

Հասմիկ ՄՏԵՓԱՆՅԱՆ

ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀԱՐՅԵՐԸ ՍՐԲ. ԼԻՄԻՅՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Մեծանուն պարագետ Սրբուհի Լիսիցյանի հիմնարար հետազոտությունը յուրօրինակ հանրագիտարանային բովանդակություն ունի: Հայ ժողովրդի հինավուրց պարարվեստին առնչվող երևույթներն այստեղ դիտարկվում են համաընդգրկուն հարցադրումներով և աչքի են ընկնում ինքնատիպ լուծումներով: Իր վաղնջական ծագումով ժողովրդական *պարը* բնորոշելի է որպես անտարրանջատ (սինկրետիկ) մշակութային երևույթ և, հետևաբար, պատմատեսական ցանկացած հետազոտության մեջ կարևորվում է տարրերի համալիր քննությունը: Տոտեմական, ծիսա-հավատալիքային, իմաստաբանական հենքի վրա, իբրև վճռորոշ տարրեր այստեղ հանդես են գալիս *երգը, մկազը* (համապատասխան նվագարանային կազմով), *շարժումը, բեմավիճակը* և այլն:

Սրբ. Լիսիցյանի հետազոտության մեջ ժողովրդական հինավուրց պարը, որպես անտարրանջատ արվեստի մի բաղադրիչ, ներկայացված է համալիր քննությամբ, որտեղ կարևոր տեղ է հատկացված նաև միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում տեղ գրտած հիշատակությունների պատմաբանասիրական ուսումնասիրությանը: Ներկա աշխատանքում մենք կանգ ենք առել պատմագրական մի քանի հիշատակությունների մեկնությունների վրա, որոնք արժևորելի են նաև երաժշտագիտության մեջ և երևան են բերում հին Հայաստանի երաժշտական մշակույթի կարևորագույն երևույթներ: Պատմաերաժշտական հետազոտություններում դրանք ինչ-ինչ պատճառներով տեսադաշտից դուրս են մնացել: Ելնելով դրանից՝ մենք առաջնային ենք համարել դիտարկվող նյութին վերաբերող Սրբ. Լիսիցյանի մոտեցումները արժևորել հայագիտական այլ մեկնությունների լայն համապատկերում: Դա մեզ հնարավորություն կտա առավել տեսանելի ներկայացնելու հեղինակի ինքնատիպ գիտական մոտեցումների, հնագույն մշակութային երևույթների վերաբերյալ նրա խիստ անհատական եզրահանգումների յուրահատկությունները:

Մովսես Խորենացին ի թիվս այլոց հիշատակել է նաև հայոց հինավուրց վիպավանդման մի ինքնատիպ տեսակի մասին ևս: Խոսելով Նոյի և նրա որդիների մասին՝ նա գրում է. «Բայց առանել յաճախագոյն հինքն արամագնեայց ի նուագս փանդոան»² և յերգս ցցոց և պարուց զայստսիկ ասեն հիշատակաւ»:³ Հայագիտության մեջ այս հիշատակությունն ունեցել է բազմազան մեկնություններ, որոնք կարելի է բաժանել երկու խմբի: Որոշ ուսումնասիրություններում *ցցոց երգերը* տարբերվում են *պարուց երգերից*՝ որպես առանձին երևույթներ, մինչդեռ մեկնիչների մի ստվար խումբ *ցցոց և պարուց երգերը* դիտում է որպես մեկ ամբողջական երևույթի բաղկացուցիչներ: Այսպես, Խորենացու պատմության ֆրանսերեն թարգմանության հեղինակ Ֆլորիվալը, Ստ. Պալասանյանը, Մ. Աբեղյանը *պարուց երգերը* դիտել են որպես քնարական *պարերգեր*՝ «նման մեր արդի երկտողերին ու քառատողերին»⁴: Նույն հեղինակները որպես համաբնույթ երգեր են մեկնաբանել նաև *ցցոց երգերը*: Ֆլորիվալը դրանք նույնացրել է ֆրանսիական քնարական բալլադների հետ⁵: Իսկ Ստ. Պալասանյանն ու Մ. Աբեղյանը դրանք դիտել են որպես հարսանեկան երգերի մի տեսակ՝ ելնելով Ագաթանգեղոսի «Պատմության» մեջ Տրդատ թագավորի հարսանիքի նախապատրաստության նկարագրության «ցուց բառնալ մարդկանն» արտահայտությունից: Մ. Աբեղյանը գրել է, որ *ցուցը* նույն նշանակությունն է արտահայտում նաև Ողիմպիանուի IV առակում («Հարսանիք էին և ցոյցը և դամբարք առագաստաց») և Գր. Նարեկացու «Մատյան»-ում («կաքավս կայթից եւ ցուցս վազից խաղաղկացն դիւաց գարշելեաց՝ ճարտար խաբո-

