают ребенка<sup>125</sup>.

*Пайл'эван* вновь трижды целует шест и громко восклицает, плача при этом: «Сурб Карапэт, я беру его силою твоею осененный, не посрами меня!»

Ребенку завязывают глаза.

<sup>122</sup> Ншан Геворгян употребляет гл. *тцаврэл*—враг; *ми тцаврэл*!—«не ври!».

<sup>123</sup> См. главу о Дорожных плясках.

<sup>124</sup> На канате прысядка исполняется, отбивается не приседая, а садясь верхом на него.

<sup>125</sup> Обычно привязывали больного ребенка, веря, что тот выздоровеет, а также ребенка тех родителей, у которых дети не выживали, чтобы данный ребенок выжил.

Затем звонарь наливает воды в медную чашу и подходит к канаве.

Звонарь ставит чашу с водой на голову *Пайл'эван*-а, когда тот с привязанным к спине ребенком подходит к канаве, чтобы подняться на канат.

С ребенком на спине и с чашей, полной воды, на голове, *Пайл'эван* пляшет на канате пляски вида *Гцановыр гионд*-ов— Медленных *гионд*-ов. Проплясав до 10—15 плясок, *Пайл'эван* сходит с каната. Когда *Пайл'эван* сходит вниз, ребенка тотчас же отвязывают.

Ребенка берут на канат и для посвящения его *Сурб Каранэт*-у, дабы низошла на него сила *Сурб Каранэт*-а. Родители ребенка или его близкие дарят *Пайл'эван*-у дорогой подарок, например: шерстяную материю, что-либо серебряное, либо оарана.

Пока *Пайл'эван* пляшет на канате с ребенком на спине и с чашей на голове либо без нее, *Яланчи*, вместо ребенка, накидывает себе на спину какую-нибудь шкуру и на земле проделывает те же движения, которые *Пайл'эван* исполняет на канате,—присядку и все другие...

*Яланчи* вдавливают верхушку своей шапки и надевают ее на голову вдавленным местом краями вверх, наподобие чаши...

Женщины говорят *Яланчи*: «Чтоб тебя черная немочь извела!»<sup>126</sup> Разве ты можешь так плясать, как он?»

Снова и снова подымается *Пайл'эван* после того, как произнесет каждый раз в уме молитву *Сурб Каранэт*-у и каждый раз целует свой шест. В это время играют мелодии быстрых плясок—*тэтэв*, Мелодии *чатм*-ы, вроде *Кочари*, *Ой Нар!*, *Сывари*—пляски всех областей. *Чатм*-у—присядку *Пайл'эван* исполняет только поднявшись в последний раз. Он отбивает присядку в течение получаса, а затем сходит. Всего он пляшет часа четыре. В промежутках отдыхает на виле бревен у каната и разговаривает с *Яланчи*.

*Пайл'эван*: «Вот присел отдохнуть. Устал по милости *Сурб Каранэт*-а. А ты что подельваешь?»

*Яланчи*: «Я больше тебя работал, больше тебя плясал, больше тебя устал, мое дело куда труднее твоего...»

*Пайл'эван*: «Убирайся-ка, голубчик! Полно врать-то! Народ ведь видит!»

Сойдя в последний раз, *Пайл'эван* целует шест один раз, прислоняет его к вилам, подбегает к дверям церкви, крестится три раза, трижды целует двери, молясь про себя и благодаря *Сурб Каранэт*-а. У самых дверей церкви *Яланчи* помогает *Пайл'эван*-у переодеться. Затем с *Зурн*-ой-*Нагар*-ой они движутся к дому ктитора. Народ следует за ними и начинает сам плясать по дороге, когда провожает *Пайл'эван*-а с почетом и уважением в дом ктитора.

У дома ктитора пляшут с полчаса. *Зурна-Пагара* во время проводов играют *Сывари*—*Всадничью*, *Дорожную*. Если ктитор отпустит свечи за счет церкви, то идут, пляша, с зажженными свечами... В доме ктитора *Пайл'эван* отдыхает со своими товарищами, ест, пьет и проводит ночь. Подарки он продает, превращает в деньги.

Наутро *Пайл'эван* отправляется в другую деревню. Для перевозки своих вещей он нанимает лошадь или осла, а сам передвигается пешком. Канат—его собственность, а бревна и другие деревянные частиставляет само село; он их не перевозит. *Пайл'эван* не выступает в следующей деревне в день прихода, а лишь на следующий день.

По сведениям, сообщенным мне Марьям Ахвердян<sup>127</sup>, канат *Пайл'эван*-а у армян Ирана Тавризской области называется не *шырит*, а *чиван* либо *чыван*.

Каждое скрещиваемое бревно для устройства козел называется *сун*<sup>128</sup>—столбом.

Скрещенные из двух столбов козлы для каната называются *хачак*<sup>129</sup>—скрещением.

Яма, вырытая для каждого столба, называется *нос*. Канавы, вырытые для балки с намотанным на нее концом каната, называется *ару*, а такая балка— *чывани нэт*—палка каната или просто *нэт*—палка, балка.

Камни, наваливаемые на засыпанную землей в канаве балку, называются *санкар*—каменьями столбов. Термин *лом* у них не употребляется. Шест *Пайл'эван*-а, длиною в 2, 3 м, называется *зулла*, а не *таразу*.

Термином *таразу* у нее на родине обозначали горизонтальное положение весов, уравнивание, если одна сторона чего-либо бывала тяжелой, а другая—легкой. Такое объ-

<sup>126</sup> *Сэв ка котид!*—Чтоб черноестряслось с твоей головой! (*Кот*—голова). Черное— *сэв* в проклятиях и различных оборотах означает: горе, беда, расстройство, болезнь, смерть кого-либо из близких, траур.

<sup>127</sup> Ныне жительницы гор. Еревана, репатрированной в 1947 г. из Ирана, уроженки села Майлям Тавризской области.

<sup>128</sup> На литер. яз.—*сюн*.

<sup>129</sup> От *хач*—крест.

яснение совпадает с уравнивающими функциями *гаразу* в рассказах о *Пайл'эване* Гышана Геворгяна и других информаторов.

«Блуза» *Пайл'эван-а* называется *шапик*—рубашкой, а шаровары—опять-таки—*шылвар*.

На голову *Пайл'эван-а* в Иране ставили не только чашу с водой, но и *казан-ы*—большие котлы, полные водою.

В Иране народ приносил *Пайл'эван-у бытик-и*—молитвы, талисманы, написанные на бумаге. Бумагу складывали треугольником и зашивали в цветную тряпочку.

*Бытик-и* приносили в «дни *Пайл'эван-а*» и прикрепляли к его рубашке. Их набиралось довольно много. Вместе с каждым талисманом *Пайл'эван-у* дарили цветной платок, который каждый дарящий повязывал сам на его руку. Когда платков набиралось слишком много, и они мешали движением—*Пайл'эван* отвязывал их. *Пайл'эван* часто свешивался с каната вниз головой, уцепившись за него только согнутыми в коленях ногами. Термин присядка—*чатма*—не употребляется в Иране. Плясать вприсядку называется *пылызел* или *пулуз анэл*—присесть.

#### РАССКАЗ АЛАШКЕРТЦА АРШАКА САРГСЯНА О ПРЕДСТАВЛЕНИИ КАНАТНОГО ПЛЯСУНА<sup>130</sup>

Юноше во сне является *Сурб Каранэт*, и он начинает чувствовать страстное влечение к тому, чтобы стать *Пайл'эваном*<sup>131</sup>. Прежде всего он изговаривает для себя ходули—*пэтэ-вог*, буквально—деревянную ногу<sup>132</sup>.

Длина каждой «деревянной ноги» равна 3 м. Из них от нижнего конца до подставки для ступни—2 м, а от подставки для ступни до верхнего конца 1 м. Эта верхняя часть привязывается к ноге и телу приблизительно до талии. Нижние два метра ходулей круглые, диаметром вершка полтора. Верхняя же часть его, прикрепляющаяся к ноге и телу, выровнена как плоская рейка для лучшего прилегания к телу.

<sup>130</sup> Аршак Саргсян—житель г. Еревана, уроженец с. Яхн-тапа Алашкертской области, называемого также Блур (Холм). Записано в 1952 г. Текст перевожу в настоящем времени, как рассказывал мне по-армянски *гусан* (ашуг) Аршак Саргсян, который в качестве барабанщика—*дголчи* неоднократно участвовал в Представлениях *Пайл'эвана*.

<sup>131</sup> Название действующих лиц пишу с заглавной буквы как действующих лиц представления.

<sup>132</sup> Народ обычно употребляет этот термин в единственном числе.

К этой длинной палке прикрепляется дощечка по длине ступни на границе округлой и плоской частей ее. Для того, чтобы эта дощечка держалась, оставляется *циц*—выступ в окружности нижней круглой части в месте перехода ее в плоскую рейку.

К этому же выступу, по ширине дощечки для ступни—*воги пэт-а*<sup>133</sup> прибивается подпорка, имеющая выем в длину, чтобы обхватить остов круглой палки *пэтэвог-а*—ходули. Подпорка—*таки тахтак*—нижняя дощечка суживается книзу. Дощечка для ступни, ее опора, тоже имеет выем, чтобы плотно обхватить остов начинающейся в этом месте рейки ходулей. На верхний край каждой рейки кладут сложенный несколько раз платок, чтобы он не натирал тела.

На ходули надеваются по их длине красные шаровары<sup>134</sup>. Внизу ширина шаровар равна толщине палки ходулей, а наверху они так же широки, как обычные шаровары. Чтобы шаровары были пошире и в быту, в них вставляется *дзак*—длинный кусок материи, шириною от 5—8 см, который начинается от нижнего края одной штанины, доходит до паха и спускается к нижнему краю второй штанины. У талии шаровары собираются сборками, продернутым в их верхний рубец—*хунджан*<sup>135</sup>—шнуром или тесьмой, которые в данном случае также называются *хунджан*.

Решивший стать *Пайл'эван-ом* юноша, мало-помалу научается ходить на ходулях, плясать, кружиться на них, двигаясь на ровном месте и не опираясь рукой на *дзог*—палку, трость.

Овладев искусством ходить и плясать на ходулях, будущий *Пайл'эван* начинает учиться ходить и плясать по канату и всему, что должен уметь канатоходец. На толстой веревке, на канате, скрученном из промоченной, смягченной травы, называемой *палах*<sup>136</sup>, сначала коротком и протянутом очень низко, учится будущий *Пайл'эван* ходить босиком,

<sup>133</sup> *Воги пэт*—ноги (ступни) доска, не путать с *пэтэ-вог*—деревянная нога, ходули.

<sup>134</sup> По объяснению Аршака Саргсяна, необходимо непременно надевать на ходули шаровары красного цвета, ибо красный цвет—знак, символ жизни вообще и половой жизни в частности, т. е. плодovitости.

<sup>135</sup> *Хунджан*, Аршак Саргсян произносит хунджан.

<sup>136</sup> Из *палах-а*—очень мягкой и эластичной травы, скручивают и перевязки для связывания снопов. Подобные перевязки называются *джов*. Для каната траву *палах* свивают в пять, шесть слоев.

сохранять равновесие, подниматься на него и спускаться с него, держа в руках жердь, шест—*таразу*. Постепенно он научается плясать и кружиться на канате, все выше и выше протягивая его.

Уверившись, что он уже хорошо умеет держаться на канате и плясать, односельчане протягивают канопляный канат—*шырит* на каком-либо свободном месте, на площади, на току. Там *Пайл'эван*, впервые при народе, публично, под *зурну* и *барабан*, но пока что без *Шута—Яланчи*, пляшет и проделывает различные акробатические трюки на канате—как бы держит свой публичный экзамен. Выучившись вполне, он начинает переходить из села в село с другим *Пайл'эван-ом* в качестве его ученика. Молодой *Пайл'эван* попеременно с мастером *Пайл'эван-ом* подымается во время представлений на канат и прodelывает все, чему научился. Ему уже разрешается вступать в разговор с *Яланчи*.

От своего *уста*<sup>137</sup>—учителя-мастера—*Пайл'эван-а*, во время переходов из села в село с весны и по глубокую осень, пока наступают холода, молодой *Пайл'эван* научается всем его акробатическим номерам на канате, всем пляскам своего и других районов.

Когда молодой *Пайл'эван* настолько обучится у своего *уста-Пайл'эван-а*, чтобы почувствовать себя вполне уверенным в своих силах—он начинает выступать самостоятельно и выбирает себе товарищей:

1. *Пайл'эвану огнакан-а*<sup>138</sup>—помощника *Пайл'эван-а*, чтобы следить за всем: за порядком, не позволяя народу подходить к канату, следил за концами (головами) его, законанными в землю, за всем остальным... Он следит и за ходом самого действия, подает *Пайл'эван-у* все, что тому понадобится, получает от него приказания, принимает от него те предметы, которые тот возвращает... Он должен быть настороже, суметь оказать помощь в случае необходимости, опасности для *Пайл'эван-а*, неловкости того, что, впрочем, случается очень редко.

2. *Днол зурн-у*<sup>139</sup>—по одному человеку.

3. *Яланчи—шута*.

<sup>137</sup> *Пайл'эван*—учитель, называется так же, как и учитель-ремесленник—*уста*, от тур. *уста*—мастер, знаток своего дела; опытный, искусный, ловкий.

<sup>138</sup> По Аршаку Бабаяну, таким помощником обычно бывал родственник—*барэкам*, приятель *Пайл'эван-а*.

<sup>139</sup> Вместо названий музыкантов—*Зурначи*, *Дголчи*, говорят название инструментов, подразумевая музыкантов, играющих на называемых инструментах (*зурна* и *барабан*).

4. Если у него есть ученик—берет и его с собой.

Придя в село для представления, *Пайл'эван* с товарищами прежде всего направляется в дом сельского старосты. Тот либо оставляет их у себя, либо направляет их к кому-либо другому. Бывает и так, что кто-нибудь сам приглашает их к себе.

*Пайл'эван* спрашивает у старосты устное разрешение провести представление. Тот говорит: «Имеете право, идите и представляйтесь!».

В этот день они отдыхают, а на следующее утро все, кроме *Пайл'эван-а*, идут, чтоб отыскать свободное и удобное место, чтобы протянуть канат. Не обязательно, чтобы оно было около церкви. Протянув канат, по концам его роют канавки, просовывают по короткой балке—*шырити пэт* в петлю, имеющуюся на каждом конце каната, называемом *шырити гдох*—«головой» каната. Если же петель не имеется, то просто наматывают и завязывают концы каната на балки. Затем балки закапывают в канавки—*шырити пос-ы*, засыпают их землей, заваливают и закрепляют камнями, снова засыпают землей и выравнивают, так, что каждое место «головой» каната становится снова гладким, в уровень со всей землей<sup>140</sup>.

*Канат* и балки приносят с собой *Пайл'эван*, но столбы—*сырых*<sup>141</sup> или *джарак-н* берутся у крестьян и возвращаются хозяевам после представления.

Верхушки столбов крепко привязывают друг к другу, несколько отступая от верхних концов. Соединяют по два столба, а чтобы было надежнее, то и по три. Уже связанные верхушки столбов поддевают под протянутый на земле канат и, приподымая, все больше и больше натягивают его, приблизительно на высоте двух с половиной метров.

Наметив места, где должны быть вкопаны нижние концы столбов, роют ямы и закапывают, укрепляют их там.

Когда канат натянут, помощник—*Огнакан Пайл'эван-а* остается на месте, чтобы сторожить и охранять его от собирающихся зрителей, а остальные товарищи отправляются за *Пайл'эван-ом*<sup>142</sup>.

<sup>140</sup> По Ншану Геворгяну, огромные камни наваливали на канавы, поверх земли, засыпанной балки с концами каната в канавках: следовательно, камни возвышались над землей. По Аршаку Саргсяну, камни не были видны.

<sup>141</sup> От тур. *сирек*—шест, жердь.

<sup>142</sup> Внутри представления название действующих лиц пишется с заглавных букв.

*Пайл'эван* переодевается в том доме, где остановился, в *пайл'эван*-скую одежду. На тело он надевает исподнюю белую рубашку из бязи—*шаник*. На исподнюю рубашку он надевает шерстяную разноцветную узорчатую *файка*<sup>143</sup> ручной вязки. Поверх *файка* надеваются: *ишлик*— застегивающийся сверху— от ворота до низу на мелкие пуговицы из тонких шнуров— вид блузы с рукавами, в обтяжку, длиною чуть ниже талии, либо *елак*— жилет без рукавов.

На *ишлик* либо *елак* *Пайл'эван* надевает только нижнюю часть *архалуга*—просборенные полы его—юбочку без верха и рукавов. Юбочка составляется из пришитых друг к другу вертикальных разноцветных полос красного, зеленого, голубого цветов, длиною см в 40, чтобы она прикрывала его подушку.

На нагое тело *Пайл'эван* завязывает *Пайл'эвани бардз*— подушку длиною соразмерно своему росту и см в 10, 12 шириной. Он продевает в свою промежность подушку и завязывает шнуры передних ее углов сзади, на талии или ниже ее, а задних ее углов—спереди. Затем он надевает нижние кальсоны—*пыхан*, на которые надевает *майка шалвар*—вязаные шаровары.

На босые ноги он обувает чусты. На грудь и спину накидывает приготовленные им самим треугольные талисманы, украшенные *пул-ами*<sup>144</sup>—лунками из золотистого металла, свисающими с них на коротеньких шнурах—или цепочках. Треугольники талисманов зашивались в разноцветные кусочки материи. Лунки бывали чаще круглыми (полнолуние— С. Л.), чем серповидными (новолуние— С. Л.).

Помощник— *Пайл'эвани Огнанак, Журначи* и *Дюлчи* специально не рядятся для Представлений *Пайл'эван*-а; они носят свою местную национальную одежду, в Алашкертской области— алашкертскую.

*Яланчи* же рядится. Он надевает старую, изодранную алашкертскую мужскую одежду. Обувает кожаные лапти. Голову покрывает папахой, высокой и острокопечной из козьей шкуры. К *папахе* около висков прикрепляется

<sup>143</sup> По-видимому, Аршак Саргсян вязаные изделия называл либо термином *файка*, вероятно, от фуфайка, либо термином *майка*, от майки, переноса ударение на последний слог.

<sup>144</sup> *Пул*—фаза луны. Как видно, свисающие с талисманов на шнурах и цепочках металлические золотистые кружки имели связь с культом луны, с полнолунием, что, в свою очередь, было связано с культом плодородия.

борода (тоже из козьей шкуры), длинная и острая, закрывающая уши. Усы у него свои. Часть лба, нос и глаза открыты; лицо ничем не намазано.

*Музыканты* начинают играть.

*Пайл'эван* со своими направляется к месту, где протянут канат. Народ, заслышав их, заполняет все вокруг.

*Яланчи* несет из дому *таразу*—шест *Пайл'эван*-а и прислоняет его вертикально к столбам. Шест длиною около 4 м и толщиной см в 6. Несколько отступя от одного из его концов (см на 50) к шесту прикреплен крючок—*чангал*, верхка в 2 длиною, чтобы, по мере надобности, зацеплять шестом за канат.

Шест изготовляется из сосны и не окрашивается.

Представление начинается.

*Пайл'эван* обращается лицом на восток, на запад, на юг и на север и каждый раз осеняет себя крестным знаменем, а единожды произносит вслух молитву:

Ո՞վ, տէր, բարէրար անտաճ,  
Դու պահէս, պահպանէս՝  
Վատ լէզվից, շար մարդից,  
Չար աշից, դու աղանէ՞ս  
Փորձանքնէրից...

О, господи, боже благодатный,  
Ты сохрани и упаси  
От злого языка, от лиходея,  
От дурного глазу... Ты спаси  
От всякой беды да напасти!...

После молитвы *Яланчи* приносит и передает *Пайл'эван*-у шест.

*Пайл'эван* говорит *Дюлчи* и *Журначи*:

— Играйте!

*Журначи* и *Дюлчи* играют мелодию, не имеющую особого названия, а называющуюся просто *Пайл'эвани гайда*— Мелодией *Пайл'эван*-а.

Поднимаясь в первый раз на канат, *Пайл'эван* произносит:

— Մեռնի՞մ բէզի Մշու Սուրբան Սուրբ Կարա-  
սէտ:

(Умереть мне за тебя, *Султан Муша*<sup>145</sup>, Святой *Каранэт!*).

*Пайл'эван* подымается по канату со стороны канавы.

<sup>145</sup> Город *Муш* в Западной Армении (Турция).

Яланчи цепляется за канат между канавой и козлами столбов. Поднявшись метра на полтора, *Пайл'эван* начинает раскачивать канат руками.

*Яланчи* повисает на нем и качается.

*Пайл'эван* переступает через уцепившиеся за канат руки *Яланчи*, подымается выше и садится на разветвлениях козел.

Видя, что народ все подходит и подходит, *Пайл'эван* приказывает музыкантам:

—Играй!<sup>146</sup>.

Играют: *Тэвхаг* или *Дээрнахаг*—Пляску рук (мелодию сольной пляски), *Кочари*, *Трынги* (мелодия мужской сольной пляски), *Танзара*, мелодию присядок—*Чатма* и т. д.

*Пайл'эван* пляшет на канате, выбивает присядку, то садясь верхом на канат, то вскакивая на него.

Устав, *Пайл'эван* садится на козлы и приказывает:

—Яланчи, принеси мне одно *сини*<sup>147</sup>, одну табуретку (*табрэтка*), один котел (*пиндэ*), шесть кинжалов (*ханчал*), одну бутылку (*бу-тул*), да приведи еще ко мне двоих детей и захвати две веревки.

*Огнакан* сажает в каждую из веревочных петель по ребенку 6—7 лет, девочку или мальчика, как на качели. Дети держатся за веревку и качаются, так как *Пайл'эван*, переставляя то одну, то другую ногу вперед по канату качает их, пока не дойдет до другого конца. Там он отвязывает веревки и спускается вниз.

*Яланчи* срывает крупный зеленый лист, берет стебелек травы или сучок, словно ручку. Он становится на одно колено, кладет на другое колено зеленый лист, словно бумагу и делает вид, будто записывает, макая «ручку» в мнимую чернильницу перед собой.

*Пайл'эван* требует принести *сини*—блюдо.

*Яланчи*: Что, что, *чини*?<sup>148</sup>. Что такое *чини*?

*Пайл'эван*: Эй, человек, не *чини*, а *сини*!

*Яланчи*: А... а... да, да... а, *сини*?

(Пишет, словно мочит карандаш во рту, снова пишет).

*Пайл'эван*: Шесть *ханчал*-ов...

*Яланчи*: *Манчал*? Что такое *манчал*?

*Пайл'эван*: Послушай, эй человек, не *манчал*, а *ханчал*, *ханча*... а... а..., а..., *ханчал*.

*Яланчи*: Да, да-а-а, *ханчал*!

*Пайл'эван*: Ну, да, да, *ханчал*!

*Яланчи*: (отводит руку с тростинкой назад к своему заду и делает вид, будто макает «ручку», словно в чернильницу... Народ хохочет.

*Яланчи* макает затем «ручку» в рот... народ хохочет. *Яланчи* пишет).

*Пайл'эван*: *Табрэтку* принеси!

*Яланчи* притворяется непонимающим.

В таком духе продолжается записывание *Яланчи* всего списка вещей, которые требует *Пайл'эван*.

Затем *Яланчи* сам, или с помощью самих зрителей, собирает у народа все, что требует *Пайл'эван*.

*Яланчи* вызывает из среды зрителей кого-либо очень высокого роста и с его помощью передает наверх *Пайл'эван*-у кинжалы. Передающий становится под козлами, подняв руку, *Пайл'эван* наклоняется с козел— и берет у него по два кинжала и по веревке каждый раз, всего наклоняясь три раза.

*Пайл'эван* сам привязывает по два кинжала накрест друг к другу к своей ноге, спереди, чуть ниже колена. Острия кинжалов направлены вниз, рукоятки—вверх. По одному кинжалу, остриями внутрь и рукоятками наружу *Пайл'эван* привязывает под подошвами своих ступней, поперек них.

*Пайл'эван* (приказывает музыкантам): Играйте!

Те играют *Шорор*.

*Пайл'эван* так передвигается по канату, что кинжалы обеих ног не цепляют друг друга, но, переступая, он подымает назад освобождающуюся от упора ногу и, перенося ее вперед, «точит кинжал, что под ее подошвой, о кинжал, привязанный к подошве другой ноги. Так, точа кинжалы друг о друга, *Пайл'эван* доходит до противоположных козел.

*Яланчи* внизу проделывает все то, что делает наверху *Пайл'эван*. Он привязывает палочки под своими коленями и под подошвами; точно так же «точит» их, качается словно на канате, держа в руках какую-нибудь длинную трость вместо шеста. Когда *Пайл'эван* садится на козлы и отвязывает кинжалы—то же самое делает и *Яланчи*. *Пайл'эван* бросает кинжалы и веревки вниз—*Яланчи* развязывает и выбрасывает палочки со своих ног...

*Пайл'эван* требует *сини* и *табуретку*. Ему передает их *Огнакан* или кто-нибудь из зрителей высокого роста.

*Пайл'эван* кладет блюдо на канат и табуретку ставит на блюдо. Взяв в руки шест, ко-

<sup>146</sup> Обращение к музыкантам в един. ч. указывает на то, что они мыслятся народом как единое целое, как, например, ансамбль, оркестр, хор и т. п.

<sup>147</sup> Большое медное блюдо.

<sup>148</sup> *Чини*—глазурованная глиняная посуда.

товый он во время подобных приготовлений вешает за его крючок на канат, он садится на табуретку и, отталкиваясь всем телом, движется, «едет» по канату до противоположных козел.

*Яланчи* берет кусок шкуры, шерстяной попоны либо доски (что попадет под руку), подкладывает под себя и тоже движется внизу, под канатом, подражая скольжению *Пайл'эвана*.

*Пайл'эван* передает стоящим внизу табуретку и блюдо и садится на козлы передохнуть.

*Яланчи* (встает): *Хардаш*<sup>149</sup> *Пайл'эван*, кому труднее тебе, или мне, на твоём месте или на моем?

*Пайл'эван*: Конечно, мне! На моем месте труднее.

*Яланчи*: Ну да! Ты же от спеси раздулся совсем, возгордился: «Я, дескать, *Пайл'эван*, поднялся на канат, пляшу да играю»...

Коли ты оттуда свалишься, то куда свалишься?

*Пайл'эван*: А куда мне валиться? На землю свалюсь.

*Яланчи*: Ну, а если ты на землю свалишься, то куда же я свалюсь?

*Пайл'эван*: Куда ты свалишься? И ты на землю свалишься.

*Яланчи*: Уж коли я свалюсь, то до самого черного *джайнум-а*<sup>150</sup> докачусь...

*Пайл'эван* приказывает передать ему мелкий котел—*казан*<sup>151</sup>. Он ставит котел на козлы и обеими ногами влезает в котел. Ему передают снизу много различной одежды и тряпья, чтобы он укрепил ноги в котле, так, чтобы ступни плотно прилегали к его дну и их нельзя было бы вынуть оттуда.

Укрепив таким образом котел на своих ногах, *Пайл'эван* переходит с козел на канат и, подпрыгивая обеими ногами, с шестом в руках понемногу продвигается к противоположным козлам. Там, сняв с ног котел и передав его стоящим внизу, *Пайл'эван* требует две длинные веревки. Он прикрепляет к щиколоткам ног по веревке, за ее середину, а свешивающиеся концы завязываются, чтобы образовать петлю, которая не доходит до земли и приходится чуть выше нее.

Двух 6—7-летних мальчиков либо девочек, а то и одного мальчика и одну девочку *Огнакан* сажает в петли веревок как на качели. Дети держатся за веревку и качаются, так как *Пайл'эван*, осторожно покачивая то одну, то другую ногу, переставляет их вперед по канату, пока не дойдет до противоположных козел. Там, после того как детей снимут с петель, он отвязывает с ног веревки и спускается вниз.

Внизу ему подают бутылку, наполненную водой. *Пайл'эван* ставит ее себе на лоб и подымается на козлы. Постояв там немного, он начинает скользить по канату к противоположным козлам, откинув голову назад, чтобы удержать бутылку на лбу, не пролив воды.

Достигнув середины каната, он ложится спиной на него с бутылкой на лбу и с шестом в руках. Ступнями он держится за канат, подсунув их под него. Затем встает и направляется к противоположным козлам.

Зурна играет *Шорор*. Достигнув козел, *Пайл'эван* снимает бутылку со лба, передает ее стоящим внизу и садится на козлы.

*Яланчи* обходит народ, собирая плату. *Пайл'эван* говорит своему *Огнакан-у*: «Вбейка палку под канатом!» *Огнакан* вбивает палку в метр высотой под канатом. Затем он приносит феску или *арахчи*<sup>152</sup> и надевает на палку за то время, пока *Яланчи* собирает деньги. Когда *Яланчи* возвращается, *Пайл'эван* говорит ему:

*Яланчи*, из Персии *Гулашчи*<sup>153</sup> пришел. Он требует от тебя *гулаш-а*<sup>154</sup> либо 500 рублей. Ты должен уплатить ему, либо схватиться с ним в борьбе.

*Яланчи*: *Пайл'эван* хардаш, я за пять лет пятисот рублей не зарабатываю, откуда же мне уплатить ему пятьсот рублей?

*Пайл'эван*: Это уж твое дело! Вон, смотри, с феской (*арахчи* или *колоз-ом*—называет соответствующий головной убор) на голове он сидит под канатом.

*Яланчи* (подходит к палке): Добро пожаловать *гулашчи*, добро пожаловать! *Гулаш-а* требуешь. Ну, что ж, я схвачусь с тобой в *гулаш-е*, но знай, уговор такой: за талию меня не хватать, за ногу не хватать, за руку не хватать... Если согласен, схвачусь я с тобой в *гулаш-е* (говоря это, *Яланчи* подходит к палке).

<sup>149</sup> От тур. *kardas* или *kardes*,—брат, сестра, друг, братец (в обращении).

<sup>150</sup> Тур. *sehnepeni*—ад, преисподняя.

<sup>151</sup> Аршак Саргсян произносит *казан*. Тур. *kazan*—котел.

<sup>152</sup> *Арахчи*—род шапочки, вышитой или вязаной разноцветными нитками.

<sup>153</sup> *Гулашчи*—борец.

<sup>154</sup> *Гулаш*—борьба.

Музыканты начинают играть *Гулаши пар*— Пляску борьбы, *Яланчи* приближается к *Гулашичи*, пляша. Подходит—пугается, что-то шепчет в страхе, качается на ногах вперед и назад и так, пляша, подходит к палке, то с одного боку, то с другого боку, обходя кругом... наконец, совсем близко подходит к палке и обнимает ее... Потом кладет руку ей на «голову» и начинает трясти... Трясет, трясет, трясет—выдергивает палку из земли, валится на спину, обнимая палку на своей груди. Тут он начинает взывать, вопить о помощи.

*Яланчи*: *Джабар, ха, ай, джабар*<sup>155</sup>. Я ногу сломал, ногу сломал... (Кричит, орет). Я ногу сломал, ха... ай, я ногу сломал!

*Огнакан* бежит, приводит кого-нибудь из народа, будто бы *Джабар-а* (Костопрва). *Джабар* осматривает *Яланчи*. *Яланчи* показывает то на одно место ноги, то на другое, переводя руку снизу вверх по ноге.

*Яланчи*: Вот тут болит у меня, вот тут, вот тут!

Схватив руку *Джабар-а*, *Яланчи* тыкает ею все выше и выше по своей ноге, приговаривая:

—Вот тут болит, вот тут!

Затем он кладет руку *Джабар-а* на свой пол и кричит: Вот, вот, как раз это, как раз это-то и сломалось!

Все хохочут—народ, *Пайл'эван*, а *Джабар* бросает *Яланчи* и убегает.

*Пайл'эван* начинает плясать на канате. Он пляшет *Лачин*, *Асыко*, пляски с прыжками—*Тырнокки*. Все пляски он исполняет с подобающими им фигурами. Если кто-либо изъявит желание, чтобы *Пайл'эван* плясал с его ребенком, *Огнакан* привязывает ноги положенного *Пайл'эван-у* на спину ребенка с обеих боков к животу *Пайл'эван-а*, руки ребенка перекидывает через плечи тому на грудь и тоже завязывает. *Пайл'эван* пляшет на канате с ребенком и спускается с противоположной стороны. *Огнакан* отвязывает ребенка. *Пайл'эван* спускается уже в последний раз. Представление заканчивается.

*Пайл'эван* уходит домой. Канат отвязывают. Столбы возвращают хозяевам. Балки откапывают и забирают с собой вместе с канатом и шестом.

Кроме описанных движений, *Пайл'эван* совершает на канате еще следующие.

1. Посередине каната он становится на голову, вытягивая ноги вертикально вверх. Одной рукой опирается на канат, а другой— на

шест, который зацепляет крючком за канат. Другой конец шеста внизу крепко держит *Огнакан*, создавая, таким образом, устойчивую опору для *Пайл'эван-а*;

2. Перекидывает обе ноги, согнув их в коленях, в одну сторону каната, а сам свешивается головой вниз по другую его сторону, отпуская руки. При этом он цепляет шест крючком за канат. Когда же он встает—*Яланчи* для опоры пододвигает к нему шест.

3. В быстрых частях плясок пускается вприсядку—отбивает *чатм-у*—*Чатман хыпул-а*,<sup>156</sup> когда ему захочется. Тогда играют специальную мелодию—*Чатма*, которая несколько отличается от Мелодии *Пайл'эван-а*.

*Яланчи* под канатом подражает всем движениям *Пайл'эван-а* и делает различные кувырки, кульбиты—*глухкондзи* или *аклапуз*.

Во время Представления народ дает *Яланчи*:

деньги;  
башлыки;  
узорчатые платки—*айлуз-и*—марлевые, ситцевые, шелковые, пестрые, узорчатые;  
вязаные и вышитые *эджак*<sup>157</sup>—обшлаги и воротники мужских рубак.

Вяжут или вышивают рядами красных, зеленых либо голубых ниток (шелковых). Продукты, съестное не собирают.

В этот день отдыхают. На другой день *Пайл'эван* у привязывают ходули—*пэтэвот*. *Пайл'эван*, *Огнакан* и *Яланчи* с *Днолом-Зурной* ходят по селу. *Пайл'эван* пляшет на ходулях у дверей домов все, что ему захочется. В руках он не держит палку—*дзог* для опоры, а пляшет, не опираясь на нее.

*Яланчи* ничего не привязывает к своим ногам, но подражает, имитирует движения *Пайл'эван-а*, продельвает шутовские вещи, бегает за детьми и ловит их. Хватает за хвост собак и кошек, кружит их и швыряет. Если попадется осел по пути—садится верхом на него задом наперед. Народ хохочет. Он еще больше старается смешить народ.

За Представление на ходулях хозяева, перед домами которых пляшет *Пайл'эван*, платят ему деньгами, одеждой, дают подарки, но съестного не дают. *Огнакан* собирает дары.

<sup>156</sup> От гл. *хылэл*—бить, ударить, отбивать. Ср. с гл. *Зарилл*, *заркэл*. В других р-нах употребляют оборот речи: *Чатма зарилл*, *заркэл*, *зайнэл*.

<sup>157</sup> *Эджак* или *аджак* Аршак Саргсян объяснил так: «Эл, ал,—рука, а *джак*—повязка. Хотя эл—рука, но и воротник мы называем *эджак*. Желтый цвет для *эджак-ов* употреблять нельзя».

<sup>155</sup> *Джабар*—костопрва.

Бывает, что по окончании Представления домохозяева приглашают *Пайл'эван*-а с товарищами и угощают их у себя дома.

Все, что *Яланчи* получает от народа, он передает *Огнакан*-у. Тот тоже собирает. *Огнакан*—общий «казначей»— гандзапан. Не бывало случая, чтобы они обманули друг друга. Никогда. Если соберется, например, 100 р., то 10 р. дают *Пайл'эван*-у, а 90 р. делят на пять частей, так что каждому, и *Пайл'эван*-у, в том числе, достается по 18 р. Следовательно, *Пайл'эван* получает на 10 р. больше остальных, не 18 р., а 28 р. Одежду же и другие дары делят поровну.

«Говорят,—подчеркивает Аршак Саргсян,— что в старину ходили в святые места—церкви, в монастыри *Сурб* (Святого) *Карапэт*-а и силой *Сурб Карапэт*-а поднимались на канат. Но я работал в качестве *Дюлчи* с *Пайл'эван*-ом *Торосом*, сыном *Тигран*-а и знаю, что тот вовсе не ходил в монастырь *Сурб Карапэт*-а в Мушскую равнину и не молился *Сурб Карапэту*. Но ту молитву, что мы записали, он всегда произносил перед Представлением».

## РАССКАЗ АРШАКА БАБАЯНА О ПРЕДСТАВЛЕНИИ КАНАТНОГО ПЛЯСУНА (АЙОЦДЗОР).

### а. КАК СТАНОВЯТСЯ КАНАТНЫМ ПЛЯСУНОМ

Тому парню, который становится *Пайл'эван*-ом, во сне является мушский святой *Карапэт*—*Мышо Сурб Карапэт*. Это случается, когда парень еще не достиг зрелости<sup>158</sup>. Он является ночами парню несколько раз во сне. *Сурб Карапэт* говорит:

— Ты должен стать *Пайл'эван*-ом и плясать на канате.

Парень сообщает своим отцу и матери:

— *Сурб Карапэт* является мне во сне, говорит: «Ты должен плясать на канате». Что вы на это скажете?

Что могут поделать отец и мать? Если они слишком затягивают свое решение, *Сурб Карапэт* и им во сне является и говорит:

— Если вы не поможете парню, чтобы он плясал на канате, я ослеплю вас.

Тогда отец и мать зовут сына и спрашивают:

— Тебе такой сон снится, видишь его?

Парень говорит отцу и матери:

— Он и мне не дает покою. Во сне является и говорит:

— Протяни канат, пляши, не бойся, я с тобой!

После того как сын это заявляет, отец и мать изготовляют короткий канат, привязывают его за деревья или там, где удобно, дают парню в руки шест—*зола*<sup>159</sup> и помогают взойти на канат. Держа в руках шест, парень столько ходит взад и вперед по канату, пока не научится хорошо переступать. Тогда он начинает плясать; пускается вприсядку, садится верхом на канат и встает. Постепенно и отец, и мать, и народ узнают, видят, что парень научился плясать на канате, упражняясь несколько недель. С помощью внутренней силы, которая в нем есть, да и потому, что он с детства видел канатных плясунов (ведь нет села, где не плясал бы канатный плясун), парень начинает подражать тому. Если парень знаком с каким-нибудь *Пайл'эван*-ом, тот дает ему указания, и парень учится у него.

В нашем районе не становились канатными плясунами; и в Ване не становились ими, только лишь в пределах храма Мушского *Сурб Карапэта*, того района, от его земли и воды становились ими...

Когда парень научится хорошо двигаться на канате, окрепнет, говорит он отцу и матери:

— Этот канат отвяжите, закажите мне настоящий канат.

Как бы ни были бедны родители, а канат заказывают. Специальные мастера были, изготовляющие канат. Имущие помогали.

Когда канат готов, отец и мать идут за ним с кем-либо из родственников. Затем заказывают для сына шест настоящей величины. Перед своим домом либо на площади протягивают канат. Односельчане дают столбы. Протягивают канат не очень высоко, метра в три высотой. Приводят музыкантов. Приводят кого-либо, чтобы стал *Яланчи*—Шутом, такого человека, который по собственному своему желанию становится Шутом.

Парня рядят канатным плясуном. Ежели отец и мать не в состоянии приготовить *пайл'эванскую* одежду— родственники помогают им, снаряжают всем, что нужно. А когда уже

<sup>158</sup> Аршак Бабалян употребляет термин *набалыг* от тур. *на*—не и *балык*—достигший зрелости и объясняет, что нельзя было бы, чтобы парень уже «познал грехи», то есть уже достиг половой зрелости.

<sup>159</sup> Аршак Бабалян говорит, что в Айоцдзоре употребляют армянский термин *зола* для обозначения шеста канатного плясуна, но термин *таразу* там знаком.

станет *Пайл'эваном*, он сам себя будет обещивать одеждой.

Зурна и дхол играют, парень на большом канате пляшет. Пока *Пайл'эван* не достиг половой зрелости, он *набалыг*— незрелый, чистый. *Сурб Каранэт* постоянно является ему во сне, а как станет он мужчиной, достигнет зрелости, больше уже *Сурб Каранэт* ему во сне не является. Знакомый *Пайл'эван* обучает молодого *Пайл'эвана* молитвам и всем обрядам и обычаям.

Нового *Пайл'эвана* приводят к канату, и подымается он на него под зурну и дхол. Сместя упражняется. Потом постепенно канат подымают все выше и выше до 6—7 м.

Когда новый *Пайл'эван* чувствует себя вполне вытрезненным и уже вполне надеется на себя— он заканчивает свое обучение. Он набирает себе труппу и ходит из села в село.

Он имеет право жениться и женится.

*Пайл'эван* пляшет на канате лет до 35—40. А потом перестает, принимается за сельскую работу. Пляшет он в теплос время года.

Со своими товарищами он заключает условия. Оплачивает их деньгами и питанием. Что касается одежды и обуви—это зависит от условий. Свою одежду *Пайл'эван* шьет за свой собственный счет.

Вслед за *Пайл'эваном* больше всех получает *Зурначи*. Он получает больше, чем *Дхолчи* (барабанщик). *Яланчи* получает столько же, сколько *Дхолчи*. *Банвор-ы* (Рабочие) получают меньше всех. А *Барэкам-у* (родственник), который всюду его сопровождает, *Пайл'эван* тоже платит какую-либо сумму.

## 6. ПОДГОТОВКА И ПРОВЕДЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Когда *Пайл'эван* приходит в село, чтобы показать народу как он пляшет,— прежде всего обращается к сельскому старосте. Это бывает летом и осенью. Обычно *Пайл'эван* выходит из сел, что в окрестностях мужского монастыря *Святого Каранэта*.

Придя в село, *Пайл'эван* вызывает сельского рассыльного и спрашивает:

— Где в вашем селе дом старосты (либо ктитора)?

Тогда рассыльный приводит *Пайл'эван-а* с его товарищами к дому старосты.

С *Пайл'эваном* приходят: *Зурначи*, *Дхолчи*, *Барэкам* (отец, дядя, зять или какой-либо другой родственник), *Яланчи* (Шут) и двос из близких ему людей в качестве *Банвор-ов*

(Рабочих). У *Пайл'эван-а* имеется осел для переноски каната и ходулей—*пэтавогнэр*, а также продуктов и подарков, которые они получают в селах. В тех случаях, когда ему не удастся распродать полученные продукты в том же селе, их нагружают на осла и продают в другом месте.

*Пайл'эван* обращается за разрешением к старосте и ктитору. Когда они приходят к общему согласию, то говорят сельскому рассыльному:

— Поди-ка, укажи им удобное место, пусть протянут там свой канат да представлют.

Тогда *Пайл'эван* благодарит старосту и ктитора, целует каждому руку. Староста приглашает к себе *Пайл'эван-а*, его товарищей, угощает их обедом. Когда покончат с едой, то, коли рано, идут с рассыльным посмотреть место и протянуть канат. Если при церкви имеется хороший, удобный двор,— там и протягивают канат, а коли нет,— то протягивают его на сельской площади, на току или на другом подходящем месте. Потом просят рассыльного достать для них шесть столбов. Рассыльный берет с собой обоих *Банвор-ов*, *Пайл'эван-а* и те перетаскивают шесть бревен. Тогда *Банвор-ы* роют по одной яме, чтобы зарыть концы каната и по три ямы для столбов с одной и с другой стороны, располагая их с востока на запад.

Ямы для концов каната с балками роют крестообразно см в 60—80 глубиной, а для столбов—см в 40—50 каждую, в зависимости от почвы. Если она рыхлая и держать не будет—роют глубже. Из трех ям с каждой стороны для столбов одна роется шире, так как один столб должен быть толще двух других. Одно толстое и два тонких бревна чередуются с каждой стороны в обратном порядке.

Когда ямы вырыты, по три столба кладут около них, несколько отступя от верхушек насакают стругом углубления для толстой веревки и крепко-накрепко связывают ею толстый столб и два тонких друг к другу так, чтобы веревка не могла сползти вниз из углубления. Затем по земле протягивают канат длиной метров 20, а толщиной см в 10. Концы его прикреплены к деревянным либо железным балкам. Их *Пайл'эван* приносит с собой. Рабочие знают, на каком расстоянии друг от друга должны быть вырыты крестообразные канавки для балок. Каждая балка с прикрепленным к ней концом каната кладется в поперечную канавку, чтобы стенки последней удерживали ее. Затем балка заваливается огромными тяжелы-

ми камнями и засыпается землей. Земля утаптывается, утрамбовывается, выравнивается.

После того как вполне надежно закрепляются концы каната в ямах, канавках, под самый канат поддеваются связанные верхушки столбов—козлы—над соответствующими их ямами и понемногу приподымаются на одинаковую высоту с обеих сторон рабочими *Пайл'эван*-а и помогающими им крестьянами. Когда канат уже очень хорошо натянут, начинают зарывать нижние концы столбов в соответствующие ямы. Высота их бывает не менее 4 м, а у опытного *Пайл'эвана* доходит и до 6 м.

За время подготовки места представления *Пайл'эван* не бывает там. Он перед домом старосты или ктитора пляшет с крестьянами, стоя во главе хоровода. Когда за ним приходит, он перестает плясать, а крестьяне, по желанию, могут продолжать. *Пайл'эван* идет проверить, хорошо ли натянут канат. Он некоторое время трясет канат. Если тот выскочит из ямы или слабо натянут—это исправляют; если же хорошо натянут и прикреплен, *Пайл'эван* поднимается со своим шестом (*таразу*). *Пайл'эван* никогда не подымается на канат не проверив, что все в порядке.

После проверки *Пайл'эван* возвращается к пляшущему под игру его музыкантов народу и снова становится во главе танцоров. (*Пайл'эван* переходит из села в село, по всем вилайетам, выучивается всем пляскам, и поэтому в состоянии плясать за вожака). «У него не отбирают платка»— то есть на его место вожака никто не претендует. Платок—знамя хоровода. Уже издали, завидев пляшущих, говорят: «Тот, кто держит платок—предводитель».

В том случае, если *Пайл'эван* не умеет плясать какую-либо пляску села, куда он пришел, он смотрит, как ее пляшут, выучивает ее и тогда уже берет платок у вожака и сам становится предводителем. Обычно в селах вожакom бывал староста, но из уважения к *Пайл'эвану* он уступал ему свое место и становился его «заместителем».

Когда пляшущие расходились, *Пайл'эван* и его товарищи шли отдохнуть. Староста давал распоряжение рассыльному или работнику у него принести ужин.

С рассветом все встают и берутся за дело. *Банвор*-ы идут туда, где протянут канат, а *Пайл'эван* с *Барэкам*-ом открываются в церковь. Они со всем народом выстанвают заутреню. По окончании службы, *Пайл'эван* возвращается в дом старосты и рядится.

Он надевает:

1. Исподнюю рубаху с рукавами небесно-голубого цвета из сатина либо из ластика. Ни-

кто другой подобной рубахи не носит. Длина рубахи доходит до середины колен. Рукава в проймах гладкие, а у обшлагов сборчатые. Ворот косой либо прямой. Петля для одной пуговицы на воротнике прорезная или из тонкой тесемки.

Грудь вокруг прореза на подкладке. Воротник, грудь и обшлага вышиты разноцветными нитками—зелеными, голубыми, красными, черными вручную или на швейной машине. Нитки желтого цвета употреблять запрещалось.

2. Из того же материала, что и рубаха, были шаровары. Вверху они были широкими, на бедрах с отвернутым *очкур*-ом—рубцом на поясе с прoderнутой в него завязкой на вздержке. Концы завязки *Пайл'эван* засовывает за *очкур*.

Штанины узкие с шитым в них с внутренней стороны сложенным куском-наставкой от нижних краев обеих штанин, доходящим до промежности.

Нижние края штанин прoderнуты завязкой на вздержку. Концы ее просовываются внутрь. Шаровары завязываются под рубахой. Подол рубахи спадает поверх них до колен.

3. На шаровары надеваются круглые гетры до колен, расшитые разноцветными, но не желтыми нитками. Гетры вверху у колен завязываются прoderнутыми разноцветными шнурами с кисточками на концах.

Завязав концы, *Пайл'эван* засовывает их внутрь гетр. В жаркое время года часто вместо расшитых гетр *Пайл'эван* носит шаровары, расшитые от колен до низу узорами, наподобие гетр.

4. В связи с тем, что *Пайл'эван* садится верхом на канат или делает присядку, касаясь своей промежностью каната, чтобы не повредить себе, он носит под шароварами на голом теле специальную подушечку. Эта подушечка трякая.

а. отдельная прямоугольная подушечка достаточно широкая из бязи, сатина или полотна домашнего изготовления. Она набивается ватой или шерстью; у нее завязки на четырех концах, которые завязываются на талии—передние сзади, а задние—спереди;

б. подушка вшивается с двух сторон во внутреннюю часть штанины специальных подштанников. Эти подштанники шьются из красной или темно-синей бумажной материи, опята-таки с очкурom на вздержку.

в. подушка с наплечниками—крестом.

На поясок в 5—6 см шириной пришиваются штанины, набитые ватой или шерстью, покрыва-

ющие только внутренние стороны промежности и ног и открытые по бокам.

Внизу к каждой такой штанине пришивается по круглому куску—ободку, чтобы просушить ногу и прикрепить подушку к каждой ноге ниже щиколотки. В последнее время в этот «обруч» стали продевать резинки. К поясу на спинке его прикрепляли две плоские полоски двойной материи, которые скрещивались на спине, проходили на плечи, а затем скрещивались на груди. Спереди они пристегивались на пуговицы, пришитые к поясу. И этот вид подушки *Пайл'эван*-а шился из красной или темно-синей бумажной материи.

5. На свою нижнюю голубую рубашку *Пайл'эван* надевает свою профессиональную одежду из шелка на подкладке (белой) с короткими рукавами. Верхняя часть ее до пояса светло-голубого шелка с цветочным узором. Внизу от талии свисает просборенная юбочка до колен из гладкой шелковой материи красного, темно-синего либо темно-зеленого цветов. Пояс *Пайл'эван*-а в 3—4 см шириной золотистого цвета, расширенный разноцветными узорами. Впереди пряжка.

6. Чтобы дойти до места, где протянут канат, *Пайл'эван* обувает на босые ноги *солэр*—туфли из красной либо черной кожи на невысоких каблучках с язычком на подъеме, с загнутым вверх носком и с язычком на заднике. Это туфли из Муша—города священного *Сурб Карапэта*.

7. На голову *Пайл'эван* надевает *арахчи*—шапочку с расшитым разноцветными нитками ободком и с тесьмой на краю. Верх *арахчи* был из гладкой темно-зеленой материи; из-под *арахчи* виднелась челка.

8. Ладанки, талисманы и кресты *Пайл'эван* надевал на грудь и спину поверх своей одежды. Это крестообразно сшитые полоски материи, к которым пришиты за шнурки кресты, ладанки, талисманы, написанные на бумаге. Талисманы были сложены треугольником и завернуты в шелковую материю голубого, зеленого, красного цветов. С одной стороны на талисман нашивались цветные пуговицы цветными же нитками, подкладка оставалась гладкой. С нижнего края треугольника свисала бахрома из очень мелких разноцветных бусинок.

Кроме талисманов, к крестообразным полоскам на груди и спине *Пайл'эван*-а прикреплялись крестики из желтой жести, а иной раз ему дарили крестики из серебра.

Кресты и талисманы чередовались так: на тесьму светло-голубого цвета прикреплялись с помощью разноцветных шнурков по одному

крестику и по два талисмана. Их полоса пришивалась к крестообразным полоскам материи, наброшенным на грудь и на спину плясуна.

9. Поверх коротких рукавов своей одежды *Пайл'эван* надевал *базбанды*—вид повязок на предплечьях. В центре повязок был пришит крупный круг из белой, красной или голубой материи, расшитой по краям полосками цветной узенькой тесемки, наподобие суташа. Внутри круга вышит шестипуговичник Соломоновой печати—Соломоновой звезды, которая сплошь покрывается пришитыми на нее разноцветными нитками, разноцветными пуговицами. Центральная пуговица крупнее остальных. Пришиваются и ракушки. Круг на подкладке должен был прикрепляться на перевязь так, чтобы приходиться спереди. На перевязи, наподобие ремня из красной материи, с одного конца прокалывались отверстия, а к другому концу пришивалась золотистая пряжка—застежка, в которую и продевался конец повязки с отверстиями. Во многих селах воровавшие в священную силу *Пайл'эван*-а женщины считали своим долгом изготовить для него в подарок подобные повязки.

Пока одевался *Пайл'эван*, одевался и его *Яланчи*. На тело одевались его повседневная рубашка и подштанишки из бязи или полотна, а поверх них уже одевалась его шутовская одежда. Он надевал шаровары без наставки в промежности и шутовскую блузу с отложным воротником и длинными рукавами из той же серой материи, как шаровары. Подкладка одежды была из черной материи наподобие сатины. Он опоясывался поясом из желтого ремня, который застегивался спереди металлической пряжкой на одном конце. В нее просовывался другой конец ремня с отверстиями. На шаровары почти до колен он надевал узорчатые носки из цветных ниток на белом фоне. Узоры вязались поперек носков. Наверху носки завязывались. Он обувал черные туфли на небольших каблучках с язычками на подъемах и на задниках. Носки их были тупыми.

Поверх всего он накидывал упряжь. На накрест закрепленных на спине и на груди овальных ремней, накидываемых на плечи, нашивались бубенцы, колокольчики и разноцветные кисточки. Затем другие кисточки длиной см в 10—12 на длинных шнурках свисали с этих ремней, покрывая рукава, и доходили до колен. Шнуры кистей переплетались наподобие сети, чтобы не мешать движениям *Яланчи*. Упряжь с украшениями покрывала рубашку и верх шаровар *Яланчи* наподобие плаща.

На голове у *Яланчи* островерхая пи-

пах из заячьего или лисьего меха. Сзади с острой макушки *папах* свешивался хвост лисицы или куницы. Волосы были коротко острижены без челки, но на темени оставался невыстриженный кружок см в 5 волос,—на столько длинных, что они спадали на шею и были видны из-под *папах*<sup>160</sup>.

Шут мазал себе лицо мукой и сажей. Брови намазывал толстым слоем сажи, подмазывал ею и глаза. С висков поддвигивал бородку из черной или серой козлиной шкуры, остроконечную, как у козла. Прикреплял и длинные усы. Только нос и щеки оставались не покрытыми. Губы покрывали усы.

*Музыканты, Барэкам, Банвор-ы* были в национальной одежде своего района.

*Зурначи* и *Дюлчи* поутру приходят к дому старосты и начинают играть Предраассветную мелодию—*Сар субан*<sup>161</sup>. В это же время *Яланчи* приходит с шестом. Народ уже собрался там же. Шут расхаживает по земле, держа шест, как *Пайл'эван*—на канате. Оставляет шест, делает кульбит-кувыркается. Подходит к народу, трясет головой, встряхивается весь—колокольчики, бубенчики позвякивают.

Подражая движениям плясуна, *Яланчи* бахвалится:

— Глядите, как я пляшу на канате, эй, девицы, эй, женихи, глядите же на меня!

А как остановится, да встряхнется всем телом—бубенцами, колокольчиками позвякивает. Затем он подбегает к дверям дома старосты и, сделав кувырок, кричит:

— *Пайл'эван*, выходи, мы должны с тобою бороться, плясать! Посмотрим, кто из нас удалее? Народ кого похвалит?

Тогда *Пайл'эван* со своим *Барэкам*-ом выходит из дому старосты. Выйдя, он чем-либо ударяет *Яланчи*, а то и лягнет его разок, либо платком шлепнет. У него в каждой руке по цветному платку.

Музыканты меняют мелодию на *Сывари*—Всадничью—Дорожную и двигаются туда, где протянут канат. *Яланчи* идет перед ними, то и дело кувыркается и проделывая смешные трюки. *Пайл'эван* идет за музыкантами, вращая и играя платками обонми вместе или поочередно. С ним рядом слева идут *Барэкам* и *Банвор-ы*, а справа—староста и ктитор.

Народ, по желанию, а в особенности моло-

<sup>160</sup> Аршак Бабаян рассказывал, что сам видел и брил головы богатых стариков 80—90 лет (до 1914 г.), которые оставляли такой же кружок волос на темени; волосы доходили до шен.

<sup>161</sup> Букавально, голова, утро. По-курд. *сэри, сэре*—голова и *сыбэ*—утро.

дежь, двигается, отплясывая Дорожную пляску. Так пляшут с платками в руках до места, где протянут канат. Староста, ктитор, родственник (часто отец *Пайл'эван-а*), Рабочие идут без пляски. Шест *Пайл'эван-а* несет кто-либо из Рабочих или Родственников.

Часть народа пляшет, соединившись мизницами в вереницы по 2, 3, 4, 5 человек, а кто хочет—соло.

Некоторые женщины несут грудных детей, чтобы *Пайл'эван* поднялся с кем-нибудь из них на канат и этим «благословил» его.

Дойдя до места каната, *Яланчи* отгоняет сельчан от каната и его столбов, иной раз действуя и налькой.

Многие сельчане приносят с собой какую-либо подстилку на землю, чтобы сидеть.

Когда плясун доходит до каната, *музыканты* замолкают. *Пайл'эван* поворачивается лицом к востоку, западу, северу и югу, каждый раз осеняя себя крестным знаменем и по три раза преклоняя колени. Потом зацепляет крючком свой шест за канат, свешиваясь, держась за шест, качая его, проверяя, хорошо ли натянут и укреплен канат. Он так пробует несколько раз, цепляя крючок шеста за различные места каната. Если канат слабо натянут, он приказывает Рабочим укрепить его.

Когда *Пайл'эван* убеждается, что все в порядке, он, держа шест обонми руками, поднимается с правой стороны на канат и, не доходя до развилины столбов, качаясь, пробует, действительно ли крепко натянут канат или он расслабляется.

*Яланчи* под канатом подражает *Пайл'эван-у*, словно и он проверяет надежность каната, качается, падает.

Музыканты начинают играть специальную мелодию *Пайл'эвана*—*Пайл'эвани дэши*.

*Пайл'эван* начинает плясать и восклицает: —О, чангли диван!<sup>162</sup> Святой Карапет, мраморная могила, приди на помощь мне!

Пляшет он на канате, не спускаясь, часа два-три. Иной раз просит воды, пьет. *Барэкам* приносит ее. Плясун спускается на косую часть каната после развилины, пьет чашу с водой либо же опускает шест с крючком, и *Барэкам* надевает ручку чаши на крючок. *Пайл'эван* поднимает и пьет.

*Яланчи* под канатом пляшет по-своему, с трюками и шутством, крича *Пайл'эван-у*:

<sup>162</sup> Аршак Бабаян не объяснил значение слов: *чангли диван*, но сказал, что эти слова необходимо было произносить как обращение к турецкому султанскому совету, чтобы не рассердить турецкое правительство. *Диван*—высший совет.

— *Пайл'эван*, коли я упаду—упаду в пропасть, а ты коли упадешь, упадешь на мягкую землю?

Своим шутовством он отвлекает взоры народа от *Пайл'эван*-а, чтобы того не взглянули, и он не упал бы с каната.

Шут подбегает к старухам, сует свою пригоршню под подбородок одной из них, подносит потом руки к своему рту и делает вид, якобы пьет воду, говоря:

— Родник вот тут, как хорош, какая холодная вода, какая вкусная!

Затем перед этой старухой он кувырывается, встает, встряхивается. Колокольчики, бубенчики звенят, *Пайл'эван* протягивает старухе руку, трясет ее, жмет, говорит:

— Спасибо тебе, твоему роднику, какой холодный, как мне прохладно стало, как я освежился!

Старуха вскрикивает от боли в руке, убеждает...

Потом Шут, танцующий, подходит к канату и говорит *Пайл'эван*-у.

— Я пошел, такой холодный родник нашел, воды испил, *Пайл'эван джан*, вода была такой холодной, что и дед твой не пивал такой воды!

*Пайл'эван* окликает:

— *Яланчи!*

*Яланчи* отвечает:

— Что, *Пайл'эван*, мать твоя меня зовет?

*Пайл'эван*, сидя на развилке, отвечает:

— Чтоб тебя черт побрал.

И концом шеста разок тычет его в бок. Шут нарочно падает ничком на землю, катается по земле и вопит: «Вай, я помер!».

Тогда *Музыканты* подходят к *Яланчи* и что есть силы ударяют в барабан и дуют в зурну.

Шут вскакивает с места и убегает, взбирается на башню кизяка или на вершину высокой стены, присаживается и берет конец своей палки в рот; делает вид, что играет на свирели, издавая сам звуки в подражание свирели.

Тогда народ обращает внимание на шута, а *Пайл'эван* усаживается на развилку и сам глядит и отдыхает, приказывая музыкантам:

— Как это вы напугали *Яланчи*, заставили убежать. Идите, приведите его!

А одному из *Рабочих* приказывает:

— Иди-ка с музыкантами, помоги им, успокой-ка *Яланчи* и скажи: «*Пайл'эван* зовет тебя».

Они уходят, играя *Сывари*. Когда подходят к *Яланчи*, тот поворачивается к ним спиной и отворачивается от них. Несколько раз

принуждает их обходить вокруг себя, все время поворачиваясь к ним спиной. Тогда вмешивается *Рабочий*, говоря:

— *Пайл'эван* сказал, пусть *Яланчи* поскорее придет. Прошу тебя, пожалуйста, пойдем!

Под ту же мелодию *Яланчи* спускается с крыши и сердитый, надутый медленно следует за ними, а *Рабочий* идет рядом с ним, прося:

— Ну, иди же, пойдем, *Пайл'эван* зовет, помешал его пляске, пойдем, *Пайл'эван* ждет тебя.

Приводит *Яланчи* и ставит его под канатом.

Тогда *Пайл'эван* заговаривает с ним:

— *Яланчи* джан, куда ж это ты ушел?

Тот отвечает:

— Пошел на вершину черной горы; пошел, чтобы броситься в синее море.

*Пайл'эван* говорит:

— Что с тобой случилось, *Яланчи*? С чего ты на меня рассердился, поссорился со мной, уходишь?

Шут хватается снизу за свою бороду, трясется всем телом, встряхивается, колокольчики, бубенчики звенят, и отвечает:

— Когда я упал, твои *Музыканты* так мне по голове дали, что я ушел, пустился в пустынные горы, уселся на вершине высокой горы и стал для себя играть на свирели. И все же от тебя не избавился. Пришли твои люди—меня привели. (Опять трясет бородой, ухватив ее снизу). *Пайл'эван*, знай же, дядя, я получше тебя, *Пайл'эван*. *Зурна-дхол*, играйте.

Те играют *Мелодию Пайл'эвана*, а *Яланчи* начинает плясать, кувырывается, трясется всем телом, свою налку промеж ног пропускать! *Пайл'эван*, убедившись, что у *Яланчи* отошло от сердца, подымается на канат и начинает сам плясать. Он пляшет наверху, а *Яланчи* внизу. Тогда ктитор церкви, стоя рядом с *Родственником* у столбов с правой стороны, подзывает *Яланчи* и говорит, указывая глазами на кого-либо из народа:

— Вот к тому человеку подойди, перекувыркнись перед ним и потребуй денег. Скажи, что ради помощи *Сурб Каранэт*-у обращаешься.

*Яланчи* выполняет его распоряжение. Человек достает деньги и дает *Яланчи*. Шут кладет руку на его голову, приплясывает, потрясает бубенчиками да колокольчиками и возвращается ко ктитору. На платке, расстеленном у правых столбов, положена чаша для приношений. Шут бросает деньги в эту чашу и кричит во всю глотку:

— Долгой жизни (имя рек)!

Потом ктитор указывает шуту на другого человека. Шут, проделывая трюки, подходит ко второму человеку и от него получает деньги. Прилясывая, возвращается он ко ктитору и кричит музыкантам:

— Замолчите! Долгой жизни такому-то! Столько-то дал в помощь *Пайл'эван-у!*

Так, по указке ктитора Шут подходит то к одному, то к другому мужчине из зрителей и собирает деньги. Подарки женщины сами приносят и кладут рядом с чашей.

Пока собираются деньги, *Пайл'эван* пляшет на канате под мелодию *Нилангожо*. Он овладевает присядку, встает, поднимая одну ногу вперед, согнув колено другой, вращается на канате, кладет шест на канат, зацепляя его крючком. Кто-либо из стоящих внизу держит за конец шеста, а *Пайл'эван* свешивается с каната или кувыркается на канате, проходя через шест. Затем, сидя на канате, берет шест и снова пляшет, поднимая вытянутую в колене ногу назад, прыгает по канату обеими ногами так, что развилины начинают качаться, двигаться. Затем *Пайл'эван* обращается ко ктитору:

— Ийди, принеси мне шесть книжалов или сабель, шашек. Принеси два котла, две веревки, приведи двух мальчиков.

Ктитор приводит двух мальчиков 6—8 лет, либо одного мальчика, одну девочку и бросает *Пайл'эван-у* концы обеих веревок. *Пайл'эван* складывает каждую веревку пополам, делает петлю, каждую ступню свою вдевает в каждую петлю и крепко укрепляет петлю на икрах, выше щиколоток. Это он проделывает, сидя на развилине. Канат выпрямляется, встает и говорит:

— Концы (веревок) сравняйте, на высоте одного-полтора метров над землей завяжите веревки узлами, обе веревки на той же высоте. Детей усадите на веревки и привяжите.

Ктитор либо Родственник *Пайл'эван-а* завязывает внизу узлы на веревках и мастерит качели на указанной высоте. Дети крепко держатся за веревки. Концами веревок, оставшихся после завязывания узлов, детей привязывают крепко-накрепко к качелям. *Пайл'эван* поднимает то одну ногу—раскачивает дитя и ставит ногу вперед на канат; то поднимает другую ногу, раскачивает дитя и ставит ногу вперед на канат. Так проходит он от одной развилины к другой. Два раза так проходит он вдоль по канату, а затем обращается к ктитору:

—Ктитор, сними детей!

После этого он освобождает ноги свои от петель всервек и распорядается:

— Принесите медные котлы!

Когда приносят медные котлы, *Пайл'эван* впервые слезает с каната со стороны столбов справа и зовет ктитора:

— Котлы дай-ка сюда! Принесите чашу с водой!

Ктитор, Родственник *Пайл'эван-а*, Шут и Рабочие окружают *Пайл'эван-а* и закрепляют его ступни в котле.

*Пайл'эван* ставит каждую ногу в отдельный котел. Родственник либо Рабочий приносят различное тряпье и укрепляют каждую ногу в котле, заполнив его тряпьем туго-натуго до самых краев. Дно котла должно быть широким (см в 45—50), а устье его—узким (см 25—30).

Чашу с водой *Пайл'эван* ставит себе на голову. Затем к спине его привязывают ребенка. Некоторые женщины приносят своих детей и просят:

— Пожалуйста, возьми на спину мое дитя!— Силою *султана Муша— Сурб Каранэт-а*, чтобы был он твоим стражем-хранителем, пока с дитятком моим спляшешь и целехоньким его спустишь.

Ктитор и Родственник *Пайл'эван-а* завязывают ему глаза одним из принесенных в подарок чистым платком. Глаза дитяти тоже завязывают. Ктитор и Родственник *Пайл'эван-а* берут его под руки и подводят к концу каната, около его ямы. Они помогают ему поставить ногу с котлом на канат и удаляются.

Музыканты играют *Гэрани* или *Шорор*—мелодию воля и плача. Медленно-премедленно *Пайл'эван* поднимается по канату.

В то же время Шут подбегает к какой-либо старухе и насильно берет ее себе на спину или садится и говорит:

— Садись мне на спину!

Когда старуха насильно бывает взята шутом себе на спину, тот начинает плясать, крича музыкантам.

— Играйте *Адл'э!*

Но те продолжают играть *Гэрани* или *Шорор*, а Шут вынысывает *Адл'э* со старухой на спине. В пляске подходит он к барабанщику и, ударяя его палкой, орет:

— Говорю ж я вам, играйте *Адл'э*, а вы играете *Гэрани*. Коль я свалюсь, то свалюсь в пропасть. А *Пайл'эван* коль упадет, куда упадет? Упадет на мягкую траву.

Старуха вырывается от него и убегает.

Когда *Пайл'эван* доходит с ребенком на спине до середины каната он взывает:

— О, султан Муша, Святой Каранэт, ты добейся, помоги, чтобы я с помощью твоей силы этого ребенка здоровым и невредимым передал его матери.

И продолжает переступать с ребенком на спине с котлами на ногах и с чашей на голове вдоль каната.

*Яланчи* начинает под канатом переступать словно на ногах у него котлы, а палку свою держит, словно шест, до тех пор, пока *Пайл'эван* спустится с каната. Когда *Пайл'эван* освобождается от ребенка и котлов, Шут продельывает кувырок, становится у столбов, кладя на них ноги, начинает трястись всем телом. Колокольчики, бубенчики звенят, а он сам затем бежит к женщинам.

*Пайл'эван* всегда подымается со стороны столбов справа, а спускается со стороны столбов слева. Когда *Пайл'эван* спускается с каната с ребенком за спиной, *Барэкам* прежде всего снимает чашу с водой с его головы, показывает ее народу, говоря:

— Глядите, ни одной капли воды не пролил! — и передает чашу женщинам. Те наперебой стараются испить хоть по глотку воды из чаши, ибо вода эта считается святой, благословенной *Святым Каранэт*-ом. Мать ребенка стоит у столба и ждет, пока *Пайл'эван* спустится с ее ребенком.

*Барэкам* развязывает глаза *Пайл'эван*-а и ребенка и отвязывает его от спины. Мать, взяв ребенка, говорит ему:

— Теперь *Пайл'эван* стал твоим крестным отцом.

Мать ребенка дарит *Пайл'эван*-у перевязь на руки или узорчатые носки, либо же хороший шелковый платок. Этот ребенок считается теперь благословенным силой *Святого Каранэт*-а.

*Пайл'эван* поднимается на канат и кричит: — Играйте *Танго*, буду плясать!

А Шут пляшет под канатом. Проплясав некоторое время *Танго*, *Пайл'эван* приказывает:

— Принесите кинжалы!

Он спускается с каната со стороны левых развилин и садится. У столбов с каждой стороны стоит по низкой четырехугольной скамейке. Ктитор приносит шесть кинжалов. Родственник *Пайл'эван*-а кладет по три кинжала лезвиями вглубь на положенные друг на друга крестом три цветных платка концами наружу. *Пайл'эван* кладет каждую ступню подошвой на кинжалы, и родственник крепко привязывает к ней кинжалы концами платков.

*Пайл'эван* встает, берет свой шест и, осто-

рожно переступая ногами, начинает подниматься на канат. А Шут собирает там и сям палочки, усаживается на землю, привязывает их к своим ногам тонкими веревочками и встает, встряхивая тело. Шут передвигает ноги, подражая *Пайл'эван*-у, а затем кричит музыкантам:

— Играйте *Тамраги*, отбивай, *Нагарчи!*

Те играют. *Пайл'эван* поднимается на канат и начинает переступать по нему.

Шут подражает ему, так же ступая по земле, под канатом и кричит:

— Эй, *Пайл'эван*-братец, кому труднее?

*Пайл'эван* отвечает:

— *Пайл'эвану* труднее.

Шут орет:

— Нет, *Яланчи* труднее!

Осторожно переступая, *Пайл'эван* доходит до другой развилины, спускается вниз и садится. Шут тоже садится. Родственник развязывает ноги *Пайл'эван*-а; Шут развязывает ноги. *Пайл'эван* встает, а Шут уж давно стоит и орет.

— Играйте, буду плясать *Кочари!*

*Пайл'эван* подымается на канат и пляшет *Кочари*, а Шут внизу пляшет, так с полчаса пляшут. Шут попеременно с пляской кувырывается, дергает женщины за платая, орет:

— Идемте, будем плясать!

Женщины убегают, Шут возвращается и под канатом продельвает арабское колесо, кружится, гнется назад, делает мост, подползает на четвереньках к женщинам, те разбегаются, а Шут встает и орет:

— Никто меня не любит, *Пайл'эван*-а любят!

Садится и делает вид, что плачет, кричит приторно:

— Брошусь в воду, утоплюсь, подайте кинжал, зарежу себя, меня никто не любит, женщины бегут от меня!...

Кричит, причитает, плачет. Встает, жалуется *Пайл'эван*-у:

— Братец *Пайл'эван*, все женщины от меня отмахиваются, мне голову землей посыпают, никто меня не любит, как же мне быть, как мне на свете жить; скажи, мне угодиться, мне убить себя?

*Пайл'эван* утешает, подбадривает:

— Нет, нет, не топись, может найдем тебе жену; будет тебя любить, будет за тобой присматривать, ребяг родит, ты не нападешь на нее, детей полюбишь, братец *Яланчи!* Это мастерство, это ловкость чьи же, братец *Яланчи*. Твоя или моя? Народ кого больше любит, тебя или меня?

А Шут ревет, стоит и орет, бьет себя по голове:

— Пустите, пойду брошусь в воду, утоплюсь!

Рабочие хватают его за руки, *Яланчи* вырывается, дерется, орет:

— Пустите, пойду брошусь в воду!

Рабочие отпускают Шута, а тот подбегает к *Нагарчи*, бьет его палкой и кричит:

— Играй, залить мне тебе глотку вином, бей, буду плясать *Папурри!*

Шут то и дело поет слова мелодии, которую играют. Сам пляшет под канатом, а *Пайл'эван* на канате. Кончив плясать, *Пайл'эван* всматривается, чтобы узнать: время ли ходить на ходулях или еще плясать на канате? Он спрашивает своего родственника:

— Дядюшка, сколько времени? Сможем до вечера и на ходулях поплясать?

Родственник становится под солнцем, шагами мерит свою тень, определяет время, отвечает:

— Хватит, спускайся!

*Пайл'эван* проходит еще разок от развилины до развилины с пляской, отбивает присядку, обращается к народу:

— Сельчане, благодарю вас, старосту и ктитора, что нас здесь уважили, почтили. Сколько были в силах, мы показали вам наше мастерство с помощью силы *султана Муша—Святого Каранэта*, с его благословения. Благодарим вас, сельчане, мы достигли нашей цели и здесь плясали и представляли, теперь разрешите нам поплясать на ходулях и кончить.

Староста тогда отвечает:

— Ктитор, сопровождай *Пайл'эвана*, пусть он в селе пляшет на ходулях. Чтоб никто ему не мешал.

*Пайл'эван* говорит:

— Спасибо!

Еще несколько раз отбивает присядку, немного пляшет и спускается.

### *Трюки Пайл'эвана на канате.*

*Барэкам* зацепляет крючок шеста за косую часть каната до развилины справа. Другой конец шеста он опирает о землю. *Пайл'эван* берется руками за шест, кладет на него голову и поднимает ноги вверх. Такая стойка называется *пол кайнэл*. В воздухе он движет ногами. Затем исполняет раза четыре кувырок и достигает развилины—кбзел. Шут на земле

делает то же самос. Садится на развилины, чтобы отдышаться, просит воды испить. *Барэкам* становится на скамейку под столбами и подает ему в чаше или в стакане воды.

Испив, *Пайл'эван* берет шест и подымается на канат. На канате делать кульбит он не мог. Он плясал на канате: *Кочари, Танго, Кэртцо, Пайланджо, Чинар, Танзара*, Мелодию присядки—*Чатмайдэши*. *Пайл'эван* под эту мелодию исполняет присядку, продвигаясь от одной развилины до других. Как присядет тут же встает. Он проделывает присядку различно: садится верхом на канат, перебрасывает обе ноги на переднюю или на заднюю сторону каната, а сам садится на него в присядке, либо становится на корточках—*пупуз хагал* и пляшет, прыгая по канату на корточках, ставя одну ногу вперед, а другую назад.

Он садится по-турецки на канат, скрестив впереди ноги и держа перед собой шест. Цепляется ступнями за канат и свешивается головой вниз с каната, руки то распространяет, то опускает их вытянутыми ниже головы. То он цепляется коленями за канат и свисает опять-таки головой вниз, кладет руки себе на талию или движет ими как захочет. В подобных случаях, когда он освобождает руки от шеста, он зацепляет крючком за канат.

*Барэкам* держит конец шеста и стоит, словно сторож, под канатом. Когда *Пайл'эван* свешивается с каната, держась за него ступнями, а затем должен встать, *Барэкам* становится на скамейку, обхватывает *Пайл'эван-а*, помогает, спускает на землю, сажает на скамейку.

Когда *Пайл'эван* свешивается с каната головой вниз, зацепившись за него коленями, *Барэкам* приближает к нему шест и тот встает, ухватившись за шест и становится на канате. А когда *Пайл'эван* садится на канат по-турецки, скрестив ноги впереди, он встает без особого труда.

*Пайл'эван* с шестом в руках садится на канат, согнув колени и поджав обе поставленные на канат ноги, либо вытягивает ноги по канату. Когда он ложится на канат на спину, то не держит шест, а зацепляет его за канат. Обими руками он движет в воздухе, качает, простирает вбок, вниз, вверх, хлопает в ладоши и т. под. А когда хочет встать—*Родственник* приближает к нему шест для опоры. Шут проделывает на земле все то, что исполняет *Пайл'эван* на канате. Встав на канат, *Пайл'эван* опять пляшет.

Ходули не приносят заранее на место представления канатного плясуна. Они остаются в доме старосты. *Рабочие* отправляются за ними. Каждый несет по ходуле, оперев ее себе на одно плечо. Приносят и штаны, одевающиеся на ходули. Ходули длиной около трех метров и более.

*Пайл'эван* усаживается на высокое место, часто на крышу низкого дома. *Барэкам* и *Банвор* привязывают ему ходули. Случается, что и *Музыканты* помогают. Когда ходули привязаны уже к телу *Пайл'эван*-а до подмышек, на ходули натягивают *шаровары*. Пока ходули прикрепляют к *Пайл'эван*-у, *Яланчи* приносит две палки, усаживается поодаль, кладет их на ноги, просит веревку и зовет сельского расыльного: «Эй, неверный, как поднимешь, встану, шею тебе сверну. Что потребую—принесешь! Пойди принеси мне веревку!».

Рассыльный приносит, дает *Яланчи*. Тот прикрепляет палки к своим ногам, хочет подняться, опираясь на свою шутовскую палку, не может встать, падает. На четвереньках подползает к *Музыкантам* и палкой своей тычет в *Нагарачи*. *Зурначи* ни в коем случае ударять не полагается, он более почтенен, его зовут уста<sup>163</sup>—мастером, *варнет*-ом—мастером-умельцем. Успех дела, пляски, представления записит от *Зурначи*.

*Яланчи* говорит: «Играйте *Кочари*; буду плясать!»

Те начинают играть. *Яланчи* встает, опираясь на свою палку, переворачивается, валится, кричит: «Помогите, я упал, задыхаюсь в воде!!!».

К этому времени *Пайл'эван* уж готов, ходули уже привязаны. Он сидит. Тогда *Банвор*-ы подбегают к шуту, хватают его под руки, поднимают с земли, ставят.

Шут стонет, вопит: «Воды, воды, принеси-те, понюю, помираю!!!».

Один из *Банвор*-ов идет и приносит чашу с водой, дает *Яланчи* пить. Другой *Банвор* поддерживает *Яланчи*. Вместо того, чтобы выпить, шут опрокидывает чашу вверх дном и льет воду на второго *Банвор*-а. Тот убегает, отпустив *Яланчи*... *Яланчи* переворачивается, падает и начинает браниться. Он развязывает веревки, швыряет палки в разные стороны, куврыкается несколько раз, встает и орет:

— Играй, *Зурначи*, играй *Нагарачи*, играйте мелодию *Пайланджо*.

*Яланчи* начинает плясать и, приплясывая, подходит к *Пайл'эван*-у, который все еще сидит. Шут перед *Пайл'эван*-ом, что захочет, то и пляшет и приказывает *Зурначи* что играть. Затем кланяется смиренно и говорит:

«Братец *Пайл'эван*! Я упал в воду, тонул, что же ты не пришел мне на помощь, меня спасать?».

*Пайл'эван* отвечает: «Братец *Яланчи*, я моих солдат послал, тебя из воды спасли».

*Яланчи* скручивает из бумаги папиросу, достает спички, которые зажигаются от трения, трет о свой зад, зажигает, «курит» папиросу без табака. Нарочно очень сильно кашляет. Затем продельывает кувырок перед *Пайл'эван*-ом, встает, встряхивает свою одежду—колокольчики, бубенчики звенят, вертится в арабском колесе—*уиадэм кани*, прыгает, говорит: «А знаешь, *Пайл'эван*, я что-то изобрел, должен ухитриться и сделать».

*Пайл'эван* спрашивает: «А что ты должен сделать?»

Шут отвечает: «Я должен сюда провести воду из одного родника. Играйте дорожную мелодию (тчампу дэнш), идем!».

Он пропускает *Музыкантов* перед собой и гонит их к сельчанам. Потом сам проходит вперед, доходит до народа, бежит к какой-либо старухе, становится на оба колена, садится на свои пятки. Руки, сложив в пригоршни, просовывает под подол старухи, словно черпает воду и пьет, приговаривая: «Хороша вода, какая вкусная вода, вкусная шатахская вода! Какая холодная!»...

Старуха вскакивает, убогает. А *Яланчи* излод подола старухи успевае палкой провести линию по земле по направлению к *Пайл'эван*-у, колотит *Банвор*-ов, говоря: «Да ну же! Ройте эту канаву, чтоб воду провести к *Пайл'эвану*!»

А *Пайл'эван* еще сидит.

*Музыкантам* *Яланчи* говорит: «Играйте *Талгала*, чтобы *Банвор*-ы хорошо работали. Рассыльный, ноги-ка принеси две лопаты!»

Рассыльный приносит две лопаты и передает их *Банвор*-ам. Те начинают копать землю—«проводить канаву», а *Музыканты* играют *Талгала*.

*Яланчи* пляшет, подходя к *Банвор*-у и орет:

«Поскорее, торопитесь! Проведите родниковую воду к *Пайл'эвану*, ему пить хочется! Жаль его! Проведем воду, чтоб испил этой холодной воды!».

*Банвор*-ы «копают», а *Яланчи*, приплясывая, все надзирает над ними да палкой подгоняет, приказания отдает. Когда доходит, «ко-

<sup>163</sup> От перс. устат—мастер, маэстро.

пая», до *Пайл'эван-а*, Яланчи там разок проделывает кувырок, вертится колесом, останавливается, кричит на музыкантов: «Замолчите, заткнитесь!» (Те прерывают свою игру).

*Яланчи* орет: *Пайл'эван* джан, мое мастерство больше или твое? Коли я из-под горы холодную воду сюда провел, подойди, испей, гляди—как холодна!

Тогда *Пайл'эван* отвечает *Яланчи*: Сам пей эту воду, я пить не буду!!!

Начинается спор.

*Яланчи* говорит: Ты не будешь пить? Вылей, попробуй как холодна!

*Пайл'эван* отвечает: Врешь ты, где здесь твоя родниковая вода?

*Яланчи* говорит: А ты что, не видишь разве, что канаву выкопал да воду провел?

Тогда *Пайл'эван* отвечает: Пропади ты пропадом, да вместе с твоей канавой! Глупостями занимаешься!

И сердится на *Яланчи*: Убирайся отсюда!

*Яланчи* дуется, отходит, сердясь, и садится где-либо подальше. Тогда *Пайл'эван* приказывает *Барекам-у* или *Музыкантам*: Подите, приведите *Яланчи*, начнем работать!

Играя *Сывари*, музыканты, забрав с собой одного *Банвор-а*, идут к *Яланчи*. Тот, как только они подходят, вскрикивает и поворачивается к ним спиной. Тогда те подходят к *Яланчи* с другой стороны, а *Банвор* хватается его за руку и говорит:—Идем с нами, *Пайл'эван* зовет тебя!

А тот протвнится: —Не пойду! (Дерется, хочет вырваться).

Другой *Банвор* приходит и хватается *Яланчи* за другую руку. Они оба вместе ташут, волокут *Яланчи*, а *Музыканты* продолжают играть *Сывари*, пока возвратятся к *Пайл'эвану*. Рабочие подводят *Яланчи* к *Пайл'эван-у* и докладывают: *Пайл'эван*, привели твоего *Яланчи*!

*Пайл'эван* заговаривает с ним: Ну, готовься, *Яланчи*, должны теперь пойти по всему селу да плясать!

*Яланчи* отвечает: Я готов.

*Пайл'эван* заказывает *Музыкантам*: Играйте *Танго*, мы идем по селу плясать!

Кто-либо из *Банвор-ов* или *Барекам* протягивает *Пайл'эван-у* палку, чтоб он смог встать на ходули. Тот, встав, начинает плясать.

*Барекам* и ктитор, обычно, проходили на правую сторону *Пайл'эван-а*, *Банвор-ы*—на левую. Впереди шли музыканты, далее *Яланчи*, а за ним— *Пайл'эван*. Народ шел сзади, с боков, спереди. Подойдя к двери какого-либо дома, *Пайл'эван* плясал перед ней, хозяйка выходила. Музыканты становились по бо-

кам двери и играли по заказу *Пайл'эван-а*. *Яланчи* проделывал свои трюки за ним. Народ окружал их. У *Банвор-ов* было в руках по мешку, крынке и по керамической посудине с ручкой из веревки. Один мешок предназначался для муки, а другой— для крупы. Хозяйка входила в дом, приносила 2—3 кг муки, немного масла, несколько яиц. *Пайл'эван* не обращал внимания. Топленое масло опорожняли в крынку, а яйца складывали в другую посуду.

Многие юные девушки дарили ему, свои рукоделья, связанные носки, шитые ими *арахи*—шапочки, шелковые пояса, головные платки. При пляске *Пайл'эван-а* на канате мужчины давали ему деньги в подарок, но во время его пляски на ходулях они ничего не давали. Только женщины и девушки давали продукты и иные подарки. Считалось, что благословенные *Пайл'эван-а* делало женщины плодovitыми.

Так, *Пайл'эван* обходит все дома села. Если он пропускает какой-либо дом, хозяйка обижается. *Пайл'эван* считался святым, его благословенные желал получить каждый. Глотнуть хоть один глоток с чаши на его голове каждой хозяйке было желательным.

*Музыканты* играли мелодию за мелодией по требованию *Пайл'эван-а*. *Пайл'эван* поднимал то одну ногу, то другую и простирал ее в воздухе, но присядку отбивать не мог. Плясал он один и коллективные пляски *Гевинди хагэр* и *Сольные*— *Дээрнахагэр*— Пляски рук. Руки были свободны, но прыгать не мог.

А *Яланчи* у дверей каждого дома проделывал свои трюки: кувыркался, делал стойку, отбивал присядку, потряхивал всем телом и позывивал колокольчиками и бубенчиками, плясал в подражание *Пайл'эван-у*, а также осенял себя крестным знаменем, пока хозяйка выносила продукты им в дар. Пока не получают подарков, они не отходили от дома, а получив—шли к следующему.

Из коллективных плясок *Пайл'эван* исполняет *Дэсан марал*, *Тул*, *тулу*, *ту*, *Ой*, *Нар*, *Арэ Маймокэ!* и другие. Из *Сольных*— *Чарказ-кызи*—Черкесская девушка, *Кырдан кызи*—Курдская девушка, *Мирзэйи*—Дворянская. Обойдя все дома села и проплясав на ходулях перед каждым входом, *Пайл'эван* направлялся к месту, где протянут канат. У столбов снова ему ходули отвязывали *Барекам* и *Банвор*, а он оставался на косом конце каната и просил *Барекам-а* дать ему шест. Народ следовал за ним, неся факелы. Кроме того посыпали землю леплом, паливали керосин и зажигали. Все кругом освещалось. Взяв шест, *Пайл'эван* вновь подымается на канат. С левой стороны

в пляске он продвигается на правую сторону, спускается с правой стороны и требует свои туфли. Обувается, три раза преклоняет оба колена, целует канат. Встав с колен, обращается к сельчанам: «Очень благодарен, спасибо старосте, ктитору, всем сельчанам, что меня уважили. Я выполнил свой долг. Прощайте!»

Часть народа к тому времени уже расходится. *Банвор*-ы отвязывают канат, свертывают его, уносят в дом старосты. Хозяева столов и балок приходят за ними и уносят. Часть ктитор за счет церкви раздает сельчанам свечи. Сельчане с зажженными свечами, с факелами в руках, приплясывая Дорожные пляски, провожают *Пайл'эван*-а. *Яланчи* и *Барэкам*-а, старосту, ктитора и музыкантов в дом старосты. Во время пути *Пайл'эван*, староста и ктитор не пляшут. Случается, что у дверей дома старосты *Пайл'эван*, став во главе пляшущих вожаком, пляшет коллективные пляски с холостыми парнями. Девушки, молодухи, женатые парни стоят и смотрят. *Пайл'эван* заказывает те пляски, которые сам умеет плясать. Часто кто-либо из парней напевает *Зурначи* на ухо местные мелодии, тот быстро усваивает их и играет. Если *Пайл'эван* местной пляски не знает, он сходит с места вожака, становится среди других пляшущих и выучивается этой пляске. Таким образом, и *Пайл'эван*, и музыканты выучиваются пляскам других районов. *Яланчи* часто тоже участвует в плясках. Он всегда стоит в хвосте, проделывает свои трюки и шалости: отпускает руки и кружится, подбегает к *Пайл'эван*-у, хочет вместо него стать вожаком, тот прогоняет его, толкает. *Яланчи* валят на землю, он встает, бежит на свое место к хвосту. А то иной раз отпускает руку, кладет платок в карман и ударяет в ладоши или подходит к *Пайл'эван*-у, хватая его головной убор, нахлобучивает ему задом наперед, вкривь и вкось.

Тогда *Банвор*-ы хватают *Яланчи*, бьют, приговаривают: Ты почему же мешаешь!!!

А шут орет:

—На помощь, на помощь, эти люди меня убьют!

*Банвор*-ы волокут *Яланчи* к ктитору, жалуются: Этот прохвост мешает плясать.

Ктитор отвечает:

—Накажите его как следует.

*Банвор*-ы приносят сажу и муки, мажут лицо *Яланчи*. Шут в таком виде идет к сельчанам, строит рожки, кувыркается, проделывает разные трюки и фокусы. Те обливают его водой. *Яланчи* притворяется очень сердитым, возвращается к пляшущим и молча становится

ся в хвосте. Часто, когда хоровод движется спокойно, *Яланчи* отбивает присядку. Сельчане, стоящие за ним, валят его наземь. *Яланчи* идет к ктитору с жалобой:

— Сельчане мне мешают, не дают мне плясать, разреши пойти спать!

Ктитор отвечает:

— Ладно, ладно, попляши еще немного, потом пойдешь спать!

А шут тогда бьет себя по голове вопит:

— Не буду плясать, не буду представлять, не нужна мне эта должность, не нужна, иду спать! (Ктитор и сельчане хохочут над ним). Дразнят.

—Пу—бу,—приговаривают, злят.

*Яланчи* убегает в комнату при хлесте. Так молодежь пляшет часа два-три.

Наутро *Пайл'эван* обращается к старосте с просьбой помочь распродать товар. Товар считается священным. Распродаются продукты питания, а подарки вещами *Пайл'эван* реализует в одном из дальних сел.

После торга *Пайл'эван* приглашает старосту, ктитора, рассыльного, звонаря в дом ктитора, где хозяйки приготовили угощение из продуктов, заранее посланных канатным плясуном. Окончив завтрак, труппа грузит свои пожитки, канат, товар на осла и прощается.

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВАРИАНТОВ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

\* Привести здесь большее количество описаний представлений *Пайл'эван*-ов не позволяло ограниченные пределы данного труда. На примерах этих описаний, думается, уже вполне возможно составить определенную картину акробатических представлений армянских канатных плясунов в Западной Армении.

Картина их, нарисованная Ишаном Геворкянцем, Аршаком Бабаяном и картина, нарисованная Аршаком Саргсяном, при многих общих чертах, сильно отличаются друг от друга. Наиболее развит рассказ о Представлении *Пайл'эван*-а в *Айюцдзоре* Аршака Бабаяна.

В то время как Представления канатного плясуна, рассказанные Ишаном Геворкянцем и Аршаком Бабаяном, еще не стрянули с себя культово-религиозные черты, Представление, рассказанное Аршаком Саргсяном, стало совершенно светским, если не считать произнесения короткой молитвы, что опять-таки выглядело уже лишь исполнением традиционной формальности.

Культовость акробатики в алашкертском варианте почти совершенно нивелировалась.

Акробатика в армянской алашкертской крестьянской среде пошла уже по пути превращения в светское развлечение и зрелище с определенными светскими чертами театрализации.

Алашкертский и айондзорский варианты значительно разнообразнее по своим акробатическим номерам, чем ванский.

В то время как ванский *Пайл'эван* пляшет лишь с чашей воды на голове и с ребенком за спиной, алашкертский и айондзорский *Пайл'эваны*, как мы видим, имеют немало трудных акробатических номеров.

Аналогичной трудностью для каждого *Пайл'эван-а* является исполнение им своих плясок на канате. Во всем остальном техническое мастерство и технические трудности алашкертского и айондзорского вариантов значительно выше, чем у ванского.

Есть некоторые различия и в одежде *Пайл'эван-ов*.

Алашкертский *Пайл'эван* не надевает поверх своей одежды *Пайл'эванского* креста на свою грудь, но он надевает талисманы— *хамайсы*— разноцветные треугольники, прикрепленные коротенькими тоненькими шнурочками к крестообразной основе на груди и спине.

