

МУЗЫКА В ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ

А. Л. ОГАНЕСЯН

Состояние музыкального искусства в древней Армении не было до сих пор предметом серьезного научного исследования. Дело в том, что дошедшие до нас по этому вопросу сведения настолько скудны, что не представляется возможным на их основании хоть сколько-нибудь полно осветить данный вопрос. И тем не менее, эти сведения не лишены известного интереса.

Прежде всего имеются некоторые сведения урартского происхождения. Так, в одной из надписей царя Русы I, сына Сардура (VIII в. до н. э.), есть «отрывочные указания на восстановление им храмов, в частности храма Тейшебы (Теншебы), у Севанского озера на покровительство музыке и пению в культовых обрядах»¹. Далее, ассирийский царь Саргон в своих письмах к богу Ашуру приписывает тому же Русе построение облицованного кипарисовым деревом пышного дворца в городе Улху близ Арарата, окрестности которого богато орошались целю системой выстроенных по велению Русы каналов и плотин «и веселая песня пахаря доносилась до жителей (города) с доселе пустовавших полей»². Эти сведения говорят о существовании у урартицев культовой и народно-бытовой музыки.

Очень ценным свидетельством являются найденные при раскопках Кармир-блур в 1948 г. бронзовые музыкальные тарелки, относящиеся к VII в. до н. э.³ Можно полагать, что этот инструмент по преемственности перешел от урартийцев к армянам (сохранившиеся в армянской литературе сведения об этом инструменте относятся к X в.)⁴.

Некоторые сведения имеются и о музыке хеттов. Так, в Кархемыше, в одной из комнат царского дворца, был найден барельеф, «изображающий одного человека с рогом, а трех других, по-видимому, с барабаном. На противоположной стороне—музыканты, играющие на разнообразных инструментах»⁵. Србуи Лисицян приводит четыре снимка, в которых изображены: *в первом*—мужчина на хеттской каменной стеле из Рум-Кале, держащий левой рукой «по всей видимости, многоствольную

¹ Мещанинов, Халдоведение. История древнего Вана. Баку, 1927, стр. 45, 46.

² Там же, стр. 46.

³ Б. Б. Пиотровский, Кармир-блур, I, Ереван, 1950, стр. 54.

⁴ Интересно отметить, между прочим, что Сенкевич в своем романе «Камо грядеши» упоминает про инструмент шимбалы (тарелки), называя их армянскими, которые применялись в древнем Риме в эпоху Нерона. Откуда заимствовал Сенкевич применение армянских шимбалов, пока неизвестно.

⁵ «Хетты и хеттская культура», М.—Л., МСМ XXIV, стр. 74.

флейту Пана с ровными трубочками, аналогичную севанской флейте Пана»; *во втором*—женщина на хеттской каменной стеле из Мараша, левой рукой держащая лиру; *в третьем*—хеттские лютнист и танцор; *в четвертом*—хеттские музыканты с рогом и рамообразным барабаном из раскопок в Кархемыше⁶. Эти данные позволяют судить о существовании у хеттов инструментальной музыки, причем и ансамблевой, что подчеркивается другим барельефом, где, в числе прочих, изображено «несколько музыкантов»⁷. О том, что музыка у хеттов достигла в свое время известной степени развития, свидетельствует одна из статей дешифрованных хеттских законов (написанных на глиняных табличках, обнаруженных в Богазкее), сформулированная так: «Музыкант должен платить подать, но против музыканта пусть никто не предъявит иска, никто не может приобретать его дома, его поля, его виноградника; кто же предъявил иск против музыканта, тот теперь должен отказаться от него: музыкант может обратно взять себе то, по поводу чего он жаловался»⁸. Эта статья говорит о большом уважении, которым пользовались музыканты у хеттов и о привилегиях, санкционированных законом в защиту их материальных и имущественных прав.

Весьма любопытные сведения дошли до нас о музыке фригийцев. Как известно, последний музыка использовалась в качестве лечебного средства⁹. Поскольку врачебное дело в те времена носило магический характер, возможно, что лечение музыкой являлось результатом того, что фригийцы считали ее магическим средством. Так как позднее армяне также применяли в народной медицине лечение определенных болезней игрой на музыкальных инструментах у постели больного, то некоторыми исследователями было высказано предположение, что обычай этот был заимствован армянами у фригийцев. Так, д-р Н. И. Минкевич, наблюдавший применение указанного способа лечения среди армян бывшей Елизаветпольской губернии, считал этот обычай фригийского происхождения. О том, что музыка использовалась в качестве лечебного средства у армян, говорят и некоторые другие сведения из древней армянской литературы. Историк XIII в. Степанос Орбелян пишет, что некая девица Саакандухт, жившая в VIII в., сестра известного ученого и епископа Степаноса Сюнеци, будучи, между прочим, прекрасно знакома с музыкальным искусством, занималась в Армении также лечением больных посредством игры на музыкальных инструментах¹⁰. Примечательно, что этот способ народного врачевания рекомендовали в своих медицинских трудах такие выдающиеся армянские врачи, как Мхитар

⁶ См. Србуни Лицициан, Старинные аляски и театральные представления армянского народа, I, Ереван, 1958, табл. LXXV.

⁷ См. «Хетты и хеттская культура», стр. 86.

⁸ Там же, стр. 133.

⁹ См. Л. А. Оганесян, Медицина в древнейшие времена (до этнического оформления армян), «Известия Армфана», № 7 (2), Ереван, 1941.

¹⁰ См. «Պատմութիւն նահանգին Սիսական արարեալ Ստեփաննոսի Օրբելեան արեւելահայրն Սիսնազ», Ռիֆրիս, 1910, стр. 139.

Гераци (XII в.) и Амрдовлат (XV в.). Интересно, кстати, отметить, что Саят-Нова в последней строфе своей песни «Кяманча»¹¹ говорит: «Ты (т. е. кяманча) радуешь глубоко опечаленное сердце и обрываешь лихорадку больного»¹². Музыка, проникшая в качестве лечебного средства в древнюю медицину через фригийцев, получила большое распространение не только у армян, но и у многих других народов древности¹³. Этруски лечили больных посредством волшебных плясок и пения по фригийским образцам. То же самое делали и римляне. Древнегреческие врачи, в частности Асклепий, вводили в греческую медицину фригийский метод лечения больных посредством игры на музыкальных инструментах. Между прочим следы этого обычая мы видим также у других народов Кавказа, у которых при заразных болезнях наилучшим средством считалась музыка и пляска с участием самого больного.

