
**ԻՐԱԿԱՆՆ ՈՒ ԱՌԱՍՊԵԼԱԿԱՆԸ ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՍԻՐԱՎԵՊԻ
ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՑԹՈՒՄ**

ԵՐՆՋԱԿՑԱՆ Լ. Վ.

Աշուղական ավանդույթն իբրև արվեստ ամբողջանալու իր ճանապարհին տարբեր ձևերով է զարգացել և տարածվել Մերձավոր և Միջին արևելքի զանազան ազգային մշակույթներում՝ քաղաքային և գյուղական շրջիկ աշուղների ու պալատական երաժիշտների գործունեությամբ, մեջլիսային մրցույթներում, սրճարաններում և թեյարաններում, վերջապես, էստրադային, փառատոնային և այլ համերգային բեմահարթակներում:

Բազմաճյուղ և բազմաբնույթ «աշուղական ավանդույթ» հասկացությանն առնչվող երաժշտաբանաստեղծական, գեղագիտական, սոցիալական, կրոնական խնդիրները յուրաքանչյուր ազգային արվեստում իրենց հիմնավորումն ու արմատներն ունեն: Այդ մեծ համաարևելյան ավանդույթի մեջ ընդգրկված հիմնական գեղարվեստական հոսանքները բխում են Պարսկաստանի, Թուրքիայի և Անդրկովկասի տարբեր ժողովուրդների մշակութային ակունքներից:

Արևելյան ժողովուրդների էպիկական երգարվեստի լայն տեսականին ենթադրում է նեղ մասնագիտական թեքում, և հենց մասնագետ-վարպետ լինելու գիտակցությամբ է պայմանավորված աշուղի ու դաստանչու, հեքիաթասացի կամ նաղդալի երկացանկի ընտրությունը:

Յուրաքանչյուր մանրամաս՝ հագուստ, նվագարան, սեկտային պատկանելություն, գրագիտության աստիճան, բանավոր ավանդույթի երաժշտաէպիկական անդաստանում վճռորոշ նշանակություն ունի, իսկ այդ մանրամասերի միասնական բարդույթը ստեղծում է ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտի՝ իբրև որոշակի կրթություն ստացած վարպետի կերպարը:

Բանավոր ավանդույթի երաժշտաբանաստեղծական ժանրերի մասնագիտացված ուսուցումը խոր արմատներ ունի մեզ հետաքրքրող տարածքում: Այն ընդգրկում է մուղամաթի արվեստը, սիրավեպ-դաստանները, էպիկական-հերոսական ասքերն ու բուն էպոսը: Հիմնվելով Ն. Գևորգյովի ուսումնասիրությունների վրա՝ Ն. Թահմիզյանը գրում է, որ մասնագիտացված աշուղության ծագումը կապված է Պարսկաստանի հայ-աղորեջանական քաղաքային բնակչության արհեստավորական շրջանակների հետ, և նրա սկզբնական նպատակն է եղել ժողովրդականացնել Արևելքի (պարսկա-արաբական) դասական մեծ բանաստեղծների ստեղծագործությունը, երգելով ու պատմելով այն տարածել¹: Երևույթն, անտարակույս, նաև խոր արմատներ ունի, և ինչպես կհամոզվենք, բազմաթիվ թելերով կապված է Արևելքի ժողովուրդների կրոնաժխական պատկերացումների և առասպելաստեղծ մտածողության հետ, և այս մակարդակում է հաճախ աշուղական լեզուն (բառի լայն իմաստով) վերձանության ենթարկվում:

Հնուց ի վեր երաժշտապատմողական ասքի կատարումը հասարակական կարևոր իրադարձությունների՝ աշխարհիկ ու հոգևոր տոների անբաժա-

¹ *Թահմիզյան Ն.*, Սայաթ-Նովան և հայ գուսանա-աշուղական երգ-երաժշտությունը, Պատաղենա, 1995, էջ 33,60:

նեղի մասն է եղել: Մահմեդական ժողովուրդների կենցաղում առ այսօր պահպանվել է սուրբ ռամադան ամսի երկար պասի օրերին սիրավեպ-դաստանների կատարման ավանդույթը՝ արևածագից մինչև կեսգիշեր: Համապատասխանաբար, երգիչ-կատարողը՝ բախշին կամ աշուղը կերտում է ասքի դրամատուրգիան՝ երաժշտական հատվածների ներմուծման օրինաչափությունները համաձայնեցնելով լսարանի պահանջներին ու ճաշակին: Այս դինամիկ գործընթացը թույլ է տալիս դիտարկել ասքի հիմնական կատարողական չափագծերն ու գործառնական հիմքը՝ որոշակի լեզվամշակութային միջավայրի ու լսարանի միջև եղած փոխադարձ կապի տեսանկյունով, որը բացահայտում է ժանրի բարձր կանոնավորվածությունը, գեղագիտական ու էթնոպոետիկ առանձնահատկությունները աշխարհիկ ու հոգևոր տոների հնչյունային համատեքստում:

Մերձավորարևելյան երկրներում սիրավեպերը, ասքերն ու հեքիաթները կատարվում են խորհրդապաշտական ու իրական ծագում ունեցող՝ որոշակիորեն համակարգված նորմերի պահպանմամբ, որոնք հղկվել են տվյալ հասարակական միջավայրում:

ա) պատմություններն ունեն իրենց կատարման հստակ ժամանակը՝ ձմռան և սրբազան ամիսները, բերքահավաքին հաջորդող շրջանը, բ) հատուկ ժամը՝ մինչև կեսօր, երեկոյան ժամերին, երբեմն էլ շուրջօրյա (ըստ կատարման շրջանի հազեցվածության աստիճանի), երբ յուրաքանչյուր աշուղի տրվում է որոշակի ժամանակահատված, գ) հատուկ առիթներ՝ հարսանիք, խնջույք, անհատական հրավեր, թլպատման ծես, սգո արարողություն, ժամանց, դ) հատուկ վայր՝ սրճարան, թեյարան, զուրխանա (Իրանում մարզական հատուկ դպրոց), հրապարակ, շուկա, մեջլիս, սրբերի գերեզմաններ, փողոցներ, ե) որոշակի լսարան՝ իր պահանջներով և նախասիրություններով:

Նշված բոլոր գործոնների հաշվառումով է պայմանավորված սիրավեպերի ընտրությունը, կարճ կամ երկար՝ ամբողջական ներկայացումը և բազում այլ մանրամասեր, որոնք իմաստավորվում են տվյալ հանրային – հասարակական միջավայրում:

Հայաստանում կենցաղավարող հեղինակային, անհեղինակ, ընդհանուր արևելյան և զուտ հայկական մոտ 20 սիրավեպերից ամենից շատ ժողովրդականություն են վայելում «Աշուղ Ղարիբ», «Քյոռօղլի», «Ալի և Քյարամ», «Շահ Իսմայիլ», «Աղվան և Օսան», «Մմբատ և Մոֆյա» ասքերը, որոնցից վերջին երկուսը հայ իրականության ծնունդ են: Տարածված են նաև աշուղ Սազայիի «Ամրահ և Սալվի», «Արտաշես և Սաթենիկ», «Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան» սիրավեպերը, «Մոս և Վարդիթեր», «Վարդ և Մանուշակ», «Խոսրով և Շիրին», «Լեյլի և Մեջնուն», ինչպես նաև Ջիվանու գրչին պատկանող «Արշալույս և Լուսաբերիկ» ու «Հմայակ և Արուսյակ» պատմությունները: Համեմատաբար սակավ են հանդիպում «Ռուստամ Զալ», «Միաբենտո և Խաջե Զարե», «Մամե – Աշե» պարսկա-քրդական թեմատիկ առանցք ունեցող սիրավեպերը: Թեև թվարկած բոլոր սիրավեպերին առնչվող զանազան դրվագներ հանդիպում են միանման, տարբերակված կամ միանգամայն նոր երաժշտաբանաստեղծական նկարագրով, դրվագներն

ինքնին կայուն են իրենց բովանդակությամբ, հաճախ նաև՝ բնութագրական մեղեդիների առկայությամբ: Ավելին, հայկական նյութի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ նոր սոցիալ-հասարակական պայմաններում Քյոռոլին կենցաղավարում է հակիրճ դրվագների ձևով, որոնք ազատ են լեզվառճական սահմանափակումներից (գրական, բարբառային, խառը, երկլեզու և այլն): Մինչդեռ, թուրք- ադրբեջանական միջավայրում Քյոռոլու իբրև ազգային էպոսի կարգավիճակի գիտակցումը աշուղներին պարտավորեցնում է այլ տեսակարար կշռով մատուցել պատմողական դրվագները, թեև դրանց սեղմման և միավորման միտումն ակնհայտ է ամենուր²:

Միրավեյ - դաստանների արձակ մասերը, որպես օրենք, պատմվում են երրորդ դեմքով, սակայն երգերը բացառապես կատարվում են առաջին դեմքով: Ասքի լարված դրամատիկ պահերին, երբ հերոսը խոսում է իր սիրո, զգացմունքների, բնության գեղեցկության, Աստծո հզորության, վտանգների և դրանք հաղթահարելու իր կարողության մասին, բանաստեղծական խոսքն ու երաժշտությունն ընդմիջվում են պատմողական տեքստով: Այս երգվող հատվածները ներկայացնում են հայկական, պարսկական ու թուրքական երաժշտական բանահյուսության ներկայիս լայն երկացանկը՝ սիրերգերը, ծիսական երգերը, ողբերը, հերոսական երգերը, ինչպես և ասերգային ոճի հանկարծաբանական բնույթի մեղեդիները, որոնք հեքիաթ-դաստանի կազմում հանդես են գալիս 4-5 տնից բաղկացած երգերի տեքստերով:

Խոսքն ու մեղեդին, դադարն ու բացականչությունը շաղկապված են հատուկ իմաստային կապով և ուղղված են հերոսի կերպարի վերարտադրմանը՝ դառնալով նրա նշանակիրները: Այստեղից էլ՝ տիպականացված և բնութագրական մեղեդիների առկայությունը ժանրի դասական կատարողական մակարդակում, որտեղ անկախ լեզվամշակութային ու կրոնագեղագիտական առանձնահատկություններից դրանք պահպանում են իրենց խորհրդանշական իմաստը: Կառուցվածքային մակարդակում կանոնն ու հանկարծաբանությունը առաջնորդվում են տվյալ նշանի կամ խորհրդանշանի արտահայտչական հնարավորությունների և իմաստի վերարտադրմամբ, որն իր հերթին ապահովում է հերոսին ընդօրինակելու նպատակով կիրառվող հաստատուն հնարքները. օրինակ, «Քյոռոլի» դաստանում՝ հզոր ձայնը բարձր ռեգիստրում, սարսափազդու նմանակային «հերբե-գոռբա» ժանր-ձևի ընտրությունը թուրք-ադրբեջանական տարբերակներում³, միննույն արտատեքստային բացականչությունների առատությունը (հե՛յ-հե՛յ, հա՛յ-հա՛յ, հե՛յ-վա՛խ և այլն), առաջին դեմքով և հաճախ թուրքերենով, ընդունված տեսակետի համաձայն՝ հերոսի մայրենի լեզվով երգելու սովորույթը⁴:

² Мамедов Т., *Песни Кероглу, Баку, 1984*:

³ Նույն տեղում, էջ 31:

⁴ Sten' Chodzko A., *Popular Poetry of Persia. Adventures and Improvisations of Kurroglou. The Bandit Minstrel of Northern Persia*, London, 1842, p. 3-5. Նշելի է, որ ինչպես XVIII-XIX դդ. իրանցի աշուղների կատարումներում, այնպես էլ ընդհուպ մինչև XX դարի առաջին տասնամյակները Հայաստանում գրառված համանուն ասքի երաժշտաբանաստեղծական հատվածներում գերիշխում է թուրքերենը:

Սիրավեպ-դաստանների սյուժեները տիպաբանորեն կարելի է բաժանել 2 խմբի.

ա) Հերոսական պատմություններ, որոնց մեջ հերոսը մարտնչում է թշնամիների, հարուստների, ժողովրդի հարստահարիչների դեմ՝ միննույն ժամանակ հետամուտ լինելով իր սիրո առարկային: Այս խմբի ամենաբնորոշ, համայն Արևելքում հայտնի և բազմաթիվ պատումներով տարածված օրինակը «Քյոռօղլին» է:

բ) Սիրային պատմություններ, որտեղ առաջնայինը սիրո զգացմունքներն են, և հերոսի արկածներն ու ճամփորդությունները պայմանավորված են սիրող զույգի միավորումը արգելող խոչնդոտների հաղթահարմամբ: Այս խմբի սիրավեպերի հերոսը հիմնականում աշուղ է՝ իրական կամ մտացածին, որը հյուսում է իր կյանքի և սիրո պատմությունը: Սրանցից են Քյարամը, Ղարիբը, Էմրահը, որոնք, ի դեպ, թուրքական և պարսկական ավանդույթներում իրական աշուղների համբավ ունեն:

Սիրավեպ-դաստանների ցուցակում ավանդական և անհեղինակ ասքերը ավելի քիչ թիվ են կազմում: Սրանք բանավոր ավանդույթով փոխանցված և սյուժետային ու երաժշտակատարողական հաստատուն կառույց ունեցող երկեր են, որ տարբեր երաժշտաբանաստեղծական նկարագրով պահպանվել են արևելյան ժողովուրդների մեջ: Մնացած պատմությունները հիմնականում նորագույն շրջանի ստեղծագործություններ են, հաճախ հայտնի իրենց հեղինակներով և էժանագին հրատարակություններով: Վերջիններիս հերոսները ժամանակակից աշուղներն են՝ իրենց ինքնակենսագրական դրվագներով կամ էլ նրանց պաշտելի ուսուցիչները՝ հայտնի աշուղները, որոնց անձն արդեն հերոսապատված է տվյալ հանրային-հասրակական միջավայրում: Ընդ որում, աշուղներն իրենց ինքնակենսագրականը շարադրում են համաձայն ավանդույթի՝ իրենց վերագրելով միստիկ հատկություններ և երևույթներ, որոնք իրականում տեղի չեն ունեցել: Ժողովրդական երգաստեղծության այս բնական գործընթացում հանգավորված մասերի կատարման համար աշուղները ստեղծում են հեղինակային երգեր, որոնցից լավագույններն աստիճանաբար ամրապնդվում են ժողովրդի հիշողության մեջ և դառնում տվյալ ասքի նախասիրված և կանոնավորված մասերը:

Այսպիսով, հենց ժամանակակից աշուղի ձեռքով այս նորաստեղծ ասքերի չափածո հատվածները ներծծվում են կիսաառասպելական մոտիվներով, որոնք ժանրի անհրաժեշտ պայմաններից են: Պատմողական մասերը, կարծես, հետին պլան են մղվում և օգնում երաժշտաբանաստեղծական դրվագների միավորմանը մեկ ամբողջական կառույցում: Բանավոր ավանդույթի պայմաններում, ինչպես և բանահյուսական այլ ժանրերում, հաճախ ասքի հեղինակի անունը մոռացվում է, սակայն հաստատուն-կանոնավորված դրվագները պահպանում են իրենց կառուցողական նշանակությունը տվյալ պատմության սահմաններում: Այս է պատճառը, որ յուրաքանչյուր սիրավեպ-դաստան ներառում է իրեն ներհատուկ բանաստեղծական-երգային հատվածները տեքստային - կա-

ռուցվածքային մակարդակում՝ երաժշտական բաղադրատարրին վերապահելով ազատության առավել մեծ աստիճան:

Երաժշտաբանաստեղծական սիրավեպի ուսումնասիրումը կապվում է տարաբնույթ հարցերի մի ամբողջ բարդության հետ. Մերձավոր և Միջին արևելքի մշակութային խառնարանում առկա փոխառնչություններ, ավանդական ժանրի նորօրյա փոխակերպումներ, երաժշտության և բանաստեղծության փոխադարձ կապ, երաժշտաէպիկական ավանդույթին առնչվող գեղարվեստական կանոնի և իմպրովիզացիայի հարաբերություն:

Ի վերջո, կա մի կտրվածք ևս՝ Արևելքի քնարական-էպիկական ժանրի միֆոպոետիկ (առասպելաստեղծ) շերտը, որի ուսումնասիրումը բացահայտում է, որ երաժշտությունը ժանրի օրգանական մասն է, և այս ըմբռնումը հնարավորություն է տալիս վերակառուցել ասքի հերոսի գործի արմատները:

Սիրավեպ-դաստանների առասպելաստեղծ էությունը սկսվում է հենց նրանց կատարողի անվան մեկնությունից, նրա դերի և ունակության ընկալումից: Աշուղ բառի միջինասիական համարժեքը «բախշի», նշանակում է նաև բժիշկ, հրաշագործ, կախարդ, որը երգ ու նվագի մոգական ուժով հիվանդից հեռացնում է չար ոգիներին: Ըստ ավանդության, եթե ապագա աշուղը գիշերեր առասպելական Մուրադդադ լեռան վրա (որը հունական Պառնասի տարբերակն է), խմեր աղբյուրի ջուրը և թափանցեր քարանձավը, ապա որևէ գերբնական էակ կամ սուրբ նրա համար նվագարան էր պատրաստում և երգեցողության գաղտնիքները բացահայտում, օժտում արտառոց երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով, և հերոսը արթնանալով սկսում էր իր երաժշտասիրային ողիսականը: Կամ էլ հերոսը երիտասարդ տարիքում երազի մեջ սիրո խմիչքի գավաթ է ստանում որևէ սրբի (հաճախ՝ Հիդիր Իյասի⁵) ձեռքով և սիրահարվում երագում տեսած աղջկան: Հրաշագործ խմիչքը նրան օժտում է նաև երաժշտաբանաստեղծական ձիրքով և որևէ նվագարանի տիրապետելու վարպետությամբ⁶: Միաժամանակ, միննույն սրբի գործությամբ հերոսի սիրեցյալն էլ է երագում սիրահարվում: Սակայն սիրեցյալների միջև գոյություն ունեն տարաբնույթ խոչընդոտներ՝