С основания каждого треугольника-талисмана свешиваются золотистые круглые металлические лунки— *пил-ы*. Алашкертский *Пайл'эван* изготовляет их сам. Это наводит на предположение, что в одежде алашкертского канатного плясуна талисманы уже начали играть роль традиционных декоративных украшений, роль бутафорнии, а не былых талисманов.

В других районах Армении—в Ване, в Айондзоре, талисманы и крестики приносили жители и прикрепляли их к ряду других уже полученных в дар талисманов, повязывая при передаче каждого талисмана на руку *Пайл'эвана* еще и по одному платку, а в Айондзоре дая и перевязи на предплечья.

Принесенные жителями талисманы были подлинными. Их заготавливал какой-либо искусный сельский знахарь или колдун, а также знахарка, либо ворожея, которых называли *гир аног-амп*<sup>164</sup>.

*Талисман* или *бытик* содержал «оберег»—заговор-молитву от той беды и напасти, от той болезни, которой остерегался хозяин талисмана, либо заговор-молитву на исполнение того

заветного желания (иногда корыстного расчета), той цели, к которой он стремился. Талисман нередко имел любовное содержание—привлечение внимания и любви.

Талисманы и платки не были «дарами» жителей села *Пайл'эван-у*. *Пайл'эван* был как бы передатчиком заключавшихся в талисманах желаний или опасений—оберегов—тех сил, которые могли осуществить просимое, либо уберечь от опасности или, в свою очередь, хлопотать у высших сил об исполнении желаний просителей. Платки же как бы заменяли собою жертвоприношения.

Принесение талисманов *Пайл'эван-у* свидетельствует о том, что в старину верили в чудодейственную магическую силу *Пайл'эванской* акробатики, верили в священность миссии *Пайл'эван-а*, миссии, якобы благословенной *Сурб Каранэт-ом*. Ведь именно священной силе покровительства *Сурб Каранэт-а* приписывал армянский народ чудесное равновесие *Пайл'эван-а* на канате и его ловкость.

Об этой же вере свидетельствует привязывание больного или посвящаемого *Сурб Каранэту* ребенка к спине *Пайл'эван-а*, подымание его *Пайл'эван-ом* на канат и пляска его с ним. Близкие больного ребенка верили в его чудесное исцеление «силою» *Сурб Каранэт-а* или в получение им силы от *Сурб Каранэт-а*, силы, необходимой для священного искусства канатного плясуна—посредника между народом и *Сурб Каранэт-ом*: для священной силы *Пайл'эван-а*—сына *Сурб Каранэт-а*, который будет хлопотать перед богом за просителей». Священность миссии канатного плясуна подчеркнута и в ванском и в айондзорском вариантах.

*Пайл'эван* ванского варианта переодевается у дверей церкви, как бы совершая всенародный обряд, а не дома, как *Пайл'эван* алашкертский. Одежда ванского *Пайл'эван-а* имеет изображения креста, богоматери; она, по словам Ишана Геворкяна, «разукрашена по-ангельски». Нагрудному кресту *Пайл'эван-а* отведено особое место на его груди. Одевшись, *Пайл'эван* ванского варианта целует кресты на дверях церкви, молится, целует шест и канат.

Целует он их и после представления, молится, благодарит *Сурб Каранэта* за дарование ему священной силы, держащей его на канате. В Айондзорский *Пайл'эван* выставляется в церкви всю заутреню до своего представления, молится. Связь его с силой *Сурб Каранэт-а* все время подчеркивается им самим. Он все время к нему обращается и уповает на него.

<sup>164</sup> От *гир*—письмо, писанный талисман и от *анэл*—делать. По апаранке Аракс Абрамян, в Апаране и в Алашкерте колдунов называли *гырно*.

В алашкертском варианте нет многих из тех моментов, которые делали образ *Пайл'эван-а* священным, если не считать его краткой молитвы *Сурб Карапэт-у*.

В ванском и айодзорском вариантах жители—не зрители как в алашкертском, а *соучастники* священного представления *Пайл'эвана* благодаря талисманам и платкам—представителям их там на канате во время действа во имя *Сурб Карапэт-а*. Это соучастие жителей в общем священнодействии подчеркивается во все время посещения ванским и айодзорским *Пайл'эван-ами* данного села, ибо жители вместе с ним в общей Дорожной процессии с Дорожными плясками пеших и приплясом всадников на седлах, направляются к дому ктитора с зажженными свечами в руках. Этим подчеркивается всенародность священной миссии ванского и айодзорского *Пайл'эван-ов*.

В алашкертском варианте *Пайл'эван*, как гастролер со своей труппой, дающей светское представление, возвращается в тот частный дом, который его принял, без торжественной всенародной процессии и без какого-либо отношения к христианской церкви и ее служителям. Культовость ванской и айодзорской всенародных Дорожных процессий с плясками подчеркивается и тем, что свечи должны были быть розданы ктитором от церкви, а не быть частной собственностью жителей, хотя многие, будь это *светской* процессией, не поспешили бы прихватить с собой и зажечь свои собственные свечи.

*Пайл'эван* со своей труппой в ванском варианте, как и в некоторых других районах, *непрерывно* должен был останавливаться в доме ктитора.

Воду в чашу *Пайл'эван-а* во время его представления в ванском варианте должен был непременно наливать звонарь, то есть опять-таки лицо не светское, а служитель религиозного культа. Поставить чашу на голову Канатного плясуна должен был опять-таки звонарь.

Звонарь был лицом священным тем, что бил в колокол. Колокол был священен. По народным верованиям, помимо практической созывающей роли и роли сигнализирующей—мажорно-набатной либо минорно-набатной, звон колокола «очищал», «оберегал» местность от злых духов и «предсказывал судьбы общины». По его звону гадали<sup>165</sup>. Целям оберега

служил также звон бубенцов и колокольчиков, подвешенных к одежде *Пайл'эван-а* и *Яланчи*.

Верили, что бубенцы и колокольчики на браслетах людей (в особенности на ножных), на шее животных «отгоняли» своим звоном всякую печаль от них. Поэтому считалось, что звонарь «оберегал» и чашу с водой от злых духов, ставя ее на голову *Пайл'эван-а*. Вода в этой чаше—символ оплодотворяющей силы, влияющей на плодородие растительного и животного мира; ведь вода уподоблялась семенам животного и человека<sup>166</sup>.

Роль *Яланчи*, этого лжеца, этого *таки мас-хара*—нижнего шута, нижнего потешника значительно более развита в айодзорском варианте, чем в алашкертском и ванском. Вместе с тем нельзя не подчеркнуть, что (как ни странно), театрализация этого образа, ряжение его в алашкертском варианте вобрали в себя древний образ козла различных древних армянских козлиных представлений—*нохазергютюн-ов*<sup>167</sup>.

Армянские козлиные пляски, сохранившиеся из древних *нохазергютюн-ов*, дожили, получив различное новое содержание и форму, до первых десятилетий XX в. Они конкретно свидетельствуют о том, что и в армянской среде, в особенности в Масленичных играх и обрядах, на протяжении веков длительно сохранялись остатки былых «Козлиных» представлений и плясок—древних Дионисий—*Тонк Спандарамэтаканск*. Они теряли из века в век свое языческое содержание и получили в конце концов совершенно светский, веселый, шуточный характер плясок с ряжением, в особенности с ряжением в козла. Такой же светский характер давно уже приобрели в армянской среде все виды былых тотемистических плясок—подражаний животным и птицам, пресмыкающимся и растениям. Об этом уже подробно говорилось.

*Яланчи*—Шут ванского варианта выступал в своей обычной одежде. *Яланчи* же алашкертский прикрепляет бороду из козьей шкуры

<sup>166</sup> Это подтверждается и армянским словом *арн*—самец, дикий *овен*. См. Р. Ачарян: *ԶԻՐ*, т. I, ст. 518. Академик Ачарян слово *арн* производит от слова *ару*—самец, из корня индоевропейского праязыка *sep*. Все производные этого корня в армянском, греческом, латинском, санскритском, древнеславянском и проч. языках связаны с осмыслением глагола «течь, вытекать». Следовательно, самец это существо—«истекающее», «выпускающее» влагу—семя.

<sup>167</sup> От *нохоз*—козел+*ергютюн*—плясовое действие с песнями (ср. с трагедией—от трагос—козел).

<sup>165</sup> Г. Алишан во втором издании *Հին Հայաստանը* приводит сведения о гаданиях и предсказаниях по звону колокола, Венеция, 1910, стр. 396.

и надевает островерхую *папаху* из козьей же шкуры. Айоцзорский Шут изготавливает свои *папаху*, бороду и усы из лисьего меха, а тотемистические истоки этого подчеркиваются при вешивании сзади хвоста куницы (а иногда и лисьего) кверху *папаху*.

Какие же крылатые образы могли изображаться лицедеями на этой воздушной исполнительской площадке? Прежде всего птицы.

Изображались птицы такими, какие они есть в природе, такими, как они до сих пор описываются как действующие лица армянских народных сказок. Но эти птицы в большинстве случаев наделены в сказках даром речи, вещания, разяснения чужих колдовских актов и умеющими и сами колдовать, в большинстве случаев наделены остатками мифических свойств. Это — вещицы птицы — помощники героев.

Вещими же птицами являются и птицы фантастические, созданные верованиями и воображением армянского народа в мифах, остатки которых можно выявить в его сказках, народных преданиях, в народе. Это *Зымрут*<sup>168</sup> *наб*<sup>169</sup> и чаще *гуш*<sup>170</sup>, произносится *Зумрут Анга*,<sup>171</sup> *Зумрут*, *Зюмрут*, *Зымбурт* и т. под. Мифическая птица эта огромных размеров с широкими мощными крыльями, на которую может усесться герой-богатырь, да еще положить запас воды и питья для нее<sup>172</sup>, чтобы она вынесла его из мира мрака и тьмы в мир света. Она плотоядна. Полет ее неизмеримой скорости. Называется не только *Зымрут*, *Зымрут гуш*, а иногда и *Синамагнак* — мифический и огромный павлин с фантастически сильными крыльями (якобы китайского происхождения). Длина обычного павлина в Юго-Восточной Азии и в Китае, по Малхасяну — 2 м от головы до конца хвоста.

В роли *Зымрут гуш*-а — мифической птицы в некоторых армянских сказках выступает и

<sup>168</sup> От перс. зюмрут — изумруд, зеленый. Как жен. имя *Зымрут* — встречается у армян с XIV по XV вв. Встречается это имя и у мусульман. Синонимом этого жен. им. у армян служит имя *Зымрухт* — изумруд, упоминавшееся в XIII и XV вв. и уступившее место перс. им. *Зымрут*. См. *Զմրուտ* и *Զմրուխտ* — Р. Ачарян, *ՇԽ.Ր.*, т. II, стр. 210—211.

<sup>169</sup> *наб* — նաբ — по-арм. птица вообще, в частности — курица, а также предок.

<sup>170</sup> *Гуш* от тур. куш — птица.

<sup>171</sup> *Анга* — от араб. анка — мифическая птица феникс.

<sup>172</sup> По сказкам; 40 овинов, их курдюков и 40 мер вина либо воды.

*Тцовинар-гуш* — Птица Молния. В поэме Давид Сасунский имя *Тцовинар* носит мать близнецов-богатырей Санасар-а и Багдасар-а.

В некоторых сказках мифические птицы, переносящие героя из мира мрака в мир света, называются просто птицей «*гуш*». Они переносят его через моря, через реки и на гору с драгоценными камнями и т. д.; зашито в воловью шкуру героя «*гуш*» переносит, когда тому необходимо быстро перелететь с места на место (обычно, на свою родину из дальнего места, куда он попал после многих приключений). Упоминаются и мифические орлы. Такого мифического огромного быстрокрылого орла в армянских сказках называют *гузгун*, хотя тур. кузгун означает не орел, а ворон.

*Сэв-гуш* — Черная птица фигурирует в армянских сказках как огромная птица, летающая высоко по поднебесью, но опасная для охотников, ибо, если в нее пустить стрелу, она воспламеняется, устремляется вниз на охотников, на стрелков — сжигает их всех и все окружающее превращает в пепел.

Птицы, по армянским сказкам, были помощниками героя и тогда, когда тот чем-либо оказал помощь им или их птенцам, собравшись большими стаями, они сбрасывали с себя все свое оперение, когда герою бывало дано от царя, *дарвиша* или кого-либо другого задание принести очень большое количество пуха и перьев.

Из птичьих образов в армянских сказках особое место отводится знаменитому *Азаран*<sup>173</sup> *булбул*-у<sup>174</sup>. Это мифическая птица — мифический соловей — чудесная, испускающая лучи и озаряющая светом все вокруг себя птица, говорящая и вещая, покоряющая своим пением, *приносящая счастье* тем, кому она достанется и кому согласится служить и помогать. Герои армянских сказок с самыми опасными приключениями, совершая неописуемо трудные подвиги, овладевают ею. Обычно она бывала помещена в золотую клетку, которой герой должен овладеть, достигнув мифического, полного великоления цветущего сада. Эту птицу называют и *Ангин булбул* — Бессленным соловьем, *Зарбулбул*-ом — Золотым соловьем, просто *Булбул*-ом — Соловьем. Есть в сказках и особый образ *Говорящей птицы* — (Мудрой, Вещей) — *Хосог тырчун*, которой тоже трудно

<sup>173</sup> От перс. и араб. *hazar* — соловей. См. *Հազար*, Р. Ачарян, *ՇԽ.Ր.*, т. III, стр. 8.

<sup>174</sup> *Булбул*, по-перс. бюлбюл — соловей.

овладеть, путь к ней лежит через множество препятствий, герои, идущие за ней, превращаются в камень... Она живет в саду, на недоступной горе рядом с *Играющим музыку деревом, святящейся оживляющей водой*. Но если герой овладеет такой птицей—та будет служить ему, говоря всем истину в лицо. Особое место в сказках, сказаниях, мифах занимала *Птица-Летун—Тарлан гуш*, или *Довлат*<sup>175</sup> *гуш*. Ей доверял народ избранник нового царя, когда прежний умирал, не оставив наследника. Эта птица-ведунья садилась на голову героя либо героини и этим избирали его (ее) в цари. При этом, для проверки, ее выпускали не менее трех раз и, как правило, она все три раза садилась на голову своего избранника или избранницы, которого или которую народ сажал на царство, твердо веря в справедливость выбора этой мудрой птицы. Полет ее также могли изображать лицедей на канате.

В сказках упоминается и утка с золотым клювом—*Воски кытуц Ордак*<sup>176</sup> и утка с серебряными крыльями—*Артцататэв ордак*.

Служили герою и грифы, и соколы, и птицы помельче—голуби, в особенности голубки, в которых оборачивались мифические девушки-колдуньи, ведуньи; а также ласточки, которые иной раз служили «почтальонами», наряду с голубями и куропатки, называвшиеся и Золотыми куропатками—*Воскэ какав*<sup>177</sup> и др.

Г. Алишан в книге: «Հին Տառնար Կամ Տիրանիական Կրօն» («Древняя вера или языческая религия армян») перечисляет названия целого ряда птиц, к сожалению не разъясняя каждое из этих названий. По-видимому, они перешли из далекой древности. Приведу только некоторые из этих названий: *Артаваздаавын*—Птица Артавазда, водяная птица неизвестной породы; предполагают, что это ибис<sup>178</sup>. То, что эта птица носила название, имя—Артавазд— армянских царей (армянского Прометея), указывает, что с ней могло быть связано какое-либо предание—миф.

*Гургуур*—птица, похожая на голубя, а голуби играли большую и мистическую роль в армянских сказках, преданиях, унаследованных от языческих мифов. Голубя чтили в христианскую пору как «символ Святого духа».

<sup>175</sup> От араб. левлет—счастье, благополучие, благо, государство, держава.

<sup>176</sup> От тур. ордак—утка.

<sup>177</sup> На самой верхней воздушной площадке армянских *хоран*-ов постоянно встречаем куропаток перед чашей. Возможно, что чашей с живой водой.

<sup>178</sup> Ибис была священной птицей у египтян.

*Каджартцив*—какая-то порода орлов. *Артцив*—орел—царь птиц—тотем армян, считался предком рода *Артцруни*. Орел изображался на гербах, знаменах, церквах и пр.

О птице *катак* подробно приведено в I т.<sup>179</sup>

Уже говорилось о большой роли петуха (вестника рассвета), в образ которого рядились шуты, сморохи, тоже как о прообразе шута-катак-а.

hOваннаһав, hOвһаннаһав—птица неизвестной породы, приметная своим чудесным пением и тем, что пребывала в прекрасных садах с прекрасными бассейнами. Вероятно, опять-таки связанная с мифами, в данном случае с мифом о Св. Иоанне—*Сурб Ованнэс-с*—Крестителе, *Каранэте*. Можно предположить, что hOваннаһав-ом называлась какая-либо порода *лебедей*, так как с древним *Каранэтом*—Иоанном связывали птицу *каран*—лебедь<sup>180</sup>. Правда, лебеди поют лишь раз перед смертью свою «Лебединую песню», но эта песня считается прекрасней всех птичьих песен.

К полуантропоморфным, полугомоформным птичьим мифическим образам принадлежали *Һуикапарик*—сирены<sup>181</sup> с головой и торсом девушки, с птичьими лапками и двумя крупными крыльями. околдовывавшие людей своим чарующим пением. Сирены считались певицами похоронного плача и часто изображались на надгробиях. Иенда и Нефтида оплакивали умершего Осириса, превратившись в сирен. Не исключается, что когда армянская богиня *Ардгандэ-Анант* оплакивала смерть бога *Вард-а*, то и она получила образ сирены. Сирены—*Һуикапарик*-и чрезвычайно часто встречаются в рисунках и на *хоран*-ах армянских миниатюр, что свидетельствует о большом месте, которое занимал этот образ и в армянской мифологии, но на миниатюрах у сирен голова женская, а торс птичий. Интересно, что на многих рисунках их спереди нарисованы пуговицы, что указывает на ряжение людей в сирен<sup>182</sup>. К сиренам нередко относят и образ *Һамбару*.

Ангелы—вестники богов, а позже—единого бога, наделенные человеческим образом, в основном—образом юноши с двумя крыльями.

<sup>179</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, с. 74.

<sup>180</sup> Напомним, что Зевс явился к Лете в образе *лебедя* и Лета зачала от него Елену. Канатные плясуны могли изображать на шесте или канате и полет Зевса-Лебеда.

<sup>181</sup> См. *Срб. Лисициан*, ук. соч., т. II, табл. XXIХ, рис. 2.

<sup>182</sup> См. Э. Х. *Петросян*, Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах, стр. 157—160 (В сб. Հայ ազգային հասարակական գիտությունների համագործակցության 29-ԱՂ, 1975, т. 7).

Среди ангелов отмечаются ангелы добра и света и ангелы зла и мрака—дьяволы, сатанинский род их.

Среди добрых ангелов чтутся:

ангел мира;

ангел хранитель;

особое место занимает ангел смерти, которого называют и «исторгающим душу»—*ногэар-ар-ом*.

Архангэл Гавриил считался *ангелом смерти* и главным над всеми ангелами.

Образы ангелов не могли не играть большой роли и в армянских мифах, их должны были представлять в священнодействиях как вестников и как сонмы—группы ангелов. Их и должны были исполнять канатные плясуны на ветвях деревьев, на шестах и канатах.

Первым чином ангелов считались серафимы—*сыровбэк*. Они изображались шестикрыльми. Одной парой крыльев они закрывали свое лицо, другой парой—закрывали ноги, а третьей парой летали, прилетали к божеству, к богу для исполнения его повелений.

*Херувимы—кэровбэк*—девятый, высший чин ангелов.

Считалось, что херувим охраняет врата рая, что он садится под ногами божества, служа ему пьедесталом, все время славит его и выполняет его приказания. Херувим в Видении Иезекииля явился ему в образе человека, льва, быка и орла, что указывает на оборотничество в обрисовке этого образа.

*Парик* трактуется двояко: и как злой дух—самка сатаны и как крылатая нимфа—*навержаһарс*—фея, добрый дух бесподобной красоты.

*Уру, црвакан*— души мертвых, призраки, привидения, которые принимают различные образы и в сказках, и мифах. Они часто проходят по Волосяному мосту, с которого грешники падают прямо в ад, а праведники благополучно доходят до врат рая.

Мифы и сказки повествуют о множестве разнообразных драконов—*вишан-ов* крылатых и бескрылых с одной, двумя, тремя, семью, двадцатью и с большим числом голов. Они лишали население воды, лежа у источника, требуя себе в жертву юношу, девушку, дитя. Они поглощали свою жертву, но обычно герой отрубал им головы и убивал их, или убивал их душу, запрятанную в чреве льва, в чревах трех птиц, в ящичке и т. под.

Крылатые драконы тоже могли, вероятно, изображаться канатными плясунами в мифических представлениях.

*Вишан-ы*—драконы были олицетворением бури, урагана, смерча. Как злые духи они стремились поглотить солнце, но добрые силы, добрые духи побеждали их. Драконы летали в воздухе как крылатые чудища—*һырэши*. Они и оборотни их принимали самые различные образы—человека, змея, льва, пчелы, муравья, дерева, птицы и т. под. *Вишан-ы* сражались и друг с другом. Армяне верили, что на горах Арарат (Масис) и Арагац жили драконы, вступавшие друг с другом в борьбу. Образ *Вишан-а*—Аждаһака<sup>183</sup> передан нам историографом Мовсесом Хорэнаци. *Вишан-ы*—драконы изображались армянами и на знаменах. К *вишан-ам* же относят очень крупную породу змей, иногда морских. Фантазия народа и их также наделяла крыльями.

*Дэв-ы*—дьяволы, черти, демоны, злые духи, бесы фантазией народа наделялись также крыльями. Их иронски в сказках, сказаниях и мифах принимали самые различные формы. Но, если герой содеял добро кому-нибудь из них—они отплачивали ему добром.

Крылатыми были и рыбы.

Особую, большую роль играли в мифах и сказках крылатые, говорящие, вещие, мудрые кони—друзья героя, часто кобылы. Их образ перекликается с образом греческого Пегаса. В сказках упоминается крылатый конь *Дундул мадиан* или *Сэв* (Черный) *Дултул* (срв. с *Куркик Джалали*—мифическим конем из эпоса «Давид Сасунский»). Вряд ли можно сомневаться, что и он был крылатым собратом Пегаса.

Фигурируют в мифах и сказках и летающие вещи, на которых сидят и летают действующие лица представления.

Это ковер-самолет—*тырчкан хали*<sup>184</sup>, или *карпэз*<sup>185</sup>, или *горг*<sup>186</sup>, на котором герой достигает цели перелета. Это маслобойка—*хыноци*, на которой обычно летают старухи-колдуньи, ведьмы. В сказках приводится еще целый ряд летающих предметов. На них могли бы передвигаться канатные плясуны по канату.

Надо полагать, что ходули—*пэтэвот, пэтэвот, вотнацун* были введены в священнодействия для изображения образов великанов, исполинов, богатырей-гигантов, ибо в мифах, сказках, преданиях у всех народов, в том числе и у армян, большинство героев, преодолевших

<sup>183</sup> Дракона *Даһак-а*.

<sup>184</sup> Буквально летающий ковер. *Хали* от перс. хали.

<sup>185</sup> *Карпэз, капэрт*—арм. ковер, буквально—постилка на пол.

<sup>186</sup> *Горг*—арм. ковер на пол и на стену.

препятствие за препятствием, побеждавших чудовищ, драконов, бесов и т. под. врагов людей, должны были обладать громадной физической силой, быть огромного роста.

Великан—*һыска* был обычно свершителем ряда подвигов для освобождения своего народа, для освобождения плененных драконом девушек, для освобождения других героев своего рода и племени. *Һайк-а*—родоначальника армянского народа называли *һыска агэгнавор*—исполнником стрелком из лука. Образы исполннов, богатырей—гигантов назывались *һыскайакэрт, һыскайадзэв*, как и их маски. Вместе с тем не могли не фигурировать и отрицательные образы великанов, исполннов—все-возможных чудищ, чудовищ.

Трудно, конечно, определить в наше время точные сюжеты, в которых фигурировали как действующие лица образы великанов, исполннов, но ясно, что если бы не существовало в народных сказках, в священных мифах подобных образов—народ не создал бы для них специального оформления для своих представлений, оформления, дожившего до нашего времени. Образы эти в первую очередь требовали увеличения роста их исполнителей, а для этого необходимо было придумать и соорудить ходули. Выражение—«ходульная речь» ныне воспринимается как речь высокопарная, напыщенная, витиеватая, некогда же это была речь исполнителей образов великих героев—исполннов, которые представляли, надевая «ходули» и должны были говорить «с высоты своего величия».

Роль *Яланчи*—*таки масхара*—нижнего шута—неотъемлемый от Представлений канатных плясунов—некий древний образ, расшифровать древнюю сущность которого ныне задача весьма трудная. Ряжение его козлом родинт с образами былых Дионисий—*Тонк Спандарамэ-таканк*, хотя сюжеты подобных священнодействий установить сейчас не представляется возможным.

Образ *Яланчи* в *папахе* из лисьего меха и с лисьим либо куньим хвостом, висящим сзади с макушки такой *папахи* свидетельствует, что этот образ—остаток образа лисы или кунницы, действовавшего под деревом, под шестом, под канатом, когда на тх выступали птичьим или иные крылатые мифические образы. По поведению *Яланчи*, по тому, что он постоянно помогает *Пайл'эван-у* можно вывести, что действовавший на наземной площадке тотемистический прообраз *Яланчи* был в древних священных действиях фигурой скорее дружественной, чем враждебной птичьим и крылатым образам,

действовавшим на воздушной площадке. Конечно, не исключаются и враждебные взаимоотношения между персонажами мифических представлений, их бои<sup>187</sup>, их взаимное преследование, победа одного над другим или многих над другими. Поскольку сюжеты подобных мифических представлений до нас не дошли, вероятно, что выявить их не представляется возможным в настоящее время.

## ПЛЯСКИ-ПАНТОМИМЫ СВЯЗАННЫЕ С ЕДИНОБОРСТВОМ

### ВИД ПАПЛАНДЖО

Большое распространение в Армении имеют пляски-пантомимы, передающие единоборство, борьбу врукопашную. Они относятся к видам Восенных плясок, хотя в них не используется оружие или предмет, заменяющий его и хотя они не заключают в себе яркого пантомимического изображения функций оружия, каким являются, например, удары ладонями о ладони противника.

К пляскам, передающим единоборство и подготовку к нему, относятся пляски вида *Пайланджо*—*Пляски Пайл'эван-ов*—борцов, коллективные сольские и дуэтные—единоборство—*Кох*. (см. табл. XIV).

*Пайл'эван-ами* или *пэл'эван-ами*<sup>188</sup> называются сначи, кулачные борцы, богатыри-воины, а также канатные плясуны. Подходя друг к другу для единоборства, которое тоже происходило под музыку, *пайл'эван-ы* плясали сольную пляску *пайланджо*, движения которой были совершенно те же, как и в коллективной пляске *пайланджо* данного района<sup>189</sup>. Только сольная пляска *Пайл'эван-а*—*Пайл'эвани* или *Пайл'эвани пар* исполнялась очень медленно, торжественно и важно. Сольную *Пайл'эванскую* пляску исполнял и канатный плясун, обычно в варианте своей родины.

В связи с тем, что в сольной пляске *Пайл'эвани хаг* (пар) руки свободны, *пайл'эван* кладет одну руку на талию большим пальцем вперед, а остальными пальцами назад, а другую руку отводит вбок, повернув ладонью вперед и подогнув локоть, либо держит как захочет.

<sup>187</sup> Ср. бой бога Мардука с Мумму-Тиагат.

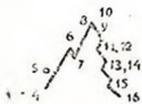
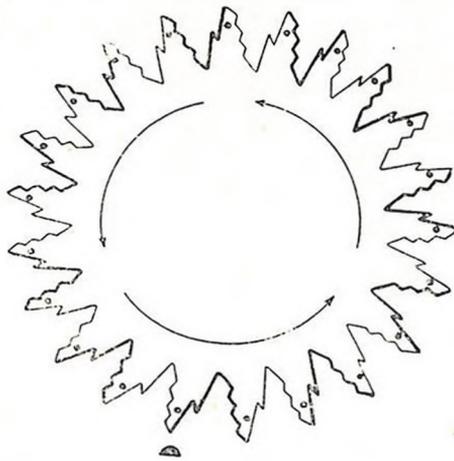
<sup>188</sup> Ср. с перс. пэлэв—храбрый и сильный.

<sup>189</sup> Существует определенное порайонное различие в движениях плясок *Пайланджо* и *каждый пайл'эван-борец* или канатный плясун обычно исполняет вариант движений своей родины.

Он часто меняет руки, кладя другую себе на талию и двигая свободной рукой *ad libitum* раз по своему настроению, в ритм музыке.

№ 1. Коллективная пляска *Пайланджо*, или *Кэртци*, показанная уроженцем Ванской области *Мовсэсом Тэр-Ованнисяном*, повторяет движения сольной пляски этого вида, но в более оживленном темпе. По его словам, этот вариант был распространен в Тимаре, в *Найондзоре* (Васпуракан), в Муне, Хлате, Хяуссе.

Мовсэс Тэр-Ованнисян не смог уточнить, каким именем *Пайл'эван*-ам принадлежит пляска — борцам или канатным плясунам.



Сочетание названия пляски борцов—*пайл'эван*-ов с названием Военной пляски—*Кэртци* указывает на связь *пайл'эванских* плясок с Военными, на то, что некогда они могли быть частями одного общего большого пантомимно-плясового Военного представления с состязаниями в единоборстве.

Мужская пляска *Пайланджо* или *Кэртци* — пляска *Тырноци*, то есть пляска с прыжками. Пляшут больше молодые, чем пожилые и не больше чем по 6, 8 мужчин в ряду, так как иначе ряд «разрывается», расцепливается.

Иногда разохотится и присоединится к мужчинам, как исключение, кто-либо из женщин. Обычно же девушки и женщины состав-

ляют свой отдельный ряд. В начале XX века эту пляску исполняли уже не одни только *пайл'эван*-ы, а кто захочет и в любое время, не относя ее ни к какому особому обряду, празднику.

Мовсэс Тэр-Ованнисян считал *Пайланджо* подлинно армянской пляской, что подтверждается подлинно армянскими на ее плясовой фигуре, занимающей 8 тактов по  $\frac{2}{4}$ , то есть 16 четвертей. Участвующие строятся довольно широко друг от друга в один ряд. Руки сцеплены за мизинцы, опущены и неподвижны.

*В I части* темп умеренный.

На 1 — глубокий пригиб колен, сдвинутых в VI позицию ног. Переступания нет.

На 2, «и» — два пригиба и выпрямления колен.

На 3 — как на 1.

На 4 — один пригиб и выпрямление колен.

На «и» — второй пригиб и выпрямление колен. Освободить левую ступню от упора и приподнять ее к концу выпрямления колен.

Эти шесть движений колен те же, что в первой половине плясок *Мишу хыр* и *Нарэ*.

На 5 — вынести левую свободную ногу на полступню вперед, ударить всей ступней и оторвать ее от земли при очень глубоком пригибе колен.

Исполнить одно шассэ на 6, 7, 8, так:

На 6 — шаг левой же ногой, ставя ее вперед дальше, чем было место удара ею. Правая ступня переходит на носок. Пригиб уменьшается — колено чуть выпрямляется.

На 7 — акцентированный шаг правой ногой, ставя ее ступню на полступню назад рядом с левой (так, чтоб пятка левой ноги приходилась на середине правой ступни).

На 8 — шаг левой ногой, как на 6, но после глубокого пригиба чуть выпрямить колени.

На 9 — приставить правую ступню к левой (акцентированно), в VI позицию. Глубокий пригиб колен, как на 1.

На 10 — двойные пригибы и выпрямления колен, как на 2.

На 11 — шаг левой ногой назад, ставя ее так, чтобы правая пятка пришлась на середине ее ступни. Глубокий акцентированный пригиб колен.

Повернуться торсом влево на  $25^{\circ}$ — $45^{\circ}$ .

На 12 — такой же шаг назад и вправо правой ногой с двойными пригибами и выпрямлениями колен. Повернуться торсом вправо на  $25^{\circ}$ — $45^{\circ}$ .

На 13 — как на 11.

На 14 — как на 12.

На 15— как на 11, 13.

На 16— правую ногу поставить назад рядом с левой в шестую позицию. Торс привести в норму. Двойные прыжки и выпрямления колен.

Во II части темп быстрый.

На 1— глубокий акцентированный прыжок обоих колен, как в I части.

На «и»— приподняться на носки, не вполне выпрямив колени.

На 2— акцентированно опуститься на ступни с небольшим прыжком обоих колен.

На «и»— приподняться на носки, не вполне выпрямив колени.

На «и»— акцентированно опуститься на ступни.

На 3, «и», 4, «и», «и»— как на 1, «и», 2, «и», «и»— прыжки колен с приплясами.

На 5— прыжок на обе ступни с глубоким прыжком обоих колен. Левая свободная ступня приходит впереди. Правая опорная нога— позади. Левая ступня ударяет и сейчас же отрывается от земли.

На 6— как в I части: крупный шаг левой ногой вперед с еще более глубоким прыжком в колене. Правая нога приподымается на свободный носок.

На 7— большой акцентированный прыжок вперед на обе опорные ступни с глубоким прыжком колен. Правый носок приходится на середине левой ступни.

На первое «и» приподняться на носки, почти выпрямив колени.

На второе «и» опуститься на обе ступни с небольшим прыжком колен.

На третье «и»— освободить от упора левую ступню и приподнять вперед невысоко над землей, согнув колено.

На 8— как на 6— крупный шаг левой ногой вперед.

На 9— прыжок на обе ступни вперед по VI позиции с глубоким прыжком обоих колен.

На «и»— приподняться на носки и почти выпрямить колени.

На 10— опуститься на обе ступни с небольшим прыжком колен.

На первое «и»— приподняться на носки.

На второе «и»— как на 10— опуститься на ступни.

На третье «и»— освободить от упора левую ступню.

На 11— прыгнуть на левую ступню на расстоянии в полступни назад и вправо, приподняв невысоко правую ногу, отведенную вбок на 45° и чуть согнутую в колене. В связи

с поворотом торса во время прыжка произойдет перестроение участвующих в ряде на  $\frac{1}{8}$  или на  $\frac{1}{4}$  оборота влево друг за другом, следовательно, и ступни будут соответственно повернуты носками на  $\frac{1}{8}$  или  $\frac{1}{4}$  оборота.

На «и»— прыжок на обе ноги, продвигаясь на полступни назад и вправо, повернувшись в положение на  $\frac{1}{8}$  или  $\frac{1}{4}$  оборота вправо.

На 12— как на «и», прыгая, опять повернуться так же вправо.

На 13— как на 11, прыгая, опять повернуться так же влево.

На «и»— как на 12, прыгая, опять повернуться так же вправо.

На 14— как на 12, но освободить от упора левую ступню, прыгая, опять повернуться так же вправо.

На 15— как на 11, прыгая, опять повернуться так же влево.

На «и»— как на 12, прыгая, опять повернуться также вправо.

На 16— прыгнуть на обе ступни, повернувшись в исходное построение участвующих боком друг к другу с прыжком обоих колен, но левую освободить от упора.

На 11 и до 16— во время всех прыжков продвигаться по плану на полступни назад и вправо. Это необходимо для общего продвижения участвующих вправо.

В III части— темп очень быстрый.

На 1— глубокий прыжок обоих колен.

На 2, «и»— два акцентированных прыжка вправо на обеих ступнях.

На 3, 4, «и»— как на 1, 2, «и».

На 5, 6, 7— как во II части.

На первое «и»— прыгнуть вправо на обе ступни, сохраняя выдвинутое положение носка левой ступни на полступни вперед.

На второе «и»— освободить от упора левую ступню.

На третье «и»— приподнять ее над землей вперед, согнув колено.

На 8— как во II части, по шаг левой ступней вперед крупнее; после прыжка колен. следует небольшое выпрямление.

На 9— прыжок на обе ноги по VI позиции вперед с глубоким прыжком обоих колен.

На 10, «и», «и»— два прыжка вправо на обеих ступнях по VI же позиции и освобождение левой ступни от упора (на последнее «и»).

На 11, «и»— два прыжка на полступни назад и вправо левой ступней с поворотом влево на  $\frac{1}{8}$  оборота (можно и на  $\frac{1}{4}$ ). Правая нога поднята невысоко вперед и вбок на 45° согнув колено.

На 12— приставить правую ступню к левой по VI позиции и освободить левую от упора. Повернутся вправо.

На 13, «и»— как на 11, «и».

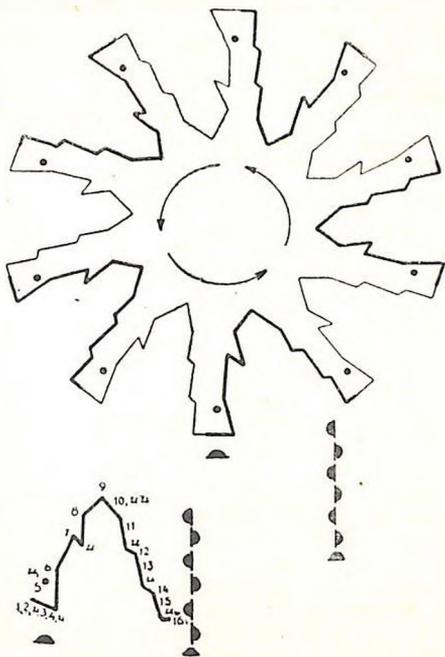
На 14— как на 12.

На 15— прыгнуть на левую ступню на расстояние в полступни назад и вправо, как на 11 во II части.

На «и»— повторить на левой ступне прыжок, больше подымая согнутую в колене правую ногу.

На 16— поставить правую ступню рядом с левой по VI позиции, освободив левую от упора. Небольшой прыгб колен.

В а р и а н т а.



На 8— большой шаг вперед на носок левой ноги и полный тур вправо на нем. Руки класть на талию большими пальцами назад, а остальными— вперед.

На 9, «и», «и»— оставив руки на талии, прыгнуть на обе ступни вперед (на расстояние в полступни). Подняться на полупальцы, опуститься на ступни, подняться на полупальцы.

На 10— опуститься на ступни. Руки можно оставлять на талии до конца плясовой фигуры или после тура на любой счет вновь

соединиться мизинцами с соседями. Это относится и к варианту б.

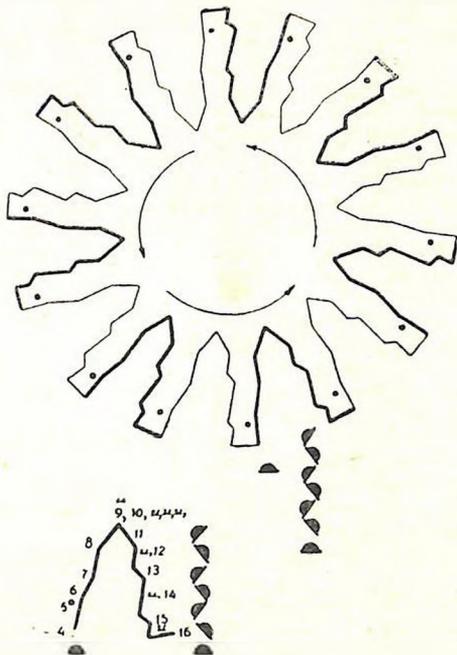
В а р и а н т б.

На 8— крупный шаг вперед на носок левой ноги. Руки положить так же на талию. Правая нога, согнутая в колене, отведена назад так, что голень ее приходится на середине голени левой ноги.

Подъем поднятой правой ступни не натянут.

На 9— полный тур во время прыжка на месте на носке левой же ноги.

На «и», 10— два прыжка на носке левой ноги.



Трели плеч— *жыжыхвэл* с 11 до 16 счета исполняются кто когда захочет или всеми вместе по сигналу вожака.

№ 2. Пайл'эванская пляска в Шатахой области называется— *Куркутик*. Танцоры не смогли объяснить название.

У ванских армян употребительно имя сущ. *кыркут*. Оно означает: «идти куда-либо гурьбой, группой, отрядом». Переход, переселение и обычно встречается в таком сочетании «*кыт-кыркут*— группой, отрядом» (передви-

женне)<sup>190</sup>. Этот термин мог бы пролить свет на название Пайл'эванской пляски *Куркутик*, как перехода, похода для единоборства, боя врукопашную, однако пока что придется продолжать поиски по уточнению значения названия.

Наряду с названием *Куркутик* Бизмарк Азиян и Мурад Ованнисян употребляли и название *Пайланджо*.

Несмотря на то, что пляски Шатахской области имеют обычно общее продвижение участвующих влево— в Шатахской пляске *Куркутик* их общее продвижение вправо. Если ванская *Пайланджо* построена на передвижении крупными шагами вперед и мелкими шагами назад, превращающимися в прыжки в быстрых частях, то в Шатахской *Куркутик* плясовая фигура базируется на ударах пятой и скрещенных шагах.

Обычно ту же *Пайл'эванскую* пляску в том же районе исполняли не только борцы-пайл'эван-ы, но и пайл'эван-ы— канатные плясуны.

Относительно *Пайланджо* — *Куркутик* Бизмарк Азиян и Мурад Ованнисян говорили как о пляске канатного плясуна, которую он исполнял под канатом, спустившись с него на землю. Они считали, что не коллективная *Пайл'эванская* пляска превратилась в сольную, а что из сольной пляски канатного плясуна создали танец, который пляшут армяне.

Вопрос о создании коллективной пляски— *Пайланджо* из сольной или обратно сейчас трудно осветить с достаточной достоверностью. Это требует довольно длительного выяснения путем распросов еще во многих других районах Армении.

Построение участвующих в *Куркутик*— в один ряд с общим продвижением вправо. Держаться за мизинцы. Руки неподвижны и могут быть:

а. опущенными либо

б. согнутыми под прямым углом в локтях, кистями вперед.

*В I части* темп умеренный.

На 1— левая пятка или ступня ударяет влево и вперед (выдвигаясь вперед из VI позиции так, чтобы пятка приходилась на линию носка правой ступни).

На 2— пауза.

На 3— шаг-приставка левой ступни к правой по VI позиции.

На 4— пауза.

На 5— скрещенный шаг правой ступней влево, заходя вперед и влево накрест за левую ступню. Поворот влево на  $\frac{1}{8}$  оборота.

На 6— придвинуть левую ступню к правой, не нарушая ее скрещенности.

На 7, 8, 9, 10— повторить два раза движения на 5—6 со скрещенным положением правой ступни. Поворот на  $\frac{1}{8}$  оборота все время сохраняется.

На 11, 12, 13— перестраиваясь в исходное построение участвующих оок друг к другу, три удара правой пяткой накрест вперед и влево за левую ступню, каждый раз отрывая ее от земли.

На 14— пауза.

На 15, 16, 17— повернуться вправо на  $\frac{1}{4}$  оборота и перестроиться фасом по линии плана вправо друг за другом. Три шага—правой ногой, левой, правой.

На 18— поднять согнутую в колене левую ногу назад и перестроиться боком друг к другу.

*Во II части*, быстрой:

На 1— удар левой ступней с последующим отрывом ее от земли недалеко вперед и влево, подпрыгивая на правой ноге.

На 2— пауза.

На 3— прыгнуть на месте на обе ноги по VI позиции.

На 4— пауза.

На «и»— подпрыгнуть на левой ноге и поднять правую, согнув ее колено назад.

На 5— скрещенный шаг правой ступней вперед и влево за левую ступню с поворотом на  $\frac{1}{8}$  или на  $\frac{1}{4}$  оборота влево с соответствующим перестроением влево участвующих друг за другом фасом по линии плана.

На 6— придвинуть левую ступню к правой, не нарушая ее скрещенности.

На «и»— подпрыгнуть на левой ноге, продвигаясь влево и подымая правую вперед или назад, согнув ее колено.

На 7, 8, «и»; 9, 10, «и»— два раза повторить движения на 5, 6, «и».

На 11, 12, 13— перестраиваясь в исходное построение участвующих боком друг к другу, три удара правой пяткой, как в I части, но подпрыгивая на левой ноге. После удара отрывать пятку каждый раз от земли.

На 14— пауза.

На 15— с поворотом вправо на  $\frac{1}{4}$  оборота— *шур гал*, прыжок вправо на обе ноги (правая ступня выдвинута вперед).

На «и»— прыжок только на правой ноге, продвигаясь вправо и подымая левую ногу назад согнутым коленом. Сохранять поворот.

<sup>190</sup> *Կրկնիս*—кыркут, Р. Ачарян, Հայեր. դիմա. րիս., стр. 625.

На 16— прыгнуть вправо, сохраняя поворот и ставя левую опорную ступню скрещенно вправо и вперед, а правую, свободную ногу— на носок.

На 17— в построении участвующих вправо друг за другом фасом по линии плана акцентированно прыгнуть вперед на обе опорные ступни, правая ступня вперед.

На 18— подпрыгнуть на правой ступне, продвигаясь вправо фасом по линии плана.

ми—стакато—отмечают прыжки на обе ноги или на одну.

Передвижение вперед и назад вапского варианта пайл'эванских плясок заменяется в *Куркутик* Шатаха косыми переходами влево и вперед и вправо и назад. Драка, борьба, как мы видели выше, заключается в содержании па ударить ногой, а здесь— ударить пяткой. Па скрещенный шаг влево и вперед роднит с видом *Тчап у раст парэр*— плясок в ле-

Ритм движений ног в шатахской пляске—Пайланджо—Куркутик.

Свободную левую ногу поднять назад, согнув колено.

#### Варианты

На 16 II части можно исполнять полный тур налево, начав акцентированным шагом назад левой ногой и, закончив, подпрыгивая на ней же.

На 1, 2—можно исполнять два хлопка в ладоши, с пригибами колена правой ноги.

Все шестнадцатые относятся к прыжкам на одной ноге. Точки над нотами или под ни-

во и вправо с превалированием направления вправо. Скрещенный шаг (обычно влево, тут многократный) должен быть связан с передачей опасности суеверного происхождения— из боязни злого чародейства, проклятия, рока или фактической опасности для жизни— угрозы физического уничтожения.

Как в рукопашной борьбе пайл'эван-а, так и плясках его на канате наличествует риск— опасность для жизни.

№ 3. Бизмарк Азиян и Мурад Ованнисян показали еще одну пайл'эванскую

п л я с к у<sup>191</sup> под названием *Пайл'идживан*, или *Пайланджо*. Она оказалась такой же, как сасунская пляска *Папури* с продвижением вправо все время по ровной линии плана.

Это плясовая фигура с ударами пяткой, но без скрещенных шагов. Приведу движения плясовой фигуры *Пайл'идживан* для сравнения с вышепомещенной сасунской пляской *Папури*. Построение участвующих в один ряд. Сцепление за мизинцы, руки опущены.

В I части, умеренной по темпу.

На 1— удар левой пяткой далеко влево и на 2— пауза.

На 3— поставить левую ступню рядом с правой чуть шире VI позиции.

На 4— пауза.

На 5— ударить правой пяткой максимально далеко вправо и вперед от левой ступни.

На 6— пауза.

На 7, 8, 9— три удара правой пяткой, но значительно ближе к левой ступне, чем на 5.

На 10— пауза.

На 11, 12, 13— шаг правой ступней вправо, шаг-приставка левой ступни к правой, шаг правой ступней вправо.

На 14— левая нога поднимается вперед, согнув колено.

Во II части, быстрой:

все те же движения совершаются, прыгая то на одной, то на обеих ногах так:

а. во время всех ударов пяткой прыгают, продвигаясь вправо на соответствующей опорной ноге (на 1, 5, 7, 8, 9), а также во время подъема вперед левой свободной ноги (на 14).

б. вместо всех переступаний-шагов исполняются прыжки на обе ноги, продвигаясь вправо (на 3, 11, 12, 13), но упор сохраняется только на той ступне, которая шагала в I части, а именно:

На 3— на левой ноге;

На 11— на правой ноге;

На 12— на левой ноге;

На 13— упор переходит на обе ноги.

Этот прыжок самый акцентированный среди остальных.

<sup>191</sup> Вместо *пайл'эвани хаг* или *пар* они этот вид плясок называли *пайл'эвани еганак*— *пайл'эванским способом, образом действия, по-пайл'эвански*. *Еганак* также и напев, мелодия. *Дживан*— молодой, *Пайл'идживан*— *Пайлав*-а молодец— молодой богатырь, силач из парфянского царского рода *Пайлав*-ов. В древней Персии было три именитых рода— *Пайлав*-ы *Сурэна*, *Пайлав*-ы *Карэна* и *Пайлав*-ы *Спаһапэт*-а. *Պա՛հլա՛վ*— *пайлав*. См. *Малхасян*, *Հայր. րից. րիւն.*, стр. 40.

При этом на 1, 2— хлопают в ладоши;

На 7, 8, 9— прыгая на левой ноге и ударяя правой, исполняют полный тур вправо по  $\frac{1}{2}$  оборота на каждый счет. Руки отпускают и кладут их на бока, чуть ниже талии, большими пальцами назад. На 10— нужно прийти в исходное положение боком друг к другу, лицом в круг и так выдержать паузу. Удары пяткой могут в данном случае передавать удары в борьбе с оружием в руках или врукопашную, а также хлопки. Здесь пантомимические движения могут опять-таки передавать борьбу, драку, ранение, убийство.

Полное сходство шатахской пляски *Пайл'идживан* с плясками вида *Папури*, в особенности с его сасунским вариантом, заставляет призадуматься над тем, какова взаимосвязь между видами плясок *Папури* и *Пайланджо*.

О том, что удары ног в плясках вида *Папури* могут относиться к единоборству, к борьбе, к бою врукопашную, к военному содержанию я уже говорила, разбирая содержание па-удары ног— в *Папури*. Приведенные мною значения слова *папар*— 1. лобок; 2. толчение, крошение; 3. сильное наказание; 4. удар в физическом и моральном смысле; 5. бедствие, — свидетельствуют о родственном содержании этих видов плясок.

Шатахская пляска *Пайл'идживан* является доказательством того, что шатахские *пайл'эваны* исполняли пляски вида *Папури* в качестве своей *Пайл'эванской* пляски. Однако, пока нет достоверных сведений об этом относительно других районов.

Ванская пляска *Папури*, показанная Хореном Давтяном, по структуре своей II части совершенно совпадает с плясовой фигурой I части *Пайланджо-Куркутик* (Шатах). Хотя Хорен Давтян и не называл своего варианта *Папури Пайл'эвани хаг*, но и здесь родство этих двух видов армянских плясок более чем очевидно.

№ 4. Информатор Аршак Бабаян, показав айодзорскую пайл'эванскую пляску *Пайланджо*, отнес ее к виду с ударами ступней и носком.

Она состоит из двух Быстрых частей. Исполняли ее только молодые мужчины— холостые и женатые до 30 лет. Если во время исполнения этой пляски в селе случался канатный плясун, то он становился за Вожака.

Становились в ряд, загибающийся в дугу. Сцепление вида *хичпак*— закрытым крестом, положив правые ладони на левые ладони соседей и скрестив запястья, при опущенных «висящих» и вытянутых в локтях руках. Руки

неподвижны за все время исполнения этой пляски и разрываются только для хлопков в ладоши. Общее продвигенне участвующих вправо по площадке.

Размер мелодии неравномерный. В различной последовательности чередуются такты в 7/8, 8/8, 6/8, 5/8 и т. д.

Метрическая группировка внутри каждого размера тактов варьируется:

в такте на 7/8 сочетаются:  $2/8+2/8+3/8$  или  $2/8+3/8+2/8$  или  $3/8+2/8+2/8$ ;

в такте на 8/8 сочетаются:  $2/8+2/8+2/8+2/8$ ;

в такте на 6/8 сочетаются:  $2/8+2/8+2/8$  или  $3/8+3/8$ ;

в такте на 5/8 сочетаются:  $2/8+3/8$  или  $3/8+2/8$ ;

в такте на 4/8 сочетаются:  $2/8+2/8$ .

В *Пайланджо* длительность каждого движения ног равна одной восьмой, а взлетов — одной шестнадцатой, но после каждого движения ног следуют паузы различной длины от одной до четырех восьмых.

Народ, хорошо ощущая метрическую простоту этой мелодии, совершенно правильно соблюдает ритм движений. При повторениях плясовой фигуры чередование тактов с различным метром меняется. Те же движения ног могут каждый раз приходиться на такты с иным метром, что, однако, не сбивает пляшущих.

В связи с такой мобильностью длительностей пауз в изложении движений не будет отмечаться каждый раз их длина, но будут приведены примерные ритмы движений за одно исполнение плясовой фигуры I и II частей.

### I. Быстрая—Тэтэв часть:

На 1— правая ступня опорная. Довольно глубокий пригиб правого колена. Левая свободная от упора ступня ударяет на расстоянии одной ступни впереди от VI позиции, после чего выдерживается пауза соответственно метру такта мелодии<sup>192</sup>.

На 2—пауза.

На 3— шаг-приставка левой ступней к правой по VI позиции. Правое колено выпрямляется, после чего выдерживается пауза.

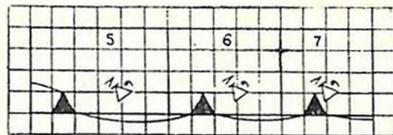
На 4— пауза.

<sup>192</sup> Не буду в дальнейшем повторять, что длина пауз меняется согласно метру такта мелодии.

На 5— правый свободный носок в косолапом положении внутрь на 45° ударяет, словно «колет» землю, на расстоянии на полступни впереди II позиции и сейчас же отрывается от нее. Чуть приподнятое правое колено подгибается, сохраняя ту же степень косолапости. Небольшой пригиб левого колена сохраняется и на 6, 7.

На 6— правый свободный носок в том же косолапом положении внутрь на 45° ударяет, словно «колет» землю, приближаясь влево на небольшое расстояние к опорной левой ступне и сейчас же отрывается от земли.

Чуть приподнятое правое колено подгибается, сохраняя ту же степень косолапости.



На 7— правый свободный носок в том же косолапом положении внутрь на 45° ударяет, словно «колет» землю, почти вплотную справа и впереди у носка опорной левой ступни и сейчас же отрывается от земли. Чуть приподнятое правое колено подгибается, сохраняя ту же степень косолапости.

На 5, 6, 7— руки участвующих разрываются. Вместе с каждым ударом правым носком хлопают по разу в ладоши, держа их на уровне груди, но не касаясь ее. Правая ладонь приходится над левой. После каждого хлопка ладони разминаются.

На 8— только выпрямление левого колена.

На 9— шаг правой ступней вправо по II позиции с небольшим пригибом и выпрямлением колена.

Руки снова опускаются и принимают положение взявшись за ладони и скрестив их запястья.

На 10— шаг-приставка левой ступней к правой с наибольшим пригибом и выпрямлением колена.

На 11— как на 9.

На 12— левый носок ударяет в нормальном положении по VI позиции рядом с носком правой опорной ступни и сейчас же отрывается от земли. Чуть приподнятое левое колено подгибается, а правое выпрямляется.

По желанию, можно исполнять трели плечами вверх и вниз или вперед и назад на любое движение ног.

Более быстрая II часть—Скакуха.

На «и»—взлет для сотэ за счет последней шестнадцатой паузы предыдущего исполнения плясовой фигуры.

На 1 — прыжок-спадание на опорную правую ступню, продвигаясь вправо. В то же время левая свободная ступня ударяет, как на 1 в I части, на расстоянии одной ступни впереди от VI позиции, но сейчас же отрывается от земли. Неглубокий пригиб правого колена. После этого выдерживается пауза.

На 2— пауза.

На «и»— за счет последней восьмой предыдущей паузы взлет для жэтэ. Это не всегда относится к длительностям всех последующих взлетов на «и». Некоторые из них занимают по одной шестнадцатой.

На 3— спадание на левую ступню, продвигаясь вправо с небольшим пригибом левого колена, поднимая согнутую в колене правую ногу и отводя ее назад от левого колена. После этого выдерживается пауза.

На 4— пауза.

На «и»— взлет для сотэ.

На 5— спадание на левую ступню с небольшим пригибом левого колена, ударяя кончиком правого косолапого носка по земле, как на 5 в I части, сейчас же отрывая его от земли и подгибая правое колено.

На «и»— взлет для сотэ.

На 6— спадание на левую ступню с небольшим пригибом левого колена, ударяя кончиком правого косолапого носка по земле, приближая его к опорной левой ступне, как на 6 в I части, сейчас же отрывая его от земли и подгибая правое колено.

На «и»— взлет для сотэ.

На 7— как на 5 и на 6, но кончик ударяющего правого носка приближается к носку опорной левой ступни, как на 7 в I части.

На 5, 6, 7—так же при хлопке в ладоши, как в I части, но по сигналу Вожака: *Ййло!*— *Я, аллах!*, так как хлопки иногда и не исполняли.

На 8— пауза.

На «и»— вновь опустив руки и взявшись за руки, взлет для жэтэ.

На 9— спадание на правую ступню с небольшим пригибом правого колена на расстоянии шире II позиции. Левая нога, согнув колено под тупым углом, подымается вбок, переходя на 45° вперед.

На «и»— взлет для жэтэ.

На 10— спадание на левую ступню с небольшим пригибом левого колена, заходя ею накрест вправо и на ступню вперед от того места, откуда оторвалась правая ступня. Правая согнутая в колене нога отводится назад от левого колена.

План продвижения участвующих в обеих частях по ровной линии и только этот прыжок очерчивает извилину вперед вместе с прыжком на 11.

На «и»— взлет для жэтэ.

На 11— спадание на правую ступню с небольшим пригибом левого колена на расстоянии на одну ступню назад от II позиции, чтобы вернуться к кругу жизни. Левая нога подымается, как на 9.

На «и»— взлет для сотэ.

На 12— спадание на правую ступню с небольшим пригибом правого колена, продвигаясь вправо почти до расстояния II позиции. Левая согнутая в колене нога отводится назад от правого колена.

На «и»— взлет для сотэ, чтобы начать прыжок на 1 для повторения плясовой фигуры. Это «и» поставлено (одна шестнадцатая) в начале II части до счета на 1.

Чем объяснить наличие коллективных плясок—*Пайл'эвани хагэр (парэр)*, наряду с их сольными плясками?

Из далекого прошлого как бы вырисовывается такая картина: в старину в плясках и состязаниях-играх боролись целыми группами, делаясь на партии.

В пантомимном единоборстве выступало по несколько десятков человек зараз, словно передавая поединки на общем поле брани, в бою. Перед единоборством не могли не плясать коллективно для передачи картины общего боя, не только в состязательных, но и в магических, культовых целях, как и в целях ведовских. Каждая партия состязающихся выстраивалась в свой отдельный ряд, изображая вместе с противной стороной целое сражение, общий бой, с наступлением и отступлением каждого ряда передавая то иноходь лошади, то внезапное нападение— прыжками или шагами вперед; со всем этим перемежались обороняющиеся движения— шаги или прыжки назад и вправо (чтобы продвигаться вправо, в сторону—«удачи» по предполагаемому «полю брани»).

Когда же приступали к бою врукопашную, к единоборству, участники обонх рядов расцеплялись. Каждый воин, богатырь, кулачный борец одного ряда боролся со своим против-

ником из другого ряда в одновременных дуэтах-поединках.

Остатком подобного единоборства и является дошедшая до нас пляска-пантомима борьбы *Кох*, исполняющаяся под инструментальное сопровождение.

До того как начать бороться, оба противника пожимают друг другу руки, как бы в знак того, что состязание не вызвано личной враждой. До того как схватиться, каждый борец, приплясывая, прохаживается по своему обособленному кругу. Вероятно, это должно было изображать особый путь, проходимый каждым борцом до их взаимной встречи и борьбы. Затем противники направляются друг к другу и в схватке берутся за талию или применяют тот или иной способ ухвата по правилам народной борьбы. Борются под музыку, пока один из противников не будет положен на обе лопатки.

Полагается, что после того как побежденный поднимается с земли, противники «мирятся», пожимая друг другу руки. Однако нередко побежденный долгое время тант мечь в своей душе.

*Кох* означает *Единоборство, Борьба, Поединок врукопашную, Схватиться врукопашную*. Народ употребляет и другое выраже-

ние— *Гулаш кыпнэл. Кох, Гулаш*— пантомима, импровизируемая в момент исполнения, зависящая от хода борьбы, поэтому движений ее я не привожу. Они создаются на месте из подражания движениям единоборства в ритм музыки, но не имеют строго фиксированной формы и точно соблюдаемой последовательности движений. Однако определенные правила и приемы ухвата выработались в ходе веков, как и запреты на некоторые опасные и коварные приемы, например, запрещались подножка, хватание за ноги и т. п.

В течение исторической жизни армянского народа, некогда взаимно добавлявшие и взаимно связанные пляски: коллективная—*Пайланджо* и дуэт *Кох*— служившие часто и целям гадания<sup>193</sup>, зажили самостоятельной жизнью и стали исполняться отдельно.

Пантомима *Кох* превратилась в спортивное представление.

<sup>193</sup> Уже приводилось, что с помощью Военных плясок и состязаний-игр многие племена и народы гадали не только об исходе похода, сражения, но и о ходе различных важных для общины явлениях природы: будет ли урожай, будет ли засуха и т. п. А теперь держат просто пари: кто победит.

СКОРБНЫЕ ПЛЯСКИ

В процессе разбора некоторых видов плясок<sup>1</sup> мне уже приходилось не раз говорить об осмыслении народом сторон пространства, направления движения, говорить, что армянское слово *адж*—правый—легло в основу слова *аджог*—удачный; *арадж*—означало первично—в правую сторону, а затем уже—вперед, ибо удача связана и с понятием продвижения вперед, прогресса. «Правой ногой (ступать)—к добру (удаче, счастью, богатству)»—говорят армяне.

Армянское имя прилагательное *дзах*—левый—легло в основу слова *дзахорд*—неудачный. (Сравни с русск. поговоркой: «Встать с левой ноги»).

Левая сторона на древнеармянском языке называлась *аһяк*. С названием левой стороны связан глагол *аһокэл*—вредить. В значении левого направления *аһяк*, как неудачного, вредящего, отражалось и содержание древнего им. сущ. *аһок*—проступок, вред, недостаток, обвинение, вина<sup>2</sup>.

Слова и обороты речи, связанные с им. прил. *тарс* (буквально, навыворот), употребляются всегда для характеристики ошибки, неправильности, неудачи, как, например:

*тарс* *һасканал*—неправильно понимать;

*тарси* *пэс*—(букв. по-вывороченному)—на беду, к несчастью;

*тарс* *һынал*—протекать неудачно, несчастливо, обратно предполагаемому, обратно намеченной цели, не выгореть;

*тарсэл*—сбить с толку, с пути, расстраивать (планы);

*тарсвэл*—артачиться, повернуться обратной стороной, повернуть обратной стороной, незнанку.

Корень *тарс*—в индоевропейском праязыке означает иссохнуть, быть сухим, жажду-

щим, что имеет связь с увяданием, с засухой. Армянское имя существительное *срашт*—засуха связывается с первоосновой *тарс*—*тарс*, что в материальной, хозяйственной жизни людей должно было передавать потерю урожая, высыхание, увядание его, жажду всей природы получить оплодотворение дождем. Отсюда понятно, что если пляски вида *Вэр-вэр*—пляски, связанные с плодородием природы, то *тарс парэр*—пляски, связанные с засухой, с неудачей, с жадой, испытываемой всей природой, с потерей урожая, с невезением и вредом, нанесенным засухой хозяйству и благосостоянию, питанию людей.. От засухи в хозяйстве все должно идти навыворот. Поэтому и пляски, связанные с оплакиванием того бедствия, которое наносит засуха, должны иметь общее продвижение влево, в сторону невезучую, несчастную. Недаром изнемогающую от жажды иссушенную землю называли (по Златоусту) «девственницей, не познавшей супружеского смешения и жаждущей в засуху влаги—семена»<sup>3</sup>. (см. табл. XVI).

Образ подобной страждущей земли-«девственницы» народ олицетворил в кукле, изготовлявшейся обычно из метлы (либо веника) с прикрепленной к ней горизонтальной палкой вместо рук. Метлу—остов одевали в платье девушки данного района и как «невесте» покрывали платком «голову и лицо» (верх метлы или самую метлу). Кукла, прообразом которой, по-видимому, была богиня земли, во многих местностях Армении так и называлась Невестой дождя—*Андэрэви һарс* (Алашкерт), *Андэрэваһарс* (Шатах), *Андэрэви хьртчик*—Дождевой куклой<sup>4</sup> (Ван, провинция

<sup>3</sup> *Երաժշտ.*, см. *ՀԱԲ*, *ԿԲ21*.

<sup>4</sup> Кукла по-армянски, кроме *хьртчик*, *хьртцик*, *хьрдзик* (Хой, Сипан, некоторые села Алашкерта и Эчмиадзинского р., Апаран), называется также *хьматчик*, *хаматчик* (Нов. Нахичевань), *хуматчик* (Крым).

<sup>1</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, стр. 130—132.

<sup>2</sup> *Аһок*—см. *ՀԱԲ*, стр. 105.

Беркри). Во время засухи мальчики носили Невесту дождя из дому в дом, прося полить ее водой и одарить продуктами.

Напуганные засухой сельчане поливали водой куклу— Невесту дождя<sup>5</sup>— образ девственницы-земли-матки, жаждущей семенности. Ведь вода и влага семенам животных и людей, по понятиям народа, считались одним и тем же. Вода оплодотворяет землю. Без воды-семена ничто не произрастает. Сельчане давали испрашиваемые продукты мальчикам, разносившим куклу из дому в дом, чтобы и земля-«девственница», оплодотворившись водой-семенем, породила плоды. Носили ее в одних местах именно маленькие мальчики, вероятно, в знак того, что сами они были символом засухи—еще не были способны оплодотворять, быть дождем<sup>6</sup>, в других местах—только маленькие девочки (лет 10-ти), не изведавшие влаги-семена.

В старину, когда земля не рождала ничего и засуха наносила вред, урон хозяйству неурожаем— оплакивали это зло, исполняя пляски влево— пляски засухи, которые и назывались *Tars par*-ами—Обратными плясками, Плясками навыворот (буквально—иссохшими, жаждущими), плясками невезения. Связь плясок влево с оплакиванием именно неурожая, именно с отсутствием плодородия подтверждается и планами многих из них, ибо планы их часто бываюи совершенно такими *хаматчук* (М. Азия), *пурпик* (Ахалкалаки), *пурук* (Рштуник), *пурпик, тикин* (Аракатская равнина, Казах, село Кот в Лори, Харберд), *тижик* (Тифлис)—лит. *патчутча-панан*, средневек.—*ликидон*. См. *хаматчик, ликидон*, С. Амагуни, *Зинг рин и риб*, стр. 282; *ЗУР*, *ЗУР*.

<sup>5</sup> Кукла—Невеста дождя называлась различно в зависимости от местности: Нурии (Эриванская губ., Аракатская долина, Лори), *Тюли* (Карабах, Зангезур), *Хушкурурик, Хучкурурик* (Нор Баязет и Камо, Сурмалу), *Хучкурура* (Ширак, село Ширванджуг), *Хурджулулу, Хунджулулу, Хунджулулик* (Ван), *Хунджулулу, Хутчулулу* (Ван, Харберд); *Пурпатакин* (Ширак), *Пуплатикин* (Кыги), *Пурбысатикин* (Кагызан). *Урбатэкин* (Баберд), *Мамачытытик* (Арабир—Зан. Армения), *Чичилама* (Акын), См. *Нурии*, *ЗУР*, Р. Ачарян, стр. 816; *Нурии С. Амагуни, Зинг рин и риб* и др. словари. Эти процессы с куклой—одни из обрядов борьбы против засухи.

<sup>6</sup> По греческой мифологии, Зевс, превратившись в золотой дождь, оплодотворил Данаю, проникнув в подземное помещение, куда упрятал ее отец—царь Акрисий, чтобы она не вышла замуж. *Цоинар*—прародительница сасунцев, по эпосу «Давид Сасунский», забеременела, выпив два глотка воды священного озера и родила Санасара и Багдасара.

же, как и планы плясок плодородия вида *Вэр-вэр*, но только с направлением общего продвижения участвующих не в правую, а в левую— «неудачную» сторону.

Неудачи, зло в жизни людей могут быть и не от одной только засухи, не только от неурожая. Любое бедствие, испытывавшееся в глубокую старину армянами, а вероятно и их предками, оплакивалось ими и сопровождалось плясками с общим продвижением в левую «невезучую» сторону. Однако планы таких плясок отличаются от планов плясок, оплакивавших засуху, неурожай. Им. прил. *дзах, аһйак*, а в некоторых районах *тчал (перс.)*— левый, и *тарс*— засушливый, неудачливый, вывернутой наизнанку, стали означать и вредный, злой, скверный. *Дзахорд, аһэкорд* в образном мышлении народа— «дети левого», то есть порождение зла, вреда, неудачи, дитя сатаны<sup>7</sup>, а в более древний период— порождение всевозможных колдовских чар, с помощью которых «насылали» бедствия, нужду, злые козни, мор на своих врагов, «изводили» их.

Уже самыми своими названиями— *Дзах гарэр* или просто *Дзахаки, Тарс парэр, Тчал парэр*<sup>8</sup>—Левые пляски, обратные (навыворот) пляски с общим продвижением участвующих в обратную, правильную, удачную сторону, характеризуют свое истинное содержание, давно забытое народом. В старину плясать пляску с общим продвижением участвующих по площадке в левую сторону означало либо оплакивать постигшее свою общину, семью бедствие, неудачу, вред, либо лаклякать своими плясовыми неудачливыми, вредными, злыми, колдовскими движениями и песнями—чарами беду и зло на врагов. Поэтому-то целый ряд плясок создавался всеми племенами и народами, в том числе и армянами, чтобы их исполнением «наносить вред» врагам или злым духам. (Я уже приводила сравнение с русским гл. ворожить, от которого происходит имя сущ. ворог— враг<sup>9</sup>).

Если термин *шарабанэл* означает прославлять, величать, то термин *чарабанэл*— от *чар*— зло, вред и *банэл*— действовать, говорить означает злодействовать, наносить зло, вредить, а значит, и колдовать, злословить, клеветать. Отсюда:

<sup>7</sup> *Аһйак, ЗУР*.

<sup>8</sup> Древнеармянское им. прил. *аһйак* вышло из употребления.

<sup>9</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, прим. на стр. 276.

*чаражохов*— собрание множества злых людей для совершения злого действия;

*чарадут*— колдующий для нанесения вреда, зла;

*чарарарутюн*— действие для нанесения вреда, зла;

*чаранываг*— злое колдовство с помощью пения, как и сам поющий, играющий на музыкальном инструменте, злословя, клеветца, нанося вред;

*чарасац*— то же самое, что и *чаранываг*; *чараһынар*— злонамеренный, злокозненный, злой очарователь, дьявольский;

*чарарвэст*— злое колдовство, как и тот, кто владеет дьявольским искусством вредить, наносить зло. Ср. с русскими словами: чары, чародейство, чародей, очаровывать, чаровать; *чарамагтун*— злое заклинание, проклятие.

Можно еще привести несколько десятков армянских слов в доказательство того, что нанесение вреда, причинение зла, злонамеренность и клевета являлись в старину «целью» ряда обрядов, многих плясовых действий.

Шатахцы темп своих плясок разбираемого ниже вида называют *пэтавэн* или *пэтава* и переводят его как быстрый, ускоренный, а пляску с быстрым темпом называют *пэтахак*. Однако интересно, что в корнях иранского языка *пэт*<sup>10</sup> означает злой, скверный, грубый. Оттуда мог быть заимствован корень слова *пэтавэн* (буквально, по-злему, подобно злу), по-ирански *пэти*—зло, а *пэта*—скверное слово, ругань, сквернословие.

Из памяти народа, из его быта уже давно исчезло всякое воспоминание о том, что он пляшет еще до сих пор пляски, которыми «ворожили», чтобы нанести вред врагам или злым силам, злым духам, дэвам, сатане и прочей нечисти.

Обрядовые пляски давно уже приобрели светское содержание, а многие из них уже исчезли, забылись, но нити от корней ряда плясок из полученного нами плясового наследия армянского народа тянутся к далекому лабиринту его старинного, древнего плясово-

го искусства, корни же его проводили резкую грань между плясовыми действиями благожелательными и «обеспечивавшими» благополучие и благостояние общины и плясовыми действиями злонамеренными, между целями магии положительной и магии отрицательной. Изнутри отрицательной плясовой магии, злонамеренных плясовых действий выросло, постепенно видоизменяясь, искусство шутов—*тцагратцу*, *катакйэргу*. Гл. *дзагэл*— вышучивать, насмешничать, высмеивать, дразнить, поругаться означает вместе с тем сделаться врагом, высмеивать, публично праздновать триумф над врагом, вести связанных пленных за своей колесницей.

Возможно, что гл. *дзагэл*<sup>11</sup> имел связь и с им. сущ. *дзагк*— палка, розга, прут, то, чем бьют.

Армяне, весело плясавшие и пляшущие свои старинные пляски разбираемого вида, вряд ли могут представить себе, что в очень далекие времена плясками влево, позорящей бранью и укорами, поношением, осмеянием, а иногда и проклятием старались «известить» своих врагов, а также высмеять, проклясть, заклясть общественное зло и угнетателей.

В понятие проклятия, заклинания, содержащегося в им. сущ. *анэцк*<sup>12</sup>, тоже входит понятие о *тцагр-с*<sup>13</sup>—посмеянии, поругании, издевке, насмешке.

Извивность линии плана продвижения по площадке, по-видимому, передает всю ту извивность, хитроумность, переплетение путей и средств, которыми «изводили» врагов и соперников.

Древние злые колдуны—*катак*-и и *тцагратцу*—превратились постепенно в шутов, коморохов и комедиантов, направляющих остроту своей насмешки на пороки общества и людей, а в особенности, на бичевание угнетателей, представителей феодальной и духовной власти, представителей высших классов. Остатки искусства шутов и комедиантов дожили до нашего времени также и внутри народного театра, с которым опять нераздельны пляски. Песни в плясках и диалоги в представлениях народного театра зло осмеивали угнетателей, судей, попов и прочих врагов народа.

<sup>10</sup> *Пэт, пэта, Акоб Тузян Բառ. արաբերեն*, Константинополь, 1826, стр. 426; *пэти*—стр. 427.

Шатахцы пляску с медленным темпом называют *тцэтасэн*, *тцэтава*, *тцэтахак* либо *манравэн*, *манрава*, *манрахаг*, от *манр*—мелкий, так как в Медленных плясках делают маленькие шаги.

<sup>11</sup> *Дзагэл, Ст. Малхасянц, ԶԲԲ*, стр. 157.

<sup>12</sup> *Анэцк, Р. Ачарян, ԶԻՐ*, стр. 324.

<sup>13</sup> Об им. сущ. *анэцк* и *тцагр* см. *Србуи Лисициан. ук. соч.*, т. I, стр. 74, 75.

## ВИД ПЛЯСОВОЙ ФИГУРЫ ДВА (ШАГА) ПОЙТИ, ОДИН—ВЕРНУТЬСЯ С ОБЩИМ ПРОДВИЖЕНИЕМ ВЛЕВО

Данный вид плясовой фигуры два пойти, один—вернуться выделяется мною в самостоятельный вид вот по каким причинам:

1. Направление общего продвижения участвующей по площадке не вправо, а влево, а шатахцы не считают их «плясками навыворот»—*тарс пар-ами*.

2. План движения в них не располагается по ровной линии круга, а превращается в извилистый, так как на второй счет не шаг-проставка, а скрещенный шаг.

3. Вынос играющей ноги чаще на пятку, чем на всю ступню или на носок.

4. Преобладают шуточные элементы.

5. Умеренный, а не медленный темп исполнения.

Пляски, имеющие направление общего продвижения влево, обычно называются армянами *тарс парэр*, как было уже не раз отмечено.

Во всех районах Армении основным и правильным общим боковым продвижением построения пляшущих по площадке считалось и считается продвижение вправо, продвижение *дуз*, *раст* или *тчишт*.

Но в Шатахской области у большинства плясок общее продвижение участвующих по площадке было влево и это направление стало трактоваться (шатахцами же) как «правильное» направление. По этому поводу некоторые танцоры-шатахцы<sup>14</sup> утверждают, что некогда и в Шатахской области основным направлением общего продвижения участвующих было продвижение вправо, но будто бы после определенного приказа «плясать влево» шатахцы все пляски перестроили так, чтобы плясать, продвигаясь влево. Вот как это случилось по рассказу покойного Шаһэна Кужикяна, уроженца Шатахской области:

<sup>14</sup> Шаһэн Кужикян рассказывал в 1932 г. в г. Ереване. Он скончался в 1936 г. в Ереване же. Дочь его брата—Анант Маргарян, уроженка г. Шатаха—проживавшая в основной его части *Таг-с*, показала, что в городе многие пляски продолжали иметь направление вправо. Рассказанное ниже больше относится к селам.

## ПОЧЕМУ В ПРОВИНЦИЯХ ШАТАХ, НОРДУЗ, МОКС, ТИАР ТХУБ, ДЖУЛАМЕРИК, АГБАК, ХОШАБ ПЛЯШУТ ВЛЕВО

«Власть накарских амиров Джуламерика простиралась с юга от Тиар Тхуба, Тчала, Агбака до Востана, Кяваша, Рштуника, Шатаха на севере. Амиры воевали где-то (не помню, где именно).

Их главный военачальник Ахмат-хан идет на войну. Ахмат-хан (где, не могу указать, но тому лет 150 назад будет) был одним из внуков известного хана Дымдыма, из племени которого и сейчас в Нордузе есть восемь или десять сел. И в Шатахе, и в других местах рассеяны его соплеменники, всегда получавшие от накарского амира поместья за свою службу.

Враг оказался очень сильным. Война становилась тяжелой. Амир совсем потерял надежду: «Мы должны победить»—говорит. У могучего Ахмат-хана отрубают левую руку. Он борется одной рукой и одерживает победу. Танцуя по поводу этой радости, Ахмат-хан не может танцевать вправо, потому что не может держаться левой рукой за своего соседа<sup>15</sup>. Он держится правой рукой и танцует влево. С того дня, чтобы отметить свою большую радость, амир приказывает продолжать всегда плясать влево, а Ахмат-хану, в награду за храбрость, приказывает сделать золотую руку вместо отрубленной. После этого потомков Ахмат-хана прозвали «лапзэрэни», что по-курдски означает «золотая рука». Из их племени две-три деревни есть в Шатахе. Жители их называются «даринцами».

По поводу этого предания курдовед Алжиэ Джьиди сообщил мне следующие сведения:

«В Таргавирском р-не, южнее озера Урмия до сих пор сохранились развалины крепости Дым-дым. В 1608 г. крепостью владел Абдалхан, которого звали как ханом Лапзэрэни («Золотая рука»), так и Ахмат-ханом, а также, по имени крепости, Дым-дым ханом.

Он поднял восстание против Шах-Абаса в крепости Дым-дым. После трехмесячной оса-

<sup>15</sup> Он мог участвовать в плясках только в качестве вожака. Он должен был стоять во главе правой стороны *гйонд-а* и держаться левой рукой за соседа, чего уже не мог делать после потери левой руки. Он перешел к «хвосту» построения, на его левую сторону, то есть превратил «хвост» построения в его голову (объяснение Шаэна Кужикяна).

ды крепости Ахмат-хан Лапэрин потерпел поражение. Об этом существует много вариантов в курдском эпосе. Курды пляшут по этому поводу Военную пляску: «Дым-дым» или «Крепость Дым-дым».

Как видно, предание, рассказанное Ш. Кужикяном, относится к этому Ахмат-хану Лапэрину, но в измененном виде. В нем побеждает Ахмат-хан.

Разбирая перемену направления общего продвижения участвующих по площадке в плясках Шатахской области, возможно сделать ряд предположений:

Потеряв левую руку, Ахмат-хан мог, танцуя, привязывать один конец своего платка к своему поясу, а другой конец — к поясу своего *огнакан-а* — помощника, либо один конец платка передавать тому в правую руку, что нередко делал вожак и в курдских, и в армянских плясках. Тогда у него оставалось бы свободной правая здоровая рука, чтобы владеть атрибутом пляски — платком, саблей, факелом, знаменем, палкой и пр. и, таким образом, выполнять полностью функции вождя, вожака пляшущих.

Правда, став с левой стороны построения, Ахмат-хан мог держаться правой здоровой рукой за руку своего помощника, но зато, оставая свободной левую, «золотую руку», он лишался возможности владеть атрибутом пляски и выполнять все функции вожака, лицевидствовать.

Будет более правильным объяснять перемену направления общего продвижения в исполненных Ахмат-ханом *после поражения* плясках (влево, вместо того чтобы исполнять вправо) следствием общепринятого обычая, связанного с пережитками первобытного мышления в общинах с натуральным хозяйством и родовым бытом, пережитками, сохранившимися долгие годы у многих народов в их обрядах и суевериях, а именно: верили, что направление влево, что левая сторона связаны с невезением, с несчастьем, с неудачей, а направление вправо и правая сторона связаны с удачей, с везением, со счастьем.

Ахмат-хана *постигла неудача* — он потерпел поражение, следовательно, он не имел права плясать, передвигаясь вправо (запрет, табу), а должен был плясать влево. Ради выполнения этого обычая он должен был поступиться частью своей роли вожака и отказаться от употребления атрибута. Стоя слева, он не мог «золотой рукой» держать необходимого атрибута пляски.

Его поражение, как общую неудачу, должно было оплакивать все население, а поэтому и народ должен был плясать влево вместе с ним.

Трудно, конечно, принять полностью на веру, что население целой области лишь по приказу феодала переменяло направление своих плясок и стало продвигаться в них не вправо, а влево. Это требует дополнительного исследования.

Факты говорят пока о том, что только в Шатахской области (больше в селах) пляшут с общим продвижением участвующих по площадке влево, считая теперь такое продвижение нормальным, не относя уже больше своих плясок к категории плясок «навыворот», к категории *тарс пар-ов*. Вместе с тем в памяти шатахцев до сих пор сохраняется воспоминание о том, что некогда и их пляски имели направление общего продвижения участвующих по площадке вправо, но им якобы «приказали» плясать влево. Нельзя не отметить, однако, что некоторые пляски с общим продвижением вправо все еще продолжали бытовать в их среде. Не исключается правильность и такого предположения, что само население, сами шатахские армяне стали исполнять былые пляски с общим продвижением участвующих вправо как пляски влево в связи с перенесением ими некоего общего бедствия. Предание же приурочило эту перемену к поражению Ахмат-хана и административному вмешательству. Это лишний раз свидетельствует о том гнете, которому подвергалось армянское население Шатахской области. О том, что шатахцы действительно забыли былые, оплакиваемое бедствие или злонамеренное содержание плясок влево, свидетельствует то обстоятельство, что только они данный вид плясок называют два пойти, один — вернуться, в то время как этот термин в других местах не применяют к подлинным обратным пляскам влево с такой же плясовой фигурой.

Отступлений от *Медленных плясок* в разбираемых ниже плясках, кроме их направления влево и умеренного темпа, немало.

Переступания в них совершаются не по ровной линии, а выступают вперед за линию плана.

Движения играющей ноги на пятку свидетельствуют ныне не о торжественном, а о шуточном, комедийном, как бы дразнящем содержании движений пляски, что в своих истоках имело связь с отрицательной магией, с былым осмеянием, с выставлением

на посрамление, в особенности при продвижении влево. При продвижении вправо игра пяткой могла бы быть подражательным трудовым движением. При общем продвижении участвующих влево по площадке трудовое движение исключалось, чтобы не «повредить» хозяйству.

Вместе с тем движения на пятку выражают экзотические душевные состояния людей, что вполне объяснимо при оплакивании ими своей собственной неудачи, беды, в особенности,— засухи, отсутствия плодородия, а также при проклятиях по адресу других. Так продвижение влево связывается с двумя диаметрально противоположными тонурами душевных состояний людей. Говорят, что от трагического до комического— один шаг.

Данный вид шатахских плясок показан в Ереване шатахцами: Бизмарком Азизяном, Мурадом Ованнисяном и Шамам Тэр-Мкртчян. Двое первых показывали пляски, танцуя вдвоем. Старушка Шамам показывала обособленно от них. Однако показанные всеми ими одноименные пляски этого вида не имели особых различий друг от друга в смысле движений играющей ноги на пятку.

В других видах, показанных всеми тремя информаторами одноименных плясок, Шамам показывала иногда иные варианты. Это указывает на то, что в данном виде плясок с продвижением влево движения играющей ноги на пятку не были привнесены, как это имело место в плясках Мовсеса Тэр-Ованнисяна, а являлись формой, присущей данному виду плясок. Это тем более так, что никто не показывал иных вариантов движений играющей ноги внутри той же пляски. В каждой пляске всеми показано только по одной определенной форме того, как нога «играет».

Шатахские пляски, в которых играют пяткой при умеренном темпе только одной части и продвижении влево по Шамам Тэр-Мкртчян.

№ 5. *Хан Амир, джан Амир!*

№ 6. *hАлал'э, Джалал'э!*<sup>16</sup>—*На здоровье Джалалу!*

№ 7. *Пэник ми кэл'ир, Лалухан!*—*Босником не ходи, Лалухан!*

№ 8. *Той, той, той, Наргиз!*—*Той*— припевный оборот, *Наргиз*—женское имя.

№ 9. *Хазала мын!*—*Козочка моя!*

<sup>16</sup> Джалал—муж. имя, по араб. означающее славу, величие, важность; употребляется и как жен. имя. См. *Джалал*, *ШФ*, т. IV, стр. 286. Существует и курдское племя под названием *джалали* (шалали)— Курдско-русск. словарь Ч. К. Бакаева, М., 1967, стр. 455.

№ 10. *Соготан лыцин тутук*—*Суп из кислого молока налили в тутук*—глиняный горшок<sup>17</sup>.

№ 11. *Чил хороз*—*Рябой петух*.

Для всех этих плясок характерным является шуточный, комический текст. Тексты не сборные из строк традиционных плясовых песен, а цельные. Чтобы не останавливаться на каждом из них, приведу текст hАлал'э, Джалал'э:

К краю *тонир*-а осла притащили...  
На здоровье, на славу!<sup>18</sup>  
Хаш<sup>19</sup> из головы сварили—покушали,  
На здоровье, на славу!  
Из ног—бревна да столбы<sup>20</sup> смастерили,  
На здоровье, на славу!  
Барабан да бубен из кожи смастерили,  
На здоровье, на славу!  
Чтоб бил Хырпо, плясал Кырпо...  
На здоровье, на славу!<sup>21</sup>

Руки, сцепленные за мизинцы, качают назад и вперед.<sup>22</sup>

При светском содержании пляски качания рук увеличивают мажорную шутливость этой пляски.

Пока же пляска имела чародейное содержание, качания рук передавали заклинания, насмешку, проклятия.

При качаниях рук вперед локти чуть подгибаются. Шамам Тэр-Мкртчян говорила, что руки могут оставаться неподвижными, опущенными вниз. Это указывает на утерю колдовского содержания.

Тут удар пяткой о землю и немедленное приподнимание ее чуть-чуть над землей вполне уместно и, как выразительное движение, передает веселое насмешливое настроение.

Такими движениями некогда могли также и высмеивать врага или злобно проклинать,

<sup>17</sup> Анаит Маргарян показала иной вариант этой песенки.

<sup>18</sup> Припев—*hалал'э, джалал'э* (от араб. *hалал*—законно, честно; *hалал олсун*—да будет ему во благо! на счастье и араб. *джалал*—величие, могущество, слава) можно перевести и так:

Да впрок пойдет, впрок пойдет!

<sup>19</sup> Суп из ног и внутренностей домашнего скота.

<sup>20</sup> Для постройки дома.

<sup>21</sup> Этот текст передавали и уроженцы Ванской области.

<sup>22</sup> См. положения 9а и 9б в таблице положений рук; Србуи Лишциан, ук. соч., т. I, стр. 115 и 116.

но мимические движения менялись, окрашиваясь минорно.

В других из перечисленных плясок руки согнуты под прямым углом, кисти, сцепленные за мизинцы, направлены вперед. Руки неподвижны. Играют ступней в двух следующих плясках этого вида, показанных Шамам Тэр-Мкртчян.

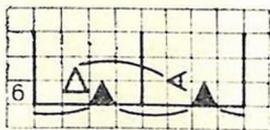
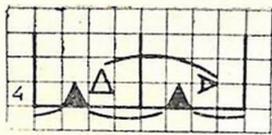
№ 12. *Тун чинар, яр джан!*— Ты чинар (платан, серебристый тополь), дорогая яр! Или Ты чинар, душа моя яр, возлюбленная!

№ 13. *Джан, марал<sup>23</sup>, джан!*— Джан олень, джан!

Тексты и мелодии их записаны от Анаит Маргарян. В этих плясках большая сдержанность в движениях. Тексты лирические.

№ 14. Интересный вид игры ступней имеется в песнепляске Зайнукэ<sup>24</sup>.

На 4, 6— прикоснувшись к земле ступней играющая нога за тот же счет поворачивает пятку к ступне опорной ноги, от чего играющая ступня выворачивается наружу и приподымается на свободный носок.



На 4— правая играет ступней, повернув ее затем наружу на носок за тот же счет.

На 6— левая играет ступней, повернув ее затем наружу на носок за тот же счет.

Такой поворот играющей ступни с переходом на носок тоже придает шуточный, дразнящий, веселый характер движению играющей ноги, хотя общая настроенность песнепляски *Зайнукэ* серьезнее, чем в предыдущих плясках. Текст ее лирический, любовный диалог.

В то время как все приведенные пляски состоят из одной части, исполняющейся в умеренном темпе, который постепенно ускоряется, *Зайнукэ* состоит из двух частей.

1 часть ее отличается от остальных плясок лишь движением играющей ноги не на пятку, а на ступню, с переходом на носок. Темп ее тоже умеренный.

Во II же части на 4, 6 опорная нога подпрыгивает в *sauté*, а играющая приподымается вперед, согнув колено.

Здесь мы имеем переходную форму от одночастной формы плясок вида: два (шага) пойти, один—вернуться к двухчастной с подчеркнутым веселым содержанием. Мажорность настроения движений подчеркивается подпрыгиванием.

Руки в этой пляске переводятся в сторону ступающей ноги, как это имеет место при всех качаниях согнутых рук вбок. На 4, 6 руки приводятся вперед.

Этот же текст *Зайнукэ* и та же мелодия, как и тот же текст и та же мелодия пляски № 9. *Хазала<sup>25</sup>мын*, но с иными движениями исполняются во время Дорожных плясок<sup>26</sup>. Кроме того *Зайнукэ* при том же тексте и той же мелодии исполняется еще и третьим способом, как Скорбная пляска, что соответствует содержанию направления общего продвижения пляшущих влево. Здесь интересный случай использования той же мелодии и того же текста для трех совершенно различных видов плясок, кинетические тексты которых имеют совершенно различные содержание и форму.

Наличие нескольких различных мелодий и различных текстов для исполнения одной и той же пляски— частое явление у армян. Одну и ту же пляску исполняют подолгу, иногда более получаса и часа, поэтому мелодии и тексты их сменяют. Некогда тексты, в особенности эпические, тоже пелись часами, тексты были длинными и их не приходилось часто сменять для той же пляски.

Изменение же двигательного текста пляски под ту же мелодию и тот же словесный текст—явление сравнительно более редкое в армянских коллективных плясках.

Три различных вида движений пляски *Зайнукэ* и два различных вида пляски *Хазаламын* исполнялись по различному поводу и не исполнялись друг за другом, не сменяли друг друга.

Дорожный вид их исполнялся только в пути, во время Свадебной или иных процессий.

<sup>23</sup> В переносном смысле *марал* означает: красавица, красotka, красавец.

<sup>24</sup> Женское имя.

<sup>25</sup> Жен. имя, от курд. *хазал*—газель, лань.

<sup>26</sup> См. ниже.

Скорбный вид пляски *Зайнуке* исполнялся, когда наступала очередь исполнять Скорбный вид плясок, что обуславливалось традицией. В очень же далекую старину Скорбные пляски исполнялись во время Погребальных обрядов.

В Шатахской области строго соблюдали очередность исполнения плясок. Нельзя было нарушать последовательность исполнения плясок на Свадьбе, местах богомолья, праздниках и в других случаях. Начинали плясать с самых Медленных плясок, в число которых не входили описываемые пляски, но входили поминальные, эпические торжественного, величального, прославляющего, скорбного и прочего серьезного жанра.

Шуточные пляски исполнялись к концу как на свадьбе, так и во всех других случаях. Во всех описанных плясках принимали участие пожилые и молодые обою пола. Вожак, который для этих плясок становился с левой стороны ряда, помахивал и вращал платком в ритм музыке. Это же делал и последний в построении—тцэр. Так назывался в Шатахской области танцор, стоящий в конце ряда (в других местах—*гёнди поч*—хвост ряда или *вэрчин кайног*— стоящий последним). Исполнялись эти пляски под пение или *саз*. В данном случае под *саз*-ом нужно понимать не щипковый струнный инструмент, а *зурну* и *днол*. Их вместе шатахцы называли *саз*-ом—музыкой.

Уроженка гор. Шатаха Анаит Маргарян сообщила интересные сведения, освещающие понимание народом направления частичного передвижения по площадке во время плясок и направления общего продвижения. Она говорила:

—Передвижение в пляске вправо называется *тчишт гинал*—идти вправо—идти к добру<sup>27</sup>. Идти правильной дорогой значит идти вправо. Идти боком—значит передавать колебание, качание жизни (*цшшшрр шшшшшшшшшш*). Идти влево—попасть в беду. Идти левой дорогой—идти неудачной, невезучей дорогой. Слово левый произносить нельзя.