К сказанному можно прибавить еще кое-какие сведения о музыкальных инструментах. Из применяемых фригийцами музыкальных инструментов упоминается два вида свирели — *сюрингс* и *аулос*. О фригийском происхождении армянского слова *սրինգ* Г. Ачарян пишет следующее: «Сринг была фригийской нимфой; Апполон влюбился в нее; сринг, увидя, что он догоняет ее, остановилась и превратилась в камыш. Апполон срезал камыш и начал играть как на сринге»¹⁴. Что же касается аулоса, то, по Страбону, он также имел фригийское происхождение¹⁵. Интересно констатировать тот факт, что аулос (а также сюрингс) проник в древнюю Грецию, где стал вместе с лирой излюбленным музыкальным инструментом (между прочим аулос упоминается в «Илиаде» Гомера).

При всей скудности дошедших до нас сведений все же можно усмотреть, что музыкальная культура еще в глубокой древности достигла у племен и народностей, живших в пределах Армянского нагорья, известного развития. Впоследствии она была воспринята армянами и нашла свое отражение в сохранившихся в армянской музыке старинных музыкальных традициях.

Вопрос о состоянии музыки у армян до введения христианства в качестве государственной религии в Армении представляет несомненный интерес.

Происходившие в прошлом бурные исторические события мало способствовали сохранению старинных памятников армянского музыкального искусства. Это в особенности относится к памятникам дохристианской культуры, которые с введением христианства были старательно уничтожены служителями новой религии, стремившимися иско-

¹¹ Струнный смычковый музыкальный инструмент, очень распространенный в Армении.

¹² Перевод подстрочный.

¹³ См. Л. А. Оганесов, указ. соч.

¹⁴ Г. Ачарян, *Սրինգը, Հայրենի արձանագրանքի քառերես, հատ. 6, Երևան, 1926*, см. ст. «Սրինգ», стр. 472.

¹⁵ Там же.

решить все традиции, связанные со старой языческой верой. Поэтому мы попытаемся рассмотреть этот вопрос, опираясь на данные сохранившихся памятников древней армянской культуры.

Сведения по этому вопросу мы находим у армянских историков Фавстоса Бузанда, Агафангела и других, но главным образом у Мовсеса Хоренаци. Правда, сведения эти очень скудны, представлены в самых общих чертах и не дают сколько-нибудь цельной характеристики вопроса, но все же совокупность их дает возможность сделать некоторые выводы о характере музыки в дохристианское время у армян. В частности, говоря о Мовсесе Хоренаци, нельзя не упомянуть то важное обстоятельство, что «История» Хоренаци сохранила сведения не только об исторических фактах и событиях, но также и о народных преданиях, легендах, песнях випасанов, храмовой истории и пр. В этой связи можно в первую очередь отметить тот факт, что дошедшие до нас эпические песни сами по себе связаны с исполнением.

Армянский языческий эпос по своему содержанию делится на два больших периода: период воспевания мифических личностей и период воспевания исторических личностей. В первый период были созданы богатырские сказания о мифической триаде во главе с родоначальником hАйком, его шестым преемником Арамом и сыном последнего—Ара Прекрасным; армянские випасаны воспевали подвиги этой триады и их борьбу против иноземных мифических героев. Во втором периоде возникла легенда о чудесном рождении армянского бога Ваагна. По утверждению Хоренаци, воспевание Ваагна сопровождалось игрой на музыкальном инструменте—бамбирне. В этот же период были созданы песни (сопровожаемые звуками того же бамбирна) о деянии Тиграна Ервандяна, песни випасанов, которые пелись в Гохтанской области, о деянии армянского царя Арташеса II и т. д.

Сведения, дошедшие до нас через древнеармянский языческий эпос, дают нам некоторое представление о музыкальном искусстве в указанное время. В первую очередь, и это пожалуй является основным, эпос знакомит нас с придворной музыкой. Культивирование придворной музыки в Армении в столь древнюю пору интересно уже тем, что оно связано с самым началом развития музыкального профессионализма. Судя по дошедшим до нас данным в музыкальном искусстве этого периода принимали участие, как певцы, так и инструменталисты. Музыкальная практика положила начало зарождению довольно-таки богатого жанрового разнообразия. Основными и наиболее распространенными видами музыки в ту пору являлись музыка *застольная*, *военная* и *похоронная*.

О застольной музыке мы имеем несколько любопытных сведений, оставленных нам Хоренаци и Бузандом. Так, Хоренаци пишет: «Раз Бакур, родоначальник Сюникский, пригласил на вечерний стол Трдата Багратуни—сына дочери Смбата. Трдат, разгоряченный вином, увидел женщину, чрезвычайно красивую, по имени Назиник, которая пела ру-

ками»¹⁶. Она приглянулась ему, и он говорит Бакуру: «Уступи мне эту наложницу»¹⁷. «Не уступлю,— тот отвечает,— она моя наложница». Тогда Трдат, схватив эту женщину, привлек на свое седалище и, распаленный страстью, безумствовал, как необузданный юноша. Бакур, обуянный ревностью, вскочил, чтобы вырвать ее из его рук, но Трдат встал, схватил вазу с цветами, как оружие, и разогнал даже гостей, возлежащих на подушках»¹⁸. В другом месте он пишет: «Как-то на веселом пиру Хосров Гардманский, упоенный вином, в присутствии царя Шапуха, сына Язкерта, пристал, как разгоряченный любовник, к женщине, искусно игравшей на кифаре»¹⁹. Шапух, оскорбленный этим, приказал взять Хосрова и запереть в зале. Но тот схватился правой рукой за свой меч и, подобно Трдату Багратуни, отправился к себе домой»²⁰. Говоря об Аршаке II, Хоренаци, между прочим, говорит, что «самодовольный, он провожал свое время в попойках, при звуке песен наемных певцов»²¹.