¹ С. Л и с и ц и а н, *Старинные пляски и театральные представления армянского народа*, Ер., т.1, 1958, т.2, 1972.

² Որոշ ձեռագրերում՝ բամբռան:

³ Մ ն վ ս ի ս ի Խ ո ռ ե ն ա ց ո յ Պատմություն Հայոց, Տիգրիս, 1913, էջ 27:

⁴ Մ. Ա բ ե ղ յ ա ն, Հայ ժողովրդական վեսլը, Թիֆլիս, 1908, էջ 256:

⁵ Մ ն վ ս ե ս Խ ո ռ ե ն ա ց ո յ հայկական պատմություն, Ս. Պետերբուրգ., 1889, էջ 27:

դպ ծուլութեամբս իմով շնորհեսցի»):⁶ Ինչպես տեսնում ենք, Մ. Աբեղյանը *ցուցը* մեկնաբանում է՝ ելնելով բառի համատեքստից: Մինչդեռ Նարեկացու մոտ համատեքստը բոլորովին այլ բան է հուշում:

Այժմ անդրադառնանք մեզ հետաքրքրող երևույթի այլ մեկնություններին: Դրանք հնարավոր է դիտել որպես մեկ հիմնական մեկնակերպի միմյանց լրացնող տարբերակներ, որոնց հիմքում Խորենացու վկայության լեզվաբանական վերլուծությունն է: Ինչպես նշեցինք, մեկնիչների այս ստվար խումբը *ցցոց* և *պարուց երգերը* դիտել է իբրև մեկ միասնական երևույթ: Տեսնենք, թե ինչ⁷ է ներկայացրել բանավոր արվեստի այս անտարբանջատ երևույթի յուրաքանչյուր տարրը: Առավել տարարժեք մեկնությունների առիթ է ներկայացրել *ցցոց երգը* կամ *ցուցը*, թերևս այն պատճառով, որ հիշատակվել է մատենագրական սակավաթիվ աղբյուրներում: Մ. Էմինի «զգործս որևէ անձին ցուցանե» մեկնությունը առավել մանրամասն է ներկայացրել Խ. Ստեփաննեն. «*Երգը ցցոց* նշանակում է ... այնպիսի երգ, որն երգվում էր ցոյցերով կամ միմոսով, մեջխաղով, որ արդարև այնպես և պիտի լիներ: Այս երգերի մեջ երգվում էին հին հայկական թագավորների և հսկաների քաջագործությունները: Շատ բնական է, որ երգիչներն երգում էին այդ երգերը ժողովրդի առաջ, աշխատում էին իրենց ձեռներով և շարժմունքով աւելի կենդանութիւն և կեանք տալ իրենց երգերին»⁷:

Յցոց երգերը նույն կերպ են մեկնաբանել նաև Ալ. Վեսելովսկին, Ն. Մառը, Ստ. Մայխասյանցը, Գ. Լևոնյանը, Լ.Քալանթարը, Գ.Գոյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, Բ. Զուլ-նարյանը, Ն. Թահմիզյանը և ուրիշներ:

Մեկ այլ մեկնակերպ է առաջարկում Սրբ. Լիսիցյանը: Դիտելով *ցցոց երգերը* հայ ժողովրդի մշակույթի վաղագույն շրջանի երևույթ՝ նա մատնանշել է *երգ* բառի վաղ-միջնադարյան իմաստային տարբերակներից մեկը՝ որն է պարերգը⁸, որից էլ հետևում է, որ դիցաստեղծման գործընթացի հետ կապված այդ պարերգերը կատարվել են դիմակավորված ներկայացումների ժամանակ, որտեղ ներկայացվել են զանազան հերոսներ՝ դյուցազներ, ոգիներ, կոտրեր:⁹ Հետևաբար, *ցցոց երգերը* կապված են ներկայացման, ցուցադրման հետ:

Հ. Հովհաննիսյանը, մանրամասն քննելով *ցուց* բառի բառարանային և իմաստակառուցվածքային մի շարք համարժեքները՝ *ցուցադրել, հայտնաբերել, ասպացույց, երևումն, ցուցումն, նշան* և այլն, եզրակացնում է, որ այս բառը միայն իր «հետակա նշանակությամբ» կարող էր օգտագործվել *յերգս ցցոց* արտահայտության մեջ՝ այն է *առակ նշավակի, տեսիլ նշավակի*, այն դեպքում, երբ *ցուցը* նախնական լինելով, նաև ժողովրդական, խոսակցական ձևն է, որ մնացել է իր մերձակա սահմաններում՝ երբեք չփոխարինելով *ցոյց* քերականական-տրամաբանական եզրին¹⁰:

Յուց-ի՝ միջնադարյան բանավոր արվեստի երևույթի մասին կարելի է ամբողջական պատկերացում կազմել միայն *պարուց երգի* հետ: Հիշենք, որ միջնադարյան *պարն* արտահայտել է նախ և առաջ *խմբավածություն*:¹¹ Խորենացու վկայած *պարը* Մ. Էմինը բացատրել է որպես *շրջան*:¹² որը ըստ Հ. Հովհաննիսյանի՝ վերաբերել է «ոչ թե պարի ավանդման եղանակին», այլ «վիպական երգի կառուցվածքային առանձնահատկություններին», քանզի հունական *կիկլոսը*, որն էմինը բերել է որպես բառարանային համարժեք, նշանակել է պտույտ, պարբերականություն, ցիկլ: Այսինքն *պարը* դիտվել է որպես «ամբողջական ցիկլ»:¹³

Սակայն Խորենացու պատմության ռուսերեն թարգմանության մեջ *պարուց երգը* Մ. Էմինը թարգմանել է «плясовая песня»:¹⁴ Անդրադառնալով այս թարգմանությանը՝ Սրբ. Լիսիցյանը առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել *պար* բառի թերի

⁶ Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցի հրատարակչության, Եր., 1985, էջ 204:

⁷ Մովսես Խորենացու... Մ. Պետերբուրգ, 1889, էջ 27:

⁸ Բառգիրք հայոց, 1728, էջ 127:

⁹ Սրբ. Լիսիցյան, նշվ. աշխ., հ.1, էջ 66:

¹⁰ Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Եր., 1978, էջ 124:

¹¹ Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Ե, Եր., 1932, էջ 953:

¹² Մ. Էմին, Վեպք հնդյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 97:

¹³ Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 110-111:

¹⁴ История Армении Моисея Хоренского, М., 1858, стр. 28.

մեկնությանը և լրացնելով թարգմանել է. «в песнеплясках представлений и хоро-
вОВОВ»:¹⁵ Նշենք, որ իր ժամանակի համատեքստում Լիսիցյանի մեկնակերպը առավել
համոզիչ և ամբողջական է: Հետագայում Հ. Հովհաննիսյանի համակողմանի մեկնաբա-
նության մեջ *պար* բառի հունարեն, ասորերեն, եբրայերեն համարժեքների բաղադրա-
կան վերլուծության արդյունքում նշվում է *խմբական պարերգ, խմբերգ, շարք, շորջ-
պար* նշանակյալների, ինչպես նաև թատերայնացված խմբական պարերգի հինավուրց
տեսակներից մեկի՝ անտիկ պարերգի հետ ունեցած ընդհանուր բնորոշիչների առ-
կայության մասին. «անտիկ պարերգը որպես համեմատական ընդունելով,- գրում է Հ.
Հովհաննիսյանը,- տեսնում ենք, որ հայկական վաղ միջնադարյան *պարանցիկ երգը*
(կամ *պարուց երգը*) կառուցված է եղել նույն տրամաբանությամբ՝ պարերգակների
շրջանաձև, կիսաշրջան կամ ուղղագիծ շղթա և կենտրոնում կամ հանդիման՝ մեծակա-
տարը»¹⁶: Այստեղից էլ հետևում է, որ *ցցոց երգերը*, որոնց գործառույթը, ինչպես նշվեց,
ցուցադրումն է, կարող են դիտվել հիմնականում որպես մեծակատարումներ: Այսպի-
սով, *ցցոց և պարուց երգերը* վաղ միջնադարում վիպասավանդման հիմնավոր եղանակ-
ներից են եղել, որ հայ ժողովրդի դիցաատեղծության վաղագույն շերտերում ձևավոր-
վելով՝ զարգացած ավանդույթների շնորհիվ հասել են միջնադար:

Խորենացու «Պատմության» մեջ իբրև աղբյուր հիշատակված Վիպասանքում
տարակարծիք մեկնությունների տեղիք են տվել *Թուելեաց երգերը*,¹⁷ հիմնականում
անվան շնորհիվ: Վերջինիս վերագրել են երգերում պատմվող նյութի, հորինման եղա-
նակի, ավանդման եղանակի յուրահատկությունները: *Թուելեաց* անվան *համարել, հաշ-
վել* նշանակությունը նկատի ունենալով¹⁸ մի խումբ հեղինակներ եզրակացրել են, որ
այս երգերում «թվել և համրել են թագավորների ու իշխանների գործերը»:¹⁹ Այլ
հեղինակներ այդ երգերը դիտել են որպես *վիպասանաց* երգերի մի ինքնուրույն տե-
սակը: Բ. Գևորգյանը նշում է, որ «Խորենացու թարգմանության մեջ պետք է անփոփոխ
պահել *թուելեաց երգը* բառերը՝ իբրև հատուկ անուն երգի տեսակի, այնպես, ինչպես
մեղեդի, շարական և այլն»:²⁰ Իսկ Հ. Դավթյանը ենթադրում է, որ Խորենացին հայ
հնագույն երգերի այդ տեսակին *թուելեաց* անունն է տվել, որ նշանակում է «Թուելեաց
գրքում» (Աստվածաշունչ) հանդիպող երգերի նմանությամբ երգեր:²¹

Հակառակ այս տեսակետի՝ Ստ. Պալասանյանը նշում է, որ դրանք ոչ թե Վիպա-
սանաց երգերի մի տեսակն են, այլ նույն Վիպասանաց երգերն են, որոնց բնորոշել են
պատմվող նյութի «թուելեաց երգերում նշված առանձնահատկությունները»:²² Նմանա-
տիպ մեկնությունների հիմնական կողմնորոշիչը *թուել* բայի միջնադարյան իմաստա-
յին «ի թիւ ասել» ձևն է, որը Նոր բառգիրքը ներկայացրել է որպես «առանց եղանակի
երգոց»²³:

Ն. Մառը ենթադրել է, որ այդ բառը «ցույց է տվել ոտանավոր հորինելու կամ ար-
տաբերելու եղանակներից մեկը, բայց պարզ չէ, արդյոք եղանակաուր (нараспев) կար-
դալուն, իբրև ռեչիտատիվ արտասանելուն, թե առոգանումին (декламация) են վե-
րագրվել»:²⁴ Ըստ Մ. Աբեղյանի «թիւ ասելն սովորական ասելն է, առանց որևէ եղանա-
կի, որքան կարելի է պարզ և հասկանալի, մոտիկ սովորական կարդալու և պատմելու
ձևին»:²⁵ Այսինքն, խոսքը վերաբերում է պատմելաձևին: Մ. Աբեղյանի տեսակետի վրա

¹⁵ Մ ր ք. Լ ի ս ի ց յ ա ն, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 67-68:

¹⁶ Հ. Հ ո Վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 116-123:

¹⁷ Մ ն վ ս ի ս ի Խ ո ռ ե ն ա ց ի ո յ Պատմություն Հայոց, Տիֆլիս, 1913, էջ 124:

¹⁸ Նոր Բառգիրք հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, հ. Ա, 1836, էջ 820:

¹⁹ Մ. Պ ա լ ա ս ա ն յ ա ն, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1865, էջ 131:

²⁰ Բ. վ ա ր դ. Գ է ո թ գ ե ա ն, Խորենացուն Խորենացիով պետք է հասկանալ, Վաղարշա-
պատ, 1899, էջ 43:

²¹ Հ. Դ ա Վ թ յ ա ն, «Թուելեաց երգերի» անվանման առթիվ, «Էջմիածին», 1973, 7, էջ 47:

²² Մ. Պ ա լ ա ս ա ն յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 131:

²³ Նոր Բառգիրք ..., հ. Ա, էջ 812:

²⁴ Ը. Գ թ թ զ ո թ յ ա ն, Հայոց հին գուսանական երգերը, Եր., 1971, էջ 18:

²⁵ Մ. Ա թ ե ղ յ ա ն, Երկեր, հ. Ա, Եր., 1969, էջ 163:

հենվելով՝ Գ. Լևոնյանը նշել է, որ *թուելեաց երգերի* կատարման ժամանակ «արտասանել են կամ ավելի ճիշտ երգել են նեչխատիվ»:²⁶

Երաժշտագիտության մեջ հիշյալ երգերը հիմնականում մեկնաբանվում են որպես ասերգ կամ նեչխատիվ, այն է՝ երգեցողության մի տեսակ, որտեղ գերակշռում է խոսքի դերը:²⁷

Ինչպես տեսնում ենք, Խորենացու հիշատակած երգերի հանդեպ հետաքրքրությունը մեծ է հայագիտության ամենատարբեր ոլորտներում: Այժմ անդրադառնանք նաև մեկ այլ տեսակետի, որի համաձայն *թուելեաց* բառի հիմքում ընկած է ոչ թե *թվելը*, այլ՝ *թովելը*:²⁸ Այսինքն, այդ երգերը կարող էին կապված լինել կրոնի նախնական ձևերից մեկի՝ դյուրության հետ և ավանդաբար հասնել վաղ միջնադար: Այս դեպքում հնարավոր է *թուելեաց երգերը* առանձնացնել Վիպասանքից և դիտել որպես ինքնուրույն երգեր: Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ Վիպասանքը նաև առասպելախառն վեպ է, իսկ առասպելներում կրոնը իր տարբեր ձևերում առանձնահատուկ, որոշիչ դեր է ունեցել: Հետևաբար, *թուելեաց երգերը*, որպես այդպիսին կարող էին ներկայացնել Վիպասանաց երգերի առանձնահատուկ կողմերից մեկը: Կարծում ենք դրա մասին մի ակնարկ կարելի է համարել Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերից մեկում մահամերձ Արտաշես Ա-ի վերջին երգի մասին հիշատակությունը.

Ո՛ տայր ինձ՝ ասեր գծովս ծխանի

Եւ զառաւօտն նաւասարդի,

Ըզվագելն եղանց

Եւ զվարզելն եղջերուաց.

Մեք փող հարուաց

Եւ թըմբկի հարկանէաց,

Որպէս օրէն է թագաւորաց:²⁹

Այս մասին մեր կարծիքը հիմնված է Սրբ. Լիսիցյանի ուսումնասիրության մեջ այս հիշատակության անդրադարձի վրա: Այստեղ նշվում է այն մասին, որ մահից առաջ Արտաշես Ա-ն կատարել է դյուրական կամ հմայական գործողություն՝ մահը վանելու նպատակով:³⁰ Հետևաբար, վիպերգում կատարված հմայախոսքը հավաստում է Վիպասանքում դրա ինչ-ինչ գործառույթի մասին: Նշանակում է, Վիպասանքում այդ երգերը հատուկ տեղ կարող էին զբաղեցնել: Արժեքավոր է նաև Սրբ. Լիսիցյանի տեսակետը այս հիշատակության մեջ նշված նվագարանների՝ փողերի և թմբուկների մասնավոր գործառույթի մասին: Հայագիտության մեջ լայնորեն ընդունված է այն մեկնությունը, ըստ որի վիպերգի այս հատվածում հիշատակվել է թմբուկների ու փողերի հնչյունների ուղեկցությամբ կատարվող արքայական որսերի մասին: Սրբ. Լիսիցյանի կարծիքով, սակայն, հիշատակված հեթանոսական ծիսապաշտամունքային (Նավասարդ) տոնահանդեսներում ընդգրկվել են եղնիկների և եղջերուների տոտենական պաշտամունքի տարրերը, որոնց թվում սրբազան գործառույթներ կարող էին ունենալ նաև *փողերն ու թմբուկները*:³¹ Այս դեպքում ևս գիտնականի հայեցակետը առավել խորքային է և հնարավորություն է ընձեռում «չոշափելու» մշակութային հնագույն շերտեր:

Ինքնատիպ է նաև Խորենացու Պատմության մեջ հիշատակված *փանդիռն* կամ *բամբիռն* նվագարանի վերաբերյալ Սրբ. Լիսիցյանի մեկնակերպը: Հայագիտության մեջ այս նվագարանի շուրջ ևս տարվել են վիճահարույց բանավեճեր: Անդրադառնանք դրանցից մի քանիսին: Նախ՝ անվանումի մասին. Մ. Աբեղյանը նախնական է համարել *փանդիռն* անվանումը, չնայած «Նոր բառգրք»-ի հեղինակները նշում են երկու անվանումներն էլ և դրանք ներկայացնում են իբրև ինքնուրույն նվագարաններ: *Բամբիռնը* ներկայացված է որպես *ծնծղա* կամ էլ *թամպուռ* և *սանդուռ*,³² իսկ *փանդիռնը* որպես

²⁶ Գ. Լևոնյան, *Աշուղական արվեստը*, «Ազգագրական հանդես», Եր., 1906, հ. 13, էջ 25:

²⁷ Կարծում ենք՝ այս հարցում վճռորոշ դեր է խաղացել Կոմիտասի հստակ ձևակերպումը «թիւ երգելու» վերաբերյալ: Տես՝ Կոմիտաս, Տեսող երաժշտութեան, Կոմիտասի ֆունդ, թիվ 655, էջ 2:

²⁸ Լ. Զալանթյան, *Արվեստի մայրուղիներում*, Եր., 1963, էջ 361:

²⁹ Գրիգոր Մագիստրոս, *Մահի ստրուտ*, Թղթեր, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 86-87:

³⁰ Սրբ. Լիսիցյան, *Նշվ. աշխ.*, հ. Բ, էջ 74:

³¹ Նույնը:

³² Նոր Բառգրք, հ. Ա, էջ 430:

լարավոր նվագարան:³³ «Ծնծողաների ձայնակցությամբ», այսպես է ֆրանսերեն թարգմանել Խորենացու «ի նուագս բամբուռան» արտահայտությունը Ֆլորիվալը:³⁴ Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ թարգմանության մեջ նվագարանը հիշատակվել է հոգնակի թվով՝ *ծնծողաներ*: Մինչդեռ Խորենացու հիշատակության մեջ նվագարանը նշված է եզակի թվով: Նույնը նկատելի է Ստ. Մալխասյանցի թարգմանություններում:³⁵

Անդրադառնալով *բամբուռի ծնծողա* մեկնաբանությանը՝ Սրբ.Լիսիցյանը միևնույն ժամանակ, հենվելով որոշ ազգագրական տվյալների վրա ենթադրել է, որ խոսքը XX դարի սկզբում հայ ժողովրդի կենցաղում պահպանված *զիլեր* կոչվող նվագարանը կարող էր լինել:³⁶ Նշենք, որ այս մեկնությունը ևս Լիսիցյանը բխեցրել է ծիսա-հավատալիքային հնագույն շերտերից եկող գորեղ ավանդակացության համալիրից: Թեև երաժշտագիտության մեջ ընդունված է փանդիոնի՝ որպես լարավոր նվագարանի դիտարկումը՝ լարվածքի տիպական հատկանիշների մանրակրկիտ քննությամբ,³⁷ այդուհանդերձ Լիսիցյանի մեկնակերպը արժևորելի է իր ինքնատիպ հայեցակետի առումով:

Շարունակելով Խորենացու «Պատմության» մեջ երաժշտական մշակույթին առնչվող հիշատակությունների քննությունը՝ անդրադառնալով նաև վաղմիջնադարյան ժողովրդային-մասնագիտացված արվեստի ինքնատիպ դրսևորումներից մեկի՝ *վարձակների* արվեստին առնչվող մի դրվագի: Բակուր մահապետի տանը կազմակերպված խնջույքի նկարագրության մեջ Խորենացին հիշատակել է վարձակ Նազինիկի մասին, «որ յոյժ գեղեցիկ էր և երգեր ձեռամբ»:³⁸ *Երգեր ձեռամբ* արտահայտությունը, որը ոչ միայն Խորենացու, այլև միջնադարյան հեղինակների մոտ չի կրկնվում, տեղի է տվել մի շարք տարրնթերցումների: Բառացի թարգմանությունն է՝ «երգում էր ձեռքով», ինչը մեկնաբանվել է այսպես. որոշ թարգմանություններում *երգեր*-ը պարզապես անտեսվել է, և ձեռքով երգելը դիտվել է որպես ձեռքերի գեղեցկության փոխարեքություն (Վիստոն եղբայրներ, Ի. Իոաննեսով), այլ թարգմանություններում հիշյալ արտահայտությունը դիտվել է որպես «ձեռքերով նվագել» (Խ. Ստեփանե, Ստ. Մալխասյանց): Հայագիտական այլ հետազոտություններում հանդիպում է «պարում էր ձեռքերով» մեկնաբանությունը (Գ. Գոյան, Հ. Հովհաննիսյան): Նշենք, որ գիտական գրականության մեջ դեռևս վիճում են արտահայտության ստույգ թարգմանության և մեկնության շուրջ: Նշենք թեկուզ Գ. Արզարյանի և Բ. Ուլուբաբյանի գիտական բանավեճը, որի առիթներից մեկը Ստ. Մալխասյանցի «նվագում էր ձեռքերով» թարգմանությունն է:³⁹ Գ. Արզարյանը հիմնավորել է Ստ. Մալխասյանցի թարգմանությունը, բնագրին համարժեք այլ, երբեմն մոտավոր արտահայտությունների համեմատական վերլուծության միջոցով: Այսպես. համեմատելով բնագրի արտահայտության լատիներեն համարժեքը՝ Ա. Արզարյանը եզրակացրել է, որ «նվագում էր ձեռքերով» արտահայտության մեջ ենթադրվում է Նազինիկի երգչուհի լինելը: Այսինքն նա նվագել և միևնույն ժամանակ երգել է: Այսպիսին է նաև երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանի մեկնակերպը, որտեղ փաստվում է, որ «հին հայերին վաղուց ծանոթ էր հնդկական և եգիպտական խելյոնոմիան՝ ձեռքի շարժումներով երգելու և նվագելու արվեստը»:⁴⁰

Վերոհիշյալ բանավեճում Բ. Ուլուբաբյանը նկատել է, որ ձեռքով երգելը կապված է եղել պարի հետ և, հետևաբար, հիշյալ արտահայտությունը վերաբերել է «Վարձակ Նազինիկի պարին, որը Քերթոդահոր երկում ընկալվել է բանաստեղծական երանգով. վարձակն այնպես էր պարում, կարծես երգում էր»:⁴¹

³³ Նոր Բառգիրք, հ. Ա, էջ 430, հ. Բ, էջ 932:

³⁴ Մ ն վ ս ե ս Խ ո ռ Ե ն ց ո լ հայկական պատմություն, Ս.Պետերբուրգ, 1889, էջ 29:

³⁵ Մ ն վ ս ե ս Խ ո ռ Ե ն ց ո լ հայոց պատմություն, Եր., 1981, էջ 33:

³⁶ Սրբ. Լիսիցյան, նշվ. աշխ., հ. Ա, էջ 139-140:

³⁷ Ն. Թ ա հ մ Վ զ յ ա ն, Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, ՊԲՀ, հ. 1, 1966, էջ 84:

³⁸ Մ ն վ ս ի ս Խ ո ռ Ե ն ց ո լ Պատմություն Հայոց, Տիֆլիս, 1913, էջ 141:

³⁹ Գ. Արզարյան, Բ. Ուլուբաբյան, Մի հողվածի ամբիվ. Պատասխան ընդդիմախոսի, Գրական թերթ, 1986, N 50:

⁴⁰ Հ. Հ ո Վ հ ա ն ն ի ս յ ա ն, Հայ երաժշտության պատմություն, 1939, ձեռագիր, Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան:

⁴¹ Գ. Արզարյան, Բ. Ուլուբաբյան, նշվ. աշխ., էջ 4-5:

Ամբողջ հարցն այն է, որ վարձակ Նազինիկը, իբրև միջնադարյան քատրոնի ներկայացուցիչ, կարող էր հանդես գալ և՛ որպես երգչուհի, և՛ պարուհի, ինչպես նաև կարող էր տիրապետել նվագարանային արվեստին: Դա բնորոշ էր վարձակների արվեստին: Հետևաբար միակողմանի է թվում Նազինիկին միայն երգչուհի կամ միայն պարուհի դիտելը:

Այժմ անդրադառնանք նույն արտահայտության Սրբ. Լիսիցյանի մեկնությանը, որի հիմքում բառազիտական քննությունն է: Նա առաջնորդվել է *երգ* բառի հնագույն իմաստային տարբերակներից մեկի պարզաբանումով: Ըստ Երեմիայի բառարանի, դա բառի *պար* նշանակությունն է:⁴² Ըստ այդմ էլ Սրբ. Լիսիցյանը պնդել է, որ Խորենացին գրել է *ձեռնապարերի, ձեռնախաղերի* մասին, և *երգեր ձեռասը* - ը պետք է մեկնաբանել որպես պարերգ:⁴³ Դարձյալ նշենք, որ տվյալ մեկնաբանությունը նույնպես չի բացառում այն, որ Նազինիկը կարող էր նաև նվագել նվագարանով: Իբրև լրացուցիչ փաստարկ, բերենք մի հատված X դարի ամհայտ մի հեղինակի ստեղծագործությունից, որտեղ գովերգվում է վարձակի արվեստը.

Սեղմիկ շարժելով յայս կոյս և յայն մայեր

Ծովածփեղին իւր մահաբեր աչօքն,

Կայթել կաքաւեր թմրկահարիկ աղջիկն:⁴⁴

Նշենք նաև Արտաշատի պեղումներից հայտնաբերված քրձակավե արձանիկի մասին (մ. թ. ա. I դ. – մ. թ. I դ.), որի ձեռքին պատկերված է վին (կամ սագատիպ նվագարան⁴⁵): Ենթադրվում է, որ արձանիկը պատկերում է վարձակ՝ նվագարանով:

Դիտարկված պատմագրական հիշատակությունների մեկնությունները վերըստին արժեքավորելով՝ առաջնային ենք համարում Սրբ. Լիսիցյանի կողմից երաժշտական մշակույթին առնչվող հարցերին անդրադարձը՝ պատմամշակութային երևույթների *առավել լայն և խորքային* քննության համատեքստում: Դրանով են պայմանավորված գիտնականի դիպուկ և «հեռահար» բնորոշումները, որոնք երբեմն նույնիսկ իրենց հիպոթետիկ բնույթով, հետաքրքրական են և յուրովի ընդլայնում են հին Հայաստանի երաժշտական մշակույթի պատմության ուսումնասիրության շրջանակները:

Սրբ. Լիսիցյանի դիտարկումները կարևոր շատ հարցերի նկատմամբ թարմ ու իրենց ինքնատիպ մոտեցումներով լավագույնս հարստացնում են հայ պատմական երաժշտագիտությունը:

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ У СРБУИ ЛИСИЦИАН

___ Резюме ___

___ А. Степанян ___

В труде Срб. Лисициан “Старинные пляски и театральные представления армянского народа” (Ер., т. 1, 1958, т. 2, 1972) в широком кругу культурно-исторических вопросов рассматриваются также интереснейшие проявления музыкальной культуры древней Армении. Среди прочих, в данной статье выделены те, которые связаны с интерпретациями историографических свидетельств. Исследование показывает, что многие истолкования Лисициан уникальны не только масштабом охвата историко-культурных пластов, но и смелыми, далеко идущими выводами, которые овогачают страницы армянской музыкально-исторической науки.

⁴² *Բազմիքը հայոց, Վենետիկ, 1728, էջ 127:*

⁴³ *Սրբ. Լիսիցյան, նշվ. աշխ., հ. Ա, էջ 66:*

⁴⁴ *Բազմավեպ, 1850, էջ 52:*

⁴⁵ *Փ. Թեր-Մարտիրոսով, Терракоты из Арташата (находки 1970), «Պատմա-քննադրական հանդես», N 4, Եր., 1978, էջ 88:*