Нельзя было произносить: «иди влево», а нужно было указать направление влево рукой и сказать: «Иди этой дорогой!» Но *Дзах пар* говорили (ведь это все равно была несчастная пляска.—С. Л.).

<sup>27</sup> Здесь добро надо понимать и в материальном смысле—благостояния и в переносном. *Тчишт*— как следует, правильно, точно, ровно, истинно. *Тчишт гинал*—идти в правильную (правую) сторону.

Слово левша— *дзахлик* нельзя было произносить, но могли выражаться так: «Не работай левой рукой, нехорошо (не к добру)». Вероятно, здесь им. прил. «левой» произносили, так как тут же отмечали запрет: «не работай, нехорошо», оберегая себя заранее сознанием возможной беды и предостерегая другого.

Показания Анаит Маргарян свидетельствуют, что в г. Шатахе-Таге пляски с общим продвигенным участвующих вправо и пляски влево по площадке различались по взаимосвязи их с понятиями добра и зла в моральном и материальном смысле, как и повсюду в Армении.

*Шур-мур гал*— повороты в плясовой фигуре означают поворот жизни, перемену в своей жизни или же повороты являлись злым умыслом против другого.

Повороты в пляске имели связь с проклятием.

Вращаясь, идти спиной, повернуться (правильнее, после вращения.—С. Л.) означает поворот, вращение жизни, круг жизни.

Вращаясь (повернувшись), идти лицом означает идти к своей хорошей судьбе. Идти спиной— идти к своей судьбе, (буквально—идти к последней судьбе.—С. Л.), к могиле. Поэтому говорили: «Дай тебе бог добрый конец», т. е. «чтобы ты легко кончился», «без мучений скончался».

Объяснила Анаит Маргарян и следующие подробности, относящиеся к поворотам— *шур у мур гал*, другим танцевальным терминам и к пению во время плясок.

*Журумур*— повороты суть проклятия. *Журумур линэл*<sup>28</sup>— умереть молодым. (Смерть в молодые годы народ считал неестественной и всегда объяснял проклятием, злыми чарами или колдовством других).

Движения ног в плясках, составляющие одно па, называются *вог*. (Это вновь подчеркивает название стиха *вотанавор*— ножной). Встречаются следующие па.

Оторвать ногу от земли.

<sup>28</sup> По *27P* в Ереване *журумур линэл* означает— умереть, не познав жизни. *Журумур мэзнэл*— в Нор-Баязете и Ване означает то же самое. *Журумур*—перевернутый вверх дном, а *журумур*—неспелый, незрелый. *Жур*— незрелый, неспелый, не достигший зрелости, а также дикий виноград. *Жур*—растерянный, смущенный, ошеломленный (кем-либо). *Журэкан*—скиталец. Таким образом, сорвать что-либо незрелым—это нанести вред, убить, проклясть или заставить умереть молодым, страдать, скитаться.

Наступить, переступить— ногу поставить на землю.

Скользнуть.

Скрещенно ставить ногу.

Ногу качать в воздухе— *вот ирар тал* (*ирар тал*—быть в минорном настроении, а *ирар анцнэл*—суетиться, вызывать смятение, переполох). По всей видимости, качание ногой в воздухе передает скорее враждебное, а не миролюбивое, спокойное состояние.

Играть ногой.

Играть носком— кошчик ноги поставить на землю.

Играть пяткой—пятку поставить на землю.

Прыгать на одной ноге в пляске— *аклакоган*<sup>29</sup> *гынал хаги мэч*, изображать хромого.

Что значит префикс *акла*, выяснить не удалось. Префикс *акла* встречается:

а. в имени воображаемого существа— *Аклатиз-а*— Чудовища, которым пугали детей. Про него Анант Маргарян говорила, что он подымал тяжести, причем эта его способность не ограничивалась весом поднимаемого предмета, он поднимал любой вес;

б. в *аклатиз*— одуванчик;

в. в *аклатиз*— луковиче (иногда картофелине) с семью воткнутыми цветными перьями. Ее вывешивали в канун первого дня Великого поста с дымового отверстия на крыше. Вынимая по одному перу каждую неделю, вели счет неделям Великого поста. По-видимому, это образ предка-птицы—хранителя дома. Этот обычай был распространен по всей Армении<sup>30</sup>;

г. в *аклатиз* или *аклапуст* и их производных— кульбит, кувырканье через голову. Не может ли оказаться вероятным, что *акла*—тоже было неким воображаемым существом, хромым, которого в старину изображали, прыгая на одной ноге или кувыркась через голову? Может быть Шатахский термин *аклакоган гинал* значит идти, как хромою Акла? А

<sup>29</sup> *Коган*—хромой.

<sup>30</sup> Такая луковича называлась различно, в зависимости от местности: *Ахацэл*, *Ахэлугц* (Александрополь, Ахалкалаки, Басэн), *Ахлотч*, *Ахлодж* (Ахалцих, Карин-Эрзерум), *Аклотиз* (Эривань, Нор-Баязет (Камо), Араратская равнина, Памбак, Багэш, Апаран (Зап. Армения), Муш, Хой, Ван, Буланых), Гогорроз (Баберд), *Хулдугчик* (Бютания, Кыги), *Хулуртик*, *Папк угим* (Бютания), *Морморроз* (Константинополь), *Мырмыррас* (Нов. Нахичевань, Харберд), *Мэцц пас* (Араратская равнина, Ошакан) *Папи плор* (Лори, Казах), *Папи пул* (Карабах).

См. *Ахацэл*, *Р. Ачарян*, 299, стр. 54 и *С. Аматыни*, *Հայեր քան ու րմի*, стр. 8.

может быть это сокращенное имя *Аклатиз-а*— Чудовища?<sup>31</sup> Не произошло ли название *акнавотик*<sup>32</sup> от имени Акла? Может быть, было бы правильным предположить, что этот термин произошел от *аклаво-тик*, означавшего ноги как у Акла хромого? Производить *акнавотик* от *акн*— глаз возможно только в том случае, если толковать хромые ноги, как ноги, ставшие хромыми от сглазу. Все эти термины мало исследованы языковедами.

Вид распределения текста между поющими во время неснеплясок не связывается теперь, по-видимому, с направлением общего продвижения участвующих по площадке в плясках. Мне не приходилось встречать указанных на это. Как было в старину— сказать трудно. Думаю, что, исполняя пляски с отрицательными целями, чтобы «наслать беду» на врагов, должны были петь с несколько иным распределением текста песни (соответствующего проклинающего, колдовского заклинания), что в таком случае большую роль должно было играть пение главного заклинателя и проклинателя.

Могло статься, что пение подобного текста носило и речитативный характер, что он исполнялся специальными заклинателями, что существовали специфические традиционные мелодические изощренные магические интонационные основы заклинаний и проклятий. Когда же в плясках продвижение влево связывалось со скорбью всей общины, с ее общественной бедой, с гибелью вождя, героя, воинов, либо со смертью кого-либо в семье, то в Погребальных и Скорбных плясках должны были петь специальные лица— плакальщики и плакальщицы и родственники покойного. В каждой общине особенно славилась лица— плакальщицы плачей, плакуши, умевшие хорошо слагать плач, заплачку— *лац* по покойнику, вопль— *возб, котц*.

Сказанное должно привести к заключению, что направление влево описанных плясок никак не могло быть связано с тем преданием, с которым шатахцы-сельчане связывали на-

<sup>31</sup> Прыгать на одной ноге называется: в Ване *акнавотик*; в Карабахе— *чыхкылтани*, в Бинкяне— *лынку*, в б. Константинополе— *тэк вотк* (буквально, косая, хромая нога). Все эти термины означают и детскую игру, в которой прыгают на одной ноге, поднимая другую и держа ее неподвижной.

<sup>32</sup> См. *Акнавотик*, *Р. Ачарян*, 299, стр. 63. *Чыхкылтани чыхкыл'и*—*чыхкыл'и*, *каникаг*—происходят от им. прил., означающего—хромой; *лынку*—от гл.: *лынкэл*—прыгать на одной ноге и *лынкал*—хромать.

правление влево своих плясок. Не связывая их с неудачей и бедствием, они продолжали вид *Дзах пар-ов* с плясовой фигурой два пойти, один—вернуться называть *йэрку гынал*, *лэк дарнал*, в то время как в других местах такую фигуру с продвижением влево остерегались так называть, а называли Обратной пляской, Пляской навыворот,—*Тарс пар*, Левой пляской—*Дзах пар*.

В гор. Шатахе-Тар-е многие пляски продолжали плясать вправо. Вправо продвигались шатахские пляски, показанные мне в 1952 г. осенью Апант Маргарян, а пляски влево в ее среде осознавались как пляски неудачи, бедствия. Некоторые пляски, показанные тем же Бизмарком Азизяном и Мурадом Ованнисяном, имели все же общее продвижение участвующих вправо по площадке.

Пляски влево довольно разнообразны по своим видам и далеко не ограничиваются данными плясовыми фигурами. Я привожу их ниже сообразно их видам.

Все это указывает на то, что общее продвижение участвующих влево по площадке в шатахских плясках не могло быть связано с некоей административной мерой курдского амира.

В Алашкерте ни о какой подобной административной мере населению не было известно, иначе *гусан* и *дхолчи* Аршак Саргсян упомянул бы об этом. Однако он показал мне целый ряд плясок с различными фигурами, в которых продвигались влево.

Среди таких плясок были и пляски, принадлежащие самому простому виду *Дзах* или *Тарс пар-ов*, а именно: два пойти, один—вернуться, аналогичному данным шатахским пляскам влево, но Аршак Саргсян никогда их не называл по этому виду армянских плясовых фигур, а называл их *Тчан пар*— Левыми плясками.

Братья-зурначи Гарегни Овсепян и *дхолчи* Галуст Овсепян показали, что из сел Шатахской области плясали с общим продвижением участвующих вправо по площадке только в селе *Армушат*.

Плясали, продвигаясь влево, в селах: *Качет*, *Кагни*<sup>33</sup>, *Инэнц*, *Тчынук*, *Хал'энц*, *Тцананц*, *Тцитцанц*, *Ванк сурб Ованнэс*<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Родина Гарегни Овсепяна.

<sup>34</sup> В переводе—Монастырь св. Иоанна.

## ИНЫЕ ПЛЯСОВЫЕ ФИГУРЫ С ОБЩИМ ПРОДВИЖЕНИЕМ УЧАСТВУЮЩИХ ВЛЕВО ПО ПЛОЩАДКЕ

№ 15. В селе Талин в 1932 г. Шара Егназарян, уроженка Сарыкамыша, показала мне сарыкамышскую пляску влево, носящую видовое название *Тарс пар*.

Эта пляска принадлежит к иному виду коллективных старинных плясок армянского народа. Она еще не утратила текста, первая строка которого (или припев) обычно служит названием пляски. Почему-то, однако, эта пляска живет под видовым названием пляски навыворот, невезучей пляски, неудачливой—*Тарс пар*.

Построение участвующих в ней— в круг. Держатся за мизинцы, стоя довольно далеко друг от друга так, что кисти рук, приведенные на 45° вперед, приходятся между пляшущими.

Локти согнуты под острым углом.

Плясовая фигура состоит из 10 четвертей и занимает 5 тактов мелодии в 2/4.

В 1 части с умеренным темпом:

На 1— довольно крупный шаг левой ногой влево, чуть приподымая правую ногу.

На 2— скрещенный шаг влево правой ногой, заходя вперед за левую— *вот анцнэл*.

На 3— шаг левой ногой влево.

На 4— как на 2.

На 5— как на 3.

На 6— пауза.

На 7— шаг правой ногой вправо.

На 8— скрещенный шаг левой ногой вправо, ставя ее позади и накрест за пятку правой.

На 9— крупный шаг правой вправо и вперед по косой.

На 10— поднять левую ногу назад, согнув колено.

Скрещенный шаг, заходящий позади за опорную ногу— редкое движение в армянских плясках. Оно явно свидетельствует о затруднительности того положения, тех обстоятельствах, которые легли в основу содержания пляски. Овод левой ноги скрещенно назад за правую должен был, согласно мышлению армянского народа:

а. либо передавать некое отступление, некое затруднение самого пляшущего, запутавшегося в обстоятельствах своей жизни, попавшего в неприятный «переплет», в беду;

б. либо обрисовывать движения чародея, «накликающего» своими отступающими назад переплетающимися шагами зло, вред, беду, несчастье на своего врага.

Шаги все довольно крупные.

Заклинательное, колдовское назначение пляски подтверждается тем, что она круговая.

Древние и средневековые колдуны, а также шаманы малых народностей Севера России до Октябрьской революции во время своих «сношений» в плясках с духами своего племени — очерчивали круг и действовали внутри него. В предыдущих томах уже отмечалось, что очерчиваемый круг или круговое построение участвующих в пляске, по верованиям большинства малоразвитых, отсталых племен и народов:

а. «концентрировал» чародейственную силу;

б. «ограждал» место колдовства, чародейства, камлания от проникновения враждебных духов, дабы они не могли помешать целям обряда, будь то цели добрые или злонамеренные.

Замкнутый круг построения пляшущих в таких плясках, как данная *Тарс пар* в далекую старину должен был «содействовать» достижению ими отрицательного враждебного колдовского назначения. Отрицательность колдовства засвидетельствована направлением влево.

Во II части темп ускоряется.

Внесены подпрыгивания на одной ноге (сотэ) на 1, 6 и на 10. Остальное без перемен.

*Вся плясовая фигура сарыкамбийской Тарс пар состоит из переплетений ног, из «хитросплетений» враждебных козней, что выражается извилистым планом.*

Текст на турецком языке. В припеве обращаются к *Донаджан* — «*Ай, Донаджан*<sup>35</sup>, *дона, дона!*» — Ай, *Донаджан*, вернись, вернись! (пляши влево) и говорится, что и к нему (парлю, от лица которого ведется песня) вернулась любовь.

Эту плясовую фигуру можно было бы назвать — три пойти влево, два — вправо.

Сама *Шара Егназарян* не характеризовала подобным оборотом речи счет и вид переступаний в этой пляске, а просто называла ее *Тарс пар*.

№ 16. Несколько сокращенный вид такой же плясовой фигуры имеет пляска, показанная алашкерцем Аршаком Саргсяном *Мын холак чэкыр, коро!* — Я мяч изготовил,

<sup>35</sup> Жен. имя *Донаджан*, как употреблявшееся и армянами приведено и у *Р. Ачаряна* в *2ИЯ*, т. II, стр. 75. Целый ряд и других имен с основой *дон* автор производит от *донду* — «вернуться», что перекликается с некоторыми текстами на тур. языке в армянских *Тарс*, *Дзах*, и *Тчан пар-ах*. Как я говорила, надо было употреблять гл. «вернись», так как вследствие табу нельзя было говорить: «Иди влево».

паренек! с курдским текстом, в котором говорится об изготовлении мяча или шара. И мяч, и шар по-курдски — *холак*, у армян — *хол*:

Я мяч изготовил, паренек,

Из дерева ивы, сынок!

Добротный мяч, паренек,

Из дерева ивы, сынок!

Я мяч изготовил, паренек,

Из сосновой доски, сынок!

Добротный мяч, паренек,

Из сухой доски, сынок!

Я мяч закинул, паренек,

Мяч упал, где тень, сынок!

Я мяч закинул, паренек,

Мяч упал в *Шаме*<sup>36</sup>, сынок и т. д.

продолжается перечисление тех пород деревьев, из которых изготовлялся мяч и куда он был заброшен.

Вот что рассказал Аршак Саргсян об игре в мяч:

«Деревянный мяч должны гнать палкой до обозначенной границы. По одной стороне площади одна партия должна гнать мяч к назначенной границе, по другой стороне — другая партия должна гнать палкой свой мяч к своей границе. Каждая партия должна гнать его в левую сторону. Эта песня об этом мяче, как сделал его поющий, да как закидывал. Играют<sup>37</sup> мальчики от 10—20 лет. После женитьбы — не играют».

Эта пляска-игра могла быть ведовской. По ней могли гадать об исходе предпринимаемого или об исходе своих колдовских чар. Игры с делением на партии в далекую старину у многих народов служили способами гадания.

Вместе с тем, эта возрастная игра юношей, по всей видимости, не могла не иметь связи с наступлением их половой зрелости, с фаллическим культом и возрастными обрядами. Назначения направления ударов в мяч именно только в левую сторону Аршак Саргсян не объяснил, но привел в связь с общим продвижением участвующих влево в самой песне-пляске *Мын холак чэкыр, коро!*

У древних армян так называлась *маканакан хаг* — игра с палками. Палками — *макан*-ами в древности отбивали шары противников по игре. Об этой игре рассказывает

<sup>36</sup> Шамам назывался *Дамаск*.

<sup>37</sup> Аршак Саргсян вел свой рассказ в настоящем мени, хотя он относился к концу XIX в., к первому десятилетию XX в.

Мовсес Хоренаци в «Истории Армении»<sup>38</sup> и Товма Арцруни в «Истории дома Арцруни»<sup>39</sup>.

Из рассказов этих историографов ясно, что эта игра имела уже вполне светское содержание. Она велась тогда всадниками.

Алашкертская игра с палками и деревянным шаром под названием *Куртун хол* — яма (и) шар записана мною от высленца из алашкертского села Хастур — Каро Тамоян, проживавшего в селе Аралух (ныне Мичназор) Талинского р-на и приехавшего в Ереван в 1933 г. *Куртун* по-курдски — яма, *хол* по-армянски и мяч, и шар. Игра напоминает игру *гольф*, которую англичане заимствовали из М. Азии во время крестовых походов и ныне распространяют как свою английскую игру. Название *гольф* напоминает армянское *хол* — мяч, шар. Армяне играли тоже палками с изогнутым концом, как играют в *гольф*.

Исторические сведения говорят за то, что это исконная армянская игра. Каро Тамоян постеснялся сообщить мне настоящие названия ямы, деревянного шара и палок, но заявил, что все они имеют сексуальные названия и что яма символизирует женское начало, палки — мужское, а шар — семя. Из этого ясно, в какую глубокую древность уходят корни игры, которую я за отсутствием места не могу привести здесь полностью. По-видимому, то, что в игре, рассказанной Аршаком Саргсяном, надо шар гнать палкой в левую сторону, должно указывать на то, что до женитьбы игравшие не имели права на половую жизнь, что им это было запрещено.

Песенка *Мын холак чэкир, коро!* отличается от предыдущих только тем, что в ней счет 7 четвертей с точкой, так как двух движений на 7,8 после поворота лицом в круг в ней не имеется.

### ПОХОРОННЫЕ И СКОРБНО-ПОМИНАЛЬНЫЕ ПЛЯСКИ

Когда я как-то спросила у алашкертца Аршака Саргсяна: «Есть ли у алашкертцев пляски, в которых продвигаются назад?» — он испуганно ответил:

— Что ты, что ты, этого нельзя делать, у нас нельзя...

Меня заинтересовала причина такого испуганного ответа. Я стала допытываться. Выяснилось, что движения, продвигающие назад,

шаги назад считаются народом несчастными, приносящими беду.

«Но я записала от многих и от тебя же пляски, где есть шаги назад», — сказала я ему. Он подтвердил тогда, что в старину продвигались назад только в плясках Скорбных. Он сам же показывал подобные пляски<sup>40</sup>. И действительно, именно в тех плясках, в которых оплакивается чья-либо смерть, живописуются похороны или скорбят о несчастье, о беде, о стихийном либо общественном бедствии — встречается передвижение и назад. Это еще один пример того, как народ непременно придавал определенное символическое содержание направлению частичного передвижения или общего продвижения участвующих в своих плясках, как и в подвижных играх и состязаниях. Если идти лицом вперед, к будущему (внутри круга жизни) считалось благоприятным, то идти назад, отступать спиной (идти пространственно назад, но повернувшись, то есть продвигаясь опять-таки лицом, имеет другое значение — значение возврата на старое место), отходить спиной назад без поворота (если это не есть движение подражательное — отступление после наступления, изображение перехода куда-то и обратного отхода на старое место) означает живописать движениями явление неблагоприятное, живописать беду. (Ср. с оборотами речи: это бесповоротно; это бесповоротное решение!). В мышлении народа отход в плясках спиной назад передает уход обратно, туда, откуда появился человек, в землю, в потусторонний мир. Влекомый своей судьбой, которую он не предвидел, но которой он подчинялся, влекомый ее приговором, отходящий человек в плясках спиной от своего настоящего, от круга своей жизни обратно в неведомые дали, где обитает смерть.

У каждого племени, народа были свои погребальные обряды. Большинство этих обрядов было порождено теми представлениями о жизни и смерти, которые выработались в данной среде, обычно в тесной взаимосвязи с ее религиозными воззрениями и получили свое выражение в культовых действиях.

И у армян совершалось издавна оплакивание покойника с песнями и плясками, и у армян Погребальные обряды держались многие века. Пляски постепенно отпали от погребальных обрядов, песни же, музыка остались,

<sup>38</sup> Кн. III, гл. 55.

<sup>39</sup> *Բովանդակ վարդապետի Արժրուհույ Պատմութիւն տանն Արժրուհեաց. Ղովական Մատենադարան*, Тифлис, 1917, стр. 126.

<sup>40</sup> В предыдущей главе я уже привела несколько его плясок, в которых, кроме передвижения влево, во время некоторых шагов ноги ставятся на полступни назад: *Джумлама, Дондарим* и др.

Не говоря о плаче и вопле, которые неминуемы (таол. XVII).

Фавстос Бузанд в своей «Истории Армении» описывает оплакивание Гнэла<sup>41</sup>. Гнэл был убит по приказу армянского царя Аршака II, подавшегося клеветническим наветам коварного Гирита<sup>42</sup>. Гирит был влюлен в жену Гнэла — прекрасную Парандзем.

Аршак II, после убиства Гнэла, осознал виновность своей жертвы и стал оплакивать того, кого сам приказал уопть.

«А сам царь пошел к плачущим, сел оплакивать сына зрата своего, которого сам уопил. Подошел, сел у трупа, заплакал сам и отдал приказ: вопль<sup>43</sup> великий и плач поднять вокруг праха уопитого. А жена убитого Парандзем, разорвав одежды, распустив волосы, с обнаженной грудью причитала на месте обряда оплакивания, испуская крики, рыдала, истязала себя, в слезах жалобно вопила, что всех заставляло оплакивать его<sup>44</sup>...»

«И пока, биясь в вопле безумном, *пльсали*<sup>45</sup> вокруг останков, такое послание прислал Гирит<sup>46</sup>...»

«Потом, когда об этой большой дерзости возвестили во всеуслышание и всем плакальщицам — стала она (Парандзем) матерью воплениц<sup>47</sup>, и все в плаче запели ладами скоро-

ных причитаний<sup>48</sup> о сластолюбии Тирита, его намерениях, коварстве, замысле способов смерти, самом уопистве; голосами стенающими, среди вопля биясь, воспевали убитого с жалостью нежной, переливами напевов<sup>49</sup>...»

Мовсес Хоренаци дает яркую картину более раннего, чем христианские похороны Гнэла, языческого погребения, описывая смерть царя Арташеса II.

Во время похорон Арташеса II покончило с собою столько приближенных и прочего народу, что сын его Артавазд возроптал на это и был проклят отцом.

Армянская церковь в лице ее главы католикоса Нерсеса I боролась в те времена против погребальных обрядов с плясками, пением и обрядом *котц*-а — с воплями, с самонстванием и самообичиванием; но запрет оказался временным. После смерти Нерсеса I он не соблюдался.

«По смерти же Нерсеса — повествует Фавстос Бузанд — когда оплакивали поконников, под звуки труб<sup>50</sup>, трюпет<sup>51</sup> и лютен<sup>52</sup> в скоронопленных пльсках *котц*-а, скача с изрезанными руками, с разодранными лицами, мужчины и женщины со скверной, чудовищно в пльсках друг против друга биясь, либо ж в ладони оня, провожали поконников<sup>53</sup>...»

Издrevле у большинства народов не только мужчины, но и женщины плясали Военные пльски.

Пльсали Военные пльски и во время погребения, в особенности, если поконник имел отношение к военному делу.<sup>54</sup> У Фавстоса Бузанда построение мужчин и женщин друг против друга указывает на построение в два ряда друг против друга, какое имеет место в Военных пльсках армян и по сию пору. Удары в ладоши могли не быть хлопками в соб-

<sup>48</sup> *Дзийн вогбоц* — *Дзийн* означает не просто звук, голос, а и тональность, лад, которым поется мелодия, в данном случае — скорбная.

<sup>49</sup> Там же, стр. 125.

<sup>50</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, стр. 144. *Пог* — труба, термин употребляется и как родовое название духового инструмента.

<sup>51</sup> Трюпета — *пандир* — извивная, как змея, труба, иногда с головой *вишан*-а — дракона, употребляли на войне, на больших торжествах, похоронах и пр. См. т. I, стр. 155. Термин *пандир* означал и род лютии.

<sup>52</sup> Лютия — *вин* — от санскр. вина. См. т. I, стр. 156 и табл. LXXXII, рис. 1, 2.

<sup>53</sup> Перевод мой. История Армении, кн. V, гл. XXXI.

<sup>54</sup> Ср. с Военными плясками амазонок и с женскими Военными плясками современных культурно отсталых племен.

<sup>41</sup> Племянника (сына брата) царя Аршака II.

<sup>42</sup> Двоюродного брата (по отцу) Гнэла, следовательно, тоже племянника царя Аршака II, но со стороны другого брата.

<sup>43</sup> Армянское имя сущ. *котц*, которое я перевожу им сущ. вопль, содержит не только понятие плача, крика *лиц*-а (понятие звуковое), но и понятие двигательное: плача, ударов, битья, так как при оплакивании обют себя в грудь, по голове, коленям, рвут волосы, посыпают голову пеплом. Значит *котц* — оплакивание, в смысле двигательном, а *лиц* — плач, в смысле звуковом.

<sup>44</sup> *Фавстос Бузанд* *История Армении*, кн. IV, гл. 15, Венеция, 1889, стр. 124. Перевод мой.

<sup>45</sup> Курсив мой. *Джийл'эин* — перевожу «пльсали», от *Джийл'ил* — *пар аррул* — г. с. начать пльсать. *Джайла* — группа женщин, оплакивающих покойника. Это оплакивание сопровождалось движениями. В Скорбных пльсках били себя по груди, по коленям, по голове.

<sup>46</sup> Тирит в послании просил Парандзем не скорбить оо убитом муже, ибо он просит ее себе в жены и поэтому предал Гнэла, стр. 125.

<sup>47</sup> *Егэв на майр вогбоцян* — буквально — была она матерью скорбных причитаний — то есть главой плакальщиц. Этот оборот речи я перевожу как «мать воплениц». Ср. арм. *вогб* с русск. вопль.

ственные ладоши. На это указывает то, что во многих изданиях «Истории Армении» Фавстоса Бузанда стоит не *тцанс харканэлов*, а *капс харканэлов*, т. е. «не хлопая в ладоши», а «ударяя о ладони» (друг друга), что указывает на то, что били не в свои ладоши, а о ладони лиц, пляшущих напротив себя. В Военных плясках часто били своими ладонями о ладони противника одной или обеими руками, подражая этим ударам оружием. Такие пляски сохранились до сих пор.

Скорбно-вопленные пляски во время оплакивания покойника в древности назывались *Котцанарэр*, от *котц* — оплакивание с жестами высшей степени отчаяния; битье себя по голове, груди, коленям; самобичевание, самостязание и *нар* — пляска.

Чаще употреблялось в единственном числе, собирательно — *Котцанар*. Исполнительница таких плясок называлась *котцанару*.

Мовсес Хоренаци употребляет термин *котцанар* в главе:

«Что сказал Иаков, увидев плащ Иосифа» «Книги Хрий»<sup>55</sup>.

Глаголы *котцэл, котцил, котцал*, оборот речи на древнеармянском языке: *котц арнул* и народный — *лац у хрумпу, лал у тцэтцкывил* — означают оплакивать, колотя и истязая себя.

Народ имеет и более наглядный оборот речи: *гылхин, вотин тал* — бить себя по голове и ногам (от горя).

От *котц* происходит — *котцанару* или *котцакан* — названия плачей, плакальщицы и плакальщика, певших и плясавших во время вопля посторонних и родных. Они бывали и профессиональными, приглашавшимися для оплакивания покойника, воспевания его деяний и изображения его образа в посвящаемых ему представлениях<sup>56</sup> до и во время похорон. По всей вероятности, термин *котц* был названием самого обряда оплакивания.

Такого экзальтированного плакальщика или плакальщицу, профессионала или рядового скорбящего (из родственников или посторонних), в древности еще и пляшущего, народ называет *тцэтцкывог* — бичующимся; место, где происходило оплакивание, называлось

*котцатэги* (от *котц* и *тэги* — место) или *ашхаран* (от *ашхар* — вопль и плач, суффикс — *ан* часто указывает на место. *Котцадир, котцог, котцогакан* назывался глава дома, которому принадлежал покойник. Этими же терминами назывались и лица, наделенные нижеприведенными функциями.

*Котцадир* сам принимал участие в обряде оплакивания покойника и приглашал для этого других. Возможно, что в параллель к *нахатакадир-у, хандисадир-у* распорядителям в иных обрядах и торжествах<sup>57</sup>, *котцадир* был названием лица, ответственного за правильность выполнения Похоронных обрядов — оплакивания и погребения покойника. В эти обряды входили Скорбные и Погребальные песни и пляски и, по-видимому, и такие же представления из жизни и деяний усопшего, как то наблюдается у первобытных и древних народов. И в Армении профессиональные плакальщики должны были изображать умершего, подражать его движениям. Про римских архимимов говорят, что они «были так искусны, что присутствующие видели в его лице словно воскресшего покойника. Это были своего рода «немые» ораторы, как бы «говорившие» надгробные речи, не всегда впрочем хвалебные, часто порицающие покойника, смотря по тому, сколько было заплачено архимиму за его представление на похоронных процессиях»<sup>58</sup>.

Аналогичный обряд *котц*-а существовал и у греков под лингрой — деревянную флейту с резкими звуками. Били себя в грудь, рвали на себе волосы и греки, и египтяне. Это же делали и русские волонеры, плачен, плакальщицы. Истязали себя и по сей день истязают культурно отсталые племена, например австралийцы, во время оплакивания и похорон.

Внутри и армянского обряда *котц*-а заложены были некие широко распространенные факторы, унаследованные от представлений первобытных племен о смерти и ее влиянии на судьбу оставшихся в живых, на их взаимоотношения с покойником...

«Из описаний греческих похорон видно, что когда везли покойного на кладбище, то вперед процессии шли одетые в белые платья с кипарисными венками на головах «пята-

<sup>55</sup> Յաղապս Պիտոլից. Մովսէս Խորենացոյ Մատենագրութիւնք, Венеция, 1843, стр. 578. Յանիւոսմ բարանոթեան, օրինակ Գ.

<sup>56</sup> В Риме такой плакальщик, изображавший покойника, шел перед гробом в похоронной процессии. Он назывался архимимом. См. С. Н. Худеков, История танцев, 1913, т. I, стр. 274.

<sup>57</sup> См. Србуи Лисицян, ук. соч., т. I, стр. 51—53.

<sup>58</sup> С. Н. Худеков, ук. соч., стр. 274. Необходимо подчеркнуть, что многие римские лудоны, гистрионы, архимимы и пр. виды актеров были из Малой Азии. Лудоны, например, прозваны так, ибо происходили из Лидии.

Надцать» девушек, которые «танцевали». Сзади же танцевали наемные плакальщицы в длинных черных платьях»!<sup>59</sup>

И у армян были аналогичные похоронные процессии с плясками, остатки которых дошли до нашего времени.

В Шатахе гроб несли последним, позади, что указывает на то, что некогда существовала процессия, предшествовавшая гробу. Несли гроб там под песни *Абырбан*.

У греков существовал особый заведующий церемонией похорон, похоронный церемониймейстер — *ктэрисэс*. Не был ли и *котцадир* аналогичным похоронным церемониймейстером?

Когда погребение было общеобщинным культовым актом, община и представители культа не могли не назначать кого-нибудь, чтобы следить за точным соблюдением обрядов похорон и оплакивания. Возможно, что эту функцию нес кто-либо из близких родственников усопшего и назывался *котцадир* — постановщиком *котца*. *Котцадир* называлась и глава — «Мать» воплениц.

Группа плакальщиц — *малкан канайк* и танцевавших во время оплакивания и погребения, называлась *котцапаруйк* (во мн. ч.) *джайл'и, джайл, а* также *егэрамайр* или *егэрамайр*<sup>60</sup> от *егэр* — скорбь, вопль, плач. *Егэрамайр* или *егэрамайр* называли и главу плакальщиц, воплениц — *вогбакан-ов, вогбацог-ов, малкан-ов, лацог-ов* (от *лал* — плакать), *дзайнарку* — причитальщиц, певших вопленические причитки и скорбные песни с новостованиями о деяниях усопшего, как то сделали *дзайнарку* на похоронах Гнэла (табл. XVIII).

*Дзайнарку* буквально — испускающий крики, звуки во время пения или чтобы оповестить об опасности, горе и пр., кричащий, кликающий. *Дзайнаркутюн* — громкое оплакивание с причитаниями. Женщины *дзайнарку* обычно сами же и плясали, или, как говорит Ф. Бузанд, *джайл'зин*, от *джайл'ил* — плясать. Женщина-причитальщица — плясая-импровизаторша называлась (как и мужчина) еще и *вогбергак* или *вогбергу* — от *вогб* — вопль и *ерг* — пляска, позже песня (а первично — движение от гл. *ерэрал* — качаться, двигаться) или *егерергу* — пляшущий (-ая) вопль; от *егэр* — вопль, рыдания, плач, оплакивание, стенание, сетование, скорбь и *ергу* — плясун, плясая; певича.

Скорбная поминальная песня-пляска, таким образом, называлась: *егэрегутюн, вогбергутюн*. *Егэрегутюн* связывают с греческой элегией. *Егэрегутюн* не надо путать с *егйэргутюн*<sup>61</sup> — плясовой песней во время веселья.

Следовательно, *егегр* и *егэрегр* не одно и то же. Первая — песня-пляска веселья, вторая — песня-пляска скорби.

Народ называет пение, оплакивающее покойника — *вайнасуи* (от *вай* — скорбное восклицание, *асун* от *асэл* — петь), *вай кардал* (гл. *кардал* — теперь означает читать, а в старину означал петь).

Воплени, оплакивание на древнеармянском языке — *вогб у котц, вогог, джайланк, какан, шиванк, ашхар, гуйж, гужакрич*. Народ называет оплакивание также *вогб у котц, лац у йрумпун*<sup>62</sup>, *суг у шиван, шиван-тыпан, лал у шиван* или просто *шиван*, а также *шин*. *Шин анэл*<sup>63</sup> — оплакивать покойника с воплями и самостязанием. От *суг* — оплакивание, траур, скорбь, горе происходит народное название Скорбно-поминальных плясок — *Сыго парэр*.

*Суги-тун* — дом, где происходит оплакивание.

Быть в трауре: *суг анэл, суг бырнэл, суг пайнэл*.

*Улула, улулик анэл, огик-огик гал* — народ называет оплакивать покойника, наряду с гл. *тцэтцывил*, а в древности рядом с *котцэл, котцил, котцал* употребляли еще гл. *артасвэл, ашхарэл, вогбал, джагэл, джайланэл, джайлэл*. С последним-то и связан гл. *джайл'ил* — плясать Скорбную пляску.

Скорбные пляски — *Сыго парэр, Котцапарэр*, несмотря на гонение на них, дожили до наших дней, потеряв скорбное, оплакивающее, погребальное или поминальное обрядовое назначение. Обычно, еще в начале XX века их все же плясали первыми, вероятно, по традиции, когда поминовение предков бывало первым обрядом на веселом пиру или на похоронах.

Гонения на погребальные пляски и обряды оплакивания покойника в средние века существовали и у соседей армян, в стране агван. В § 12 главы XXVI «Истории страны агван» Мовсес Каганкатваци, перечисляя пункты постановления агванского царя Вачагана, пишет:

<sup>59</sup> Там же, стр. 224.

<sup>60</sup> Не надо путать с *егэмайр* — шуточная песня, комическая песня, мифическая песня и вместе с тем светская лирическая песня, *Р21, 1749, Венеция, стр. 238*.

<sup>61</sup> *Егэрегутюн, егэргутюн*, там же, стр. 239.

<sup>62</sup> В Азне.

<sup>63</sup> У шатахцев.

«А у тех, кто справляет обряд *котц*-а, связать главу дома<sup>64</sup> и *гусан*-ов (певцов и танцоров.— С. Л.) и привести к царскому двору и наложить кару на них. Да не посмеет семейство его с ними оплакивать<sup>65</sup>, истязая себя». (Подразумевается с пением и плясками по обряду *вогб у котц*-а.—С. Л.).

Обычай плясать во время похоронной процессии и оплакивания, обряд *котц*-а, самоистязание, погребальные пляски на самой могиле до и после опускания покойника в могилу очень долго сохранялись среди армян.

Поскольку пляски считались оберегом, суеверный народ боялся, что несмотря на гонение церкви и в случае невыполнения обрядовых Скорбных и Погребальных плясок душа покойника может преследовать оставшихся в живых и не обрести покоя в потусторонней жизни, потустороннем мире (табл. XIX).

Во время похорон Васака Габура, князя Сюникского, мужа Мариам, дочери спартаэта Ашота Багратуни (позже царя Ашота I) в IX в. имели место Скорбно-поминальные пляски<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> К. Патканян переводит: домохозяйина, что совершенно неверно. Домохозяин *тантэр*, а здесь сказано *танцтэр*. В большой семье — в *сэрдастан*-е и в родовой семье старейший или самый почитаемый член становился главой дома, семьи, общины, рода — *танутэр*-ом и управлял им.

<sup>65</sup> Стр. 100, Тифлис, 1912 г., перевод мой. «ԺԻ և յայն՝ որ կոծ զինն զսանտուրն և զգոսաննի կապեցին և ՚ի զոտն արրուճի տարցն և զատուհան ՚ի վերայի զիցին. և բնասիրի զճնա արտասուկ մի՝ իշխնուցին».

Здесь неправильно переводить: гл. *артасвэл* — проливать слезы (от *артасунк* — слеза), как переводит К. Патканян. См. его перевод на русск. яз. «История Арван» Моисея Каганкатваци. СПб., 1861, стр. 67. Гл. *артасвэл* означает также — *вогб*л, *котц*эл, то есть причитать, петь скорбные песни, бить себя по голове, груди, коленям, терзать себя, царапать лицо, а поскольку при этом присутствовал *гусан* или *гусаны* — то должны были иметь место и профессиональные обрядовые Скорбные песни и пляски профессиональных плакальщицков (-иц).

См. *артасвем*. 2Р4, стр. 113.

<sup>66</sup> В то время католиком был Закария Дзагэци (855—876 гг.), который и упоминает об этом. Привожу отрывок одной из средневековых скорбных песен, относящихся к концу XI началу XII вв. *Гэрэзмани таг*-а — Надмогильной песни. См. *Гэвонд В. Овнанян, Միջնա-դարին տղային տաղաշարհի մասին*, Вена, 1911, стр. 9.

Յողրոց հանդերս հրաիրևմ.  
Զմարգարէից զիտն աւանդմ.  
Ան զգոսարհրսն զոմարմմ.  
Ըհճայնարկու կանաչս կոչմմ.  
Անդ ի հայոց սուգ ժամանմմ.

Есть упоминание о плаче и плясках во время похорон жертв эпидемии чумы в городе Мэрдине в 1469 г.<sup>67</sup>

В армянской средневековой поэзии существовали *Гэрэзмани тагэр* — Могильные песни, в которых упоминаются обряды оплакивания покойника, приглашение плакальщиц — *дзайнарку*, о которых известно, что они сопровождали свои причитания жемами и плясками<sup>68</sup>.

Вместе с тем такие стихи — восхваление покойника, по всей вероятности, являются наследием древних представлений с плясками — *барарнутюн*, *димарнутюн*, в которых изображался и воспевался усопший. Такое стихотворение, например, написал Хачатур, ученик Персеса Ламбронаци на смерть последнего (+1198 г.)<sup>69</sup>.

Могильные песни несут в себе следы очень древней традиционной формы воспевания усопшего и причитания над ним, корни которой связаны со Скорбными плясками.

Скорбные песни и пляски дошли до нас, приобретя уже некоторые светские черты.

У художника-самоучки Ваню Ходжабекяна есть рисунки, изображающие тбилисского кинто, мелкого торговца-армянина, пляшущего на могиле в конце XIX — нач. XX вв. (табл. XX).

Один из монахов студентов Ереванского художественно-театрального института, уроженец Ахалцыха Шаумик Газарян описал для меня пляску вокруг могилы после похорон 84-летней старушки, очевидцем которых он оказался несколько лет тому назад.

Приведу отрывок из его описания:

«Бабушка моего товарища скончалась. Ей было около 84 лет. Мы решили с группой товарищей пойти на похороны. Когда пришли на кладбище, вся процессия окружила могильную яму и остановилась по обычаю. Музыканты сыграли и спели несколько скорбных песен и песни, посвященные усопшей. Пел один из

Ան զհոգեոր տիր ատղևմ.  
Զկեղեցուց լաց ծախլմմ...

На обряд плача созову.

Речь пророка возведу

И вестников печали приглашу,

Жен-плакальщиц призову;

Туда, на плач армян прибуду,

К духовному владыке созову,

Плач церковный начну...

<sup>67</sup> К. Костанян, *Մկրտիչ Նաղաշ և իւր տաղերը*, Вагаришпат, 1898, стр. 9.

<sup>68</sup> *Гэвонд В. Овнанян*, ук. соч., там же.

<sup>69</sup> Там же, стр. 10—12.

них. Когда гроб опустили в могилу и образовался небольшой надмогильный холмик— слышался голос сына усопшей: «Я с большим уважением и вниманием относился к своей матери. Мать моя была довольна мною до последнего своего вздоха и благодарила меня. Мать моя не терпела нужды (буквально, плохого дня не видела— *С. Л.*), так давай же, Бахшо джан, (имя товарища его— *С. Л.*), порадуемся теперь и порадуем душу усопшей!»

Мой товарищ был уроженцем Ахалцыха, а отец и бабушка были из Карабаха.

Один из присутствующих, мужчина лет 55 тоже карабахец, обратился к музыкантам и закричал: *Гарабаги*— Карабахскую (мелодию, название танца— *С. Л.*) и еще что-то по-азербайджански, чего я не понял. Музыканты заиграли и несколько карабахцев начали плясать вокруг могильного холма. Так как, по обычаю, мужчины после этого остаются у могилы испить за упокой души погребенного *вогорматас* (буквально, чашу умилоствления, милосердия.— *С. Л.*), мы, молодежь, спустились в город».

Скорбные пляски пляшут теперь по любому поводу, но старики все же рассказывают о них как о скорбно-поминальных плясках, передавая соответствующие сведения. Вероятно, в связи с былым аффективным состоянием пляшущих, Скорбные пляски армянского народа полны динамики и большого захватывающего эмоционального напряжения.

В большинстве из этих плясок присутствует передвижение назад. Дошедшие до нас остатки скорбно-поминальных плясок армянского народа нельзя отнести к одинаковому виду по их форме и содержанию.

№ 17. Начну с алашкертской пляски, показанной тем же Аршаком Саргсяном. Это *Тчан пар*— Левая пляска. В ней общее продвижение влево— два пойти влево, но в ней имеется еще один шаг назад и совершенно не имеется передвижения вправо, не имеется никакого просвета, нет ни одного шага в сторону правильного пути, прогресса, в сторону правильного, «благоприятного».

Такие пляски уже не могут называться два пойти, один— вернуться (хотя по счету шагов влево делается три шага, но шаг-приставка не просчитывается), а назад— один шаг. Пойти можно было только вправо. Шаги—вернуться могли совершаться только влево. Ведь «вернуться (при иносказательном употреблении, так как произносить «влево»

запрещалось), всегда означало *передвигаться влево*.

№№ 18, 19, 20. Шатахцы Бизмарк Азизян и Мурад Ованнисян показали пляски: *Вэ, Нарэ! Сэйранэ* и *Марджэн*, которые исполняются все одинаково, но под разные мелодии и тексты.

*Сэйран*— Гуляние, Прогулка.

*Марджэн*— женское имя.

Их вариант принадлежит виду два (шага) пойти влево, два—назад. Значит, несмотря на то же заглавие пляски, вместо одного шага назад делают два. Кроме того он состоит из двух частей. В I части:

На 1—большой шаг левой ногой влево.

На 2— шаг правой ногой, ставя правую ступню чуть скрещенно влево перед левой ступней.

На 3— как на 1.

На 4— играет правая нога на пятку, чуть выдвинувшись вперед, что в данном случае может быть выражением крайнего экзотического безудержного отчаяния.

На 5— шаг назад правой ногой.

На 6— приставить левую в VI позицию.

На 7— шаг назад правой ногой.

На 8— играет левая, как на 4 играла правая. Шаги очень крупные.

Во II части все то же самое, но несколько живее, только на 4. 8 соответствующая нога подымается:

а. согнув колено вперед;

б. либо вытянутая в колено нога подымается вперед не очень высоко, но в воздухе делает трель только носком ступни вправо и влево при неподвижной пятке, что многими информаторами трактуется как выражение отчаяния, как рыдание.

Таким образом, во II части план продвижения влево и назад не изменяется. Ритм движений в обеих частях тот же, прибавляется лишь ритм трели поднятой ступни.

Спущенные вниз руки скрещены и переплетены пальцами, но у боков они чуть поданы вперед, чтобы покачивать ими в сторону шагающей ноги на 1, 2, 3. На 4— руки приводятся в исходное положение. На 5, 6, 7, 8— руки неподвижны. Идя назад, можно чуть *гнутья вперед в талии*, что тоже служит выражением скорби, особенно подчеркнутой при построении в ряд.

Текст *Вэ, Нарэ!* тот же, а тексты двух других плясок не записаны. И в данном случае показывающие пляску, в частности Мурад Ованнисян, снова горячо утверждали, что *пляски и песни армянские*, что к текстам на

курдском языке надо относиться как к армянским, так как это *не песни курдов*, не заимствованные у курдов произведения, а песни, сложенные армянами, песни, отражавшие жизнь своей армянской среды. Они сложены по-курдски, так как в Шатах все свободно говорили не только по-армянски, но и по-курдски. Говорили по-курдски и в своей семье. И здесь пляски эти утеряли свое старое скорбное содержание и обрядовое назначение. Они исполнялись в любой праздник и по любому поводу... Но в них осталось направление влево, направление неудачи, скорби, когда все протекало навыворот, все поворачивалось наизнанку... Хотя шатахцы, по преданию, верили, что они заплясали влево якобы по приказу Ахмат-хана, однако эти Скорбные пляски свидетельствуют, что плясали-то их влево вовсе не по приказу хана, а по велению содержания самой пляски и обряда, как то было и в других областях Армении.

№ 21. Название шатахской Скорбно-поминальной песнепляски *Тайло* вызывало во мне постоянное недоумение. Танцоры говорили, что *Тайло*— мужское имя, но при исполнении песни этой пляски, вместо *Тайло* они произносили: *хайлот, хайлот, хайлот*, что сливаясь, звучало как *Тайло*.

Вместе с тем *хайло* означает по-курдски: «увы!» Припев текста: *хайлот, хайлот, хайлот* вполне совпадает с курдским скорбным восклицанием «увы!» К нему при пении могло присоединиться придыхательное «т»— от горестного всхлипывания.

Превращение восклицания скорби: *хайлот, хайлот, хайлот* при слиянии его звуков в мужское имя *Тайло* могло произойти как вследствие большой давности этого припева, так и по звуковой ассоциации.

Курдоведы А. Джинды и А. Авдал в переводе курдского текста на армянский язык оставили *хайлот*, а не *Тайло*, трактуемое танцорами как мужское имя.

Бизмарк Азизян и Мурад Ованнисян говорили, что эта песнепляска и ее текст очень старинные. Они сами выучились им от своих дедов и прадедов.

Танцоры рассказывали, что курды посыпали главы свои пеплом и плясали Скорбно-поминальные пляски, «чтобы развеять свою скорбь», а якобы армяне эти пляски стали плясать для своего развлечения.

Но ведь и армяне некогда тоже плясали Скорбно-поминальные пляски во время погребения, а затем свои собственные *Сыго парэр*, позабыв о погребальных обрядах, стали ис-

полнять как пляски светские, по любому поводу веселья и даже на свадьбах. Пляски во время оплакивания покойника, пляски во время похоронной процессии, пляски на месте погребения до и после опускания останков в могилу и затем пляски в память усопших— бывшие Скорбные армянские пляски, традиционные Поминальные, исполнявшиеся некогда в поминальные дни и во время многих праздников, таким образом, приобрели новые светские качества, утратив свое былое оплакивающее погребальное и поминальное содержание при изменении условий жизни и мироощущения армян. Гонения христианской церкви на исполнение погребальных обрядов с *Сыго парэр* способствовали несомненно утере ими своего экстатического содержания вопля, хотя народ очень длительно сопротивлялся запретам отцов церкви и соборов. Постепенно *Сыго парэр* превратились в свою противоположность—стали, по словам танцоров—плясками (во время) веселья, плясками для развлечения.

Культурно отсталые курдские племена свои Погребальные, Скорбно-поминальные песнепляски плясали во время похорон вовсе не только для того, «чтобы развеять свою печаль»— как уверяли Бизмарк Азизян и Мурад Ованнисян. Они считали для себя совершенно *необходимым* строжайшее выполнение погребального обряда, с которым, по их мировоззрению, были связаны всевозможные суеверия, в том числе вера в «необходимость» обеспечить покойнику наилучшую участь в царстве мертвых и покоя оставшимся в живых—в жизни земной. Погребальные пляски были обрядом для оставшихся в живых и видом их магического акта вместе с молитвами и жертвоприношениями за потустороннее благополучное существование души усопшего. Оставшимся в живых нужна была «гарантия», уверенность в том, что душа покойника не будет посещать свой дом, беспокоить их или даже мстить им за какое-либо упущение по отношению к нему в дни до, во время и после похорон.

Конечно, в этих плясках заключалась в первую очередь психическая и физическая эмоциональная аффективная разрядка внутреннего напряженного душевного состояния скорбящих и оплакивающих смерть близкого человека, родственников, но верования и курдов придали плясовым эмоциональным и аффективным неизбежным проявлениям своего горя суеверное, ритуальное, обрядовое содержание. Жесты горя, скорби, самоистязания

приобрели в ходе истории плясовую ритмованную форму, сливаясь с ритмом причитаний, превратившихся в свою очередь в скорбные песни.

Трудно допустить, чтобы курды, живя бок о бок с армянами, могли взирать совершенно равнодушно, как армяне плясали курдские Скорбные и Погребальные пляски ради своего развлечения, во время своего веселья. Для курдов это выглядело бы надругательством над их священными обрядами, что в то время могло вызвать взаимную резню между курдами и армянами. Ведь резня вспыхивала между ними по самому незначительному поводу. Нередко причиной резни служил религиозный фанатизм. По рассказам танцоров, в периоды мирных взаимоотношений, согласно адату гостеприимства, курды часто сами приходили плясать с армянами на праздниках и на местах богомолья. Они иногда приглашались и на пиры и свадьбы.

Стали ли бы курды там плясать с армянами свои священные курдские обрядовые Погребальные пляски, увидевшие их далеко от веселого состояния духа? Передававшие мне сведения танцоры неоднократно свидетельствовали, что остатки своих Скорбно-поминальных плясок армяне исполняли неукоснительно во время любого повода к пляскам и веселью. Это было обязательным. При этом было также обязательным, как не раз подчеркивалось, исполнять их *первыми* до исполнения *Медленных плясок*. Это особенно соблюдалось в Шатахской области, к пляскам которой относится песенпляска *Тайло (ҺАйлот)* и ниже разбираемые пляски.

По-видимому, такая традиция в очередности исполнения плясок в древности преемственно передавалась в армянской среде и законсервировалась. *Зурначи* и *Дюлчи* играли мелодии в строго установленной обычаем последовательности, а старики надзирали над выполнением этой традиции. Эта же традиция соблюдалась, когда не бывало музыкантов и плясали под пение. Объяснить это можно тем, что от древних времен был унаследован обряд, перешедший потом в обычай, при каждом общественном или частном собрании рода, семьи, жителей сел и городов, в первую очередь совершать молитву, возлияние, пляску *в честь своих предков-тотемов*, ставших богами — покровителями общины, рода, семьи, а также в честь родных покойников, память о которых еще сохранялась.

Скорбно-поминальные пляски должны были служить своему назначению — целям поми-

новения предков и *исполняться первыми*, как поминальный обряд, в особенности еще и в связи с тем, что предки (тотемы) были охранителями благополучия каждой семьи и общины. В первую очередь возлияния относились к ним.

Перестав служить целям поминального обряда. Скорбно-поминальные пляски остались *на своем первом месте* в последовательности исполнения плясок у армян. К ним же, по-видимому, присоединились и сохранившиеся остатки плясок оплакивания покойника в похоронной процессии и Погребальные — Могильные.

Вряд ли в число таких традиционных Скорбных, Похоронных — *Тагман* или Могильных — *Гэрэзмани*, а также армянских Поминальных плясок могли быть включены армянами и курдские, еще бытовавшие обрядовые Скорбные пляски с риском навлечь на себя религиозную вражду и другие тяжелые последствия. Остатков и своих Скорбно-поминальных и Погребальных плясок было немало у армян.

Скорее всего и тут имело место либо заимствование только курдского текста, либо создание его на курдском языке самими армянами. Конечно, долгое соседство могло в той или иной мере отразиться в смысле использования армянами в плясках своих того или иного *на* своих соседей. Но по закону скрещивания *инородное* на должно было обогатить плясовую фонд армянского народа, подчиниться законам его плясового творчества и вполне ассимилироваться в армянской среде.

В курдском тексте *Тайло (ҺАйлот)*, кроме припева и первых строк, ничего скорбного не осталось. Остальной текст любовный, он почти повторяет текст песенпляски *Зайнуке* о том, что любящий ее парень послал в город Алеппо за различными украшениями и одеждой, но боится, что они не понравятся любимой девушке. Песня поется от лица парня, обращающегося к девушке.

Скорбным остался лишь припев и строки первой строфы<sup>70</sup>.

Увы, увы, увы! (Һайлот!)

Каждый пришедший по несне пропел,

По несне пропел, мне сердце опалил!

Однако, несмотря на любовный текст, танцоры характеризовали *Тайло* как Погребальную пляску.

<sup>70</sup> Строфы этой песни состоят из трехстиший, включая то одну, то две строки из повторений причитываемого припевного восклицания: *Һайлот!* Из одной же строфы припев уже выпал.

Построение в пляске *Тайло (нАйлот)* в один ряд с общим продвижением влево. Держатся, скрестив локти и переплетя пальцы опущенных рук, но можно держаться и за мизинцы. Положение опущенных рук меняется во время поворота пляшущих на 1/4 оборота влево и перестроения лицом по линии плана. Правая рука направлена вперед и гнется под тупым углом, а левая—гнется в локте и отводится назад за спину кисти к середине талии. Это уже не поворот только торсом, а поворот всем телом и изменение вида переступаний, положений рук и построения участвующих.

Пляска состоит всего из одной очень медленной части, которая постепенно несколько ускоряется.

И в этой пляске, и во всех последующих плясках этого вида участвовали лица обоего пола. Поэтому в дальнейшем об этом не упоминается.

На 1— очень крупный шаг правой ногой, ставя ее впереди левой ступни. Глубокий и медленный пригиб правого колена.

На «и»— шаг левой ногой влево и назад на линии своего старого места, с глубоким и медленным пригибом колена.

На 2— такой же крупный шаг правой ногой с глубоким и медленным пригибом колена, как на 1, но более акцентированный.

На «и»— выпрямление правого колена. Движения на 1, «и», 2— составляют одно медленное покачивающееся вперед и назад—

Перестроение участвующих влево друг за другом фасом по линии круга жизни<sup>71</sup>.

На «и»— выпрямление колена.

На 4— крупный акцентированный шаг правой ногой вперед с глубоким и медленным пригибом колена, сохраняя построение участвующих друг за другом, но увеличивая поворот из исходного положения до 5/8 оборота влево, то есть поворачиваясь еще на 1/8 оборота. Правая ступня ставится впереди от левой, но не скрещивается с ней.

На «и»— выпрямление колена.

На 5— обратный поворот в исходное построение участвующих боком друг к другу во время очень крупного шага вперед и влево (к линии круга) левой ногой с глубоким пригибом в колене.

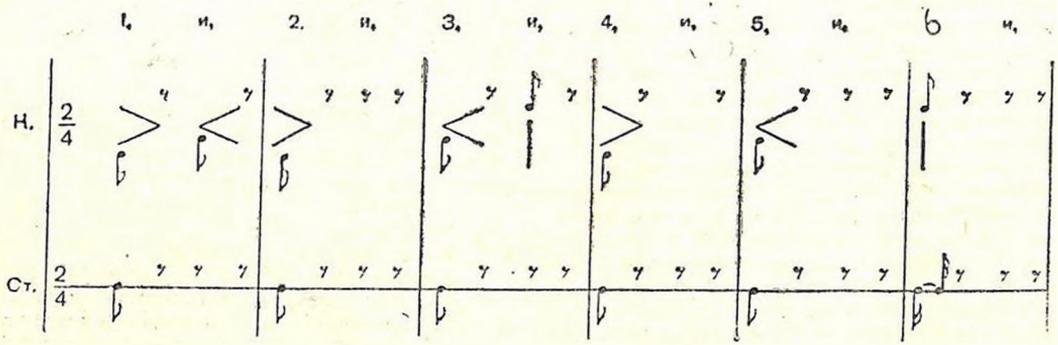
На «и»— пауза.

На 6— удар правой ступней позади и правее левой, приближая правую лишь на полступни вперед из ее предыдущего положения. Сейчас же оторвать правую ступню от земли, еле приподняв над ней. Выпрямление левого колена. Скорбный смысл удара ступней понятен.

На «и»— пауза.

№ 22. Бизмарк Авзян и Мурат Ованнисян, показавшие шатахскую пляску *Шэйхани-Шивхалани*, не могли объяснить этого названия. Они сообщили только, что *Шэйхани* называются ее первые две медленные части, а *Шивхалани*— Быстрые III и IV части. Однако медленные чередуются так:

Ритм движений ног в шатахской песнепляске Тайло (нАйлот)



шассэ с небольшим продвижением влево.

На 3— поворот влево на 1/4 оборота, во время очень крупного акцентированного шага левой ступней вперед и влево с очень глубоким и медленным пригибом левого колена.

8 тактов по 4/4— *Шэйхани*,

13 тактов по 4/4— *Шивхалани*,

<sup>71</sup> Помнить: все градусы оборота высчитываются от исходного положения участвующих боком друг к другу.

6 тактов по 4/4— *Шейхани*, что противоречит их утверждению.

По их словам, эту пляску плясали армяне-шатахцы, жители гор. Шатаха-Тат<sup>72</sup>-а и граванские курды<sup>73</sup>.

*Шейхани* означает *Шейхская*<sup>74</sup>, что подчеркивает обрядово-религиозный характер назначения этой пляски. Что касается названия *Шивхалани*, то никто не смог объяснить мне его, исходя из данных курдского языка.

Первая часть названия *Шивхалани*— *шив* близка армянскому им. сущ. *шиван*, *шиванк*— оплакивание, вопли, стонания. Вместе с тем *шив* означает и ветвь, отпрыск<sup>75</sup>. Им. сущ. *наланк*<sup>76</sup>— по-армянски означает: забота, беспокойство, терзание, мучение.

В отношении названия *Шивхалани*, исходя из данных армянского языка, можно сделать два предположения:

1. либо некогда название этой пляски было полным— *Шиванхалани* и означало— скорбная:— терзание, мучение от скорби, стонания, вопли (что вполне совпадало с содержанием Скорбно-поминальных плясок), а затем название сократилось на один слог (явление частое во многих языках) и стало звучать не *Шиванхалани*, а *Шивхалани*;

2. либо название этой пляски всегда было *Шивхалани* и означало: терзание, мучение по ветви, отпрыску, что, в свою очередь, возможно трактовать двояко:

а. как терзание по поводу потери отпрыска— сына либо дочери, а также

б. как терзание по поводу смерти, увядания сил природы, олицетворенных в увядании силы фалла внутри его годового цикла, внутри фаллического культа, внутри культа умирающего и воскресающего божества, прообраза которого тотемически являлись и древо, и ветвь— *шив*, в особенности ветвь молодая.

В последнем случае истоки пляски *Шив-*

<sup>72</sup> Шатахцы, чтобы отличить название области— Шатах от названия гор. Шатах, последний называют *Тат*, буквально— квартал.

<sup>73</sup> Название *граванци*—праванские Шаэн Кужикян производя от названия племени *Герави*.

<sup>74</sup> Шэйх—I, глава ордена дервишей, наставник (мус.); 2. глава арабского племени; 3. старец, почтенный человек.

<sup>75</sup> *Шив*—означает по-армянски еще и звук, свист (*шывоц*); *шиван* (по-карабахски *шиван-тыпан*—буквально—вопли и битье, колотушки, от *тыпэл*—колотить по голове, груди, коленям), что связано с испусканием горестных, скорбных звуков.

<sup>76</sup> *Наланк*, см. *нал*, Р. Ачарян, *ЭУФ*, стр. 20.

*налани* могли восходить к обрядам фаллического культа, его зимним обрядам, оплакивавшим умершие, одряхлевшие силы природы, олицетворенный которых было немало и у армян.

О скорбном содержании пляски *Шэйхани-Шивхалани* свидетельствует и сходство начала ее I части со Скорбно-поминальной формой пляски *Тайло*. Странно, что данные сведения об этой пляске, ни Бизмарк Азиязи, ни Мурад Ованнисян не подчеркнули ее скорбного содержания, как *Сыго-нар-а*, в то время как о почти идентичной пляске—о *Тайло* говорили, что она *Татман нар*—Погребальная пляска.

Между тем в пляске *Шейхани-Шивхалани* присутствует *шаг назад и влево*—еще один признак ее скорбного содержания.

Возможно, что у танцоров рассеялось воспоминание о погребальном содержании этой пляски, так как в ее быстрых частях много прыжков. Прыжки же часто кажутся прыжками веселья, хотя существуют и весьма трагические прыжки.

Прыжки обладают свойством передавать высшие степени как мажорной, так и минорной экзальтации. Итак, шатахская пляска *Шэйхани-Шивхалани* состоит из четырех частей. Во всех них построение участвующих в один ряд, заворачивающийся в дугу. Неподвижные руки сцеплены мизинцами. Локти согнуты на уровне талии под прямым углом, кисти направлены вперед.

В I части *Шэйхани-Шивхалани*:

На 1, «и»— два движения первого шассэ, как 1, «и» в *Тайло*.

На 2— во время третьего движения шассэ— крупного шага вперед с глубоким и медленным пригибом колени правой ногой приподнять сзади левую ногу над землей. Можно согнуть ее в колене.

На 3— поворот влево на 1/4 оборота, во время очень крупного акцентированного шага левой ступней вперед и влево с очень глубоким и медленным пригибом ее колена. Глубокий и медленный пригиб соответствующего колена сопровождает все последующие шаги, о чем необходимо помнить.

Перестроение участвующих влево друг за другом фасом по линии круга жизни.

На «и»— выпрямление колена.

На 4—крупный акцентированный шаг правой ногой вперед и вправо, сохраняя построение участвующих фасом влево друг за

другом (но не увеличивая градус поворота как в *Тайло*).

На 5— шаг левой ногой назад и влево (а не вперед и влево как в *Тайло*), при обратном повороте вправо в исходное построение участвующих боком друг к другу.

На «и»— удар правой ступней вправо и назад на расстоянии ступни от левой так, чтобы правый носок приходился на линии пятки левой ступни. После удара сразу же оторвать правую ступню от земли, выпрямляя левое колено.

Во II части участвующие во время первого же шага перестраиваются влево в косое положение друг за другом на 1/8 оборота. Такое перестроение сохраняется в течение и III, и IV частей, ибо иначе невозможно выполнять данные плясовые фигуры по круговому плану.

На 1— шаг правой ногой вперед.

На «и»— приблизить слева ступню к правой так, чтобы носок ее пришелся у линии правой пятки, но не заходил сзади за нее. На 2— опять крупный шаг правой ногой вперед.

Таким образом, во II части имеет место несколько иной вид шассе.

На 3, «и», 4, «и»— два крупных шага вперед левой и правой ногой.

На 5, «и»— *крупный шаг левой ногой назад* и пауза после него.

На 6— удар правой ступней далеко позади и вправо от левой ступни. Немедленный отрыв правой ступни от земли после удара, выпрямляя при этом левое колено.

На «и»— пауза.

Ритм движений ног и глубина пригибов колен как в *Тайло*, но на 4/4. Мелодия торжественная.

В быстрой III части.

На 1, «и», 2—как во II части в шассе; шаг на 1 меньше, шаг на 2 крупнее. На «и»— левая ступня слева придвигается носком к линии правой пятки. Такое шассе динамичнее шассе I части, где шаги равномерные и на «и» левая ступня не придвигается к правой. Пригиб колена в шаге на 2 глубже, чем на 1.

На «и»— выпрямление правого колена.

На 3— очень крупный шаг левой ногой вперед и влево. Правую ногу приподнять назад, согнув колено.

На «и»— выпрямление левого колена.

На 4— прыжок на обе ноги по VI позиции вперед и вправо с пригибом в коленях.

На «и»— выпрямление колен.

На 5— прыжок влево и назад на обеих ногах по VI позиции с пригибом колен.

На «и», «и»— два приплясывающих прыжка, несколько продвигаясь влево.

На 6— прыжок назад на обе ноги. Правая нога при этом свободна от упора. Она ударяет носком вправо от левой ступни шире II позиции и сейчас же подымается вперед, согнув колено под прямым углом. Пригиб колена опорной левой ноги.

На «и»— выпрямление левого колена.

Во II и III частях ритм движений ног как в I части, то есть как в *Тайло*. Только в III части на «и, и», после счета на 5 прибавляется ритм двух приплясывающих прыжков как в IV части (см. ниже).

В IV части, еще более быстрой:

На 1— прыжок обеими ногами далеко вперед по VI позиции, которая далее всегда сохраняется во время прыжков, кроме прыжка на 6.

На «и»— повторить прыжок, продвигаясь вперед и влево.

На 2— прыжок обеими ногами, но повернувшись фасом влево не на 1/8, а на 1/4 оборота. Прыгать далеко влево и вперед. Перестроение участвующих друг за другом сохранять до счета на 5.

На «и»— повторить прыжок, продолжая чуть продвигаться вперед и влево.

На 3— прыжок на обе ноги вперед и вправо.

На «и»— повторить прыжок, чуть продвигаясь вперед и вправо.

На 4— прыжок на обе ноги вперед и влево.

На «и»— повторить прыжок, чуть продвигаясь вперед и влево.

На 5— прыжок на обе ноги вперед с обратным поворотом вправо. Перестроение участвующих боком друг к другу.

На «и, и»— два приплясывающих прыжка, несколько продвигаясь влево.

На 6— прыжок влево обеими ногами, но правая при этом ударяет носком почти рядом с левой и сейчас же подымается, согнув колено вперед под прямым углом.

На «и»— пауза.

Можно чередовать части иначе; прежде исполнять IV часть, а потом III.

После шассе вперед на 1, «и», 2, «и»— поворот влево. Шаги влево фасом на 3, 4, «и» образуют стороны острого угла. Ноги ставятся, сильно отводя их в стороны (на 3— влево и вперед, на 4— вправо и вперед). Отвод ног в стороны больше, чем это имеет место в *Тайло*. Внутреннее состояние неуравновешенности определеннее в *Шейхани-Шивхалани*.

*Шейхани-Шивхалани* отличается от *Тайло* тем, что на 5 шаг левой ногой исполняется не вперед и влево, а назад и влево. Это заставля-

ет участвующих на 4 изменить направление шага правой ногой и исполнять его вперед и вправо. Иначе невозможно было бы передвигаться по кругу.

Шаг назад и влево характеризует Скорбную пляску, но не выходит за линию круга жизни, так как шассэ вперед заходит на такое же расстояние внутрь круга. Роковая борьба и скорбь в I части происходит внутри жизненных обстоятельств. Пляшущие в отчаянии мечутся, качаются из стороны в сторону: вперед, назад, влево, вправо, назад, что встречается при передаче состояния экзальтации.

Как было уже отмечено, структура плясовых фигур не только Тайло, но и Шэйхани-Шивалани, свидетельствует о подражании шествию, процессии. Переменный шаг-шассэ, как мы увидим дальше в описании Дорожных плясок, является основным па для передачи процессии, шествия, прохождение пути.

В III и IV частях шаги сменяются прыжками. Естественно, что тут уже не может быть речи о похоронной процессии. Нестн усопшего, прыгая, нельзя. Тут наличию экзальтированные прыжки—плясовые фигуры, исполняемые на кладбище до либо после погребения—вокруг носилка либо вокруг могилы.

Когда эта пляска утратила свое обрядовое содержание, она перешла в свою противоположность. Стала пляской для развлечения, светской. Динамика прыжков, некогда трагичных, сменилась динамикой прыжков радостных, веселых.

Рассматриваемый вид плясок в истоках своих и вплоть до XIX в. был видом Скорбных плясок. О нем, помимо текста словесного, когда он наличествует, свидетельствуют и весь двигательный текст и направление продвижения влево (как и шаг назад в нем), и текст мелодии с маршевым размером (в Тайло на  $\frac{2}{4}$ , а в Шэйхани-Шивалани на  $\frac{4}{4}$ ). Поскольку пляски эти передают Похоронную процессию с извивами ее пути, постольку же возможно утверждать, что могли иметь место и представления из жизни усопшего перед его носилками.

№ 23. Научный сотрудник Института археологии и этнографии АН Арм. ССР Ж. К. Хачатрян во время экспедиции в Иджеванский р-н летом 1960 г. записала в селе Ачаджур от Ованнэса Мелкумяна пляску *Сэв хагуст*—Черная (траурная) одежда. Эту пляску исполняли, когда хотели снять траур с какой-либо семьи.

Через год, два после смерти близкого человека, чтобы семья сняла траур, ее друзья и родственники собирали соседей, приятелей и

других родственников, приходили в скорбящую семью, ели, пили, угощались, заставляли членов этой семьи плясать, после чего траур считался «снятым», окончанным. Это называется *сыкицы ханэл*—буквально вывести из скорби, снять траур.

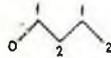
Пляску *Сэв хагуст* плясали как соло, так и коллективно под игру на *зурн*-е и *днол*-е. Кто-либо из предыдущих начинал сольную пляску и приглашал плясать одного за другим членов скорбящей семьи, а за ними других присутствовавших. Когда число пляшущих увеличивалось, они составляли ряд, загибающийся в дугу и клали кисти рук друг другу на плечи, что в Иджеване называется не *тэв-тэви*, а *кырны-пыррук*<sup>77</sup>—держаться руками.

Плясовая фигура коллективной пляски состояла из повторений следующего па.

На 1—опираясь на пятки, поворачивали носки сдвинутых по VI позиции ступней вправо на 45° с довольно глубоким пригибом и выпрямлением обоих колен.

На 2—опираясь на носки, поворачивали пятки вправо на 45°, сохраняя прижатость ступней друг к другу, с таким же пригибом и выпрямлением колен.

Продвигались вправо таким змеевидным движением, чтобы удача, надежда одержала верх над неудачей и скорбью.



План составлялся из подобных углов. Каждый угол составлялся из линий положений ступней.

На 1—левая сторона угла—линия, наклоненная вправо на 45°;

На 2—его правая сторона—линия, наклоненная влево.

Сольные пляски присутствующих до соединения их в ряд состояли из такого же па, но руки были свободны. К сожалению, Мелкумян не помнил их движений.

Плясали очень медленно только пожилые лица обоего пола. Исполнение скорбящими этой пляски было магическим обрядом смены скорби на радость—окончанием их траура.

## ПЛЯСКИ ВИДА ТАМУРИ

В данной рубрике классифицируются пляски по их скорбному содержанию, если даже они по форме принадлежат к различным видам армянских плясок. Вид *Тамури* должен

<sup>77</sup> От *кур*-рука и *пыррук*—диал. от *быррук*—держаться руками.

пониматься как ряд плясок, обших друг с другом по содержанию и по названию.

По Армении очень распространены пляски под названием *Тамури*, *Тамур агаи*, *hЭй*, *Тамур ага!*, *Тамраги* и т. д. Между тем, имея общие черты и по форме, все же эти пляски по своим движениям отличаются друг от друга и внутри своего общего содержания могут быть особо классифицированы по своей форме.

Основное содержание этих плясок—скорбное оплакивание смерти героя, изображение похоронной процессии пляски вокруг его могилы до и после опускания в нее его останков, воспевание его геройства. В связи с каким событием, историческим или бытовым, в связи с личностью какого героя, в связи с чьим образом, близким всему армянскому народу, целому циклу армянских плясок присвоено имя *Тамура*?

Трудно конкретно выявить образ той исторической личности, того героя, который после смерти своей настолько оказался любимым и ценным армянским народом, что именем его тот назвал многие свои героические Скорбно-поминальные пляски. Последние, может быть, были значительно древнее времени жизни этого героя. Образ и имя этого героя, любимца армянского народа вытеснились впоследствии образом и именем чужеземного *Тамура*.

*Темур*, *Тамур* на древнеиранском языке означает— железо. Никто из танцоров не мог сообщить, кем был *Тамур*, которому население Армении на севере и юге, западе и востоке посвящало свои Скорбно-погребальные и Поминальные пляски. Одни (шатахцы) считали его внуком упомянутого *Шакир аги*, то есть жившим не так давно. (*Шакир ага*, по их словам, «жил лет 150—200 тому назад»), а другие ссылались на Тамерлана— Лэнк Тимура.

Ясно, что вряд ли внук *Шакир аги* мог стать объектом всенародной любви армян, как и порабитель Тамерлан.

При всей недостаточности фактического материала для выяснения этого вопроса подлинно армянская форма плясок говорит за то, что речь здесь может идти лишь о подлинно армянском герое или о многих национальных героях— любимцах армянского народа, заслоненных при позднейших наслоениях именем, а отчасти и образом некоего *Тамура*.

К оплакиванию и памяти каких именно героев армянского народа— исторических или легендарных должны быть отнесены те или иные армянские героические Скорбно-поминальные пляски?

Кто героин-первообразы позднего *Тамура*, объединенные в плясках цикла *Тамури*?

Выяснение этих вопросов связано с дальнейшим собиранием фольклорных (плясовых и иных) материалов.

№ 24. *Тамур-агаи*<sup>78</sup>— героическая Скорбно-поминальная пляска представляет собой одну из самых длинных плясовых фигур из записанных мною плясок шатахцев.

Счет ее движений равен 38 четвертям, исполняемым за 9½ тактов мелодии по ¼. Мелодия, записанная с голоса Бизмарка Азияна композитором Сп. Меликяном, состоит из 10 тактов. При исполнении на *зурне* она чрезвычайно варьируется и развивается. Вследствие того, что мелодия *Тамур-агаи* на полтакта длиннее плясовой фигуры, внутри музыкально-двигательного канона их исполнения совпадение начала мелодии и плясовой фигуры наступает лишь после девятнадцати повторений мелодии и двадцати повторений плясовой фигуры.

Мелодия торжественная, эпическая, кличущая, фанфарная, возвещающая о всенародном плаче по павшему герою и как бы живописующая Похоронную процессию с его останками...

Построение участвующих в один ряд боком друг к другу, плечом к плечу, который может загибаться в дугу. Руки сцеплены мизинцами и опущены в исходном построении. Общее продвижение участвующих влево.

Дабы счет такой длинной плясовой фигуры сделать четче и проще, плясовая фигура делится на куски со счетом:

1—6; 1—8; 1—8; 1—8; 1—8=38 четвертей.

I часть, Медленная.

I кусок плясовой фигуры.

I вариант

На 1— крупный шаг назад левой ногой.

На 2— акцентированно поднять согнутую почти под прямым углом в колене правую ногу, чуть поддавая колено влево. В то же время, сгибая руки в локтях под прямым углом, качнуть их влево.

На 3— отвести правое колено поднятой ноги качающим движением вправо, спуская ногу, но не опуская ступню на землю. Качнуть руки вправо.

На 4— как на 2.

На 5, 6— как на 3, 4.

<sup>78</sup> *Ага* в данном случае может означать не только— господин, но и начальник, воевода.

## II вариант

На 1, 2— то же самое.

На 3— резкий удар пяткой правой ноги о землю, ставя ее далеко вправо и вперед. При этом сильно отогнуть ступню кверху и на следующую четверть исполнять носком трельные движения из стороны в сторону.

На 4— как на 2.

На 5— как на 3— резкий удар правой пяткой и трель носком.

На 6— как на 2.

Все остальное, как в I варианте.

По словам танцоров, трельные движения носком живописали вздрагивания от рыдания, а удары пяткой— самобичевание оплакивающих.

## III вариант

На 3— резкий удар носком правой ноги о землю, ставя ее максимально далеко вправо и вперед, словно подражая удару копытом коня.

Известно, что коня усопшего в древности вели во время Похоронной процессии, доводили до его могилы, часто приносили в жертву и хоронили вместе с его хозяином.

На 4— как на 2 других вариантов.

На 5— повторить удар правым носком.

На 6— как на 2 и на 4.

Остальное не изменяется.

## III кусок плясовой фигуры.

На 1 (7)<sup>79</sup>—акцентированно опуская руки, крупный и резкий шаг назад правой ногой.

На 2(8)— качнуть акцентированно поднятую левую ногу вперед и вправо, сгибая и руки под прямым углом и качая их вправо.

На 3, 4 (9, 10)—  
На 5, 6 (11, 12)—  
На 7, 8 (13, 14)—

Такие же парные качания левой ногой в I куске во всех трех вариантах. Качание рук в сторону качания ноги.

## III кусок плясовой фигуры.

На 1 (15)— акцентированно опуская руки, сделать менее крупный, но опять-таки резко акцентированный шаг назад левой ногой.

На 2 (16)— подъем правой ноги на воздух и движения рук, как в I куске.

На 3, 4 (17, 18)—

На 5, 6 (19, 20)—

На 7, 8 (21, 22)—

Такие же парные качания правой ногой, как во всех трех вариантах I куска.  
На нечетный счет во всех кусках акцентированные пригибы колен, на четный счет— выпрямления.

## IV кусок плясовой фигуры.

На 1 (23)— повернуться вправо на носке левой ноги на  $\frac{1}{4}$  оборота и, перестраиваясь фасом друг за другом, сделать крупный шаг вперед и вправо правой ногой, сопровождая его очень глубоким пригибом обоих колен— *тцунк котрэл*.

На 2 (24)—выпрямление колен.

На 3, 4 (25, 26)—

На 5, 6 (27, 28)—

На 7, 8 (29, 30)—

Такие же шаги левой, правой, левой ногой с пригибом и выпрямлением колен, ставя ступни далеко в стороны и вперед. Это на скорбными пригибами во время шагов с *тцунк котрэл* выводит

пляшущих за пределы круга.

В этом куске пляски руки, сцепленные мизинцами, принимают двойное положение:

а. Пока участвующие стоят еще боком друг к другу и собираются повернуться, взмахом вперед и вверх обе вытянутые руки поднимаются вверх. Движение рассчитано так, чтобы после взмаха рук без паузы последовало перестроение пляшущих друг за другом вправо и чтобы к завершению перестроения с поворотом успеть положить себе на левое плечо правую вытянутую руку стоящего слева (а после поворота—сзади) соседа. Кисть левой руки каждого пляшущего при этом отгибается назад ладонью вверх и кладется тыльной стороной поверх находящейся на его левом плече правой кисти соседа. Последний для этого должен успеть согнуть в локте и вытянуть вперед свою правую руку до того, как ее положит на свое левое плечо. стоящий впереди (правый) танцор. Согнутый под острым углом левый локоть каждого танцора придется на уровне его груди.

б. Все то же самое, но левую руку кладут не на свое левое, а спереди же на свое правое плечо. Руки переплетаются иначе. Локти подымаются на уровне плеч вперед.

Сильный взмах обеих рук вперед и вверх и опускание на плечо (правое или левое)— жест *котц-а*—битья себя по плечу. Таким

<sup>79</sup> Слева проставлены цифры счета данного куска плясовой фигуры. В скобках—цифры общего счета.

образом, одна рука (правая) вытягивается для сцепления с соседом, а другая (левая) совершает скорбный жест. Выражение общего горя при сплетении руками друг с другом усугубляется.

#### У кусок плясовой фигуры.

На 1 (31) — на левой ноге повернуться влево так, чтобы прийти на  $3/8$  оборота влево<sup>80</sup> от исходного положения боком друг к другу. Перестроение влево друг за другом фасом в направлении круга жизни. Поворачиваясь, за ту же единицу счета, ударить правой пяткой далеко вправо и вперед. После удара оторвать правую пятку.

Руки в момент поворота влево принимают следующее положение: правая рука гнется в локте и отводится за спину у талии, а левая вытягивается вперед. Они остаются в этом положении до счета на 8.

На 2 (32) — крупный шаг правой ногой вперед. Левая нога при этом скользит носком назад по земле до предела и подымается назад, согнув колено, но не отводя его далеко назад от колена опорной правой ноги.

На 3, 4 (33, 34) — как на 1, 2 (но уже без поворота), продвигаться вперед (обратно к кругу жизни), ударяя левой пяткой далеко влево и вперед, а ступню ставя во время шага на 4 только вперед, не отводя вбок. Правую ногу поднять назад, после скольжения носком по земле и согнуть ее колено, не отводя его далеко назад от колена опорной левой ноги.

На 5, 6 (35, 36) — как на 1, 2, без поворота.

На 7 (37) — как на 3.

На 8 (38) — повернуться вправо на правой ноге в исходное построение боком друг к другу. Поднять согнутую левую ногу вперед. Руки согнуть вперед под прямым углом на уровне талии.

Шаги V куска располагаются по ровной линии, возвращаясь к кругу жизни (домой).

Итого 38 четвертей в одной плясовой фигуре.

Чтобы для повторения начать снова I кусок I части, нужно на 1 сделать большой шаг назад и влево левой ногой, оставаясь лицом в круг, боком друг к другу.

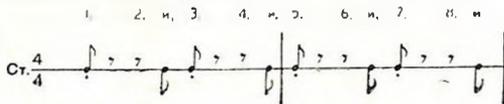
Во II части темп несколько быстрее умеренного, но не быстрый.

<sup>80</sup> Градус оборота отсчитывается от исходного положения в построении боком друг к другу, а не от градуса предшествующего поворота. В последнем случае поворот влево равен  $5/8$  оборота.

В первых трех кусках движения остаются без перемены.

#### IV кусок плясовой фигуры

После каждого шага с глубоким пригибом на нечетный счет и к концу выпрямления колена на четный, подпрыгивать на шагнувшей ноге в таком ритме:



Значит, если на 1 — шаг правой ногой, то после 2 — на «и» подпрыгнуть на правой же; на 3 — сделать шаг левой ногой, подпрыгнуть на ней же на «и» после четвертого счета. Восьмые на «и» не имеют точек стаккато, так как после них шаги, а не прыжки.

Свободную ногу подымать вперед, согнув колено.

#### V кусок плясовой фигуры:

После каждого удара пяткой перепрыгивать на ступню той же ноги вперед. Свободную ногу подымать назад, согнув в колене. В этой части па как в *Сынджанэ* и *Дынго*.

Во всех кусках плясовой фигуры в I и II частях, кроме отмеченного ритма IV куска II части, каждое движение совершается за одну восьмую, после чего выдерживается пауза в одну восьмую. Только в IV куске I части каждый шаг занимает по одной четверти вместе с пригибом колен, после чего ступни выдерживают паузу в одну четверть, за которую колено опорной ноги выпрямляется.

В V куске II части *Тамыр-агайи* можно: на четный счет перепрыгивать на носок передней ноги, поднимая свободную ногу назад и сгибая ее колено, а на нечетный счет прыгать на обе ступни, выставляя вперед то правую, то левую ступню.

В таком случае, передвижение участвующих влево по площадке может быть как по ровной линии плана без зигзаг — после поворота влево друг за другом на  $3/8$  оборота на 1 (31), так и по зигзагам.

Пантомимическая сторона плясовой фигуры вырисовывается так:

а) оплакивание героя. Качания ног или удары пяткой с трелями, как и удары носком, качания рук — все они суть выражения скорби и плача с ударами по различным частям тела плачущих. Трели носком во всех пля-

сках, как показывают информаторы,— тоже передача скорбных рыданий.

В первых трех кусках подъемы ног и удары ими по земле напоминают нетерпеливые удары ногой коня. Может быть, коня погибшего героя?

б. Ход с пригибами и выпрямлениями колен— *тцунк котрэл*, занимающими по две четверти<sup>81</sup>— ход скорбный, словно на плечах несут носилки с прахом покойного.

Еще при объяснении плясок вида *котроци* было объяснено минорное, скорбное содержание подчеркнутых пригибов, передающих внутреннее состояние «разбитого сердца»— печаль близких и родных.

в. Поворот влево— в обратную сторону, сторону невезения, бедствия— шаг с ударом всей ступней либо пяткой— выражение скорбной экзальтации в связи с перенесенным ударом судьбы. Передвижение в другую сторону опять-таки фасом по плану должно было изображать перемену пути.

Перемена пути была связана с суеверным обычаем и требованием народа возвращаться по другой дороге, не идти вторично по тому же пути ни во время Свадьбы, ни во время Похорон, дабы злые духи не проследили их и дабы душа покойника не могла «вернуться» домой.

Картина, живописуемая в шатахской пляске *Тамур-агайи*— картина оплакивания в похоронной процессии с носилками и скорбное возвращение обратно домой по другой дороге.

В этой, как и в других Похоронных и Скорбно-поминальных плясках, принимали участие и женщины. Фавстос Бузанд, как уже приводилось, повествует, что во время Похорон мужчины и женщины плясали вместе.

По объяснению Бизмарка Азизяна и Мурада Ованнисяна, этот вариант Скорбно-поминальной пляски *Тамур-агайи* плясали и в селах Норадуза<sup>82</sup>.

Они считали, что пляска создана «правлящими классами» на смерть некоего *Тамур-аги* во время его похорон. «Курды плясали ее во время похорон, а армяне плясали ее по любому поводу веселья и на всех праздниках для развлечения»,—говорили танцоры. Если это пляска курдская, да к тому же обрядовая, спрашивается, почему армяне должны были для развлечения и веселья на местах богомо-

льи, на Свадьбах, во время всех праздников плясать курдскую Скорбно-поминальную пляску? Спрашивается, если пляска курдская, почему она сплошь состоит из армянских скорбных па? Скорее можно предполагать, что свои армянские Похоронные пляски, многие из которых превратились в Скорбно-поминальные, утратили в среде армянского народа скорбно-поминальное содержание, перестав исполняться во время погребения и в поминальные дни уже несколько веков назад. Однако движения и мелодии этих плясок не всюду забылись.

Утерев обрядово-погребальное назначение и получив новые светские качества, свои Скорбные пляски стали исполнять по совершенно иным поводам среди других медленных армянских плясок. Их исполняли на местах богомоля, на свадьбах, на пирушках. Вот почему о них так и отзывались танцоры:— «танцы для развлечения», хотя и прибавляли при этом, что в старину это были Воцелные, Скорбные, Похоронные или Поминальные пляски.

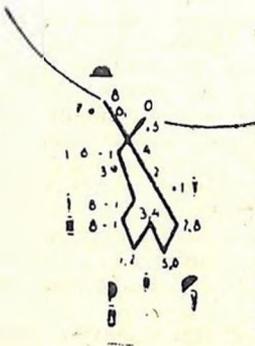
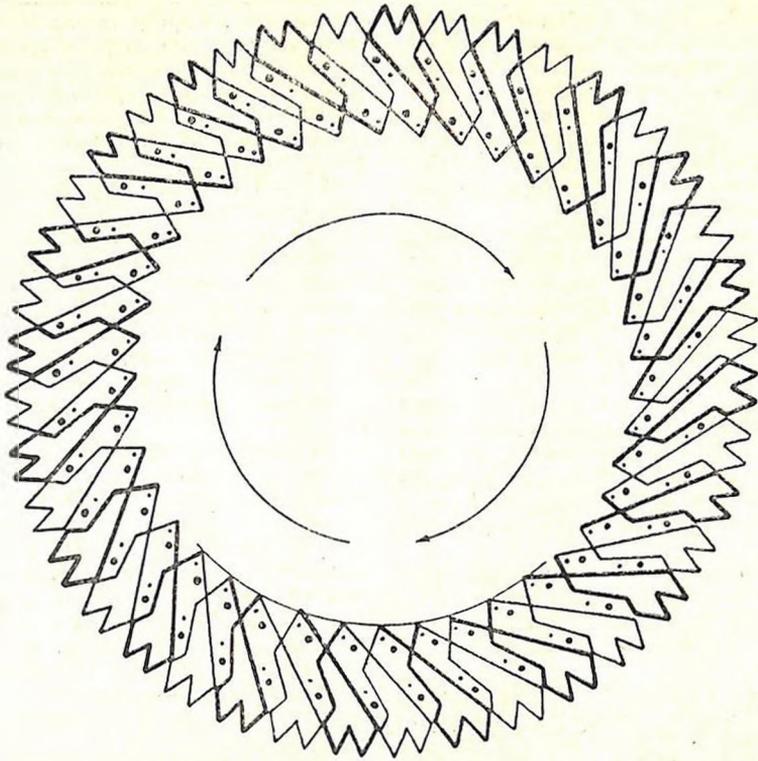
В Шатахе и тех р-нах, в которых строго соблюдалась очередность исполнения плясок, Скорбно-поминальные пляски, повторяю, исполнялись первыми, а затем уже исполнялись другие Медленные пляски. Соблюдение очередности в исполнении плясок (вплоть до первой четверти XX века включительно) указывает на далеко не безразличное отношение к видам плясок со стороны народа по памяти и традиции, указывает на сохранение народом былых правил очередности исполнения видов плясок согласно их традиционной культовой значимости.

№ 25. Относительно айодзорской песнепляски *Сыл'ван* Аршак Бабяян дал несколько противоречивые сведения, начиная с названия *Сыл'ван*. Он объяснял его то как мужское, то как и женское имя. Сказав вначале, что *Сыл'ван* на кладбище не плясали, потом стал утверждать, что обязательно плясали. Затем показал, что эту песнепляску плясали только мужчины и в редчайших случаях к ним присоединялись *тыгамарт кин*— женщина мужественная, что плясали ее сельские богачи во главе с сельским старостой. Эту армянскую песнепляску молодые холостые парни не плясали. Во время следующей встречи добавил, что в первый день на Свадьбах *Сыл'ван* плясали и парни, и девушки, и молодые, и старые.

В первый день Свадьбы обязательно исполнялись пляски в память предков. К числу Скорбно-поминальных плясок Аршак Бабяян

<sup>81</sup> Пригиб колена занимает одну четверть, выпрямление его—тоже одну четверть.

<sup>82</sup> В Шатахе во время похорон играли *зурна-нагарл*, хотя был и священник.



Одно исполнение плясовой фигуры.

План опять передает трагическую коллизию—узел—*кан*, что говорит о чьих-то злых кознях, «вызвавших» смерть. Отступающие назад шаги с начала же пляски выводят пляшущих за черту круга жизни. Идя по зигзагам наружного круга, они возвращаются обратно к черте круга своей жизни по другой дороге—прямолинейной. Повороты отмечены. Удары пяткой—мелкие точки для правой пятки, крупные точки—для левой пятки.

относил: *Гэрани, Тамрагаи, Шорор, Сыл'ван, Швано, Галтала*. Они исполнялись во всем Вазпуракане. В *Шорор* и *Тамрагаи* плясовые фигуры те же, что и в *Гэрани*.

В остальные дни Свадьбы *Сыл'ван* и другие Скорбно-поминальные пляски исполнялись по желанию. Исполнение их вне Обрядовых было случайностью. *Сыл'ван* плясали на местах богомолья— опять-таки в память предков в самом начале. Богачи более других соблюдали память предков и вместе со старостой давали музыкантам *шабаш* (дары) и то и дело вызывали на одаривание их то одного, то другого, имена которых выкрикивал по их заказу барабанщик.

*Сыл'ван* и прочие Скорбно-поминальные песенпляски плясали на кладбище, в воскресенье на Пасху, во воскресенья на Святой и Фоминной неделях— *Каршир у Каник кираки*, в день Вознесения, на Преображение.

В эти дни сельчане— молодежь, пожилые и старики, захватив еду и питье, отправлялись на кладбище. Там приносили в жертву черного либо коричневого петуха, черную курицу (они были талисманами), самца-ягненка— коричневого либо черного. На могилах недавно похороненных родных оплакивали их.

Во многих местах кладбища составляли хоровод и плясали под свое пение. Не полагалось приводить на кладбище *зурну* и *дхол*. Пели, как бы обращаясь к покойнику, «разговаривая» с ним, то есть импровизируя вопли. Ели и пили со своими близкими, но остатки еды и питья не полагалось уносить домой. Их собирали бедняки и в мешках уносили с собой.

Случалось, что кто-либо из богатых сельчан во время похорон приказывал принести из дому столько хлеба, чтобы хватило для раздачи всем собравшимся на кладбище. Он приносил в жертву и барана. На такую большую поминальную трезну приходили и жители других деревень, чтобы «почтить» покойника. В таком случае пели, произносили речи, благословляли память усопшего, но не плясали.