Гораздо богаче сведения на ту же тему, сообщаемые Фавстосом Бузандом: он упоминает об инструменталистах, играющих на барабанах, срингах, кнарах и трубах, а также о толпе гусанов, которые своей веселой музыкой доставляли удовольствие царю Папу²².

Из приведенных отрывков видно, что застольные приглашения у знати сопровождалась музыкой, музыканты на этих пиршествах были всегда в центре внимания.

О военной музыке до нас дошел лишь один отрывок, который сохранен в труде Хоренаци. В этом отрывке говорится о сражении Ерванда с Арташесом, во время которого «Смбат приказал трубить в медные трубы и, выдвинув свой отряд, налетел, как орел, на стадо куропа-ток»²³. Эти сведения, относящиеся, правда, к более поздним временам, говорят о существовании военной музыки.

О музыке похоронной сохранилось несколько отрывков. Первый из них, оставленный нам Хоренаци, описывает похороны армянского царя Арташеса II. Во время этого погребального шествия, по словам Хоренаци, «вперед трубил в медные трубы, сзади шли рыдающие де-

¹⁶ Выражение «пела руками» (в оригинале — *երգեր ձեռամբ*, См. «Մովսես Խորենացու Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1913, стр. 194) сыздавна является дискуссионным вопросом. Мы предполагали, что это означает пение с игрой на кифаре (или игру на кифаре). Однако, как полагает Србуи Лисициан, это означало—«плясала руками», ибо переводчик (т. е. Н. Эмин), по Србуи Лисициан, «не учел старого значения гл. *երգիմ*— плясать» (см. Србуи Лисициан, указ. соч., стр. 65, 66).

¹⁷ Термин «наложница» (от армянского «вардзак»—*վարձակ*) приводится в переводе Н. Эмина.

¹⁸ Моисей Хоренский, История Армении. Перевод Н. О. Эмина, М., 1893, стр. 110.

¹⁹ В подлиннике на этом месте стоит слово «дкнар» (*դնար*).

²⁰ Моисей Хоренский, указ. соч., стр. 195.

²¹ Там же, стр. 157.

²² См. «История Армении Фавстоса Бузанда», Ереван, 1953, стр. 178. «Փափասութիւն Բիզանդացու Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1913, стр. 348.

²³ Моисей Хоренский, указ. соч., стр. 94.

вы, облаченные в траур, плакальщицы, а за ними—толпа простолюдинов»²⁴. Другой отрывок, сохраненный Бузандом, представляет собой подробное описание погребального шествия: «По смерти Нерсеса, когда оплакивали умерших, мужчины и женщины составляли хороводы, при звуках труб, кифар и арф²⁵, с растерзанными руками и лицами, при омерзительных, чудовищных плясках, совершаемых друг против друга, били в ладоши и таким образом провожали умерших»²⁶.

Похоронная музыка в виде песни и плача, исполняемых специальными плакальщицами, была настолько распространена в народе, что следы этого обычая-исполнения специальных и заранее приготовленных песен-плачей долго сохранились среди населения ряда районов Армении.

Следует отметить, что часть сведений из области древнего армянского эпоса перешла в фольклор, изучение которого может дополнить наши знания рядом небезынтесных, пока что мало известных данных, относящихся к разбираемому вопросу.

Исполнителями как вокальной, так и инструментальной музыки являлись *гусаны*, *вардзаки*, *плакальщицы* и *випасаны*.

Гусаны были наиболее распространенными и типичными представителями профессиональной музыкальной культуры. Первоначально они, очевидно, были исполнителями эпических произведений; это предположение как бы подтверждается высказыванием Хоренаца, который, ссылаясь на Мар Абаса Катину, говорит, что сказания об Араме «собраны из гусанских песен незначительными и неизвестными лицами и хранятся в царских архивах»²⁷. Впоследствии гусаны, часто выступая в дворцах царей, стали поступать к ним на службу в качестве придворных музыкантов. Поэтому гусанские песни эпического содержания отходят на задний план, уступая место песням застольным, более отвечающим запросам бытовой дворцовой жизни. В дальнейшем вся придворная музыка исполняется гусанами. Гусаны не только пели и сказывали, но и сами сочиняли песни, сопровождая их инструментальной музыкой, танцами и пантомимой. К сожалению, мы не имеем никаких сведений, на каком инструменте играли гусаны.

Вардзаками назывались певицы, выступающие по найму. По типу, это, собственно, те же гусаны; они играли и пели либо самостоятельно, либо с гусанами.

Женщины-плакальщицы — это особый тип певиц, которые выступали только во время погребальных шествий. Обычно во время указанных

²⁴ Там же, стр. 107.

²⁵ В подлиннике на месте кифары стоит слово *пандир* (*փանդիր*), а на месте арфы— *вин* (*վին*).

²⁶ См. «История Армении Фавстоса Бузанда», стр. 176: *Փակաստնու Բուզանդի շարքի*, указ. соч., стр. 343.

²⁷ Приведенный нами перевод этого места расходится с переводом Эмина, который передал этот отрывок так: «Собраны незначительными и неизвестными гусанами и хранятся в царских архивах». См. Моисей Хоренский, указ. соч., стр. 25. Хоренац ясно пишет: «Ի փորոնց ոմանց և յանհանից արանց ը գոսանականիև ալս գոսանի ժոռովևարի դիանի արրունևադ»: См. *Մուսես Խորենացի*, указ. соч., стр. 51.

шествий эти женщины расхваливали умершего, царапая свое лицо и обдирая распущенные волосы, рассказывали эпизоды из жизни умершего и пели особые песни-плачи, заставляя плакать и других участников погребальной церемонии.

*Випасаны*²⁸, т. е. певцы-сказители, выделяемые из среды народных музыкантов, являются, как и гусаны, представителями профессиональной музыкальной культуры с той разницей, что випасаны не выступали в царских дворцах и находились обычно в народе. Деятельность випасанов, в отличие от гусанов, ограничивалась исключительно творениями народного эпоса, который создавался ими в течение веков. Випасаны воспевали в своих эпических произведениях подвиги и деяния разных исторических лиц или какие-либо иные события из их жизни. Все эти песни сопровождались игрой на излюбленном в те времена музыкальном инструменте—бамбирне.