⁵ Հիդիր Իյասը (Քադիր, Քիդր, Հիզիր) մահմեդական հայտնի սրբերից է, որ երբեմն նույնացվում է բիբլիական Եղիայի, երբեմն էլ հնագույն մերձավորարևելյան զարնան աստվածությունների հետ: Թուրքերի ժամանակակից հավատալիքային պատկերացումներում Հիդիր Իյասը զարնան տոնի՝ հիդրելլեսի առաջին օրը արևածագից առաջ հայտնվում է կամրջի կամ գետի մոտ և մարդկանց իղձերն ու ցանկությունները իրականացնում: Ալ Քադիրը բնութագրվում է իբրև գերբնական ուժերի տեր, կիսահրեշտակ - կիսամարդկային կերպար, որին տրված է հուսահատ մարդկանց փրկելու դերը: Նրան վերագրվում է նաև արհեստավորական միությունների հովանավորի գործառույթը (The Encyclopedia of Islam, vol. V, Leiden, 1991, p. 1156):

⁶ Թուրքական բանահյուսության մեջ սիրո խմիչքը հաճախ փոխարինվում է թոնրի թարմ հացով, կանաչ լոբով, խնձորով կամ մեվլուքի հյութով: Վերջինս կապվում է Մուհամմեդի ծննդյան տոնակատարության՝ Մեվլուքի ժամանակ մրգի հյութ խմելու սովորության հետ: Այստեղ ակնհայտ է ավանդական մոտիվի փոխակերպումը կոնկրետ ազգային միջավայրի ազդեցության տակ [Ilhan Basgoz, Turkish Folk Stories about the lives of Minstrels (The Journal of American Folklore, vol. 65, 1965, p. 332)]:

հեռավորություն, սոցիալական, տնտեսական և կրոնական տարբերություններ, որոնք հաղթահարելու համար հերոսն անցնում է մի շարք փորձությունների միջով: Շնորհիվ իր աստվածատուր օժտվածության ու փոխակերպության, դարձյալ հովանավորող սրբի օգնությամբ սիրահար-աշուղը բարեհաջող և հաղթական դուրս է գալիս բոլոր իրավիճակներից, և պատմությունն ավարտվում է սիրող զույգի ամուսնությամբ:

Այս թեմատիկ կլիշեն, տարբեր մանրամասերով, դեմքերով, դեպքերով ու երանգներով, ընկած է գրեթե բոլոր սիրավեպ-դաստանների հիմքում: Այսպես, «Մումմանի և Գյուլփերի», «Ղարիբ և Շահսենեմ» պատմություններում երագում տեսած աղջիկներն ապրում են այլ քաղաքներում կամ երկրներում. «Էմրահ և Մալվի», դարձյալ «Ղարիբ և Շահսենեմ» դաստաններում աղջկա հարազատները չեն ուզում խեղճ աշուղին ընդունել իբրև փեսայի. ճամփորդության ժամանակ «Աշուղ Քյարամ և Ասլի» սիրավեպի հերոսի վրա հարձակվում են 40 գող-ավազակներ, և միայն իր երգի ու սագի նվագի գեղեցկության միջոցով է Քյարամը կարողանում փրկվել. Սիփան սարի գագաթի մառախուղը փակել էր Քյարամի ճանապարհը, և մոլորված հերոսն իր երգով է կարողանում ցրել այն և գտնել իր ուղին: Աշուղ Ղարիբը Թիֆլիս վերադառնալու ճանապարհին հզոր գետի ալիքներն իր երգի ուժով է խաղաղեցնում և ուղի հարթում իր համար. հաջորդ արգելքի ժամանակ, երբ Ղարիբի ձին չի դիմանում արագընթաց վարզին և սատկում է, հերոսին օգնության է գալիս սուրբ Իլյասը, հայկական տարբերակում՝ սուրբ Սարգիսը, որը երագում նրան խմիչք էր մատուցել և իր ձիով Ղարիբին մեկ ակնթարթում հասցնում է Թիֆլիս⁷:

Սիրավեպի ողբերգական ավարտը պայմանավորված է կրոնական անհաղթահարելի արգելքներով. օրինակ՝ «Ասլի և Քյարամ» սիրավեպում հերոսը, բոցավառված իր սիրուց, միստիկ ձևով այրվում է՝ երգելով հայտնի «Վառվում եմ, Ասլի, վառվում» երգը: Համեմատելի է «Ադամ և Լիլիթ» բիրլիական լեգենդի հայկական տարբերակի հետ, որտեղ դիվային, հեթանոսական կրքով պարուրված Լիլիթը, հակադրվելով առասպելի քրիստոնեական կրոնաբարոյական նորմերին, այրվում-մոխրանում է: Երկու դեպքում էլ քողարկված հնչում է կրոնական արգելքը, կամ երկու կրոններն այնպես են հակադրվում միմյանց, ինչպես չարն ու բարին, և այդ հակադրության անհաղթահարելիությունը հանգեցնում է հերոսներից մեկի զոհաբերմանը:

⁷ Հայ պաշտամունքային ավանդության մեջ իբրև աշուղների հովանավորող և երաժշտաբանստեղծական ձիրքով օժտող սրբություն հանդես է գալիս Մշո սուլթան սուրբ Կարապետը (տե՛ս *Հարությունյան Ս.*, Մշո Սուրբ Կարապետ եկեղեցու պաշտամունքային նախահիմքերը (Հայոց սրբերը և սրբավայրերը, Ե., 2001)): Երբեմն հայ-արևելյան սիրավեպերում նմանօրինակ գործառույթ է վերագրվում ս. Սարգսին, ինչպես, օրինակ, «Աշուղ Ղարիբ»-ում, որտեղ հերոսի հայրենադարձումը կամ հրաշագործ տարածական տեղաշարժը կատարվում են սպիտակ ձիավորի՝ ս. Սարգսի օգնությամբ: Ըստ ամենայնի, երկնային «սպիտակ հերոսը» աշուղական ասքերում, ինչպես և ծիսական բանահյուսության մեջ, համաձայն ժողովրդական հավատալիքների, հանդես է գալիս որպես սիրո և ամուսնության հովանավորող: Այս մասին տե՛ս *Պետրոսյան Ա.*, Արա Գեղեցիկ և սուրբ Սարգիս (Հայոց սրբերը և սրբավայրերը, էջ 162):

Ուսումնասիրվող տեքստերի մեջ զգալի տեղ են գրավում ծիսական, հավատալիքային տարրերը. ընկալումների ու պատկերացումների այս շերտը համալրվում է զանազան երաժշտական-կատարողական խորհրդանիշներով (նվագարանի լարի կտրվելը ազդարարում է կյանքի ընդհատում, իբրև աղեղնավոր նվագարան օգտագործվում է մազի հյուսքը), ավանդական աշուղական մրցույթի տեսարաններով, երկխոսության և մենախոսության ելույթներով, երազ-տեսիլքներով, պայմանադրությամբ և այս անտարանջատ (սինկրետիկ) ժանրում ընդգրկված մի շարք այլ աշխարհիկ ժանրային բաղադրիչներով (հանելուկ, առակ, նամակ և այլն):