Посещение кладбища— обряд поминовения предков. Случалось, что всю принесенную еду и питье сельчане соединяли и ели и пили все вместе, сообщая, как в общественной трапезе. Тогда плясали Медленные пляски. В таких случаях *Сыл'ван* плясали не только мужчины, но все сельчане— девушки, женщины, парни.

Кроме перечисленных всенародно исполняемых Медленных песенплясок на кладбище плясали еще:

*Джан Марал*— Джан, олсны!  
*Лывэр экан ара-гара!*— Блохи появились дерзки и мерзки!

*Малин Баркыр*— Дома (палатки) погрузили.

*Голэ, ой Нар, ой Нарэ!*— Озеро, ой Нар, ой Нарэ!

*Сона яр,*  
*Нарой, Нарой, Нарой джан!*  
*Макруи джан*<sup>83</sup>,

*Эс гишер лусин тэса*— Ночью месяц увидела и др.<sup>84</sup>

Эти песенпляски исполняла только молодежь. Они принадлежат виду Два пойти— один вернуться, а также виду Дорожных плясок.

Медленные песенпляски плясали все сельчане вокруг могил в общем построении, а когда переходили к более быстрым, ряд делился на группы.

Вне кладбища мужчины плясали *Сыл'ван*, становясь по 40—50 человек в ряд, загибающийся в дугу. Держались за мизинцы, положив правые мизинцы на левые мизинцы соседей, стоявших справа. В исходном положении руки опущены. Общее продвижение вправо по ровной линии круга жизни. Размер мелодии 3/4. Темп медленный.

На 1— стоя на левой ступне носком вперед, играть правой пяткой, выдвинув ее вперед из VI позиции. Довольно глубокий прыжок левого колена с последующим выпрямлением. Руки поднимаются, согнув правые в локтях под прямым углом влево перед грудью и вытянув левые руки влево на ее уровне.

На 2— пауза в одну четверть.

На 3— правая свободная ступня играет шире VI позиции. И здесь и дальше каждое движение ноги опять-таки сопровождается глубоким прыжком и выпрямлением колена сильной ноги. Руки, не опускаясь, переводятся вправо. Левые сгибаются вправо под прямым углом перед грудью. Правые руки вытягиваются на ее уровне.

На 4— как на 1.

На 5— пауза в одну четверть.

На 6— как на 3.

На 7— как на 1.

На 8— пауза в одну четверть.

На 9— шаг правой ступней шире II позиции. Руки, как на 3, переводятся вправо.

<sup>83</sup> Об этих плясках см. *Србуи Лисициан*, ук. соч., I г., стр. 393, 568; 222, 521; 211, 512; 236, 532; 211, 513; 193; 212, 222.

<sup>84</sup> См. там же, II т., стр. 161 и 425.

На 10— левая ступня играет по VI позиции. Руки, как на 1, переводятся влево.

На 11— пауза в одну четверть.

На 12— шаг-приставка левой ступней к правой. Руки, как на 3, переводятся вправо.

Ступни не выходят за пределы линии круга жизни, а передвигаются касательно ей. Продвижение происходит только во время шага на 9 вправо шире II позиции.

### СКОРБНЫЕ ПЛЯСКИ, СВЯЗАННЫЕ С ОПАКИВАНИЕМ ОБЩЕСТВЕННОГО ЛИБО СТИХИЙНОГО БЕДСТВИЯ. ВИД ГОРАНИ

В Шатахской области соблюдалась строгая очередность исполнения плясок. Во всех случаях, когда собравшиеся начинали плясать, будь то на богомолье, на свадьбе, во время того или иного праздника или другого повода к веселью, начинали с Медленных плясок— *Тцандыр*, *Тцэгава*<sup>85</sup>, но они не имели формы два пойти, один вернуться, с которой начинали плясать в других местах. За соблюдением очередности в порядке исполнения плясок строго следили старики. Ее строго соблюдали *зурначи* и *дюлчи*.

Первыми из плясок и песнеплясок Медленных (*Тцэгавен*) или, как их тоже в Шатахе называли *Манравэн* либо *Манрава*, то есть состоявших из мелких шагов, были:

№ 26. Пляска *Гырани*<sup>86</sup> (по-курдски означает Медленная, то же, что по-армянски *Тцэгава*, *Тцэгава* или *Тцандыр*) и песнепляски:

№ 27. *Рыһанэ*,

№ 28 а, № 28 б. *Шакыр ага*,

№ 29. *Шарафани*,

№ 30. *Дэ бынэ Джызирэ*,

№ 31. *Дэра Альбакэ*.

Плясовая фигура всех этих плясок была совершенно одинаковой по движениям, но ритм движений имел свою специфику в каждой из них в связи с различием в мелодиях. Темп несколько ускорялся в той последовательности плясок, в какой они здесь перечислены. Это значит, что в самом ускоренном темпе исполнялась песнепляска *Дэра Альбакэ* (будучи все же Медленной), а в самом медленном— пляска *Гырани*. Во всех этих плясках общее продвижение участвующих было

влево. В них участвовали лица обоего пола и больше пожилые.

Уже приводилось, что в селах Шатахской области продвижение в левую сторону считалось обычным продвигнем ее плясок; приводилось и предание, связанное с подобным исключением.

Данная группа плясок уже по своему скорбно-героическому, поминальному содержанию, относящемуся к общественному бедствию, должна была, по обычаям, верованиям и обрядам армян, иметь общее продвижение в левую сторону и назад, независимо от того, исполнялись ли прочие виды плясок вправо или влево в данной среде.

Построение участвующих в этих плясках в один ряд. Стоят плечом к плечу, как бы сплотившись в общем горе. Руки сцеплены мизинцами и согнуты под прямым углом в локтях. Кисти направлены вперед. Руки качаются по вертикали— вниз и вверх и по горизонтали— влево, вправо, влево в различном ритме, но в тех же направлениях на одинаковый счет в каждой из этих плясок.

Плясовая фигура состоит из двенадцати движений.

На 1— акцентированный выпадный шаг вперед правой ногой.

На 2— выпрямить правое колено.

На 3— акцентированный шаг назад и влево левой ногой тоже с выпадом— глубоким пригибом колена.

На 4— выпрямить колено левой ноги, а правую свободную ступню, не отрывая от земли, перевести на пятку, отогнув носок.

На 5— перенести упор обратно на всю правую ступню.

На 6— выпрямить колени и перенести упор на левую ступню.

На 7— резко акцентированный шаг правой ногой назад.

На 8— отогнуть направленный вперед носок левой ступни, что переведет ее на пятку, не отрывая от земли. Выпрямить правое колено.

На 9— вывернуть пятку левой ступни (не отрывая от земли) на 45° влево. Пригиб колена правой ноги.

На 10— не отрывая от земли, повернуть левую пятку вправо в косолапое положение на 45° и выпрямить правое колено.

На 11— большой акцентированный косой шаг левой ногой влево и вперед с глубоким пригибом обоих колен.

На 12— выпрямить левое колено и перевести, играя, правую ступню на носок, подняв пятку.

<sup>85</sup> *Тцэгавен*—по произношению Шаэна Кужицяна, Шамам Тэр-Мкртчян, Бизмарка Азияна, Мурада Ованнисяна. *Тцэгава*—по произношению Апант Маргарян.

<sup>86</sup> От курд. *гьран*—тяжелый; беременная; *гьрани*—вес, тяжесть; бремя, тягость.

Соотношение ритма движений руки и колен в плясках вида Гырани

(Плясовая фигура занимает 3,6 или 12 тактов)

**Рыканды** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

$\text{♩} = 124$

Р.  $\frac{4}{4}$

Н.  $\frac{4}{4}$

**Днызыр** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

$\text{♩} = 168$

Р.  $\frac{6}{4}$

Н.  $\frac{6}{4}$

**Дэра Альбанс** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

$\text{♩} = 120$

Р.  $\frac{4}{4}$

Н.  $\frac{4}{4}$

**Шаныр айа** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

$\text{♩} = 100$

Р.  $\frac{12}{8}$

Н.  $\frac{12}{8}$

### Варианты:

а. На 8, 9, 10— можно левую пятку ставить, чуть отрывая от земли и приводя в соответствующее— выворотное (на 45°) и косолапое (на 45°) положение.

б. На 9— вместо выворотного движения левой пяткой можно перенести упор вперед на левую ступню.

На 10— вместо косолапого движения левой пяткой можно перенести упор назад на правую ногу. Кроме того пригиба колена или его выпрямления, который отмечен на каждый счет, в каждой из этих плясок совершаются еще добавочные мелкие пригибы и выпрямления колен, помеченные в таблице ритмов их движений.

Мелкие качания рук совершаются при всех их направлениях в различном ритме в каждой пляске, при этом:

С 1—7— вперед и вниз и вверх.

На 8— влево и вниз и вверх.

На 9— вправо и вниз и вверх.

На 10— влево и вниз и вверх.

На 11— вперед и вниз и вверх.

На 12— пауза.

Шатахская мелодия *Гырани* записана в исполнении *зурны* и *дхола*. Она имеется в двух сасульских вариантах, в одном каринском (эрзерумском) и в одном алашкертском.

Почти все эти пляски связаны с преданиями о чьей-либо смерти, имевшей значение для всего общества, или о битвах, повлекших за собою многие бедствия и смерть многих членов общины. Засуха, битвы, поражение, разорение, смерть главаря— бедствия стихийные и общественные.

Курдские тексты поют о них и оплакивают их.

Текст пляски *Шақыр-ага* создан на его смерть.

Вот рассказанное мне шатахцем Шаһаном Кужикьяном предание об обстоятельствах его смерти:

«Шақыр-ага был главой над геравскими агами Шатахской области.

Шатахская крепость управлялась посланным гуламерикского амира (его братом или сыном), который назначался по его желанию. С ним посылали для защиты его дома и крепости около сорока-пятидесяти храбрецов Тиар Тхуба. Смелых удальцов-храбрецов, хозьев руки<sup>87</sup>, да!...

<sup>87</sup> Хозяева руки— *дзерки тэр*— нужно понимать как умевших хорошо управлять оружием.

А геравцы, как состоявшие на службе у амира для внешних сношений, главенствовали над ардосскими курдами и защищали Шатахскую область и села Норадуза. Амир содержал их и их семьи на причитающуюся ему от сел десятую долю их доходов и на особые налоги от армян и курдов.

Шақыр-ага был одним из главных над этни-ми *ага*-ми лет сто тому назад<sup>88</sup>.

Вследствие того, что случалось геравцам и ардосцам осенью перекочевывать в Мосул, чтобы пасти свои стада (они были «жителями шатров», то есть кочевниками), а весной возвращаться снова к своей службе (военной.— *С. Л.*), зимой было мирно, что могло быть? Так этот вот Шақыр-ага— тоже одно время несколько лет кочевал вот так.

Один из бэков Хошаба, рассердившись на одну женщину-айсорку из своих крестьянок, в припадке злости отрезал ей косы.

И так как в те времена отрезать косы у женщины было очень дурным знаком для нее, женщина-айсорка, взяв в руки свои отрезанные косы, обратилась к геравскому Шақыр-аге, как к могучему храбрцу аге. Плача, просила его отомстить за ее косы.

А так как дело было осенью, когда Шақыр-ага отправлялся на кочевку в Мосул, он обещал женщине-айсорке отомстить за нее весной, по возвращении.

Женщина-айсорка, кажется, последовала с ним в степи. Может, пошла, а может, и не пошла...

Следующей весной Шақыр-ага, возвратившись, привел с собою сто пятьдесят арабских курдов, мосульских всадников вместе с имевшимися при нем молодцами, чтобы выполнить данное им обещание: отомстить за косы женщины-айсорки. Он напал на села Хошаба, побивал, повыврезал, пограбил бэков и народ, так что, говорят, будто он «ослепил» семьдесят *оджаг-ов*<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Рассказано в 1932 году в Ереване.

<sup>89</sup> *Оджаг*— оцаг.

Объяснение Шаһна Кужикьяна: «*Оджаг-ом* называли такого курда— главу, к которому примыкало сто или сто пятьдесят семейств из народа. Главы этих семейств зимою каждый вечер собирались у бэка, вокруг его *бухари* (камни), а летом— у дверей его дома. Они окружали его, заседали и расходились перед сном.

«Ослепить *оджаг*— значит положить конец этим собраниям у огня, так как главы всех семейств погибли.

И Шақыр-ага во время этого грабежа и набега убил и рассеял старшин семидесяти *оджаг-ов*, то есть «ослепил» *оджаг-ия*.

Шакыр-ага, таким образом, сделался очень влиятельным в этой местности.

Это возбудило подозрение в Акарском амире Шатаха. К тому же другие люди — третьи лица, со всех сторон тайком нашептывали амиру на ухо:

«Так-то и так-то — говорят — Шакыр-ага хочет захватить у тебя амирство, отобрать крепость»...

Напротив Шатахской крепости, на правом берегу реки Тигра на краю *Джагци таг-а*<sup>90</sup> семьи *мухси*<sup>91</sup> Героза был построен новый двух-этажный дом, который называли Норашиэн<sup>92</sup> Героза.

Амир пригласил туда Шакыр-агу на свидание (нельзя было в своей крепости совершить преступление, причинить зло. Это было против обычаев гостеприимства, считалось дурным у курдов). Так вот, амир пригласил его в Норашиэн Героза под предлогом оказания ему почта, предупредив заранее о своем намерении приведенных с собой слуг-айсоров.

Когда Шакыр-ага явился в гости к амиру на его зов, амир подал глазами знак своим слугам. Те убили Шакыр-агу<sup>93</sup> книжалами и выбросили его тело из Норашиэна на берег Тиграра. Его односельчан грависев, пришедших с ним, тоже поубивали. Еще не так давно живы были старики, очевидцы этого события, они об этом помнили.

Песня этой пляски об этой истории.

Жена Шакыр-аги отправилась жаловаться в Джызир к амиру Богтана, дескать:

«Акарский амир в Шатахе убил моего мужа Шакыр-агу, прошу отомстить ему».

Амир Богтана ответил ей:

— Ну что ж, господни всегда имеет право убить своего слугу, если подозревает его.

<sup>90</sup> *Таг* — квартал города. *Джагци таг* — название одного из кварталов гор. Шатаха-*Таг-а* — Мельничный квартал. Сам город Шатах тоже назывался *Таг-ом*, так: Шатах-*Таг*.

<sup>91</sup> Лица, побывавшие в Иерусалиме, назывались *мухси* — мыгдыса.

<sup>92</sup> *Норашиэн* — Новостройка, новое здание, новый дом.

<sup>93</sup> Весь этот эпизод коварного убийства Шакыр-аги напоминает коварное убийство армянского царя Папа, сына Аршака II на пиру у греков. Там тоже для убийства знак был подан глазами. Об этом повествует Фавстос Бузанд в кн. V, гл. 32.

Вполне возможно, что некогда армянский народ описывал в песнях своих коварное убийство царя Папа греками. Поэтому песни о подобном коварном же убийстве Шакыр-аги оказались близкими армянам, и они стали распевать их.

Жена Шакыр-аги была женщиной бойкой на язык, она возразила ему:

«Дело не в том, что Акарский бэй убил Шакыр-агу, а дело в том, что велел отрубить ему голову и бросить в Тигр, говоря: «Иди в Джызир<sup>94</sup>, поклонись беку Богтана!».

Жена Шакыр-аги нарочно сказала бэку Богтана, будто его оскорбили, чтобы побудить его к мести, добиваясь своей цели.

Услышав это, бек Богтана обещал отомстить. Следующей весной, собрав своих воинов, разрушил он села Шатаха, сжег и ограбил их и возвратился к себе. Курды иногда из мести совершали набеги на села друг друга, грабили и сжигали их».

Здесь приведено это предание, чтобы передать картину той жестокой среды, которая окружала шатахских армян, живших как на вулкане, под постоянным страхом физического уничтожения и грабежей. Естественно, что тексты их песенцлясок, отражая жизнь этой среды, слагались на курдском языке армянами, иногда и заимствовались у курдов.

В песенцляске *Шакыр-ага* поется:

Несите же, несите, Шакыр-агу несите!  
Аба<sup>95</sup> наденьте на него,  
В дома четырех свидетелей несите!

Дом Героза на солнечной стороне,  
За ворот агу схватили,  
Шакыр агу среди бела дня убили!

Дом Героза на той стороне,  
Где два родника текут,  
Шакыр-агу среди бела дня убили!

Волль стоит, вопль, Шакыр-ага, вопль!  
Кобылица бела, жеребенок пятнист,  
Шакыр-агу в доме Героза убили!

В Ранкэ Бакрани<sup>96</sup> летом холодно,  
Шакыр-аги-смерть наруку артошцам  
(ардосцам)<sup>97</sup>.

Для эзидов же — скорбь великая!  
Эй, вопль стоит, вопль, Шакыр-ага, вопль!  
Кобылица чистокровна, вороной жеребенок  
горяч.

Шакыр-агу убили, погасло солнце!

<sup>94</sup> «Восточный Тигр течет от Шатаха мимо Богтана, соединяется с Западным Тигром и протекает мимо Джызира — столицы амира Богтана» — объяснение Шаэна Ку-джикяна.

<sup>95</sup> *Аба* — плащ; сукно; мужская длиннополая одежда с длинными широкими рукавами.

<sup>96</sup> Название местности.

<sup>97</sup> Название курдского племени.

Текст песнепляски *Рыһанэ*<sup>98</sup> любовный. *Рыһанэ* в нем является женским именем. Поскольку растение *Рэһан* считалось символом страстей и любви, а может быть и страданий от любви, здесь можно объяснить этим любовное содержание текста.

Сказание, связанное с пляской *Дэра Альбакэ*—Агбакский монастырь (армянский), повествует о битвах тнар тхубских айсоров с курдами у этого монастыря, о том, как курды вошли в Агбакский храм—монастырь святого Варфоломея<sup>99</sup>, заперлись там и отбивали атаки айсоров.

Те долго не могли одолеть их. В конце концов айсоры в этой битве вышли победителями. Курдский текст пляски *Дэра Альбакэ* воспевает эту битву, что указывает опять-таки на связь этого цикла Скорбных плясок с оплакиванием общественного бедствия, воспеванием героизма, с рассказом об общественно важном событии и переживаниях народа.

Агбакский храм—армянский храм.  
В храме—Шакыр и Мола...  
Мечами вырубил дверь храма.  
Агбакский храм на высотах стоит.  
Радость Агбака эти высоты...  
Мечами вырубил дверь храма и т. д.

В пляске *Дэ бынэ Джызирэ* предание посвящено битве под Джызиром между Мирзагагой из Дадырского ашпирата и Брагимом-агой из Миранского ашпирата, победил Мирза-ага. Текст песни воспевает эту битву.

Все эти Скорбные, одинаковые по движениям пляски посвящены оплакиванию постигнутого народом общественного бедствия и погибших.

Аналогичный героико-эпический характер дошедших до нас отрывков этих текстов при одинаковых движениях плясок может свидетельствовать о том, что подобные песни должны были в старину сменять друг друга во время исполнения аналогичных фигур Скорбных плясок в память постигнутого страну народного бедствия.

<sup>98</sup> *Рэһан*—столовая зелень, приправа к кушаньям—базилик, душистый василек. Армяне считали *рэһан* очень важным и нужным в хозяйстве и медицине растением. По «Ботаническому словарю» (*Шириншиф, 1895*) Г. Алишана § 2663 *Рэһан* был символом любви, страдания и различных страстей—в прямом и переносном смысле.

Многие пляски посвящались растениям.

<sup>99</sup> См. *Србци Лисициан*, ук. соч., т. I, табл. XXXVIII—монастырь св. Варфоломея.

Данные текстов плясок вида *Гырани* относятся к событиям начала XVIII века. Более чем вероятно, что они заменили собою более древние армянские тексты и что сами движения в основе своей значительно старше этих текстов, хотя они и применялись к ритму новых текстов и их мелодий и, несомненно, развивались в процессе слияния с ними.

В большинстве случаев новые тексты создавались, вливаясь в старые мелодии и влияя на последние своим новым содержанием.

Корни армянских движений данных плясок должны были быть связаны с трагическими переживаниями народа, вызванными каким-либо стихийным или общественным народным бедствием—с засухой, землетрясением, наводнением, с поражением на войне, с несчастиями и страданиями армянского народа, причиненными ему вторжением врага, гнетом чужеземных завоевателей.

С течением времени из подобных армянских плясок, живописавших и оплакивавших несчастья армянского народа, стали выпадать старые армянские тексты, передававшие пережитые события и вызвавшее ими народное горе.

В условиях близкого соприкосновения в быту армян с различными курдскими племенами тексты, посвященные теми своим бедствиям, стали постепенно заменять старые армянские тексты армянских общественных Скорбных плясок.

Аналогичные тексты создали и сами армяне на курдском языке, которым они пользовались в своей среде, наряду с армянским языком.

Армяне имели немало поводов оплакивать свои народные бедствия, оплакивать свое существование под чужестранным гнетом, оплакивать потерю своей национальной независимости и государственности, пока царская Россия, а затем Советская власть не спасли армян от полного физического уничтожения.

Мрачная жестокая среда межнациональной и межплеменной розни, жертвами которой приходилось постоянно быть армянам, вынуждало проступать в приведенных текстах и преданиях вместе с суверенными обычаями оплакивания покойников. Движения—качания рук, качания всего тела при переносах упора вперед, назад, влево и вправо ярко передают тяжелые переживания вопля и скорби.

Доказательством того, что одна и та же плясовая фигура разобранных шатахских Скорбных плясок является армянской фигурой и лишь тексты заимствованы и использованы для исполнения старинной армянской

пляски, являются следующие показания танцоров:

*Горани*— самая медленная пляска шатахских армян, исполняемая первой во всех случаях, когда они пляшут. Без текста, ибо старый текст исчез и не заменен новым. Название на курдском языке подчеркивает только самый медленный темп, что адекватно армянскому *тцаныр*, *тцандыр*, *тцэтавэн*, *манравэн*. С армянами приходили плясать и курды.

*Шақыр ага*. Текст считается заимствованным у курдов Гираванского<sup>100</sup> аширата, у их племени Гэравн.

*Шарафани*. Считается заимствованием из аширата Шарафани. Текст не передан. Возможно, что заимствованной считалась мелодия. Танцоры не смогли уточнить. Движения же, как легко установить из последующего их описания, не отличаются от армянских па.

*Дэ бынэ Джызирэ*. Текст считается заимствованным от кочевников-курдов аширата Миранн, у которых он якобы считался военным, героическим.

*Дэра Альбакэ*. Текст исполнялся в самом Шатахе— *Таг-е*. Считается заимствованным от курдов аширата Башкалан<sup>101</sup>.

Чем объяснить, что пляски с такими различными текстами песен, да еще самых различных аширатов, плясали одинаково? Неужели, если эти пляски действительно курдские, ни в одном аширате они не могли иметь каких-либо отличий в движениях? Одинаковость движений можно объяснить лишь тем, что плясовая фигура армянская, исконная, тем, что такую пляску армяне исполняли подолгу. В плясовой фигуре только один небольшой и один крупный шаг продвигали построение в ряд влево. По обычаю надо было пройти хотя бы три круга, чтобы пляска достигла цели— «существовала» то магическое назначение, ради которого она исполнялась. Естественно, что необходимо было либо иметь один очень длинный текст (какими были древние героические эпические сказания), либо сочетать различные скорбные тексты. Таковые еще бытовали у курдов или же могли сочиняться самими армянами. Что касается мелодий, то исследование их требует специального сравнительного музыкального анализа. В них на-

личествуют характерные черты шатахских мелодий, во всей видимости,—очень древние мелодические ладовые и ритмические традиции музыкального творчества армян.

Все приведенные пляски состоят только из одной очень медленной части, которая постепенно ускоряется, но темп ее не доходит до умеренного. Только у пляски *Шақыр-ага* имеются II и III части. Но эти части носят иное название, они называются *Шарафани*.

При этом II часть имеет сходство с плясовой фигурой *Шақыр-ага*. Темп ее доходит до умеренного.

III же часть является иной, не очень быстрой плясовой фигурой со счетом на 8 четвертей.

Иное название II и III частей *Шақыр-ага*, отсутствие в них текста и иная мелодия свидетельствуют о том, что здесь имеет место соединение двух плясок с продвижением влево. Возможно, что, по обычаю, пляска *Шарафани* сменяла песнепляску *Шақыр-ага*, а затем слилась с ней. В этой плясовой фигуре скорбные переносы тяжести сочетаются с поворотом влево (поворотом рока) и прыжками, а мелодия звучит фанфарно и заключает в себе черты героические, оптимистические, черты Воспевания героя.

По объяснению танцоров, *Шарафан*— название одного из курдских аширатов. Мне подобное название встретилось еще раз как название одной алашкертской песнепляски— *Шарафун* и в ее армянском тексте во время экспедиции в Талинский р-н. Движения песнепляски *Шарафун* мною не были записаны, мелодию же и несколько строк текста записал Сп. Меликян:

Шарафун, девушка с темным платком,

С круглым лицом,

Куда идешь вверх по дорожке?

Ты заблудилась...<sup>102</sup>

В этом тексте Шарафун звучит как имя девушки.

В «Словаре собственных имен» Р. Ачаряна значится мужское имя *Шараф*, *Шарав* от араб. ша ра ф— слава, почет (упомянуто в 1547 г.).

Вполне возможно, что у армян бытовало и женское имя того же происхождения, развилшееся в *Шарафун*.

<sup>100</sup> *Գրավանցի տիրավ* Танцоры употребляли то название *Гираванци*, как название аширата, то *Гэравн*, как название племени, то *гэравчик*, как название членов этого племени— гэравцы.

<sup>101</sup> Главный город Агбакской области недалеко от монастыря св. Варфоломея— *Сурб Бартугимэоси ванк*.

<sup>102</sup> *Շարաֆուն, Բուխ փուշով տելիկ, բոլոր կրկն,*

*Գոր կրկնու հարափո Իր վեր, սակ թորդէ էս...*

Мелодия состоит из 4 тактов по 6/8. Сп. Меликян не заметил, от кого записал этот материал, но он у меня значится в списке тех плясок алашкертца Каро Тамояна, движения которых я не успела от него записать.



На 1— левая ступня играет косо очень далеко вперед и влево, не отрываясь от земли после прикосновения к ней.

Глубокий пригиб колена правой ноги.

На 2— левая ступня ставится рядом с правой. Правое колено выпрямляется.

На 3— предварительно поднявшись вперед и согнув колено, правая нога на дэвэлпэ вытягивается и ударяет пяткой по земле далеко вправо и вперед от левой ступни и сейчас же делает трель носком из стороны в

На 5— шаг правой ногой, ставя ее широко вправо и на полступни вперед от левой ступни. Колено левой ноги выпрямляется.

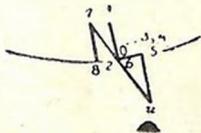
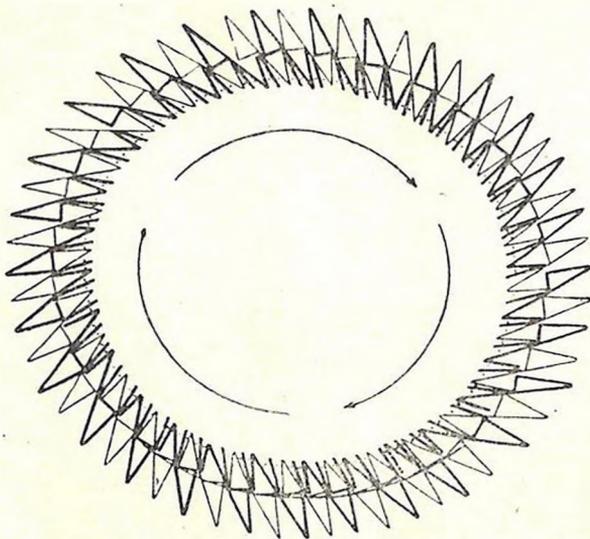
На «и»— левой ногой сделать большой шаг назад и вправо за правую ступню с глубоким пригибом, вытянув колено правой ноги, перевести ее ступню на носок.

На 6— шаг правой ногой вперед и влево с глубоким пригибом в колене, качнувшись вперед всем телом.

Извилистые планы общего продвижения влево по площадке в сасушской пляске *Горани*

Габриэла Петросяна

Вариант села Иррид



Одно исполнение плясовой фигуры. Линия на 1 обозначает вынос левой играющей ступни вперед. Две мелкие точки—два удара правой пяткой. Это относится и к плану варианта села Аштак.

сторону, не отрываясь от земли. Большой пригиб на левой ноге.

На 4— повторить 3. Левое колено выпрямляется во время подъема правой ноги и снова гнется.

На 7— шаг левой ногой вперед и влево с глубоким пригибом колена. Правая приподымается на носок.

На 8— шаг назад и вправо правой ногой с пригибом в колене. Общее небольшое продвижение влево.

Мелодия состоит из четырех тактов по 6/8. Три такта из них повторяют один и тот же всхлипывающий мелодический рисунок в пределах малой терции (ми, соль) с форшлаговым возвращением в тонику. Это явно подчеркивает скорбное содержание пляски. Четвертый такт завершает безысходное повторение предыдущих тактов трагическим повторением дважды одной и той же ноты после хода в секунду. Мелодия подлинного вопля.

№ 33. Мелодия ашнакского варианта песнепляски *Горани* состоит из восьми тактов по 2/4. В ней тоже слышатся всхлипывания и безысходность.

В ашнакском варианте вместо двойных вращательных движений рук дважды качают их за одно движение ног, но не отводят их назад, а лишь опускают вниз до полностью вытянутого положения локтей и вновь сгибают локти под прямым углом. Кисти опять-таки сцеплены мизинцами. В этих движениях рук обоих вариантов *Горани* наличествует какое-то подражательное действие, содержание которого пока определить не удалось.

Кроме того, в варианте Ашнака прибавляются сгибы талии вперед на 1, 3, 4, во время каждого из положений соответствующей вытянутой вперед ноги. Гнутся в талии особым сильным тройным движением за одно движение ноги (что в данной форме опять-таки выражает скорбь):

к данной вытянутой ноге,

в обратную сторону к согнутой в колене ноге и вновь

к вытянутой ноге.

На 1, 2, 3, 4 — те же движения ног, что и в варианте Ирнда, но после ударов пяткой правой ноги трелей носком не исполняют. Разгибы же поднятой согнутой ноги до полного вытягивания сохраняются.

На 5 — не шаг вправо и вперед правой ногой, а шаг-приставка правой ноги к левой.

На 6 — шаг левой ногой влево.

На 7 — приставить к ней правую ногу.

На 8 — сильно ударить левую ступню далеко вперед и влево и сейчас же поднять ее, согнув колени и отводя ступню назад на уровень правого колена.

Перед каждым вытягиванием ноги поднимать ее, согнув в колени и отводя ступню к колену опорной ноги. Переступая, ступни ставятся, подчеркнута переходя с пятки на всю подошву.

В плане песнепляски *Горани* варианта Ирнда углы линий шагов направлены как в круг жизни, так и за черту его — к миру погустороннему... Вместе с тем весь орнамент как

бы изображает закатное солнце — «солнце покойника».

У обоих вариантов тексты армянские. Это подтверждает возможность того, что название этого вида плясок *Горани* может оказаться не курдского, а армянского происхождения.

Вариант Ашнака раскрывает содержание стихийного бедствия:

Пшеницу посеял на верхней горе...

Бог проклял этого года весну...

Бог проклял этого года весну...

Ни одной дыни не выросло, чтоб послать  
моей яр...

Армянский текст Ашнака оплакивает засохшие всходы, оплакивает погибший урожай, проклинает засуху, считая, что в основе этого бедствия лежит «проклятие бога».

Армянский текст песнепляски *Горани* Ирнда оплакивает разлуку с возлюбленной, а в припеве повторяется такая строка:

Она зовется равниною Муша, гладкая,  
покрытая травой...

Любовный текст никак не вяжется с трагической всхлипывающей мелодией.

Впечатление такое, что любовный текст является более поздним наслоением, что текст должен был относиться к этой цветущей равнине, которую, по-видимому, постигло бедствие — засуха.

Мне уже приходилось отмечать, что в объяснении слова *ерашт* — засуха<sup>104</sup> Ачарян приводит санскритское *tars* — жадать, желать, а также индоевропейскую основу *tars* — высохнуть, быть высохшим, увянуть.

Я уже отмечала возможную связь с засухой, с бесплодием как названия, так и самого содержания движений армянских *Tars narz*, передававших скорбь по поводу неудачи, по поводу стихийного бедствия, по поводу стечения обстоятельств «навыворот», по поводу бесплодия, как явлений, обратных процветанию, плодородию, благополучию.

Более чем естественно для фантастического кривозеркального отражения бытия сознанием и армянского народа в далекие времена, что пляски, посвященные им плодородию, процветанию, благополучию хозяйства и рода, общины, имели общее продвижение вправо *адж* — в удачную сторону — *аджог*. Пляски же, оплакивавшие неурожай, неудачу, засуху, бесплодие, неутоленную жажду иссохшей

<sup>104</sup> Ерашт — *ЗНР*, стр. 767.

земли семени-воды, должны были продвигаться обратно удаче, наоборот, навыворот *тарс, дзах*— влево...

Что касается названия *Горани*, то, когда оно имеет шатахскую форму *Гырани*, означая разовидность медленных плясок, правильность содержания курдского названия не вызывает сомнения. При произношении же *Горани*, как произносили сасунцы, алашкертцы, эрсрумцы, приходится задумываться, одно ли и то же название *Гырани* и название *Горани*? Во многих армянских плясках с названием *Горани* армянские, а не курдские тексты.

В таком случае, основа этого названия может лежать не в курдском, а в армянском языке. По-армянски—*гор*— шум, смятение, драка, бой, война;

*гора*<sup>105</sup>—кричать, реветь, горланить, что можно связать с оплакиванием; *горан*<sup>106</sup>—дикий.

На древнеармянском языке имя суш. *гэр*<sup>107</sup> вопль, плач, оплакивание с ударом по голове, груди, телу. Слово *гэр* употреблялось и как имя прил. и означало скорбный, оплакивающий, до слезный.

Пока трудно утверждать, но не исключается возможность предположения, что могло существовать и древнее название подобных плясок—*Гэрани*—Скорбная, Вопленая, Оплакивающая (пляска) с последующим изменением в некоторых местах первой гласной «э» в «о». Такое название подходило к пляскам оплакивания засухи. Аршак Бабаян из деревни *Кыгзи* (Айоцзор) так и произносил название этого вида плясок—*Горани*.

Музыкант Арташэс Широян, проживавший в Тбилиси и игравший на *каноне*, дал список плясок своей родины (Ван) в 1923 году, в котором он отмечал пляску *Гэрани*.

Шатахцы объясняли так:

*Гырани*— по-курдски, *Гэрани*— по-армянски.

В списке плясок покойного Хорэна Давтяна из Вана значится и пляска *Гэрани*, но он не показал ее движений.

Название *Гэрани* дошло до нас и до сих пор бытует среди армян.

Если же название *Горани* производить от курдской основы, то по-курдски—*гор*—могла. Это имя суш. может объяснить название пляски *Горани*, как Погребальную, Могиль-

ную пляску, а не как пляску, относящуюся к такому стихийному бедствию, как засуха.

По-курдски оплакивать—*гырин, гыри*—плач, вопль; по-ирански—*гири*—вопл, оплакивание. Курдские: им. суш. *гыри* и гл. *гырин* и иранское им. суш. *гири*—родственные по содержанию и созвучно армянскому им. суш. *гэр*<sup>108</sup>—плач, вопль, но взаимоотношения их корней пока не выяснены.

Возможно, что *Горани-Гэрани*<sup>109</sup>, как название оплакивания стихийного бедствия в армянском и в курдском языках, оказываются связанными с тем же корнем.

Доктор филологических наук курдовед Ад. Джынди сообщил, что существует курдское племя *Горани*. В его переводе название *Горани* означает жертву—жертвоприношение<sup>110</sup>. Это может перекликаться с жертвоприношениями во время стихийных бедствий и во время номинальных триз.

№ 34. Аршак Саргсян, показавший мне особый вариант песенлясок *Горани* (распространенный, по его словам, в Хлате, Алашкерте, Маназкерте, Хнусе, Буланыхе), не соглашался с объяснением Ад. Джынди, что *Горани* означает жертву, жертвоприношение. Однако сам он не сумел объяснить этого названия.

Песенляска *Горани* Аршака Саргсяна тоже связана со стихийным бедствием—с засухой, но вместе с тем она посвящена не оплакиванию ее, а обрядам вызывания дождя.

Общее продвижение участвующих в этом варианте *Горани* вправо, а не влево. Причины этого объяснены там же.

№ 35. Вправо же происходит общее продвижение участвующих в каринской (эрзерумской) пляске *Горани*, показанной сестрами Шогакат Оганян и Акаби Манукян. И она посвящена не оплакиванию засухи, а борьбе с ней.

То, что пляски вида *Горани* связаны были с оплакиванием именно стихийного бедствия—засухи, явно подтверждается алашкертским вариантом *Горани*, показанным Аршаком Саргсяном. Ее плясали и под песню текста на курдском языке и под *зурну* и *дхол*.

Во время исполнения этой песенляски *Вожак* или один из прочих танцоров, а иной

<sup>108</sup> Гэр, *гэр*, см. *ЗМР*, стр. 139—142.

<sup>109</sup> С суффиксом *-ани*, ср. с *аво-ани*—знатный *пигани*—пужный и др. В одном из находящихся у меня давних списков армянских плясок без пометки имени и родины осведомителя, тоже значится пляска *Гэрани*.

<sup>110</sup> По-курдски—*гори* (-йе)—жертва.

<sup>105</sup> См. *ЗМР*, стр. 460.

<sup>106</sup> Там же, стр. 461.

<sup>107</sup> См. *ЗМР*, *ҶҶр*, стр. 139.

раз кто-либо из пляшущих женщины ставил себе на голову медную чашу, наполненную водой до самых краев. По показанию А. Саргсяна чаша бывала диаметром 15—20 см, но мне кажется, что он уменьшил ее размер.



Во время исполнения этой песнопляски нельзя было придерживать чашу рукой. Алашкертскую *Горани* вначале плясали без чаши. В процессе ее исполнения кто-либо из присутствовавших требовал:

«Принесите чашу, наполните ее доверху водой, пусть такой-то (имя рек), такая-то поставит себе на голову. Коли прольет воду—плохо он (она) танцует. Если же не прольет—то хорошо».

Кто-либо из мужчин или женщины приносил чашу с водой. Не прерывая пляски и не сбиваясь с ритма, один (одна) из пляшущих брал чашу и ставил себе на голову. В одно и то же время несколько человек не имели права ставить себе чашу на голову. Это делалось по очереди. В течение того же вечера (ночи, собрания) могло плясать с чашей лишь одно лицо и лишь в следующий раз— другое.

Когда пляшущий с чашей уставал держать ее на вытяжку, он снимал чашу. Если он не проливал воды, могли дать «шабахи»<sup>111</sup> *Дхолчи*: «За здравие такого-то человека!»<sup>112</sup>.

У алашкертцев присутствующие во время плясок сидели либо стояли внутри круга построения. Плясали вокруг них. Запрещалось сидеть или стоять за спинами пляшущих, опасаясь злого чародейства. В Шатах же, наоборот, кроме музыкантов, никто не имел права находиться внутри хора.

Если народу бывало немного внутри круга, *Дхолчи*, получив деньги и сунув их в карман *зурначи*, подходил к тому танцору (или танорке), который плясал с чашей на голове. Вращая свою барабанную палку—большой из двух ударников, вокруг его головы, *Дхолчи* провозглашал:

«Долгой жизни тебе, да здравствует такой-то, один *туман*<sup>113</sup> (имя рек дарителя *шабаха*) подарил во здравие (за голову) такого-то!».

<sup>111</sup> *Шабахи*—денежный подарок музыкантам, обычно во время свадьбы, но одаривание могло быть и во время иного повода веселья.

<sup>112</sup> Буквально, «Эт *марту гыхилит!*»— «За голову этого человека!».

<sup>113</sup> *Туман*—десять руб. В Иране в начале XX в.— три руб.

*Дхолчи* называл тут того лица, который плясал с чашей. Только после подобного вращения барабанной палки над головой плясавшего с чашей, вращения, по всей вероятности, имевшего в древности некое каблистическое значение, наподобие благословения, *Дхолчи* имел право снова бить в барабан.

Когда же бывало тесно и *Дхолчи* не мог во время каждого *шабаха* подходить к пляшущему с чашей, *Дхолчи* выжидал, чтобы тот дошел до него в построение в ряд и тогда провозглашал ему хвалу<sup>114</sup>.

Построение участвующих в ряд. Сцепление согнутых на уровне талии под прямым углом и направленных кистями вперед рук за мизинцы. Руки неподвижны. Размер мелодии 6/8. Счет движений 8 четвертей. Одно исполнение плясовой фигуры занимает 4 такта мелодии. По словам Аршака Саргсяна, если плясали не под пение, а под *зурну* и *Дхол*, то в Алашкерт мелодия *Горани* и пляски *Шорор* была той же самой. По его же словам, движения ног в *Горани* должны были изображать движения змеи в воде и быть чрезвычайно медленными. Песнопляска состоит из повторения только одной плясовой фигуры.

На I—шаг правой ступней вправо уже II позиции. Глубокий пригиб обоих колен.

На «и»—приподняв левый носок, перевести ступню на пятку. Немного выпрямить колени.

На «и»—вывернув свободную от упора левую ступню с поднятым носком на 90° влево, скользнуть левой пяткой вправо и несколько приблизить ее к правой опорной ступне. Продолжать выпрямление колен.

На «и»—поворот поднятого левого носка обратно вперед. Пятка скользит к правой опорной ступне в VI позицию. Продолжать выпрямление колен.

На 2—опустив носок, поставить левую ступню всей подошвой на землю в VI позицию и перенести на нее упор. Полностью выпрямить колени.

На 3—повторить шаг правой ступней вправо уже II позиции. Глубокий пригиб обоих колен.

На 4—перенос упора на левую ступню, отводив от него правую. Полностью выпрямить колени.

На 5—повторить шаг правой ступней вправо уже II позиции. Глубокий пригиб обоих колен.

<sup>114</sup> Буквально, *шабах канчал*—*шабах* кликать, провозглашать. Вызывать всех на одаривание музыкантов.

На «и»—приподняв носок, перевести ступню на пятку. Немного выпрямить колени.

На «и»— повернув свободную от упора левую ступню с поднятым носком на 90° косолапо вправо, скользнуть левой пяткой вправо и немного приблизить ее к правой опорной ступне. Опять немного выпрямить колени.

На «и»— поворот поднятого левого носка обратно вперед. Пятка скользит к правой ступне в VI позицию. Продолжать выпрямление колен.

На 6— олутив носок, поставить левую ступню всей подошвой на землю в VI позицию и перенести на нее упор. Полностью выпрямить колени.

На 7— повторить шаг правой ступней вправо уже II позиции. Глубокий пригиб обоих колен.

На 8— перенос упора на левую ступню. Полностью выпрямить колени.

Во время пригибов колен и их выпрямлений корпус то сильно приседает, то приподымается. Хотя руки неподвижны, но кажется, что они то опускаются, то поднимаются. Голова неподвижна. У пляшущего с чашей шея сильно вытянута.

Образ змеи, повороты ее головы, по словам Аршака Саргсяна, обрисовываются до предела выворотными и до предела косолапными поворотами пятки левой ступни и подыемами ее носка. Глубокие пригибы колен и их выпрямления, понижаящие и повышающие ряд пляшущих, должны были передавать, по его же словам, ныряние змеи в воду и ее выплывание на поверхность воды. Такие же пригибы и выпрямления колен имеют место в айюцзорской *Гэрани*.

Переносы упора с правой ступни на левую тоже живописали извивы змеиного туловища. Общее продвижение участвующих по площадке вправо и план его по ровной линии круга жизни свидетельствуют о положительных целях магического акта. Это не оплакивание засухи, а вызывание дождя с оптимизмом, с надеждой, что он непременно польет и оросит иссушенную землю.

В обосновании им. сущ. *ерашт*—засуха Новый армянский словарь<sup>115</sup> приводит любопытную цитату из Иоанна Златоуста.

Иоанн Златоуст говорит, что во время засухи «жаждущая земля называлась девственницей, неопытной в супружеской близости и вожделеющей семенной росы».

Дабы несохшая, выжженная солнцем земля дала плоды, нужно было полить ее водой—семенем—дождем.

По образному мышлению и армян, вода в старину считалась символом оплодотворяющего семени. Отсюда понятно, почему в эпосе «Давид Сасунский» его героиня *Цовинар* забеременела, выпив воды.

Вода и семя были адекватными понятиями в мышлении многих народов. У греков, например, Зевс оплодотворил Данаю, превратившись в золотой дождь.

Образ змея, плавающего в воде, нередко отождествлялся с фаллическим началом. Образ змея, плавающего в воде (который, по Аршаку Саргсяну, изображала плясовая фигура алашкертекой пляски *Горани*), является символом фалла, извергающего семя-воду, погруженного в семя-воду и двигающегося в семя-н-воде.

Во время засухи землю необходимо было оплодотворить, чтобы напоить ее женское начало—чрево, способное родить. Чтобы не допустить смерти земли-чрева, необходимо было вызвать дождь-семя для жаждущей земли—женского чрева. Считалось, что вызвать дождь вполне возможно с помощью особых плясок и обрядов—Заклинаний вызова дождя. Такие пляски и обряды имелись и имеются у многих племен и народов.

Такие пляски и обряды были и у армян в том числе: алашкертекая пляска *Горани*, армянская—*Чорайини пар*—Пляска засухи и, по всей видимости, и айюцзорская *Гэрани*.

Тройственная связь между засухой, змеями и дождем либо небом, как местом, откуда проливается дождь, ясно проступает из следующего поверья армян о причинах засухи:

«Иногда засуха наступает потому, что люди, имеющие много хлеба (зерна, муки.— С. Л.) из желания продать его по дорогой цене заставляют «связать небо», чтобы уничтожить урожай. Они заказывают колдуну-чернокнижнику колдовские письмена, которые тот пишет кровью самки змеи на голове змея-самца»<sup>116</sup>.

*Кан*— колдовской узел, который так часто фигурирует в орнаментах планов скорбных и колдовских плясок, таким образом применялся и для вызова засухи. Надо было «связать небо», чтобы оно не позволило дождю пролиться, ибо были богаты, которые хотели нажиться на продаже хлеба—зерна, муки и им необходимо было «вызвать засуху». Средств

<sup>115</sup> *Ерашт*,—см. №21, т. I, стр. 670.

<sup>116</sup> *Աղայրաբանի Հանգիւմ*, XVII книга, Тифлис 1908, № I, стр. 97.

вом к этому было колдовское определенное заклинание, написанное кровью самки-змеи. Гибель женского начала связывала силы плодородия, ибо самцу-змее некого было оплодотворить...!

Связь воды в чаше в алашкертской пляске *Горани* и змеиных движений ног в ней, живописующих движение головы змеи и их явное отношение к борьбе с засухой, подтверждается описанием колдовского приема «связывания» дождя. Более чем очевидно, что подобной пляской с чашей воды на голове при общем продвижении участвующих в у д а ч и у ю п р а в у ю с т о р о н у стремились «развязать» небо, разрушить злые чары, чтобы чародейные письмена на голове змея потеряли свою злую силу, чтобы узлы распустились, чтобы вызвать дождь, плодородие, а другими плясками вида *Горани*— продвижением влево оплакивали бедствие, засуху, ибо обстоятельства складывались неудачно, *тарс*—навыворог. (Ведь в корне *тарс* заключалось понятие засухи).

По всей видимости, пляской *Вызывания* дождя была и та пляска, о которой мне рассказала Сона Синойян. Она была выселенка из Сасуна, проживала одно время в Таллинском р-не, а затем переехала в Ереван. Она рассказала, что сасунцы тоже танцевали с чашами с водой на головах, которые клали себе на голову все участвующие подобной пляски без исключения. При этом она показала мне ползучие змеиные движения обемни параллельными ступнями. К сожалению, этот разговор имел место во время очень короткой случайной встречи с ней и мне не удалось записать не только движения этой пляски и все обстоятельства ее исполнения, но даже ее названия. Одно, однако, ясно, что это был сасунский вариант плясок *вызывания* дождя с чашами с водой на головах и со змеиными же движениями параллельных ступней.

Аршак Саргсян, показав пляску *вызывания* дождя *Горани*, рассказал об особом обряде *Вызывания* дождя, существовавшем не только в Алашкерте, но и во всех местностях Западной и Восточной Армении. Дабы иссохшая, выжженная солнцем земля дала плоды, нужно было носить от дома к дому куклу, приготовленную мужчинами из метлы с поперечной перекладиной вместо рук. Таковую метлу они наряжали в местную одежду невесты. Ее называли различно в каждой местности<sup>117</sup>, в Алашкерте—*Андзрэви харс*—Невестой

<sup>117</sup> См. Нурин, *Նորին, Տահակ Амагуни, Հայոց բանասիրիկ*, Вагаршапат, 1912, стр. 507.

дождя, в Шатахе—*Андзрэвахарс*— тоже Невестой дождя, в Запгезурсе—*Тчоли*— (термин необъясним), в Апаране и Сурмалу—*Хучкунририк* (термин необъясним<sup>118</sup>), во многих местах—*Нурин* (термин необъясним), в Кагызване—*Пурбига тикин*— Кукла из материи, от *Пурбиг*— матерчатая кукла<sup>119</sup>.

По Аршаку Саргсяну, метла— символ женского полового органа, а вода, которую будут лить на куклу—семя. Колдовская сила, талисман заключается в метле. Держа куклу низко над землей, но так, чтобы подол ее платья не касался земли, за «руки»—то есть за концы поперечной перекладины, в Алашкерте мужчинами во время засухи носили Невесту дождя от дома к дому и пели песню<sup>120</sup>. Двое мужчин несли куклу, а двое пели песню. Слова песни совпадают с вышеприведенной сентенцией из Иоанна Златоуста. Песню пели у дверей каждого дома, чтобы домохозяды вынесли воду и палили на *Андзрэви харс*— Невесту дождя и одарили поющих продуктами.

Յիլէ՛ք, յիլէ՛ք,  
Անձրկի հարս էկէլ ա,  
Զկնից մի շուր կուրի,  
Նստոսց անձրէլ կուրի,  
Գկոնից ցորէն ու գարի կուրի...  
Սի բրկիկ շուր բէրէ՛ք  
Կրցէ՛ք հարսի զրկումս...

Выходите, выходите!  
Невеста дождя пришла.  
У вас воды просит,  
У бога дождя просит,  
У земли пшеницу и ячмень просит...  
Кувшины воды принесите,  
Голову невесты оросите!

Радостно и весело приносили воду в кувшины и наливали на голову «невесты». Любощий воду мужчина (либо женщина) говорил после того, как обдавал ее водой:

<sup>118</sup> *Хучи*, по Аршаку Саргсяну, обозначение границ на межах из собранной в кучу земли либо из камня; *кунри*— якобы округлость подобного пограничного знака; а *урик* он объяснить не смог.

<sup>119</sup> Обрядом *Вызывания* дождя в различных местностях Армении посвящается особая глава в одном из следующих исследований.

<sup>120</sup> За мужчинами издали бежали дети.

Արշակ Տարր րընէ՞ն,  
Արշարթիւնով անծրել զիս,  
Քէզ քարի ճամբարիս...

Будь радостной невестой,  
Пусть на радость дождь пойдет,  
Доброго тебе пути!

Так с мокрой Невестой дождя ходили мужчины от дома к дому.

Аршак Саргсян уверял, что он был очевидцем, как после обливания этой куклы водой «дождь действительно шел».

Это же оплодотворяющее семя символизировала собою вода во время праздника Преображения господня, когда все обливали друг друга водой.

Вряд ли можно сомневаться, что в старину, когда пляска эта исполнялась с подлинным ее назначением—была магическим актом вызова дождя, она сопровождалась пением соответствующего заклинательно-магического текста на родном армянском языке. Но в конце XIX— начале XX вв. армянский народ забыл уже о подлинном назначении подобной пляски, хотя и помнил о связи ее с землей и водой. Текст ее песни стал курдским, в котором, однако, проскальзывает ее связь с засухой.

В этом тексте влюбленный парень воспевает свою девушку из племени или села *Горани*<sup>121</sup>. Но девушку зовут Шамам... Но почему же именно Шамам—дыней?

Среди любовного текста вдруг такие строки:

Я огород посеял на берегу реки Мурад...  
От огорода получил четыре дыни...

Не понятно ли, что засуха и поэтому всего четыре дыни—*шамал* дал огород. Следовательно, в новый любовный текст вплелись строки старого текста о погибшем урожае и дынях, а любимая девушка получила имя *Шамам*.

И в тексте другой пляски *Горани* с общим продвижением участвующих влево оплакивают, что ни одной дыни не выросло из-за засухи.

Когда народ забыл об исконном древнем назначении плясок Вызывания дождя, они превратились в его сознании в показ ловкости танцора, который умудрялся плясать, не пролив ни капли воды из чаши, поставленной на

его голову<sup>122</sup>. А ведь в древности его прообразом был колдун-заклинатель, вызыватель дождя.

В сведениях, переданных Аршаком Саргсяном об алашкергском варианте пляски *Горани*, имеется еще несколько указаний на ее былую специфическую культовую направленность:

се не плясали на пирушках;

се не плясали во время праздника Вознесения Христова;

се не плясали на местах богомолья и очень редко плясали на свадьбах.

Это указывает на то, что по своему содержанию, как пляска вызывания дождя, она не соответствовала данному празднику либо данному поводу веселья и ее нельзя было исполнять, что она имела свое специфическое назначение.

Несмотря, однако, на целый ряд весьма важных данных, переданных Аршаком Саргсяном, доказывающих особое назначение пляски *Горани* и большую роль, которая ей отводилась «в борьбе с засухой», все это отошло настолько в область предания, что тот же Аршак Саргсян дал еще и такое объяснение.

«Горани пляшут для показа ловкости. Кто настолько ловок, что не прольет воды, он, значит, хороший танцор. Тут вопрос ловкости, вопрос—кто хороший или дурной танцор»... «Есть гора *Хылыч Гэдук*—гора, похожая на саблю, за этой горой находится место курдского племени *Горани*. *Горани*— деревня в Дутахе. Дутахын находится рядом с Алашкергом»...

Если тут вопрос ловкости, состязания, а не обряда, почему же воспрещалось в тот же день двоим плясать с чашей на голове? С кем же соревновался пляшущий в этот день? Если армянская пляска *Горани* названа по названию курдского племени или курдской деревни, почему пляски вида *Горани*, *Гырани* встречаются во многих местах Армении, весьма далеких от местонахождения курдского племени по названию *Горани* и от села того же названия?

Как мы видели выше, пляски вида *Горани* плясали и шатахцы, и сасунцы, и эрзерумцы, и айондзорцы и алашкерты, и другие армяне различных р-ов и везде плясали свои местные варианты плясовых фигур. Не ясно ли, что мы имеем здесь не курдскую пляску, если даже в них *Горани* поют курдские тексты

<sup>122</sup> Соревнованию в ловкости приписывает и Эрикназ Артэяни исполнение плясок со стаканами, бутылками и другими сосудами с водой или вином на головах.

<sup>121</sup> См. ниже.

(ведь поют и армянские тексты), а с коренным армянским видом плясок, связанным с оплакиванием стихийного бедствия или с борьбой с ним и имеющим везде свою местную плясовую форму.

В изложении пляски *Гэрани* Айондзора приходится записать и ее движения и движения алашкертокой *Горани* для сравнения поворотов пятки и носков, свидетельствующих об общности их содержания. В записи *Гэрани* приводятся и подражавшие ползанью змеи движения параллельных ступней.

№ 36. Аршак Бабаян из Айондзора показал пляску *Гэрани*. Он объяснил, что *Гэрани* означает *Тцандыр*— Медленная, что это *Сыго*—Скорбная пляска.

Эта пляска мужская. «Мужественная» женщина могла бы ее плясать, но, как правило, исполняли ее только мужчины. Он сам не видел, чтобы ее исполняли на кладбище во время похорон, но в детстве слышал, что ее там плясали и что в старину плясали только во время похорон.

Постепенно ее стали плясать по разным поводам: в доме *гованд*-а, т. е. в доме плясок, в начале свадьбы, во время всех праздников.

*Гэрани* плясали важные старшины, молодежь не плясала. На пирушках сообществ холостых тоже не плясали, но на пирушках сообществ пожилых ее исполняли. Однако на полях во время обрядов аграрного культа *Гэрани* как Скорбно-поминальную пляску никогда не исполняли.

На свадьбах в Айондзоре в первую очередь исполняли *Гэрани* и *Сыл'ван* и после них *Тэтэв*—Быстрые пляски.

Аршак Бабаян объясняет так подобную очердность исполнения плясок в Айондзоре: «Пока еще народ не собрался, пляшут Быстрые пляски, а когда народу много соберется— Быстрые пляски сменяют на Медленные. Когда народ разойдется, холостые парни опять пляшут Быстрые пляски».

Надо полагать, что подобное объяснение Аршака Бабаяна— наслоение позднего времени. То, что *Гэрани* и *Сыл'ван* плясали первыми на свадьбах, надо объяснить тем, что как Скорбные, Похоронные пляски, превратившиеся затем в Поминальные, их необходимо было исполнять первыми, в память героев и усопших, близких данному дому, как то имело место в Шагахской области и в других местах. «У курдов нет пляски под названием *Гэрани*— пояснял покойный Аршак Бабаян— я бывал на свадьбах беков. В турции я не видал, чтобы исполняли пляску *Гэрани*. Пля-

шут ее только армяне. Айсоры приходили в армянские села и там с армянами плясали армянские пляски, в том числе и *Гэрани*».

Построение участвующих в один ряд, заворачивающихся в дугу. Общее продвижение их вправо.

Руки опущены вниз. Кисти рук запястьями скрещены и položены ладонями накрест друг на друга, но пальцы не переплетены. Руки неподвижны. Размер мелодии 4/4.

#### I часть—Тцандыр—Медленная

Первая плясовая фигура.

На 1— стоя на левой ступне, направленной носком вперед, поставить без акцента выворотную на 45° правую, свободную от упора пятку на ступню вперед от II позиции. Поворот торса вправо на 25° в сторону поворота пятки. Глубокий пригиб левого колена.

На 2— не отрывая от земли, акцентированно повернуть движением носка правую пятку влево—внутрь, в косолапое положение на 45°. Торс повернуть влево на 25°. Полное выпрямление левого колена.

Во время всех поворотов пятки не отрывать ее от земли, а носок соответствующей ступни переводить из стороны в сторону. Носок максимально опущен, когда он переходит в переднее положение— промежуточное во время поворотов; и максимально поднят, когда он переходит в выворотное либо косолапое положение на 45°. Аршак Бабаян охарактеризовал эти повороты носка так: «Носок ступни качать, опуская и подымая».

Повороты правой пятки на 1 и на 2 из выворотного наружу положения в 45° в положение, косолапое в 45°, опуская и подымая при этом правый носок при неподвижной левой ступне, а также повороты торса вправо и влево на 25° повторяются еще два раза:

на 3, 4;

на 5, 6.

Пригибы левого колена исполняются во время выворотного положения правой пятки, а выпрямления его— во время косолапого. Переднее положение носка как промежуточное, неименуемо, поэтому особо не просчитывается.

На 7— акцентированно приподнять правую ногу над своим местом, повернув носок вперед. Торс возвращается в нормальное переднее положение. Неглубокий пригиб и выпрямление левого колена.

На 8— пауза в две восьмые.

На 9— акцентированный шаг правой ступней назад на ступню от II позиции, переводя в то же время левую ступню на свобод-

ную от упора пятку, выворотную на 45°. Поворот торса влево на 25°. Глубокий пригиб правого колена.

На 10— не отрывая от земли, акцентированно повернуть движением носка левую пятку вправо— внутрь, в косопальное положение. Поворот торса вправо на 25°. Полное выпрямление правого колена.

На 11— не отрывая от земли, движением носка повернуть левую пятку обратно влево в выворотное положение на 45°. Поворот торса влево. Глубокий пригиб правого колена.

На 12— повторить движения на 10.

На 13— повторить движения на 11.

На 14— повторить движения на 10.

На 15— приставить левую ступню к правой в VI позицию и перевести на нее упор, освобождая правую от упора. Поворот торса в исходное положение вперед. Не очень глубокий пригиб и выпрямление левого колена.

На 16— пауза в две восьмые.

Таким образом, с 9 по 15 счет такие же повороты левой пяткой, какие исполняются с 1 по 6 счет правой пяткой.

Фактически поворот совершает носок ступни как конец ее радиуса, а центр радиуса— пятка, остающаяся на земле, несмущаемо поворачивается в сторону носка.

Повороты носка и пятки могут иметь двойное содержание— эмоциональное и подражательное.

Повороты пятки при опускающемся и поднимающемся носке напоминают трели ступней, выражавшие в плясках рыдания, скорбь во время оплакивания бедствия или покойника. Но тогда необходимо продвигаться влево.

В этой пляске повороты-трели свободного носка при другой неподвижной сильной ступне исполняются медленно, акцентируя каждый раз поворот в косопальное (трагическое) положение, словно всхлиывая (если бы продвигались влево).

Другое содержание совпадает с тем, которое придал алашкертец Аршак Саргсян поворотам пятки при поднятии носка в показанной им пляске *Горани*. Он считал, что подобные повороты живописуют повороты головы водяной змеи.

При общем продвижении участвующих вправо и в *Гэрани Айюцдзора*, и в *Горани* Алашкерта вполне возможно предположить, что и в *Гэрани* мы имеем пример магического плясового акта вызывания дождя. Движения ног на 1—16 повторяются четыре раза. Счет их доходит до 64 (1—16; 17—32; 33—48; 49—64).

## Вторая плясовая фигура.

На 1(65)— скользящий шаг правой выворотной наружу на 45° ступней на одну ступню вперед от II позиции. Освободившаяся от упора левая ступня поворачивается внутрь в косопальное положение тоже на 45°. Поворот торса вправо от 45 до 90° оборота, который сохраняется до счета на 6(70). Довольно глубокий пригиб обоих колен.

На 2(66)—приставить, скользя, левую свободную ступню в косопальном на 45° положении к правой опорной, неподвижной, выворотной на 45° ступне. Выпрямление обоих колен.

На 3(67)— ступни неподвижны. Довольно глубокий пригиб обоих колен.

На 4(68)— ступни неподвижны. Выпрямление обоих колен.

На 5(69)— ступни неподвижны. Довольно глубокий пригиб обоих колен.

На 6(70)— левая свободная ступня переходит на свободный носок, сохраняя свое косопальное положение на 45°. Выпрямление обоих колен. Торс возвращается в нормальное положение вперед фасом.

На 7(71)— повернуть ступни на месте, влево, скользя носками и перенося упор на левую ступню. Теперь левая ступня выворотная наружу на 45°, а правая ступня в косопальном положении внутрь на 45°. Поворот торса влево на 45—90° оборота (считая от его нормального положения) до счета на 12(76). Довольно глубокий пригиб обоих колен.

На 8(72)— ступни неподвижны. Выпрямление обоих колен.

На 9(73)— ступни неподвижны. Довольно глубокий пригиб обоих колен.

На 10(74)— ступни неподвижны. Выпрямление обоих колен.

На 11(75) ступни неподвижны. Довольно глубокий пригиб обоих колен.

На 12(76)— правая свободная ступня переходит на свободный носок, сохраняя свое косопальное положение на 45°. Выпрямление обоих колен. Торс возвращается в нормальное положение вперед фасом. Движения на 1(65)—12(76) зменные<sup>123</sup>. Они повторяются три раза. Счет плясовой фигуры доходит до 100 единиц (65—76; 77—88; 89—100). После этого обе плясовые фигуры I части повторяют по желанию.

При этом первая плясовая фигура каждый раз повторяется четыре раза (на 1—64), а вторая— два раза (на 65—100).

<sup>123</sup> См. *Србуци Лисициан*. ук. соч., т. I, стр. 338—358.

План общего продвижения участвующих по площадке в правую сторону. Это свидетельствует о том, что в содержании движений I части *Гэрани* есть черты оптимизма, просветы надежды, побуждающие скорбь. Аршак Бабаян не объяснил, почему и в пляске *Гэрани*, и в пляске *Сылван* при их скорбно-поминальном содержании общее продвижение участвующих происходит в правую, а не в левую сторону.

Может быть, действительно *Гэрани* связана не столько с оплакиванием усопшего, сколько, с одной стороны — с оплакиванием засухи, с другой — с надеждой, что пойдет дождь, для вызова которого совершается положительный магический акт плясового вызова дождя? Слишком уж разительно сходство движений ног *Гэрани* с движениями ног алашкертской *Горани* — в обеих медленные повороты носка и пятки и продвижение вправо.

На 9, 25, 41, 57 — шаги правой ступней назад на расстоянии одной ступни от II позиции отступают за линию круга жизни.

На 65, 77, 89 — шаги правой же ступней вперед на расстоянии одной ступни от II позиции возвращают участвующих к линии круга жизни после исполнений второй плясовой фигуры. Иначе общее продвижение участвующих вправо в пляске *Гэрани* потребовало бы безграничного пространства. Кроме того, возвращение пляшущих к линии круга жизни как бы передает возврат от смерти к жизни — может быть, от засухи к плодородию.

План передает *мэрэли арэв* — жизнь покойника — закатное солнце.

В плане:

косые линии вправо и назад — шаги правой ступней на расстоянии одной ступни назад от II позиции в первой плясовой фигуре I части (на 9, 25, 41, 56).

Короткие линии влево от косых линий — положения обеих ступней во время шагов-приставок в VI позицию левой ступней к правой в первой плясовой фигуре I части (на 15, 31, 47, 63).

Косые линии вправо и вперед — шаги правой ступней на расстоянии одной ступни вперед от II позиции во второй плясовой фигуре I части (на 65, 77, 89). Они доходят до линии круга жизни.

Узел на линии круга жизни свидетельствует о злом чародействе, связавшем судьбу человека или благополучие общины и вызвавшем его гибель или общественное бедствие — засуху.

Узел из линии в конце первой и в начале второй плясовых фигур — узел в границах потустороннего мира — еще раз подтверждает тяжелую роковую судьбу усопшего или общины при засухе.

II часть, умеренная по темпу.

На 1 — стоя на левой ступне, сильный и резкий удар правой пяткой вправо на расстоянии на полступни вперед от сокращенной II позиции. Пятка (в нормальном положении — носком вперед), сразу же отрывается от земли после удара. Неглубокий пригиб с последующим выпрямлением левого колена.

На 2 — как на 1 — повторить удар пяткой.

На «и» — как на 1 — повторить удар правой пяткой.

На 3 — шаг правой ступней вправо по II позиции. Продвижение вправо происходит только на этот шаг.

На «и» — пауза в одну восьмую.

На 4 — пауза в две восьмые.

На 5 — стоя на правой ступне, сильный и резкий удар левой пяткой влево на расстоянии на полступни вперед от сокращенной II позиции. Пятка (в нормальном положении — носком вперед) сразу же отрывается от земли после удара. Неглубокий пригиб с последующим выпрямлением правого колена.

На 6 — как на 5 — повторить удар левой пяткой.

На «и» — как на 5 — повторить удар левой пяткой.

На 7 — шаг-приставка левой ступней к правой, которая освобождается от упора.

На «и» — пауза в одну восьмую.

На 8 — пауза в две восьмые.

На 5, 6 «и» — можно три раза ударять левой пяткой, а левым носком с немедленным отрывом его от земли (словно клея).

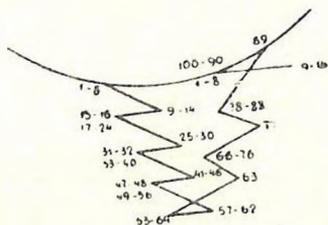
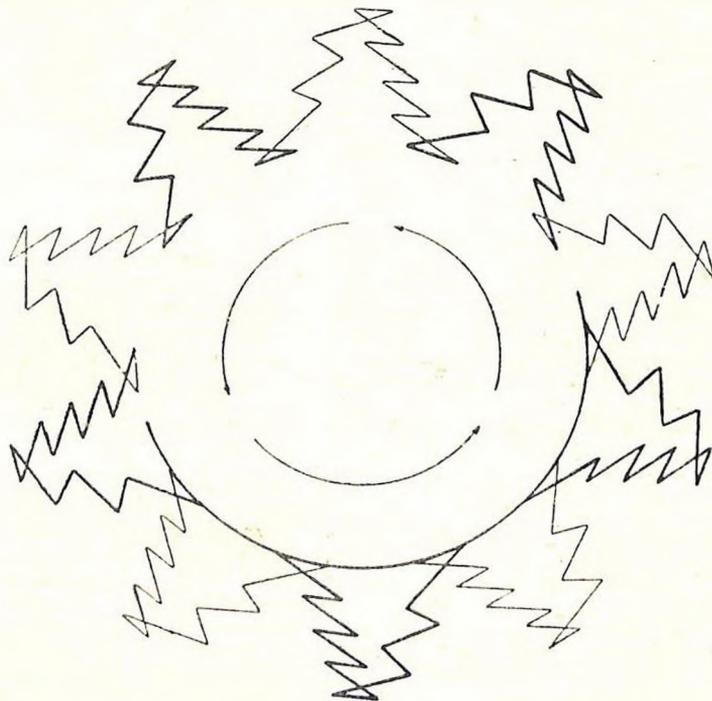
Извилиши в плане общего продвижения участвующих вправо нет. Степень скорби, воплей не уменьшается. Удары пяткой при носком живописуют удары судьбы, удары, постигшие близких покойника или общину во время бедствия, например — засухи.

III часть — Быстрая.

Прыжки в этой части являются выражением экзальтации под ударами судьбы, постигшими оплакивающих.

На 1, 2, «и» — три прыжка на левой опорной ступне с сильными и резкими ударами правой пяткой, занося ее далеко вперед и вправо.

Извилистый план общего продвижения участвующих вправо по площадке в I части Айондзорской пляски Гэрани Аршака Бабаяна.



План передает *мэрэли арэв*—жизнь покойника—закатное солнце.

На 3— прыжок на правую ступню по II позиции. Левая нога подымается невысоко назад, согнув колено и отводя его немного назад. Неглубокий пригиб правого колена.

На «и»—пауза в одну восьмую.

На 4— пауза в две восьмые.

На 5, 6 «и»— таких же три прыжка, но на правой опорной ступне и три удара левой пяткой, заноса ее далеко вперед и влево. Можно три раза ударять левым носком.

На 7— прыжок на левую ступню, подняв назад правую ногу, как на 3 подымали левую.

Во время всех прыжков понемногу продвигаться вправо.

На «и»— пауза в одну восьмую.

На 8— пауза в две восьмые.

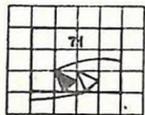
Общее продвижение участвующих вправо по площадке и в III части. Оно происходит по ровной линии круга жизни. Места ударов лятами или левым носком приходятся внутри круга жизни. Это удары, постигшие оставшихся в живых, оплакивающих свою утрату. Продвижение вправо— жизнь берет верх над смертью.

Так же, как *Гэрани*, в Айондзоре исполняются № 37 *Шорор* и № 38 *Тамрагийи*. Трактую согласно показаниям Аршака Бабаяна пляску *Гэрани* как Скорбную, Поминальную, хотелось бы высказать и некоторые свои соображения, вытекающие из сравнения движений ее частей с движениями алашкертской пляски вызывания дождя—*Горани*, переданной Аршаком Саргсяном, и арктической песнепляски *Чорайини пар*—Пляски Засухи, записанной от Эрикназ Артезян. Аршак Саргсян трактовал повороты пяткой как движения головы змеи.

Удары ступней с немедленным отрывом от земли в *Чорайини пар* передавали шлепание по лужам от дождя, чтобы вызвать последний—вызвать «подобное подобным», что было частым приемом в магии. Вращательные повороты носка в айондзорской *Гэрани*, вызывающие и повороты пяткой, уподобляемые рыданию при медленном темпе, в котором они исполнялись, можно уподобить и движениям головы змеи как в поворотах пяткой в алашкертской *Горани*.



Вместе с тем повороты ступней из стороны в сторону также народ часто применял для передачи ползания змеи<sup>124</sup>. Культ змеи связывается и с культом воды—семени и с культом фаллоса.



Все это позволяет предположить, что в айондзорской пляске *Гэрани* могли оплакивать стихийное бедствие—засуху, и вместе с тем змеевидными движениями поворотами и ударами, шлепанием пяткой либо носком совершать обряд вызывания дождя, а чтобы он удался, продвигаться в правую, а не в левую сторону.

Привожу запись ритма движений ног и торса алашкертской *Горани* и Айондзорской *Гэрани* для сравнения. II и III части повторяют (см. стр. 117).

Далее привожу запись движений ног тех же плясок (см. стр. 118).

<sup>124</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, стр. 338—358—о змеиных ползучих движениях.

На «и»— после первого шага приподымается вперед носок левой ступни, которая переходит на пятку.

На второе «и»— левая ступня с поднятым носком выворачивается влево на 90°. Касается земли только пятка.

На третье «и»— поднятый левый носок поворачивается обратно вперед. Пятка скользит в VI позицию.

На 2 и на 6— левая ступня с пятки переходит на всю подошву в VI позицию и принимает на себя упор.

На «и» и «и»— после шага пятого счета с подъемом носка левая ступня переходит на пятку и выворачивается в косолапое положение и обратно вперед.

Знаки пригибов колен соответственно увеличиваются и уменьшаются.

Буква «п» (латинская) между точками повтора в последнем такте указывает на «знное» неограниченное число повторов плясовой фигуры.

Обе плясовые фигуры повторяются четыре раза. Счет доходит до (16×4).

Знаки записи движений третьей плясовой фигуры понятны из объяснений записи первой и второй плясовых фигур *Гэрани*. Здесь прибавлены линии у торса (тали), указывающие, что торс, повернувшись вправо от 45° до 90°, остается в том же положении и только на 6(70), 18(82), 30(94) возвращается обратно в исходное переднее положение. Точно так же, повернувшись влево на от 45° до 90°— торс остается в том же положении и только на 11(75), 23(87), 35(99) возвращается обратно в исходное переднее положение. Движение для этого возвращения лигой помечаться не должно.

Как и в *Горани* Алашкерта, во всех трех плясовых фигурах айондзорской *Гэрани* пригибы и выпрямления колен все время чередуются, что Аршак Саргсян объяснял как живописующие движения, передающие ныряние змеи в воду.

Это сходство движений колен опять-таки убеждает, что айондзорская *Гэрани* тоже была связана с вызыванием дождя и культом змеи. Ярким доказательством последнего являются сами змеевидные повороты параллельных ступней на 45° вправо и влево. Упор переходит то с правой ступни на левую, то обратно. При перемене упора то левая, то правая свободная ступня приподымается на свободный носок.

Ритм движений ног и торса в айондзорской пляске *Гэрани*

а. в первой плясовой фигуре I части.

49.	50.	51.	52.	53.	54.	55.	56.	57.	58.	59.	60.	61.	62.	63.	64.
33.	34.	35.	36.	37.	38.	39.	40.	41.	42.	43.	44.	45.	46.	47.	48.
17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.	29.	30.	31.	32.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.

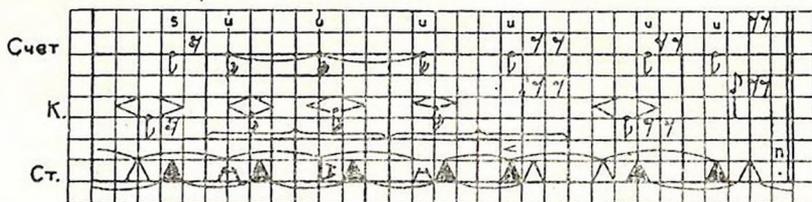
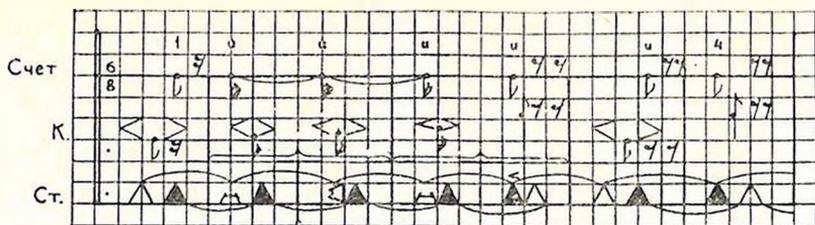
б. во второй плясовой фигуре I части.

89.	90.	91.	92.	93.	94.	95.	96.	97.	98.	99.	100.
77.	78.	79.	80.	81.	82.	83.	84.	85.	86.	87.	88.
65.	66.	67.	68.	69.	70.	71.	72.	73.	74.	75.	76.

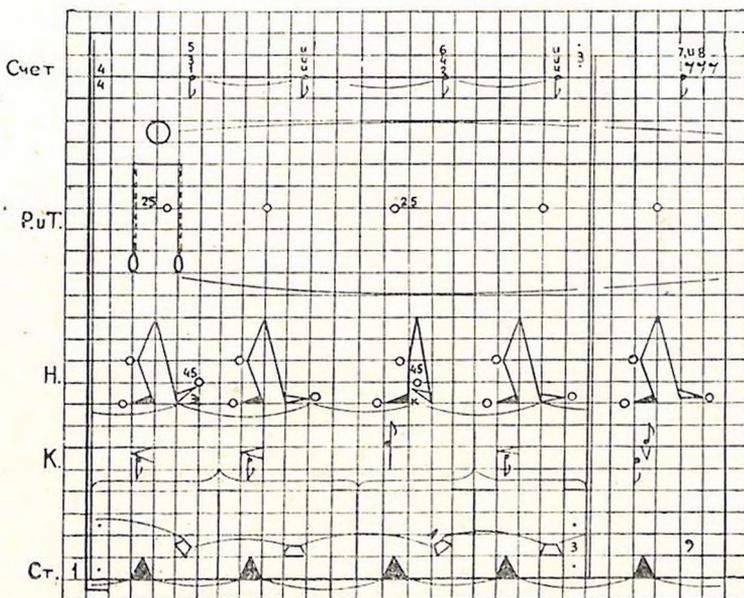
Во второй и третьей частях

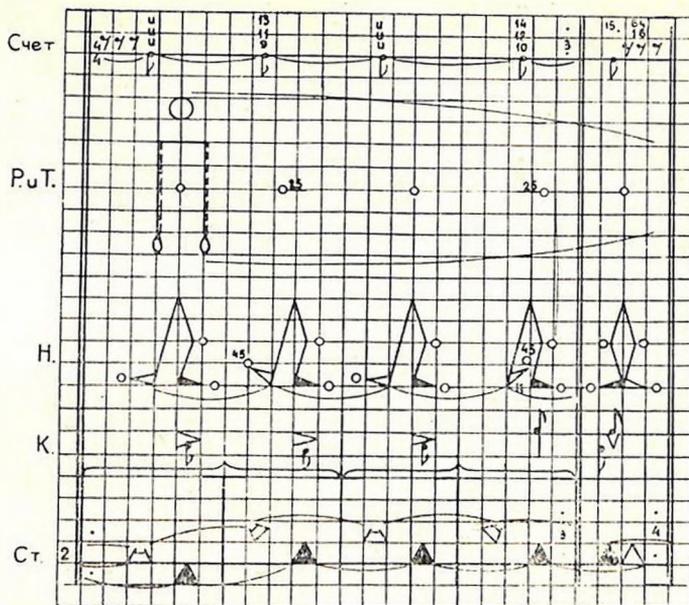
1, 2, и 3, и 4, 5, 6, и 7, и 8.

Запись движений ног алашкертской пляски Горани

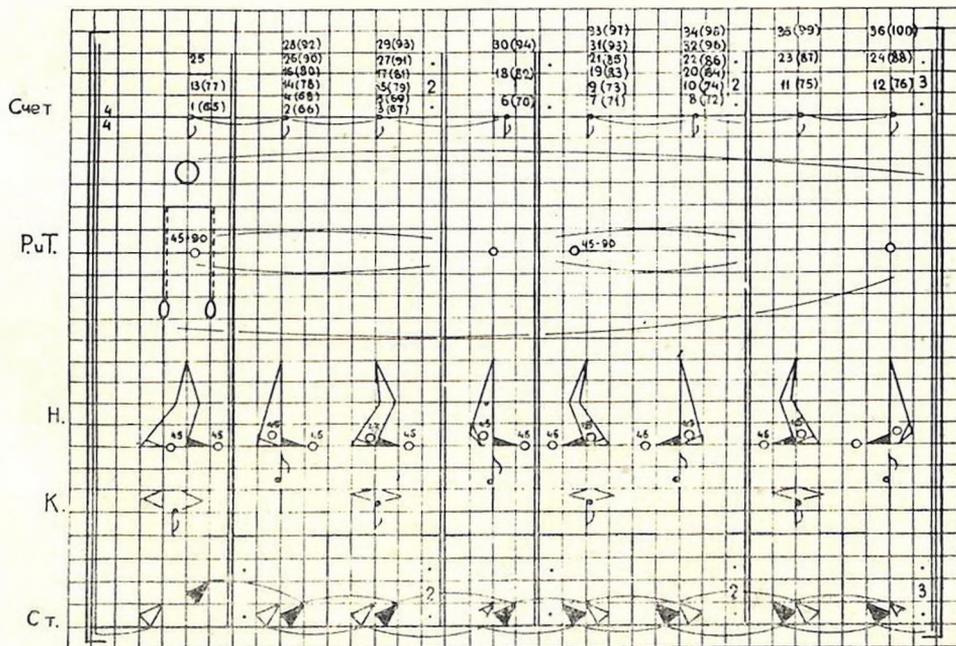


Запись движений первой и второй плясовых фигур айюндзорской Гэрани





Зменные движения ног в третьей плясовой фигуре айодзорской пляски *Гэрани*



Цифры 2 между точками— знаками повторения у двойных тактовых черт показывают, что записанные движения исполняются по два раза.

Цифра 3 в конце записи у последней двойной тактовой черты перед большой скобкой указывает, что вся третья плясовая фигура сначала и до конца (после повторений 2 раза указанных тактов) повторяется 3 раза. И здесь большая скобка проставлена и в начале записи у первой двойной тактовой черты.

В записи третьей плясовой фигуры над нотами ритма движений ступней проставлены полностью все цифры счета этой фигуры от 1 до 36. В скобках проставлены цифры от 65 до 100, если продолжать просчитывать счет после 64, то есть после счета первых двух плясовых фигур. В записи последних проставлены цифры счета только одного их исполнения от 1 до 16. При повторении 4 раза счет будет равен 64. Цифра 64 проставлена в самом конце записи.

## ВОЕННЫЕ ПЛЯСКИ

Военные пляски армян по своим построениям и видам плясовых фигур очень разнообразны. По существу они являются пантомимическими плясовыми действиями, ибо передают, живописуют те или иные виды и обстоятельства поединка, группового боя, сражения, кавалерийского боя.

Народ называет Военные пляски—*Кырви хагэр*— от *кыв*— война, бой.

На литературном армянском языке они называются *Размакан парэр* от *разм*— война, рать или *Патэразмакан парэр* от *патэразм*— война.

Пляски войска, войсковых частей, в особенности по поводу одержанной победы, в старину назывались *Парк банакац*<sup>1</sup>.

Военные пляски плясали не только воины и войсковые части. Плясали их и народ, провожая своих воинов на войну, встречая их, празднуя победу либо оплакивая поражение. Женщины плясали Военные пляски у многих культурно отсталых племен, пока мужья их воювали, веря, что они этим «обеспечивали» победу мужьям. Исполняли Военные пляски, состязания в бою и с целями ведовскими. Состязаниями-гаданиями, делясь на свою и вражью партии, старались предугадать результат сражения, войны. Военными плясками-состязаниями гадали и о том или ином важном для народа обстоятельстве, например, будет ли урожай или засуха, будет ли попутный ветер для плавания, рыболовства, будет ли удачной охота и т. п.

До сих пор еще у культурно отсталых племен современности существует обычай пля-

сать перед боем, походом, делясь на партии, инсценируя сражение или поединки.

Инсценирование сражения или поединка имело место в старину у всех племен и народов. Оно имеет место и в наше время у племен, поныне справляющих обряды посвящения юношей в тайны племени, во время общинных и общеплеменных танцев и представлений. Посвящаемые юноши должны были знакомиться с «историей» своего племени, с рассказами о героических подвигах своих предков. Военные сюжеты, либо отдельные Военные пляски исполнялись перед посвящаемыми юношами под контролем, руководством и при участии старшин во время подобных «исторических»— мифологических и эпических представлений. Постепенно и сами юноши научались их инсценировать и исполнять, воспевая военные походы, победу или поражение, пережитые своим племенем или народом (табл. XXI).

Подобные представления не могли не существовать и у племен, вошедших в состав армянского народа и позже в среде его самого. У всех племен существовали духи и божества войны<sup>2</sup>. В честь их тоже исполнялись военные плясовые действия.

Вместе с тем, старшее поколение не могло не заметить оздоравливающего и укрепляющего действия Военных плясок на здоровье молодежи, на развитие в них физической ловкости, гармоничности и легкости движений. Понятно, что при всей их неконной священности и культовости, Военные пляски, состязания и игры стали выполнять немаловажную роль в деле физического воспитания молодежи; понятно, что они с ранней поры, наряду с их магическим культовым назначением, таили в себе зародыши светского театрального, плясового, спортивно-игрового народного, а позже и профессионального творчества и яви-

<sup>1</sup> *Պար*, см. *ՈՂԷ*. В объяснении слова *пар* на стр. 919 приводит следующее: «*Գուր զօրհինաց արհիւլ, զա յաղթե՛ն հոշի՛ն արըր րանահաց*»—«Построения—хор, полки воинов, пляшущих по случаю победы, называются плясками войска», (войсковых частей, полка, армии—от *банак*—войско, лагерь и п.).

<sup>2</sup> У армян—бог *Вагагн*.

лись видами физической тренировки исполнителей. Военные пляски, благодаря своим благотворным тренировочным результатам, входили в комплекс физической подготовки воинов. Это обусловило массовое, общенародное распространение Военных плясок, породившее черты их светского назначения и содержания, развивающиеся затем параллельно с их культовым назначением и содержанием.

Свидетельством того, что у армян с седой старины большую роль играло исполнение Военных плясок, является дошедшее до нас наследие Военных коллективных плясок и плясков дуэтов-поединков. Еще в первой четверти XX в. сохранился у армян обычай исполнения Военных плясок во время Свадебной процессии после венца по пути из церкви в дом жениха<sup>3</sup>. Исполнялись Военные пляски и на самой свадьбе. Как Военные пляски — Дорожные, так и исполняемые во время остальных свадебных дней, по-видимому, являются остатками былых боев-поединков или даже целых сражений во время умыкания доушек.

Об исполнении армянами Военных плясок и во время похоронной процессии, об инсценировке сражения в обрядах похорон свидетельствует Мовсэс Хорэнаци, приводя в кн. II, гл. 60 своей «Истории Армении» описание похоронной процессии царя Арташеса II со слов Аристона из Пэлла.

Великий армянский историк повествует, что Аристон из Пэлла, помимо обстоятельств болезни и самой смерти армянского царя Арташеса II, «пишет о том, сколько народу поумирало<sup>4</sup> во время смерти Арташеса — любимые жены и наложницы, и верные рабы; и какую великолепную церемонию со множеством личин свершили, воздавая почести праху, сообразно литии<sup>5</sup> цивилизованных, а не варваров. Одр был, — говорит, — золотым, посылки и ложе из виссона, и облачение, что на теле — золотом шитое; диадема повязана на голове, и оружие, золотом украшенное, положе-

но перед ним; и вокруг одра — чада его и множество родственников; и подле них — сонмы служителей культа; и родоначальники, и сатрапий полки, и вообще воинские части; все, построившись, с оружием, в доспехах, сразились словно на войне; впереди трубили в медные трубы, и за ними — девы-плакальщицы в черных одеждах и женщины-вопленицы, а за всеми — толпы простолудниов. И так, понесши, погребли. И вокруг могилы предавались добровольной смерти, как выше мы сказали. И был он так любим страной нашей, процарствовав сорок и один год»<sup>6</sup>.

Из этого отрывка, описывающего похоронную процессию и построение участвующих в ней по отношению к носилкам с прахом царя Арташеса II, явствует, что, во-первых: во время подобной процессии совершали поминальную литию — поминальный обряд со многими личинами-масками и что, во-вторых: имела место инсценировка сражения, исполненного воинскими частями. Подобные же инсценировки сражения всегда заключали в себя плясовые элементы, совершались в плясовом ритме и темпе и состояли из целого ряда традиционных танцевальных да внутри воинственных эволюций-построений и перестроений с пантомимой нападения и отступления либо преследования врага.

Помещенные в этом томе записанные мною Военные коллективные пляски армян инсценируют различные виды боя в различных построениях. Если к моменту отмирания Военных плясок в среде армянского народа в конце XIX и в начале XX вв. они все же не утратили всего многообразия динамики, темпераментных фигураций — прыжков, выпадов и пантомимической выразительности, то более чем ясно, что в древности, когда Военные пляски имели актуальное значение в быту и в обрядах армян, они должны были быть полны яркой художественной изобразительности и театрализации, построенной на технически совершенных воинственных движениях и на совершенном владении древним армянским оружием.

## ПЛЯСКИ С ПОСТРОЕНИЕМ УЧАСТВУЮЩИХ В ОДИН РЯД

№ 39. В 1961 г. высленец из гор. Вана в Америку — в Нью-Йорк Вагаршак Шаниян — сверстник и товарищ Хорэна Давтяна приезжал как турист в Ереван. Мне удалось записать от него целый ряд этнографических материалов, песни с текстами и пляски. В их числе он показал пляску *Кэртци*, которую па-

<sup>6</sup> Перевод мой.

<sup>3</sup> См. главу о Дорожных плясках.

<sup>4</sup> Кончать собой добровольной смертью — обычай, унаследованный еще от первобытных погребальных обычаев.

<sup>5</sup> Лития (греч.), арм. *карс* — священный погребальный, поминальный обряд в честь покойника; общенародное моление вне храма. Маски играли большую роль в погребальных церемониях. Во время похорон римляни архимим изображал покойника и его деяния. По-армянски такое изображение называется — *димарнутюн* или *барарнутюн*.

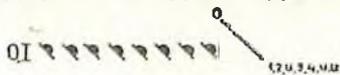
звал *Патэразмакан*— Военной, *Свинапар*<sup>7</sup>— Пляской со штыками. Название *Кэртци* и Вагаршак Шаинян, подобно айюцзорци Аршаку Бабяну. производит от названия села *Кэртци*, в котором, по его словам, имелась нефть.

Пляска *Кэртци* состоит из двух частей. Она исполнялась под *зурну* и *дхол*.

Метр ее мелодии на 3/4.

Участвовали молодые пары, обладающие определенной танцевальной техникой, так как *Кэртци*— пляска технически трудная.

Построение в один ряд. В исходном построении строятся, повернувшись на 1/8 оборота вправо. Держатся за мизинцы опущенными и вытянутыми в локтях руками. От поворота на 1/8 оборота торс поворачивается на 15° вправо, правые руки всех участвующих переводятся градусов на 15 вперед, а левые— на тот же градус назад. Ведь стоят не боком друг к другу, а косо друг за другом.



О. Исходное построение участвующих (0), сохраняемое (1) на 1 до 4 «и,и». Линия 0—1—линия косога шага на 1.

### I часть

#### I построение.

На 1—шаг правой ступней вправо уже II позиции. При повороте участвующих на 1/8 оборота вправо этот шаг очерчивает косую линию слева направо. Очень акцентированный и глубокий пригиб обоих колен. После этого до четвертого счета ступни неподвижны и только подчеркнуто прилясывают колени так:

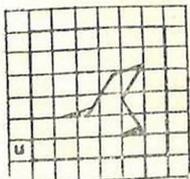
На 2, «и»—два средних по глубине пригиба и выпрямления обоих колен.

На 3— очень акцентированный и глубокий пригиб обоих колен.

На 4—пригиб колен средней глубины.

На «и»—правая ступня подымается на полупальцы. Левая неподвижна. Выпрямление обоих колен.

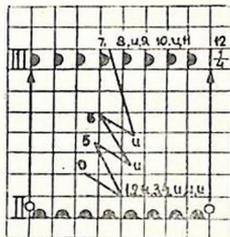
На «и»—правая ступня опускается на пятку. Правое колено сильно приседает.



Левая нога подымается вперед, согнув колено под тупым углом.

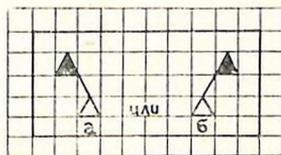
На «и»— выпрямление правого колена.

II. Перестроение участвующих обратно влево на 1/8 оборота в положении боком друг к другу.



На 5— шаг левой ступней вперед и влево по IV нескрещенной позиции в момент поворота всех участвующих влево на 1/8 оборота, они перестраиваются боком друг к другу.

На «и»— шаг правой ступней назад на расстояние одной ступни от VI позиции. Левая ступня, чуть задержавшись, отрывается от земли. Правое колено резко приседает, когда левая нога подымается вперед, согнув колено под тупым углом, как на «и» после четвертого счета.



На 6— такой же шаг левой ступней вперед и влево по IV нескрещенной позиции, как на 5. Надо помнить, что ступни при нескрещенной IV позиции располагаются всегда по концам косой, а не прямой линии шага.

а. шаг левой ступней вперед (и влево) по нескрещенной IV позиции. Линия, соединяющая крайнюю заднюю точку правой ступни и крайнюю переднюю точку шагающей левой ступни, косит вперед и влево.

б. При шаге правой ступней вперед (и вправо) линия, соединяющая аналогичные точки обеих ступней, косит вперед и вправо.