Небезынтересным будет сказать несколько слов о так называемых гоxtанских певцах (по названию провинции Гохтан, где впервые появились эти певцы). Область Гохтан находилась в Васпуракане, близ реки Аракс. Хоренаци представляет ее страной, обильную вином и всеми дарами природы. Страна эта считалась родиной древнего армянского эпоса и его исполнителей—випасанов и певцов. Еще во времена Хоренаци гоxtанские певцы воспевали подвиги и деяния героев и армянских царей языческих времен. Хоренаци, между прочим, говорит о гоxtанских певцах, не упоминая конкретно, что это были за певцы; были ли они народные, т. е. непрофессиональные певцы, или певцы-профессионалы. Во всяком случае надо полагать, что профессиональные музыканты, в ту пору составляющие особую привилегированную касту, выделились именно из массы народных музыкантов, и лишь с развитием профессиональной музыкальной практики число музыкантов-профессионалов стало расти.

Сведения наши в области инструментальной музыки и инструментария далеко не полны, до нас дошло очень мало описаний музыкальных инструментов и их изображений. Несмотря на это, имеющиеся сведения показывают, что армянский инструментарий имеет различное происхождение. Здесь встречается большое количество инструментов основных трех групп: духовой, ударной и струнной. Так, к числу духовой группы относятся: *сринг*²⁹ (*սրինգ*, тип флейты), *ехджеранох* (*եղջերան*

²⁸ Н. Эмин считает, что слово «випасан» образовалось из *вэп* и *асем*. Первое обозначает эпос, второе—в древности было однозначно с глаголом *ергем* (*երգեմ*)—«пою». Отсюда и випасан означает *поющий вэп, рапсода, сказитель былин* (см. «Исследования и статьи Н. О. Эмина по армянской мифологии, археологии, истории и истории литературы», М., 1896, стр. 275). Однако, по М. Абегиану, «асел» означало не «петь», а именно «сказывать», «сообщать», «рассказывать» (*սսել, հայտնել, պատմել*). Следовательно, випасан—это сказитель «вэпа», но который, сказывая «вэп», в промежутке и пел (см. *Մ շ Ն Ս Կ Ա Բ Է Ղ Մ Ն, Երկեր, Ա, Երևան, 1956*, стр. 159—161).

²⁹ Между прочим, о сринге мы имеем еще одно очень важное сообщение, в котором говорится следующее: «В Армении впервые в Гарни обнаружен музыкальный инструмент античного времени—свирель, изготовленная из кости... Эта свирель может быть датирована III в.» (см. Б. Н. Аракелян, Гарни, II, Результаты работ Гарнийской археологической экспедиции 1951—1955 гг., Ереван, 1957, стр. 75).

փող—рог) и пох (փող— труба медная); к ударной группе относится тмбук (թմբուկ—барабан), к струнной группе—бамбирн³⁰ (բամբիրին, инструмент с плектром), пандир (փանդիր) и кнар³¹ (քնար, тип лиры) с его разновидностями джнар (ջնար) и виц (վից). Инструменты эти, судя по сохранившимся свидетельствам, являлись весьма излюбленными, вследствие чего широко применялись. Кстати, относительно рога мы имеем упоминание в нижеследующей песне випасанов, представляющих умершего армянского царя Арташеса I (189—160 гг. до н. э.), выражающего сожаление о невозвратно минувших царских забавах:

«О! если б кто дал мне (видеть) из труб (выходящий) дым,
И угро навасардское,
И бег оленей, и крик ланей!
Мы в рога трубили и в барабаны били,
Как то обычно царям!»³².

Отрывок этот из песен випасанов распевался еще во времена Григора Магистроса (XI в.), который и сохранил его в одном из своих писаний³³. Что касается бамбирна, то он являлся единственным инструментом, который находился в руках випасанов. Бросается в глаза прогресс, который был достигнут в области создания таких инструментов, как медная труба и в особенности струнные инструменты. Наличие последних говорит об особенностях (правда, оставшихся нам неизвестными), которые связаны со строем инструментов и ладовыми построениями музыкальных звуков.

Следует, наконец, отметить и то обстоятельство, что в вокальной музыке большое место отводилось хоровому пению при участии как однородного, так и смешанного хоров

Несколько слов о театре, который интересует нас в связи с тем, что театральные представления имели музыкальное сопровождение. Судя по дошедшим до нас скудным сведениям, можно тем не менее констатировать, что театр в древней Армении (куда вовлекались наряду с гусанами и вардзакн) отличался (как в древней Греции и других странах)

³⁰ Долгое время существовало мнение, что бамбирн является ударным инструментом (тарелки); однако оно ошибочно, так как, во-первых, инструмент этот являлся аккомпанирующим, а во-вторых, и это основное, историк Ованес Драсханакертци упоминает о нем как о струнном инструменте с плектром, что не было замечено позднейшими исследователями (см. «Յովհաննու Մաթոզիկոսի Գրասխանակերտեցու Պատմութիւն Հայրոց», Թիֆլիս, 1912, стр. 22).

³¹ Высказано предположение, что пандир это тот же бамбирн, за что говорит как будто и сходство их названий. Однако, по мнению Г. Левоняна, инструменты эти совершенно различны. Такое же предположение имеется относительно джнара и кнара. Србуи Лисициан, говоря о пандире, пишет: «Поскольку хетты являются одним из народов-предков армян, не исключается, что свой пандир армяне унаследовали от хеттов и что пандир был прообразом современного армянского саза» (см. Србуи Лисициан, указ. соч., стр. 155).

³² Н. Эмин, Моисей Хоренский и древний эпос армянский, М., 1881, стр. 81.

³³ См. «Գրիգոր Մաղիստրոսի թղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, стр. 87.