Պատմողական տեքստն ընդմիջարկող երաժշտական դրվագները հանդես են գալիս այն բոլոր իրավիճակներում, երբ առկա են շփման հասարակական-կրոնական արգելքը, ծանոթությունը տարածական մակարդակում, սիրո բացատրություն, հրաժեշտ, ճանապարհի սկիզբ, վերադարձ և այլն: Նշված մոտիվներով ստեղծված երգերի դասակարգումը երևակում է ասքի մեղեդային մոդելի դինամիկան և ոչ թե նրա իյուստրատիվ գործառույթը: Էպիկական տեքստի երաժշտական արվեստակերտության ուշագրավ տարրերից են ակնթարթային տարածական տեղաշարժերը՝ իբրև կառուցվածքային կապող մասեր, որ մշտապես արտահայտվում են երգերով, որոնցով էլ հաղթահարվում է ժանրի ֆրագմենտայնությունը: Օրինակ՝ Աշուղ Ղարիբը իր սեփական հարսնացուի հարսանիքը կանխելու նպատակով սուրբ Սարգսի օգնությամբ քաղաքից քաղաք տեղափոխվելիս ամեն անգամ երգում է հրաժեշտի գովք՝ իրադրության կրկնվող երգ, կամ էլ զանազան խոչընդոտների հաղթահարման համար կատարվում են բնության տարերքներին ուղղված պարտադիր խնդրանք-երգեր, ինչպես նաև քաղաքներին հրաժեշտ տալիս՝ հրաժեշտի գովքեր, որոնց ակունքները հասնում են մինչև հայկական աշխարհիկ մասնագիտացված երգաստեղծության կազմավորման շրջան՝ գովասանի, վիպասանի և գուսանի խիստ տարբերացված գործառույթներով: Այն է՝ պատմողական տեքստն ընդմիջարկվում է երգվող մասերով, այնտեղ, որտեղ հրաշք է սպասվում: Այդ է վկայում նաև գլխավոր գործող անձանց համար բնորոշ դարձվածք-բանաձևը, որը դարձյալ պարտադիր հնչում է պատմողական մասից երգայինին անցնելիս՝ «Դա չեմ կարող բառերով արտահայտել, սագս տուր, որ երգով ասեմ»: Ընդ որում, հիշատակելի է չափազանց բնութագրական մի կառուցողական սկզբունք ևս, որ միջինասիական ավանդույթում նույնիսկ ձգտում է գեղագիտական կանոնի կարգավիճակին: Ամեն անգամ պատմողական մասից երգայինին անցնելիս աշուղը լարում է իր նվագարանը մեկ կամ կես տոն բարձր, քանի որ հաջորդ երգը պետք է կատարվի ավելի բարձր ռեգիստրում՝ աստիճանաբար ավելացնելով լարվածությունը, ստեղծելով կուլմինացիոն պահերի աճի պատրանք, որ հիշեցնում է մակամաթի արվեստի կանոնավորված բաղադրիչներից մեկի՝ աուջի

բարձրակետային եզրափակիչ դարձվածքների յուրատիպ ձևակառուցվածքային սկզբունքը⁸:

Վերջապես, ամենակարևոր հանգամանքը. հիշյալ դրվագների միջոցով իրականացվում են աշուղական մրցույթի տեսարանները, որ թերևս անհիշելի ժամանակներում ձևավորված և մինչև օրս պահպանված ամենաարխայիկ և ամենագործուն կառուցողական միավորներից են: Մրցույթի ժամանակ են իմաստավորվում սինկրետիկ ժանրին բնորոշ տարբեր արտահայտչամիջոցներ՝ դիմախաղ, ժեստ, բացականչություն, նվագարանի կիրառություն, հարց ու պատասխան, հանելուկ, որ աշուղի հանկարծաբանական հմտությունն ու ավանդական գիտելիքի առկայությունը վկայող միջոցներն են: Այս դրվագներն առկա են համարյա բոլոր դաստաններում:

Այսպիսով, հիշատակված արխայիկ բաղկացուցիչների, մոտիվների ակունքները խորանում են առասպելաստեղծ գիտակցության շերտերի մեջ, և այս հանգամանքը լուրջ կռվան է դառնում էպիկական տեքստերի տիպաբանական հատկանիշների քննության ժամանակ, թույլ է տալիս հիմնավորել նրանցում առկա ելակետային երաժշտաբանաստեղծական զուգակցության՝ իբրև գեղարվեստական, գեղագիտական և կառուցվածքային ոլորտների հիմնական առանցքի գոյությունը: Երաժշտական և պատմողական բաղադրիչների տարանջատ դիտարկումը խախտում է ժանրի ներքին տրամաբանությունը, անհասկանալի դարձնում թե մեկը և թե մյուսը: Հերոսների աստվածատուր ձիրքը երգելու մեջ է, ոչ թե պատմելու, իսկ առանց այդ՝ ի վերուստ տրվող ձիրքի հրաշագործություն և տարածության մեջ տեղաշարժվելու հիմնավորում էլ չի լինի, քանի որ երգելու ունակությունը արտասովոր մարդ լինելու առաջին ապացույցն է: Այս անքակտելի միասնության ըմբռնումը առասպելաստեղծ մտածողության տեսանկյունից թույլ է տալիս գնահատել երաժշտապատմողական տեքստը՝ որպես ծիսական, հավատալիքային կառույցի արտահայտչաձև, երաժշտության և հմայական ուժի կապի և դրա նկատմամբ ունեցած առասպելական հավատի դրսևորում:

Արդյո՞ք այս երբեմնի գործուն կատարողական ավանդույթը ներկայիս պայմաններում կորցրել է իր արդիականությունը, դադարել զարգանալ իբրև կենդանի զարկերակ, այն է՝ սոցիալական-մշակութային պահանջարկ ունեցող երևույթ: Եվ արդյո՞ք սա զուտ հայ իրականության և կրոնամշակութային տարբերությունների հետ կապված երևույթ է, թե՞ համայն Արևելքում փաստված իրողություն: Ենթակա՞ է արդյոք ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստի տվյալ բնագավառը ժանրային և գործառնական-կատարողական փոխակերպումների, թե՞ դատապարտված է մոռացության և կարող է բացառապես գիտական-հետազոտական ուսումնասիրության առարկա դառնալ և ապագայում, ինչպես եղավ մուղամաթի պարագայում, նոր լիցք ստանալով՝ վերածնունդ ապրել:

⁸ Абдуллаев Р., Бытование дастанов в Узбекистане (Музыка эпоса, Йошкар-Ола, 1989, с. 116).

Արդի ժամանակաշրջանում աշուղական արվեստի լսարանի պահպանման խնդիրը միարժեք չի լուծված թե՛ Հայաստանում և թե՛ հարևան մահմեդական երկրներում: Երբեմն նույնիսկ ամենապահպանողական հասարակարգերում «ժամանակավրեպ» պիտակավորումով աշուղներին սրճարաններից ու թեյարաններից վտարելու ցավալի, բայց խոսուն փաստերը առիթ են տալիս խորհելու մշակութային արժեքների պահպանման և նոր հազարամյակում դրանց գոյատևման բարդ խնդրի շուրջ⁹:

Էպիկական ասքերի ու սիրավեպ-դաստանների ավանդական կատարողական միջավայրը պահպանելու հարցերով մտահոգված որոշ նվիրյալներ (Թուրքիայում, արաբական երկրներում) նույնիսկ փորձեր են անում հատուկ սրճարաններ բացել, որտեղ միայն աշուղական դաստաններ պիտի կատարվեն: Որքանով սա կարող է նպաստել ավանդույթի պահպանմանը առասպելաստեղծ մտածողության շառավիղից դուրս գտնվող և այլ հասարակական-գեղագիտական արժեքներով կոդմոնորոշվող հասարակարգում, ցույց կտա ապագան:

РЕАЛЬНОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ АШУТСКИХ ЛЮБОВНЫХ СКАЗОВ

ЕРНДЖАКЯН Л. В.

Резюме

Изучение музыкально-поэтических любовных сказов связано с целым комплексом разноплановых вопросов: существующие в культурном „жерле” Ближнего и Среднего Востока взаимосвязи, современные трансформации традиционных жанров, сочетание художественного канона и импровизации, а также ряд проблем, связанных с ашутским институтом, исследование которых требует резкого расширения границ музыкального востоковедения. Наконец, есть еще один срез – это мифопоэтический слой восточного музыкально-эпического сказа, который в совокупности с другими факторами доказывает, что музыка является органической частью жанра, и понимание этого дает возможность реконструировать корни деяний героя сказа.

Мифотворческая сущность любовных сказов-дастанов начинается уже с толкования имени их исполнителя и с психологии носителей этой традиции. Среднеазиатский эквивалент слова „ашуг” – „бахши” означает также

⁹ Հարկ է նշել, որ նման փաստերն արձանագրված են տարբեր արևելյան երկրների (թուրքական, արաբական) երաժշտական կենցաղում (Reynolds D., The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition. Cornell Univ. Press. New York, 1955): Ավանդույթի ժխտման երևույթն այնքան հուզիչ խնդիր է, որ իր արտացոլումն է գտել նաև ժամանակակից գրողների, մասնավորապես անվանի եգիպտացի արձակագիրների ստեղծագործության մեջ: Տե՛ս Նազիր Մահֆուզի «Միդաք Ալլեյ», Գ. ալ-Ղիտանիի «Ալ-Ջայնի Բարաքաթ» պատմվածքները, որտեղ հեղինակները նկարագրում են նոր սոցիալ-տնտեսական պայմաններում պատմողական ժանրերի նկատմամբ ձևավորված բացասական վերաբերմունքը:

врачеватель, колдун, который при помощи магической силы песни и музыки изгоняет из больного злых духов.

Музыкальные фрагменты в повествовательном тексте появляются во всех тех ситуациях, когда есть религиозный запрет общения, знакомство на пространственном уровне, объяснение в любви, прощание, начало пути, возвращение и т.д.

Божественный дар героев – в их пении, а не в повествовании, а без этого данного свыше дара невозможно объяснить чудеса и перемещения героев в пространстве.