На «и»— шаг правой ступней назад на расстояние одной ступни от VI позиции. Левая ступня, чуть задержавшись, отрывается от земли. Правое колено резко приседает, когда левая нога подымается вперед, согнув колено под тупым углом.

На «и»—взлет.

На 7— крупный прыжок вперед (*sauté*) на обе ноги на расстояние двух ступней. Ле-

<sup>7</sup> От *свин*— штык и *пар*— пляска.

вая свободная от упора ступня впереди, а правая, опорная— в положении на одну ступню назад от VI позиции. Глубокий пригиб обоих колен.

На 8, «и»—ступни неподвижны, два пригиба средней глубины и выпрямления обоих колен.

На 9—ступни неподвижны. Глубокий акцентированный пригиб обоих колен.

На 10— как на 8.

На «и,я»— такой же пригиб и выпрямление; на второе «и»—еще один пригиб, а вместо второго выпрямления обоих колен— взлет.

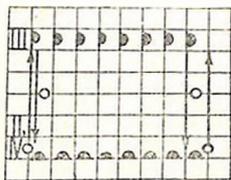
На 11— прыжок (сотэ) на обе ступни на месте. Упор перемещается на левую ступню, правая освобождается от упора. Глубокий акцентированный пригиб обоих колен.

Таким образом, от пятого до одиннадцатого счета весь ряд фасом продвигается вперед по зигзагам шагов, как приведено в записи.

III. Перестроение участвующих вправо на  $1/4$  оборота в положение друг за другом.

На 12— поворачиваясь на  $1/4$  оборота вправо в положение друг за другом, шаг правой ступней вправо по II позиции.

Поскольку все участвующие расположились фасом в правую сторону, ряд этим и последующими шагами вправо возвращается обратно в направлении своего построения II на его место.

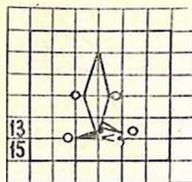


До конца I части, а затем и II боком продолжают продвигаться в направлении своего бывшего места расположения на II, которое занимают затем, вновь повернувшись влево на  $1/4$  оборота (см. движения ног на 17).

На записи III расположение участвующих друг за другом после продвижения фасом вперед (О— в начале стрелок) из построения II. Это же построение будет IV по порядку, после того как фасом вправо (О— перед стрелками), боком, вернулись на старое место II.

На 13— левая ступня резким движением приставляется к правой по VI позиции, ударяя ее своим правым ребром, после чего правая отрывается от земли. Оба колена подогнуты.

Знак О у носков показывает, что они направлены вперед. Знак акцента, направленного углом влево, обозначает удар левой ступни. Точка— знак прикосновения, в данном случае— прикосновения ступней. Апостроф— знак отрыва правой ступни от левой после ее удара о левую.



На «и»— два прыжка (сотэ) на левой ступне на месте при том же положении правой поднятой ноги.

На 14— шаг правой ступней вправо по II позиции.

На 15— как на 13.

На «и»— прыжок (сотэ) на левой ступне на месте. Правая нога так же поднята.

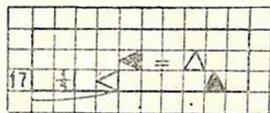
На 16— косой шаг правой ступней вправо и вперед на расстояние одной ступни от II позиции. Левая нога подымается вбок, носком вперед, согнув колено под тупым углом.

Ряд участвующих доходит до бывшего своего места (построение II), все еще стоя друг за другом.

IV. Перестроение участвующих обратно— влево на  $1/4$  оборота в положение боком друг к другу (как при построении II).

На 17— прыжок (сотэ) на обе ноги, поворачиваясь влево на  $1/4$  оборота. Пригиб обоих колен. Восстанавливается построение участвующих боком друг к другу.

Правая ступня остается опорной, спадает на свое место (носки повернуты на  $1/8$  обо-



рота влево). Левая, свободная от упора ступня спадает на ступню вперед от VI позиции. Когда двигались друг за другом после поворота вправо на  $1/4$  оборота, то ступни располагались носками вправо, так как и фас был направлен вправо. Повернувшись при прыжке на  $1/4$  оборота влево, участвующие приходятся боком друг к другу, фасом вперед (см. построения II и IV), а значит, и носками вперед.

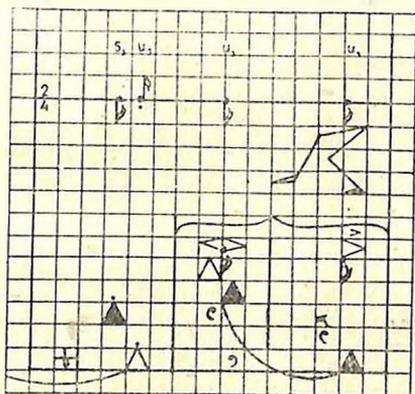
На 18— выдерживается науза в одну восьмую.

На «и»— колени выпрямляются за вторую восьмую.

Руки неподвижны и опущены у боков участвующих, которые стоят боком друг к другу, когда нет поворотов.

## II часть, Быстрая с прыжками.

На 1—4 «и, и»— во время поворота участвующих на 1/8 оборота вправо движения торса, ног и рук, как в I части.



На 5— как на 5 в I части— шаг левой ступней вперед по IV нескрещенной позиции в момент поворота всех участвующих обратно влево на 1/8 оборота (см. перестроение II в I части).

На «и»— взлет (точки стаккато над знаками ступней) для прыжка (соте).

На «и»— спадание на землю. Свободная от упора ступня впереди на две ступни от своего бывшего места (где проставлен апостроф), а опорная правая ступня спадает на четыре ступни вперед от своего бывшего места (где проставлен апостроф), но на одну ступню назад от VI позиции. Глубокий пригиб (<>) обоих колен.

На «и»— левая нога акцентированно подымается вперед (знак акцента над апострофом— знаком отрыва ступни от земли—с), согнув колено под тупым углом. Правое колено еще глубже, акцентированно приседает.

На 6— такой же шаг по IV нескрещенной позиции левой ступней вперед, как на 5, но без поворота.

На «и, и, и»— взлет, спадание на землю во время прыжка (sauté) и подъем левой ноги, как на «и, и, и»— после пятого счета.

На 7— такой же шаг по IV нескрещенной позиции левой ступней вперед, как на 6.

На «и»— взлет для прыжка (sauté).

На «и»— спадание на землю при том же взаимном расположении ступней, продвигаясь вперед, но на большее расстояние.

На 8 «и, и, и»— ступни неподвижны. Два пригиба и выпрямления обоих колен средней глубины.

На 9— ступни неподвижны. Глубокий пригиб обоих колен.

На 10 «и,и»— ступни неподвижны. Пригиб средней глубины, выпрямление и еще такой же пригиб обоих колен за три шестнадцатые.

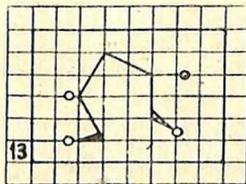
На «и»— взлет для прыжка (sauté) за одну шестнадцатую.

На 11— при спадании на землю на свое место во время прыжка при том же взаимном расположении ступней, упор перемещается на переднюю левую ступню, а правая освобождается от упора. Глубокий пригиб обоих колен.

Перестроение участвующих вправо на 1/4 оборота и расположение друг за другом фасом вправо

На 12— поворачиваясь на 1/4 оборота вправо в положение друг за другом, шаг правой ступней по II позиции, как в I части. Поскольку все участвующие расположились теперь фасом в правую сторону, ряд этим и последующими шагами вправо возвращается обратно в направлении своего построения II и на его место.

На 13— как на 13 в I части, левая ступня резким движением приставляется к правой по VI позиции, ударяя ее своим правым реб-



ром, после чего правая отрывается от земли и подымается, но не вперед, а вбок, вправо под тупым углом в колено. Носки ступней направлены вперед.

На «и»— два прыжка (соте) на месте на левой ступне, при том же положении правой поднятой ноги.

На 14— шаг правой ступней вправо по II позиции.

На «и»— как на 13— удар левой ступней о правую и отрыв последней от земли.

На «и»— взлет для прыжка (сотэ) на месте на левой ступне при том же положении правой поднятой ноги.

На «и»— спадание на землю на левую ступню.

На 15 «и, и, и»— как на 14 «и, и, и».

Перестроение участвующих в положении боком друг к другу, фасом вперед.

На 16— поворачиваясь влево на 1/4 оборота, во время шага ставить правую ступню на расстояние одной ступни назад от II позиции.

На «и»— пауза на одну шестнадцатую.

На «и»— взлет для прыжка (сотэ) на последнюю шестнадцатую.

На 17— спадание на землю. Правая ступня спадает на свое место. Левая свободная спадает на расстояние одной ступни вперед от VI позиции. Пригиб обонх колен.

На «и»— пауза в одну восьмую.

На 18— пауза в одну восьмую.

На «и»— выпрямление обонх колен за последнюю восьмую.

И во II части перестроения участвующих, как в I части.

№ 40. Айоцдорскую Военную пляску— *Кыру хаг* под названием *Шэхани*— Шейхская— Аршак Бабаян считал трудной для исполнения. Вот поэтому-то, по его словам, ее исполняли немногие и только молодые парни—холостые либо женатые, которые хорошо знали ее.

Вот что рассказал Аршак Бабаян о *шейхах*, по его произношению—*шэх-ах*. «*Шэх*—магометанский католикос у курдов. Его чтят<sup>8</sup> за Магомета. Если какая-либо женщина вымоет *шэх-у* ноги в чистой посуде, то воду его ног раздают по домам. Там по стакану этой воды наливают в тесто и почитают такое тесто как святыню.

По одному *шэх-у* бывает в каждом *аширате*, в каждой провинции, у каждого племени. Курды каждого племени выбирают себе *шэх-а* из *хаджи*—паломников, побывавших на поклонении в Мекке. *Шэх* не любит убийств. Если увидит, что поймали армянина при нем и хотят увести, чтобы убить—не дозволит, освободит, говоря: «Оскверните наш *шэхский*, мусульманский закон».

Однако Аршак Бабаян не уточнил, почему данную армянскую пляску назвали *Шэхани*, но добавил, что «в подобных Медленных плясках (вероятно, здесь он термин *Тцандыр*— Медленный, применил в смысле *Торжественной пляски*.—С. И.) во главе построения становились *шихан-ы*— князья, правители, власть имущие. Они одаривали *зурну* и *длол*. Бедняки с ними плясали, но дарить *шабах* не были в состоянии.

В армянских селах князья, богачи, начальники очень любили *Шэхани*, *Гэрани*, *Тамр агайи* (*Гэрани* и *Тамр агайи*— одна и та же пляска), *Сыл'вани*»..

«Курды не могли хорошо плясать эти пляски— продолжал Аршак Бабаян. Во время свадеб курдов эти пляски армяне там плясали, а курды смотрели. Если там случался курдский властитель— он бранил их— дескать: «Сукины дети, видите как армяне пляшут— и вы пляшите, чтоб переварить еду и снова поесть!»

Очень часто курдские властители приглашали к себе знакомых армян с *зурной* и *длол*. Армяне обучали курдов тем армянским пляскам, которые заказывали им. Парни и девушки у курдов вместе обучались пляскам. Без приказа властителя никто не осмеливался плясать. Хороших танцоров, будь то парень либо девушка, тот одаривал. Богач держал в руке кошель с деньгами, подзывал к себе *шаоашчи* (кого-либо из ловких парней— холостого ли, женатого ли (безразлично, заранее назначенного), доставал деньги и говорил.

«Провозгласи *шабах*— дар такому-то парню или такой-то женщине!

Я не видал, чтобы курды плясали *Шэхани*. Армяне плясали *Шэхани* на местах богомоля, у монастырей во всем Айоцдзоре, в городе Ване, в Тимаре, в Бэркри во время всех праздников, пиров и в свадебные дни»— закончил Аршак Бабаян.

Мелодия *Шэхани* на 2/4. Метр этот присущ Военным пляскам.

Построение участвующих в один ряд, не заворачивающийся в дугу. Человек 12—15 и более всем рядом продвигаются то вперед, то назад, что опять-таки присуще многим армянским пляскам.

Строятся довольно широко друг от друга и опущенными руками, не сгибая локтей, держатся за мизинцы— правый кладут поверх левого.

<sup>8</sup> Сохраняю рассказ Аршака Бабаяна в наст. вр.

## 1 часть.

### Продвижение вперед.

На 1— левая ступня ударяет, выдвинувшись на ступню вперед от VI позиции и сейчас же отрывается от земли. Довольно глубокий пригиб правого колена.

Каждое движение ног занимает по одной восьмой, после чего выдерживается пауза в одну восьмую.

На 2— вариант а.— Левый носок ударяет у носка правой ступни по VI позиции и сейчас же отрывается от земли. Правое колено сохраняет пригиб первого счета.

— вариант б. Левая нога подымается вперед, согнув колено под прямым углом. Правое колено исполняет неглубокий пригиб и выпрямление за две шестнадцатые.

На 3— удар левой ступней, как на 1. Если на 2 исполнен вариант а—удар носком, то правое колено продолжает выдерживать пригиб. Если же на 2 исполнен вариант б— то повторяется пригиб правого колена.

На 4— шаг левой ступней вперед по нескрещенной IV позиции.

На 5— на первую восьмую— акцентированный шаг-приставка правой ступней к левой по VI позиции.

На «и»— на вторую восьмую— взлет для прыжка (сотэ), выпрямляя правое колено.

На 6— на первую восьмую спадание на землю при прыжке (сотэ) на полступни вперед на правую ступню, подымая вперед согнутую под прямым углом левую ногу. Неглубокий пригиб правого колена.

На «и»— на вторую восьмую— выпрямление правого колена. Положение левой поднятой ноги сохраняется.

На 7, 8, 9, 10, 11, «и», 12, «и»— повторить движения ног на 1, 2, 3, 4, 5, «и», 6, «и».

### Продвижение назад.

На 13— как на 1 и на 7— левая ступня ударяет, выдвинувшись на ступню вперед от VI позиции и сейчас же отрывается от земли. Довольно глубокий пригиб правого колена.

На 14— а. Удар левым носком по VI позиции у носка правой ступни с немедленным отрывом от земли. Правое колено сохраняет пригиб первого счета или:

б— подъем левой ноги вперед, согнув колено под прямым углом с неглубоким пригибом и выпрямлением правого колена за две шестнадцатые.

На 15— акцентированный удар левой ступни, как на 3 и на 9.

На 16— шаг левой ступней назад по нескрещенной IV позиции.

На 17— шаг-приставка правой ступней к левой по VI позиции.

На 18— шаг левой ступней назад по нескрещенной IV позиции.

На 19— шаг-приставка правой ступней к левой по VI позиции.

На 20— на первую восьмую поднять левую ногу вперед, согнув колено под прямым углом. Неглубокий пригиб правого колена.

На «и»— на вторую восьмую выпрямление правого колена. Положение левой поднятой вперед ноги сохраняется.

1 часть повторяют до сигнала вожака.

При переходе ко II, Быстрой части на последнее «и» исполняется еще и взлет для прыжка, чтобы спадание пришлось на I II части. Можно просчитывать, для I часть на три части: 1—6, «и»; 1—6 «и»; 1—8 «и».

На каждый четный счет, не сгибая рук в локтях, качать их вперед на 25°.

На каждый четный счет качать их назад градусной на 15°.

Качания рук продолжаются и во II части.

II часть—Быстрая с прыжками (сотэ).

### Продвижения вперед.

На 1— акцентированный прыжок (сотэ) на обе ноги, ударяя левой ступней в том же положении, как на 1 в I части, и сейчас же отрывая ее от земли.

На 2— прыжок (сотэ) на правой ступне, подняв вперед согнутую в колене под прямым углом левую ногу.

На 3— как на 1.

На 4— шаг левой ступней вперед по нескрещенной IV позиции.

На 5— шаг-приставка правой ступни к левой по VI позиции.

На «и»— на вторую восьмую— взлет для прыжка (сотэ), выпрямляя правое колено.

На 6— спадание на землю при прыжке (сотэ) на правую ступню вперед на расстоянии одной ступни, подняв вперед согнутую в колене под прямым углом левую ногу, как на 2 на первую восьмую. Неглубокий пригиб правого колена.

На «и»— на вторую восьмую взлет для прыжка (сотэ)— выпрямляя правое колено.

На 7, 8, 9, 10, «и», 11, 12, «и»— повторить движения на 1, 2, 3, 4, 5, «и», 6, «и».

## Продвижение назад.

На 13— прыжок, как на 1 и на 7, на обе ступни (сотэ).

На 14—прыжок на правой ступне, как на 2 и на 8 (сотэ).

На 15— как на 3 и на 9.

На 16— шаг назад левой ступней по нескрещенной IV позиции.

На 17— шаг-приставка правой ступней к левой по VI позиции.

На 18— шаг назад левой ступней, как на 16.

На 19— шаг-приставка правой ступней к левой по VI позиции, как на 17.

На 20— прыжок (сотэ) на правую ступню, подняв вперед согнутую под прямым углом в колене левую ногу.

На «и»— взлет для прыжка (сотэ) и спадание на землю на I при повторении II части.

Таким образом и в *Шэхани* наступающий вперед и отступающий назад ряд передает наступление и отступление бойцов.

№ 41. Сасунская Военная пляска *Чол май-дан*— Безлюдная, пустынная площадь, показанная колхозниками с. Ириид Талинского р-на во главе с Габриэлем Петросяном, состоит в основном из переменных шагов-шассэ.

Исполняют ее мужчины, больше молодежь. Она не имеет текста и исполняется под *зурну* и *Джол* (табл. XXI).

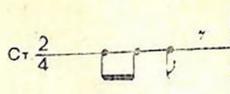
Построение участвующих в расширенный ряд, боком друг к другу, держась ладонями. Руки качают назад на четный счет и приводят вперед на четный. Имеют место частые перестроения пляшущих в связи с постоянными поворотами всем телом, словно участвующие наступают то влево, то опять вправо на врага. Общее продвижение участвующих вправо по площадке.

На 1— большой скрещенный шаг вперед и влево правой ступней за левую с поворотом всего тела на 1/4 оборота влево—фасом по линии плана влево, что влечет за собой перестроение участвующих друг за другом. Глубокий пригиб правого колена.

На «и»— левая ступня, принимая упор, очень мало, еле приближается к правой (не меняя поворота), но ставится левее своего предыдущего положения.

На 2— второй скрещенный шаг правой ступней влево, как на 1, сохраняя старый поворот.

1. и. 2.

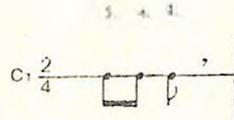


Ритм первого шассэ.

На 3— с резким поворотом всем телом и перестроением на 1/4 оборота вправо—фасом по линии плана вправо друг за другом—большой скрещенный шаг левой ступней вперед и вправо за правую ногу. Глубокий пригиб левого колена.

На «и»— правая ступня, принимая упор, очень мало, еле приближается к левой (не меняя поворота), но ставится правее своего предыдущего положения.

На 4— скрещенный шаг левой ногой вперед и вправо, как на 3, сохраняя старый поворот.



Ритм второго шассэ.

На 5— повернуться на 1/4 оборота влево с перестроением участвующих друг за другом фасом по линии плана влево, подчеркнуто раскрывая колено, перекинуть правую ногу скрещенно вперед и влево и поставить ее ступню за левую ступню. При этом сильно пригнуться в талии вперед. Глубокий пригиб и выпрямление правого колена.

На «и»— подпрыгнуть на месте на правой же ступне с глубоким пригибом—выпадом и выпрямлением колена. Левую согнутую в колене ногу приподнять назад.

На 6— шаг ногой скрещенно позади и вправо правой ногой, почти на старом месте.

На 7— крупный шаг правой ступней вправо (шире II позиции), перестраиваясь в исходное построение участвующих боком друг к другу.

На 8— крупный скрещенный шаг вперед и вправо левой ступней, заходя далеко фасом по линии плана друг за другом.

На 9— крупный шаг правой ступней вправо (шире II позиции), перестраиваясь в исходное построение участвующих боком друг к другу.

На 10— удар с отрывом от земли левой ступней, рядом с правой (шире VI позиции).

На 11— резко акцентированный крупный шаг—выпад вперед левой ногой с глубоким пригибом колена.

На «и» — подпрыгнуть на левой ноге, подняв правую назад и согнув правое колено. Пригиб и выпрямление левого колена.

На 12 — удар правой ступней рядом шире VI позиции с отрывом от земли.

Во II части:

На 2, 4, 5, «и» — поднимать назад согнутую в колене свободную ногу.

На 10, 12 — после каждого удара ступней поднимать играющую ногу назад, согнув колено.

Все повороты сохраняются.

В III части:

После 2 — на «и», закончив I шассэ, на

последнюю шестнадцатую такта подпрыгнуть на правой ноге, продвигаясь влево и подняв согнутую в колене левую ногу назад.

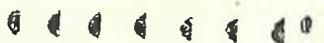
После 4 — на «и», закончив II шассэ, на последнюю шестнадцатую такта подпрыгнуть на левой ноге, продвигаясь вправо и подняв согнутую в колене правую ногу назад.

После 5 — на «и», на вынаде, продвигаясь влево, подпрыгнуть на правой ноге, акцентуруя и пригнувшись в талии вперед.

На 6 — стать на колено на левую ногу.

На 10, 12 — подпрыгнуть на опорной ноге во время удара играющей ступней, которая потом подымается назад.

## Перестроения участвующих в сасунской пляске Чол Майдан.

 Исходное построение.

 На 1, «и», 2.

 На 3, «и», 4.

 На 5, «и», 6.

 На 7.

 На 8.

 На 9, 10, 11, «и», 12.

Постоянные повороты, создающие перестроения участвующих при динамичности самих движений, большом продвижении в каждую сторону, резком наступлении вперед на 11, «и» — действительно передают воинственную целеустремленность танцоров и их боевой порыв. Удары ступней словно передают удары оружием.

№ 42. Показанная Хорэном Давтяном ванская пляска *Ашири Г'уванд* — *Г'уванд* в ина-храбрца живописует картину наступления и отступления во время боя только в действиях одной партии — без противника. Народ изображал как бы только одну из воюющих сторон.

По Хорэну Давтяну, эту пляску танцевали в гор. Ване и в Ванской области. Исполняли ее также айсоры и курды. Последние любили эту пляску больше, чем *Тцандыр гёнд-ы* (Медленные пляски).

Это единственная пляска из показанных Хорэном Давтяном, в которой общее продвижение участвующих (параллельно с передвижением вперед и назад), может быть как вправо, так и влево.

Внутри наступления и отступления имеет место три направления передвижения:

1. вперед.  
    назад и вправо по косой.
2. вперед,  
    назад и влево по косой.

Это значит, что после передвижения вперед—наступления, отступают не на то же место назад, а шагают либо назад и вправо, либо назад и влево, чтобы не возвращаться на исходное место, а продвигаться по кругу влево, либо вправо. Но весь ряд каждый раз движется по одинаковому косому направлению.

Ряд движется, не загибаясь в дугу, а как в *Кочари* между внутренним и внешним кругами плана, касательно к линии внутреннего круга<sup>9</sup>.

Изменение направления общего продвижения в сторону могло связываться с тем, что в определенных случаях Военная пляска имела содержание пляски *дуз, аджог*— удачной. При удаче прошедших военных действий или желая «обеспечить» в последующих боях удачу, согласно образному мышлению в суверенных народах, должны были продвигаться вправо.

Оплакивая же собственное поражение, неудачу в прошедших боях или желая «вызвать», «накликать» неудачу на врага, «накликать» его поражение, верили, что необходимо продвигаться еще и влево при передаче наступления— движениями вперед и отступления— движениями назад.

При продвижении влево содержание Военной пляски менялось. Она превращалась в *Тарс нар*, в пляску по поводу своей неудачи или ради накликания неудачи на недругов.

В Военной пляске *Ашири Гуванд* построение участвующих в один сплоченный ряд плечом к плечу при опущенных и скрещенных руках и переплетенных пальцах. Эту пляску исполняли пожилые. По словам Хорэна Давтяна, молодежь не очень любила такие

медленные пляски. Думаю, что тут играло большую роль то обстоятельство, что эта Военная пляска была старинной и молодежь ее знала хуже пожилых. Плясали мужчины, реже и женщины.

В I части темп постепенно доходит до быстрого.

При общем продвижении вправо наступать начинают с левой ноги, чтобы, отступая с правой ноги, продвигаться и вправо.

При общем продвижении влево наступать начинают с правой ноги, чтобы, отступая с левой ноги, продвигаться и влево.

Опишу только движения плясовой фигуры при общем продвижении вправо. Для общего продвижения влево вся плясовая фигура исполняется с обратной ноги.

На 1— небольшой шаг левой ногой вперед.

На 2— небольшой шаг правой ногой вперед.

На 3— как на 1.

На 4— удар правой ступней вперед и немедленный отрыв ее от земли.

На 5, 6, 7— отступление назад— три шага правой ногой, левой, правой, ставя ноги по косой—назад и вправо.

На 8— удар левой ступней рядом с правой с немедленным отрывом ее от земли.

## Во II части:

Все то же самое, но удары на 4, 8 совершаются не ступнями, а пятками, после чего следуют трельные движения приподнятым носком играющей ступни.

## В III части:

Руки гнутся в локтях под тупым углом.

Пальцы остаются переплетенными.

На 4, 8— вместо ударов ступней или пятой соответствующая играющая нога приподымается над землей, отогнув вверх ступню, и делает трель носком.

## В IV части шаги увеличиваются.

Руки гнутся под прямым углом в локтях на уровне талии. Они продолжают оставаться неподвижными.

Шаги на 2, 3— вперед и на 5, 6— назад исполняются витиевато подчеркнута с предварительным отведением соответствующей шагающей вытянутой в колени ноги вбок на воздухе, описывая всей ногой полукруг невысоко над землей.

<sup>9</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., I т., стр. 408.

На 4—8— продолжаютя трели носком поднятой играющей ступни.

*В V части:* положение рук без изменения.

На 1— очень большой шаг левой ногой вперед.

На 2— шаг правой ногой вправо от левой—на расстоянии одной ступни (по II позиции), сейчас же поднимая невысоко вперед вытянутую левую ногу.

На 3— как на 1.

На 4— поднять правую ногу назад, согнув выдвинутое вперед колено, но не отводя его тоже назад.

На 5—6— шаги косо назад и вправо правой и левой ногами меньше, чем

на 7— когда шаг правой ногой назад и вправо делается очень большой.

На 8— поднять левую ногу вперед, согнув ее колено почти на уровне бедра и заводя спереди ее ступню накрест выше правого колена.

В I, II и III частях мелодия на 2/4, в IV, V Быстрых частях мелодия меняется. Она на 6/8. Соответственно меняется ритм шагов и пригибов и выпрямлений колен.

В VI части, Быстрой, при том же положении рук:

На 1, 2— крупные шаги левой и правой ногой вперед и вправо.

На 3— прыжок на обе ступни по расширенной VI позиции.

На 4— прыжок (сотэ) на левой ступне, подняв правую ногу назад, согнув колено.

На 5, 6— шаги правой и левой ногой назад и вправо.

На 7— прыжок на обе ступни назад и вправо по расширенной VI позиции.

На 8— прыжок (сотэ) на правой ступне, подняв левую ногу назад, согнув колено.

Эту часть пляшут не очень долго.

## ПЛЯСКИ С ПОСТРОЕНИЕМ В ДВА РЯДА

№ 43. Совершенно такую же плясовую фигуру, как в *Ашири г'уванд*, имеет сасунская Военная пляска, показанная в 1932 г. группой колхозников во главе с Григором Маргаряном в селении Ашнак Талинского района.

Название пляски мало соответствует ее содержанию:— *нОвн эр еркэн*<sup>10</sup>, *нОвн ануш*—

<sup>10</sup> Лит. *еркинк*— небо, в сасунском диалекте— *еркэн*.

Прохладно было небо, приятна свежесть. Разница между этими плясками лишь в следующем:

построение участвующих в два ряда друг против друга так, что взаимное наступление и удар ступней, как и взаимное отступление и удар ступней, ярко передают воинственность содержания.

Оба ряда поемному продвигаются и вправо. Передвижения влево нет.

Продвижение вперед начинается с правой, а не с левой ноги, так что удар исполняется левой ступней (по II позиции) с отрывом от земли.

Продвижение назад начинается с левой ноги, а удар совершается правой ступней (по II позиции) с отрывом от земли.

Руки сцеплены мизинцами и согнуты под прямым углом в локтях кистями вперед.

Имеет только одну часть (либо колхозники не знали других частей).

Мелодия на 3/8, ритм движений как в *Ашири г'уванд*-е, при 6/8 размера мелодии, но такты на 6/8 делятся пополам.

Таким образом, передвигаются вправо два ряда, наступающие друг на друга и отступающие, что заставляет отступающий ряд делать большие шаги назад, а меньшие вперед. А наступающий ряд—делать большие шаги вперед, а меньшие назад, чтобы оба ряда равномерно радиально продвигались между внутренним и наружным кругами.

В двух рядах мы имеем передачу ролей двух партий. Одна партия— ряд представляет свой народ или его воинов, другая партия— ряд обычно представляет неприятеля. Таким образом, здесь налицо полная инсценировка сражения.

В целях гадания в далекую древность перед сражением или походом из воинов выделяли два ряда танцоров (в те времена все воины в обязательном порядке обучались танцам и, в особенности, Военным пляскам). Один ряд представлял свой народ, другой— врагов. Смотря по тому, какой ряд во время состязательной пляски-игры, во время пробного боя побеждал— предсказывали исход сражения.

№ 44 и № 45. Крайне интересны Военные сасунские пляски— *Мачино* и *Мындо* тем, что их плясовая фигура пока что не встречалась ни в одной армянской пляске. Обе они исполняются совершенно одинаково, но называются раз но по своим мелодиям. Кроме того, *Мачино* имеет текст на армянском языке, в стро-

ки которого вставлено по несколько курдских слов. Эти мужские Военные пляски записаны в с. Ирнид Галинского р-на от колхозников, вышедцев из Сасуна, во главе с Габриэлом Петросяном. Никто из колхозников не смог объяснить их названий.

*Мачин*—*Китай*. Отсюда название *Мачино* могло быть—*Китайская* (пляска)<sup>11</sup>.

Надо сказать, что па *Мачино* и *Мындо* очень похожи на па китайских Военных плясок, которые мне приходилось видеть. Танцоры уверяли, что пляска *Мачино* настоящая армянская и старинная<sup>12</sup>. Пожилые лучше плясали, чем молодые. *Мындо* по созвучию напоминает слово *Мындавар*, что означало в древнем Иране одну из полководческих или воеводческих должностей, возможно, от *мыкунд*— большое копье. Некоторый шанс на возможность связи между этими словами и названием *Мындо* придаст военное содержание всех этих слов.

Построение участвующих в два ряда друг против друга, плечом к плечу. Руки опущены, скрещены в локтях и переплетены пальцами— сцепление рук подлинно армянское.

«Вожак» каждого ряда и «хвост» размахивают платками. Напрашивается предположение, что в старину:

а. они держали либо оружие,

б. либо знамя,

в. что, платки могли заменить собою знамя в Военных плясках, как знамя заменило собою некогда идола, которого жрецы выносили на поле брани для ободрения войска и ниспослания божеством победы воинам.

То, что знамя действительно заменило собою выносимого на поле брани идола подтверждается и армянским словом— *дрош*— знамя. *Дрош*— по-армянски не только знамя, а и скульптурное изображение божества— идол, а также— знак.

От корня *дрош*— *дрошайлак*— скульптурное изображение, бюст, статуя божества, идол, кумир, а также гл. *дрошэл*— ваять, выдалбливать, вырезать скульптурные изображения, в особенности: изображения божеств<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> На армянском лит. яз.—*Китайская*—*Чинакал*; название Китая—*Чинимачин*, *Чунумачин*.

<sup>12</sup> Армянские историкографы выводят происхождение рода знаменитых армянских полководцев—*Мамиконянов* из Китая (на древнеарм.—*Тчэн*). См. Историю Армении Мовсэса Хоренаци, кн. II, гл. 81 и др. (о Мамгуне).

<sup>13</sup> *Дрош*, *дрошайлак*, *дрошэл*— см. *Ы2Р*, стр. 645.

Знамена в древние времена сохраняли на себе отличительные знаки божества, своего тотема. Они были портативнее, легче и удобнее для перенесения во время военных походов, чем идолы.

В пантомимных Военных плясках знамена легче всего было изобразить с помощью платков. Вместе с тем помахивание платком (или знаменем) считалось оберегом от злых духов, помахивание якобы «отгоняло» их. В более поздние времена платки превратились в обычный атрибут любой пляски. Во многих плясках платки заменили собою исконный атрибут, который перестали употреблять танцоры, когда отпало старое содержание, а в новом содержании старый атрибут оказался излишним, утерл свое назначение.

В *Мачино* и *Мындо* нет других атрибутов пляски, кроме платков, в которых можно предполагать знамена. Вполне вероятно, что искони такую пляску плясали с оружием в руках. Сами движения полны такого наступательного воинственного порыва, что и теперь вполне передают военное содержание этих плясок, несмотря на отсутствие оружия. Оба ряда воинов, расположившись друг против друга, пляшут сначала на месте, затем первый ряд наступает на второй. После подхода первого ряда второй ряд преследует первый, заставляя его пятиться назад, и доводит его до исходной позиции. Тогда первый ряд начинает вновь преследовать второй. Тот отходит спиной на свое место, тоже пятясь, словно не спуская глаз с противника и боясь повернуться к нему тылом. Дойдя до своего места, второй ряд начинает наступление и доходит до первого, который тоже преследует его, до его позиции. Затем второй ряд гонит его обратно, после чего отходит на свое место. Тогда первый ряд вновь переходит в наступление.

Движения *Мачино* и *Мындо* одни и те же. Они варьируются в зависимости от того, в какую сторону исполняются:

а. на месте;

б. наступая вперед (лицом);

в. отступая назад (спиной).

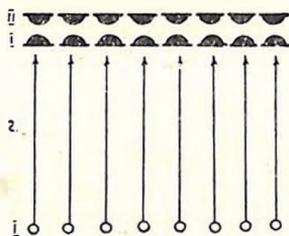
Плясовую фигуру удобно просчитывать так: 1, «и», 2; 2, «и, и», 2; 3, «и, и», 2; 4, «и, и», 2; 5, «и, и» 2, так как аналогичное па повторяется пять раз.

На все целые числа имеют место прыжки на обе максимально далеко расставленные вперед и назад ноги. На все «и» ступня вынесенной вперед ноги (свободной) приближается к опорной во время прыжков на обе ноги или приплясов опорной ступни.

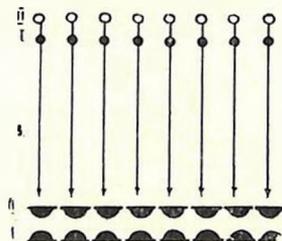
Построение участвующих в сасунских плясках Мачино и Мындо



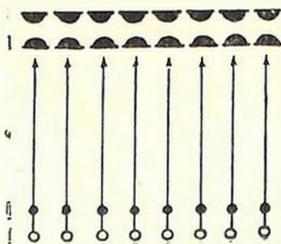
1. Исходное построение участвующих.  
Пляшут на месте.



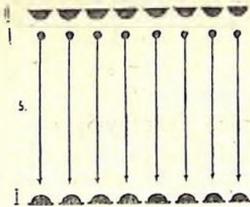
2. I ряд наступает на II. Идет фасом.  
(Знак о на стрелке).



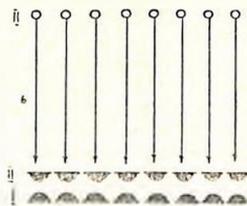
3. II ряд преследует I. I ряд отступает спиной (черный кружок). II ряд наступает фасом (о).



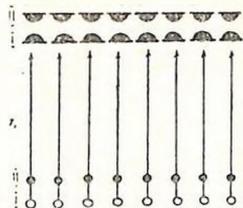
4. I ряд преследует II фасом (о) II ряд отступает спиной.



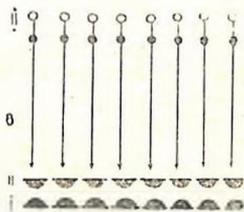
5. I ряд, пятясь спиной, отходит на исходную позицию.



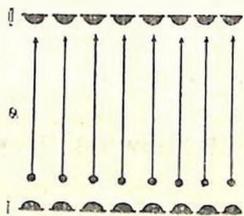
6. II ряд наступает на I. Идет фасом (о).



7. I ряд преследует II. II ряд отступает, пятясь спиной. I ряд наступает фасом (о).



8. II ряд преследует I фасом (о). I ряд отступает, пятясь спиной.



9. II ряд, пятясь спиной, отходит на исходную позицию.

## В I части темп умеренный.

На 1— прыжок на обе ноги. Правая опорная нога приходится позади. Левая, свободная ступня вынесена далеко вперед. После акцента в момент прыжка, левая ступня сейчас же отрывается от земли.

На «и»—припляс правой опорной ногой, которая, предварительно поднявшись на носок, акцентированно опускается на ступню. С правой вместе акцентирует левая свободная ступня. Она приближается до линии правого носка, после чего отрывается от земли.

На «и»—припляс правой опорной ногой, которая, предварительно поднявшись на носок, акцентированно опускается на ступню. С правой вместе акцентирует левая свободная ступня. Она приближается до линии правого носка, после чего отрывается от земли.

На «и»—повторяется припляс и акцент первого «и».

На 2— такой же прыжок обеими ногами, как на 1. Левая свободная ступня выносится так же далеко вперед, акцентирует и отрывается от земли.

На 2. «и, и»—повторяется прыжок на обе далеко расставленные вперед и назад ноги (левая впереди) и два припляса на правой ноге, приближая к ней левую.

На 2— (последний счет второго повторения этого па). Ноги меняются во время прыжка и далеко расставляются вперед и назад. Правая свободная ступня выносится вперед. Левая отводится назад и становится опорной. После акцента правая ступня отрывается от земли.

На 3. «и, и». 2— как на 1, «и, и», 2, но все с обратной ноги. Правая свободная ступня впереди, левая опорная—позади.

На 4. «и, и». 2— как на 3. «и, и», 2.

На 5. «и, и»— повторить 3, «и, и».

На 2— переменить ноги, вынося вперед левую ногу, как на 1. Следовательно:

а. при положении левой ступни впереди, во время счета— 1, «и, и» 2; «и, и»— правая ступня приводится вперед на последний счет— на 2 второго повторения всего па, и ноги меняются;

б. при положении правой ступни впереди во время счета— 3, «и, и» 2; 4, «и, и» 2; 5, «и, и»— левая ступня приводится вперед на последний счет— на 2 третьего повторения всего па, и ноги меняются.

Исполнение па плясок *Мачино* и *Мындо* очень утомительное, так как исполняется с приплясом колен (с их пригибами и выпрямлениями в сочетании с подъемом на носки и опусканием на пятки) или прыжками. При

продвижении вперед прыжки совершаются вперед, а припляс— на месте. При продвижении назад— прыжки исполняются назад, а припляс на месте. Направление меняется по сигналам вожаков.

План продвижения для каждого тансора располагается по ровной линии вперед или назад. Ступни, прыгая, касательны сторонам этой линии.

## Во II части темп быстрый.

Плясовая фигура та же. Она опять-таки состоит из пяти повторений того же па. Разница лишь в том, что вместо двух приплясов на опорной ноге на «и, и», имеют место два прыжка, так же приближая выставленную вперед соответствующую свободную ступню назад на линию носка опорной.

Таким образом, каждое па плясовой фигуры II части состоит из четырех прыжков. Первый и четвертый прыжки совершаются при далеко расставленных вперед и назад ступнях. Передняя ступня— свободная. Второй и третий прыжки совершаются, приближая вынесенную вперед свободную ступню назад к опорной.

На 1, «и, и», 2— вперед вынесена левая свободная ступня, которая приближается к правой и вновь отдалится.

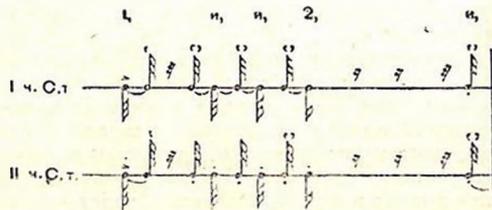
На 2. «и, и»— опять вынесена вперед левая свободная ступня.

На 2— (четвертый прыжок второго повторения па) ноги меняются. Вперед выносится первая свободная ступня.

На 3. «и, и» 2; 4, «и, и», 2, 5 «и, и»— вперед вынесена правая свободная ступня.

На 2— (четвертый прыжок пятого повторения па) ноги меняются. Вперед опять выносится левая свободная ступня.

Ритм движений ног в сасунских плясках *Мачино* и *Мындо* при исполнении одного па  
Габриэла Петросяна



Разница в записи ритма движений ног I части и II части в том, что во II части над некоторыми ногами проставлены еще апострофы. Два апострофа над ногами указывают на

то, что обе ноги оторвались от земли, то есть подпрыгнули. В I части апострофа над нотами указывает на то, что одна нога оторвалась от земли, а лига указывает, что другая нога осталась на земле. Ноты хвостиками вверх без апострофа в строке I части, связанные лигами с нотами хвостиками вниз, относятся к подъему опорной ступни на носок во время припляса, ноты же хвостиками вниз относятся к ее опусканию на всю ступню. Апострофы над аналогичными нотами в строке II части указывают на взлет (вместо подъема на носки); обе ноги оторвались от земли, что, кроме апострофов, отмечается и точками *staccato*.

Подобные прыжки на обеих ногах не раз встречались в армянских плясках, но они перемежались еще и с другими движениями ног не прыжкового вида, что давало передышку и расцветивало плясовую фигуру.

Не исключается возможность и того, что непрерывные прыжки в *Мачино* и *Мындо* подражали скачке лошадей. Прыжки похожи на пляски, изображающие лошадей—шатахскую *Нарэ* и ванскую *Мышу* хырр. Только там прыгают на обе ноги, ставя их рядом, по VI позиции, а здесь одну ногу выставляют вперед.

Прыжки или приплясы без сочетаний с другими движениями характерны для Военных китайских и индийских плясок, для движений фехтования. Дальнейшее собрание армяноких плясок сможет пролить свет на вопрос: подлинно ли армянское па в плясках *Мачино* и *Мындо*, или оно заимствовано и скрещено с армянскими плясовыми фигурами, ассимилировавшись вполне внутри армянского плясового наследия?

№ 46. Особенно интересную пантомимическую театрализованную форму получило воинственное содержание в шатахской—*Трахаг*— Сабельной пляске<sup>14</sup>, показанной Бизмарком Азизяном и Мурадом Ованнисяном.

Сабельными плясками называются все те армянские пляски, в которых атрибутами являются сабли, мечи или заменяющие их палки.

С точки зрения подобного плясового атрибута последующая (алашкертская) пляска—*Шарани* тоже принадлежит к виду *Трахаг*. Дорожные пляски, в которых плясали с саблями, мечами или палками, были параллельны с Дорожными своим видом еще и видом Сабельных плясок. Острые и толстые палки—колья, на древнеармянском языке *бырэр* (едн. ч.—*бир*) были некогда тоже видом

<sup>14</sup> От *тур*— сабля и *хаг*— пляска, песня, игра.

оружия, как и *палица*. До сих пор у армянского народа сохранилось немало подвижных игр с палками, палицами<sup>15</sup>. Эти игры в старину должны были иметь связь с Военными плясками и состязаниями.

№ 47. Разбираемая шатахская Сабельная военная пляска носит название самого вида подобных плясок—*Трахаг*. Имела ли она в старину еще и свое особое название, пока выяснить не удалось.

Она интересна тем, что включает в себе подразделение на роли—партии.

1. На партии двух предводителей, военачальников, стоящих по обоим концам того же ряда.

2. На партию самого ряда, каждая половина которого защищается своим предводителем и является его «народом».

Ряд пляшущих, мужчины и женщины исполняют в тесно сомкнутом построении скорбные, мелкие, трагические, еле сходящие с места па, словно изображая осажденных. По краям ряда стоят двое предводителей, которые должны вступить в дуэт—поединок, словно защищая каждый свою часть народа.

Каждый из борющихся предводителей соединен со своим концом ряда длинной линией сложенных треугольниками и связанных друг с другом цветных платков. Платки дают им возможность отходить далеко от своего края ряда, пользоваться широким и свободным движением, которое нужно для двух борющихся, для их наступления друг на друга и отступления обратно к ряду, пока кто-либо из них не сшибет шапку противника с его головы, что является символом победы. Победоносно подбирает он шапку побежденного концом своего оружия и потрясает ею перед присутствующими. Побежденный долго гайт обиду и ждет случая отомстить.

Как было уже отмечено, во всех Сабельных плясках сбивание шапки с головы противника является завершающим пляску моментом—эмблемой смерти (отрубания головы) противника. Завершает пляску и вышибание оружия из руки противника, его поражение, обезоруживание.

Оба предводителя пляшут некоторое время, стоя вплотную с рядом, исполняя с ними

<sup>15</sup> Особенно известны игры: *сирубир*, (*сир*— маленькая палочка, которую подбрасывают большою—*бир*-ом); *бир кышэлук*—гонка *бир*-а—палки палкою же, *маканахаг*—в которой всадники бросали друг в друга *макан-ы*—палицы (буквально *макан*—посох, жезл) и др.

вместе те же па, стоя с ними плечом к плечу и держась так за концы подобранных платков, что платки не видны. Остальные танцоры— народ держатся скрещенными в локтях опущенными руками с переплетенными пальцами.

Мелодия различна для медленной и быстрой частей. В быстрой части изменяются движения борющихся, но движения народа лишь ускоряются, но не меняются.

Партия народа (у предводителей, пока они стоят рядом с пляшущими, движения такие же):

На 1— единственный шаг влево левой ногой (продвигающий ряд) с глубоким пригибом и выпрямлением колен.

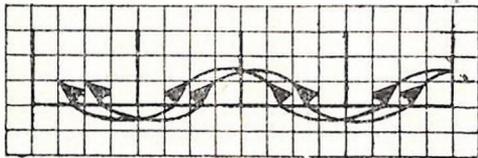
На 2— только глубокий пригиб и выпрямление колен.

На 3, 4— перенос упора на правую ногу с такими же двумя глубокими пригибами и выпрямлениями колен, как на 1, 2.

На 5, 6— перенос упора на левую и снова на правую ногу, сопровождаемая каждый перенос одним пригибом и выпрямлением.

Переносы упора, в особенности на 5, иногда в момент пригиба, сопровождаются описывающим полукруг движением колен в ту или иную сторону. Иногда при переносах упора имеет место переступание на месте во время балансирующего движения торса с боку на бок или переступание с небольшим, ничтожным продвижением влево.

Иногда, при переносах упора, не сходя с места, поворачивают носки и пятки, как в змевидных па, перемежая ими основное змеиное па.



Партия дуэта—послединка предводителей.

Партия предводителей импровизируема, как вообще это бывает в народных сольных плясках. Поэтому можно указать лишь основные па, которые они сочетают в желаемой последовательности и в неподдающемся учету количестве, ad libitum раз. Надо помнить, что здесь оба держат оружие правой рукой, а платки—левой. Оба могут совершать те же па или па различные. Отходя от ряда, предводители распускают платки которые колышутся живописными извивами, словно знамена.

Партия каждого предводителя состоит:

- а. из партии защищаемого народа, когда он стоит с ним в общем ряду и совершает вышеописанные движения заодно с ним;
- б. из отхода от народа и приближения к своему противнику;
- в. из боя—послединка;
- г. из возвращения обратно к своему народу.

С момента отхода от народа, движения борющихся не имеют строго установленной последовательности. Эту часть своей партии каждый предводитель импровизирует, комбинируя следующие движения.

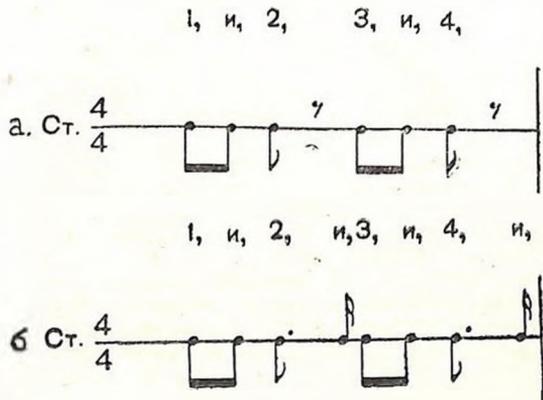
1. Шассэ в различных направлениях—вперед, назад, вправо, влево и по промежуточным, приподнимая ногу во время последнего или иного шага вперед или назад, акцентируя и не акцентируя, поворачиваясь на 1/4, 1/2, полный и больше оборотов. Вращения он должен совершать, поднимая платки одной рукой и проходя под ними, иначе он принужден будет завернуться в них (этого не наблюдается). Он может подпрыгивать во время того или иного шага шассэ и т. д.

2. Вот зарнэл—удары ступней, пяткой или носком и шага после него в любом направлении. При этом шаг или удар может совершаться с различными вращениями—турами от 1/4 оборота до двойного, тройного и пр., проходя под приподнятыми платками.

Переменные шаги— шассэ можно исполнять с упором на ступню на правом шаге и с упором на пятку.

Ритм шассэ в шатахской Трахаг

- а. В медленной части (см. чертеж а.)
- б. В быстрых частях после шассэ прибавляется подпрыгивание на той ноге, которая сделала последний шаг (см. чертеж б.)



2. Удары ступней, пяткой или носком и шаги до либо после него в любом направлении. При этом шаг или удар может совершаться с различными вращениями — турами от 1/4 оборота до двойного, тройного и полного оборота, проходя под приподнятыми платками.

На — вот зарнэл в быстрых частях совершается так:

Во время подпрыгивания на опорной ноге удар пяткой или ступней, а затем прыжок на ударявшую ногу в любом направлении, как это имеет место в пляске *Дынго*.

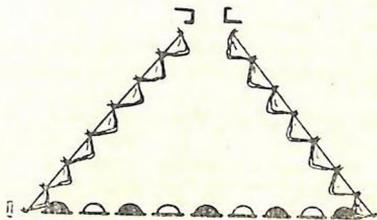
Каждое движение и в Медленных, и в Быстрых частях видов па — удар ногой занимает по одной восьмой, после чего выдерживается пауза в одну восьмую.

Во время борьбы:

делают выпады вперед, назад, вбок; становятся на одно колено; приседают на одной или обеих ногах, увертываются, вращаются полным оборотом или двойным.

Нападают и отступают в ритме мелодии и

Мизансцены расположения народа и его предводителей в Шатах-ской Сабельной пляске — Трахаг.



Показавшие пляску *Трахаг* шатахцы Бизмарк Азизян и Мурад Ованнисян говорили, что можно связываться друг с другом и с помощью *джалалик* — треугольников, свисавших с рукавов рубахи, но это дает простор не больше чем на 2—3 метра для движения каждого предводителя. При маленьком построении это возможно, но при большом количестве пляшущих предводители не могут соединяться, если не нарушать ряда народа, не

пр. Поборовшись, отступают на свои места, незаметно подбирая платки левой рукой, чтобы они не путались под ногами и, поплясав вилотную сомкнуто с народом, снова вступают в бой, пока кто-либо из них не одолест другого.

Общее продвижение народа происходит влево боком друг к другу по ровной линии круга. План передвижения вожakov дает различные извивы, зигзаги, круги, полукруги в различных направлениях в импровизируемом порядке. Такой план возможно передать графически только в случае фиксации последовательности исполнения определенных выбранных движений, ибо каждый раз подход друг к другу, бой и отход совершается в различном порядке. В таком случае может фиксироваться только каждое данное исполнение их импровизируемых ролей не только в смысле нереступаний, но и в смысле движений рук, то угрожающе помахивающих оружием или палкой, то наносящих удары, то отнарирующих их.

I и III части предводители («г») пляшут вместе со своим народом до каждого «боя» и после него, отойдя на место.

II часть — поединок между предводителями («г»), которые соединены со своим народом платками, словно знаменами.

превращать его в дугу. Предводители обычно идут друг к другу по полукругу, но платки при встрече не могут сохранять полукружную линию и вытягиваются по прямой, что создает мизансцену боя в виде треугольника. Они могут встречаться максимально далеко от своего народа и ближе к нему.

Ряд и мизансцена боя медленно поворачиваются влево. При повторениях как ряд, так и треугольник боя будут поворачиваться

и располагаться в разном направлении в помещении или на открытом воздухе.

№ 48. Алашкертская Военная пляска— *Шарани* тоже характерна построением в два ряда.

Показал ее мне колхозник Каро Тамоян<sup>16</sup>, приехавший в Ереван из с. Аралых (ныне село Мичнадзор), Талинского района, зимой 1933 г.

Большой соблазн объяснить название *Шарани* от курдской основы— *Шарр*— война, бой, как то делал сам К. Тамоян, хотя в названии *Шарани* произносил не двойной (твердый) звук—«рр», а одинарный (мягкий) «р».

Если согласиться с его толкованием, то *Шарани* нужно переводить По-б ое в о м у; По-в ое н н о м у, то есть Б о с в а я, В о с н и а я, и писать *Шаррани*, произнося двойной звук «рр».

В этой пляске борются, нападают, сходятся и расходятся то медленным торжественным наступательным ходом, то динамичными прыжками два ряда противников, действуя в иных мизансценах, чем в предыдущих плясках.

Ряд по-армянски— *шар* или *шарк*.

Полагаю, что будет более правильным производить название пляски *Шарани*<sup>17</sup> именно от армянского корня *шар*—ряд, а не от курдского— *шарр*— бой, война.

В пользу правильности такого толкования названия говорят и сведения, данные Марйам Ахвердян, репатрированной из Ирана. Она сообщила, что иранские армяне построения в ряд или ряды называют *шарани*. *Шарани бырнэл*,— означает построиться в ряд, ряды, вереницы со сцепленным руками, аналогично обороту речи *гйонд бырнэл*.

Вереницы пляшущих в Дорожных плясках называются *шараннар-ами*<sup>18</sup>.

Против курдской основы названия пляски *Шарани* говорит и то, что текст ее не курдский, а армянский, что не дает повода для курдского наименования пляски.

Движения пляски определены армянские. Это подчеркивал и сам Каро Тамоян.

<sup>16</sup> Уроженец Алашкерта Каро Тамоян познакомился со всеми членами Талинской экспедиции в 1932 г., передавая вариант эпоса «Давид Сасунский». Необходимо отметить особую одаренность, талантливость и поразительное остроумие этого самородка. Кроме ряда алашкертских плясок, от него записано мною около 10 подвижных игр взрослых и детей.

<sup>17</sup> Суффикс *-ани* встречается и в армянских им. сущ. и им. прилаг., напр. в *пат+ани*— юноша; *анв+ани*— знатный, именитый и в др.

<sup>18</sup> См. гл. Дорожные пляски.

Таким образом, название— *Шарани* нужно переводить— Построенная в ряд, ряды (пляска), так как два ряда противников борются друг против друга. Это название нужно толковать как видовое.

У каждого ряда имеется свой «предводитель»— *парбаши*<sup>19</sup>, который держит саблю, меч или палку. Оба ряда движутся навстречу друг другу, один— вираво, другой—влево.

Замена сабель, мечей или коней палками в плясках— явление обычное. В момент исполнения плясок легче было в конце XIX и начале XX веков вооружиться палками (они всегда могли оказаться под рукой), чем вышеназванным подлинным оружием.

Характерно, что никогда в Военных плясках армян не приходилось встречать движений, связанных со стрельбой из ружей или пушек. Пантомимы эти, следовательно, создавались до появления у армян огнестрельного оружия.

Каждый ряд (и в том числе предводитель) продвигается при построении боком друг к другу. В момент же встречи обоих рядов каждый предводитель из положения боком к своему ряду поворачивается к нему спиной (как и к помощнику), чтобы лицом к лицу биться с противником. Один из них ударяет сверху вниз мечом, саблей или палкой накрест по мечу, сабле или палке противника. Другой отражает удары и ударяет снизу вверх тоже накрест к оружию нападающего.

Нападающим является то один, то другой предводитель. Воюющие могут «биться» сколько времени захотят, но не должны нарушать па плясовой фигуры такие же, как и у всех пляшущих. После «боя» ряды расходятся, продолжая каждый свой путь, и вновь встречаются на противоположной стороне. И тут устраняется «бой» обоих предводителей, что повторяется при каждой новой встрече рядов, пока пляска не прекратится.

В исходном построении участвующих— оба ряда расположены далеко друг против друга. Сцепление за мизинцы. Локти согнуты под прямым углом. Стоят не очень сплотно, несколько отступя друг от друга. Руки сильно качаются вниз и опять сгибаются под прямым углом на уровне талии на 1, 3, 5. Однако, при покачивании вниз, руки не вытягиваются полностью, а раскрываются лишь до тупого угла (градусов в 140—150).

Предводители таким же способом держатся со своими помощниками и одинаково

<sup>19</sup> Каро Тамоян вожака называл *парбаши*, а не *гйондбаши* или *говьондбаши*.

с ними качают сцепленными руками.

Предводитель ряда, движущегося вправо, дает левую руку своему помощнику, а в правой держит саблю, меч или палку (в последнее время чаще палку).

Предводитель ряда, движущегося влево, подает правую руку своему помощнику, а оружие держит левой рукой. При поворотах во время встреч расстояние между каждым предводителем и его помощником увеличивается, их сцепленные мизинцами руки несколько вытягиваются.

Партия ряда, продвигающегося влево.

*В I части* темп умеренный.

На 1— очень крупный шаг вперед и влево левой ногой.

На 2— удар правым носком рядом с пятой левой ступни и отрыв его от земли.

На 3— крупный шаг назад правой ногой.

Эти три движения характерны для армянского па *ет у арадж*, или правильнее *арадж у ет*, то есть вперед и назад.

На 4— крупный шаг левой ногой вперед и влево, правая ступня переходит на носок.

На 5— крупный шаг правой ногой назад.

На 6— носок левой ноги ударяет рядом с носком правой и отрывается от земли, чуть приподнявшись вперед и согнув колено впереди. Можно поднимать левую ногу сразу же, без удара носком.

Крупные шаги левой ногой вперед и влево на 1, 4— продвигают ряд влево.

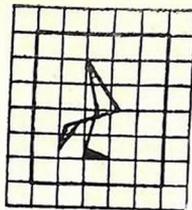
Партия ряда, продвигающегося вправо.

Ряд, продвигающийся вправо, исполняет те же движения ног, но с обратной ноги, значит крупные шаги вперед и вправо приходится на правую ногу. Повторяю, что, по обычаю алашкертцев, мужчины становятся в голове ряда, а женщины— к хвосту. Соседние мужчины и женщины, стоящие в середине ряда, должны состоять в родстве или быть близкими.

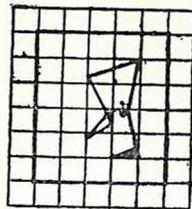
В алашкертской Военной пляске *Шарани*, следовательно, имели право участвовать и женщины (см. мизансцены).

*Во II части* темп быстрый.

Те же самые движения, но играющая нога не ударяет носком рядом с опорной, а подымается.



На 2—отводя ступню правой ноги назад и оставляя ее согнутое колено впереди.



На 6—подняв левую ногу вперед и согнув колено под острым углом.

*В III части*, еще более быстрой:

На 1, 3, 4, 5— все движения совершаются, прыгая (*jelès*) на соответствующую ногу, то есть ту, которая в I и II частях шагала на данный счет.

На 2, 6— вместо движения играющей ноги подпрыгивают на опорной ноге, сохраняя положение свободной играющей ноги в воздухе, как во II части. При прыжках вперед свободная нога сильно отводится назад и гнется в колене, как во время бега.

При прыжках назад поднятая свободная нога гнется спереди под тупым углом.

Предводители (при встречах) на одно движение ноги замахиваются, на другое— ударяют оружием. Они соблюдают все положения ног плясовых фигур и их ритм и тогда, когда поворачиваются друг к другу и бьются (спиной к ряду).

После встречи и «боя» один ряд проходит позади, а другой—впереди, чтобы разойтись и каждый предводитель вновь перестраивается боком к своему помощнику.

Необходимо, чтобы пляшущие во время крупных шагов вперед и назад пантомимически передавали наступление рядов друг на друга и отступление в общем динамическом порыве.

*Шарани* пляшут до тех пор, пока один из предводителей не собьет войлочную остроконечную шапку противника. При этом особой победой считается, если он подхватит ее на свою саблю, меч или палку. Шапка в Военных плясках служила эмблемой головы по-

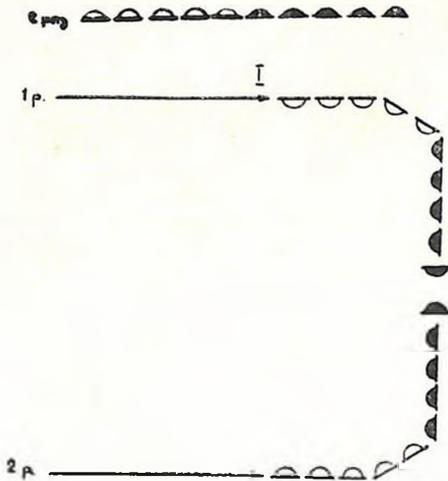
бежденного. Сбивание шапки символизировало отрубание головы его. Пляска заканчи-

валась и тогда, когда выбивали оружие из рук противника.

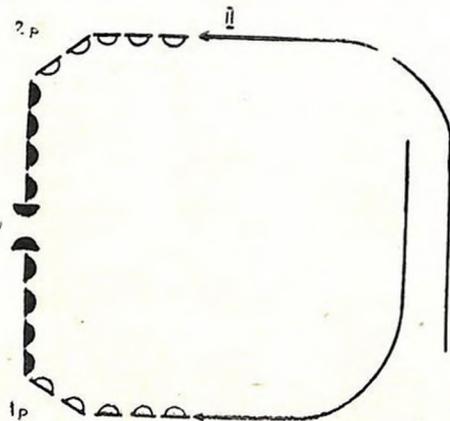
Мизансцены передвижения обоих рядов в алашкертской Военной пляске Шарани Каро Тамояна



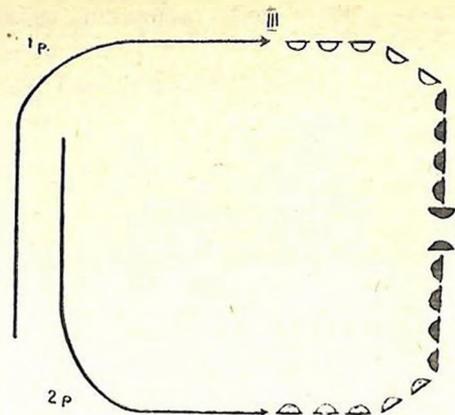
0. Исходное построение



I Встреча обоих рядов. Бой обоих предводителей, повернувшихся друг к другу.



II Проход 2-го ряда за 1-м. Встреча обоих рядов и бой предводителей, повернувшихся друг к другу на другой стороне.



III Проход 1-го ряда за 2-м. Третья встреча обоих рядов и бой предводителей, повернувшихся друг к другу на первой стороне.

План общего продвижения рядов участвующих будет зигзагообразным: вперед и назад, вправо или влево.

В этой Военной пляске особенно динамичное впечатление производят быстрые части. То, что в ней могли принимать участие и женщины, говорит за то, что и у армян определенные Военные пляски, как и у других племен и народов мира, исполняли и женщины.

Военную пляску *Шарани* на свадьбах и пирах исполняли последней. Танцоры объясняли это тем, что к концу веселья многие гости уже расходились и в помещении становилось просторнее. Это давало возможность исполнять пляску, в которой участвовало по 15—20 человек в каждом ряду. Трудно оспаривать, что исполнение такой пляски требует много места. Однако это объяснение не затрагивает того вопроса, почему *Шарани* плясали именно последней? Ведь в просторном помещении могли все же поплясать и еще что-либо. Между тем, здесь налицо остаток какого-то табу — запрета исполнять другие пляски после того, как плясали *Шарани*. Ответа на этот вопрос К. Тамоян не дал. Надо полагать, что эта пляска, как некоторые другие Военные пляски и как обычай единоборства во время свадьбы, являются остатками тех кровопролитных битв, в которые вступали родные девушки, в случае ее умыкания, с похитителями ее. Этот вопрос требует дополнительного исследования. Участие и женщин в этой Военной пляске указывает, что она идентифицирует военные действия не организованного войска, не воинов, а самого населения — общины, рода. В подобных актах преследова-

ния похитителей девушки и в актах родовой мести могли принимать участие и женщины...

Армянский текст, не говоря уже о подлинно армянской плясовой фигуре с движениями вперед и назад, является еще одним данным в пользу того, что название *Шарани* нужно трактовать от армянского *шар* — ряд, а не от курдского — *шарр* — бой, война.

Текст выглядит поздним наслоением. Парень воспевает звенящую украшением невесту и краевых невесток в своем ряду (пляшущих в большом доме). Текст можно причислить к Свадебным. Однако нет данных считать его древним. Древним является интелесный припев:

Тай, Нара(й), най, най!

В нем упоминается имя божества *Нар*, которое имелось в пантеоне предков армян — хеттов. Являются ли слоги: —тай, най, най только припевными восклицаниями или тоже имеют свое культовое осмысление, будучи именами духов — пока установить не удалось.

№ 49. Военная сасунская пляска *Яр хушта* — одна из самых интересных Военных плясок армян из доживших до наших дней.

Ее показали колхозники с. Ащнак Таллинской экспедиции в 1932 г.

Танцоры перевели название *Яр хушта* так: Сладостный возлюбленный или Сладостная возлюбленная<sup>20</sup>. Подоб-

<sup>20</sup> В армянском языке нет различий по роду ни в своих, армянских по происхождению, ни в заимствованных словах. Заимствованное имя сущ. *яр* — может трактоваться как возлюбленный и как возлюбленная, в зависимости от контекста.

ное романтическое толкование названия Военной пляски вызывает, однако, сомнения. Думаю, что правильное его толковать так: *Яр*— по-персидски не только возлюбленный или возлюбленная, но и помощник, друг, в данном случае— соратник, товарищ по оружию. Толкование— соратник, товарищ по оружию вытекает из того, что *хушта* происходит от иранского *хист*— короткое копые, откуда *хыштик*— штык. Название пляски *Яр хушта*, таким образом, должно означать: Соратник, товарищ по оружию, то есть по копыю, штыку. Эта пляска принадлежит к виду *Тцан пар-ов* или *Тцан хаг-ов*, что одно и то же, ибо *пар* и *хаг*— адекватные термины для обозначения пляски на армянском языке.

*Тцан пар* и *Тцанахаг*— вид армянских плясок и именно плясок Военных, в которых бьются не с подлинным или бутафорским оружием, а ударяя своими ладонями о ладони противника. Пляски, в которых хлопают в собственные ладони, не относятся к виду *Тцан пар-ов* или *Тцанахаг-ов*.

В армянских Военных *Тцан пар-ах* или *Тцанахаг-ах* различают две формы ударов своими ладонями о ладони противника: удар одной рукой и удар двумя руками.

1. При ударе одной правой рукой об одну правую же руку противника одна сторона пляшущих является нападающей. Правая рука каждого нападающего несет функцию оружия— сабли, меча, копыя, кинжала, штыка, палки и пр. Противная сторона является обороняющейся, принимающей удар и отражающей его. Каждый обороняющийся выставляет вперед и вверх свою правую ладонь, которая в этой пантомиме несет функцию щита. Плясовые фигуры распределены при этом так, что стороны попеременно то нападают, то обороняются. К этому виду принадлежит *Так* (одинарная) *Яр хушта*, то есть *Яр хушта* (с ударом) одной, она же *Харзани Яр хушта*— Харзанская Яр хушта— (бьют одной рукой и на колени не становятся).

*Так Яр хушт*-у обычно называют, переставляя буквы и соединяя оба слова— *Так Агрушт*-та.

2. При ударе обеими ладонями об обе ладони противника противник тоже наносит отражающие равносильные удары в тот же момент. Таким образом, тут отпадает функция щита, и обе стороны как бы равно пользуются оружием, то нападая друг на друга, то отступая. Эту форму называют *Сливани Яр хушта*— Сливанская Яр хушта (табл. XXIII).

*Так Яр хушта* или *Харзани Яр хушта*— пляшут, став в два ряда широко друг от друга, без сцепления рук. Каждый из пляшущих становится против своего противника. По очереди один ряд нападает, другой— принимает удар, отражая его заранее выставленными, как щитами, ладонями, но держа руки так же высоко, как и нападающие. Когда страсти разгораются, танцоры так увлекаются, что вместо того, чтобы отражать удары рукой, как щитом, сами занавальчиво ударяют о ладони противника, разбивая их до крови. Каждая пара, стоя друг против друга, изображает поединок. Нападающие отступают. Тогда наступает другой ряд, первые поджидают их, пляша на месте, свободно двигая руками как вбок, так и вперед и назад, все одинаково.

К сожалению, мне не удалось подробно записать все движения *Так Яр хушта*. Но мною записан поединок—дует *Агрушта* с ударами одной рукой, то есть тоже принадлежащий к виду *Тцан пар* или *Тцанахаг*. По-видимому, он является парней одной пары коллективной харзанской Военной пляски *Так Яр хушта*.

№ 50. *Сливани Яр хушта* записана подробно. В бурном движении мчатся «воины» по кругу друг за другом, то и дело меняя позиции рук и иногда хлопя в собственные ладони. Но вот внезапно выстраиваются они в два ряда и, наступая и замахнувшись верху обеими руками, наносят удары ладонями о ладони своих противников. Закружившись, вновь мчатся они по кругу и опять нападают, выстроившись в два ряда, то кружась, то прыгая на колени, то меняясь с противником местами. Особенно сильное впечатление производит эта пляска, когда ее исполняют под песню или, правильнее, под мрачную переключку:

Тозылбано, тозылбан!  
Тозылбано, тозылбан!...

В *Сливани Яр хушта* мы имеем редкий случай различных мелодий пляски при песне и при игре на *зурне* и *дhole*. Обычно *зурни* играет мелодию той же песни, но больше ее развивает, чем то в состоянии сделать человеческий голос. В данной же пляске инструментальная и песенная мелодии совершенно различны. Обе очень кратки. Но песенная, при всей своей примитивности, чрезвычайно воздействует во время пляски именно речитативной примитивностью повторяющейся переключки.

По примитивности мелодии из всех записанных мною плясок, пожалуй, только мело-

дня сасунской же пляски— *hAu лыла*— (детская) может быть поставлена наряду с мелодией *Сливани Яр хушта* на курдские слова *Тозыл бано, тозыл бан!*<sup>21</sup>.

Плясовая фигура *Сливани Яр хушта* состоит из двенадцати шассэ, исполняемых в различные стороны. При этом во время некоторых шагов определенных шассэ исполняются повороты и меняются положения рук. Для уточнения счета и движений шассэ надо считать так: 1, «и», 2; 2, «и», 2; 3, «и», 2; 4, «и», 2; 5, «и», 2; 6 «и», 2; и так: до 12, «и», 2.

Должно быть непременно четное число танцоров, борющихся, чтобы составить пары в поединках. Женщины не участвуют.

*В I части* темп умеренный:

неходное построение участвующих в круг, повернувшись на 1/4 оборота фасом вправо друг за другом. При очень большом количестве танцоров могут передвигаться по овалу, чтобы легче перестраиваться в ряды.

I— Первое шассэ<sup>22</sup> — двигаясь вправо по кругу друг за другом.

На 1— крупный шаг вконец левой ступней. Правая рука акцентированно приводится вперед и на уровне талии сгибается в локте. Левая рука отводится назад и тоже сгибается в локте на уровне талии за спиной. Пальцы собраны в кулаки, повернутые внутрь, ладонями вниз.

На «и»— придвинуть правую ногу к левой, кто на сколько захочет. В это же время поднять вверх обе руки (в параллельном положении), вытянув их вперед на уровне плеч с вялыми вислыми кистями (ладонями вниз). Быстрым движением без остановки согнуть локти на уровне плеч (разводя на 45° вбок). Запястья с согнутыми вперед кистями придутся над локтями выше линии головы.

На 2— крупный шаг вперед левой ступней. Безостановочно продолжить предыдущее движение рук и отогнуть кисти вертикально ладонями вперед.

Этот замах руками вверх является подготовкой к хлопку в свои ладоши.

I— Второе шассэ— фасом по кругу вправо.

На 2— крупный шаг вперед правой ногой. Ударить в ладоши над головой или перед гру-

дью. Локти согнуты. Обычно правая рука приводится сверху. После каждого хлопка руки всегда разнимаются.

На «и»— левую ногу придвинуть к правой на желаемое расстояние.

На 2— крупный шаг правой ногой вперед. Вытягивая локти, развести руки в обе стороны на уровне плеч. Кисти повисают ладонями вниз.

I— Третье шассэ— фасом по кругу вправо.

На 3— крупный шаг вперед левой ногой. Кисти рук отогнуты акцентированно ладонями в стороны, а пальцами вверх. Оставить их в таком положении во время всего шассэ, а также на 4, «и».

На «и», 2— шаг правой ногой, приближая ее к левой. Шаг левой ногой, как на 3.

I— Четвертое шассэ— фасом по кругу вправо.

На 4— крупный шаг вперед с правой ноги.

На «и»— придвинуть левую ногу к правой на желаемое расстояние.

На 2— крупный шаг правой ногой, как на 4. Замах кистями вверх в вертикальное положение, мягко вращая ими наружу и переводя ладонями вперед. Кисти приходится выше уровня головы. Локти сгибаются под прямым углом на уровне плеч на 45° вперед из бокового положения.

I— Пятое шассэ— фасом по кругу вправо.

На 5, «и», 2— шассэ, как на 3, «и», 2. На 5— хлопок в свои ладоши на уровне груди (обычно, правая рука ударяет сверху). Сейчас же разнимают руки и оставляют их неподвижными.

На 2— руки развести в обе стороны на уровне плеч, как на последний шаг второго шассэ.

II— Шестое шассэ— перестроение с поворотом влево по дуге, чтобы составить два ряда.

На 6, «и», 2— шассэ с правой ноги, поворачиваясь влево и передвигаясь по дуге перестроения из круга в ряд (особой для каждого пляшущего). Хотя кажется, что в этой пляске нет вожака, но ориентируются все же на одного танцора, который обычно бывает предводителем. Он поворачивается влево визави к своему соседу, составляя с ним первую пару,

<sup>21</sup> Эти слова переклички курдоведы пока объяснить не могли. См. в приложениях мелодию и текст *Яр хушта*.

<sup>22</sup> Римскими цифрами отмечаются построения и перестроения.

на которую равняются остальные, становясь в ряды.

Кисти акцентированно отгибаются ладонями в стороны, пальцами вверх. Плечи делают трельные движения вверх и вниз— *жыжых-вэл*.

III— Седьмое шассэ—ряды идут навстречу друг другу.

На 7, «и»— первые два шага шассэ левой и правой ногой. На 7— трельные движения плечами (вверх и вниз) при предыдущем положении рук (*жыжыхвэл*).

На «и»— руки неподвижны. После «и» согнуть локти под прямым углом, переводя их с бокового положения на 45° вперед. Кисти согнуты пальцами вперед, ладонями вниз.

На 2— третий шаг шассэ вперед сочетается с полным туром влево на носке левой ноги. Тур начинается и завершается во время этого шага. Правая нога поднята, согнута в колене, а ступня ее отведена назад чуть выше щиколотки левой опорной ноги. Продолжая предыдущее движение акцентированным вращением наружу, кисти поворачиваются ладонями вперед (пальцами вверх).

IV—V— Восьмое шассэ—противники приближаются друг к другу и сейчас же отходят после взаимного удара ладонями.

На 8— крупный шаг-выпад правой ногой вперед. Левая нога остается на носке.

Взаимный удар обеими ладонями о ладони противника. После удара кисти повисают пассивно ладонями вниз. Локти остаются на уровне плеча. Они отведены вперед на 45° и согнуты под прямым углом.

На «и»— большой шаг назад левой ногой. При неподвижных локтях кисти вращением наружу акцентированно поворачиваются ладонями вперед (пальцами вверх).

На 2—руки неподвижны. Правая нога придвигается назад к левой и принимает упор. Ряды отходят назад, пятясь спиной, продолжая оставаться лицом друг к другу.

V—Девятое шассэ—противники продолжают отходить назад, оставаясь лицом друг к другу и пятясь спиной.

На 9—крупный шаг назад левой ногой. Вытягивая локти, руки разводятся в обе стороны из верхнего положения. Кисти отгиба-

ются ладонями в стороны, пальцами вверх.

Исполняются трельные движения плечами вверх и вниз. Руки длительно остаются неподвижными (табл. XXIV).

На «и»— правая ступня придвигается вплотную к левой и принимает упор.

На 2— крупный шаг назад левой ногой.

VI—Десятое шассэ—противники вновь приближаются друг к другу.

На 10— очень крупный выпадный шаг вперед правой ногой (с глубоким пригибом колена).

На «и»— левая ступня приближается к правой.

На 2— делая крупный шаг вперед правой ногой, на ее носке исполняют полный тур вправо. Левая нога поднята ступней назад, как до того подымалась правая после 7, «и» в положении чуть выше правой щиколотки.

На «и»— начинается, а на 2 завершается замах кистями (пальцами вверх) для последующего удара. Локти сгибаются под прямым углом на уровне плеч и переводятся из положения вбок в положение вперед на 45°. Кисти мягким вращательным движением наружу сначала сгибаются ладонями вниз, а затем выпрямляются в вертикальное положение пальцами вверх, ладонями вперед (как после 7, «и»).

VII—Одиннадцатое шассэ — противники приближаются друг к другу и сейчас же отходят после взаимного удара ладонями.

На 11— как на 8. Крупный выпадный шаг вперед левой ногой (с глубоким пригибом колена).

Взаимный удар обеими ладонями о ладони противника. После удара кисти повисают пассивно ладонями вниз. Локти остаются на уровне плеча. Они отведены вперед на 45° и согнуты под прямым углом.

На «и»— во время шага правой ногой назад, на ее носке полный тур вправо. Кисти мягким вращательным движением наружу выпрямляются ладонями вперед (пальцами вверх).

На 2—левая ступня продвигается спереди к носку правой и принимает на себя упор. Руки неподвижны.

Положения рук во время удара и после него повторяются, как на 8, «и», 2.

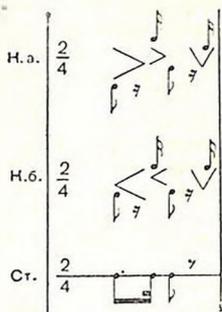
Ряды пляшущих отходят назад, пятясь спиной, продолжая оставаться фасом друг к другу.

VIII—Двенадцатое шассэ— противники продолжают отходить назад, пятясь спиной друг к другу.

На 12, «и», 2—шассэ назад крупными шагами с правой ноги, выпадом на нее. Руки разведены вбок с отогнутыми кистями, как на 9.

Трельные движения плечами по желанию. Начиная плясовую фигуру сначала, первые шассэ затрачиваются на перестроение в круг, с общим поворотом и продвижением вправо. Во время взаимных ударов ладонями— большие выпады вперед. На каждый первый шаг других шассэ— пригиб соответствующего колена. Полное выпрямление колен имет место только после третьего шага каждого шассэ.

4. и. 2.



а. Пригибы отмечены для колена правой ноги. (Углы их знаков повернуты вправо).

б. То же самое для пригибов левого колена во время шассэ с левой ноги. (Углы их знаков повернуты влево).

Перестроение участвующих в два ряда могут совершаться в любом направлении по отношению к кругу, это зависит от того, на каком месте круга придутся вожаки и остальные танцоры к моменту перестроения в ряд. После второго раза взаимных ударов на 11— вместо отхода назад с противником на «и» можно исполнять тур, делая шаг правой ногой вперед и меняясь местами со своим противником. Тогда на последний шаг (2) после тура, уже переменившись местами, отходят спиной.

Вследствие этого все участвующие перестроятся и возвратятся после рядов не на свои места в кругу, а на места своих противников.

Приведенные положения рук обязательны:

- до удара,
- во время удара ладонями о ладони противника и
- во время ударов в свои ладони.

В промежуточные моменты танцоры могут отступать от описанных положений рук. Я привела одну из общепринятых форм рук в

*Сливани Яр хушта*, которая варьируется, ибо на проходных шассэ по кругу танцоры могут опускать руки или принимать любые желаемые положения.

Во II части— построения участвующих и движения рук те же, только ряды могут построиться в другом направлении диаметра по отношению к кругу. Темп острый. При тех же положениях рук и тех же соотношениях шагов в шассэ и поворотах вносятся следующие украшения.

1. На первый шаг каждого шассэ свободная ступня может переходить на носок.

2. На третий шаг каждого шассэ (2) свободная нога не остается на земле, а подымается назад (далеко отводя ногу согнутым коленом). При этом ступня до подъема назад «промазывает» по земле, проскальзывает. Она может это делать, чуть задерживаясь на земле.

3. На 7, «и», 2; 10, «и», 2;— можно: а. подпрыгивать на опорной ноге на третьем шаге.

б. становиться на одно колено (свободной ноги) во время первого шага шассэ вперед соответствующей ногой на 7, 10, а также во время третьего шага этих шассэ. В таком случае придется по два коленопреклонения на каждое шассэ перед взаимными ударами противников ладонями.

4. В 8 шассэ после взаимного удара ладонями можно исполнять полный тур так:

На «и»— во время вращения на носке правой ноги влево, дойдя до половины тура (1/2 оборота), продолжать вращение, переменить ноги и сделать шаг вперед левой ступней.

Для этого следует приподняться на левый же носок и закончить полный оборот на левой ноге. Закачивается это 8 шассэ, ставя правую ступню перед освободившимся от упора левым носком. После этого можно подпрыгнуть на «и» на правой ступне или просто поднять назад левую согнутую ногу.

5. Отходя назад на соответствующих шассэ, можно во время третьего шага подымать свободную ногу, отводя ее ступню назад за голень опорной ноги.

В III, самой быстрой части— построения и перестроения участвующих и движения их рук те же.

Изменения следующие:

- После каждого шассэ можно подпрыгивать на опорной ноге.
- Во время туров можно подпрыгивать на опорной ноге.
- В рядах, приближаясь к противнику перед ударами о его ладони на 7, «и», 2; а также на 9, «и», 2; отходя от него назад, (либо

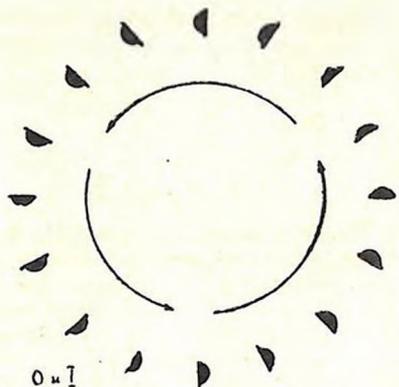
вместо любого шассэ по желанию) можно:

а. вместо первого шага прыгать вперед (или назад) на обе ноги, выставляя вперед левую ступню;

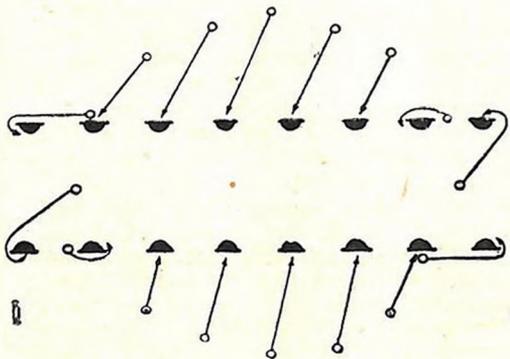
б. на «и» — подпрыгнуть на левой ноге один раз (или прыгнуть два раза — на правую, а затем на левую ногу), продвигаясь в соответствующую сторону. При движении назад левая прыгает назад;

в. вместо третьего шага шассэ прыгнуть вперед (или назад) на обе ноги, выставив правую ногу вперед, не опираясь на нее и после прыжка сейчас же чуть приподнять ее над землей. В связи с тем, что следующее шассэ начинается с правой ноги, его придется начинать прыжком на правую ногу, например, когда становятся на колено на 10.

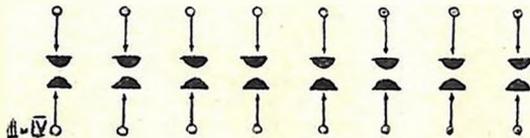
### Построения и перестроения в сасунской пляске Сливани Ярушты Григора Маргаряна



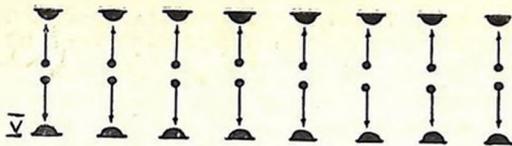
0. Исходное положение и  
1. Продвижение вправо фасом по кругу.



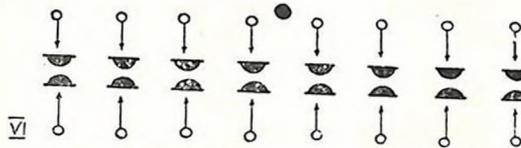
II. Перестроение в ряды (на 6, «и», 2), продвигаясь фасом (знак вперед — о на стрелке).



III и IV. Приближение противников фасом друг к другу и взаимные удары ладонями (на 7, «и», 2; 8) фасом друг к другу (знак о на стрелке).



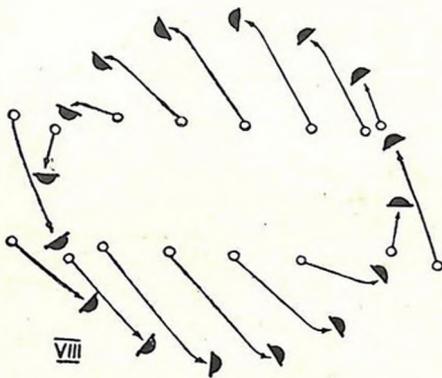
V. Отход противников друг от друга, пятась спиной назад оставаясь повернутыми фасом друг к другу, (после 8; 9, «и», 2).



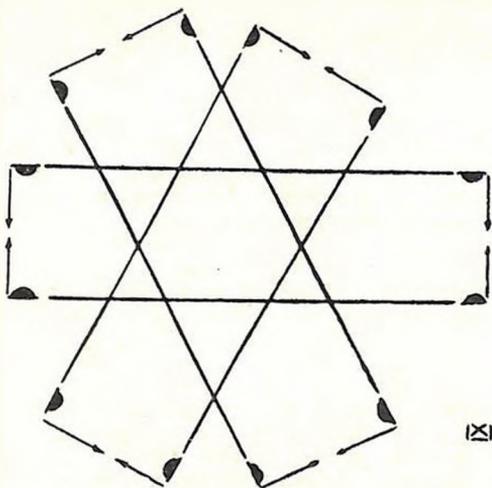
VI. Повторить приближение противников фасом друг к другу, как в построении III и IV (на 10, «и», 2; 11).



VII. После тура на «и» (после 11) меняться местами, пятась спиной или отходя назад, как в построении V.



VIII. Перестроение в круг, двигаясь фасом (знак о на стрелке), снова начать плясовую фигуру.



IX. Различные направления возможного расположения рядов противников при перестроениях из круга.

№ 51. Айюцзорец Аршак Бабаян показал мне Военную пляску *hАла, кышта!* Он объяснил, что заглавие на курдском языке и означает: Ну, убей! либо— Ну, ударь! от курдского глагола *кыштън*— убивать. Эта Военная пляска— *Кырву хаг*— пляска армянская, несмотря на курдское название. Уже не раз приводилось, что армяне, жившие по соседству с курдами, сами создавали тексты своих песен, а также песнеплясок на курдском языке и давали им курдские заглавия. В этой пляске словесного текста нет.

*hАла, кышта!* исполняли под *зурну* и *дхол*, в первый день свадьбы, в помещениях союзов холостой молодежи, во время пирушек, на Масленицу, на местах богомолья.

Аршак Бабаян перечислил следующие места богомолья в васпураканском Айюцзоре: *Хоспаванк* (*hошпачуфънр*), *Эрмэраванк* (*Эхривршфънр*), *Чагартишман* (*Чашартшфршман*), *Ангагаванк* или *Ангыгаванк* (*Анхыгачуфънр*, или *Анхыгачуфънр*), *Нарэкаванк* (*Нарехачуфънр*), *Мызылтчур* (*Мырцхидчур*) и *Аспаратцин* (*Ашпартшдхн*).

Эту Военную пляску с построением в два ряда друг против друга в Айюцзоре исполняли только молодые пары. Засучив рукава выше локтей, пары одного ряда подходили к парням другого ряда, поджидающим их на своих местах, и отходили обратно, пятясь назад спиной. Передвигались лишь вперед и назад без передвижения влево либо вправо.

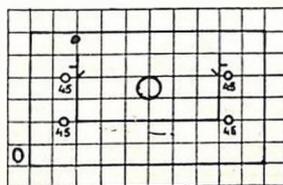
Аршак Бабаян вначале пояснил, что в каждом ряду могут плясать от четырех до восьми человек, но затем добавил: «Если ме-

ста много, то и до 15 человек могут стоять в каждом ряду, если поместятся при распрямленных вбок руках». Движения участников и того ряда, который поджидает на месте своих противников, как и движения нападающих, подходящих, варьируются. Исполняются те из них, какие выберут предводители каждого ряда, стоящие справа. При повторении как стоящие на месте, так и нападающие по примеру предводителя могут исполнять каждый раз иные движения.

Метр мелодии  $2/4$ . Каждое движение ног занимает по одной восьмой, после чего выдерживается пауза в одну восьмую. При счете на «и» он занимает эту вторую восьмую.

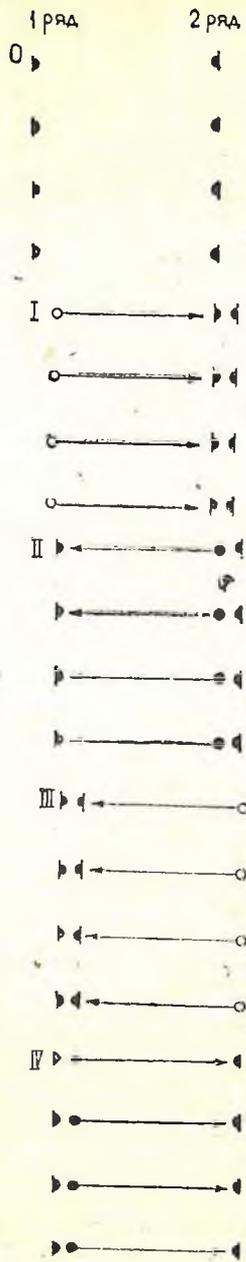
Движения участников того ряда, который поджидает нападающих:

в исходном (0) положении они стоят, поставив ступни по VI позиции, освободив правую от упора.



Руки согнуты под прямым углом в локтях. Локти подняты на уровень плеч. Кисти рук на одной линии с локтями и вместе с локтевыми кистями спущены вперед от плоскости спины на  $45^\circ$ . Локти тоже переведены вперед на  $45^\circ$  (знаки о и цифры 45 у локтей и локтевых костей в записи). В таком положении их руки принимают удар рук подошедших противников.

# Построения и перестроения в Айондзорской нАла, кышта!



0. Исходное построение участвующих лицом друг против друга (пример приведен с четырьмя парнями в каждом ряду).

I. Участники первого ряда подходят, двигаясь лицом (знак о — вперед, в начале стрелки) ко второму ряду и обеими руками (ладонями) ударяют о поднятые ладони стоящих и ожидающих их бойцов.

II. Участники первого ряда отходят, пятясь спиной, назад на свои исходные места. Участники второго ряда остаются на месте.

III. Участники второго ряда, в свою очередь, двигаясь лицом (знак о — вперед в начале стрелки), обеими руками (ладонями) ударяют о поднятые ладони стоящих и ожидающих их бойцов.

IV. Участники второго ряда отходят, пятясь спиной назад на свои исходные позиции.

## Вариант а

На 1— правая ступня переступает по VI позиции и принимает на себя упор. Левая ступня освобождается от упора.

На 2— левая ступня переступает по VI позиции и принимает на себя упор. Правая ступня освобождается от упора.

Повторять *ad libitum* до сигнала предводителя «Ялла!»

## Вариант б

На 1 и на 2— ступни переступают, как в варианте а, но сильно акцентируя всей подошвой.

В обоих вариантах:

каждое переступание сопровождается довольно глубоким пригибом и выпрямлением обоих колен, которые без паузы повторяются. Таким образом, по два пригиба и выпрямления за оба переступания непрерывны за все время исполнения каждого из этих вариантов;

каждое переступание правой ступни сопровождается поворотом торса вправо на  $45^\circ$  и качанием рук вправо— разгибая правый локоть на  $135^\circ$ , а левый сгибая на  $45^\circ$ ;

каждое переступание левой ступни сопровождается поворотом торса влево на  $45^\circ$  и качанием рук влево, разгибая левый локоть на  $135^\circ$ , а правый сгибая на  $45^\circ$ .

Руки качают:

не опуская локтей ниже уровня плеч;

опуская локти постепенно до уровня талии и вновь поднимая их, продолжая качать вправо и влево (в сторону переступающей ступни) и меняя соответственно углы сгибов локтей.

Так, согласно с движениями рук предводителя качают руки, сгибая и разгибая локти, все участники ряда, поджидающего противников. Но к моменту их подхода все поднимают руки в исходное положение, чтобы принять удар нападающих о свои ладони. Но ответного удара не исполняют. В данном случае руки принимают удар, как бы заменяя ладонями функции щита.

## Вариант в

На 1— акцентированный шаг вправо правой ступней по II позиции.

Левая освобождается от упора.

Два пригиба и выпрямления колен.