жанровым разнообразием. Речь идет о театре *мимов*, представителями которого были уже гусаны-актеры (собственно, мимы) и *вардзаки*, затем о театре *комедии* (его представители—катакагусаны³⁴ и хехкатаки³⁵) и, наконец, о театре трагедии (его представители—вохбергу гусаны³⁶). Как правильно указывает Г. Гоян³⁷, театр своим существованием был подготовлен всем творчеством гусанов. Источником театра являлись эпические песни гусанов, сопровождавшиеся показом и танцами³⁸, что, собственно, является не чем иным, как представлением. Деятельность вохбергу гусанов—актеров театра, несомненно, начиналась задолго до зарождения профессионального театра, а именно со времени их участия в погребальных церемониях, а катакагусанов, хехкатаков, вардзаков—со времени их активного участия в застольной музыке в придворном кругу. Доказательством этому служит то, что актеры театра, как явствует из упоминаний историков, приобретали названия соответственно жанру, в котором они неизменно выступали и, следовательно, специализировались.

Из сообщений Плутарха известно, что в царствование Тиграна II (94—55 гг. до н. э.) в столице Тигранакерте был организован театр. Есть указание, что для драматических представлений было построено специальное театральное здание³⁹. Тигран II, поклонник эллинистической культуры, специально выписывал греческих актеров, которые временно приезжали в Армению увеселять придворную знать. Примечательно, что в молодом тигранакертском театре на греческом языке ставились трагедии великих эллинистических драматургов Софокла, Эсхила и Эврипида.

После Тиграна II его сын и преемник Артавазд II (56—34 гг. до н. э.), получивший греческое воспитание, был таким же поклонником эллинистической культуры, как и его отец. В своей новой столице Арташате он, по-

³⁴ Слово *катакагусан* (арм. *կատակաղուսան*) происходит от *катак*—*կատակ*, что в армянском языке означает—шутка, а также комедиант и гусан; отсюда и —*гусан-комедиант*. Другие его названия—*катакергак*—*կատակերղակ*, собственно, исполнитель *катакергутюна*—*կատակերղուծյուն* (иначе, катакахаха—*կատակախաха* или *катагерка*—*կատակերգ*), т. е. комедии (впрочем, катакергом называли и авторов катакергутюнов).

³⁵ Слово *хехкатак* (арм. *խեղկատակ*) происходит от *хех*—*խեղ*, что означает искаженный и *катак*; отсюда и шут—урод. Другие его названия—*хацкатак*—*չաղկատակ* (от *хац*—*չաղ*)—хлеб и *катак*—комедиант прихлебатель) и *цахрацу-гусан*—*ծաղրածու գուսան* (т. е. глумотворец-гусан).

³⁶ *Вохбергу гусан* (арм. *ողբերղու գուսան*), означает *воплещающий гусан*; другое его название — *дзайнарку-гусан* — *ձայնարղու գուսան* (т. е. голосащий (в смысле «плакивающий») гусан). Впрочем, вохбергу гусана называли также вохбергаком — *ողբերգակ* («воплепевец»), которым именовался и автор вохбергутюнов—*ողբերգուծյուն* («воплепение»), т. е. трагедий.

³⁷ Георг Гоян, Театр древней Армении, т. I, М., 1952, стр. 53.

³⁸ «Երգ ցցոց և պարոց», См. *Մովսես և Խորենացի*, указ. соч., стр. 29.

³⁹ См. *Երևանի և Կոնստանդնուպոլսի թատրոնի հին շախատանում, Երևան, 1941*, стр. 13:

добно отцу, организовал театр. В репертуар арташатского театра входили, кроме эллиских трагедий, также и произведения, написанные самим Артаваздом: по свидетельству Плутарха, несколько отрывков из этих пьес дошли до его дней (т. е. до конца I и начала II вв.). Трагедии эти были написаны на греческом языке. В дальнейшем один из преемников Артавазда Абгар (32—35 гг. до н. э.), с согласия и при поддержке императора Августа, должен был устроить в своей столице Мидии цирк и театр. К сожалению, о судьбе этого начинания мы не имеем никаких конкретных сведений.

Таким образом, музыка, поэзия и пляска нашли свое претворение в древнеармянском театре. Трагедия обобщила все это художественное наследие. Музыка стала одновременно выполнять определенную роль в общественной жизни. Ее соединение с поэзией и пластикой создает тот синтез искусств, который является не только показателем высокого расцвета музыкальной культуры, но и делом большого социально-воспитательного значения; она еще полнее представляет древнеармянское искусство и является синтезом лучших его достижений. Наряду с этим, следует подчеркнуть, что древний театр Армении, где была сконцентрирована греческая специальная профессиональная труппа, был достоянием не народных масс, а придворных кругов и правителей Армении. Однако мы имеем некоторые сведения и о том, что в ту пору существовали «представления» для народа. Так, Хоренаци говорит, что старцы из потомков Арама, рассказывая людям об истории своей родины, «поют все это на память, во время представления, в плясовых песнях, при сопровождении звука бамбирна»⁴⁰.

Что касается культовой музыки, то интересно отметить ее наличие в ряде языческих празднеств (посвященных армянской богине плодородия, плодovitости и деторождения—Анаит), которые с утверждением христианства продолжали свое существование под новым именем Марии-богоматери («успение богородицы»), перенявшей некоторые черты культа Анаит⁴¹. Особенно интересно отметить праздник *вардавара* (который впоследствии был приурочен церковью ко дню преображения). Праздник этот проходил с большим торжеством и сопровождался музыкой (вокальной и инструментальной) и танцами. Характерно, что во время вардавара был обычай обливать друг друга водой, чем, собственно-

⁴⁰ См. Моисей Хоренский, указ. соч., стр. 12. Следует отметить, что Србуи Лисициан указанный период Н. Эмша считает не совсем точным и предлагает толковать и переводить данный отрывок следующим образом: «Но гораздо чаще старейшины Арамова рода распевают об этом на память под звуки бамбирна в песнеплясках, представлений и хороводов» (см. Србуи Лисициан, указ. соч., стр. 67). В оригинале это место выглядит так: «Քայր անտիկ յաճախագոյն հինքն արամազնեաց ի նուազս բամբրանն և յերզն ցոցոց և պարոց զաշտտիկ ասին յիշտտակեր» (см. Մոզեսի Խորենացի, указ. соч., стр. 29).

⁴¹ См. Ч. Ч. Մելիք-Գևորգյան, Անտիկ դրոշմուցի պաշտամունքը, Երևան, 1963, стр. 136, 137.