Торс поворачивается на своей оси вправо на  $45^\circ$ .

Руки качаются вправо, раскрывая правую руку на  $135^\circ$  в локте, а левую сгибая на  $45^\circ$ .

Локти держат на той высоте от плеч до талии, на какую их подымает или опускает предводитель.

На 2— около носка правой ступни или выдвигая несколько вперед, играют левой ногой: свободной ступней, свободным носком или свободной пяткой.

Выбор зависит от предводителя.

Полное выпрямление обоих колен.

Торс и руки возвращаются анфас.

На 3— акцентированный шаг левой ступней влево по II позиции. Правая освобождается от упора.

Два пригиба и выпрямление колен.

Торс поворачивается на своей оси влево на  $45^\circ$ .

Руки качаются влево, раскрывая левую на  $135^\circ$  в локте, а правую сгибая на  $45^\circ$ .

На 4— около левой ступни или выдвигая несколько вперед, играют:

правой ногой:

свободной ступней,

свободным носком,

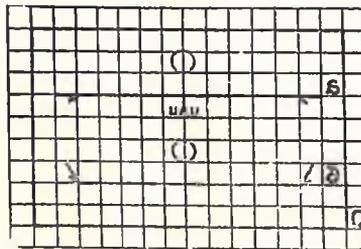
свободной пяткой.

Полное выпрямление обоих колен.

Движения участников нападающего ряда показаны Аршаком Бабаяном в шести вариантах.

*I часть*—идти вперед

0— исходное положение участвующих перед тем как двинуться вперед: ступни по VI



позиции, правая свободна от упора. Руки распрямлены вбок на уровне плеч:

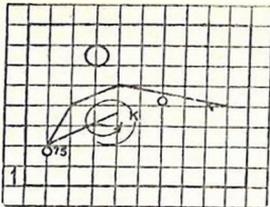
а. кисти могут быть на одной линии с остальной рукой ладонями вниз, либо

б. отогнутыми— пальцами вверх, ладонями в стороны.

## Вариант а

На 1— шаг правой ступней вперед короче нескрещенной IV позиции. Левая освобождается

ется от упора. До переступания везде можно приподымать соответствующую ногу.

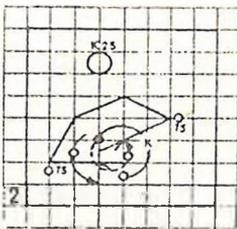


Правая выпрямленная рука переводится вперед вытянутой ладонью вниз, опущенной до уровня груди.

Локоть левой руки переводится вперед на уровне талии на  $75^\circ$  от плоскости спины концентрическим вращением (снаружи к себе, К— на круге вращения), локтевой кисти и вытянутой кисти ладонью вниз. Начиная с положения слева ниже талии, кисть переводится в положение перед торсом чуть ниже уровня груди. Локоть сгибается на  $45^\circ$ .

На 2— левый носок, вывернутый на  $45^\circ$  или направленный вперед, играет позади VI позиции (за основной линией Ширины), касаясь земли.

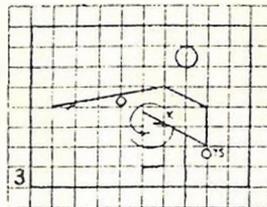
Правый локоть переводится на уровень груди на  $75^\circ$  вперед от плоскости спины и сгибается на  $45^\circ$  при концентрическом враща-



тельном движении (снаружи к себе, К— на линии круга). Начиная с положения вперед— о— под левой опускающейся и продолжающейся вращение вперед руки, правая вращается вокруг левой, заходя назад, и выходит из-под левой в переднее положение кистью над левой кистью. Таким образом, некоторое время обе руки вращаются одновременно, правая вокруг левой и левая—вокруг правой.

На 3— такой же шаг вперед левой ступней, как на 1 правой. Правая освобождается от упора.

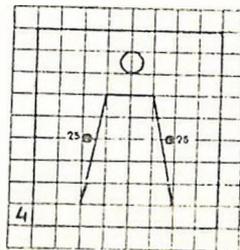
Левая рука непрерывным движением после вращения вытягивается вперед. Вытянутая



кисть ее с ладонью вниз приходится на уровне груди.

Правая рука без перерыва продолжает концентрическое вращение и приходит вновь в положение выше уровня талии перед торсом.

На 4— правый носок, вывернутый на  $45^\circ$  или направленный вперед, играет сзади VI позиции (за основной линией Ширины), касаясь земли.



Правая рука тоже вытягивается и вместе с левой опускается вниз, приходя в положение назад на  $25^\circ$  (у линии локтей). Ладони направлены назад. Опускание рук совершается непрерывным движением по окончании вращения правой руки на 3.

При первом повторении движений ног варианта а руки повторяют свои движения в обратном порядке: переводится вперед левая рука и начинается вращение правая.

При последующих повторениях руки продолжают чередоваться, вытягивается влечь правая и вращается левая и т. д.

Эти движения рук, чередуя переводимую вперед руку, выполняются и при движениях ног вариантов б и в.

### Вариант б

На 1— правая ступня ударяет, выдвигаясь на полступни вперед из II позиции, но не принимает на себя упора.

На 2— шаг правой ступней короче нескрещенной IV позиции. Левая освобождается от упора.

На 3— левая ступня ударяет, как на 1 ударяла правая.

На 4— шаг левой, как на 2 шагает правая.

### Вариант в

На 1— правый носок или правая пятка ударяет, выдвигаясь вперед на полступни из положения короче II позиции.

На 2— шаг правой ступней на полступни вперед от VI позиции.

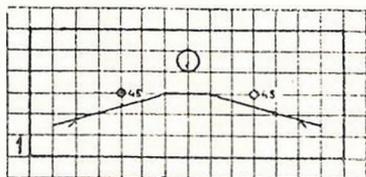
На 3— левый носок или пятка ударяет, как на 1 ударяла правая.

На 4— шаг левой ступней на полступни вперед от VI позиции.

Во время исполнения всех вариантов а и б небольшие пригибы колен во время движений ног на 1 и 3 и выпрямления на 2, 4.

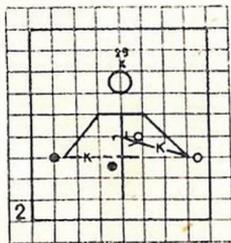
### Вариант г

На 1— правая пятка, вывернутая наружу на  $45^\circ$ , ударяет в положении на ступню впе-



ред от II позиции и сейчас же отрывается от земли.

Кисти вытянутых рук на уровне ниже груди. Правая рука приводится вперед на  $45^\circ$ , а левая— назад на  $45^\circ$ . (Отсчитываются градусы как всегда от плоскости спины).

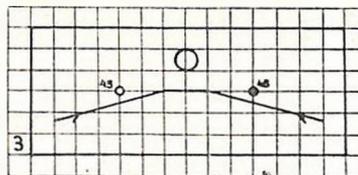


На 2— правый носок, вывернутый наружу на  $45^\circ$ , ударяет по VI позиции и сейчас же отрывается от земли.

Правая рука сгибается в локте под углом в  $35^\circ$ . Локоть переводится вперед. Кисть ее поворачивается концентрическим вращением внутрь (К— на линии локтевой кости), ладонью вперед на уровне чуть ниже груди и тыльной стороной касается торса спереди.

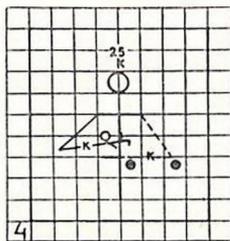
Левая рука сгибается в локте под углом  $45^\circ$ . Локоть переводится назад. Кисть ее поворачивается концентрическим вращением внутрь (К— на линии локтевой кости) ладонью назад, а тыльной стороной вперед. Левая рука отведена за спину (черный кружок у запястья) и касается талии тыльной стороной кисти. Голова наклонена вперед на  $25^\circ$ .

На 3— правая пятка, вывернутая наружу на  $45^\circ$ , ударяет как на 1.



Такое же положение рук и их уровень, как на 1, но в обратном порядке. Левая рука приводится вперед на  $45^\circ$ , а правая— отводится назад на тот же градус.

На 4— шаг правой ступней на ступню вперед от VI позиции. Руки принимают положе-



ние, обратное счету 2. Правая отводится назад и тыльной стороной кисти касается талии. Левая приводится вперед ладонью вперед, а тыльной стороной кисти касается торса чуть ниже груди.

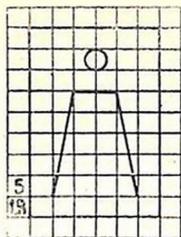
Голова наклонена вперед на  $25^\circ$ .

Все движения на 1, 2, 3, 4 повторяются на 5, 6, 7, 8— удары левой пяткой, носком, пят-

кой, а на 8— такой же шаг левой ступней, как на 4 исполняет правая.

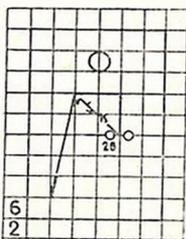
Движения рук на 5, 6, 7, 8 те же, но в обратном порядке, принимая положения 3, 4, 1, 2.

По желанию предводителя движения рук варианта *г* заменяются иными, а именно:



На 1— руки опускаются. Они вытянуты и отведены немного вправо и влево. Кисти направлены тыльными сторонами вперед, ладонями назад.

На 2— левая рука остается на месте, а правая сгибается в локте и приводится в по-



ложение перед грудью чуть ниже левого плеча, поворачивая концентрическим вращением локтевой кости ее ладонь вперед.

Торс поворачивается на  $25^\circ$  вправо.

Линия торса не проведена, так как кисть не прикасается к нему. Локоть поддается вперед.

На 3— руки опускаются, как на 1.

На 4— как на 2, но опущенной остается правая рука, а сгибается перед грудью, ладонью вперед левая рука. Торс поворачивается на  $25^\circ$  влево.

На 5— как на 1.

На 6— руки принимают положение, как на 2.

На 7— как на 1, 3.

На 8— как на 4, шагает левая нога и сгибается левая рука (сгибается рука шагающей ноги).

По мере приближения к стоящему напротив противнику шаги увеличиваются, а затем и ускоряются.

### Вариант *д*

На 1— шаг вперед правой ступней чуть шире IV позиции с глубоким пригибом правого колена.

*Тцан*— удар в ладоши. От поворота внутрь локтевой кости правая ладонь направлена наружу. Она ударяет сверху вниз по левой ладони, повернутой к торсу, как бы скользя по ней.

Торс поворачивается вокруг своей оси вправо на  $45^\circ$ .

На «и»— правое колено выпрямляется.

Руки разнимаются. Правая— ладонью наружу опускается до уровня талии, а левая— ладонью к торсу до уровня груди.

На 2— шаг вперед левой ступней чуть шире IV позиции с глубоким пригибом левого колена.

Удар в ладоши в обратном порядке. Левая ударяет сверху вниз, как бы скользя по правой ладони, повернутой наружу. Положение рук обратно счету на 1.

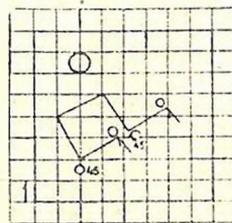
Торс поворачивается вокруг своей оси влево на  $45^\circ$ .

На «и»— левое колено выпрямляется. Руки разнимаются. Левая— ладонью к торсу (тыльной стороной вперед) опускается до уровня талии, а правая— ладонью наружу подымается до уровня груди.

Такие крупные шаги правой и левой ногой обычно повторяются 2—3 раза. Затем исполняются вдвое ускоренные шаги.

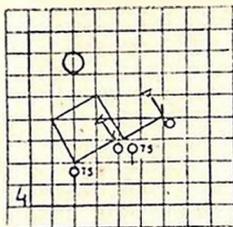
### Вариант *е*

На 1— шаг правой ступней вперед по IV позиции.



Почти под прямым углом согнутые локти приводятся вперед на  $45^\circ$ . Согнутые ладонями вниз кисти рук свободно повисают. Запястья направлены вперед.

На «и» — шаг левой ступней позади VI позиции. Правая ступня освобождается от упора.



Резким движением, акцентированно, кисти отгибаются, а локти поддают вверх. Запястья и ладони направлены вперед. Подготовка к будущему удару.

На 2 — шаг правой ступней, как на 1.

Руки, как на 1.

На «и» — шаг левой ступней, как на «и» после 1.

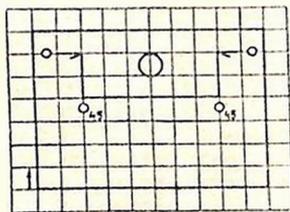
Руки, как на «и» после 1, но выше.

Эти быстрые шаги на 1 «и», 2 «и» — повторяют 2—3 раза, столько раз, чтобы очутиться перед противником на расстоянии вытянутых рук. Руки готовят к удару все более резкими «наступательными» движениями то сгибаемых, то отгибаемых кистей, поднимая их выше и выше.

Удар обемни ладонями о ладони противника

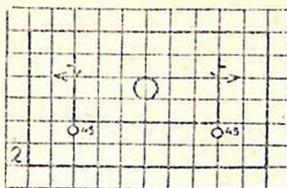
Когда доходят до противника на расстояние вытянутых рук, придвигают свободную правую ступню к левой в VI позицию. Локти поднимаются до уровня плеч, в положение вперед на 45°.

1. Кисти согнуты, пальцы направлены вперед.



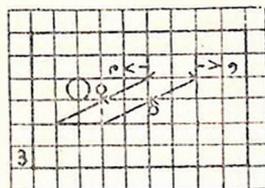
2. Акцентированным движением в запястьях кисти выпрямляются ладонями вперед. Подготовительное положение рук перед ударом. В таком же положении держат руки

поджидающие противники, но у нападающих это положение рук и последующий удар жи-



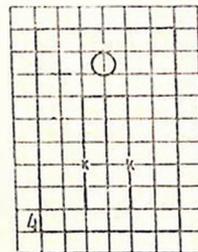
вописуют удар оружием, а у поджидающих оно изображает щит, подставленный удару.

3. Руки нападающих резко вытягиваются и ударяют ладонями о ладони противника.



Апострофы у акцентов показывают, что после удара их ладони сразу же отрываются.

4. После удара участвующие обонх рядов опускают руки, касаясь торса (линия торса проведена) и повернув их ладонями назад.



Нападающие должны теперь отходить, а принявшие удар — готовиться к нападению.

*Часть* — отход назад

Отходят назад, пятясь спиной.

На 1 — сильно пригнув левое колено, выносят, играя, свободную правую пятку вперед на полступни от VI позиции.

Правая опущенная и вытянутая в локте рука заходит спереди влево, касаясь ладонью левого бедра.

Левая опущенная и вытянутая в локте рука отводится косо назад градусов на 35, не касаясь торса.

Торс поворачивается вокруг своей оси вправо на 45°.

На 2— шаг назад правой ступней на расстояние ступни от VI позиции.

Выпрямление обоих колен.

Руки приводятся в исходное положение по бокам торса, касаясь его. Ладони все время повернуты назад.

Торс возвращается фасом вперед.

На 3— сильно пригнув правое колено, выносят, играя, свободную левую пятку вперед, на полступни от VI позиции.

Левая опущенная и вытянутая в локте рука заходит спереди вправо, касаясь ладонью правого бедра.

Правая опущенная и вытянутая в локте рука отводится косо назад градусов на 35, не касаясь торса.

Торс поворачивается вокруг своей оси влево на 45°.

На 4— шаг назад левой ступней на расстояние ступни от VI позиции.

Выпрямление обоих колен.

Руки приводятся в исходное положение по бокам торса, касаясь его. Ладони все время повернуты назад.

Повторяют эти движения, пока дойдут до своего исходного места. Там второй ряд в свою очередь дожидается, чтобы первый ряд подошел к нему, переступая на месте и покачивая руки, как то исполнял первый ряд, когда дожидался его нападения.

Первый ряд подходит, варьируя свои движения по выбору вожака, как описано при подходе к нему участников второго ряда. Постепенно «бой» делается более оживленным, страсти разгораются. Нападающий ряд начинает нападать, исполняя прыжки, при тех же положениях рук. Темп движений и музыки ускоряется.

#### Прыжки нападающего ряда

##### Вариант а

На 1— шаг правой ступней на ступню вперед от VI позиции.

На 2— подпрыгнуть (сотэ) на правой ноге с небольшим плиэ ее колена. Левая нога подымается в воздухе, согнув колено под прямым либо тупым углом и подымая его до уровня бедра сильной ноги или чуть ниже его.

На 3— шаг левой ступней на ступню вперед от VI позиции.

На 4— подпрыгнуть (сотэ) на левой ноге с небольшим плиэ ее колена. Правая нога подымается в воздухе, согнув колено, как на I сгибалась и подымалась левая.

##### Вариант б

На 1— прыжок вперед на обе ступни. Левая опорная ступня позади, а правая свободная от упора ступня выдвинута вперед на ступню от VI позиции. Она сильно, акцентированно ударяет всей подошвой по земле и сейчас же отрывается от земли.

На 2— прыжок вперед на правую ногу. Левая нога подымается назад, согнув колено и отводя его немного назад от колена опорной ноги.

На 3— прыжок вперед на обе ступни. Правая опорная ступня позади, а левая, свободная от упора ступня выдвинута вперед на ступню от VI позиции. Она сильно, акцентированно ударяет всей подошвой по земле и сейчас же отрывается от земли.

На 4— прыжок вперед на левую ногу. Правая нога подымается назад, согнув колено и отводя его немного назад от колена опорной ноги.

По своему построению в два ряда и чередующемуся нападению и отступлению то одного ряда, то другого айюндзорская пляска *Ала, кышта!* похожа на сасунские пляски *Мачино* и *Мындо*, а по виду ударов обеими ладонями нападающих об обе ладони противника похожа на сасунскую пляску *Яр хушта*, но в сасунских плясках иные движения ног и иные положения рук до удара. В *Яр хушта* иные и построения и перестроения. Во всех этих плясках содержание одно и то же. Это Военные пляски, остатки Военных магических и ведовских плясок далекой языческой поры. Такая давность их происхождения засвидетельствована тем, что все виды оружия, которые употребляются в дошедших до нас Военных плясках армянского народа,—виды древние. Движения в плясках без оружия тоже подражают древним видам оружия. До нас не дошло ни одной пляски с огнестрельным оружием или с подражательными движениями таковому.

№ 52. В айюндзорской Военной песнепляске под курдским названием *Дэ, бьжан, бьжан!*—Ну, трепли, трепли (шерсть)! построение участвующих в два ряда друг против друга на расстоянии 5—6 метров. В каждом ряду первым справа стоит его предводитель, ряды то приближаются друг к другу, то отступают назад на свои исходные места.

По Аршаку Бабаяну, ее исполняли холостые пары, становясь, если место позволяло, до 20 человек в каждом ряду.

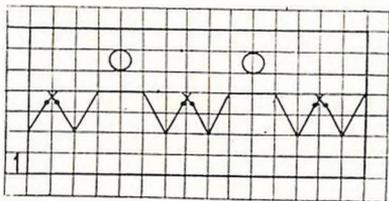
Исполняли *Дэ, бьжан, бьжан!* в первый день свадьбы. «На свадьбах непременно плясали Воспные пляски» — пояснил Аршак Бабаян. Возможно, что это было воспоминанием того времени, когда невест умыкали, плясали по примеру тех приемов, движений, какие бывали во время умычки.

Исполняли эту песнепляску и на местах богомолья, во время пиров, в помещениях холостой молодежи, на Масленицу.

По его мнению, более оживленно, с большей энергией исполняли *Дэ, бьжан, бьжан!* под *зурну* и *дхол*, чем под пение. У этой песнепляски есть свой словесный текст, ничего общего не имеющий с войной.

Мелодия *Дэ, бьжан, бьжан!* на 6/8. Каждое движение ног занимает по одной восьмой, после чего выдерживается пауза в две восьмые. Построение в ряд при различных движениях рук, по

1. в начале продвижения вперед и в начале продвижения назад это пляска со сцеплением рук за мизинцы (правый поверн левому). Мизинцы приходится между плечами до-



вольно широко стоящих участвующих. Локти согнуты под острым углом.

*I часть, темп умеренный.*

Продвижение вперед, фасом.

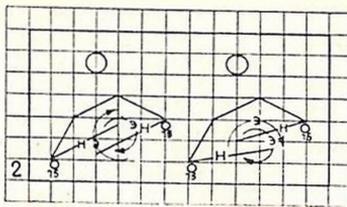
На 1 — акцентированный удар правой пяткой на ступню вперед от II позиции.

На 2 — шаг правой ступней на ступню вперед от VI позиции.

На 3 — акцентированный удар левой пяткой на ступню вперед от II позиции.

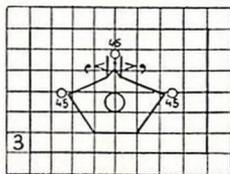
На 4 — шаг левой ступней на ступню от VI позиции. Так продвигаются вперед пока ряды не приблизятся друг к другу.

2. По сигналу предводителя «Ялла!» участвующие обоих рядов отпускают мизинцы. Согнув руки в локтях и повернув ладони к торсу



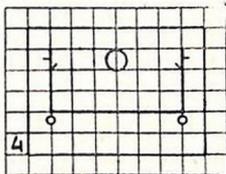
перед грудью, но не касаясь его, вращают один раз левую руку вокруг правой от груди наружу — эксцентричным вращением (Э на линиях кругов вращения). Правая рука тоже вращается, заходя сначала в сторону груди под левую, а затем, завершая круг вращения наружу, останавливается над левой кистью. Буквы Н на локтевых костях указывают на их нормальное положение (без супинации и пронации). Возможно, что такое вращение имитирует подготовку оружия или рук к удару (вращательный захват).

3. Один хлопок в ладони. На 45° вперед от плоскости спины находятся и локти и ки-



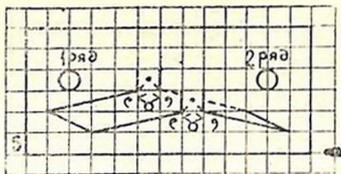
сти. Хлопают по сигналу предводителя. Точка между ладонями передает их взаимное прикосновение. Акценты и апострофы по бокам знаков рук указывают на то, что руки после хлопка сразу же оторвались. После этого влияющие обоих рядов готовят руки ко взаимному удару о ладони друг друга.

4. Руки готовы для удара ладонями. Знаки о — под локтями показывают, что локти



находятся не сбоку, а впереди перед плечами. Руки ладонями направлены вперед.

5. Удар ладонями вытянутых вперед рук каждого участвующего обонх рядов о ладони своего визави— имитация удара оружием.



Точки—знаки прикосновения ладоней. Акценты и апострофы рядом с ними передают удар и отрыв ладоней друг от друга.

### Продвижение назад, спиной.

Участвующие обонх рядов при первом же счете снова берутся за мизинцы, как при продвижении вперед.

На 1— акцентированный удар правой пяткой на полступню вперед от II позиции.

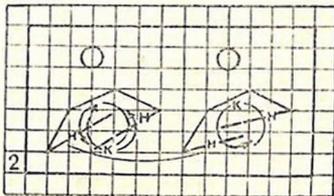
На 2— шаг правой ступней на ступню назад от VI позиции.

На 3— акцентированный удар левой пяткой на полступню вперед от II позиции.

На 4— шаг левой ступней на ступню назад от VI позиции.

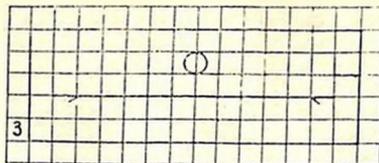
Так продвигаются назад нока каждый ряд не придет на свое исходное место.

2. По сигналу предводителя: «Ялла!» участвующие обонх рядов, согнув руки в локтях и повернув ладони к тосу перед грудью,

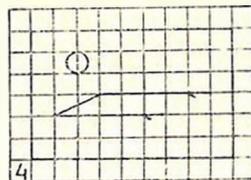


но не касаясь ее, вращают один раз левую руку вокруг правой (тоже вращающейся) concentрично—снаружи внутрь к груди (К на линиях кругов вращения).

3. Затем все разводят руки вбок ладонями вниз и вытянув локти.



4. Участвующие обонх рядов протягивают к своим визави параллельно вперед обе руки, словно прощаясь или указывая друг на друга.



Предводители так подают сигналы на перемену положений рук, чтобы за продвижение вперед и за отход назад все приведенные позы правильно чередовались.

### II часть—быстрая.

#### Продвижение вперед, фасом:

На 1— прыжок на обе ноги, продвигаясь вперед с акцентированным ударом правой пяткой, выдвинутой на ступню вперед от II позиции. Как и в других плясках, и здесь все спадания на землю происходят с носка на пятку.

На 2—прыжок на правую ступню, продвигаясь вперед. Левая нога подымается назад, согнув колено под прямым углом и чуть отодвинув его от подогнутого колена правой ноги. Ступня поднятой ноги не натянута.

На 3— прыжок на обе ноги, продвигаясь вперед с акцентированным ударом левой пяткой, выдвинутой на ступню вперед от II позиции.

На 4—прыжок на левую ступню, продвигаясь вперед. Правая нога подымается назад, согнув колено под прямым углом и чуть отодвинув его от подогнутого колена левой ноги.

Движения рук меняются по сигналам предводителей как в I части.

Продвижение назад, спиной.

На 1— прыжок на обе ступни назад. Левая ступня опорная. Правая, свободная от упора ступня ударяет, отодвинувшись назад на полступни от II позиции.

На 2— прыжок назад на правую ступню. Левая подымается под прямым углом в колене назад, чуть отодвинув его от подогнутого колена правой ноги.

На 3— прыжок на обе ступни назад. Правая ступня опорная. Левая, свободная от упо-

ра, ступня ударяет, отодвинувшись назад на полступни от II позиции.

На 4— прыжок назад на левую ступню с носка на пятку. Правая нога подымается под прямым углом в колене назад, чуть отодвинув его от подогнутого колена левой ноги.

Движения рук меняются по сигналам предводителя как в I части. В обеих частях продвижение участвующих точно вперед и назад без отклонений в правую либо левую стороны. Прыжки во II части как бы передают скачку на лошадях.

## ДОРОЖНЫЕ ПЛЯСКИ

### ПЛЯСОВЫЕ ФИГУРЫ С ПЕРЕМЕННЫМИ ШАГАМИ

У многих народов встречается движение, которое называется переменным шагом, а в балетной терминологии—па шаесэ. Оно состоит из следующих трех переступаний, а иногда—переносов упора с одной ноги на другую:

На 1— одна нога делает довольно крупный шаг в какую-нибудь сторону.

На «и»— другая нога приближается к первой, перегоняет или без приближения, не сходя с места, переносит на себя упор.

На 2— первая нога делает второй шаг в ту же сторону или меняет направление.

Это па имеет свои национальные особенности у каждого народа и обычно исполняется в равномерном ритме.

Таким па, повторяя его, можно продвигаться на большое расстояние. Аналогичное па с различными вариациями встречается во многих армянских плясках.

Я уже несколько раз приводила это па в сочетании с иными в разобранных уже видах армянских плясок.

Без сочетания с иными па, с иными движениями ног переменный шаг встречается в шатахской Дорожной пляске— *Тчампахээн* или *Тчампхава*. Па переменного шага так и называется— *Тчампи нари вотэр*— па дорожной пляски. Само название этого вида армянских коллективных плясок в Шатахе— *Тчампахээн* или *Тчампхава*, в других местах— *Тчампу нар*, *Тчампу хаг*— Дорожная пляска (при различных еще названиях внутри вида) указывает на связь с дорогой, на пляску во время перехода с места на место.

Дианазон применения армянских Дорожных плясок в старину был значительно шире, чем то оказалось в конце XIX и в начале XX веков.

В период Свадьбы, при всех торжественных шествиях из дома жениха в дом невесты во

время приготовлений к Свадьбе, а в день Венчания из дома невесты в церковь, из церкви в дом жениха, во всех случаях, когда шли за посаженным отцом, чтобы привести в дом жениха и т. д., шли, танцуя Дорожные пляски на всем протяжении пути.

Дорожной пляской-шествием провожали канатного плясуна в дом ктиторга церкви после его представления.

Дорожной пляской-шествием переходили с места на место на Масленицу или во время общественных и частных пирушек и празднеств.

Перед тем как пуститься в путь таким торжественным плясовым шествием, *зурна* и *дхол* играли мелодию—Клич—*Канч*! Такая армянская мелодия в Шатахе получила курдское название— *Сар субахи*, что означает «голова утра»— то есть рассвет, а во многих других местах, в том числе и в Алашкерте— иранское название *Саһари*.

Мелодии *Саһари*, *Сар субахи* воздействуют как симфонии, хотя исполняют их всего *зурна* и *дхол*. Повсюду они имеют свои местные мелодические и ритмические особенности. Этот *Клич* вместе с тем был и хвалой восходящему солнцу. В Ленинакане созывать народ этой мелодией называлось— *набахт зарнэл*, что совпадает с русским оборотом речи— бить в набат. На армянском литературном языке называется и *набат тал*.

Рассказывают, что эти мелодии играли в старину на рассвете, как бы приветствуя восход солнца и созывая на поклонение ему, после чего воины упражнялись в боевой подготовке и военных плясках. Играли ее и во время поклонения новобранных восходящему солнцу; описание этого я привожу ниже.

Клич играли, чтобы созвать народ, в особенности перед тем, как должны были отправиться в путь: на войну, на паломничество к

† От гл. *канчэл*— созывать, звать, кликать.

святым местам, на общественное, религиозное или бытовое празднество, перед свадебным шествием и т. п.

Эта мелодия как бы созывала, соединяла народ во время какого-либо общественного или частного события, в котором все принимали участие.

Мелодия *Сар субаһи* или *Саари* сменялась другой, которая в Шатахе называлась по-армянски *Нахатчамхавэн*— Преддорожной, а в других местах, например в Ване (по-армянски же)— *Нагорт, Нагырорт*, что буквально означает Предыдущая, Предводительствующая, а в музыкальной терминологии— Прелюдия.

Названия: *Нагорт, Нагырорт* народные танцоры объясняют так: *Наханываг*— то, что поют или играют до главного<sup>2</sup>, в данном случае до Дорожной пляски. Буквально— *Наханываг*— Предпесня, в литературном языке— *гахэрганк*, что по смыслу опять-таки соответствует термину— Прелюдия— предпесня, предпляска. торжественная, волнующая мелодия *Нахатчамхавэн, Наханываг, Нагорт, Нагырорт, Нахэрганк*, отличаются в каждом районе, являлась тоже Кличем, чтобы созывать народ.

Небезынтересно привести объяснение Армянского словаря Мхитара абба слова *Нахэрганк*<sup>3</sup>.

*Нахэрганк, Нахэргутйун*— предшествующая или начальная песня. Так, в особенности, называлась первоначальная из военных песен, которую исполняли арфисты для подъема боевого настроения, дабы пришли в боевую готовность передовые бойцы. И когда господин снаряжал уже всех, как полагалось, начинали петь по всем правилам (по обряду) бодрящую и возбуждающую к бою мелодию»...

Из этого объяснения ясно проступает связь Дорожных плясок с военным маршем, с военным походом и началом боя, перед которым в далекой древности не только пели, но и плясали, как это делают поныне австралийцы, полинезийцы, коренные негритянские племена— жители Африки, индейские племена Америки и прочее стоящее на низших ступенях культуры население земного шара.

Знаменитые пиррихин древних эллинов относились к подобному военному виду плясок. Многочисленные Военные пляски армян, дожившие до нашего века— фактическое под-

тверждение наличия Военных плясок у армян еще с древней поры, наследием которой они являются.

Мелодия *Нахатчамхавэн* сменялась мелодией Дорожной пляски— шествия в тот момент, когда все были готовы пуститься в путь. Дорожная пляска называется в Шатахе— *Тчамхавэн*, во многих других местах *Тчампи* или *Тчампу нар, Тчампху хаг*. Это общее название Дорожных плясок употребляется наряду с местным особым названием, как, например, в Ване и других местах— *Сывари*— Всадничья; в Алашкерте, Хынусе, Буланыхе, Маназгерте,— *Эрку так*— Двойная, во многих местах Арм. ССР— *Хури*<sup>4</sup> (в том числе в Котайкском районе).

№ 53. Шатахская Дорожная пляска— *Тчампхавэн* исполняется так: составляют не одну общую вереницу, а множество отдельных верениц по несколько человек— 2, 3, 4, 5, 10, 20 и больше душ— женщины, мужчины, девушки, парней... Держатся мизинцами, поднимая кисти рук не ниже плеч, располагаясь широко друг от друга. Руки нередко поднимают и перевивают выше плеч, меняя взаимное расположение участвующих при переступаниях. Пляшущие вереницы людей, называемые различно в различных местах: ряд, цепь, нанизанная шить, ряд, переходят от дома к дому, из квартала в квартал, из села в село и нередко проходят довольно большое расстояние до цели своего пути (табл. XXV).

Все время исполнения па переменного шага в следующем варианте.

На 1— большой шаг вперед правой ногой.

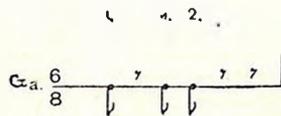
На «и»— придвинуть к правой ступне левую.

На 2— большой шаг вперед правой ногой.

То же самое с другой ноги.

Ритм следующий:

а. Метр мелодии в 6/8, просчитываемый в двудольном размере; шассэ исполняется один раз.

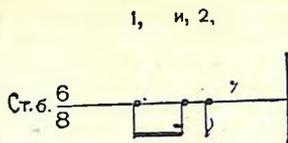


<sup>2</sup> Напоминаю, что *нываг* вначале означало песню и позже— игру на музыкальном инструменте

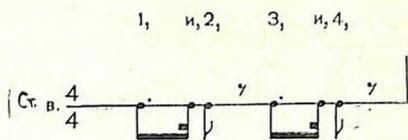
<sup>3</sup> *РЗ*, стр. 1744.

<sup>4</sup> *Хури*— означает собравшуюся и движущуюся массу народа. *Хур парсар*— на увод невесты из отчего дома.

б. Метр мелодии в 2/4; шассэ исполняется один раз.



в. Метр мелодии в 4/4, шассэ исполняется два раза.



Такое па шассэ совершают, идя не только вперед, но и вправо или влево, делая повороты, идя друг за другом; не делая поворотов, а также, продвигаясь назад, спиной. Следовательно, при перемене направления нужно бывает ставить ноги не вперед, а вбок, и па-искобе, и назад и т. д.

План продвижения импровизационный. Шатахицы его называют смешанным. Это означает, что план Дорожной пляски зависит: а. от самого пути, который может иметь различные извивы и быть удобным или неудобным для прохождения в пляске;

б. от настроения и импровизационной фантазии пляшущих, которые, идя все тем же переменным шагом в различные стороны, перевали и развивали вереницы. Вожак либо «хвост» то проходили под руками пляшущих, то вращались под своей рукой и рукой своего соседа, то заввали вереницу в клубок. Сцепленные мизинцами руки в связи с этим все время меняли свои положения, то вытягивались, то гнулись обе вместе или поочередно, то поднимались выше плеч, то опускались ниже них.

Вожак и последний танцор держали иногда по платку, иной раз по сабле или палке (что указывает на связь Дорожных плясок с Военными, правильнее с военным походом, во время которого тоже в определенных случаях передвигались приплясывая). На Масленицу шли в плясовом шествии с зажженными факелами, приготовленными различными способами.

В Шатахе факелами служили: особые сухие кусты— колючки, которые прекрасно горят;

просмоленные палки; предварительно длительное время вымачиваемые, а затем битые до состояния мочалы ветки деревьев.

В последнее воскресенье Масленицы, вечером, когда в Шатахе *Тчампхавэн* или *Тчампхавэ* исполняли со свечами и факелами— это шествие называлось *Тчыра тчантчик*<sup>5</sup>.

Во время плясового шествия размахивали и играли факелами, подбрасывали их и перебрасывали друг другу, соревнуясь в ловкости, ловя их на лету.

Во многих местах делали факел путем обматывания палки тряпкой. Тряпку и конец палки опускали в постное масло и зажигали.

К концу XIX века и в начале XX в некоторых районах для факелов утилизировались жестяные банки из-под консервов, получивших там тогда большое распространение. Такую жестяную банку прикрепляли к концу палки. Банку наполняли конопляным маслом и опускали в нее толстый фитиль, который зажигали.

Бывали и факелы из прикрепленной к палке толстой свечи или из цельной, длинной и толстой восковой свечи.

В связи с тем, что подобная свеча играла роль и факела, горела и на открытом воздухе, она называлась также и *йээл мому*— свечой (горящей) на ветру.

Зажигание свечей во время плясок, пляски с факелами и вокруг огня были распространены у многих племен и народов и часто сочетались с Военными плясками.

Архиепископ из Упсалы Олэус Магнус в своем сочинении: «О северных народах» (Рим, 1555) говорит о плясках шведов вокруг огня с оружием, венками и обручами в руках. Известны германские пляски с факелами.

Бег и всевозможные действия с зажженными ветвями, как и лежание юношей на огне и прохождение через огонь<sup>6</sup>, наступание на него во время испытания огнем, играли большую роль в обрядах инициаций— посвящения юношей в тайны племени.

Во время праздника Сретения Господня армяне прыгали через костер и плясали вокруг него.

В Дорожных плясках армянского народа сочетаются многие черты разнообразного со-

<sup>5</sup> От *тчыраг*— светильник, лампа, лампада, в данном случае факел или свеча. *Тчантчик*— факел по названию куста.

<sup>6</sup> Ср. с русской поговоркой «пройти через огонь, воду и медные трубы», что является остатком от древнерусских испытаний юношей огнем и водой.

держания, в том числе черты воинственные с чертами культа огня. Когда свечи и факелы зажигались не в целях освещения пути (вечером или ночью), они предназначались в шествии «для устрашения и изгнания» злых духов, дабы те не «поверделили» пляшущим и целям данного обрядового плясового шествия. Кроме того, зажигание огня могло быть остатком былых обрядов очищения огнем<sup>7</sup>. Для освещения пути или в целях обряда свечи и факелы держали все пляшущие в обеих руках большим и свободными от сцепления другими пальцами. Держались мизинцами. В Дорожных плясках и вообще, когда необходимо было обеспечить, чтобы свечи горели очень долго, в Шатахе употреблялись тонкие восковые свечи в несколько метров длиной. Их наматывали в клубок, который во время пляски тоже держали свободными от сцепления пальцами и разматывали по мере сгорания. Вероятно, клубки свеч изготовлялись еще и в других местах Западной и Восточной Армении, но точное географическое распространение этого пока выявить не удалось.

В связи с указанным способом держания клубка свечей напрашивается предположение, что именно техническая необходимость держать тот или иной предмет—атрибут пляски создала в коллективных армянских плясках сцепление рук за мизинцы. Это освобождает остальные пальцы, чтобы держать тот или иной атрибут плясового действия, который в старину держали не только Вожаки и замыкающий, но и все или часть пляшущих. Очень часто плясовые атрибуты имели культовое назначение. В Военных плясках держали различное оружие: лук и стрелы, копыя, щиты, мечи, сабли, кинжалы и пр. В древнее время на войне, во время похода, для плясового марша, простого марша, для Военных плясок до и после сражения или плясок по поводу победы либо поражения после окончания битвы играли на специальных духовых, струнных и ударных инструментах. Когда *зурна* и *дхол* получили широкое распространение в армянских деревнях, Дорожные пляски стали, в большинстве случаев, исполняться под их игру. В старину же и тогда, когда в деревне бывали *зурначи* и *дхолчи*, шли с песнями. Во время длительного пути тексты и мелодии Дорожных песен менялись. Вместе с тем было строго установлено, что дозволялось петь

<sup>7</sup> Очищению огнем, водой, мочой и др. средствами подвергались воины до и после военных действий, в особенности те, кто пролил кровь врага. Такому же очищению подвергались и охотники до и после охоты, в особенности убившие дичь.

во время плясового шествия, в особенности Свадебного, и в какой его момент. Так, например, в Шатахе, когда не было *зурны* и *дхола* или музыканты уставали играть во время Дорожной пляски, не изменяя движений переменного шага и продолжая фигурное завивание и развивание верениц, пели только следующие песни:

№ 54. *Я бь навале*— Два друга. Этот курдский текст в свадебной процессии пели дважды:

- а. при выводе невесты из отчего дома,
  - б. подходя к дому жениха после венчания.
- Тексты пелись различные, но припев не изменялся, он звучал так:

Двух друзей<sup>8</sup> соединили,  
К дверям дома привели...  
Поздравьте хозяина дома!

№ 55. *Хазала мын*—Хазал моя!, буквально—Козочка моя!

Текст любовный на курдском языке. Вся разукрашенная золотыми монетами, девушка по имени Хазал стоит на крыше дома. Стоящий вдали парень восхваляет, зовет ее, предлагает дары<sup>9</sup>.

№ 56. *Зайнукэ*—(женское имя). Текст на курдском языке, тот же, под которую исполняли и другие виды армянских плясок, в том числе и корбно-поминальную<sup>10</sup>.

По показаниям танцоров-шатахцев, курды эти тексты только пели, но не плясали. Армяне же якобы «приспособили» эти песни к своим Дорожным пляскам. Подобная точка зрения требует дополнительных изысканий, ибо обрядовые действия обычно сопровождались текстами песен, созданными самими армянами, если даже их создавали на других языках. Весьма сомнительно, чтобы различия религии армян и курдов допустили бы исполнение на Свадебных армянских обрядах чуждых им текстов... Не мог ли иметь место обратный процесс, что армяне к своим обрядам сочинили курдские тексты, а тут же живущие курды стали петь их для собственного удовольствия, не внося их ни в свои пляски, ни в свои обряды, что им должно было казаться недопустимым?

Мелодии приведенных песен играли и *зурна* с *дхолом*, чтобы сменить мелодию *Тчампхавэн-а*. Мелодия *Тчампхавэн-а* текста не име-

<sup>8</sup> Жениха и невесту, повобрачных. Мелодию см. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. II, № 95.

<sup>9</sup> Мелодия и текст см. здесь за № 9.

<sup>10</sup> Мелодия и текст см. № 14.

ла. Вероятнее всего, он некогда существовал, но забылся, когда пение его заменилось игрой на инструментах. В большинстве случаев мелодии, исполнявшиеся на *зурне* для плясок, были некогда мелодиями былых песенплясок, превратившихся в пляски без текстов. Мелодии же не песенные, которые исполняла *зурна*, имели свою специфику, свое назначение и происхождение или заимствовались <sup>11</sup> *сазан-*

*даров*—народных профессионалов, сочинявших мелодии к пляскам, не снабжая их текстами.

Построение пляшущих в Дорожных плясках все время перестраивалось, не расцепляя рук данной вереницы.

Как пример, приведу несколько перестроений в Шатахской пляске *Тчампхавэн* или *Тчампхава*:



1. Ряд пляшущих. Построение широкое. Продвижение вперед.



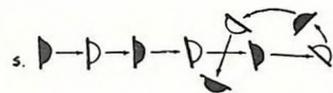
2. Продвижение ряда спиной назад.



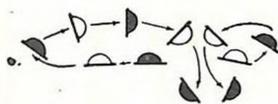
3. Продвижение ряда вправо друг за другом.



4. Продвижение ряда влево друг за другом.



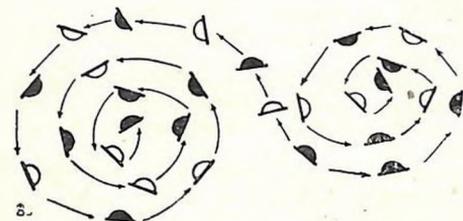
5. Извивы вереницы: Вожак проходит под руками пляшущих, загибая ряд<sup>11</sup>.



6. Извивы вереницы: Вожак и последний танцор с обоих концов ряда завивают вереницу и проходят под руками пляшущих.



7. Завивание в клубок: завивает Вожак, а затем будет развивать последний танцор.

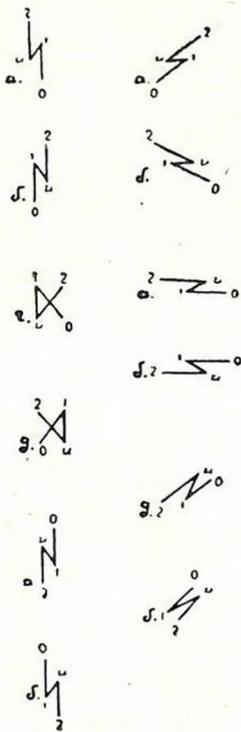


8. Если вереница большая— клубок могут завить с обоих концов.

<sup>11</sup> Как было сказано, в Шатахе пляски имели общее продвижение влево. В *Тчампхавэн*-е направление продвижения все время менялось, следовательно, вождь и «хвост» все время менялись ролями.

Сами шатахцы, как я уже приводила, называют построения *Тчампхавэн-а* — смешанными, так как они были импровизационными и каждая вереница могла придумывать желаемые ей перестроения или же иногда идти, не перестраиваясь. Перестроения были обязательными, чтобы «запутать» собственные следы и не дать злым духам «отыскать» их.

### Переменные шаги



злые и враги могли «напасть» на след процессии и «нанести ей вред». Таким образом, извивы и перестроения Дорожных плясок в старину не были результатом лишь настроения пляшущих, а имели назначение оберега. В планах продвижения по площадке на переменного шага передаются зигзагами.

#### Вперед (читать сверху вниз):

- а. с правой ноги, на «и» приближая сзади левую;
- б. с левой ноги, на «и» приближая сзади правую;
- г. с правой ноги, ставя ее вперед и влево накрест к левой. На «и», отставляя левую назад позади правой. На 2, отставляя правую вправо и вперед;
- д. то же с левой ноги.

#### Назад:

- а. с правой ноги, на «и» приближая спереди левую.
- б. то же с левой ноги.

#### Вперед и вправо:

- а. С правой ноги, на «и» приближая сзади левую.
- б. С левой ноги, на «и» приближая сзади правую.

#### Влево:

- а. С левой ноги, на «и» приближая спереди правую.
- б. С правой ноги, ставя ее накрест спереди за левую, на «и» приближая сзади левую.

#### Назад и влево — спиной:

- а. С правой ноги, на «и» левая не приближается, на 2 правая делает большой шаг.
- б. На месте с левой, на «и» правая ступает на свое старое место, на 2 левая ступает на то же место.

Согласно армянским суевериям, в церковь на венчание шли одной дорогой, а обратно из церкви *непрерывно* должны были идти *другой дорогой*<sup>12</sup>. Верили, что в противном случае

При многократном повторении переменного шага в различные стороны и в различных перестроениях получится план продвижения с разнообразными зигзагами в импровизированном порядке.

Во многих районах в Дорожных плясках принимали участие и всадники, которые приплясывали в своих седлах. В Ване и Айодзоре Дорожная пляска называлась *Сывари* — Всадничья.

<sup>12</sup> Именно этим поверьем объясняет Аршак Саргсян алашкертское название Дорожной пляски — *Эрку так* — то есть Двойная, такая, которую пляшут по двум различным дорогам.

Существует у армян глагол— *сыварэл, суарэл*— означающий заворачиваться, быть обернутым вокруг чего-либо. Именно в Дорожных плясках вереницы пляшущих то заворачиваются, то разворачиваются. Сейчас трудно утверждать, что старинное название Дорожных плясок— *Сывари* могло иметь связь с древнеармянским глаголом *сыварэл*<sup>13</sup>, но нельзя и отрицать возможности подобного явления. За возможность правильности такого предположения говорит и то, что название *Сывари*— Дорожная пляска у армян отнесется не только к всадникам, а и к пешим пляшущим, которые как раз и заворачивали, завивали свои вереницы во время дорожной процессии. Пешее *Сывари* (без всадников) исполнялось аналогично *Тчамлхавэн-у*. Иной раз и в *Сывари* держали зажженные свечи. В дни посещения села калангым плясуном, после его представления провожали его торжественной плясовой процессией в дом ктитора церкви, у которого *пайл'эван* останавливался, согласно обычаю, в связи с тем, что его представления считались благословенными Сурб Карапэтом и находились под покровительством церкви. Свечи для таких торжественных плясовых проводов-шествия, по свидетельству Ишана Геворгяна из Ванской области, выдавались жителям села ктитором за счет церкви<sup>14</sup>. Часто в этих проводах участвовали и всадники. В таком случае, как рассказывал тот же Ишан Геворгян, впереди перед пешими жителями ехали всадники. Один из них держали обнаженные сабли, другие— подобие жопы или знамени— длинную палку с железным конечником и привязанным к нему платком— знаменем, третьи— фитили или факелы, иные ничего не имели в руках и, приплясывая, как и остальные, в седле, похлопывали в ладоши. За ними следовали пляшущие пешеходы, вожак, концы верениц которых (а иной раз и танцоры внутри верениц) держали сабли наголо, палки, факелы,

<sup>13</sup> *Сыварэл, (суарэл). Ст. Малхасянц, Հայեր. րոմ. ցիւն.*, стр. 245. Произношение армянами названия *Сывари* больше совпадает с произношением этого глагола, чем с произношением этих названий всадника.

<sup>14</sup> Общественные провода *пайл'эван-а* и его товарищей, исполнение Дорожных плясок, а затем перед домом ктитора и других плясок, свечи за счет церкви, обычай, требующий, чтобы именно ктитор церкви принимал у себя *пайл'эван-а* с труппой— все это указывает на связь представлений на канате с культом. Поскольку искусство канатных плясунов существовало задолго до нашей эры, понятно, что оно перешло из языческого культа.

лы, свечи. Свечи держали все, кому они достались. Все это шествие торжественно и радостно приплясывало, помахивало платками, палками, саблями, факелами, хлопало в ладоши, пело, если не бывало *зурны* и *дхол-а*, делало передышку... Все проявляли бурное веселье и старались произвести как можно больше шума. Уже говорилось, что суеверные обычаи требовали, чтобы помахиванием, хлопками в ладоши, шелканием и т. п. «отгоняли» злые силы, злых духов<sup>15</sup>. Назначение Дорожных плясок «оберегать» пляшущих, «отгонять» в пути злых духов от людей и запутывать следы пляшущих в важные моменты общественной и частной жизни говорит за то, что Дорожные пляски должны были некогда иметь место также и во время похоронных процессий. Мне уже приходилось приводить яркое описание плясок во время похорон у Фавтоса Бузанда, когда провожали покойника.

Повествуемое Фавтосом Бузандом о Пугребальных плясках не могло не относиться также и к Дорожным пляскам Похоронной процессии, имевшим свою специфику в сравнении с Дорожными Свадебными.

В рассказе Арпестона из Паллы об обстоятельствах смерти и похорон армянского царя Арташеса II, приведенном в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци<sup>16</sup> описывается шествие за его гробом. При этом войска представляли битву<sup>17</sup>, впереди шли трубачи с медными трубами, за ними воители, рыдающие женщины в черных одеждах, а потом толпы простодушных. Участники подобной похоронной процессии, в которой войска представляли битву, то есть Военные пляски, не могли и сами не плясать Похоронных Дорожных плясок по обычаям и суевериям того времени. Это тем более так, что смерть царя Арташеса II имела место в пору язычества. Известно, как по принятии армянами христианства армянская церковь в лице Нерсеса Благочестивого налагала запреты на пляски во время Похоронной процессий, о чем повествует Фавтос Бузанд<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Японский император содержал «специальную гвардию, обязанностью которой было в известных случаях *лаять по-собачьи*, чтобы прогнать дурные влияния и демонов». Собака у них обладала благоприятной силой. «Народы мира в нравах и обычаях». 1916, стр. 240.

<sup>16</sup> Кн. II, гл. 60.

<sup>17</sup> *Երբ քի արտերով ճակատիցին* — «сразились словно на войне», то есть устроили Военное представление—пляску.

<sup>18</sup> История Армении, кн. V, гл. XXXI.

Связь Дорожных плясок с погребальными процессиями подтверждается также тем, что первыми после Дорожных плясок в обязательном порядке полагалось исполнять пляски Скорбно-поминальные в честь предков. Связь их с военным походом, с Военными плясками ярко показана в приведенной главе «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. Это отмечается не только у армян. Связь их с военным походом наличествовала повсеместно.

Фр. Энгельс, излагая основные пункты, характеризующие организацию индейского племени в Америке, говорит следующее по поводу права объявления войны и организации похода: «Если дело доходило до войны, то вели ее большей частью добровольцы. В принципе каждое племя считалось состоящим в войне со всяким другим племенем, с которым оно не заключило мирного договора по всей форме. Военные выступления против таких врагов организовывались большей частью отдельными выдающимися воинами; они устраивали военный танец, и всякий, принявший в нем участие, заявлял тем самым о своем присоединении к походу. Отряд немедленно организовывался и выступал»<sup>19</sup>.

Так же, как и индейцы Америки, племена и народы Малой и Передней Азии, идя в поход, прежде всего плясали Военные пляски.

Согласно армянским поверьям языческой поры, не исчезнувшим и после принятия христианства, армянские цари или полководцы не могли не исполнять обрядовых Дорожных плясок, которые считались оберегом—служили «гарантией» благополучного исхода пути. Подобные верования были унаследованы от первобытнообщинного строя, при котором, отправляясь в поход, войско, отряды воинов во главе с предводителями своими плясали Военные пляски, исполняли плясовые маршевые эволюции, делились на партии, изображавшие свою и неприятельскую стороны и устраивали пробные бои с ведовскими целями, чтобы предугадать исход похода.

Из быта различных племен и народов известны многочисленные древние обрядовые процессии с продуктами нового производства или в честь того или иного божества, как и в ознаменовании победы или народной скорби.

Обрядовые процессии не могли не быть переплетены с Дорожными плясками, ибо существовала глубокая преемственность уверенности в сознании людей древних эпох в тече-

ние многих тысячелетий, будто пляски «оберегали» от зла, а путь, дорога в древности была сопряжена со всевозможными опасностями и неожиданностями. Различные всенародные процессии, шествия, всенародный ход со статуями божеств, позже крестный ход, кортеж, знаменитые процессии греков из Афин и Элевси на Элевсинские мистерии передвигались в плясках. Можно привести многочисленные примеры плясовых действий в похоронных, военных, культовых и прочих процессиях, что подтверждает наличие Дорожных плясок, процессий с плясками в ходе истории у большинства племен и народов.

Армянские и прочие передне- и малоазийские цари и полководцы были не менее суеверны, чем народ и войска, которыми они управляли. Примером подобных их суеверий может служить хотя бы то, что вместе с каким-либо договором, письменным клятвенным обещанием они посылали соль<sup>20</sup>. Соль должна была служить доказательством их нерушимой честности в выполнении клятвы и «оберегать» от всего злого, от злых чар и от злых духов посылаемые ими письменные документы, «очищать» последние. Армянские и соседние с Армянской царя и полководцы не могли не выполнять суеверного обычая—с пляской пускаться в путь и с пляской возвращаться домой в «обеспечение» успеха предпринимавшегося пути и в благодарность за успех либо в оплакивание неудач на обратном пути.

Древние армянские историки постоянно употребляли глагол *хагал*, описывая начало или конец пути армянских царей, полководцев, героев.

Толкователи их писаний осмысляют глагол *хагал* в описаниях походов, переездов и т. п. как простое бытовое действие—пуститься, двинуться в путь. Между тем, глагол *хагал* не мог не характеризовать именно обрядово-плясовые черты, плясовые действия армянских царей и полководцев, связанные с дорогой. У древних историков часто можно встретить такой оборот речи — *хагацин, гынацин* о начале пути, что толкуют так—пустились в путь. Если бы глагол *хагал* не имел иного содержания чем глагол *гынал*—идти, пускаться в путь, то не к чему было бы их соединять и повторять двумя глаголами: «пустились,пустились в путь». *Хагацин, гынацин* нужно толковать так—сплысали, отправились в

<sup>19</sup> Фр. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. Соч., т. 21, изд. 2-е, М., 1961, стр. 94, Курсив мой.

<sup>20</sup> О клятвах-договорах и других посланиях, скрепленных посылкой соли в «обеспечение» честного выполнения договора многочисленны упоминания в «Истории Армении» Сзбэаса.

путь. Другой оборот речи *хага, иджанэ* (в ед. ч.) говорит о прибытии к месту назначения.

Если *иджанэл* и *хагал*— оба глагола означали одно и то же— не к чему было бы их сочетать. Сочетание *хага, иджанэ* означает — *пляшет, прибывает*.

Один оборот речи *хагацин, гыначин* передает плясовый обряд, который совершали, пускаясь в путь. Другой оборот речи — *хага, иджанэ* передает плясовый обряд, связанный с концом пути, с прибытием на место.

Вряд ли с принятием христианства армянский народ и его правящие классы сразу же смогли преодолеть в своем сознании и быту все языческие обычаи, суеверия и обряды.

Вряд ли глагол *хагал* сразу же по принятии христианства армянами утерять культовое содержание передаваемого им плясового действия.

Армянский народ в своем быту и в своих обрядах сохранил Дорожные пляски вплоть до первых десятилетий XX в. Это свидетельствует о том, что Дорожные пляски были глубоко укоренившимися в его среде плясовыми действиями с обрядовым содержанием, с трудом уступавшими наступлению нового быта и с трудом получавшими светское содержание. И не удивительно то, что двадцать с лишним веков тому назад аналогичные древние Дорожные и Военные пляски исполняли армянские язычники царя, феодалы, полководцы, войска, а с ними и народ..., что все они принимали участие во всенародной процессии, устраиваемой во время празднеств сбора урожая, в праздники по поводу выноса статуй божеств, с которыми ходили, танцуя вокруг храмов, с которыми поднимались на горы или спускались к реке (озеру), во время празднования победы, во время всенародных представлений—мистерий, во время свадьбы, крестного хода и по целому ряду других поводов. Бывали случаи, когда историки не употребляли глагола *хагал*, рассказывая о переезде, поездке или пешем переходе царей, полководцев, феодалов, войска, народа. Они употребляли глаголы *чывал, димэл, эргал* отдельно, самостоятельно от глагола *хагал*. Возможность такого самостоятельного употребления этих глаголов, означающих— переселяться, переезжать, пуститься в путь, отправиться, еще раз подтверждает, что, если и к ним, и к упомянутым глаголам: *гынал, иджанэл* прибавляли глагол *хагал*, последний мог употребляться лишь для обозначения плясового Дорожного обряда перед началом пути, в течение его и по прибытию на место.

Армянские историографы древности, как

ревностные христиане, пренебрегали былым языческим культовым содержанием глагола *хагал*, даже повествуя о походах царей-язычников, хотя и продолжали пользоваться им. Это привело в их трудах и в трудах их толкователей к полной нивелировке обрядово-плясового содержания глагола *хагал* при описании походов и переездов исторических лиц.

№ 57. Песнопляска *Хырунк, тагдан ушанги!*—Журавль, гор дитя! или *hOй Нар! hOй<sup>21</sup>* означает не только восклицание. До нас дошло упоминание о легендарном имени *hOй*—имени преемника легендарного же армянского царя Базука. Имя *hOй* происходит от *хой*— Овен, что связывалось, по-видимому, с овном как тотемом. Вместе с тем имя сущ. *hOй* означало также— владыка, глава, господин. Возможно, что припевное сочетание в армянских плясовых песнях:

*hOй, Нар!*

на самом деле означало не восклицание плюс женское имя, а являлось сколком древних припевов, обращенных к божеству *Нар-у*:

«Владыка, Нар!»

Такое обращение могло законсервироваться из каких-либо песен, посвященных божеству, владыке *Нар-у*. Образ и функции божества *Нар-а* пока полностью не вскрыты. Первое название той же пляски связано с журавлем. Журавль тоже некогда обожествлялся и связывался с культом весны, был вестником весны. Журавлю посвящались армянами и другие пляски.

Данную пляску показала уроженка Апаранского района Аггин Абрамян, назвав ее *Хырунк, тагдан ушанги!*— Журавль, горное дитя!

Плясовая фигура *Хырунк дагдан-а* состоит из двух шагов со скользящими шагами.

На 1— небольшой шаг левой ногой вперед. Тело поддает вперед.

На «и»— шаг правой назад почти на месте. Тело поддает назад.

На 2— как на 1. Тело поддает вперед.

На 3— большой шаг правой ногой вправо.

На «и»— поставить выворотную наружу на 45° левую ступню почти вплотную к правой.

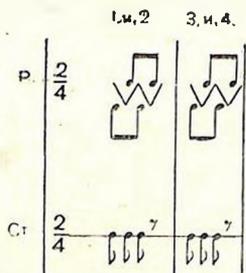
На 4—как на 3, «и». 4—за три шага второго инаса— продвижение вправо.

Движений *шорор-а* (переносов упора) нет, но есть хлопки в ладоши по знаку вожака по

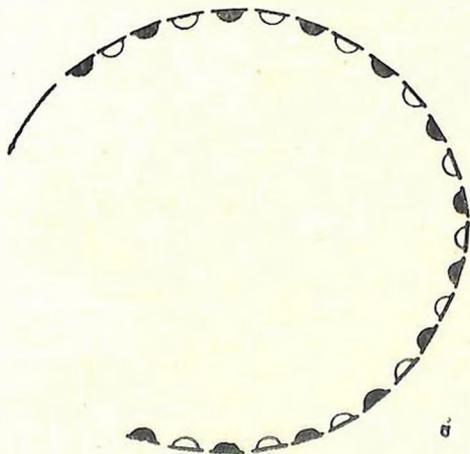
<sup>21</sup> *ДНР*, см. 509

стольку раз, по сколько раз он хлопает. Тогда пляшут, построившись друг за другом; а берясь за руки вновь, поворачиваются боком друг к другу. Эта пляска интересна тем, что в ней из ряда и дуги перестраиваются в круг, в два круга, в вереницу, клубок и т. д., напоминая этим разнообразие перестроений в Дорожных плясках. Подобно другим Дорожным пляскам, держатся за руки, подняв их высоко. Сцепление за мизинцы. Но допускается и сцепление за ладони. Стоят очень широко, согнув локти под тупым углом так, что кисти рук приходится в промежутках между пляшущими, а также выше их голов. Тогда локти гнутся под прямым углом. Когда места мало, то расстояние между пляшущими уменьшается. Руки с каждым шагом немного покачиваются вниз и вверх.

### Ритм движений рук и ног

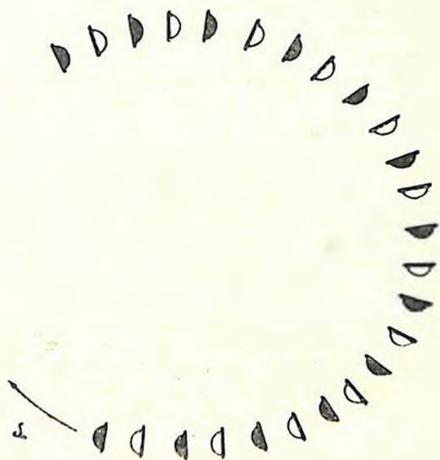


Исполняя переменные шаги вперед и вправо, делают различные повороты, и даже вращения, но непременно вправо с правой ноги и



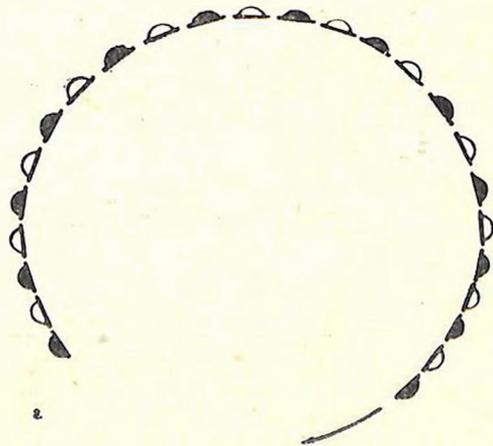
а. Плясать лицом в круг.

влево—с левой, во время которых руки отпускаются, а затем вновь сцепляются и поднимаются, но отпускаются и после нескольких повторений плясовой фигуры; вновь поднимаются в исходное положение.



б. Повернуться.

В этой пляске поворачиваются, как правило, вправо, вращаясь под собственной, поднятой выше головы, согнутой правой рукой, но отпуская руку соседа, во время шага с правой ноги. Чтобы пойти влево друг за другом, вернуться, нужно совершить  $3/4$  оборота.



в. Вновь поворачиваются вправо и идут вправо, лицом в круг, берясь за руки. Однако разрешается и вращение влево под своей осво-

божденной от сцепления с соседом левой, поднятой выше головы и согнутой рукой. Кроме того, каждое шассэ исполняется, соответственно поворачиваясь всем телом то вправо, то влево на разные градусы оборота. Ход получается зигзагообразный.

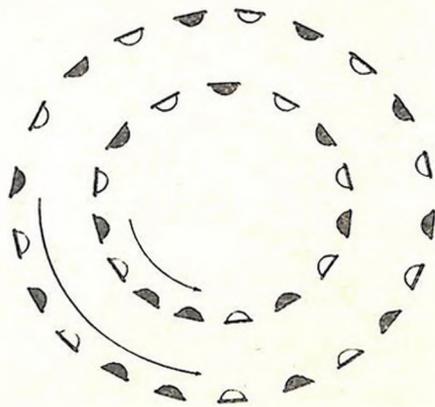
г. Повернуться, плясать спиной в круг, лицом наружу.

Поворачиваются вправо, во время шассэ с правой ноги, и отпускают руки. Нужно совершить поворот.

д. Вновь поворачиваются вправо и идут вправо, лицом в круг, берясь за руки.

Если места мало и края дуги пляшущих соединяются, то вожак и крайний в построении касаются, доходят друг до друга. В таких случаях они берутся за руки и составляют хоровод.

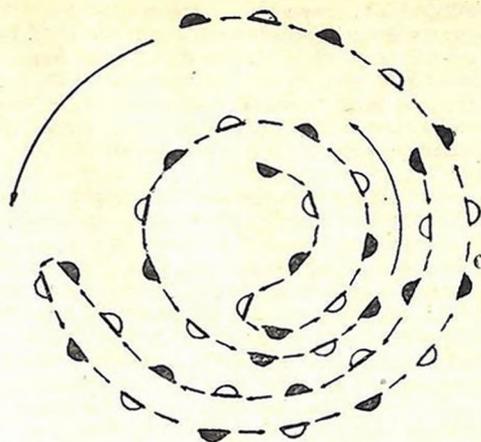
Уставшие или плохо знающие пляску могут выходить из построения. Если таковых мало, а желающих и умеющих плясать много, то ряд делится пополам и составляются два круга, в которых поворачиваются как лицом в круг, так и лицом наружу, спиной внутрь.



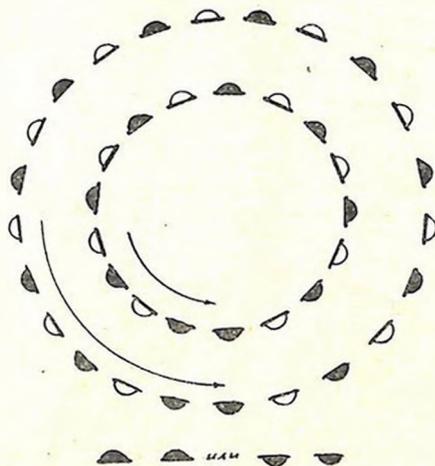
Плясать в круг, лицом внутрь.

В записи построения знаки мужчины и женщины проставлены чередуясь. Там, где приходится рядом два черных знака мужчины — стоит вожак и крайний («хвост»).

Иногда в *Хырунг тагдан*-е составляют клубок и расплетают его, как и в других дорожных плясках. При этом каждый круг составляет свой извив перестроения, но-своему разнообразя его, например:



Когда число пляшущих уменьшается или места много, вновь составляют один общий круг, а затем и один общий ряд.



Плясать спиной в круг.

Аларанская Дорожная пляска *Хырунг тагдан* состоит из простых движений переменного шага без сочетания с иными па. Когда плясали под вокальное сопровождение, то пели текст и мелодию *Хырунг тагдан*—*Журавль, гор дитя!*, а когда плясали под зурну и дhol, то игралась мелодия *Газахи ййли*—*Казахский хоровод*. Текст состоит из традиционных строк

строф плясовых песен, которые чередуются с определенными строками припева.

№ 58. Апаранская пляска—*Тцандыр пысаки*— Медленная венчальная и ее ускоренная часть—*Тэтэв пысаки*— Быстрая венчальная— (с общим продвижением ряда вправо) состоят из повторений плясовой фигуры с двумя переменными шагами— шассе, из которых первое исполняется вперед и вправо, а второе— назад и вправо.

Построение плечом к плечу в один ряд, который может выгибаться в дугу. Руки сцеплены мизинцами и согнуты в локтях под прямым углом.

№ 59. Трудно отрицать определенное сходство между Дорожными плясками Армении, апаранской пляской *Хырунк тагдан ушаги— Журавль, гор дитя!* и пляской *Сирто*, показанной Мари Саркавагян, уроженкой Константинополя, репатризированной в Ереван задолго до Великой Отечественной войны.

Мари Саркавагян не объяснила значения названия *Сирто*<sup>23</sup>. Она заявила, что это греческая пляска, которую на ее родине исполняли и армяне. По показаниям Мари Саркавагян, пляску *Сирто* исполняли в городе на вечеринках, балах в армянских домах. Построения и перестроения в пляске *Сирто* аналогичны построениям и перестроениям в армянских Дорожных плясках и в апаранской пляске *Хырунк тагдан*. Переменный шаг в ней сочетается с другими на, что имеет место во многих армянских плясках.

В отношении пляски *Сирто* имеется возможность сделать следующее предположение: если эта пляска и является заимствованной— она в процессе скрещивания ассимилировалась настолько в армянской среде, что приобрела особенности армянской национальной плясовой формы и превратилась в армянскую пляску в результате того же процесса скрещивания, который в языке превращает иностранные заимствованные слова в свои, родные, подчиняя их закономерностям данного языка и обогащая его.

В армянской среде примером скрещивания является европейский салонный танец—*Кадриль*. В Эрзруме *Кадриль* превратилась в армянскую городскую пляску, исполнявшуюся под армянскую мелодию *Кёр-оглы*— песни о народном герое-разбойнике— друге угнетенных. В Эрзрумской *Кадрили* сохранились

только мизансцены— построения и перестроения *Кадрили европейской*— парного танца, все остальное подчинялось армянской национальной танцевальной форме.

Плясовая фигура *Сирто* армянской константинопольской среды<sup>23</sup> в основном состоит из переменных шагов, как и предыдущие армянские пляски. Разница в том, что Мари Саркавагян ставила ступни не параллельно, а в 45° выворотности, а также подымалась на носки. Это различие нужно приписать отличиям не национальным, а отличиям классовым. Например, в Эрзрумских танцах городской интеллигенции и богатых торговых слоев общества тоже наблюдается такая выворотная постановка ступней и приподымание на носки. В деревнях же ступни обычно ставили параллельно и на носках переступали редко.

Плясовая фигура *Сирто* состоит из трех шассе вправо и одного переступания левой ногой, из них третье шассе можно варьировать другим на.

На 1— довольно крупный шаг вправо и несколько вперед правой ногой.

На «и»—скользнуть левым носком к правой пятке (в III позицию) и перенести на него упор.

На 2— довольно крупный шаг вправо правой ногой. Освобожденная от упора левая ступня остается на носке.

На 3— скользящий крупный шаг левой ступней вперед и правой (по IV скрещенной позиции).

На «и»—скользя, придвинуть правую ступню (но не вилотную) к левой пятке и перенести на нее упор.

На 4—скользя, придвинуть левую пятку вилотную к левому ребру правой ступни и перенести на нее упор.

На 5— большой шаг вправо и назад правой ступней.

На «и»— перенести упор на левую ступню.

На 6—скользя, придвинуть правую ступню спереди к правому ребру левой ступни и перенести на нее упор (как в III позиции).

На 7— большой акцентированный и скользящий шаг влево и назад левой ступней.

На 8— пауза.

<sup>23</sup> Сиртос по-греч.—пятиглавый, талисманый, венокный, паносный.

<sup>23</sup> Репатрированный из Греции Геворг Чакалян показал мне настоящую греческую фигуру *Сирто*, не заключающую в себе тех черт армянской национальной плясовой формы, которая отмечается в разбираемом варианте.

## В а р и а н т:

На 5— без изменения;  
«и»— выпускается.

На 6— чуть скользнуть свободным играющим лоском к опорной правой ступне, но не придвигать его вплотную.

На 7— без изменения.

На 8— так же скользая, придвинуть, играя, правый носок (свободный) к левой ступне, но не вплотную.

Переступания, чередующиеся с игрой носком— обычное явление в армянских народных плясках.

В этой плясовой фигуре наблюдается некоторая большая изысканность и выворотность постановки ног, присущая городским пляскам, а также влияние европейских салонных танцев, которым обучались в городах армяне из богатых классов и интеллигенции. В особенности, в таком центре с достаточным числом населения из иностранцев, каким был Константинополь в молодые годы Мари Саркавагян<sup>24</sup>.

Первоначальное построение— один ряд, продвигающийся вправо и превращающийся в дугу. Взаимное расположение участвующих широкое.

Руки, сцепленные за ладони, приходится в промежутках между соседними участвующими. Руки согнуты в локтях так, что кисти приходится на уровне груди, а локти подданы вперед на 45°.

С 1 по 4 счет включительно и на 7, 8 руки неподвижны.

На 5— руки разгибаются в локтях и, полностью вытягиваясь, качаются назад.

На 6— руки приходят в старое положение.

На основной счет во время всех переступаний колени чуть пригибаются.

На все «и» следуют выпрямления колен, как это почти всегда имеет место в шассэ.

Вожака пляски Мари Саркавагян называла смесью греческого и турецкого слов— *хорабашии*. *Хора* или *hora* называют хоровод и в Гамирке— Кападокии, а Вожака называют *хора* или *hora кашог*— тянущим *хора*.

По «этикету»<sup>25</sup>, не желавшие продолжать пляску могли среди пляски выходить из нее только, если они стояли в *хвосте*— (понимая

тут несколько человек с краю ряда). Из середины же ряда по «этикету» выходить не полагалось. Если же стоящий в середине *хора* ряда очень уставал и принужден был нарушить этикет, он должен был выйти, соединяя руки своих соседей перед собою и выходя из *хора* назад— спиной.

У Вожака была своя партия в этой пляске, что наблюдается во многих Дорожных плясках<sup>26</sup>. Вожак мог поворачиваться лицом к своему соседу и плясать, продвигаясь спиной по плану. Он мог меняться местом с соседом (будь то мужчина или женщина), временно плясать на месте соседа, а сосед становился Вожакom.

Вожак мог со всеми продвигаться влево, тогда переступания у всех менялись. Он мог держать за края сложенный углом платок обеими руками, мог один угол передать соседу и кружиться под платком, а если сосед отпустит конец платка, то Вожак мог им помахать, играть. Вожак мог перевивать *хору*— ряд пляшущих (двигательный «хор» их) различными извивами, мог завязывать, то есть проходить в любом месте *хора* под руками пляшущих со всеми соседями, не разрывая ряда. «Завязывать» можно во многих местах. «Узлы» выравниваются либо самими пляшущими, которые для этого должны совершить поворот под своей рукой, либо самим Вожакom, который должен развязать их, проходя обратно под руками тех же танцоров, под которыми он «завязал узлы». Сосед Вожака тоже мог «блистать» в пляске, расцветивать ее, по выражению Мари Саркавагян, *парлах парэл*— «блистая», плясать. Он мог поворачиваться на 1/4 поворота к своим соседям и к Вожаку.

Если Вожак хотел меняться с кем-нибудь, чтобы тот стал вожакom, он имел право сделать это лишь тогда, когда приводил *хору* в правильное прямое исходное построение— ряд.

Ряд мог передвигаться влево, повторяя помногу раз подряд движения на 5—8 в следующем виде:

На 5—скрещенный шаг правой ногой влево перед левой ступней (ставить выворотню на 45° в III позицию).

На «и»— большой шаг левой ногой влево и чуть назад.

На 6— как на 5.

<sup>24</sup> Ей было 75 лет в начале 1942 г., когда она мне показывала эту пляску в Ереване. Придерживаюсь названия города— Константинополь, так как он так назывался в период ее проживания в нем.

<sup>25</sup> Выражение Мари Саркавагян— «этикетов».

<sup>26</sup> Ср. также с алашкертской пляской *Дэ бадан, бадан* и другими армянскими плясками, в которых у Вожака своя особая роль.

На 7— большой шаг левой влево и чуть назад.

На 8— пауза.

Вожак мог поворачиваться на 1/4 оборота лицом к помощнику-соседу и двигаться так: На 1— крупный шаг вправо и назад.

На «и»— скользнуть левой ступней и придвинуть ее вплотную к правой (по III позиции).

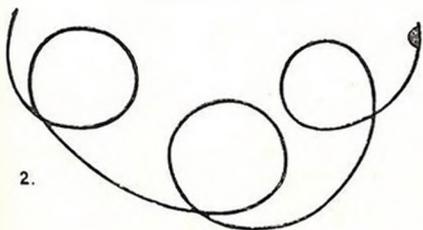
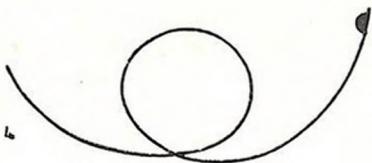
На 2— как на 1.

Получается вид *balance*— качания вправо на переменном шаге попереk ряда, лицом к нему.



а. Вожак (справа) переместился вправо и повернулся лицом к ряду, делая шаг с правой ноги.

### 1. Узел завязать один раз.



### 2. Узлы завязать несколько раз. «Завязывать» начинают с конца ряда.

По своей основе структура пляски *Сирто* сильно напоминает структуру армянских сельских Дорожных плясок. И здесь не исключается, что проход вожака под руками других пляшущих, чтобы «завязать» ряд первоначально служил целям чародейства, чтобы «связать» силы врагов или злых духов.

На 3, «и», 4— Вожак повторяет движения на 1, «и», 2 с обратных ног, начиная с левой ноги.

Получается вид *balance*— качания влево на переменном шаге попереk ряда лицом к нему.



б. Вожак переместился влево лицом к ряду, делая шаг с левой ноги. Сосед переместился вместе с ним.

Вожак мог при этом повороте исполнять также общие движения I варианта на 5, «и», 6, 7— пауза на 8.

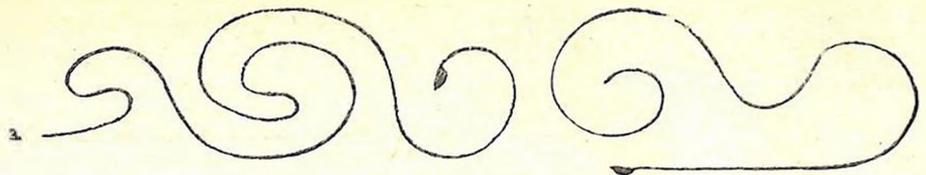
Для облегчения чтения передаю извивной линией фигурации перестроений.



Эта пляска исполнялась обычно и на городских вечерах и балах армянского городского населения Константинополя еще в конце XIX и в начале XX веков.

Победа армянской национальной формы над заимствованными видами шагсэ и ассимиляция их очевидна.

### 3. Извивы ряда при продвижении вправо:



### 4. Продвижение влево, хотя Возжак остается справа. Ряд тянет стоящий в хвосте.

План продвижения одного пляшущего вправо или влево будет состоять из зигзаг шагов.

Как будет показано ниже, и во многих не константинопольских Дорожных плясках армяне переступали на полупальцах.

№ 60. Определенное сходство с Дорожными плясками имеется и в шатахской пляске *Аджан*. Переменные шаги сочетаются в ней с крупным шагом назад и ударом ступни, а в быстрой части — с прыжками.

По показаниям танцоров-шатахцев, *Аджан* — название курдского аширата, находящегося в Агбакской провинции. Эту пляску плясали *аджанцы*, поэтому ее называли и *Аджанцоц пар* — Пляской аджанцев.

В Шатахской области эту пляску плясали армяне и в городе и во всех селах, якобы научившись у аджанцев. В самом аширате *Аджан* эта пляска якобы принадлежала высшим слоям, от которых перешла к низшим. Пляска *Аджан* показана Б. Азизяном и М. Ованнисяном, объяснения даны ими и Ш. Кужикяном. Как мы увидим, форма плясовой фигуры армянская.

Построение в пляске *Аджан* — в один ряд. Общее продвижение влево, как в большинстве шатахских плясок. Руки сцеплены за мизинцы и опущены.

*В I*, умеренной по темпу, части:

#### I шаг с с э:

На 1 — большой акцентированный шаг вправо и вперед правой ногой.

На «и» — шаг левой ногой позади правой, чуть приближая ее ступню к правой.

На 2 — резко повернувшись влево на 1/4 поворота на левом носке, акцентированный шаг правой ногой, ставя ее вправо и назад от левой ступни. Перестроение друг за другом.

#### II шаг с с э:

На 3 — крупный акцентированный шаг влево и вперед левой ступней, продвигаясь лицом по линии плана.

На «и» — придвинуть правую ногу вперед до линии пятки левой ступни.

На 4 — как на 3.

#### III шаг с с э:

На 5, «и», 6 — с правой ноги исполнить такое же шаг с с э опять-таки влево и вперед, продвигаясь лицом по линии плана.

#### IV шаг с с э:

На 7, «и», 8 — как на 3, «и», 4, с той только разницей, что на 8 имеет место обратный поворот вправо на 1/4 оборота. Восстанавливается построение боком друг к другу.

Во время перестроения лицом по линии влево руки при повороте меняют свое положение: левая рука — вытягивается вперед, правая — гнется за спиной в локте так, чтобы кисть прилась на линию талии в середине спины. При обратном повороте на 8 — руки вновь опускаются.

### У ш а с с э:

На 9 — максимально крупный акцентированный шаг вперед правой ступней.

На «и» — левая ступня придвигается к правой ноге до линии ее пятки.

На 10 — крупный акцентированный шаг правой ногой вперед, подымая левую ногу назад и согнув ее колено.

На 11 — максимально крупный акцентированный шаг левой ступней назад с пригибом в колене.

На 12 — правая ступня ударяет рядом с левой, сейчас же отрываясь от земли и выпрямляя колено (шассэ нет).

Пригибы и выпрямления колен во время каждого шассэ распределяются так.

В одном такте на 4/4 — одно шассэ. Над ритмом записан счет переступаний в шассэ и

2, 3, 4,  
1, и, 2, 3 4

и. 4/4

пауза после них. Наверху записан музыкальный счет на 4/4.

Во II части после каждого шассэ — прыжок на той же ноге, подымая свободную ногу назад и согнув ее в колене. Значит, если шассэ начинается с правой ноги — прыжок на правой же ноге. Если шассэ начинается с левой ноги, то прыжок придется на левую же ногу. При этом, прыгая, опускаются на носок, а не на всю ступню.

На 11 — прыгнуть на обе ноги на большое расстояние назад.

На «и», 12 подпрыгнуть на обеих ступнях или на носках два раза. Последнее па — двойной припляс, как выше приводилось, — па, часто встречающийся в армянских плясках. Переменный шаг тоже часто встречается в армянских плясках. В армянских плясках ча-

сто встречается и подпрыгивание на одной ноге после шассэ. Поэтому, думаю, что вряд ли будет ошибочным предположить, что, если пляска *Аджан* и перенята у курдов-наджанцев, в армянской среде при скрещивании победила армянская национальная форма, подчинив заимствованные движения законам своего внутреннего развития, своим стилевым особенностям и ритмам. Повороты и проходное большое пространство роднят эту пляску с Дорожными.

№ 61. В Дорожной песенпляске Анарана Аггин Абрамян *Хырунк тагдан ушаги* — *Журавль, гор дитя!* шассэ исполняла, ставя ноги на всю ступню. Ее дочь Араке Абрамян показала Дорожную песенпляску под ту же мелодию, но пропозноса *Кырунк дагдан ушаги!* Все шассэ этой песенпляски Араке исполняла на высоких полунальцах. Надо отметить, что предки Аггин — выходцы из Алашкерта из с. Давой. Возможно, что там в старину плясали Дорожные пляски, переступая ступнями, а Араке усвоила плясовые фигуры с переступанием на полунальцы, вероятно, претерпевшие изменения в Советской Армении, а может быть и под влиянием городских танцев, ибо жила в городе — в Ереване, а не в селе.

В варианте Дорожной песенпляски — *Журавль, гор дитя!* Араке Абрамян построения лиц обоего пола различные.

По незамкнутому кругу.

По дуге.

По дуге, поворачивающейся в обратную сторону, как бы сложенной вдвое. Ее заворачивает вожак.

Одной общей веревницей или же делясь на две веревницы движущихся по дуге, либо по загибающимся как бы сложенным пополам дугам и т. д.

Передвигались боком друг к другу, лицом внутрь круга или дуги, лицом наружу — спиной в круг, лицом по линии плана; лицом то вправо, то влево, когда поворачивались на каждое шассэ всем телом вправо и влево и двигались зигзагами; спиной по дуге или по кругу и т. д.

Все шаги скользящие.

Размер мелодии 2/4.

I вид шассэ при построении пляшущих друг за другом.

Первый такт мелодии.

На 1 — с поворотом на 1/8 или на 1/4 оборота вправо шаг правой ногой на полунальцах шире II позиции, выдвинув полунальцы на ступню вперед, за одну восьмую.

На «и» — шаг на полунальцах левой ступни, приближая их по VI позиции до середины

правой ступни, сокращающей положение на полупальцах, за одну восьмую.

На 2— шаг на полупальцах правой ступни, скользя освободившимися от упора полупальцами левой ступни назад на довольно большое расстояние, и непрерывным движением поднимая левую ногу назад невысоко над землей, согнув левое колено, за одну восьмую.

На «и» — пауза в одну восьмую.

Второй такт мелодии.

На 3 «и» 4— шассэ на полупальцах как в первом такте, но с левой ноги. Подымается назад правая нога.

Обычно первое из этих шассэ исполняли еще с большим поворотом вправо всем телом, а второе шассэ — с поворотом всем телом влево, чем в других Дорожных плясках.

План передвижения участвующих получается зигзагообразным — вкривь и вкось.

Сцепление рук за мизинцы, правый мизинец кладется на левый мизинец соседа. Гнуется в локте по очереди при шассэ с правой ноги правая рука, а при шассэ с левой — левая рука. Руки держат на различных уровнях высоты: мизинцы на уровне выше головы, локоть одной руки согнут под прямым углом, а другая рука вытянута полностью вбок.

Мизинцы на уровне плеч, между плечами соседей, локоть одной руки согнут под острым углом, а другая рука вытянута полностью вбок.

II вид шассэ при построении пляшущих боком друг к другу. Такие же шассэ с правой и левой ноги на полупальцах за два такта мелодии, но без поворотов. Продвижение по дуге или по кругу боком друг к другу лицом в круг. Шаги исполняются шире II позиции и по VI позиции. Полупальцы ставят по линии плана. На третьем шаге каждого шассэ освобождающимися от упора свободными полупальцами можно скользить как вперед, так и назад, приподымая соответствующую ногу над землей, согнув ее колено.

Во время первых двух шагов каждого шассэ второго вида обе руки, сцепленные мизинцами, согнуты в локтях под острым углом. Мизинцы на уровне плеч в промежутках между соседями. При шассэ с правой ноги, когда на 2 подымается левая нога вперед либо назад, правая рука акцентированно переводится вперед до уровня груди, а левая рука вытягивается в локте. При шассэ с левой ноги, когда на 2 подымается правая нога, левая рука переводится акцентированно вперед до уровня груди, а правая рука вытягивается в локте.

Вожак может поворачиваться лицом к веренице<sup>27</sup> и, двигаясь зигзагами, спиной по линии плана как при построении пляшущих боком друг к другу, так и при построении их друг за другом, когда шли лицом по линии плана.

При передвижении друг за другом положение рук и шассэ как в первом виде плясовой фигуры *Кырунк савдан ушлги — Журавль, гор дити!* — Аракс Абрамян.

При передвижении спиной вепять вереницы всех пляшущих, стоящих друг за другом, вожак движется лицом по плану. В варианте Аракс Абрамян нет хлопков в ладоши; и у вожака и у стоящего в хвосте — по платку в свободной от сцепления руке.

В апаранских Дорожных плясках во время свадебных и предсвадебных шествий в хвосте должен был стоять «хозяин свадьбы» — отец жениха.

№ 62. Апаранские Дорожные песнепляски *Танум эн, адэ джан!* — У в о д я т, м а т у ш к а! и *Цолаки джан*<sup>29</sup> плясали по дуге или извивнообразно извивам пути. Сцепление рук как в *виде набат-а*.

Размер мелодии 4/4.

На 1 — повернувшись на 1/4 оборота вправо, шаг правой ступней вперед, выдвинувшись из VI позиции на расстояние одной ступни. Каждый шаг занимает по одной восьмой и по паузе в одну восьмую.

На 2 — такой же шаг левой ступней.

На 3 — шаг правой ступней вперед как на 1.

На 4 — шаг левой ступней вперед, как на 2. Шассэ не имеют место, только шаги вперед обеими ступнями.

При шагах вперед правой ступней — повороты торсом вправо на 45°, а при шагах вперед левой ступней — повороты торсом влево на 45°.

На каждый шаг сначала пауза в одну восьмую, а затем — по одному пригибу с выпрямлением за две шестнадцатые.

При ускорении *Танум эн, адэ джан!* — У в о д я т, м а т у ш к а! исполняется и на полупальцах, как на полупальцах шассэ в *Цолаки джан* и как дорожная песнепляска *Наргилэ* — К а л ь я н.

Вожак имеет право тогда и тут повернуться лицом к веренице пляшущих и пятиться в

<sup>27</sup> Срв. с ролью вожака — *хорбаци* в Сирто.

<sup>28</sup> Текст песни и мелодию см. *Србуи Лисициан*, ук. соч., I т., стр. 230, 231 и 530.

<sup>29</sup> См. ук. соч., II т., стр. 556.

массе спиной. На 1 и на 3, скользя полупальцами вперед, он имеет право поднимать то правую, то левую ногу. Но в *Цолаки джан* не гнутся в талии.

№ 63. Алашкертекая Дорожная пляска— *Эрку так* состоит из двух па, но изредка они перемежаются с переменным шагом.

Пляску *Эрку так* показал алашкертец Аршак Саргсян. Он лично видел эту же Дорожную пляску под тем же названием— *Эрку так* в Хнусе, Буланыхе, Маназкерте и в других местах. В качестве *дюлли* он обошел многие провинции Западной Армении. Пляска называется *Эрку так*, что значит—Двойная. В обе стороны, Туда и обратно. В два слоя и т. под.

Но поверьям армян, на свадьбе, похоронах и в другие важные моменты жизни считалось необходимым направиться к цели по одной дороге, а возвращаться— по другой, исполняя Дорожную пляску. Как вид плясок, Дорожные пляски и на алашкертеком диалекте называются *Тчаму пар*. Считалось «скверной приметой», не к добру, возвращаться по той же дороге обратно домой, дескать: «Злые духи узнают, повредят».

Насколько армяне считали важным соблюдать правило о двойном пути— возвращении по другой дороге после достижения цели, доказывает армянское народное проклятие:

«*Тчалитэд мэк так ыл'ни!*»— Чтоб путь твой был одинарным!». Это значит: «иди, да без возврата!»

Двойной же эту пляску называли также и потому, по объяснению Аршака Саргсяна, что каждое па в алашкертекой плясовой фигуре состоит из двух движений—шага и игры свободной ногой, что является двойным движением той же ногой и тоже называется *эрку так*.

Мелодию пляски *Эрку так* исполняли на зурне и дюл-е, так как текст песни давно позабыт. В Алашкерте была употребительна вольтка<sup>30</sup>.

Когда не бывало зурны и дюл-а—пели песню: *Бэрзэни таран Тикой*<sup>31</sup>. (В Бэрзэн увезли Тикоя). Часто все же *Эрку так* называли не Медленной, а Дорожной пляской. Ее Аршак Бабалян знал с детства (ему в 1942 г. было 73 года). Он помнил, что движения ее ос-

тались неизменными и что и дед его ее исполнял точно так же. По его словам, это подлинная армянская пляска, в которой нет примеси каких-либо курдских, турецких и иных движений.

Ее исполняли, составив одну общую вереницу, взявшись за мизинцы и плясали ее всю дорогу, продвигаясь правым боком вправо. Во время Свадебной процессии не бывало очень много чароду. После увода невесты из отчего дома родители невесты и пожилые родственники, по обычаю, не сопровождали молодых по пути в церковь. Пришедшие же с женихом за невестой— его отец (его мать оставалась дома) и почтенные родственники, обычно, возвращались домой, хотя им не возбранялось сопутствовать свадебной процессии.

Дети к пляскам взрослых не допускались. Плясали лица обоего пола всю дорогу и больше молодежь, так как именно она провожала жениха и невесту в церковь. Не плясали: жених и невеста, а также посаженный отец, «сестра невесты» в свадебные дни, «брат невесты» в свадебные дни, жена посаженного отца и двое холостых парней из дружков жениха, из которых один нес женихово дерево— *нури*<sup>32</sup>, а другой— держал разукрашенный кинжал<sup>33</sup>, не вынимая его из ножен. Таким образом, те, которых полагалось «оберегать» дорожными плясками, сами их не исполняли. Их плясали лица обоего пола, сопровождавшие жениха и невесту и их свиту, на обязанности которых лежало «оберегать» их.

В церковь, на венчание, во избежание злого умысла и злых наветов врагов, допускалась лишь вышеприведенная свита венчавшихся. Пока в церкви венчали молодых, лица, не входившие в церковь, продолжали плясать— «оберегать» брачующихся во дворе церкви либо на плоских крышах соседних домов. Если бывало очень холодно (зимой), до окончания венчания плясали в домах, соседних с церковью. В ожидании молодых плясали не Дорожную пляску, а любую пляску, по желанию. Понятно, что из сознания пляшущих к началу XX века уже исчезла память о том, что эти пляски некогда имели назначение оберега, а не развлечения. После венчания вновь выстраивались в процессии и направлялись к дому жениха по другой дороге, всю дорогу исполняя *Эрку так*.

<sup>30</sup> По Аршаку Саргсяну— вольтка была очень употребительна в Шорагяле (так он называл Ширакское плато).

<sup>31</sup> Мелодию и текст *Бэрзэни таран Тикой!* см. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, стр. 541—543.

<sup>32</sup> Приготовленное из скрещенных палок, нитей с орехами и изюмом, цветных ниток и пр. См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. II, табл. LVII и LX.

<sup>33</sup> В других районах держат саблю.

Темп пляски *Эрку так* умеренный, ускоренный, ускоряющийся.

Необходимо упомянуть, что в 1952 г., рассказывая об этой пляске, Аршак Саргсян отметил, что вожак вереницы держал в свободной руке платок, вместе с тем он неожиданно заявил, что «хвост» в Алашкерте никогда не плясал с платком в руке, что это не было принято. Между тем в 1942 г., показывая мне большое количество плясок до этой, он утверждал обратное, что и было отмечено в анкете.

Перед тем как двинуться за невестой, в Алашкерте, у дома жениха могли играть *Сарари*— Рассветную, а во время Дорожной пляски, чередуя с мелодиями *Эрку так* и *Бэрэзни гаран Тикой*— еще и мелодию *Дзиршав-а*— Конской скачки.

В *Эрку так* руки клали на плечи друг другу или держали за мизинцы, согнув в локтях на уровне талии. Руками не двигали и держать их должны были все одинаково. Строились довольно широко друг от друга.

Па в *Эрку так* следующие:

На 1— левая нога делает маленький шаг вперед так, чтобы пятка пришлась на линию носка правой ноги.

На 2— правая ступня ударяет рядом с ней всей ступней по VI позиции и сразу же отрывается от нее.

На 3— правая нога делает очень большой шаг вправо и назад.

На 4— левая ступня ударяет рядом с правой и отрывается от земли.

На каждое движение ног исполняется по небольшому пригибу колена с неполным выпрямлением его. Вместо ударов играющей ноги можно было свободную ногу поднимать назад или вперед (согнув в колене). Можно было чередовать движения как кому хотелось: иногда ударять ступней, а иногда— поднимать согнутую ногу. Иногда можно было вставлять *переменный шаг*— шагсс, но не более одного раза и периодически повторять его. Ритм ровный— на 6/8. Переступание и движение играющей ноги приходится на первую и четвертую восьмые.

Плечи неподвижны. По Аршаку Саргсяну, в алашкертских плясках почти не встречаются трели плечами.

Эту пляску можно отнести и к виду *вот зарнэл*— удары погой, и к виду *вот вэрцнэл*— поднимать ногу, и к виду с переменным шагом, называемым па Дорожной пляски.

## ПЛЯСОВЫЕ ФИГУРЫ БЕЗ ПЕРЕМЕННЫХ ШАГОВ

Несколько иной вид движений ног во время Дорожных плясок без переменных шагов показал Аршак Бабаян из Айоцдзора<sup>34</sup>. Он же дал наиболее подробное описание тех обстоятельств армянской сельской жизни, когда в его с. Кыгзи исполнялись Дорожные пляски. Дорожная пляска называлась в Айоцдзоре— *Тчампху хаг* или *Сывари*. Исполняя Дорожную пляску под *зурну* и *дгол* или под собственное пение, сельчане пускались в путь как в предсвадебные и в свадебные дни, так и в различные другие дни, праздничные и будничные. Во всех случаях и в Айоцдзоре прежде чем пуститься в путь *зурна* скликала, оповещала народ мелодией *Сар субаи*. Народ сходился на клич к установленному месту, после чего играли и другую мелодию *Клич*, название которой А. Бабаян позабыл. После того как все были готовы отправиться в путь— звучала мелодия *Тчампху хаг-а* или *Сывари*. Разбор Дорожных плясок и этого района еще больше убеждает в возможности связать название Дорожных плясок— *Сывари* с уже приведенным древнеармянским гл. *сыварэл, суарэл*, а не с персидско-турецко-курдским названием всадника. И в Айоцдзоре Дорожные пляски исполнялись пешей процессией со сворачивающимися, извивающимися и заворачивающимися вереницами пляшущих. Всадники же, когда они участвовали, не составляли заворачивающихся, извивших верениц. Название *Сывари*— заворачивающаяся (пляска) могло некогда создаться аналогично названию шараннар—(пляска вереницей), означавшему тоже постройительную характеристику пляски, а именно построение в ряд, вереницу, прямую (в которой участвующие словно «назывались» на пить).

Во всех случаях плясовой процессии с самой различной целью пути к месту назначения отправлялись по одной дороге, а обратно возвращались по другой.

Мелодий *Сар субаи*, уже утерявших текст, имелось множество. В Айоцдзоре каждая из них называлась как *Сар субаи*, так и своим особым названием. Часто играли для *Клич-а Сар Субаи* и мелодии песнеплясок. В частности, для *Сар субаи*— предрасветного, пред-

<sup>34</sup> Васпуракан. Ущелье Айка— родоначальника армян, где по преданию происходила его битва с Бэлом Вавилонским.

дорожного, восплого и иного клича в Айюцдзоре применяли мелодии: *Шорор, Тамыр ага, Гэрани, Сыл'ван*, а также Пайнзок—Осенняя— мелодию с курдским текстом.

И Аршак Бабаия утверждает, что, несмотря на курдский текст и на то, что песню *Пайнзок— Осеннюю* поют и курды, мелодию ее создали армяне. Он рассказывает следующее: «Для курдов часто пели армяне, ведь курды Айюцдзора фактически являлись окурдившимися армянами<sup>35</sup>. Курды оказывали большой почет и уважение певцам и танцорам армянам<sup>36</sup>. Курдские беки нанимали армянских певцов и танцоров для обучения своих дочерей и сыновей. Те обучали их как сольным, так и массовым пляскам. Мой дед Манук Бабаия был зурначи. Каждую зиму он отправлялся к гырванцам и аланцам<sup>37</sup>. Там его держали по нескольку месяцев, чтобы он обучал песням и пляскам».

Для Дорожных плясок зурна играла как мелодии, которые не имели текста, так и мелодии Дорожных песенплясок. Их пели тогда, когда не бывало зурны или когда зурначи и дюючли уставали.

Аршак Бабаия сообщил мне армянские тексты и мелодии следующих Дорожных песенплясок.

№ 64. Ес дивана, ду дивана, дивана!<sup>38</sup>— Я безумен, ты безумна, безумна! с любовным содержанием.

№ 65. Джап иман!—Джап, милый!<sup>39</sup>—с шуточным, цельным содержанием. Строфы составлены из строк-прибауток.

№ 66. *Эс гишэр лусин тэса!*— Э той ночью увидела месяцц!— с бытовым и лирическим содержанием. В этой песне интересны строки о том, как весной, когда зацвели деревья, девушки пошли плясать на тока, чтобы под предлогом плясок повидать своих возлюбленных. Эти строки отмечают роль общественных танцев, способствовавших зарождению

взаимных чувств молодежи в условиях строгого старого быта.

№ 67. *Макруц!*<sup>40</sup> *джан!*—с лирическим содержанием.

№ 68. *Нарой, Нарой, Нарой джан!*<sup>41</sup>—с лирическим содержанием.

№ 69. *ҺАбыл бан!*<sup>42</sup> *джанэ джан!*—с любовным содержанием.

№ 70. *Сона!*<sup>43</sup> *яр!*—Статная, красивая возлюбленная!— с лирическим содержанием, набор традиционных любовных строк плясовых песен.

№ 71. *Гэл'н и екэл Сыптит'а дар!*<sup>44</sup>... Волк пришел на склоны Сыптита— с шуточным содержанием. Волк пришел на склоны горы, его предлагают поставить сторожем. Волк пришел в село. Его предлагают сделать посаженным отцом. Волк поднялся на крышу в селе. Его предлагают сделать приставом.

Шутливость, веселость текстов, несмотря на отсутствие связи их содержания с путем, дорогой указывает на бодрое, радостное настроение людей, пустившихся в путь в пляскам. Это указывает не только на отпадение старых текстов и замену их новыми, но и на отмирание обрядового содержания Дорожных плясок, на зародившийся уже процесс превращения культурных обрядовых процессий в жизнерадостную плясовую процессию с появившимся светским содержанием, содержанием развлечения, веселья. Культурные, обрядовые же черты сохранились еще в силу обычая и еще не преодоленного страха, боязни отказаться от старых обрядов и их «оберегающей» силы.

В цикле свадебных обрядов особенно ощутительна была боязнь отказаться от пляски, как оберега обрученной и брачующейся пары и их близких от всех бед, от наветов врагов,

<sup>40</sup> Женское имя—Пречистая. См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, стр. 211, 222.

<sup>41</sup> По поводу имени *Нарой* Аршак Бабаия объяснил так: «Нар-ом называют сильного человека, сильного духа», см. там же, т. I, стр. 211, 212, 511.

<sup>42</sup> Женское имя, см. там же, стр. 210, 211, 508, 509.

<sup>43</sup> Здесь *сона*— имя прил., означающее— стройная, статная, высокого роста, привлекательная, красивая (применяется только в отношении лиц женского пола), см. там же, стр. 211, 222, 593.

<sup>44</sup> За монастырем села Ормэр в Айюцдзоре находится большой холм, называющийся *Сыптита дар*. Там была часовня. См. там же, стр. 210, 211, 507.

<sup>35</sup> Оставляю в неизменности точку зрения Аршака Бабаия на происхождение курдов Айюцдзора.

<sup>36</sup> Эти его показания (в 1954 г.) совпадают с показаниями и других танцоров, в частности, алашкерта Аршака Саргсяна.

<sup>37</sup> Курдские племена.

<sup>38</sup> См. *Србуи Лисициан*, ук. соч., т. I, стр. 251, 536.

<sup>39</sup> См. там же, т. II, № 74.

их злых чар, от сглазу и злых духов. Суеверный страх, мешавший отказаться от многих свадебных обрядов, проявлялся еще в начале XX в. в быту Восточных и Западных армян.

### ПРЕДСВАДЕБНЫЕ И СВАДЕБНЫЕ ОБРЯДЫ С ИСПОЛНЕНИЕМ ДОРОЖНЫХ ПЛЯСКИ В АИОЦДЗОРЕ

Аршак Бабаян отметил следующие предсвадебные и свадебные обычаи и обряды в Аиоцдзоре с Дорожными плясками.

Плясали, когда сватающиеся шли из дома жениха в дом невесты получить согласие у родителей невесты на сватовство<sup>45</sup>. Если невеста проживала в той же деревне, весь путь от дома жениха до дома невесты сватающиеся шли с Дорожными плясками и песнями. Если она проживала в другой деревне— начало пути шли с Дорожными плясками, путь проходили без плясок и, подходя к другой деревне, опять начинали плясать. Аршак Бабаян говорил, что в пути плясали ради «удачи» каждого дела. Получив согласие родителей невесты и угостившись, возвращались с Дорожными плясками по другой дороге<sup>46</sup> с возгласами радости и пеннем.

Идя на обручение, на «благословенне» того символического украшения, которое женихова сторона приносила невесте в знак обручения, в этом случае Дорожные пляски плясали более торжественно, чем когда шли за согласием родителей невесты на брак. Плясали под свое пенне.

До свадьбы полагалось во все праздничные дни посылать невесте из дома жениха подарки и сладости, как и из дома невесты в дом жениха. Подарки— фрукты, сладости, *халва*, *гата*—культовые печенье и т. п. увязывались в один или несколько узлов. Узел— из новенького чистого большого платка укладывался в сито<sup>47</sup> или на круглое металлическое блюдо. Если основной подарок был украшением— его клали в *узел* со сладостями, фруктами или *гатай*. Когда же подарком бывала одежда—ее увязывали в отдельный узел, окружая его фруктами. Богатые посылали по несколько узелков на блюде или в ситах. Вокруг узла на края подноса или сита, когда невеста проживала в том же селе, прикрепля-

<sup>45</sup> Это делалось тогда, когда через различных лиц уже становилось известным согласие родителей невесты.

<sup>46</sup> Не буду повторять каждый раз, что возвращались по другой дороге.

<sup>47</sup> Сито имело сетку и поэтому считалось оберегом от злых духов, улавливающим их.

лось 5, 10, 15 зажженных свеч. Когда же невеста проживала в другом селе, пучки свеч клали в узлы. Когда горели свечи, поднос или сито несли на головах. Сито и блюда с узлами без зажженных свеч несли в руках.

Женщины или мужчины, относившие подарки, дорогой плясали Дорожные пляски, каждый соло. Их сопровождал посаженный отец. В тех случаях, когда идти было далеко и свечи клались в узел— немедленно при приходе посланцев в дом невесты или жениха домашние вынимали свечи из узла. Если приход посланцев с подарками совпадал со временем их еды и домашние сидели за столом<sup>48</sup>—свечи прикреплялись к краям сита или подноса и тут же зажигались, хотя могло быть еще светло. В тех случаях, когда домашних не заставали за едой, свечи немедленно прикрепляли вокруг столбов<sup>49</sup> дома и зажигали. Такое поспешное зажигание огня вокруг подарков или столбов, а также перенос их с зажженными свечами указывает на веру в очистительную и оберегающую силу огня.

В доме жениха для свадебного *лаваш-а*, тонкого, как салфетка, хлеба, перед свадьбой мешки с зерном украшали цветами в знак половой силы и жизни брачующихся и произрастания всего живого. Мешки домашние жениха грузили на осла. Отец жениха или брат его с двумя-тремя родственниками относили зерно на мельницу, танцую Дорожные пляски под собственное пенне и погоняя осла. После помола на мешки с мукой снова прикрепляли те же цветы, грузили на осла и возвращались, танцую, домой.

В вечер Мальчишника—*Азбаныстум-а* в доме жениха неженатые парни, его дружки собирались предварительно в помещении для холостой молодежи и все вместе, отплясывая Дорожную пляску под пронзительные звуки зурны и удары дхола, отправлялись к жениху. Повеселившись весь вечер, они проводили обряд наложения, смазывания рук хной<sup>50</sup>. Жена

<sup>48</sup> «Столами» служили скатерти (накрытые на ковре или войлок) или круглые блюда на раскладных ножках (диаметром в метр с лишним и высотой см в 50), которые расставлялись для нескольких едоков каждый и убирались после еды. Мужчины и женщины ели отдельно.

<sup>49</sup> Каждый армянский дом имел не менее четырех столбов.

<sup>50</sup> Смазывание хной— остаток первобытных обрядов посвящения юношей и девушек с раскрашиванием их тела и лица. По объяснению танцоров, в предсвадебных обрядах хна—эмблема молодой жизни и половой силы.

посаженого отца мазала им руки хной, после чего на некоторое время руки должны были быть завязанными. Сняв повязки, холостые парни, дружки жениха, вместе с ним, отплясывая Дорожную пляску под зурну и дhol, возвращались другой дорогой в помещенье холостых. Там они продолжали плясать без передышки.

После смазывания хной рук жениха и его дружок из дома жениха сестра его и жена посаженого отца с несколькими девушками отправлялись к невесте. Хну в мешочке (около 1 кило) клали на маленькое блюдо (сини), на которое клали подарок невесте—цветной платок или башмаки и т. п. Вокруг мешочка с хной укладывали яблоки, на него— гранат, в который вкладывали пару серег для невесты, либо колечко. Все это покрывали чистым новым тюлевым шелковым прозрачным платком светлого цвета, из-под которого просвечивало все, уложенное на широкое блюдо. Вокруг, по краям сини прикрепляли и зажигали семь свечей. Отправлялись до сумерек. Жена посаженого отца несла поднос с хной на голове. Все пели Дорожные пляски и, вращая и «играя» двумя платками, плясали соло Пляски рук—Дзернахаг, исполняя на Дорожных плясок. Помахивание платками в данном случае словно «отгоняло» злых духов.

Этот обряд назывался *Хина танэл*— Несе-ние хны. До того, как к невесте на девичник приносили хну, девушки собирались в назначенном доме у одной из подруг и плясали там. Затем с пением Дорожных песен и танцуя, шли в дом невесты. Там девушки пели, плясали, встречали принесших хну из дома жениха. А после того, как жена посаженого отца мазала хной руки невесте, она мазала и завязывала руки и им. Девушки всю ночь девичника проводили у невесты и оставались там и на другой день до тех пор, пока ее не уводили из отчего дома в церковь. Состав

виз вереницы Дорожных плясок, подружки сопровождали туда невесту.

Всегда, когда нужно бывало из дома жениха пойти за посаженным отцом и его женой для участия в обрядах, жених, его отец, дружки и музыканты шли за ними, приплясывая в Дорожных плясках, а затем, танцуя, провожали их домой. Дорожными плясками словно подчеркивалась важная роль посаженого отца и его жены и «оберегались» их функции.

Для приглашения гостей на свадьбу отправлялись посаженный отец с отцом либо братьями жениха и музыканты. Они переходили от дома к дому приглашаемых, передавали по яблоку в знак приглашения, говоря: «Вы— свадебные гости. Добро пожаловать!» Проходя весь путь, они исполняли Дорожные пляски соло. Сито с яблоками нес на голове звонарь или сельский рассыльный.

В день венчания из дома жениха отправлялись за невестой. Отец жениха и посаженный отец несли по очень большой зажженной свече. Жена посаженого отца держала тоже свечу в руке, но должна была зажечь ее только после вывода невесты из отчего дома. По видимому, огонь в руках отца жениха и посаженого отца должен был символизировать родовую плодородящую силу рода жениха и его очага. Зажигание же свечи женой посаженого отца после вывода невесты должно было символизировать силу плодородия и очага дома невесты, ибо из дому невесты ни отец, ни мать не сопровождали ее в церковь. Вместе с тем огонь имел «очистительную» силу и силу «оберегающую». Отец жениха, посаженный отец и его жена не плясали Дорожных плясок. Все остальные сопровождавшие их лица плясали в обязательном порядке. Аршак Бабаян говорил, что плясать в дороге было необходимо «ради удачи и благополучия» цели пути, в данном случае— брака (табл. XXVI).

#### Построение участников процессии, шедшей за невестой



д—дхолчи;  
 з— зурначи;  
 жи—жена посаженного отца;  
 п—посаженный отец;  
 ож—отец жениха;  
 бр—близкий родственник жениха;  
 жбж— жена брата жениха;  
 бж— брат жениха;  
 д— девушки— родственницы жениха;  
 г—гости-мужчины из семей, получивших  
 пригласительное яблоко.

Шедшие составляли вереницы по несколько человек, не менее 4, 5, а иногда и очень длинные вереницы, их соединяли и разъединяли. Длина вереницы отчасти зависела от ширины дороги. Концы каждой вереницы—вожак и «хвост»— держали по платку, помахивая им. В таком шествии с извивными вереницами заворачивание, разворачивание и сворачивание вереницы в клубок имело целью «запутать» следы пляшущих, дабы злые духи не разобрались в них. Помахивание платков, как видно, имело целью «отгонять» злых духов. Разрывать вереницы и плясать соло в этой процессии не разрешалось. Должны были идти вереницами—извивными и ровными, как бы сплошными «стенами», ограждая жениховых посланцев—посаженного отца, его жену и отца жениха и не позволяя никому из посторонних проходить между вереницами либо разрывать их. Верили, что проход посторонних внутри процессии вдоль или поперек ее «будет причиной» вдовства кого-либо из брачующихся.

Жених в Айодзоре за невестой не отправлялся.

Понятно, что число сопровождающих в различных случаях было различным, что отражалось и на числе участвующих в каждой веренице и на числе верениц.

Процессия жениха— *пэси тапур*— шла из дому в церковь. После того, как управлялась процессия за невестой, жениха разодевали и вели в церковь. Слева от него шел дружка, держа кривую саблю в ножнах. При этом кривая сабля бывала немного вытянута из ножен. Чтобы сабля оставалась немного обнаженной, в отверстие ножен зашивали цветные платки, концы которых спускали на ножны. Дружка держал за нижний край ножен. Рукоятка и перекладина сабли украшались цветными лентами или цветными полосами шелковой и другой материи, концы которых свисали до конца ножен. Ножны тоже часто перевивались цветными лентами или полосами материи—красными, зелеными, белыми. Рукоять укра-

шалась цветами. Саблю дружка опирало о правое плечо рукояткой так, что букет цветов возвышался над плечом.

Дружка справа держал *урдз*— женихово дерево<sup>51</sup>. Оно состояло из круглой «палки холостого»— *азыбу пэг* длиной см в 60—70, толщиной у ручки см в 3, а головка ее утолщалась, доходя до 5—6 см. Рукоятка длиной см в 20 перевивалась зелеными и красными полосами ткани или лентами, концы которых свисали см на 15, в виде большой кисти. Выше рукоятки вся палка украшалась цветами так, что *урдз* выглядел большим круглым букетом.

Не плясали только жених, шедшие по его правую и левую стороны оба дружки с саблей и *урдз*-ем, а также шедшие позади него два «свадебных брата жениха» *пэсахпэр*-ы, державшие по толстой большой зажженной свече над его головой. Его дружки только лишь ритмично двигали— «поигрывали» саблей и *урдз*-ем. За ними шли в несколько рядов другие дружки, которые в дни Свадьбы назывались помощниками жениха, далее двигались ряды родственников жениха— мужчины и родственницы его— женщины. А за этой традиционной процессией жениха следовали сельчане. Каждый ряд составлял вереницу— неразрывную стену— оплот для оберега жениха и все плясали, то извивая, то выпрямляя свои ряды. Соло плясать не разрешалось. Нужно было плясать Дорожные пляски прямыми или извивными, заворачивавшимися вереницами и здесь ни за что не позволил никому пройти между рядами процессии, в особенности нарушить порядок свиты жениха. Женихова процессия плясала Дорожные пляски под пение, так как *зурначи* и *дхолчи* шли в процессии увода невесты из отчего дома.

Число пляшущих в каждой веренице и количество рядов не регламентировалось. В каждой веренице края держали по платку и помахивали им, словно «отгоняли» злых духов.

У дверей церкви процессию жениха ожидали стоявшие там священник, дьякон и дватри псаломщика. Жених, оба его дружки с саблей и жениховым деревом (*урдз*), оба «братья жениха» с зажженными свечами становились перед дверью церкви (лока закрытой), перед дьяконом и псаломщиками. Остальные начинали петь плясовые песни, быстрые песеняски и плясать в ряду и в кру-

<sup>51</sup> См. *Србуи Лисицан*, ук. соч., т. II, табл. LX, рис. 1, 2, 3.

гу на церковном дворе<sup>52</sup> то, что пожелают. Ясно, что плясали пляски с продвижением вправо «для удачи» брака. Им навстречу двигались справа налево, приплясывая, родные жениха с братьями, на которых была разложена закуска (в том числе и рыба *тарэх* из Ванского озера) или сладости, халва, сладкое и пресное круглое печенье— *gata*. Несли чайничкообразные «рогатые» сосуды с вином и глиняный стакан. Пляшущие высвобождали одну руку, закусывали и пили вино, не прекращая пляски.

Когда показывалась процессия невесты, услышав звуки зурны, игравшей Дорожную пляску, все плясавшие на церковном дворе перестраивались, как это было в жениховой процессии и, приплясывая, шли навстречу им. Жених и его свита оставались стоять у дверей.

Процессия невесты проходила справа, а процессия спутников жениха, пропустив ее, проходила слева и заходила сзади, не переставая плясать. Тогда звонарь открывал двери церкви. Священник с псаломщиками входил. За ними следовали: отец жениха, посаженный отец и стоявшие до того времени у дверей жених с двумя «братьями», затем невеста с двумя «братьями»<sup>53</sup>, жена посаженного отца и несколько родственниц и родственников жениха.

Начиналось венчание. В церковь всех не пускали— боялись нанесения порчи. На дворе начинались пляски уже под зурну и дhol. Плясали, как это было в ожидании процессии невесты. К концу венчания на церковном дворе собиравлись также и женщины из семей, получивших пригласительные яблоки. Они включались в хоровод пляшущих в ожидании венчания.

Наконец псаломщик возвещал пляшущим: «Венчание окончено!» Выходил посаженный отец и приказывал дружкам: «Стройтесь, ребята!» Зурначи начинал играть Дорожную пляску, а все составляли вереницы. Позвобрачные показывались из церкви. Посаженому отцу передавали черную курицу или петуха, принесенного кем-нибудь из друзей или из дома невесты. Курицу или петуха посаженный отец, держа за ноги, клал на башмаки

жениха так, чтобы голова птицы приходилась к правой стороне жениха, а туловище ложилось на подьемы его рядом поставленных ног. Посаженный отец вынимал книжал из ножен дружки, державшего женихово дерево, хватал левой рукой птицу за голову и одним взмахом правой руки отсекал ей голову так, что она оставалась висеть на коже шеи. Кровью се посаженный отец смазывал пальцем ботинки жениха и невесты. Эту птицу— бывшего тотема— приносили в жертву, чтобы кровь ее «сохраняла подольше» силу жениха и невесты.

В самые свадебные дни Дорожные пляски плясали, сопровождая посаженного отца в дом жениха и обратно домой под звуки зурны и дhола.

На третий день свадьбы родители невесты приходили навестить дочь, принося с собой узел на подносе или сите со сладостями и подарками. За ними отправлялись из дома жениха с зурной и дholом и их провожали по другой дороге опять-таки с музыкантами, все время приплясывая в Дорожных плясках. Узел нес звонарь или сельский рассыльный на голове либо просто на спине. До того как свадьба заканчивалась и жених получал разрешение войти к невесте, ее свадебных «братьев» выводили от нее, поили красным вином<sup>54</sup>, играли перед ними *Сар субаи* и грустные мелодии. Необходимо было заставить их плакать. Почти плача<sup>55</sup>, «братья невесты» выслушивали музыку, закусывали, отправлялись домой. Если они жили в том же селе, их сопровождали до дома с музыкой и Дорожными плясками, если же они жили в другом селе— их сопровождали музыкой и Дорожными плясками до околицы. Иногда они совершали путь в другое село на лошадях. Во всех случаях провожавшие их в оба конца шли под мелодию Дорожных плясок, все время приплясывая. Плясали посаженный отец, отец жениха, брат жениха и дружки, составив вереницы.

То, что во всех процессиях главные действующие лица не плясали, а плясали сопровождавшие их, указывает на исконную роль Дорожных плясок как оберегов, и на разделение идущих на «оберегаемых»— пляшущих и «оберегающих»— пляшущих.

<sup>52</sup> Это указывает на древнюю традицию плясать на открытых культовых площадках.

<sup>53</sup> Невесты брат— «брат» на время свадьбы. Если у невесты были неженатые братья, эту функцию несли они. Когда таковых не бывало—кто-либо из родственников.

<sup>54</sup> По всей вероятности, красное вино символизировало целомудрие невесты.

<sup>55</sup> Брат жениха или посаженный отец мочили платок и утирали глаза «братьям невесты», если даже те не плакали.

№ 72. *Борьба—Гулаш*. Посажённый отец бросал птицу по направлению к дружкам. Кто-либо из них ловил птицу, но он еще не делался собственником ее. Из среды дружек вызывались соревнующиеся с ним в силе. Процессия двигалась к дому жениха по другому пути, а впереди перед ней овладевший птицей дружка, продвигаясь, боролся с кем-либо из претендентов на курицу или петуха. Победивший в этой борьбе должен был бороться еще хотя бы с тремя борцами. Все они, засучив рукава, поочередно азартно бились. Птица доставалась последнему победившему борцу, который должен был устроить приглашение на второй день свадьбы и, кроме этой курицы, выставить хорошее угощение, пригласив посаженного отца, жениха, дружек и др.

Борьба за птицу не обходилась без ссор. Сельский староста и посажённый отец строго следили за соблюдением борющимися всех правил. Кто бы ни захотел побороться, победитель в последней борювшейся паре обязан был принять вызов. Вызовом служило нападение на птицу и попытка вырвать у него из рук.

Так перед процессией сменялись движущиеся перед ней боком за зурначи и долбачи борющиеся пары. Последний победитель шел, танцуя и потряхивая в воздухе своим трофеем.

Тотемические истоки всей свадебной борьбы за курицу или петуха, как за тотемную птицу, смазывание кровью тотема-предка— есть своего рода причастие.

№ 73. *Военная пляска—Тцапхаг*<sup>56</sup>. После окончания борьбы перед процессией (построившись в два ряда, боком и продвигаясь боком) часто плясали военную пляску *Тцапхаг*— Пляску с ударами ладоней одной рукой об ладонь противника или обеими руками об обе ладони противника.

Во время этой свадебной процессии под различные мелодии Дорожных плясок пляшущие *Тцапхаг* ногами исполняли на Дорожной пляски, а построения и перестроения, а также удары руками соблюдали как в Военной пляске, в которой в другое время исполняли и другие па.

<sup>56</sup> Исполнение военных плясок во время свадебного пути, а в некоторых районах и на самой свадьбе, по всей видимости, является пережитком древнего обычая умыкания невесты и битв между стороной жениха и родней невесты. Как мы видели, военные пляски в древности исполнялись и во время похоронной процессии, напр., царя Арташеса II.

В каждом ряду Военную пляску плясали, продвигаясь боком по пути по 4—5 человек; в обоих рядах 8—10 человек.

№ 74. *Военный дуэт—Тырахаг марталов*. Кроме Военной пляски, перед обоими рядами ее исполнителей за музыкантами тоже боком к процессии и продвигаясь вперед боком же, сменялись пары пляшущих в военном дуэте— *Сабельной пляске со щитами—Тырахаг марталов*. Исполнителей подобного дуэта бывало не так уж много на селе. Это был очень старинный и трудный танец. Но любители его заранее прихватывали с собой настоящие кривые сабли (или поддельные) и круглые щиты. Одна пара сменяла другую, пока доходили до дома жениха.

Вереницы пляшущих, держась мизинцами, извивались, завораживались, разворачивались. До венчания должны были плясать вереницами «словно защитники—стражи». В этой процессии не плясали священнослужители, ряд с невестой и женихом, ряд с посаженным отцом.

При возвращении из церкви, раз обряд венчания был совершен, «боязнь порчи уменьшалась», и сопровождавшие получали право плясать соло, помахивая двумя платочками (по платку в каждой руке) в *Лзернахаг*— Пляска рук, на которой повторяли Дорожные па. Поэтому многие временно покидали общую вереницу, плясали соло, а затем вновь входили в ряд.

Веселая процессия с пением и музыкой прекращала плясать Дорожные пляски только перед самым домом жениха, когда встретить новобрачных выходила мать жениха и плясала сольную пляску под пение Мать венчевна, выходи!— *Таквори мэр, дус ари!*<sup>57</sup>

## ИСПОЛНЕНИЕ ДОРОЖНЫХ ПЛЯСОК ВНЕ СВАДЕБНОГО ЦИКЛА

### *Дорога на места паломничества.*

Во всех случаях, когда отправлялись на паломничество к дальним либо ближним «святым» местам, шли под пение или игру Дорожных плясок, всю дорогу приплясывая. Паломники собирались на назначенном месте села и, составив вереницы, пускались в путь с Дорожными плясками. С Дорожными же плясками возвращались обратно по другой дороге.

### *Путь на кочевье.*

В июне, погрузив арбы, вьючный скот и нагрузившись сами вещами, под пение До-

<sup>57</sup> Старинная обрядовая пляска.

рожных песнеплясок сельчане отправлялись в горы на кочевье, на летние пастбища, называемые в Айодзоре *зола*. Плясали до околицы села. Отойдя от него немного, продолжали путь обычным шагом. Когда уже приближались к месту назначения, на определенном расстоянии вновь начинали петь и плясать Дорожные пляски и с пляскаей вступали туда, сомкнувшись в веренищах. На самом месте своего летнего жилья начинали плясать и другие пляски, часто с прыжками. В августе, возвращаясь в свое село по другой дороге, начинали покидать летние пастбища веренищами Дорожных плясок. Пройдя некоторое расстояние, опять продолжали путь обычным шагом; подходя к селу, вновь составляли веренища Дорожных плясок, с пением и пляскаей вступали в село и доходили до своих домов. Такое исполнение Дорожных плясок указывало на приписывание им определенных магических и оберегающих функций.

#### *Путь к месту доения овец.*

Ежедневно женщины отправлялись летом на пастбища, где паслись стада их овец, чтобы доить их. Это называлось *бэр гинал*. Они составляли веренища Дорожных плясок и с пением пускались в путь, все время танцуя. Веренищами же, подвернув одежду сверху до талии, входили они в реку Хонаб, переходя ее вброд, держась друг за друга, чтобы поток ничего не унес. Смеясь, крича и напевая Дорожные мелодии — обереги, переходили они на другой берег. В этих случаях, иной раз не бывало другой дороги с места доения и приходилось возвращаться по той же; брод был тем же через реку. Возвращались опять-таки Дорожными плясками.

#### *Путь в горы собирать съедобные травы.*

Дорожными же плясками отправлялись в горы собирать крапиву и другие дикорастущие съедобные травы: для сыра, солений и употребления в пищу в свежем виде. Этим занимались женщины и девушки, редко с ними шли и мужчины, но сельского сторожа — они брали с собой. Он охранял их от неожиданностей и несчастий. Он же с ними плясал Дорожные пляски — пляски, «обещавшие» удачу дела и «оберегавшие» от зла. Травы увязывали в передники, перекидывали на спины, что затрудняло исполнение Дорожных плясок на обратном пути в сумерках. Собираание трав начиналось после

праздника Вознесения и повторялось периодически летом сообразно тому, какой вид съедобной травы вызревал.

#### *Путь в поле рвать ячмень.*

После праздника Преображения господня (6—7 августа) женщины отправлялись рвать ячмень. Руками срывали посев того сорта ячменя, колос которого имел двусторонние зерна. Этот сорт произрастал на особых полях без полива и поэтому назывался безводным ячменем. Другой, поливной, сорт ячменя, колос которого имел зерна с четырех сторон, мужчины и женщины жали серпами. На поле отправлялись веренищами Дорожных плясок и с Дорожными плясками под свое же пение возвращались по другой дороге домой.

#### *Путь на кладбище.*

В воскресенье на Пасху из сел, составив веренища Дорожных плясок по возрастным группам, все сельчане отправлялись на кладбище. Девушки — с девушками, холостые — с холостыми, молодухи с молодухами, недавно женившиеся парни особой группой, особыми веренищами женщины среднего возраста, мужчины среднего возраста, старухи, старики. Там пировали, играли, плясали другие пляски до вечера. Раздельно по возрасту и полу катали крашенные яйца, прыгали в чехарде, играли в жмурки, в прятки и другие подвижные игры. На кладбище брали с собой детей. Вечером, иным путем, опять с Дорожными плясками возвращались домой.

#### *Путь для крестин.*

Младенца несли из дому в церковь с Дорожными плясками. За крестным отцом шли тоже с Дорожными плясками. Тот нес ребенка, приплясывая, когда с домашними отправлялся в церковь. После того как священник совершал обряд крещения, по другому пути Дорожными плясками возвращались домой. Составляли веренища: жена крестного, мать ребенка, свекровь, свекор и их родственники. Крестный отец с ребенком плясал отдельно, соло. Дорожной пляскаей «охраняли» ребенка от бед пути, сглазу, злых чар и «заклинали» удачу для него.

#### *Вознесение Христово.*

В этот день и в канун его плясали Дорожные пляски всегда, когда бывали в пути

со священным горшком, со жребнями для гадания и после него.

### Масленичные процессии и процессии в другие праздничные дни

#### Посещение села канатным плясуном.

Под игру *зурначи* и *днолчи* канатный плясун и в Айюцдзоре посещал село за селом. Он являлся в село, танцуя Дорожную пляску и с шутком направлялся прямо в дом ктитора церкви. По Аршаку Бабяяну, перед представлением у дверей дома ктитора музыканты скликали народ, играя *Сар субнаи*, *Сылуван* и различные другие мелодии клича, затем Дорожную. Собиравшийся народ сопровождал канатного плясуна с его шутком — Яланчи вереницами — *шаранпарами* (соло плясать запрещалось) к месту представления, где уже был протянут канат на столбах. После представления и здесь ктитор раздавал присутствующим свечи за счет церкви. Канатного плясуна, его товарищей и рабочих (которые протягивали канат) народ провожал обратно в дом ктитора с зажженными свечами. Музыканты для обратного пути сразу же играли Дорожную мелодию. На обратном пути шли по другой дороге и имели право, кроме плясок вереницами, плясать и соло, помахивая, вращая и играя двумя платками, вероятно, потому, что пляска на канате прошла благополучно и можно было «не так бояться» зла. «Народ как святого чтит канатного плясуна», — говорил Аршак Бабяян. Пайл'эван покидал село без Дорожной пляски.

#### Процессия сопровождавших канатного плясуна.

		я							
	д			з					
	кт		п		оп				
	рп		рп		рп				
	с	с	с	с	с	с	с	с	
		с	с	с	с	с	с	с	
		с	с	с	с	с	с	с	
		с	с	с	с	с	с	с	с

я — яланчи — шут;  
 д — днолчи;  
 з — зурначи;  
 кт — ктитор;  
 п — пайл'эван;

оп — отец пайл'эвана, иногда бывает брат его и др.;

рп — рабочие пайл'эвана, двое, трое и больше;

с — сельчане, — девушки, парни, женщины, мужчины, дети.

Исполнение Дорожных плясок армянами еще в конце XIX и в начале XX веков в каждой значительной для жизни семьи или общины будничной либо праздничной день, проходя путь к намеченной цели и возвращаясь обратно, свидетельствует о том, что традиция их исполнения и связанное с ней мироощущение народа не могли не иметь очень древних корней. Более чем вероятно, что армянский народ не мог не придерживаться еще во времена язычества традиции исполнения Дорожных плясок при всех важных частных и общественных, хозяйственных, политических и культовых поводах для совершения пути. Не могли не выполнять этих Дорожных плясовых обрядов в древности и войска, и полководцы, и цари, отправляясь в путь и достигая его цели. Эта народная традиция, унаследованная еще от языческих культовых воззрений, разъясняет приведенные обороты речи древних армянских историографов с глаголом *хагал*, когда они повествуют о пути царя, войска, полководца...

### ПЛЯСОВАЯ ФИГУРА ДОРОЖНОЙ ПЛЯСКИ АЙЮЦДЗОРА

№ 75. Составляя вереницы, участвующие держатся мизинцами. Таким образом, по виду сцепления рук *Тчаллху хаг* Айюцдзора является вместе с тем и *Тчыкуйт хаг*-ом. Участвующие стоят далеко друг от друга так, что руки приходятся в промежутках между ними. Руки подняты высоко. Локти приходятся выше плеч. Руки покачиваются с боку на бок или вниз и вверх, по желанию. Вожак и «хвост» держат по платку. Иногда Вожак привязывает угол второго платка к поясу своего помощника, а сам держится за другой его угол. Это представляет большую свободу обоим. Помощник тоже берет в правую руку платок и ритмично помахиывает им, а Вожак может совершать больше фигурации:

- а. поворачиваться лицом к веренице;
- б. поворачиваться спиной к веренице;
- в. отходить от нее во все стороны на длину платка;
- г. вращаться под платком (который соединяет его с помощником) в любую сторону.

Пляшущие передвигаются лицом вперед всем рядом или извивом, спиной назад, боком вбок.

#### 1. *Идти вперед.*

На 1— ударить правой пяткой вперед и вправо от левой опорной ступни или без акцента играть правым носком на любом расстоянии от левой ступни.

На 2— сделать шаг вперед правой ступней, ставя ее носком вперед.

На 3— левой пяткой играть акцентированно или левым носком играть без акцента вперед и влево на любом расстоянии от правой опорной ступни.

На 4— сделать шаг вперед левой ступней, ставя ее носком вперед.

Повторять это па по желанию. Если мелодия Дорожной пляски имеет размер 6/8, то каждое движение ноги занимает по четверти с точкой, если же размер ее в 2/4 либо 4/4, то каждое движение занимает по четверти.

Во время игры пяткой или носком опорная нога исполняет один, два, при размере в 6/8—три пригиба своего колена с тремя выпрямлениями. Во время шагов имеет место неполное выпрямление колен. Величина шагов— по желанию и в зависимости от удобства пути.

#### 2. *Идти назад.*

На 1— левая, а на 3— правая пятка или носок играют недалеко влево и вперед и вправо и вперед от опорной ступни.

На 2, «и», 4—соответствующая нога делает шаг назад той или иной величины.

Пригибы и выпрямления колен аналогичны приведенным.

#### 3. *Идти боком вбок.*

На 1— большой шаг вправо правой ногой.

На 2— приставить к ней левую.

На 3— как на 1.

На 4— как на 2.

Повторять по желанию.

4. *Вариант* положения опорной ноги во время движений играющей. При ускорении во время играющего движения акцентированной пятки или неакцентированного носка опорная ступня подымается на носок.

Во время шага игравшей до того ногой на 2, 4 освобождающийся от опоры носок опускается на ступню.

#### 5. *Прыжок и перепрыгивания:*

На 1— прыгнуть на обе ноги так, чтобы левая ступня была опорной, а правая пятка или правый носок—свободными от упора. Свободная правая нога выставляется вперед и вправо.

На 2— прыгнуть вперед или в любую сторону на правую ступню. Левую отвести назад и согнуть в колене (как во время бега).

На 3— прыгнуть на обе ноги как на 1, но переменяя ноги. Левая пятка (или носок) вперед и влево будут свободными, а правая ступня— опорной.

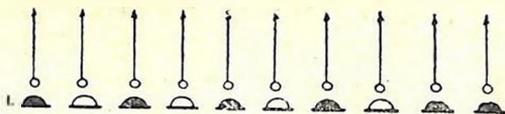
На 4— прыгнуть вперед или в любую сторону на левую ступню, правую отвести назад, как на 2— левую.

Пляшущие соло исполняют те же самые па. Но они могут этими же па вращаться в любую сторону и делать любое количество оборотов. В веренищах же вращаться под рукой, сцепленной с соседом или держа привязанный к нему платок, могут лишь вожаки и стоящие в хвосте.

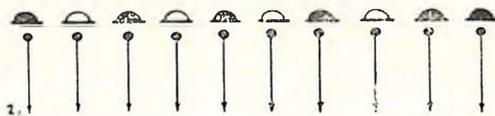
Большее частью, чтобы совершить подобные фигурации, соответствующая длинная веренища пляшущих справа обходила процессию и начинала завиваться и развиваться в промежутке между *зурначи, Дюлчи* и первым рядом идущих— перед рядом невесты, перед рядом жениха или перед рядом священника с дьяконом и псаломщиками, в зависимости от того, какая это процессия. Когда впереди плясали Военные пляски и бились в кулачной борьбе— завивание веренищ, «заматывание» и «разматывание» клубка и другие фигурации совершали между построением «воющих» и опять-таки первым рядом. Закончив фигурации перед первым рядом идущих в процессии, обходившая ее длинная веренища пляшущих (часто состоявшая из соединившихся нескольких коротких веренищ) продолжала огибать процессию с другой стороны, обратно проходя за рядом жениха и невесты или за всеми рядами дружек, чтобы затем вернуться на свое место. Таким образом, веренища совершала свои фигурации, обходя процессию по извивному круговому плану, внутри которого «оберегались» ею новобрачные и их свита. Магическое значение круга, вера в то, что злые духи не могут переступить в круг, уже отмечалось. Обход веренищей вокруг процессии происходил позади тех, которые плясали военные пляски. Как было отмечено, участники *Тцалхаг-а*— пляски с ударами ладонями в процессии исполняли па Дорожных плясок, хотя в другое время в этой пляске соблюдали иные, ей присущие па.

Мизансцены же сохранялись как полагаюсь в этой Военной пляске.

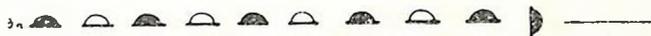
## Построения и перестроения в вереницах Дорожных плясок Айюцзора



Вереница продвигается вперед, лицом.



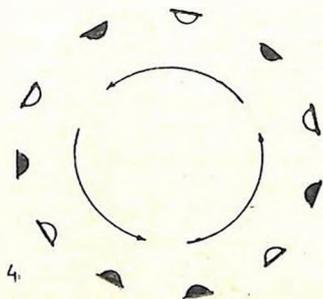
Вереница продвигается назад, спиной.



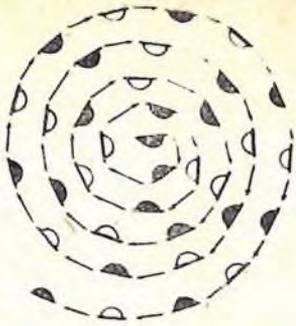
Вереница продвигается вправо, боком. Вожак повернулся к ней спиной.



Вереница продвигается вправо друг за другом. Вожак повернулся к ней лицом.

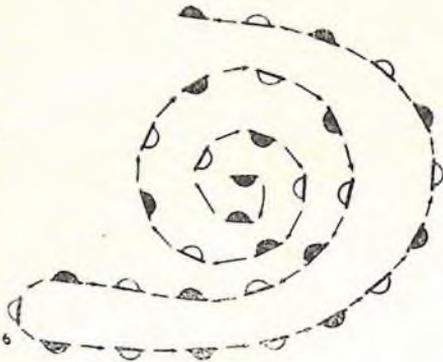


Круг замкнуть, при этом вожак и хвост могут братья или не братья за руки.



5. Клубок. Вожак внутри клубка, он его «замотал».

5.



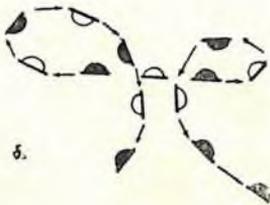
6. Клубок разматывать. «Разматывает» «хвост» с конца.

6.



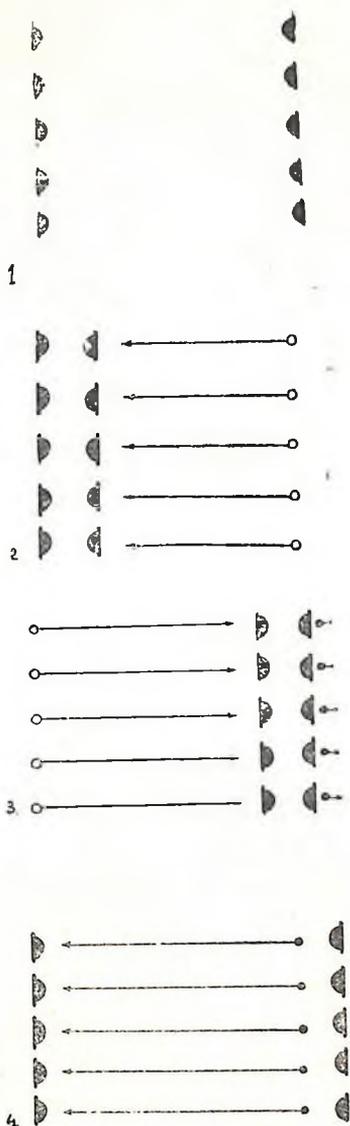
7а.

7а. б. Вереницу извивать, а оуквально—сбивать с толку, вводить в «заблуждение», то есть «сбивать с толку» злых духов, запутывать свои следы.



б.

## Построения и перестроения в Тцапхаг Айццзора

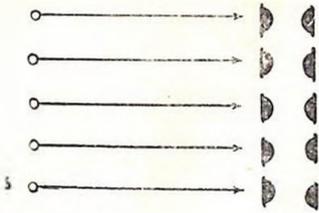


1. Исходное построение. Стоя друг против друга боком к процессии, пляшут на своих местах.

2. II ряд подходит к I ряду. Ударяют одной или обеими ладонями о ладони противника.

3. I ряд, двигаясь лицом (о), преследует II ряд, который отходит спиной. Дойдя до места II ряда, опять ударяют ладонями (одной или обеими руками).

4. I ряд отходит спиной на свою исходную позицию. II ряд пляшет на месте. Некоторое время пляшут на своих местах.



Как на месте, так и подходя друг к другу, руками движут в импровизационном порядке, используя положения рук, аналогично Военной пляске—*Яр хушта*<sup>58</sup>. В *Трахак марталов*— Сабельной пляске со щитами<sup>59</sup> (исполнявшейся тоже боком к процессии перед двумя рядами участников *Тцанхаг-а*— Военной пляски с ударами о ладони противника), соблюдали ее же па, а не на Дорожной пляски. Ее исполняли одна или две пары состоящих в поединке. Засучив рукава, потрясая кривыми саблями и прикрываясь круглыми щитами, поглядывая из-под них и зорко следя друг за другом, подходили друг к другу и билась, ударяя о сабли и щиты, отходили, менялись местами, импровизируя. Составляя фигуры из нижериводимых па, располагая их по желанию, нападали и отступали, двигаясь бочком. Левая нога всегда была впереди.

#### 1. Шассэ с левой ноги<sup>60</sup>.

На 1— левая нога делает большой шаг вперед с одним пригибом и выпрямленным коленом.

На «и»— правая ступня приближается к левой сзади.

На 2— как на 1.

На 3— правая ступня, чуть выворачивая носок наружу, делает шаг назад. Один глубокий пригиб колена с выпрямленным и два мелких припляса— пригиба с выпрямлениями.

На 4— перенос упора вперед на левую ногу с двумя пригибами и выпрямлениями колена.

На «и»— перенос упора на правую ногу с одним пригибом и выпрямленным коленом.

<sup>58</sup> См. главу о Военных плясках.

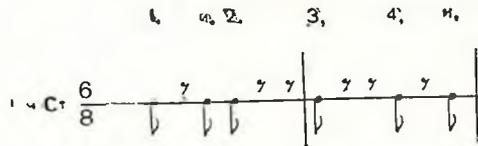
<sup>59</sup> Название *Трахак марталов* составлено от *тур*— сабля, *хаг*— пляска и *маргал*— щит.

<sup>60</sup> В данном случае все шассэ являются не па Дорожной пляски, а па Военной.

5. I ряд подходит ко II ряду. Опять— удаляют ладонями.

После этого продолжается то же самое, в обратном порядке: II ряд преследует I ряд и отходит на свою исходную позицию. Затем перестроения начинаются с самого начала.

#### I. Ритм переступаний:



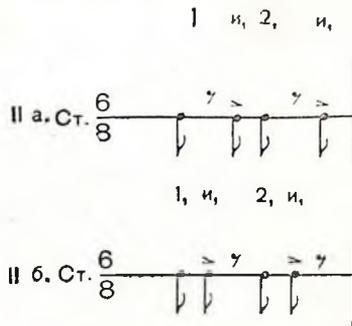
II. На 1— крупный шаг вперед левой ногой с одним пригибом и выпрямленным коленом.

На «и»— акцентированно придвинуть правую ступню носком на линию левой пятки.

На 2, «и»— повторить 1, «и».

Противники продвигаются так до встречи.

#### II. Ритм переступаний:



III. На 1— большой выпад левой ногой вперед (иногда Аршиак Бабаян ставил ступни выворотом на 45°) с глубоким пригибом колена.

На «и»— перенос упора на правую ногу, с глубоким пригибом правого колена и выпрямленным левым.

На 2— пауза.

На «и»— левая нога отставляется назад и ставится вплотную перед правой (при вы-

воротности ступней—по III позиции). Небольшой пригиб с выпрямлением колена.

На «и»— крупный шаг назад правой ногой с глубоким пригибом и выпрямлением колена.

На 3— левая нога приставляется пяткой рядом с правой ногой.

На «и»— крупный шаг правой ногой с глубоким пригибом и выпрямлением колена.

На 4, «и»— как на 3, «и».

Движения исполняются в различном ритме.

### III. а. б. в. Ритм переступаний:

1, и, 2, и, и, 3, и, 4, и.

IV. На 1— крупный шаг вперед левой ногой, становясь на правое колено. Можно присесть на правую пятку.

На 2— встать с колена, перенося упор на правую ногу. Левое колено почти выпрямляется, правое—чуть пригнуто.

На 3, «и», 4— шассэ вперед с левой ноги, как в I фигуре.

На 5— присесть на корточки, опуская торе до предела или придерживая его на той или иной высоте.

На корточках могут оставаться сколько пожелаю и биться, не двигаясь с места либо прыгая несколько раз в любую сторону.

Коленопреклонение и приседание на корточки могут совершать в сочетании с любыми из приводимых па. При этом, если приседает или становится на колени один, то и другой следует ему, дабы суметь защищаться.

### VI. Ритм переступаний.

1, 2, 3, и, 4, 5.

V. Шассэ с упором на пятку, продвигаясь вперед, плясать, меняя ноги, вперед.

На 1— шаг влево и вперед или просто вперед левой пяткой с одним пригибом и выпрямлением колена. Можно пятку ставить выворотню на 45°.

На «и»— придвинуть правую ступню носком к левой пятке и перенести на нее упор.

На 2— шаг вперед или влево и вперед левой ступней с одним пригибом и выпрямлением колена.

На 3, «и», 4— такое же шассэ, но начинается с шага правой пяткой.

### V. Ритм переступаний.

1, и, 2, 3, и, 4,

а

VI. Шассэ, продвигаясь назад—вот полудон хагал йэт—плясать, меняя ноги, назад.

На 1— крупный шаг левой ногой назад, можно ступню ставить выворотню на 45°.

На «и»— придвинуть правую ногу к левой по III позиции.

На 2— как на 1.

На 3, «и», 4— такое же шассэ назад правой ногой, левой, правой.

### IV. Ритм переступаний.

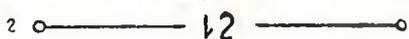
1, и, 2, 3, и, 4,

б

VII. Применяются иногда попеременно с фигурами I—VI на Дорожных плясок, при продвижении вперед или назад. Каждый удар пяткой и каждый шаг занимает одну восьмую и паузу в две восьмые.

Построения и перестроения в Трахаг марталов-Пляске с саблей и щитом.

1. 2"



1. Исходное построение друг против друга. Пляшут на месте<sup>61</sup>.

2. Подходят лицом друг к другу. Борются и защищаются щитами.



3. Отходят, пятясь спиной, на свои места.



4. Первый подходит ко второму, который немного продвигается ему навстречу. Борются.



5. Второй, борясь, преследует первого до его исходного места.



6. Первый преследует, борясь, второго.



7, 8. Меняются местами борясь.



9. Отходят на исходные места, поменявшись местами.

<sup>61</sup> Борцы отмечены цифрами. Вершина каждой цифры — направление правого плеча, а основание цифры — направление левого плеча танцора.

Так могли подходить, отходить, преследовать друг друга, пока один не сбивал с головы противника его остроконечную конусообразную войлочную шапку— символ его головы. Иногда победитель подбирает на кончик сабли войлочную шапку побежденного и потрясывал ею словно головой соперника— трофеем. Понятно, что во время процессий исполнители Военных плясок плясали не на том же месте, а продвигались по проходному пути.

Рассказ Аршака Бабаяна о Дорожных плясках *Айоцзора* наиболее полно восстанавливает картину старинных плясовых процессий армянского народа в праздник или же в будни. Традиции таких процессий очень древние. Они существовали во всех районах Армении, но в одних раньше, в других позже стали, в основном, связываться с процессиями предсвадебными и свадебными. Настолько велики корни подобных традиций в среде армянского народа, что и в наше советское время в колхозах и совхозах придерживаются обычая плясать Дорожные пляски во время Свадьбы, составляя вереницы— *шаранпар-ы* или *шаранпар-ы*.

№ 76. Эрикназ Артегян показала Дорожную пляску *Кырунг тагдан*<sup>62</sup> *ушанги!*— Журавль, гор дитя!

Руки, распрямленные в стороны и вытянутые в локтях, клали на предплечья соседей, составив вереницу или круг. Лица обоего пола плясали совместно. Проплясав некоторое время в разомкнутом кругу, вожак проходил сам и проводил всех пляшущих

под руками последнего танцора, стоявшего в хвосте построения. Затем различными способами «завивал» круг. Завивал круг и стоящий в хвосте человек.

И эту Дорожную песнепляску исполняли во время предсвадебных и свадебных шествий по другим поводам.

Размер мелодии 2/4. Ритм движений равномерный. *Первая часть* плясовой фигуры— это вид два пойти, один вернуться. Шаги исполняются по ровной линии плана продвижения, правая ступня— по II позиции и шире ее, левая приставляется к ней по VI позиции.

На 4— левая играющая нога приподымается над землей вперед, подогнув колено, носком вперед.

На 6— правая играющая нога так же приподымается над землей.

*II часть* состоит из прыжков.

На 1— прыжок на правую ступню шире II позиции.

На 2— прыжок на левую ступню, ставя ее спереди скрещенно перед местом, откуда оторвалась правая.

На 3— как на 1.

На 4— как на 2.

На 5— прыжок на правую ступню по VI позиции.

На «и»— подпрыгнуть на правой же ступне на своем месте.

На 6— прыжок на левую ступню, продвигаясь вперед.

На «и»— подпрыгнуть на левой ступне на своем месте. Освобождающаяся нога каж-



<sup>62</sup> От тур. даг—гора. Дагдан—с гор. Апаранка Ангин Абрамян иногда переводила— повернись! А ее дочь Аракс—горное.

дый раз приподымается вперед носком вперед, согнув колено. Она подымается выше,

чем в I части во время подъема играющей ноги вперед.

Во время завивания вереницы предпоследний (или предпоследняя) пляшущий тоже проходит под руками соседей. Для этого ему или ей приходится снять руки с плеч соседей, а затем снова их положить.

При пении текста на слова припева— *тцап тур*— хлопни в ладоши, все снимают руки с плеч и один раз хлопают в ладоши, а затем вновь кладут руки на предплечья соседей.

Эту Дорожную песнепляску исполняли во всем Арктиском р-не, в Александрополе (ныне Ленинка), Каракилисе (ныне Кировакан).

№ 77. Арктискую Дорожную пляску без текста *Туй-туй!*<sup>63</sup> Эрикназ Артэнян показала в нескольких вариантах. *Зурна* и *Дюл* должны были играть ее во всех случаях при выходе шествия из дому и при приближении его к цели пути, по дороге же музыканты могли исполнять и другие мелодии.

*Туй-туй!* играли, когда родные жениха шли на обручение в дом невесты и возвращались оттуда; во время увода невесты, а также идя на венчание в церковь и из церкви в дом жениха; играли всегда, когда шли в дом посаженного отца за ним и провожая его домой, а также в последний— третий день свадьбы.

Размер мелодии 2/4.

#### I вариант.

Самым простым видом плясовой фигуры *Туй-туй!* был следующий:

На 1—шаг по II позиции либо шире нее правой ступней с пригибом правого колена.

На 2— шаг-приставка левой ступней к правой, выдвигая ее при этом несколько вперед с выпрямлением колена.

Повторяли эти два шага энное число раз. Можно было и каждое переступание сопровождать неглубоким пригибом и выпрямлением после него. Во всех вариантах вожак и стоящий в конце держали по платку, просунув один из его концов между вторым и третьим пальцами свободной руки и махали им в ритм движению.

#### II вариант—I часть.

Плясовая фигура два пойти— один вернуться, ставя правую ступню по II позиции, а левую по VI. На 4 и на 5— поднимать то левую, то правую играющую ногу вперед невысоко над землей, немного согнув колено, а затем выпрямляя его как в *développé*.

При этом исполнять и по одному пригибу и выпрямлению колена опорной ноги.

#### II часть, ускоряющаяся.

Шаги правой ногой крупнее. Шаг на 3—сопровождается пригибом правого колена.

На 4— подпрыгнуть на правой ступне, согнув левое колено, подняв левую ногу значительно выше, чем в I части, и непрерывным движением выпрямляя во время девлоппе. При спадании на землю после взлета— небольшой пригиб правого колена с его выпрямлением.

На 5— шаг левой ступней шире VI позиции с пригибом левого колена.

На 6—сотэ на левой ступне и девлоппе правой ногой, как на 4 при сотэ на правой.

В этих вариантах *Туй-туй!*—держатся ладонями как для поклона, положив правую кисть поверх левой, обращенной кверху ладони соседа справа. Стоят довольно широко друг от друга, согнув локти под прямым углом на уровне талии и направив кисти вперед. Качают руки в сторону переступающей ноги на 1, 2, 3—вправо, влево, вправо. На 4— переводят в исходное положение вперед; на 5— качают влево; на 6— переводят вперед.

<sup>63</sup> Восклициание наподобие *Таши, туши!*

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ДЕТСКИЕ ПЛЯСКИ

Во время расспросов о детских плясках большинство лиц, передававших танцевальный материал, утверждало, что дети обычно пляшут те из плясок взрослых, которые они заучивают от них и что особых Детских плясок в их районе нет. Вместе с тем, как я не раз упоминала, танцоры большинства районов Армении рассказывали, что, как правило, детям не разрешалось принимать участие в плясках взрослых. Они плясали отдельно. По рассказам некоторых танцоров, в редких случаях веселья дети включались в конец ряда и учились плясать, но, если они мешали, их оттуда «спускали», то есть прогоняли.

По тому обстоятельству, что во время Талинской экспедиции в селениях Иррид и Ашнак удалось записать несколько Детских плясок; по тому, что в Ереване от ваянца Хорена Давтяна была записана детская ваянская пляска *Экек тцэтцэнк сохн и сыхтор!*— *Будем толочь (буквально приходите, давайте толочь) лук и чеснок!*— по тому, что эта пляска распространена и в Шатахе, и в Шираке и во многих других местах Армении— можно заключить, что в Армении существовали и существуют особые Детские пляски.

Детские пляски могли стать таковыми тремя способами:

1. создаться в самой детской среде с помощью взрослых, которые развлекали детей плясками;

2. быть Детскими обрядовыми плясками, которым взрослые обучали детей, когда по обряду необходимо бывало, чтобы пляску ис-

полняли именно дети<sup>2</sup>— коллективно, в группе с определенным числом и полом участвующих сверстников, в дуэтах, соло, а иногда и совместно со взрослыми;

3. создаться в среде взрослых как обрядовая или светская, перестать бытовать в среде взрослых вследствие отмирания обряда или по иной причине и перейти в среду детей, стать детской пляской.

Из истории народных игр известно, что и многие театрализованные обрядовые представления, состязания и подвижные игры взрослых с магическими целями переходили к детям, когда теряли свое «утилитарное» обрядовое или ведовское назначение в общественной или частной жизни и «заинтересованность» в них угасала.

По мере сдвигов в бытии и мировоззрении народа многие старинные культовые пляски тоже постепенно превращались в игру, теряя плясовые качества движений, теряя содержание своих па, их обрядовое назначение. Забывались тексты и мелодии песен. Плясовые, строго охранявшиеся культовой обрядовой традицией ритмические движения заменялись импровизируемыми на месте прозаическими движениями, а иногда и новыми текстами диалого-драматического порядка.

Вопрос зарождения и развития игр, как детских, так и всех других возрастов— предмет особого скупуплезного труда. Здесь, для освещения картины полученного нами наследия старинных плясок армянского народа, в первую очередь важно подчеркнуть, что в среде народа некоторые пляски к концу XIX и началу XX вв. квалифицировались как пляски Детские.

<sup>2</sup> Так, например, в некоторых районах, в частности на Араратской равнине, на свадьбах должен был танцевать кто-нибудь из детей. Такое пляшущее дитя на араратском наречии называлось—*мойда*. См. Т. Навасардян, Словарь араратского диалекта, стр. 83 (на арм. яз.).

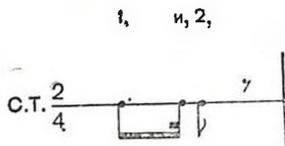
<sup>1</sup> В ваянском тексте этой песни «и» является союзом вместо литер. «у».

№ 78. Ованнэс Манвелян— б. научн. сотрудник Государственного Исторического музея Арм. ССР, уроженец Эчмнадзина, будущи участником Талинской экспедиции, в 1932 г. показал мне пляску *Айкакан марш— Армянский марш*.

По его словам, пляска *Айкакан марш* распространена во всех деревнях Эчмнадзинского р-на и является Детской. Вместе с тем *Айкакан марш* исполняли и взрослые на всех праздниках и свадьбах.

Здесь мы имеем яркий пример перехода пляски из репертуара взрослых в детский репертуар при еще не вполне законченном процессе отмирания пляски в среде взрослых.

Пляска *Айкакан марш* состоит из одной быстрой постепенно еще более ускоряющейся части. Переменный шаг-шассэ занимает по одному такту мелодии в 2/4 в следующем ритме.



Плясовая фигура состоит из 8 переменных шагов, занимая 8 тактов мелодии. В этой мелодии всего 4 такта. Они исполняются дважды для одной плясовой фигуры.

Построение участвующих— круг с общим продвижением вправо. Кисти рук положены на плечи соседей. На 4, 8— трети плечами вперед и назад в свободном ритме. Обычно дети не исполняют их.

На 1— скрещенный шаг левой ногой, ставя ее вперед и вправо за правуюю.

На «и»— шаг правой ногой на месте, позади и влево от левой (скрещению).

На 2— как на 1.

На 3— переступание скрещенной правой ногой назад и влево от левой на месте.

На «и»— переступание скрещенной левой ногой на месте, как на 2.

На 4— как на 3.

На 5, «и», 6— как на 1, «и», 2— скрещенное шассэ с правой ноги с переступанием на месте.

Итого 4 шассэ исполняются на месте.

Следующие 4 шассэ исполняются в том же порядке, сохраняя все время скрещенное вперед и вправо положение левой ступни, шагая ею вперед и вправо за правой ступней, а правой ногой шагая позади и левее левой ступни, но не на месте, а все время передвигаясь вправо.

Таким образом, имеет место общее продвижение участвующих вправо во время каждого переступания— шага. Просчитываются эти 4 шассэ так: 9, «и», 10; 11, «и» 12; 13, «и», 14; 15, «и», 16.

№ 79. Детская сасунская пляска *Нинэр, нинэр, нинэр на!*— хоровод— *шырджапар* с армянским текстом показана в селе Ашнак Талинского района группой колхозников под руководством Григора Маргаряна. Дети становятся в очень широкий круг, максимально вытянув руки вбок, схватившись за руки ладонями так, чтобы кисти приходились на уровне талии. Общее продвижение вправо. На первый шаг каждого шассэ руки качают назад, а на последний (третий) шаг его— вперед. Темп живой.

1 шассэ:

На 1— шаг с правой ноги вправо.

На «и»— шаг левой ступней, вынося ее вперед, так, чтобы ее пятка приходилась слева на линии правого носка.

На 2— как на 1.

II шассэ— исполняется с левой ноги.

На 1— левая ступня ступает впереди правой.

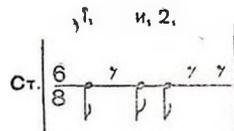
На «и»— правая отступает вправо по своей линии.

На 2— как на 1.

III шассэ, как I шассэ.

IV шассэ, как II шассэ.

Мелодия на 6/8. Ритм каждого шассэ следующий:



Качания рук приходятся:

на 1— назад, на 2— вперед.

4 шассэ занимают 4 такта— всю мелодию 6/8— просчитывая: 1, «и», 2; 3, «и» 4; 5, «и», 6; 7, «и», 8. Во время всех шассэ продвигаются вправо.

Но этим не заканчивается плясовая фигура. Мелодию начинают сначала и занимают еще ее 2 такта. Итого плясовая фигура занимает 6 тактов.

На 9— прыжок вправо на обе ноги. Левая ступня приходит позади и влево. Она опорная. Правая играющая ступня прихо-

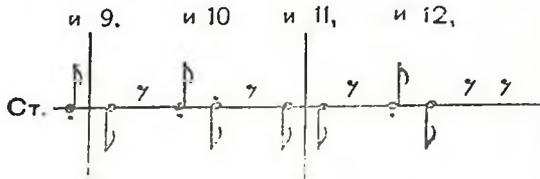
дится вперед и вправо по косой. Она сейчас же после удара отрывается от земли.

На 10— подпрыгнуть на левой ноге, подняв правую и согнув под прямым углом ее колено вперед или назад.

На 11— прыжок вправо на обе ноги. Правая ступня позади и вправо. Она опорная. Левая ступня ставится впереди и влево и сейчас же после удара отрывается от земли.

На 12— подпрыгнуть на правой ноге, как на 10 на левой.

#### Ритм прыжков:



На третью и шестую восьмые приходятся взлеты. Они отмечаются нотами хвостиками вверх.

Судя по структуре пляски, по ее веселому оптимизму и прыжкам, из I части должна была бы закономерно развиться II часть, прибавляя после каждого шассе по подпрыгиванию (*sauté*) на исполняющей его последний шаг ноге (на «и» после 2). Это закономерно при ускорении в армянских плясках для развития на шассе в быстрых частях<sup>3</sup>. Название *Нинэр, нинэр, нинэр на!* не объяснено танцорами. По-видимому, оно имеет отношение к колыбельным песням. В Карабахе *нинэл*—засыпать (на детском языке). *Нинэр*—третье лицо прошедшего времени от гл. *нинэл*. *Нани, Наник, Нэни, Нини*—Колыбельная песня<sup>4</sup>—сон (на детском яз.). Вместе с тем *наник*—всякая люлька, колыбель. Качания рук в этой пляске свидетельствуют о возможной связи припева *Нинэр, нинэр, нинэр на!* с укачиванием ребенка. Этот припев возможно перевести так: Спал, спал, спал, он! (младенец). Текст—детская прибаутка на армянском языке.

№ 80. В селе Иринд Таллинского района Агавни Карапетян с группой подруг показала пляску *hAy лыла!* Эта детская сасунская пляска была затем показана и в Ашнаке Григо-

ром Маргаряном с группой колхозников. Текст курдский. Передан Григором Маргаряном, который заявил относительно припева песни *hAy лыла!*, что в припеве после каждой строки текста это слово можно чередовать со словом *Ярхымбаз*, можно один раз вставлять в припев *hAy лыла!*, а другой раз вставлять—*Ярхымбаз*. Ни то, ни другое припевное слово он не смог объяснить. Что касается припевного слова *Ярхымбаз*, то так называется еще одна сасунская детская пляска—вариант пляски *hAy лыла!*<sup>5</sup>. Текст курдский. Любовное содержание его указывает на былую принадлежность его не детскому возрасту. Построение в *hAy лыла!* и в *Ярхымбаз* такое же, как в пляске—*Нинэр, нинэр, нинэр на!* Руки качаются так же.

На 1— большой прыжок на правую ногу вправо. Левая поднимается назад, согнув колено.

На 2— подпрыгнуть на правой ноге, продвигаясь вправо.

На 3— большой прыжок на левую ногу влево. Правая нога поднята назад, как на 1 левая.

На 4— подпрыгнуть на левой ноге.

На 5— прыгнуть вправо на обе ступни по II позиции. Правая ступня опорная.

На 6— прыгнуть вправо на обе ступни. Левая опорная ступня заходит спереди вправо скрещенно за правую. Правая ступня свободна от упора. Мелодия Агавни Карапетян сасунской Детской пляски *hAy лыла!* на 2/4. Мелодия ее от Григора Маргаряна на 6/8.

В первом случае движение ног распределяются по четвертям.

Во втором случае— по четвертям с точкой.

№ 81. Сасунская детская пляска *Ярхымбаз*<sup>6</sup> отличается от *hAy лыла!* тем, что:

На 3— прыгают на обе ноги влево, а не только на одну левую ногу.

На 5— присядка, после которой

На 6— прыгают как в *hAy лыла!*...

№ 82. Молодая колхозница, девушка по имени Сина со своими подругами показала детскую пляску *Зымбик, зымбик, пар ари!* Пляска записана в селе Ашнак во время

<sup>5</sup> Возглас. *hAy лы ла* напоминает греческий алала—военный возглас— ура! а также самое сражение. Ср. с арм.—*авагак*—возглас, крик (радостный и скербный), вопль, аukaanе на охоте. По-курдски *hAy, ло, ло!*—восклицание, окрик.

<sup>6</sup> Мелодия в архиве Сп. Меликяна не обнаружена.

<sup>3</sup> Такое развитие указывает на национальную армянскую форму прыжков и шассе и в шатахской *hАджан* (см. выше).

<sup>4</sup> Наник, Гр. Ачарян, *9Р*, стр. 809.

экспедиции в Талинский район в 1932 г. Мелодия не записана.

Сма не объяснила, что значит *зымбик*. Однако *зымбик тал* встречается в обороте речи: *зымбик тал*—обеими ногами ударять по воде во время плавания<sup>7</sup>.

*Замбик*—кобылица, кобыла. Не исключено, что здесь в песне *замбик* звучит как *зымбик* и плясать призывают матку-кобылицу. Тогда возможно было бы название пляски перевести так:

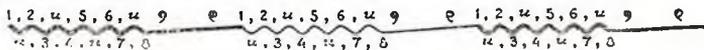
*Кобылка, кобылка, поплящи!*

От *зымбик тал* можно название перевести так: *Прыгай, прыгай обеими ногами и пляши!*

Дети держатся за руки в кругу и, раскачивая их назад и вперед или справа налево, прыгают, присев на корточки, на обеих ногах. Эти прыжки оправдывают название пляски: «Прыгай обеими ногами». Вместе с тем они могут являться подражанием скачущей лошади.

Можно отпущать руки и хлопать в ладоши. Эту пляску в некоторых местах пляшут и в два ряда, хлопая то в свои ладоши, то в ладоши своего визави и с ним вместе составляя иногда очень сложные чередования хлопков: одной рукой об одну руку визави, обеими своими руками об обе его руки, руками накрест с его руками, о свои колени, об его колени, за своей спиной и пр. Подобную пляску с подпрыгиванием на корточках и хлопками в ладоши пляшут дети у многих народов.

Планы проявления почти во всех приведенных после Армянского марша Детских плясках составляют ровную линию. Пожалуй, только в *Нинэр, нинэр, нинэр на!* получается небольшая волнистость плана во время четырех шассэ так:



После же четырех шассэ, во время четырех прыжков продолжают продвигаться вправо по ровной линии. Апострофы отмечают места ударов и отрыва ступней: выгнутый вправо—для правой ступни, а выгнутый влево—для левой.

№ 83. В армянской Детской песнепляске Гаджэ<sup>8</sup>, гу! участвовали дети от 7 до 12-н лет. Взрослые ее не исполняли. Плясали в любое время, когда хотелось. «До брака,—го-

<sup>7</sup> Кроме того: 1. Каждый удар и звук от удара при раскачивании маслбояки. 2. Маленькая круглая скамечка, плетенная из свясла, которым вяжут снопы.

<sup>8</sup> Муж. имя.

ворила Эрикназ Артэяни,—мальчики и девочки плясали каждый день. Вечерами, в воскресные дни, в течение дня на открытом воздухе, а зимой в особом специальном помещении. В каждом околотке бывало свое помещение для плясок—*һацатун*—дом с очагом или *шывак*—сени. Плясали после работы, а дети отдельно от взрослых пели и плясали свои песнепляски. Иной раз и пляску взрослых исполняли, но колдовских плясок (магических—*С. Л.*) не имели права исполнять. Взрослые сердились, если дети исполняли колдовские пляски взрослых.

Эту Детскую пляску Эрикназ Артэяни видела в своем родном селе Ором и в селе Малжитлу (ныне Нор-Кянк).

Размер мелодии  $\frac{2}{4}$ .

Построившись в замкнутый круг довольно широко друг от друга:

а, дети держались за мизинцы, согнув локти под прямым углом и направив кисти вперед. Правые руки клали поверх левых.

б, растянувшись на далекое расстояние, держались «крючком» на уровне талии, вытянув локти.

### I часть.

На I—упор на левой ступне. Правая свободная ступня ударяет на расстоянии уже II позиции от нее. Два пригиба левого колена с выпрямлениями, за четыре шестнадцатых.

На 2, «и»—поставить акцентированно правую ступню на то же место. Один пригиб правого колена с выпрямлением и пауза в одну восьмую после него.

На 3, «и»—упор левой ступней рядом с правой по VI позиции. Два пригиба правого

колена с выпрямлениями, за четыре шестнадцатых.

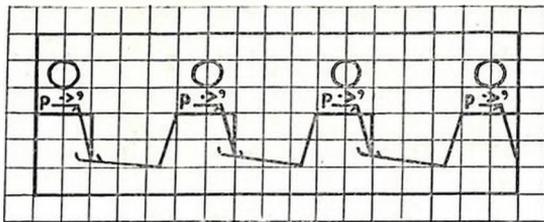
На 4, «и»—поставить акцентированно левую ступню рядом с правой по VI позиции. Один пригиб левого колена с выпрямлением и пауза в одну восьмую после него.

Повторять эту часть энное число раз, чтобы пройти один или два раза по кругу.

### II часть.

Руки меняют положение. Все дети переводят согнутые в запястьях ладонями вниз правые руки так, чтобы тыльные стороны кистей пришлись под подбородками. Соседи держат их левыми ладонями под локтями.

Дети ударяют тыльными сторонами кистей рук снизу каждый под своим подбородком.



Кисть руки под подбородком ладонью вниз ударяет по нему (точка в записи). Знаки акцента углом вправо и апострофа, повернутого вправо (>'), указывают, что акценты исполняются правыми кистями и те сейчас же отрываются от подбородка. Левые кисти ладонями вверх поддерживают правые локти соседа.

На 1—удар свободной правой опорной ступней на расстоянии уже II позиции от левой опорной ступни, с немедленным отрывом ее от земли за одну восьмую. Удар кистью под подбородком.

На «и» повторить удар правой ступней и удар правой кисти под подбородком за одну восьмую.

На 2—акцентированный шаг правой ступней на том же месте, по которому ударяли. Левая ступня освобождается от упора. Удар правой кистью под подбородком.

На «и»—пауза в одну восьмую.

На 3—удар левой ступней по VI позиции рядом с правой опорной с немедленным отрывом от земли. Удар правой кистью под подбородком.

На «и»— повторить удар левой ступней и правой кистью.

На 4—акцентированный шаг левой ступней по VI позиции.

На «и»—пауза в одну восьмую.

При каждом движении соответствующей ногой и ударе кистью под подбородком дети пропевают (почти речитативом) «ы», «ы», «у!» «Га—дже, гу!» и строчки текста, произнося каждый слог с соответствующей длительностью движений и выдерживая паузы.

Повторять II часть три раза.

III часть. Прыжки (сотэ), продвигаясь вправо на каждый счет. Дети становятся ближе друг к другу и опускают вниз вытянутые в локтях руки. Держатся либо мизинцами,

либо крючком. Правые кисти кладут поверх ладоней левых рук соседей.

На 1—продвигаясь вправо, сильно акцентированный прыжок на обе ступни с упором на правую, расставив их уже II позиции, за одну шестнадцатую. Неглубокий пригиб коленей и на вторую шестнадцатую их выпрямление. Руки качнуть вперед на 20° (не сгибая в локтях).

На «и»—менее акцентированный прыжок, как на 1, с таким же пригибом и выпрямлением колен. Руки продолжать качать вперед непрерывным движением до 45°.

На 2—сильно акцентированный прыжок на левую ступню, продвигаясь вправо. Пригиб и выпрямление левого колена, за две шестнадцатые. Правую ногу поднять назад, согнув колено. Правое колено чуть поддает вперед, а ступня приходится позади чуть ниже левого пригнутого колена. Руки качнуть назад градусом на 20.

На «и»—пауза в одну восьмую.

На 3—сильно акцентированный прыжок вправо на обе ступни по VI позиции с упором на правую. Пригиб и выпрямление колена, за две шестнадцатые. Руки качнуть вперед на 20°.

На «и»—повторить прыжок вправо по VI позиции, как на 3, но менее акцентированный. Руки непрерывным движением качать вперед до 45°.

На 4—сильно акцентированный прыжок вправо на правой ноге с пригибом и выпрямлением ее колена, за две шестнадцатые. Руку качнуть назад градусом на 20. Левую ногу поднять, согнув колено и отводя ступню назад, как поднимали правую.

На «и»—пауза в одну восьмую.

№84. В арктической Детской песнепляске *На, баха!*—Ай садик! дети строятся в замкнутый круг. Сцепление рук двойное:

а. положить правые ладони на левые ладони соседа как для поклона при опущенных вниз и вытянутых локтях, стоя на некотором расстоянии друг от друга;

б. стоя очень широко друг от друга, держась «крючком». Кисти рук ниже уровня талии, локти вытянуты. Правые ладони, поджав пальцы крючком, зацеплены за поджатые крючком пальцы левой кисти соседа.

Размер мелодии 2/4.

I часть.

Н 1—продвигаясь вправо, прыжок (сотэ) на обе ступни, сдвинув носки и раздвинув

пятки. Неглубокий пригиб и выпрямление обоих колен за две шестнадцатые. Руки в обоих видах сцепления качнуть вперед на 20°.

На «и» — прыжок на месте на обе ступни, соединив пятки и раздвинув носки. Неглубокий пригиб и выпрямление обоих колен, за две шестнадцатые. Руки качнуть вперед на 45°.

На 2 — акцентированный прыжок на месте, сдвинув носки и раздвинув пятки. Пригиб и выпрямление обоих колен, за две шестнадцатые. Руки качнуть назад градусов на 20.

На «и» — пауза в одну восьмую.

На 3, «и», 4, «и» — повторить прыжки (сэтэ) на 1, «и», 2, «и» с паузой после них.

Повторять движения I части энное число раз.

#### II часть.

Соединенные ладонями, как для поклона, руки согнуть под прямым углом, переведя кисти вперед. Руки остаются неподвижными.

Присядка, ступни на носках; за все время II части не вставать с присядки.

На 1 — продвигаясь вправо, прыжок — сэтэ с присядкой на носках обеих ног по VI позиции, за одну восьмую.

На «и» — повторить прыжок с присядкой на месте.

На 2 — повторить прыжок с присядкой на месте.

На «и» — пауза в одну восьмую.

На 3, «и», 4, «и» — как на 1, «и», 2, «и».

На 5 — продвигаясь влево, сохраняя присядку, прыжок на носках по VI позиции за одну восьмую.

На «и» — повторить прыжок на месте.

На 6 — повторить прыжок на месте.

На «и» — пауза в одну восьмую.

На 7, «и», 8, «и» — прыжки в присядке, продвигаясь вправо и на месте как на 1, «и», 2, «и».

Повторять прыжки с присядкой энное число раз. Повторяют снова обе части сколько раз захотят. Вставая после присядки, руки держат только как для поклона, крючком больше не держат.

Когда текст песни кончается, его поют сначала. По словам Эрикназ Артэни, прыгать в присядке означало «побеждать злое колдовство. Злых духов топтать на земле ногами».

Пара детей пела одну строфу, а другая пара не продолжала текст, а повторяла уже повторенную строфу.

Под пение двух первых строф, повторяемых по два раза, плясали стоя. Под пение остальных строф, тоже исполняемых два раза, отбивали присядку.

Эрикназ Артэни прибавила в объяснении этой песенпляски несколько колдовских оборотов речи: «Козленок ты, крохотен ты!» Коза — священна. Но раньше думали, что козленок — кум сатаны, поэтому козленка не приносили в жертву.

Таварджуг — благоволение, благосклонность, симпатия также связаны с козленком.

Ты легок как пух.

Птенчик он — летает.

Этими фразами «отделяли» зло, колдовали, чтобы его прогнать и иметь хороший урожай». Плясали эту песенпляску дети во всем Арктическом р-не, в Александрополе, Каракилисе, но только в теплые дни на вольном воздухе. В помещении не плясали.

№85. Вот что рассказывала Эрикназ Артэни о Детской песенпляске *Ворпанотци нар* — Пляска сиротского приюта.

В 1914 г. во время войны в Александрополе открыли сиротский приют, куда американцы поместили сирот и детей бедняков и содержали их.

Между сиротами было много братьев и сестер. Их разлучили. Мальчиков и девочек держали отдельно и во время еды.

Об этом дети сложили песню и под нее плясали. Дети плясали ее когда им хотелось. Возможно, что плясовая фигура ее была старой, но дети к ней придумали новые слова. Возможно, что в старой плясовой фигуре было заложено злое колдовское содержание. Поэтому-то эту песенпляску исполняли в замкнутом кругу, не разрывая его.

Сцепление рук было мизинцами на уровне талии с вытянутыми в локтях руками.

Размер мелодии  $\frac{1}{4}$ .

На 1 — стоя на левой ступне, поднять правую ногу вперед, согнув колено. Носки направлены вперед. Пригиб левого колена.

На 2 — шаг правой ступней по II позиции.

На 3 — поднять левую ногу, как на 1 поднимали правую. Пригиб правого колена.

На 4 — шаг-приставка левой ступни к правой.

На 5 — шаг правой ступней по II позиции.

На 6 — шаг-приставка правой ступни к левой.

Продвижение вправо с повторением этих шести движений четыре раза. В четвертый раз на 6 — исполнять не шаг-приставку левой ступни к правой, а играть ею по VI позиции рядом с правой опорной ступней, чтобы на 1 поднять левую ногу, стоя на правой, как поднимали на 1 правую. Четыре раза исполнять

плясовую фигуру, продвигаясь влево, на каждый счет с другой ноги. Затем снова в четвертый раз на 6 оставить левую ногу свободной, чтобы начать продвижение вправо. Повторять плясовую фигуру вправо и влево энное число раз под ление следующего текста.

*Мальчик*— Ах, в городе нашем приют  
открыли,  
Брата с сестрой, мамочка, в приют  
отвели!

Под деревья учительница села,  
Под своими крылышками сирот  
пригрела.

Сирот повели, на пароход посадили,  
Брата с сестрой, мамочка, разлучили...  
Ах, черные дни для нас наступили,  
Когда братьев с сестрами разлучили...  
Надо б Николая с трона раньше  
убрать!..

Собака-турок нас не стал бы убивать...  
Американец нас к себе забирает,  
Брата с сестрой, мамочка, от тебя  
отрывает.

Приют открыли—от голода спасли,  
Что делать мне, ах, мамочка, от тебя  
увели!..

Увезят, мамочка, уж назад не вернусь я...  
Кормилица, мамочка, не забыть мне  
тебя!

Брата и сестру друг с другом  
разлучили—  
В сердце моем, ах, мамочка, раны  
открыли!

Уж не зажить ранам сердца моего...  
Вскормившая мать, мама слаще всего!..

Каждую строку этой песни пели по два раза. Равномерный ритм тяжелых переступаний как бы подчеркивал безысходность судьбы сирот.

№ 86. В ванской детской песнепляске пантомиме, показанной Хореном Давтяном, — «Эжек тцэтцэнк сохын и сыхтор!»— Будем толочь лук и чеснок! текст на армянском языке. Приводим его перевод:

Будем толочь  
Лук и чеснок,  
Зелен росток,  
Горчицы семя!

А чем столчем  
Лук и чеснок,  
Зелен росток,  
Горчицы семя?

Ступней столчем,  
Лук и чеснок,  
Зелен росток,  
Горчицы семя!

Ступней столчем,  
Ступней столчем,  
Ступней, ступней,  
Ступней столчем!

Коленом столчем  
Лук и чеснок,  
Зелен росток,  
Горчицы семя.

Коленом столчем,  
Коленом столчем,  
Коленом столчем  
Лук и чеснок!

А чем столчем и т. д.  
Будем толочь и т. д.

Ногой столчем, а затем следует—рукой, подбородком, лбом, носом, бочком, животом и прочими частями тела.

Аналогичный текст существует в Шатахской области, в Ленинакане и в других районах Западной и Восточной Армении.

Поют один куплет один или двое из танцоров как запевалы, а затем один или двое подхватывают последнее слово строфы и поют следующий куплет. Но когда доходят до куплета, в котором отмечается, чем, какой частью тела будут толочь—поют хором, подхватывают все.

Пляску эту пляшут дети как свою Детскую, но пляшут и взрослые как шуточную в самом конце вечеринки или веселья по тому или иному поводу. К этому времени музыканты уже совершенно выбиваются из сил. Пляшущие уже организованно стоят в кругу после последней пляски, тоже порядком уставшие.

Плясовая фигура составляется: I. из обычной формы два пойти, один вернуться с общим продвижением вправо. Играющая нога ударяет всей ступней (немного вынесенной вперед) и сейчас же отрывается от земли и II. движения той части тела, которая должна толочь, когда ее называют в строфе.

Под ление первого куплета—призыва запевалы (одного или двух) и вопроса другого певца (одного или двух певцов) о том, чем

будут толочь, заключающегося во втором куплете, исполняют плясовую фигуру два пойти, один—вернуться.

Затем хором поют, называют, чем будут «толочь лук и чеснок» и продолжают ту же фигуру, если не нужно готовиться, чтобы толочь данной частью тела (сесть, лечь и пр.). Если же необходимо подготовить соответствующее положение, чтобы «толочь», за третий куплет—все принимают его.

Четвертый куплет все поют хором и подражают тому, как надо «толочь лук и чеснок» названной частью тела. Таким образом, здесь диалог—дуэт между двумя певцами или двумя парами их сочетается с пеннем хором. Чтобы не повторять каждый раз уже отмеченной плясовой фигуры, опишу, как толкут той или иной частью тела во время пения четных строчек четвертого куплета, после чего возвращаются к первой строке первого куплета и вновь начинают продвигаться вправо плясовой фигурой два пойти, один—вернуться (табл. XXVII—XXI).

#### 1. Ступней толочь.

После последней строчки третьего куплета останавливаются и выдвигают правую ногу. В ритме мелодии строк четвертой строфы «толкут»—ударяют правой ступней и сейчас же отрывают от земли, чуть пригибая и выпрямляя колено левой ноги (во время повторения слова «ступней»).

#### 2. Коленом толочь.

Нужно за третий куплет приготовить: стать на колено, для чего делают крупный шаг свободной ногой и становятся на одно колено. Когда поют четвертый куплет, то, опираясь на ступню выставленной вперед ноги, приподымают колено, находящееся на земле и в ритм мелодии «толкут» им (во время повторения слова «коленом»).

3. Ногой толочь. За третий куплет садятся на землю и вытягивают вперед обе ноги или же левую ногу подгибают под правую. «Толкут», схватив руками правую ногу ниже колена, руками поднимают, бьют ею как пестом в ступке (во время повторения слова «ногой»).

4. Кулаком толочь. За третий куплет садятся на землю. Правую ногу подгибают спереди, кладя голень и колено правым ребром на землю. Левую ногу, согнув колено, ставят подошвой перед серединой лежащей правой голени. Левое колено направлено вверх. Его не опускают. Левую руку кладут ладонью на левое колено, либо каждый держит ее как заочет. Правым кулаком «толкут» перед собой (во время повторения слова «кулаком»).

5. Локтем толочь. Не встают, а поют все строфы сначала, сохраняя предыдущую позу. На четвертом куплете сгибают в локте правую руку, подняв кисть к правому же плечу и «толкут» локтем, а левой рукой продолжают опираться либо на выставленное вперед левое колено, либо о землю, либо держать ее как заочет. («Толкут» при повторении слова «локтем»). После этого больше не встают, оставаясь в каждой предыдущей позе «толчения» до следующей перемены позы.

6. Лбом толочь. На третьем куплете готовятся, переходят на оба колена (ставя левое колено на землю и продвигая к нему вплотную правое колено) и садятся на свои сдвинутые сзади пятки. «Толкут» лбом, положив ладони на оба колена и пригибаясь вперед лицом к земле (во время повторения слова «лбом»).

7. Носом толочь. Так же, как лбом.

8. Подбородком толочь. Так же, как предыдущие движения лбом и носом, но откинув голову назад.

9. Седалищем толочь. На третий куплет ноги переводят вперед и вытягивают колени. Опираясь на ладони рук по обеим сторонам бедер, «толкут» седалищем.

10. Пупом (животом толочь). На третий куплет ложатся на живот, опираются на руки (кладя ладони на пол ниже талии) и «толкут» животом.

11. Бочком толочь. На третий куплет ложатся на правый бок, опираясь на правый локоть и, вытянув обе ноги влево, «толкут» боком.

12. Спинной толочь. На третий куплет перекачиваются на спину и, опираясь на локти и ступни, приподымаются и «толкут» спинной и т. д.

Все это совершается, располагаясь по кругу. Ложиться можно ногами или головами в центр круга. «Толкут» и дальше, когда называют «толкующую» часть тела.

Вполне понятно, как забавна эта пляска для детей и как полезна им в смысле гимнастики всего тела. И взрослые с удовольствием ее исполняли. Такие шуточные пляски опять-таки называются—завэштакан парэр. Сейчас трудно сказать, исполняли ли их всегда в одежде или было время, когда обнажались для их исполнения. Подобные пляски относятся также к виду Ныстыманц парэр—Посиделочных плясок (во время посиделок, посидок, вечеринки, бесед в длинные зимние вечера).

В Армении так же собирались на посиделки, как в русских, украинских, грузин-

ских, румынских, чехословацких и пр. деревнях и городах в зимнее время.

Песни, игры и пляски, которые тогда пелись армянами, разыгрывались и плясались — назывались Ныстыманц хагэр или парэр<sup>9</sup>. Тогда же рассказывали предания и сказки, а иногда и пели целые поэмы и различные песни, исполняя вместе с тем какую-либо ручную работу. Иногда же пение длинных поэм сопровождалось плясками.

Естественно, что в тесных условиях обитания в зимние вечера детей нельзя было отправить из теплого помещения, и они легко усваивали все то из развлечений и обрядов взрослых, что было наиболее доступно их детскому пониманию.

Разобранная пляска перешла в детский репертуар и по своему тексту она вполне отвечает детскому развлечению, хотя в истоках своих она являлась Трудовой обрядовой пляской-пантомимой.

Этой книгой завершается публикация и анализ армянских старинных коллективных плясок, которая была начата в исследовании «Старинные пляски и театральные представления армянского народа», (т. I 1957; т. II 1972).