но, хотели как бы вызвать дождь для хорошего урожая⁴². Другой, самый пышный и торжественный праздник, посвященный Анаит, был праздник Навасарда (в середине августа), который также сопровождался музыкой и «был связан с временем сбора зерновых культур и плодов и превращался в праздник урожая и плодородия»⁴³.

Относительно музыки народно-трудового и домашнего быта хотя мы и не имеем определенных исторических сведений (за исключением ряда памятников изобразительного искусства), тем не менее, судя по дошедшей до нас армянской народной музыке, она продолжала развиваться и в указанном периоде.

Что касается культовой музыки, то обрядовые церемонии храмов старых армянских богов были связаны с музыкой—вокальной и инструментальной.

Следует отметить, что в течение всего языческого периода Армения являлась ареной происходивших на ее территории бурных военных событий. В результате здесь постоянно менялся и характер культурных влияний, которые налагали известный отпечаток на всю внутреннюю жизнь Армении. Из внешних наиболее сильным было влияние иранской цивилизации, отразившееся, в частности, и на музыке, о чем свидетельствует дошедшая до нас армянская народная песня⁴⁴. Что касается эллинского влияния, особенно при Тигране II, оно стало достоянием лишь высшего класса и придворных кругов правителей Армении. Несмотря, однако, на это влияние, армянская культура вообще и музыкальная в частности развивались преимущественно самобытно.

Говоря о состоянии музыки в раннем периоде христианства, в первую очередь следует отметить зарождение церковной музыки. До появ-

⁴² В прошлом слово *вардавар* выводили из слова *вард* (վարդ) — роза и *вар* (վար) — яркий, объясняя это тем, что розами украшали золотой бюст Анаит, площади улицы и фасады домов. Было и другое толкование, при котором слово *вардавар* выводили из слов *вард* и *ор* (օր) — день, т. е. день роз. Однако, по академику Г. А. Капанцяну, слово *вардавар* происходит от хеттских слов *ward* — вода и *ag* — мыть (что в данном случае означало водополивание) и, следовательно, праздник этот был связан именно с культом воды и никакого отношения к розе не мог иметь (см. Гр. Капанцяну, Хеттские боги у армян, Ереван, 1940, стр. 39, 40). В дальнейшем К. В. Мелик-Пашаян подтверждает это положение (см. Կ. Վ. Մելիք-Փաշայան, указ. соч., стр. 129).

⁴³ См. Կ. Վ. Մելիք-Փաշայան, указ. соч., стр. 161.

⁴⁴ См. Меликян в своем труде «Гаммы армянской народной песни» (Эривань, 1932, стр. 35), говоря о *восточном* тетра хорде, который, правда, был наименее употребительным в армянской народной песне, считал его «продуктом арабо-персидской теоретической мысли». Эту же мысль как бы подчеркивает и Х. С. Кушнарев, говоря, что «в период царствования в Армении первых представителей Аршакидской (парфянской) династии, с воцарением которой в культуре рабовладельческой знати Армении усилилась тяга в сторону культуры господствующих кругов парфянского Ирана, когда в практику государственного управления Армении вошло значительное количество парфянских терминов... далеко не второстепенное место должна была занимать и музыка ивородного происхождения...» (см. Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, Л., 1958, стр. 73).

ления национальной письменности в армянской церкви богослужение шло на греческом и сирийском языках. Ко времени же зарождения армянской письменности, т. е. к V веку, относится начало национальной духовной музыки. Здесь встречаются упоминания о «духовных песнях» (Агафангел, Егише, Корюн) и о пении «псалмов» (Парпеци, Егише, Корюн). Национальная духовная музыка дала мощный толчок к созданию богослужебной книги «Шаракан»⁴⁵, заключающей в себе каноны и духовные песни. В конце книги «Шаракан» имеется указатель имен творцов канонов и песен, вошедших в «Шаракан», и времени, когда они жили. Ценность указателя и в том, что по нем мы узнаем, что шараканы создавались представителями духовенства с V по XV столетия. Так, по этому указателю, в V в. авторами шараканов являлись католикос Саак, Ованн Мандакунн и в особенности Месроп Маштоц, который после изобретения армянского алфавита развернул музыкальную деятельность, обучая пению в школах, созданных им⁴⁶. Не менее важным является и то, что Месроп Маштоц и католикос Саак участвовали и в упорядочении гласов армянской профессиональной музыки⁴⁷. Песни, заключающиеся в «Шаракане», писались и стихами (рифмованными) и прозой (простой или мерной). Хотя эта музыка не сохранилась ввиду отсутствия в то время нотации, тем не менее, судя по записям духовных песен последующих веков, можно сказать, что армянской церкви было свойственно и мелизматическое сольное пение.

Для подготовки духовных профессиональных певцов-священнослужителей, о существовании которых имеются упоминания у Агафангела, духовенство набирало юношей из разных областей, но так как в то время еще не было нотации⁴⁸, обучало их церковным напевам «с голоса», т. е. напевы эти разучивались ими наизусть.

Наконец, важно отметить и тот факт, что уже в V в. в Армении было положено начало зарождению армянской музыкальной теории, которая разрабатывала такие вопросы, как учение о звуке, ладо-интонационная сторона музыки и ее акустическое основание, метро-ритм и т. д.⁴⁹

⁴⁵ По Эмину, слово «шаракан» (как и «шаракноц»—его другая форма), происходит от слова «шар» или «шэр», что означает «песня», употребляется как собственное имя, означающее богослужебную книгу и нарицательное (имеющее и множественную форму), означающее древнюю песню, находящуюся только лишь в шаракане. Есть предположение, что это слово семитического происхождения и вошло в армянский язык лишь в XII в. (см. «Шаракан—богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви». Перевел с древнеармянского языка Н. Эмин. С предисловием Н. Эмина и К. Костаняца, 2-е издание, М., 1914, стр. VI).

⁴⁶ См. *Մոզիսի և Կորյունի Գրքերը*, указ. соч., стр. 336.

⁴⁷ См. «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, 1964, стр. 174.