В указанном двухтомнике танцы были классифицированы только по видам плясовых фигур, т. е. по форме. Здесь же мы, исходя из содержания, позволили провести классификацию также по жанрам, как, например, Военные, Дорожные и т. д. пляски. Нам представлялась подобная дифференциация целесообразной, поскольку в народе она быто-

<sup>9</sup> От гл. *ныстэл* — сидеть, как и русские *посиделки*. В армянских районах, находившихся под влиянием азербайджанцев и турок, такие вечера назывались *согбат* или *совбат* — буквально — сладкая беседа.

вала исстари. В большинстве случаев вид формы движений характеризовал и вид их содержания. Однако случалось, что аналогичные по ног и аналогичные движения других частей тела передавали различное содержание. Иное осмысление тех же движений объясняется теми же факторами в процессах создания народного плясового языка, какие наблюдаются и в процессах создания словесного языка народа. Часто одно и то же слово имеет различный смысл или множество значений. То же явление прослеживается в изменении семантики движений. Новое содержание бытия и новое, но отстающее от него сознание в определенной степени изменяет содержание и некоторых плясовых корней народного двигательного языка — па плясовых фигур, изменяет содержание видов старой плясовой формы. Старые па и другие движения плясовой фигуры теряют свое старое содержание и приобретают новое. Этим и объясняется, что в разобранных уже коллективных плясках армянского народа аналогичные движения иногда имеют разное содержание. Пока что делается первая проба анализа содержания и формы армянских плясок на базе математически точной фиксации каждого движения, первая проба установления связи между ними и другими искусствами армянского народа, попытка установления связи его плясового творчества и различных ветвей его мышления, а также попытка установления связи мирозерцания и духовной культуры.

Дальнейшее собирание и изучение армянских плясок прольет свет на многообразные, еще не затронутые вопросы исследования танцевального фольклора и воздаст должное той важной роли, которую он играл в становлении и истории духовной и материальной культуры народа.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



## НОТЫ И ТЕКСТЫ ПЕСЕН

### № 1 Пайланджо или Кэртци

(Ванская обл. к стр. 60)

ОТ МОВСЕСА ТЭР-НОВАННЕСЯНА

ЗАПИСЬ М. АГАЯНА

(♩ = 96)

Musical notation for the first song, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 96. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The melody is written in a single line with various note values and rests. The second staff continues the melody with similar notation.

### № 2 Куркутик

(Шатахская обл. к стр. 62)

ОТ ГАЛУСТА И ГАРЕГИНА ОВСЕЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 200)

Musical notation for the second song, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 200. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The melody is written in a single line with various note values and rests. A dashed line indicates a continuation of the melody on the second staff. The third staff continues the melody with similar notation.

This page contains ten staves of musical notation, all in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation is as follows:

- Staff 1: A melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 2: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 3: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 4: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 5: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 6: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 7: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 8: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 9: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties.
- Staff 10: A melodic line starting on G4, moving up to D5, then down to G4, with various slurs and ties, ending with a triplet of notes.

№ 3 Пайланджо

(Айондзор, к стр. 65)

ՕՒ ԱՐՏԱԿԱ ԲԱԲԱԿԱ  
(♩ = 180)

ՐԱՏՈՒՓՐՈՎԿԱ Լ. ԱՏՎԱՇԱՏՐՅԱՆ

Musical score for 'ՕՒ ԱՐՏԱԿԱ ԲԱԲԱԿԱ' (Opus 3). The score consists of six staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked as ♩ = 180. The first staff begins with a forte (f) dynamic marking. The music is a single melodic line.

№ 5 ԷՏԻ ԽԱԳ, ԻՆԻ ԽԱՆ ԱՄԻՐ

(Տաթախ-տաղ, կ ռթ. 74)

ՕՒ ԱՆՈՒՆԻ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

ՐԱՏՈՒՓՐՈՎԿԱ Տ. ՏԱՄՎԵԼՅԱՆ

Musical score for 'ԷՏԻ ԽԱԳ, ԻՆԻ ԽԱՆ ԱՄԻՐ' (Opus 5). The score consists of two staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music is a single melodic line with lyrics in Armenian script below it.

ԷՏ ԽԱ - ԶԷ - ԳԻՆ ԲՐՈՒ - ՎԱՆ ԿԷ - ԲԱՆԳ, ԽԱ... Ա - ՄԻՐ, ԶԱ... Ա - ՄԻՐ,  
 [ԶԱ - ԼԱ - ԼԷ] [ԶԱ - ԼԱ - ԼԷ]

ԳՐ - ԼՈՒ... ԽԱ - ԲԻՆ ՎԱ - ԶԱ' ԿԷ - ԲԱՆԳ, ԽԱ... Ա - ՄԻՐ, ԶԱ... Ա - ՄԻՐ,  
 [ԶԱ - ԼԱ - ԼԷ,] [ԶԱ - ԼԱ - ԼԷ]

էշ քաշէցին թորվան բէրան,  
 Խան Ամիր, ջան Ամիր.

Կամ  
 Հալալ է, Ջալալ է.  
 Կաշին արին դուֆ-նադարա,  
 Խան Ամիր, ջան Ամիր.  
 Գլուխ արին փաշա՝ կէրան,  
 Հալալ է, Ջալալ է.  
 Վօտնէր արին՝ զուռնա փըշին,  
 Խան Ամիր, ջան Ամիր.  
 Ականջները՝ դըթալ շինին,  
 Հալալ է, Ջալալ է.  
 Վօտի սըմէր՝ կօշիկ շինին,  
 Խան Ամիր, ջան Ամիր.

К краю тонара осла подтащили...  
 Хан Амир, джан Амир!\* (2)

или  
 На здоровье, на славу!\* (3)  
 Из кожи бубен да барабан сделали... (2)

Из головы хаш сварили—съели... (3)

Из ног зурну сделали—играли... (2)

Из ушей ложки сделали... (3)

Из копыт обувь сделали... (2)

(Айюцзор, к стр. 65)

(Шатах, к стр. 74)

ОТ ШАМАМ ТЭР-МЫКЫРТЫЧЯН

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИК'ЯНА

(♩ = 92 - 112)

Գը - լուխ ա - ըից փա-շա՝ կէ - ըաց. հա - լա - լէ. ջա - լա - լէ:

Գը - լուխ ա - ըից փա-շա՝ կէ - ըաց. հա-լա-լէ, ջա - լա - լէ:

№ 7 Лалухан

(Шатах, к стр. 74)

ОТ АНАНИТ МАРГАРЯН

РАСШИФРОВКА С. САМВЕЛЯН

Moderato

ա... Լա-լու-խաց. ԿՅԿԻԿ Մի թէ - լիր, Լա-լու-խաց.

փուշ կըլ՝ - ցի սօ - տիտ. Լա-լու-խաց, ար-ծա- թէ գօ - տիկ, Լա-լու-խաց:

\* Սիմ, սիմէր—սիւլ—по объяснению Анаит Маргарян; копыто; сымэр—копыта.

Պօպիկ մի քէլի, Լալուխան<sup>2</sup>,  
 Փուշ կըլնի սօտիտ, Լալուխան,  
 Հէրին վար հէրին<sup>3</sup>, Լալուխան,  
 Վօշխար վար բէրին, Լալուխան,  
 Կըթէլ թուխ մաքին, Լալուխան,  
 Լըցէլ սուրաչին, Լալուխան,  
 Օղորկիր յարօշ դիարի<sup>4</sup>,  
 Պօպիկ մի քէլի, Լալուխան,  
 Փուշ կըլնի սօտիտ, Լալուխան:  
 Յէս քէ մէննէմ, քա՛վօր Օխան,  
 Արծըթէ դօտիկ, Լալուխան,  
 Յէս քէ մէննէմ, քա՛վօր Օխան,  
 Թումբընիս բուլխան<sup>5</sup> դու իսան<sup>6</sup>,  
 Պօպիկ մի քէլի, Լալուխան,  
 Փուշ կըլնի սօտիտ, Լալուխան:

Ը.— Босиком не ходи, Лалухан\*, (1)  
 Занозишь ноженьки, Лалухан!\* (2)  
 Пещера над пещерой, Лалухан,  
 Овцы на месте удоа, Лалухан,  
 Подонть овцу черную, Лалухан,  
 Налить в кувшин, Лалухан,  
 Яру в подарок послать, Лалухан. (1, 2)

Քոմրս յա տե՛յ, քրէսնի—Օհան!  
 Տըրընի յօսօք, Լալուխան.  
 Քոմրս յա տե՛յ, քրէսնի—Օհան!  
 Վըրնի մօյ շտանօք Բուլխան! (1, 2)\*

№ 8 Той, Наркиз  
 (Шатах-маг, к стр. 74)

ՕՏ ՏՏԱՄԱՄ ՏՅՐ-ՄՅԿՅՐՏՅԻՉԻԱՅ

ՀԱՅԻՍՏԱՆԻ ՏՅՐ. ՄԵԼԻՂԻԱՆ

(♩ = 132)



Ջաղցընի կաղան ճավար,  
 Թօ՛յ, Թօ՛յ, Թօ՛յ, Նարկիզ.\* (2)  
 Ջար կըմօջ աչքեր խավար, (2)  
 Ջաղցի տանիս ալաշ<sup>7</sup> էր, (2)  
 Յէմ յար քան թօն քալաշ էր, (2)

Мельники крупу мелют из пшеницы,  
 Той, той, той Наркиз!\* (2)  
 Глаза злой женщины да померкнут! (2)  
 Колочий на мельничной крыше, (2)  
 Моя яр твоей яр краше... (2)

2 Լալուխան—по Анант Маргарян, муж. имя. См. *Լալիխան*, Բ. Ачарян, *ՀԱՄ*, стр. 406, где Лэлихан—жен. имя.

3 Հէրին վար հէրին—от *ալր—այր*—пещера; հэрин вар հэрин—пещера над пещерой.

4 Դիար—ճար—подарок.

5 Բուլխան—булхан, или хонджан—завязка на талии, просунутая в верхнюю подшивку нижних или верхних штанов.

6 Խան—хан—снимки.

7 Ալաշ—алаш—колючий кустарник, которым устилают крышу.



№ 11 Чил хороз

(Шатах-таг, к стр. 74)

ОТ АНАНИТ МАРГАРЯН

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

Էկանք՝ խառանք աշնան բերան...  
 Զիլ խօրօզիս տարան՝ կերան...  
 Տարօղի տուն էղներ վերան,  
 Տարան կերան չիլ խօրօզս...<sup>\*</sup>  
 Նա պրզտիկ չէր՝ զօմշու ձակ էր,  
 Աչքեր սպիտակ չիլ լուսնակ էր,  
 Մէշքի լէնք կալի շանգ էր,<sup>\*</sup>  
 Խօրօզմ ունի պրնիկ-պրնիկ<sup>11</sup>,  
 Խօրօզս ունէր բառսուն կրնիկ,  
 Աստված քանդէր տարօղի տնիկ,<sup>\*</sup>

Horozimi aşirdilar,  
 Damdan daşa carbindilar,  
 Snyna pilav bişirdilar,  
 Göturdilar çil horozim:

Արիօ բարօ<sup>12</sup>, դու նրստի լաց,  
 Տարան՝ կերան մէր խօրօզը.<sup>\*</sup>  
 Տարօղի տուն տառներ վերան,<sup>\*</sup>  
 Տա խօրոզ չէր՝ զօմշու ձակ էր  
 Բարօ ջան, դու նրստի լաց,  
 Աչքեր նրման չիլ լուսնակ էր,<sup>\*</sup>

Дожили... Осень пришла...  
 Украли, съели рябого петуха...<sup>\*</sup> (2)  
 Рухнуть дому того, кто украл! (2)  
 Он был не мал—с буйволенка,  
 Белые глаза—как рябая луна,  
 Как гумно—спины ширина...  
 У петуха домок—домшко,  
 У петуха сорок женушек,  
 Чтоб бог разрушил дом воришки! (2)  
 Петуха моего украли...  
 С крыши на крышу перебегали...  
 Плав на воде сварили...  
 Петуха моего утащили...

Добавление Анаит Маргарян  
 Отец Арпо, ты сиди—плачь! (2)  
 Рухнуть дому того, кто украл! (3)  
 Украли, съели нашего петуха!  
 То не петух был—буйволенок...  
 Отец милый, ты сиди плачь!  
 Глаза подобны рябой луне... (3)  
 Украли, съели нашего петуха.

<sup>11</sup> Величиной с гумно.

<sup>12</sup> Арпо—муж. имя. Бабо—отец мой.

№ 12 Тун чинар, яр джан!  
(Шатах-таг, к стр. 75)

ОТ АНАНИГ МАРГАРЯН

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

Իմ ջի - ցար յար ջան, իմ ջի - ցար յար ջան.  
բէ վոր ձի չառ - ցես, բէ - մու - րազ մեռ - ցես:

Թուն շինար, յար ջան,  
Թուն շինար, յար ջան,  
Օ՞վ է բան ասէլ,  
Սիրէկան յար ջան:  
էս յանը նուշ ա,  
էն յանը նուշ ա,  
Քաղբըցին էկավ՝  
Կարմրրաթուշ ա...  
էս յանը քամի,  
էն յանը քամի,  
Արազի վրան  
Բանում ա դամին...  
էս յանը պոպոզ,  
էն յանը պոպոզ,  
Շատըխցին էկավ,  
Կըլխին էր, պոպոզ<sup>13</sup>,

П.— Ты Чинар, яр джан!  
Ты Чинар, яр джан!  
Кто же что сказал?  
Любимая яр джан!  
С этого боку—миндаль,  
С того боку—миндаль,  
Горожанка пришла  
Краснощекая...  
С этого боку—ветер,  
С того боку—ветер,  
На реке Арак  
Плавает судно...  
С этого боку—орех,  
С того боку—орех  
Шатаец пришел,  
На голове—колоз...

№ 13 Джан марал, джан!  
(Шатах-таг, к стр. 75)

ОТ АРАКС АБРАԻԱМЯН

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 80)

Ա... Ջան մա - րալ. ջան մա - րալ. ջան մա - րալ. ջան. էլ - ցեցք  
սա - ըը սէ ..... ըյան. սի - ըլ էմ, սի - ըլ էմ, ջան մա - րալ.  
ջան, էլ - ցեցք սա - ըը սէ ..... ըյան. սի -  
ըլ էմ, սի - ըլ էլ, մա - րալ. ջան, էլ - ցեցք սա - ըը ' սէ ..... ըյան.

<sup>13</sup> Պոպոզ, բըլըղ—КОЛОЗ—высокая, островерхая шапка.

Ջա՛ն, մարալ,\*  
 Ջա՛ն, մարալ,\*  
 Ջա՛ն, մարալ, Ջա՛ն\*  
 Յէս արսպուր եմ՝ տոս շուր էս:  
 Յէս զըզըզամ՝ տոս խըմէս: (1, 2, 3)  
 Յէս վարէնամ՝ տոս ծըռէս<sup>14</sup>: (1, 2, 3)  
 Արի, գընանք մէր բաղը: (1, 2, 3)  
 Խըմէնք շիշօլ արաղը: (1, 2, -)

П.— Джан, красотка,\* (1)  
 Джан, красотка,\* (2)  
 Джан, красотка, джан!\* (3)  
 Родник—я, вода же—ты... (1, 2, 3)  
 Журчу я—пей же ты... (1, 2, 3)  
 Боюсь я—сойдешь ты с ума... (1, 2, 3)  
 Иди-ка, в наш сад пойдем. (1, 2, 3)  
 Бутылку водки разопьем... (1, 2, 3)

№ 14, 56 Зэйнуке

(Шагах, к стр. 75, 163)

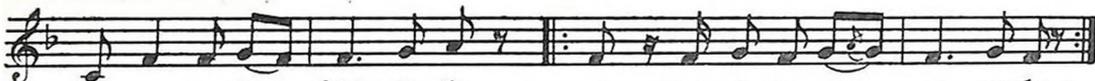
ОТ БИЗМАРКА АЗИЗЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

♩ = 80



կ.— Իս Բէ Յէյ նու-կե, Յէյ-նու-կե! Իս Բէ Յէյ-նու-կե, Յէյ - նո-բե!



Մյն իան-Դու-իւս Ի՛ն - Լո - Բե      Դո   Բյլա կ'օ ֆի - Ի -   Է   Թա Բե,  
 Կը - սյմ Թո Գայ-ի -   Լ   Դո-Բի.

П.— Эй, Зайнуке, Зайнуке,\* (1)  
 Эй, Зайнуке, Зайнуке,\* (2)  
 Весть послал в Алэб<sup>15</sup> я,\* (3)  
 Чтоб кофе<sup>16</sup> привезли тебе,  
 Чтоб браслет привезли тебе, (1, 2, 3)  
 Боюсь—не понравится тебе!  
 Боюсь—не понравится тебе!  
 Чтоб чуху привезли тебе, (1, 2, 3)  
 Чтоб сундук привезли тебе, (1, 2, 3)  
 Боюсь—не понравится тебе!  
 Чтоб феску привезли тебе, (1, 2, 3)  
 Боюсь—не понравится тебе!

Чтоб жемчуг привезли тебе. (1, 2, 3)  
 Боюсь—не понравится тебе!  
 Чтоб пояс привезли тебе, (1, 2, 3)  
 Боюсь—не понравится тебе!  
 Чтоб пуши<sup>17</sup> привезли тебе, (1, 2, 3)  
 Боюсь—не понравится тебе!  
 Чтоб пряжу привезли тебе, (1, 2, 3)  
 Боюсь—не понравится тебе!  
 Эй, Зайнуке, Зайнуке,  
 Ээ, Зайнуке, Зайнабэ,  
 Весть послал в Алэб я,  
 Чтоб накидку привезли тебе,  
 Боюсь—не понравится тебе!

<sup>14</sup> Գըզվու:

<sup>15</sup> Гор. Алеппо.

<sup>16</sup> Кофи—женский головной убор.

<sup>17</sup> Тонкий шелковый платок с бахромой. Обычно его скручивают в жгут и обворачивают вокруг войлочной шапки.

№ 15 Обратная пляска (Тарс пар)

(Талин, к стр. 78)

ОТ ШАРА ЕГИАЗАРЯН

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

$\text{♩} = 104$



0. - Ау, До - па - сар, До - па До - па, се - vdu-güm ol-di.

Ай, Донаджан, Дона, Дона!

Опять яра нашла...

№ 16 Мын холак чэкыр

(Алашкерт, к стр. 79)

ОТ АРШАКА САРГСЯНА

ЗАПИСЬ М. АГАЯНА



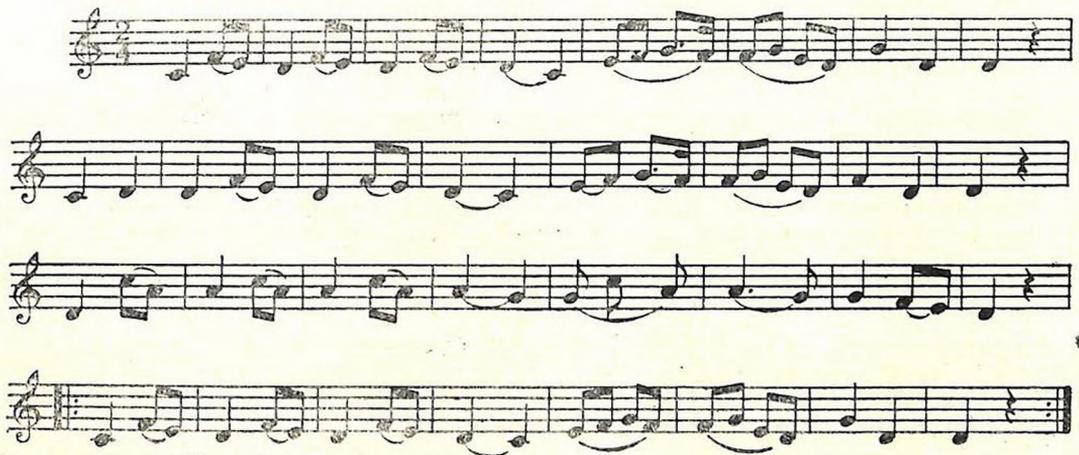
к. - Мын хо - лок че - кыр, ко - ро, жь да - ра би - йе, ла-во.

№ 18 Вэ, Нарэ!

(Шатах-тар, стр. 85)

ОТ БИЗМАРКА АЗИЗЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА



№ 21 Тайло  
(Шатах, к стр. 86)

ОТ ШАМАМ ТЭР-МЫКЫРТЫЧЯН

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 120 - 200)

К-Т'эй - ло, Т'эй - ло, Т'эй - ло, Т'эй-ло, Т'эй - ло, Т'эй-ло,  
Т'эй - ло, Т'эй - ло Нэр- чи кō һат, бән - дək же гот.  
Бән- да кō гот, дьл - ке мьн сот.

П.— Тайло, тайло, тайло,\*  
Кто ни пришел—по песне пропел,  
По песне пропел—мне сердце спалил!

Тайло, тайло, тайло,  
Тайло, тайло, весна опять...  
В.объятых яр сладко спать.

№ 22 Шэйхани-шивһалани  
(Ванская обл., к стр. 88)

ОТ МОВСЭСА ТЭР-НОВАННИСЯНА

ЗАПИСЬ М. АГАЯНА

(♩ = 170)

ՇԵՅՆԻՆԻ ՇԻՎՆԻՆԻ  
1. 2.  
ՇԵՅՆԻՆԻ ՇԻՎՆԻՆԻ

№ 24 Тамур агаи  
(Шатах-таг, к стр. 92)

ОТ БИЗМАРКА АЗИЗЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА



№ 25 Сылван  
(Айондзор, к стр. 112)

ОТ АРШАКА БАБАЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 124)

Musical score for '№ 25 Сылван' with lyrics. It consists of five staves of music in 3/4 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes.

Съл' - ван һат бәр го - вәнде, го - вәнд гә - рй - а  
 нав ди - җа - не, ле, ле, Съл' - ван тө к'ө - ба - ри, ле, ле, Съл' - ван,  
 тө к'ө - ба - ри, ле, ле, Съл' - ван, то к'ө - ба - ри, го - вәнд гә - рй а,  
 нав ди - җа - не, Съл' - ван һа - ти - е нав говәнде, го - вәнд к'әмйи,  
 нав ди - җа - не, ле, ле, бой ха - ть - ре, Съл' - ван.

Народ.—Прошел Сыл'ван впереди гованда,  
 Сплясал впереди народа в гованде,  
 Л'э, л'э, ты очень горд, Сыл'ван!  
 Посреди народа движется гованд,  
 Вошел Сыл'ван в гованд.  
 Посреди народа разоррся гованд,

Л'э, л'э, из уважения к Сыл'вану.  
 Красиво имя твое Сыл'ван,  
 В твою честь движутся в гованде,  
 Ты прошел впереди гованда,  
 Во главе народа завернул ты  
 гованд...

№ 26 Гырани  
 (Шатах, к стр. 98)

ОТ ГАРЕГИНА ОВСЕПЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 124)

The musical score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It includes a dynamic marking 'f' and a fingering '5'. The second staff features a first ending bracket labeled '1.'. The third staff has a second ending bracket labeled '2.'. The fourth, fifth, and sixth staves contain various musical notations including slurs, accents, and fingering numbers like '3' and '5'. The seventh staff ends with a double bar line and a final fingering '2'.



№ 27 Рынанэ  
(Шатахская обл. к стр. 98)

ОТ ШАНЭНА КУЖИКЯНА  
~ (♩ = 60)

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА



Р'ь - н'а - не жь дэ - ве но - ри - яа һэй, һэй, Р'ь - н'а - не!



Бе - на хь - вэш жь дэ - ве но - ри - яа к'э - лэш ша - не

Р'ь'ане же дэве норйя  
һэй, һэй, Р'ь'ане (2),  
Бена хвэш жь дэве норйя,  
к'элэш щане (4).

Р'ь'ане жь дэве р'свша (2),  
Мьн чьни на баш бьн к'аша (4).

Р'ь'ане жь дэве Зэрия (2),  
Мьн чьни бар бь бара (4).

Р'ь'ане жь дэве сора (2),  
Мьн чьни, дор бь дора (4).

Базлик в устах фей,  
Эй, эй, Рынанэ! (2)<sup>18</sup>  
Благоухают уста фей,  
Ай, славная душа! (4)

Базлик для уст красоток, (2)  
Нарвал я с мест прекрасных, (4),

Базлик для уст прелестниц, (2)  
Я пучками нарвал, (4)

Базлик для уст алых, (2)  
Я ряд за рядом рвал... (4)

<sup>18</sup> Базлик и жен. имя.

№ 28 а Шакыр ага  
(Шатах-таг, к стр. 98)

ОТ АНАНИТ МАРГАРЯН  
(♩ = 60)

РАСШИФРОВКА С. САМВЕЛЯН



К. — һэй би-нын, би - нын, Шә - кыр'а - г'а би - нын!



Кор - ку га - бар - дан ль ма - лан вә ри - нын.

№ 28 б Шакыр ага  
(Шатах-таг, к стр. 98)

ОТ БИЗМАРКА АЗИЗЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 100)



К. — һэй, би - нын, би - нын, Шә - кыр а - г'а би - нын,  
Көр.. ку га - бар - дан, ль мь - лан вә - ри - нын,



һэй би - нын, би - нын, ше - ре сор би - нын!  
ә - гәр бь хве на ет, к'ә - фи - лан би - нын.

№ 29 Шарафани  
(Шатахская обл., к стр. 98)

ОТ ГАЛУСТА И ГАРЕГНИА ОВСЕПЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 140)





№ 30 Дэ бынэ Джызирэ  
(Шатах-таг, к стр. 98)

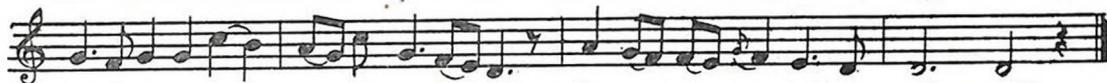
ОТ БИЗМАРКА АЗИЗЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 108)



К... Дэ бы - не Шь-зи - ре, хэй, ма-ла мын! Өз чо-мэ тэ бэр' - дьм, вэй, вэй!



Дэ бы-не на-ра - ве, вэй, ма-ла мын! Өз чо-мэ тэ бэр' - дьм, вэй, вэй!

(перевод с курдского текста)

Д.— Дэ, под Джызиром, эй, дом мой!  
Я пошла тебя спасти, вэй, вэй,\* (2)  
Под южной стороной, эй, дом мой! (2)

Пуши<sup>19</sup> арабский, эй, дом мой!  
Бахрома спереди висит, вэй, вэй!  
Пуши черный, эй, дом мой!  
Бахрома спереди висит, вэй вэй!

Из полотна рубаха твоя, эй, дом мой!  
Бахрома спереди висит, вэй, вэй!  
Под южной стороной, эй, дом мой, (2)

№ 31 Дэра Ал'ба'кэ

ОТ БИЗМАРКА АЗИЗЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 120)



К... Дэ - ра Ал' - ба - ке де - рэк фь - ла - нэ.

<sup>19</sup> См. прим. 17.

Ша - хи - а Ал' - ба - ке де - рэк фь - ла - нә,  
 ве ль де - ре - да Шә - кыр у Мә - ла - нә,  
 дәр - ге де - ре бь ши - ра шке - нан - ды - нә.

Дера Ал'баке, дерэк фыланә,  
 Шаһиа Ал'баке дерэк фыланә,  
 Ве ль дерада шәкыр у мәланә,  
 Дәрге дера бь шира шкенандыә.

Дера Ал'баке ве ль сәре гьрә,  
 Шаһиа Ал'баке ве ль сәре гьрә,  
 Ве ль ды дерада к'ом к'ом кьри.  
 Дәрге дера бь шираң кәркьрийә.

Дера Ал'баке ве ль сәре Лате,  
 Храба Ал'баке ве ль сәре Лате,  
 Диарит'хуби бьк'әтнә хәйбәте.  
 Әнлазе соро дәстә шир һате.

Дера Ал'баке дерәк хвәш дерә,  
 Ве дерада шотәк хвәш мерә.  
 Йәк Әлис шерә, йәк Әбузетә.

Агбакский храм—армянский храм,  
 Чудесный Агбак—армянский храм...  
 В храме Шакыр и мулла,  
 Мечами вырубали дверь храма...

Агбакский храм на вершине холма,  
 Чудесный Агбак на вершине холма,  
 Собирались группами в храме,  
 Мечами раскрошили дверь храма...

Агбакский храм на вершине Лата,  
 Руины Агбака на вершине Лата...  
 В стороне Тхубш в шатер войдя,  
 Ухватился за меч Әйлазе Соро придя...

Агбакский храм—прекрасный храм,  
 В храме два храбрых мужа,  
 Один—лев Али, другой—Абузэт...

### № 32. Горани

(Талинский р-н, к. стр. 104.)

ОТ ГАБРИЕЛА ПЕТРОСЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 60)

Տ. — Էդ Սը-ըն Դաշու Կը-սեճ. Դու - րա..ճ ու խօ - ղոզ:  
 Յա - րուս ծու - ցէ ... րճեր. Լը. շա..դ ա - ցուշ ֆօ - ղոզ:  
 Յէս քէ - ցէ Մա - ցի-րէյցք շա..դ Լը Կա - րօ - ղոզ:

էդ Մըշու դաշտ հըսէն,  
Գուրան ու խօրով,  
Յարու ծուցէրն էր, լը,  
Շադ անուշ հօղով,  
Յէս քէնէ մայր էյնք,  
Շադ լը հարօղով:

Она зовется Муша долиною...  
Ровная, с травою...  
Груды яр моей  
Так благоухают...  
Я скучаю по тебе,  
Я в тоске по тебе...

№ 33 Горани

Талинский р-н, стр. 106).

ՕՏ ԳՐԻԳՐԱ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

ԶԱՓԻՏՅԱՆ ՍՍ. ՄԵԼԻԿՅԱՆ

(♩ = 72)



S. — Յօ - րէ.... Եւ՛մ ցա - ցէ. լօ. Բէդ վէ - րի՛ն սա - րու՛ն,  
Աստվա՛ս.... ծա - ցի - ծէ. լօ. զէս տա - րուս գա - րու՛ն,



Աստ - վա՛ս ծա - ցի - ծէ. լօ, զէս տա - րուս գա - րու՛ն:  
վէկ շա - մամ չէ - դավ. լօ. Եամ - պէ՛մ մի՛ւմ յա - րու՛ն:

ԿՕՐԱՆԻ

Յօրէն էմ ցանէ, լօ, հէդ վէրին սարուն,  
Աստված անիծէ, լօ, վէս տարուս գարուն,  
Մէկ շամամ չէղավ, լօ, ճամպէմ իմ շարուն:

№ 34 Горани

(Талинский р-н, к стр. 107)

ՕՏ ԱՐՏԱԿԱ ՏԱՐԳՏՅԱՆ

ՐԱՏՈՒՄՔՐՈՎԿԱ Տ. ՏԱՄՎԵԼՅԱՆ



К.—Йа - ре, Һа, йа - ре, ло, йа - ре, Һа, йа - ре, ло,



йа - рым го - ра - ни, йа - ре, Һа, йа - ре,



йа - ре, Һа, йа - ре, йа - рэ Шэ ма - ме...

К. — Йаре, на, йаре, ло, йарьм Горани\*,  
(1)

Дэстэки рэйлуна, йэки сорани,  
Йаре, на, йаре, Шэмаме йаре. \*(3)  
Мьн шэ'р к'ьр'и жь хоцэ Сэргисэ,  
(1)

Бнае шэ'ре сэдһазар к'исэ, (3)  
Бостанэк авда к'елэка Мурад, (1)  
Жь бостан мьн дэрхьст чар һ'эб шэ-  
мам, (3)

Эварэ, хвэш эварэ, (1)

Ч'викан зарэ-зарэ, (3)

Сбейэ т'эве дайэ, (1)

Зер'а ль а'ние ху дайэ, (3)

Эварэ р'о т'б нэма, (1)

Си к'этиэ дори ч'еман, (3)

Йар к'этиэ хйалан, хэман, (1)

Наһелэ һэрьмэ р'уйан, (3)

Эварэ, эвар набэ, (1)

Дьл к'этиэ ч'арэ набэ, (3)

Дьлке мьн зарэ-зарэ, (1)

Бэр ч'эм бэр ч'эм дьчумэ, (3)

Бэншите хвэ дьшумэ, (3)

Бэншите хве дьшумэ, (1)

Незики Гэвре бумэ, (3)

Гэвре к'энийа, эз ша бумэ, (1)

Ша бумэ', хэвр'а чумэ. (3)

П. — Яр, ай, яр из Горани<sup>20</sup>, яр моя,\* (1)  
В одной руке трубка, другая—на

соране<sup>21</sup>...

Яр, ай, яр. Шамам яр моя!\* (3)

У ходжи Саргиса купил я пуши, (1)

Сто тысяч кисетов—цена пуши. (3)

У реки Мурад полил огород я. (1)

Четыре дыни принес из огорода я. (3)

Вечер, ай, чудесный вечер, (1)

Пташки все щечучут... (3)

Утро настало—рассвело... (1)

Червоныцы на лбу ее запотели... (3)

Вечер настал—солнце зашло.. (1)

Тени на реку пали. (3)

В грусть и заботы погрузилась яр

моя, (1)

Не позволяет поцелуй сорвать... (3)

Вечер, но вечера нет, (1)

Влюбился—исцеленья нет. (3)

Сердце мое поет, поет... (1)

К реке, к реке иду я, (3)

Подошел к Гяврэ я, (3)

Гяврэ засмеялась—обрадовался я... (1)

Обрадовался—заснул я... (3)

### № 35 Горани

(Эрзерум, к стр. 107)

#### ОТ АКАБИ МАНУКЯН

(♩ = 144)

#### ЗАПИСЬ А. КОЧАРЯНА



<sup>20</sup> Село в Дутахне вблизи Алашкерта.

<sup>21</sup> Короткий меч.

№ 36 Гэрани  
(Айондзор, к стр. 112)

ОТ АРШАКА БАБАЯНА

РАСШИФРОВКА С. САМВЕЛЯН

Three staves of musical notation for the piece "№ 36 Гэрани". The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

№ 39 Кэртци  
(Ван, к стр. 122)

ОТ ВАГАРШАКА ШАБИЦЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 120)

Six staves of musical notation for the piece "№ 39 Кэртци". The notation is in treble clef with a key signature of three flats (E-flat, A-flat, D-flat) and a 2/4 time signature. It includes triplet markings and a sextuplet marking (indicated by a '6' above a bracket). The tempo is marked as quarter note = 120.

№ 40 Шэхани—Шэйхская  
(Айюцзор, Васпуракан, к стр. 126)

ОТ АРШАКА БАБАЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 120)

Музыкальный фрагмент № 40, состоящий из шести нотных стенов. Ключевое положение: G-большая (два диэза). Такт: 2/4. Темп: ♩ = 120. Динамика: f. Музыкальный язык: армянский. Стиль: классический. Фрагмент начинается с ноты G4, за которой следуют различные ритмические рисунки, включая шестнадцатые и восьмые ноты, часто связанные в группы. Используются различные фразировочные штрихи, такие как скобки и акценты.

№ 41 Чол майдан—Безлюдная, пустынная площадь  
(с. Иршд Талинского р-на, к стр. 128)

ОТ ГАБРИЭЛА ПЕТРОСЯНА

ЗАПИСЬ М. САЛТЫКОВОЙ

Музыкальный фрагмент № 41, состоящий из одного нотного стенов. Ключевое положение: G-большая (два диэза). Такт: 2/4. Музыкальный язык: армянский. Стиль: классический. Фрагмент начинается с ноты G4, за которой следуют различные ритмические рисунки, включая шестнадцатые и восьмые ноты, часто связанные в группы. Используются различные фразировочные штрихи, такие как скобки.

№ 42 Ашири гуванд—гуванд война  
(Ван, к стр. 129)

ОТ МУКУЧА ИОВАННИСЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 104)

Музыкальный фрагмент № 42, состоящий из одного нотного стенов. Ключевое положение: G-большая (два диэза). Такт: 2/4. Темп: ♩ = 104. Музыкальный язык: армянский. Стиль: классический. Фрагмент начинается с ноты G4, за которой следуют различные ритмические рисунки, включая шестнадцатые и восьмые ноты, часто связанные в группы. Используются различные фразировочные штрихи, такие как скобки.



№ 43 НОУЫН эр еркэн  
(Таллинский р-н, к стр. 131)

ОТ ГРИГОРА МАРГАРЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 120)



S.- Հօլ - Գեր. յեր - Կեց. Բօլց ա - Գուշ:

*Հօլրն եր յերկէն,*

*Հօլրն սնուշ:*

№ 44 Мачино  
(Сасун, с. Ирвид, Таллинский р-н, к стр. 131).

ОТ ГАБРИЭЛА ПЕТРОСЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 92)



S.- Նա-Գա-րի Գա-Գա մա - չի - Գօ, Կօշ - Կարց ու փի -



Գա - չի - Գօ բա - ռէ բէ - ռէ քօ - չի Գօ

№ 45 Мындо

(Сасун, с. Иррид, Таллинский р-н. к стр. 131).

(Мелодия не записана)

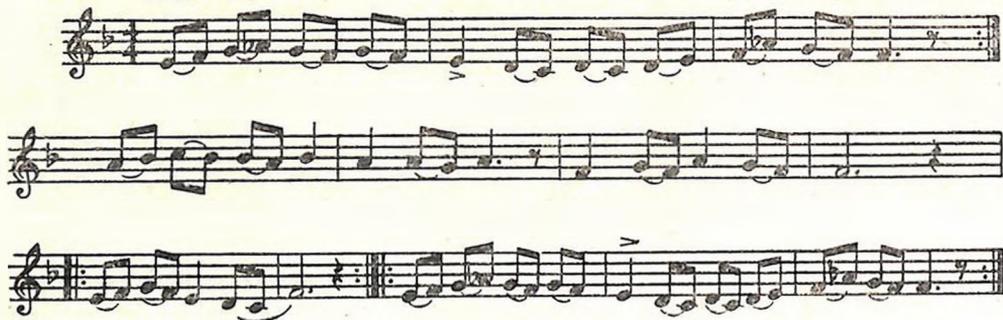
№ 46 Трахаг—Сабельная пляска

(Шатах, к стр. 136)

ОТ ШАХЪНА КУЖИКЯНА

(♩ = 104)

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА



№ 48 Шарани

(Алашкерт, к стр. 139)

ОТ КАРО ТАМОЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА



Տ. Կօսիչ ճա - րէ - ցէրպաւս...նէ - կալ.	տա՛յ. ճա-րա-ճաւ՛յ.	ճաւ՛յ.	ճաւ՛յ:
Զըն - գրո - դա - լէն հարս.նէ - կալ.	» » » »	»	»:
Մէծ տոռ... ճոս լէ...ճոս էր - գէն.	» » » »	»	»:
Խօ - րօս հարս-նէր մէր ջէր-գէն.	» * * *	*	»:

Чечевину доставайте, пост пришел...  
Тай, нарапай, най, най! (2)  
Позвякивая, невестка пришла... (2)

Дом велик, широк и длинен, (2)  
Невестки-красы в ряду нашем... (2)

№ 49 Яр хушта

(Сасун, к стр. 142)

ОТ ГРИГОРА МАРГАРЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА



№ 50 Яр хушта

(Сасун, к стр. 143)

ОТ ГРИГОРА МАРГАРЯНА  
(♩ = 132)

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА



То - зьл ба - но. То - зьл - бан. То зьл - ба - но. То - зьл бан.  
Го - зьл ба - но. На ка ри. тьл са - ризе - ре та - ри.

Тозыльбано<sup>22</sup>, Тозыльбан,  
Тозыльбано, Тозыльбан.

Тозыльбан, ты накарисц,  
На голове твоей темное золото.

№ 51 нАла кышта

(Айощзор, Васпуракан, к стр. 149)

ОТ АРШАКА БАБАЯНА  
(♩ = 120)

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

<sup>22</sup> По-видимому, муж. имя.



№ 52 Дә, быжан-быжан

(Айоцдор, Васпуракан, к стр. 156)

ОТ АРШАКА БАБАЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 92)

К-Дә, бы-жән, бы - жән, Кә - we жә - не, Кә - we жә - не,  
 һа, шан қи - зан! Бь - жән, бь-жән, лә, бь - жән, бь - жән,  
 бь - жән, бь - жән, Кә - we ша - не! Дә, бь-жән, бь - жән,  
 лә, бь-жән, бь - жән, бь - жән, бь - жән, Кә - we жә - не  
 Кә-we. жә-не, ыь - ра жә - не.. бь - жән, бь-жән, - Кә - we ша - не!

Ну трепли, трепли, (1)  
 Как куропатка трепли!  
 һЭй, девицы,  
 Идите, треплите! (1, 2)  
 Я пошел в село Алия,

Пришел домой, трепал. (1, 2)  
 Я пошел в дом Исайа,  
 Передо мной положили сухой хлеб. (1, 2)  
 Я пошел в дом старшины,  
 Передо мной положили свежий хлеб.

№ 53 Тчампхавэн

(Шатахская обл., к стр. 161)

$\text{♩} = 60.$

№ 57 Хырунк, дагдан  
(Апаранский р-н, к стр. 168).

ОТ АНГИН АБРАНАМЯН РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

$\text{♩} = 116$

Ա. Կը ռուճգ դաղ-տանց ու շա-ղի. Կը - ռուճգ սա -րէ - րով ա ռի. Կը -  
 ռուճգ, ծափ սուր ու բը -ռի. Կը - ռուճգ, ծափս բէ - փնց ա - ռի:

Ա. — Խրոտնկ, դադդան ուշադի<sup>23</sup>,\* (1)

Խրոտնկ, աճ թէվին արի,\* (2)

Յօլա, ամպէրու տակին,

Մաղիկ ծառնէրու տակին: (1)

Գնա արի, ման արի, (2)

Խրոտնկ, ձախ թէվին արի,\* (3, 1)

Չաչիրի ճըրի խօտը, (2)

Շան վորդու անուշ հօտը: (1)

Խրոտնկ, դադդան ուշադի,

Ըսի՛ խանդէնը<sup>24</sup> իմ մօտը,

Խրոտնկ, ա՛րի ու ա՛րի, (4)

Կօտրի՛ր սարիւրի վօտը: (1, 4, 2, 3)

Д.— Журавль, горное дитя.\* (1)

Журавль, правой стороной лети,\* (2)

Пари под облаками...

Цветок под деревьями.\* (4)

Погоуляй, поди, приди, (2)

Журавль, левой стороной лети! (3, 4)

Луг такой травянистый, (2)

Прохвост такой душистый (1)

Сказала—позовем ко мне...

Журавль, лети, прилети, (4)

Сломай недругу погу... (1, 4, 2, 3)

### № 58 Եւանդը Խրոտնկ

(Աւարաճ, կ. թր. 171)

ՕՒ ԱՆԴՐԻՆ ԱԲՐԱԿՅԱՆ

ՐԱՏՈՒՄԲՈՒՄԿԱ Մ. ՄԱՆՍՅԱՆ



### № 59 Տիրտ

(Կոնստանտինոպոլ, կ. թր. 171)

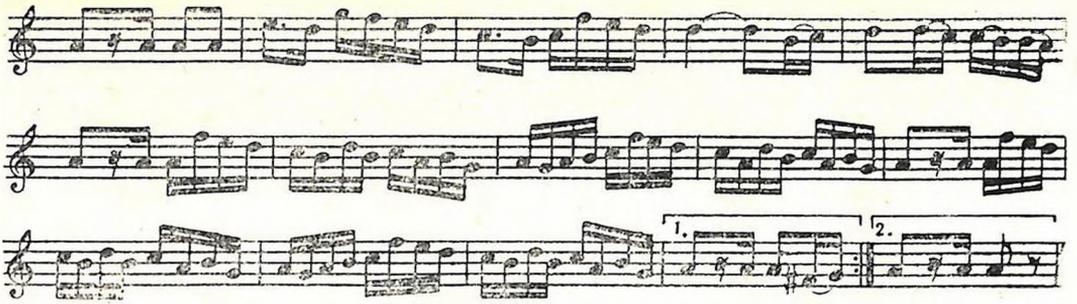
ՕՒ Գ. ՇԱԿԱԼՅԱՆ

ՅԱՅԻՍ Գ. ՇԱԿԱԼՅԱՆ



<sup>23</sup> Ուշադի—ушаг от тур. ушак—слуга, молодой человек.

<sup>24</sup> Խանդէնը—խանդէնը,—позовем.



№ 60 ҺАджанцоц пар  
(Шатах-таг, к стр. 174)

ОТ БИЗМАРКА АЗИЗЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛКЯНА

(♩ = 140)



Һа - шан, һа - шан, һа - ша - но, һа - ша - но, һа -



шан, сна - рэ мә - һ'и - но шә .....бра но.

ҺАджан, ҺАджан, ҺАджап, Аджан,  
ҺАджап—всадник, кабыла джэбранская.

№ 61 Кырунг, дагдан ушаги  
(Апаранский р-н, к стр. 175)

ОТ АРАКС АБРАҺАМЯН

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАНАТРЯНА



ԿՐ - ուՆԳ դաղ-դաճ ու-շա - դի,

ԿՐ - ուՆԳ սա - ըե - թով ա - ըի:

Ա Կըռունգ, դաղդան ուշադի\* (1)

Կըռունգ, գարնան բալաբին (1)

Կըռունգ, սարէթով արի,\* (2)

էգար՝ մըտար մէր ալգին... (4)

Կըռունգ, ծափ տուր ու թըրի,\* (3)

Կըռունգ, դու գարնան ծաղիգ, (5, 4, 3)

Կըռունգ, ձախ թէվին արի,\* (4)

Կըռունգով գարուն կըրգա, (1)

Կըռունգ, աճ թէվին արի...\* (5, 4, 2, 3)

Անկըռունգ գարուն չի գա... (3)

№ 63 Эрку так  
(Алашкерт, к стр. 177)

ОТ АРШАКА САРГСЯНА

РАСШИФРОВКА С. САМВЕЛЯН

(♩ = 144)

Лш. ла, ...  
Ла, Лш, ...

№ 72 Гулаш  
(Айоцзор, к стр. 184)

ОТ АРАКС АБРАҘАМЯН

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 140)

*f*

№ 73 Тцап хар  
(Айоцзор, к стр. 184)

ОТ АРШАКА БАБАЯНА

РАСШИФРОВКА С. САМВЕЛЯН

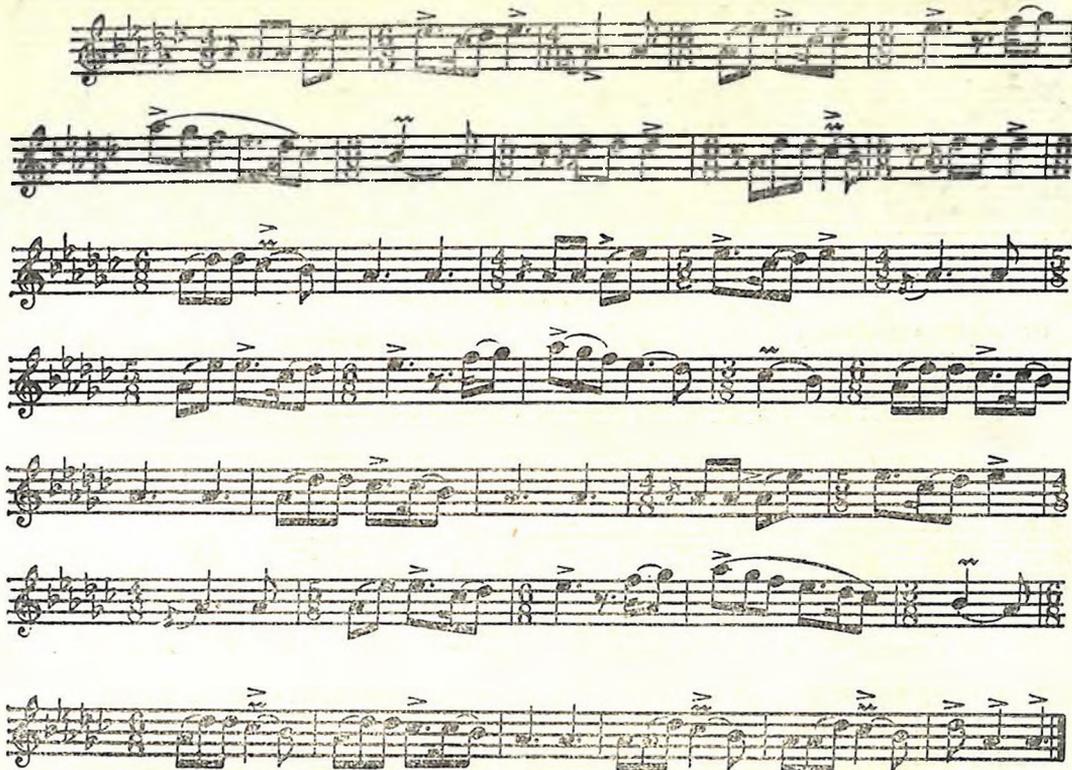
ТЪҘҘҘҘ. МЕДЛЕННО

ТЪҘҘҘҘ. МЕДЛЕННО

№ 74 Трахаг марталов  
(Айондзор, к стр. 184)

ОТ АРШАКА БАБАЯНА

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦТРЯНА



№ 75 Тчампу хаг

(Айондзор, к стр. 186), мелодия не записана

№ 76 Кырунг дагдан ушаги

(Артикский р-н, к стр. 194)

Мелодию см. № 61

Ա.— Կրունդըն էգալ էն սարիծ,  
Կրունդ գաղղան ուշաղի\* (2),  
Խաբար բերալ իմ չարիծ,  
Մալ տուր՝ աճ թէվիտ արի\* (4):

Կրունդ, աստվածքս սիրէս (2),  
Իմ չարիծ խաբար բերէս (4)...

Կրունդըն իճալ մէր ծառին (2),  
Մէտի՛մ քու բերած բառին (4)...

Д.— Журавль с горы той прилетел.  
Журавль горнее днтя.\* (2)  
От яра весть мне принес...  
Хлоная крыльями, справа лети.\* (4)

Журавль, бога ради ты (2)  
Мне весть от яра принеси... (4)

Журавль к нам на дерево сел. (2)  
Пасть жертвой мне весть той!... (4)

Կըռունգ, յերկէ՛, ձէնըս անուշ (2),  
Բէրնի բառէրն է անուշ... (4)

Կըռունգնէրը յերամօլ (2),  
էգան՝ անծան մէր սարօլ... (4)

Կըռունգ, կըռունգ, կըռկըռան, 02)  
Կըռունգնէրը, հա, Թըռան... (4)

Կըռունգնէրը յերկէծին, (2)  
էգան՝ գարուն բէրէծին... (4)...

Կըռունգնէրը յերամօլ (2),  
էգան՝ անծան յերկէլօլ... (4)

Կըռունգ, քանի տարի յէ (2),  
Կըռունգ, գալըտ բարի յէ... (4)

Կըռունգնէրը յերամօլ, (2)  
Անծնըմ էյն շարլէ-շարան,  
«Չուտ ու գուտան» քսէծին՝  
Շարանն իրար խտնէծին:

Կըռունգնէրը նէղածան, (2)  
Արագ Թօղին՝ հէռածան... (4)

Журавль, спой, голос твой сладок, (2)  
Слова уст твоих сладки... (4)

Журавли стаей прилетели (2)  
Над горой нашей пролетели... (4)

Журавль, журавль крикчущий... (2)  
Журавли, вон, взлетающие... (4)

Журавли пропели, (2)  
Весну неся, прилетели... (4)  
Журавли вереницами (2)  
Пролетели с песнями... (4)

Журавль, сколько уж годов, (2)  
Журавль, жалуешь с добром... (4)

Журавли стая за стаями  
Пролетели вереницами...

«Соха и плуг!» воскликнули—  
Вереницы нарушили...

Журавли рассердились. (2)  
Сразу ж прочь удалились... (4)

### № 77 Туй-туй

(Арктикский р-н, к стр. 195)

ՕՒ ԽՅՐԻԿՆԱԶ ԽԱՐՏՆՅԱՆ

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАПАТՐՅԱՆԱ



### № 78 ԻԱյկական մարշ

(Էժմնաձնն, կ ռթ. 197)

ՕՒ ՈՎԱՆՆԵՏԱ ՄԱՆՎԵԼՅԱՆԱ

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКՅԱՆԱ



№ 79 Нинэр, нинэр, нинэр па!

(Сасун, к стр. 197)

ОТ ГРИГОРА МАРГАРЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 120)



Նի - ԵԵր. Եի - ԵԵր. Եի - ԵԵր Եա	Եի - ԵԵր. Եի - ԵԵր, Եի - ԵԵր Եա,
Քա - ջը - ու է Ե ցա - ու ու Ե ա - վա... զէր	» » » » » » »
Յէր - կէ Ե Մու - րադ մու - րա.. զէր.	» » » » » » »
Յա - մա.. Եօ - վէ մէ - Եէ զիս	» » » » » » »
Շա - քըմ տակ - տերւ կէր - ցու զիս:	» » » » » » »

Ա.— Նինէր, նինէր, նինէր նա,\* (1)  
 Քաջրոկնց առուն ավազ էր,  
 Յէրկէն Մուրադ մուրազ էր,  
 Յամա՛ն վօ՛ւկ է մէնէ զիս,  
 Շարքմ տաքդէղ կէրցու զիս, (1)

Առու, առու զընացի,  
 Քառսուն կարավ բրունէցի,  
 Մէզ մօրթէցի՝ լէզի էր,  
 Կէս թափէցի՝ գինի էր,  
 Գինի, գինի Գինէստան: (1)

Աղպէր ունիմ Շահրասան,  
 Թըվթի<sup>25</sup> շապիւր՝ կարօղնուն,  
 Մանղըր հուլուն՝ շարօղնուն:

Д.— Дремал, дремал, дремал он\*... (1)  
 В ручье Каджоррэниов песок был,  
 У Длинного Мурада зарок был...  
 Ох, не колоти же ты меня!  
 Щелоткой перца накорми меня... (1)

К ручью, к ручью пошел я,  
 Сорок куропаток поймал я,  
 Одну зарезал—горькой была.  
 Половину бросил—вином была,

Вино, вино, Винная страна... (1)  
 Брат есть у меня в Шахской стране...  
 Их тафты рубаха тому, кто шинл,  
 Мелкий бисер тому, кто низал...

№ 80 ԿԼա Լալա!

(Сасун, к стр. 198)

ОТ ГАБРИЕЛА ПЕТРОСЯНА

ЗАПИСЬ СП. МЕЛИКЯНА

(♩ = 102)



Q.-Ma - la mə k'a - ne? Ha - u lə, lə! Ma - la mə k'a - ne? Ha - u lə, lə!

<sup>25</sup> Թըվթի—Тыфти от тафта—ткань.

Һау ләлә.<sup>26</sup> (1)  
 Мирьм, мирьм,  
 Һау ләлә,  
 Асег' тиньм, (1)  
 Һау ләлә.  
 Ло кор'о тә настиньм (1)  
 Һау ләлә.  
 Һьлуе тиньм, (1)  
 Һау ләлә.  
 Шарас тиньм (1)  
 Һау ләлә.  
 Фьстан тиньм, (1)  
 Һау ләлә.

Қьрас тиньм (1)  
 Һау ләлә.  
 Ло кбр'о тә настиньм (1)  
 Һау ләлә.  
 Мирьм, мирьм, (1)  
 Һау ләлә.  
 Ве ль бажерә, (1)  
 Һау ләлә.  
 Гәр'дән тиньм. (1)  
 Һау ләлә.  
 Ло кор'о тә настиньм (1)  
 Һау ләлә.

№ 83 Гаджә, гу!

(Артикский р-н, к стр. 199)

ОТ ЭРИКНАЗ АРТЭНЯН

РАСШИФРОВКА Л. АСТВАЦАТРЯНА

(♩ = 120)



Һау - лә - лә. Һау - лә - лә.



Һау - лә - лә. Һау - лә - лә.

У.— Һау-лә-лә, Һау-лә-лә<sup>27</sup>, Һау-лә-лә\* (1)  
 Һау-лә-лә һәләлә, Һау-лә-лә (1)  
 Һау-лә-лә<sup>28</sup> Һау-лә-лә... (1)  
 Һау-лә-лә Һау-лә-лә Һау-лә-лә... (1)  
 Һәләлә, Һәләлә Һәләлә... (1)  
 Һау-лә-лә Һәләлә һәләлә (1)  
 Һау-лә-лә Һәләлә Һәләлә<sup>29</sup>... (1)  
 Һәләлә Һәләлә Һәләлә... (1)  
 Һәләлә Һәләлә Һәләлә... (1)  
 Һәләлә Һәләлә Һәләлә (1)  
 Һәләлә Һәләлә Һәләлә... (1)

Д.— Һау-лә-лә, Гаджә, гу!<sup>30</sup>  
 Гаджә встал и удрал, (1)  
 Гвоздику с собой забрал. (1)  
 А гвоздика в посуде, (1)  
 Встань, присядь среди людей... (1)  
 С горы ветра дуновенье, (1)  
 Гаджә ж старостой избранье... (1)  
 Старостой к чему избрали? (1)  
 Чтобы черт Гаджә побрал! (1)  
 Ручей водой налил, (1)  
 С коня Гадже свалился... (1)

<sup>27</sup> Һау-лә-лә—Гаджә—муж. имя. по показанию Эрикназ Артэнян, ср. Гр. Ачарян, 208, Һау-лә-лә—Гаджал.

<sup>28</sup> Һау-лә-лә—гвоздика как пряность.

<sup>29</sup> Һәләлә—главный—от рус. главный, староста.

<sup>30</sup> Эта строка припева прибавляется после каждой строки текста.

Ձին թողե՛ծ, փախալ՝ զընած, (1)  
Գաջէն առանց ձի մընած... (1)

Գաջէն էղալ զըլավնի, (1)  
Ախշիզ տըլալ շօրանի... (1)

Չօրան, սրբինգրտ շալա, (1)  
Քանի փըշում է քամի...

Конь удрал, умчался. (1)  
Без коня Гаджэ остался... (1)

Гаджэ старостою стал. (1)  
Дочь за овчара отдал... (1)

Овчар, в свирель свою дуй, (1)  
Пока ветер еще дует... (1)

№ 84 հА, Բախча!

(Артик, к стр. 200)

ՕՒ ԽՅՐԻՈՒՅԱՅ ՆԱՐՏՅՈՒՅՈՒՆ

ՐԱՏՄԻՓՐՈՎԿԱ Լ. ԱՏՎԱՇԱՏՐՅԱՆ



Էր... շա՛. բախ-ճա ջաճ, հա. բախ-ճա. էր-գու խ.. իար՝ մէ բախ-ճա:



Տուզ. տուզ. տա-րա՛յ տուզ. մէ-րըս զը-ճած բաճ-ջա-րի...



Բաճ-ջար շէ-ղալ՝ իօ-դէ-ղալ. իօ-դի տա-զը՝ ծի.. դէ-ղալ ծի-դը թը-ռալ



զէ-րա-ճիճ. իօ-դը ա-ռալ բէ-րա-ճիճ՝ մէ.ն-ճիճ Ա-վէ-ղա-րա-ճիճ:

Շա բախճա ջան,  
Շա, բախճա,  
Էրիս խիյար  
Մէ բախճա.

Տուկ տուկ,  
Տարա՛յ տուկ,  
Մէրըս զընած  
Բանջարի....

Բանջար շէղալ՝  
Խօղ էղալ,  
Խօղի տազը՝  
Միդ էղալ.

Միդը թրռալ գերանին,  
Խօղը առալ բերանին...  
Մէնի՛ճ Ավէղարանին,  
Իրան տըլաճ նըշանին.  
Ու էս, բըմրու էս,  
Տալարշուր՝ էս, ճընշուղ էս,

Ай, садик милоч!  
Ай, садик!  
Два огурчика,  
Один садник!

Тук, тук,  
Тук да тук!  
Мать пошла  
За овощами...

Овощей не было,  
Трава была,  
Под травкою  
Птичка была...

Птичка на бревно забралась,  
Травку клювом сорвала...  
За Евангелие жертвой я пала,  
За знамение, что дало...  
Козлик ли ты, перышко ли ты,  
Мешок ли ты, воробышек ли ты?

31 Տալարշուր—таварджуз—мешок из козьего бурдюка для хлеба.

№ 85 Կորնոտի քար  
(Արտիկեկի ք-ն, կ էր. 201)

ՕՏ ԽՐԻՔՆԱՅ ԽԱՐՏՆՅԱՆ

ՐԱՏՄԻՓՐՈՎԿԱ Լ. ԱՏՎԱՇԱՏՐՅԱՆԱ

(♩ = 120)



Ա. — Ախ. մեր քա-ղա - քուն վո- պա-նոծ քա - ծին.



քուր. ընու ախ-պո - ղը. մա-մա ջան. վո-պա-նոծ քը - ծին:

Ախ, մեր քաղաքում վոսփանոծ բաժին<sup>32</sup>,  
Քորն ու ախպորը, մամա ջան, վոսփանոծ բրձին.  
Սրբորաք նըստավ ծանկերի տազին,  
Վոսփերին առավ, մամա ջան, թէվերի տազին:

Ամիլ՝ իկանծին մկի տանրմ է,  
Քորն ու ախպորը, մամա ջան, բէզնիծ հանրմ է.

Վոսփերին տարան, սարախոց լըծին,  
Քորն ու ախպորը, մամա ջան, իրարուծ ջոզին:  
Ախ, սէլով անծավ էն օր մեր օրը,  
Յէփ իրարուծ ջոզէծին քորն ու ախպորը:

Վոսփանոծ բաժնի՜ սօփիծ ազատէծ,  
Ի՞նչ էնէմ օր, ախ մամա ջան, բէզնիծ բաժանէծ.  
Տանրմ էն մալրից, (Ամիրիկա) էլ հէկ շէմ դանա,  
Կաթնատուր, մալրից ջան, բէզի շէմ մօտա:

էանկ Նիկոլան թախաթ թկ ընկնր.  
Շուն թարքը շրգար մկի կօօրեր:

Քորն ու ախպորը իրարիծ ջոզին,  
Սրբիս վրա, ախ, մամա ջան, վերբեր բաժնին.  
էլ չի յավնա սրբիս վերբերը,  
Ամէնին անուշ է մամա, կաթնատուր մկը:

№ 86 Յեկ, տիւնոնկ սօհն ու սիտր!

(Յառ, կ էր. 202)

ՕՏ ԽՐԵՆԱ ԴԱՎՅԱՆԱ

ՅԱՅԻՏՅ Մ. ՄԱՅՄԱՆՅԱՆԱ



I. — Է - կէք. ծէ-ծէյնք սօխն ի սրխ-տօր. կա - նանչ գըխ - տօր. ջուխտ մա-նա-նէլ:



II — Ին-չօ՛վ ծէ-ծէյնք սօխն ի սրխ-տօր. կա - նանչ գըխ - տօր. ջուխտ մա-նա - նէլ:



I. — Վօտ-քով ծէ - ծէյնք սօխն ի սրխ-տօր. կա - նանչ գըխ - տօր. ջուխտ մա-նա-նէլ:

<sup>32</sup> Русский перевод см. в тексте, стр. 202. Каждая строка поется два раза.



1. II. վօտ - քօվ ծէ-ծէյնք սօխն ի սըխ-տօր վօտ - քօվ, վօտ- քօվ, վօտ- քօվ ծէ ծէյնք:

Էկէք ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր (1)  
Կանանչ գըխտօր ջուխտ մանանեղ (2)

Ինչօ՞ղ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր (3)  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ (4)

Վօտքօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Վօտքօվ, վօտքօվ,  
Վօտքօվ ծէծէնք: (1, 2, 3, 4)

Մունգօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Մունգօվ, ծունգօվ,  
Մունգօվ ծէծէնք: (1, 2, 3, 4)

Գըլխօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր.  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Գըլխօվ, գըլխօվ,  
Գըլխօվ ծէծէնք: (1, 2, 3, 4)

Ճակտօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Ճակտօվ, ճակտօվ,  
Ճակտօվ ծէծէնք: (1, 2, 3, 4)

Քըթօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Քըթօվ, քըթօվ,  
Քըթօվ ծէծէնք: (1, 2, 3, 4)

Ջոռով ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Ջոռով, դոռով,  
Ջոռով ծէծէնք (1, 2, 3, 4)

Ձէոքօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Ձէոքօվ, ձէոքօվ,  
Ձէոքօվ ծէծէնք: (1, 2, 3, 4)

Էրմընգօվ, ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Էրմընգօվ, էրմընգօվ,  
Էրմընգօվ ծէծէնք (1, 2, 3, 4)

Փօրօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր,

Փօրօվ, փօրօվ,  
Փօրօվ ծէծէնք: (1, 2, 3, 4)

Վօոսօվ ծէծէնք սօխըն ի սըխտօր,  
Կանանչ գըխտօր, ջուխտ մանանեղ

Վօոսօվ, վօոսօվ,  
Վօոսօվ ծէծէնք:



68. Хан Амир, джан Амир! ( <i>Խան Ամիր Զան Ամիր</i> ) . . . . .	74	77. Шейхани-Шивһалани ( <i>Շեյխանի-Շիվհալանի</i> ) . . . . .	88	22
69. Хырунк, тагдаи ушанги! ( <i>Խրոսնգ, դադհան ուշանդի</i> ) . . . . .	168	78. Шэхани ( <i>Շեխանի</i> ) . . . . .	126	40
70. Хазала мын ( <i>Խազալա մըն</i> ) . . . . .	74	79. Эрку так ( <i>Էրկու տակ</i> ) . . . . .	177	63
71. Чил хороз ( <i>Չիլ Խորոզ</i> ) . . . . .	74	80. Эс гишер лусни тэса ( <i>Էս դիշեր Լուսին տեսա</i> ) . . . . .	179	66
72. Чол майдан ( <i>Չոլ մայդան</i> ) . . . . .	128	81. Я бь навалэ ( <i>Յա բը Կավալե</i> ) . . . . .	163	54
73. Шақыр ага ( <i>Շақыр ага</i> ) . . . . .	98	82. Яр хунта ( <i>Յար Խուշտա</i> ) . . . . .	142	49, 50
74. Шарани ( <i>Շարани</i> ) . . . . .	199	83. Сливани Яр хунта ( <i>Սլիվանի Յար Խուշտա</i> ) . . . . .	143	50
75. Шарафани ( <i>Շарифани</i> ) . . . . .	98	84. Ярхымбаз ( <i>Յарխимбаз</i> ) . . . . .	198	81
76. Шорор ( <i>Շорор</i> ) . . . . .	116			

*ԲՆԼ* — *Բարդիբբ Հայկազանի լեզուի Մխիթարյան ար-րաթի*, Венеция, 1749 (Мхитар Абба, Толковый словарь армянского языка).

*ԳԲ*, *ՀԳԲ* — *Աճառյան Հ., Հայերեն դաստաղան բառա-րան*, Тифлис, 1913 (Ачарян Гр. Провинциальный словарь армянского языка, см. Эмнинский этнографический сборник, издаваемый при Лазаревском институте восточных языков).

*ՀԱԲ* — *Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառա-րան*, Ереван, 1931—40 гг. (Ачарян Гр., Этимологический коренной словарь армянского языка)

*ՀԲԲ* — *Մալխասյանց Ս. Տ. Հայերեն բացատրական բառարան*, Ереван, 1945 (См. Малхасянц, Толковый словарь армянского языка).

*ՀԲ* — *Ալիշան Դ., Հայրուսակ*, Венеция, 1895 (Алишан Г., Армянский ботанический словарь).

*ՀԲուԲ* — *Ամատունի Ս., Հայոց բառ ու բան*, Вагаршапат, 1912 (Аматути С., Словарь армянских слов и выражений).

*ՆԲՆԼ* — *Նոր բարդիբբ Հայկազանի լեզուի*, Венеция 1836; т. I: 1837, т. II. (Новый толковый словарь армянского языка).



Табл. I. Женский костюм. Эривань, XIX в.



Табл. II. Мужской купеческий костюм.  
Тифлис. Александрополь, XIX в.



Табл. III. Рис. 1. Армянка. Фото сделано в XIX в. в Карбахе, но надо полагать, что снятая женщина — не местная уроженка. Ср. с хеттскими головными уборами

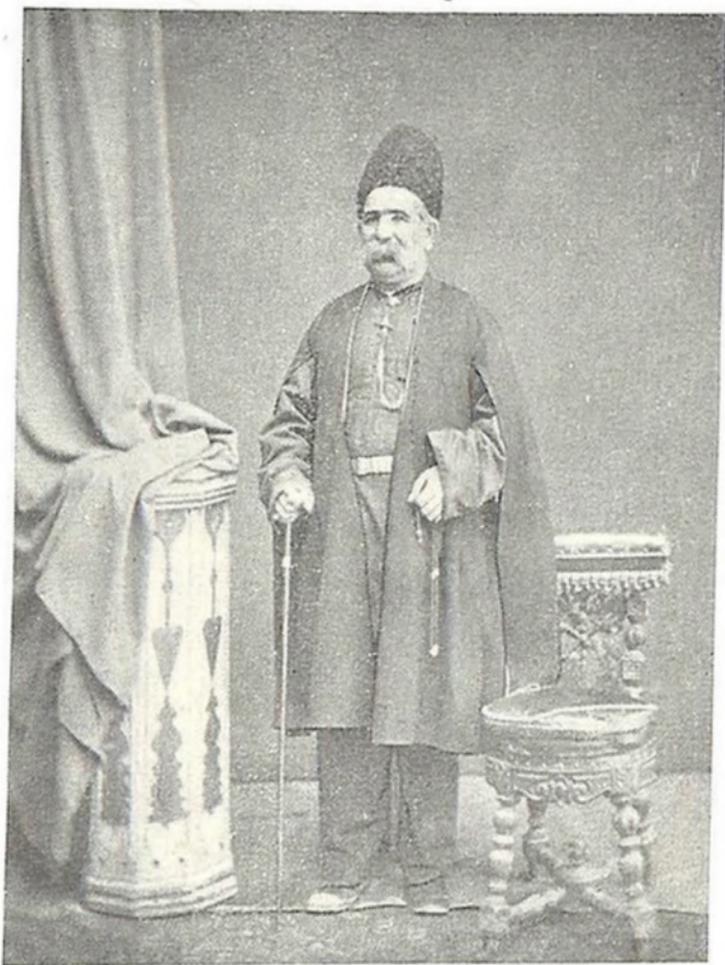


Рис. 2. Мужской костюм, распространенный в городах Закавказья в среде армян-кушцев



Табл. IV. Рис. 1. Армянка из Шемахи



Рис. 2. Женский костюм и старинный головной убор. Орду-бад. Агулис. Ср. с хеттскими и урартскими головными уборами



Табл. V. Рис. 1. Девичий костюм. Нефаган. Иран



Рис. 2. Иранская армянка с веретеном



Табл. VI. Женские костюмы и головные уборы армян Тегерана. Црп.



Табл. IX. Армянки из Карса



Табл. VII. Девичий костюм без головного убора. Арташи



Табл. VIII. Рис. 1. Женские костюмы г. Амида. Западная Армения



Рис. 2. Семья из г. Амиды. На голове мужа — турецкая феска, которую часто носили мужчины Западной Армении

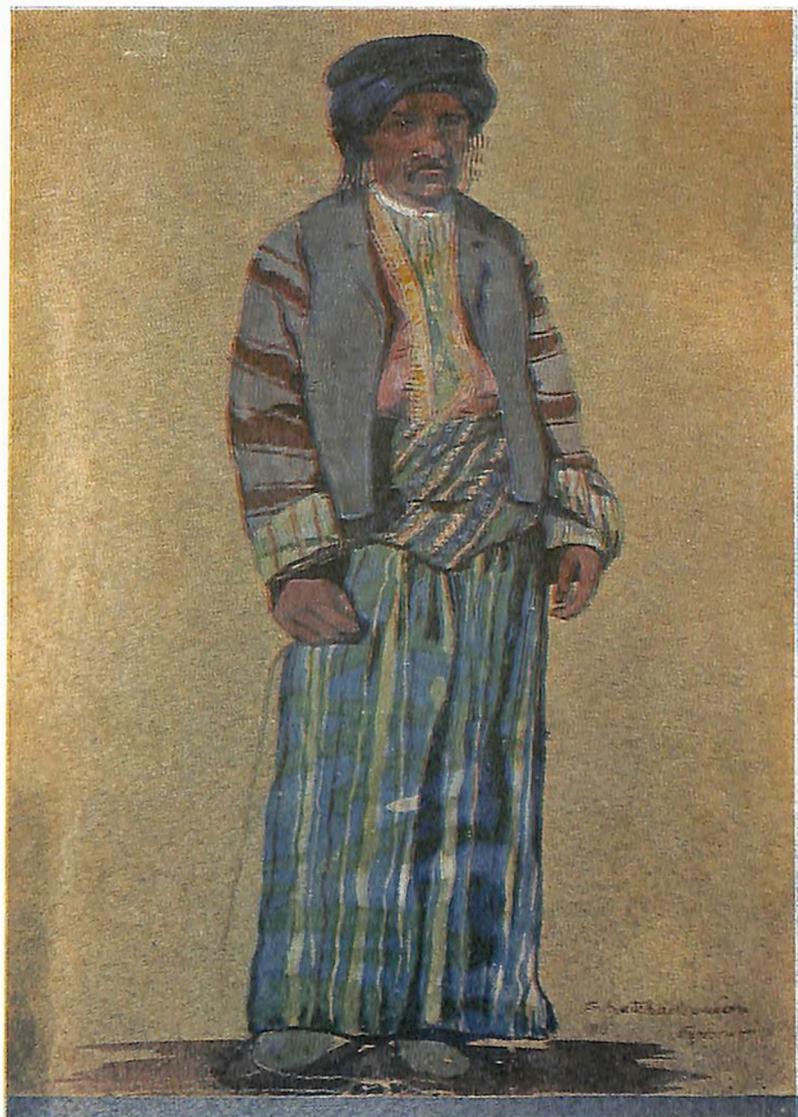


Табл. V. Мушкетёр восточного происхождения из республики вост. Узбеки.





Табл. XI. Женский костюм. Татар.









Табл. XIII. Женский костюм армянки из Ирана.



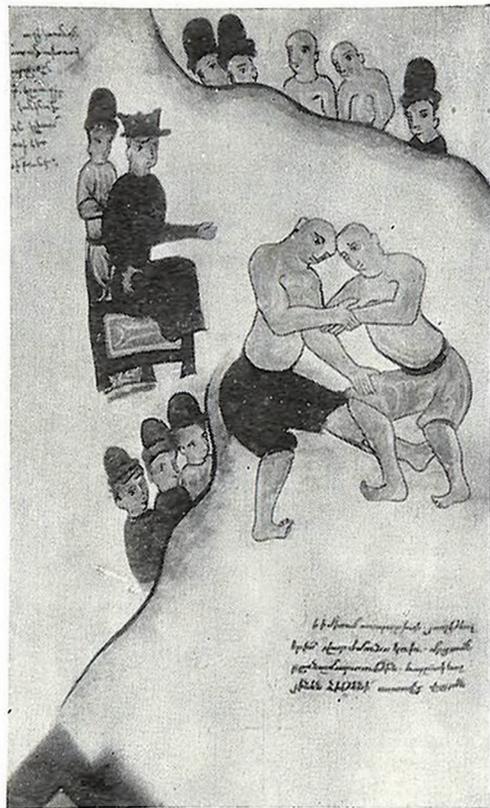
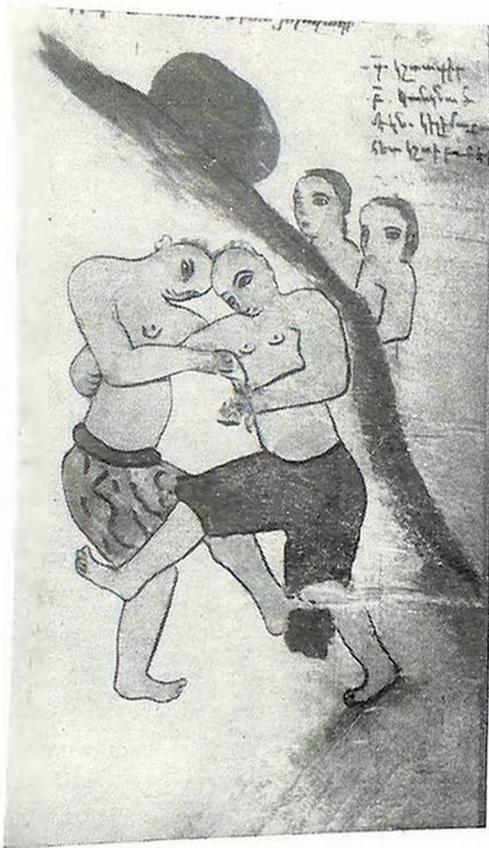


Табл. XIV, Рис. 1 и 2 Кулачная борьба. Победитель увенчивается венком из масличных ветвей. Матенадаран, рук. XVIII в., «История Александра». Худ. Акоп Джугасци



Рис. 3а. Кулачные борцы. Лицевая сторона монеты выбита в г. Аспенде в IV—III вв. до н. э. по случаю постройки там театра-цирка.

Рис. 3б. Танцующая женская фигура на реверсе монеты



Табл. XV. Рис. 1. Кох — единоборство в старом Тифлисе. Начало борьбы.  
Худ. В. Ходжабекян (XIX в.).

Рис. 2. Единоборство в старом Тифлисе. Поражение.  
Худ. В. Ходжабекян



Табл. XVI. Во многих селах Армении во время засухи, чтобы вызвать дождь, женщины впрягались вереницей в соху или плуг и везли по неосушенному руслу речки или канавы. Здесь передан подобный обряд в Зангезуре. Случалось, что кто-либо из старших женщин привязывала себе сзади фалл, сделанный из тряпок, так как женщины здесь замещали мужчин-пахарей

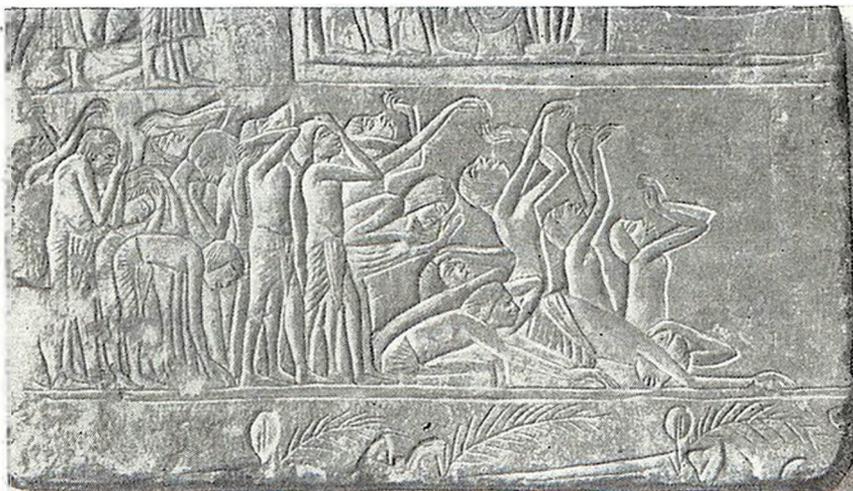


Табл. XVII. Рис. 1. Плакальщицы. Рельеф. Мемфис. Египет



Рис. 2. Скорбные танцы. Передняя Азия

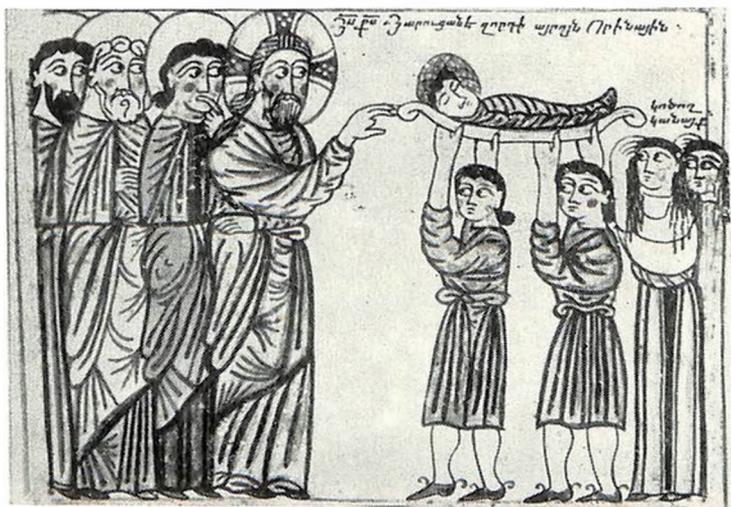


Табл. XVIII. Оплакивание покойника профессионалами-плакальщицами.  
История Александра Македонского, рук. XVII в. Худ. Акоп Джугаси



Табл. XIX. Поминки усопших на могилах. Сванетия



Табл. XX. Рис. 1. Пляска на могиле. Старый Тифлис. Худ. В. Ходжабекян



Рис. 2. Пляски на могиле и около нее. Старый Тифлис. Худ. В. Ходжабекян



Табл. XXII. Рис. 1. Сасунская военная пляска Чол майдан, 1-ое шассе. Ансамбль Ереванского хореографического училища. 1936 г. Постановка автора



Рис. 2. Та же пляска в том же исполнении. Па на II, «п»



Табл. XXIII. Сасунская военная пляска Ярушнта

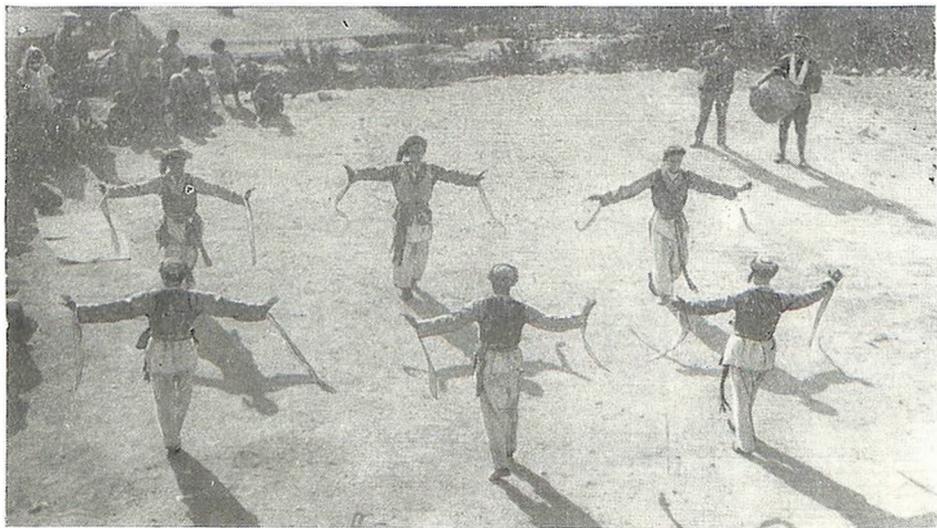


Табл. XXIV. Сасунская военная пляска Сидвани ярушнта. 6-ое шассе. Ансамбль Ереванского хореографического училища. Постановка автора



Табл. XXV. Рис. 1. Вереница шатахской Дорожной пляски Тчамхавэи. Продвижение влево. Ансамбль Ереванского хореографического училища. Постановка автора



Рис. 2. В той же пляске одни завивают вереницу в клубок, другие извивают ее. Та же постановка



Табл. XXVI. Сельская свадебная процессия в б. Elizavetпольской губернии. Лицо невесты покрыто платком. Головной убор жениха разукрашен. В него вадружен крест



Табл. XXVII. Рис. 1. Ванекая и шатахская Детекая пляска Эжэк тцеццик сохи у схтор!  
(Будем толочь лук и чеснок!) Детский ансамбль Ереванского хореографического училища. Постановка автора.



Рис. 2. Та же пляска. «Шогой столцем!»



Табл. XXVIII. Рис. 1. Та же пляска. «А чем столчем?»



Рис. 2. Та же пляска. «Рукой столчем!»

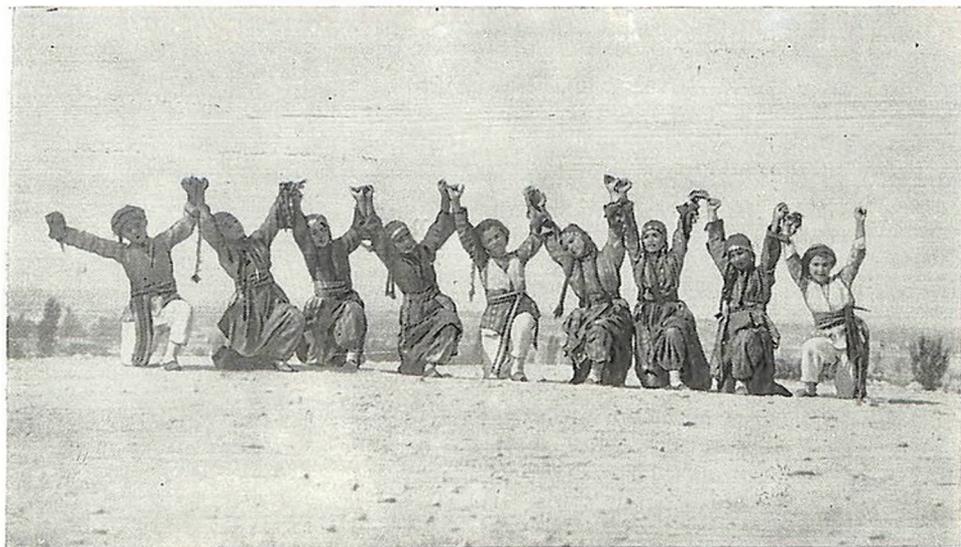


Табл. XXIX. Рис. 1. Та же пляска. «А чем столчем?»



Рис. 2. Та же пляска. «Локтем столчем!»



Табл. XXX. Рис. 1. Та же пляска. «Будем толочь лук и чеснок, зелен росток, горчицы семя!»

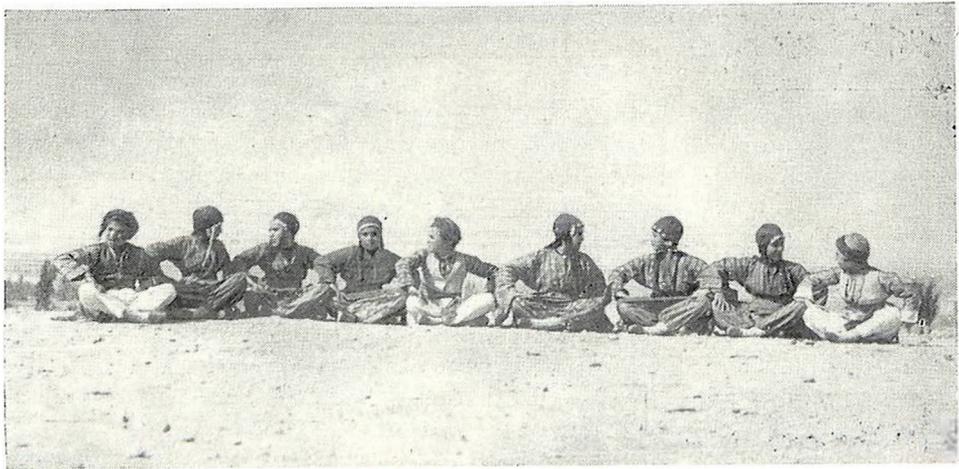


Рис. 2. Та же пляска. «А чем столчем?»

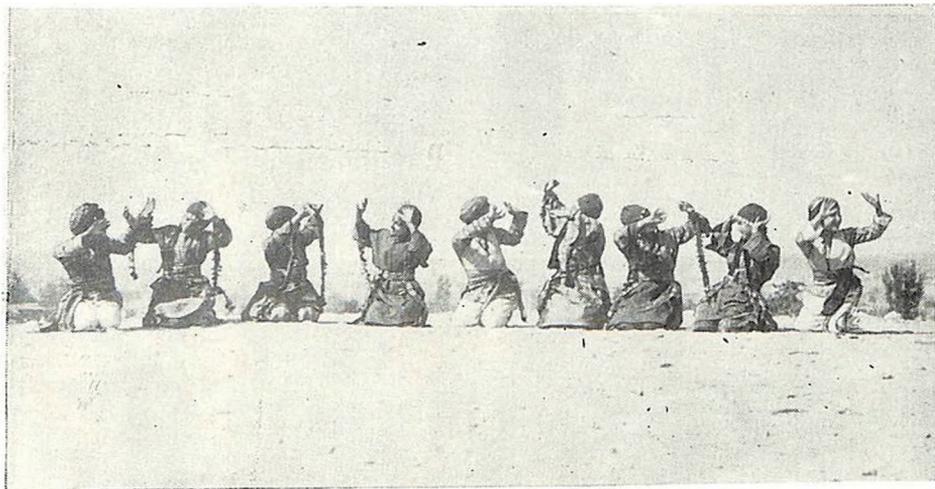


Табл. XXXI. Рис. 1. Та же пляска. «А чем столчем?»

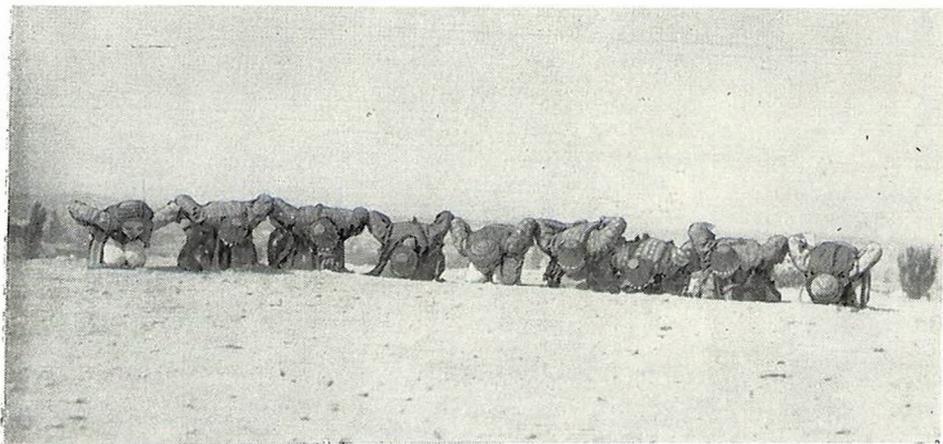


Рис. 2. Та же пляска. «Лбом столчем!»



Табл. XXXII. Пляшущие дети составляют буквы заглавия книги Бытия. Наверху мифические животные. Евангелие 1491 г. с. 19 б. Поратун, рук. № 6400 (Матенадаран), ижец Степанос



## С О Д Е Р Ж А Н И Е

<p><i>Србуи Лисициан</i> — Б. Н. Аракелян, Э. Х. Петросян . . . . . 5</p> <p><i>Глава первая. Представления канатных плясучов</i></p> <p>К вопросу о происхождении канатоходства . . . . . 9</p> <p>Рассказ Ншана Геворгяна о представлении плясуна в г. Ване . . . . . 33</p> <p>Рассказ алашкертца Аршака Саргсяна о представлении канатного плясуна . . . . . 36</p> <p>Рассказ Аршака Бабаяна о представлении канатного плясуна (Айоцдзор) . . . . . 42</p> <p>Сравнительный анализ представлений . . . . . 53</p> <p>Пляски-пантоммы, связанные с единоборством . . . . . 59</p> <p><i>Глава вторая. Скорбные пляски</i> . . . . . 69</p> <p>Вид плясовой фигуры два (шага) поили, один — вернуться с общим продвижением влево . . . . . 72</p> <p>Иные плясовые фигуры с общим продвижением участвующих влево по площадке . . . . . 78</p> <p>Похоронные и скорбно-поминальные пляски . . . . . 80</p> <p>Пляски вида Тамури . . . . . 91</p>	<p>Скорбные пляски, связанные с оплакиванием общественного либо стихийного бедствия— вид Горани . . . . . 98</p> <p><i>Глава третья. Военные пляски</i> . . . . . 121</p> <p>Пляски с построением участвующих в один ряд . . . . . 122</p> <p>Пляски с построением участвующих в два ряда . . . . . 131</p> <p><i>Глава четвертая. Дорожные пляски</i> . . . . . 160</p> <p>Плясовые фигуры с переменными шагами . . . . . 160</p> <p>Плясовые фигуры без переменных шагов . . . . . 178</p> <p>Предсвадебные и свадебные обряды с исполнением дорожных плясок в Айоцдзоре . . . . . 180</p> <p>Исполнение дорожных плясок вне свадебного цикла . . . . . 184</p> <p>Плясовая фигура дорожной пляски Айоцдзора . . . . . 186</p> <p><i>Глава пятая. Детские пляски</i> . . . . . 195</p> <p><i>Приложение. Таблицы.</i></p> <p>Ноты и тексты песен . . . . . 207</p> <p>Алфавитный список плясок . . . . . 243</p> <p>Список сокращений . . . . . 244</p>
---	---

*Србуи Степановна Лисицян*

**АРМЯНСКИЕ СТАРИННЫЕ ПЛЯСКИ**

Редактор издательства *Ж. В. Налчаджян*

Художник *К. К. Кафадарян*

Худож. редактор *Г. Н. Горцакалян*

Технич. редактор *А. М. Манучарян*

Корректоры *Л. С. Азатян, Э. А. Сохикян*

**ИБ 449**

Сдано в набор 2.09.80 г. Подписано к печати 13.04.1983 г.  
ВФ 04338. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага № 1. Шрифт  
«литературный», Печ. л. 15,5. Усл. печ. л. 28,56+5,88=  
34,44. Учет.-изд. л.—25,1. Тираж 1000. Зак. № 886  
Изд. № 5884. Цена 4 р. 35 к.

Издательство Академии наук Армянской ССР  
375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24-г.  
Типография Издательства АН Армянской ССР  
375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24.





251

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0400178

P III  
51300