⁴⁸ Хазы— особые знаки нотописания в Армении—были известны лишь с VII в. Католикос Гачзакеци распространение хазов приписывает некоему Хачатуру из Тарона (XII в.). См. *Կիրակոսի Գառնիացու Պատմությունը Հայոց, Երևան, 1961* стр. 212.

⁴⁹ См. Ե. Քաչմախչյան, *Չափի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում*, «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, 1962, его же, *Մի էջ հայկական ման միջնադարյան երաժշտական տեսությունից*, «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, 1960:

Теперь рассмотрим, в каком состоянии находилась придворная и народно-бытовая музыка и какую роль сыграла церковь в развитии этой музыки.

После утверждения христианства в Армении в качестве государственной религии встал вопрос об искоренении язычества. Духовенство, ревностная защитница новой религии, сталкивающееся с мощным сопротивлением народа, отстаивающего свою многовековую языческую религию, с целью искоренения язычества предавало уничтожению огнем все то, что касалось язычества. Музыка, являвшаяся продуктом языческой обрядности, несомненно, не могла быть принятой христианством, почему она и постоянно преследовалась на протяжении нескольких веков.

Эпические песни, воспевающие мифические и исторические личности языческих времен, а также гусанские песни о наслаждении жизни, пиршестве, о любви, как и музыкальные инструменты языческих времен.— все это, согласно аскетическому миросозерцанию церкви, считалось греховным. Не случайно поэтому то обстоятельство, что католикос Саак направляет Месропа Маштоца для проповеднической цели в первую очередь в провинцию Гохтан, которая была центром армянских певцов и родиной национальных песен языческих времен. Однако насильственные меры языческих храмов, жестокое преследование жрецов и т. д. не дали ожидаемого результата. Народ не мог сразу и безоговорочно принять новую христианскую религию со своим кодексом, которая прямо противостояла языческой. Именно в Гохтане Месроп Маштоц понял, что такое насильственное подчинение христианской догме не может привести к положительному результату и что церковникам необходимо пробудить в народе религиозно-мистическое чувство. Естественно, что ненависть, которую питала армянская церковь к языческой религии, породила беспощадную борьбу духовенства со всякими проявлениями языческого музыкального творчества, носителями которого были гохтанские певцы. Эта борьба продолжалась долго, даже несмотря на то, что влияние народной музыки (в особенности на первых порах христианства) в определенной степени проникло в церковную музыку.

С введением христианства против языческой музыки направляются постановления церковных властей. Так, Аштишатский собор, состоявшийся в IV в. (365 г.), вынес постановление, запрещающее исполнение песни-плача во время погребального шествия. Постановление это гласит: «Собор запретил оплакивание усопших с безобразными движениями и преступными действиями во время похоронных процессий»⁵⁰. Этот обычай, сохранившийся с языческих времен, естественно, должен был быть в центре внимания религиозной церкви, как акт, противоречащий христианскому миросозерцанию. Как видно из дальнейших постановлений,

⁵⁰ В оригинале: *ժողովը արգելեց լաց ու կոծ անել մեռելների գոայ. անկարգ շարժումներով և ոճրագործութիւններով սուգ կատարել յուղարկատրութեան հանգէս կատարելիս:* См. «Հայոց եկեղեցական իրավունքը», 6 գիրք, աշխատասիրութիւն ն. Մելիք-Քանգեանի, Եուզի, 1903, стр. 316.

церковь приложила немало усилий, чтобы искоренить указанный обычай. Можно предполагать, что постановление Аштишатского собора оказалось несостоятельным, так как в V в. (447 г.) на состоявшемся Шаапиванском соборе было вынесено постановление о том же, но уже с указанием о денежном штрафе: «Если подобно язычникам будут оплакивать над усопшим и не будут слушаться апостольских канонів и подчиняться, да будут прокляты и не войдут в течение года в церковь, если житель города—100 драм, а если сельчанин—50 драм дадут бедным»⁵¹. Это мероприятие, как видно, сыграло решающую роль, так как следующее постановление, вынесенное в VII в., было уже последним. Наконец, примечательны и постановления Григория Просветителя и католикоса Саака, которые были утверждены на Шаапиванском соборе и, следовательно, стали законом церкви. Постановления Григория Просветителя гласят: а) «тот, кто будет оплакивать и стричь волосы, будет бить челом, да будет проклят до смерти»; б) «фокусники (мимы) обязаны каяться два года»⁵². Постановление католикоса Саака гласит: «При винопитии не должны плакать и скорбеть о покойниках, ибо это дьявольские вещи; совершающий это обязан выйти из церкви и каяться»⁵³. Отметим, что церковные постановления как внутри самой церкви, так и вне ее исполнялись со всей строгостью. Армянские историографы, будучи духовными лицами и, следовательно, представителями христианской религии, естественно, не могли положительно отзываться о той музыке (как профессиональной, так и непрофессиональной), которая в языческую пору развивалась под покровительством государственной власти. В частности, Егише, говоря о песнях застольных, называет их «бесстыжими» (*սլիտիք*)⁵⁴, а Ованес Драсханакертци— «бесстыжими песнями и танцами» (*սլիտի երգեր և պարեր*)⁵⁵. Философ V в. Езник пишет: «Не будь скоморохом и комедиантом, дабы не унаследовать бесконечного плача» (*«Մի՛ լինիր ծաղրածու և կատակերգակ, զի մի՛ ժառանգեսցես դանվախճան (զլացն)»*)⁵⁶. Это наставление, между прочим, помимо основного, интересующего нас содержания, говорит еще о существовании в V в. скоморохов и комедиантов.

Таким образом, как видно, главный удар был направлен против музыки народно-бытовой, и, разумеется, в этой борьбе со стороны духовенства никакой пощады не было и не могло быть. Что касается музыки придворной, основными видами которой, как уже говорилось, являлась музыка застольная, военная и похоронная, то можно сказать следую-

51 В оригинале: *Եթէ չեթանաների նման լաց ու կոծ անեն ամեն մեռելների վրայ, չեն լինի առարկական կանոնիս և նազանդիլ. նդովեալ լինին, մի տարի եկեղեցի չտանեն, եթէ ազատ է 100 դրամ, թէ շինական. 50 դրամ տան աղքատներին*, там же, стр. 333.

52 В оригинале: *ա. Ով կկոծի և մազերը կխուզի, նախատին կզարկի, ցմա՛ն նդովեալ լինի ր. Չեանածուները երկու տարի ապաշխարեն*, там же, стр. 508, 509.

53 В оригинале: *Գինի խմելիս մեռելների վրայ ողբ և կոծ չանեն, որովհետև դիական բաներ են դրանք. այդ անողը եկեղեցուց դուրս կանդնի և ապաշխարի*, там же, стр. 524.

54 «Նղիշէի Պատմութիւն Վարդանանց», Թիֆլիս, 1912, стр. 81.

55 «Յովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանաեկրտացու Պատմութիւն Հայոց», стр. 351.

56 См. «Նղերկայ Վարդապետի Կողրացույ սոցո ազանդոց», Թիֆլիզ, 1914, стр. 214.

шее: застольная музыка, являвшаяся на службе у придворной знати еще в языческую пору, в некоторой степени продолжала существовать и теперь. Придворная знать, несмотря на новую христианскую религию, требующую отречения от веселой жизни, все-таки полностью не отказывалась от этой жизни. Ясно, что духовенство не могло открыто выступать против «своего» же класса, поэтому оно вело борьбу с определенными уступками. Относительно военной музыки можно предполагать, что она не преследовалась, ибо, находясь в руках государства и тем самым под его контролем, играла большую роль. Что касается похоронной музыки, собственно, исполнения песни-плача во время погребального шествия, то она прекратила свое существование сразу же после введения христианства.

Наконец, очень важно констатировать то, что как раз в этот период театр в Армении временно прекратил свое существование именно под давлением церкви. Возможно, что поводом к этому послужила одна из речей такого авторитета, как Ованн Мандакунни (V в.), в которой было высказано убеждение, что театр развивает проституцию и разрушает семейную жизнь. Не менее важным мотивом гонения было и то, что актеры театра, в особенности хехкатаки, выступления которых считались наглыми и безобразными, хотя и служили для развлечения господствующего класса, тем не менее выступали с критикой правителей, не отказываясь отображать и интимную жизнь высокопоставленных деятелей в разных карикатурных формах⁵⁷.

Что касается музыкальных инструментов, то следует сказать, что труба являлась единственным инструментом, который не отрицался христианской церковью и имел самое широкое распространение в военной обстановке⁵⁸. Она упоминается многими историками. Так, Егише говорит о большой трубе (*մեծ փող*)⁵⁹, а Казар Парпеци—о военной трубе (*ղփողս պատերազմականն*)⁶⁰, что, видимо, свидетельствует о существовании специальной военной трубы. Кроме того, нам известно, что в дальнейшем было много разновидностей трубы.

⁵⁷ См. *Մ. Արևիշան, Հայոց հին զրապանութան պատմություն, գիրք երկրորդ, Երևան, 1946*, стр. 564.

⁵⁸ Отметим, что труба, а вместе с ней и арфа очень часто упоминаются в тексте различных шарапанов и канонов. Применялись ли они в то время и в церковной музыке, нам пока не известно. Кстати, небезынтересным будет, если мы упомянем здесь о применяемых в церкви (правда, несколько позже) шумящих музыкальных инструментах. В таковом относятся: *божож* (*բոժոժ*)—погремушки, прикрепляемые к цепям кадила (а также вокруг мухогонки); *киоц* (*քչոց*) — мухогонка; *зангак* (*զանգակ*) — ручной колокольчик или колокол на коолкнях; *кочнак* (*կոշնակ*) — клепала ручная и большая; считался первоначальным видом цимбалов; *цынцыга* и *цынцыгак* (*ծնծոա. ծնծղակ*) — цимбалы малые и большие; применялись в хоровом пении для отбивания такта. О всех этих инструментах см. в книге *Ընտանձակ օրացոյց Ս. Փրկչեան հիվանդանոցի Հայոց, Կ. Պոլիս, 1906*.

⁵⁹ См. *Եղիշե*, указ. соч., стр. 151.

⁶⁰ См. «*Հաղարայ Փարպեցոյ Պատմութիւն Հայոց*», Քիֆլիս, 1908, стр. 362.

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԼԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Ա. Լ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

(Ա մ փ ո փ ո լ մ)

Երաժշտական արվեստը հայերի նախնիների մոտ գտնվում էր որոշակի բարձրության վրա: Երաժշտական գործիքների առկայությունը խեթերի, ուրարտացիների և փույուզացիների մոտ ինքնըստինքյան խոսում է գործիքային երաժշտության գոյության փաստի մասին: Երաժշտական կուլտուրայի այդ ավանդույթները, անշուշտ, ժառանգվել են նաև հայերի կողմից: Դրան կարելի է ավելացնել և այն, որ հայերին է անցել նաև երաժշտությունը որպես բուժման միջոց օգտագործելու սովորույթը, որ գալիս է փույուզացիներից:

Պատմության մեջ հայերի երևան գալու ժամանակից հետո երաժշտական արվեստը երևան է բերում և՛ երաժշտական պրոֆեսիոնալիզմ, և՛ հարուստ ժանրային բազմազանություն:

Գործիքակազմի ասպարեզում առաջին հերթին աչքի է ընկնում այն առաջընթացը, որը ձեռք էր բերվել մի շարք գործիքների ստեղծման բնագավառում (պղնձյա փողը և, հատկապես, լարային գործիքները): Դրանց առկայությունը միաժամանակ խոսում է այն առանձնահատկությունների մասին, որոնք կապված են գործիքների ձայնակազմի և ձայների լադային կառուցվածքի հետ: Հին Հայաստանում թատրոնի երևան գալը միաժամանակ նշանավորում է երաժշտական մշակույթի ծաղկման ամենաբարձր սուտիճանը այդ դարաշրջանում:

Ինչ վերաբերում է ժողովրդական աշխատանքային և կենցաղային երաժշտությանը, ապա թեև հայ պատմիչների մոտ նրանց մասին ոչինչ չի պահպանվել, բայց մեզ հասած հայկական ժողովրդական երգը վկայում է, որ ժողովրդական երաժշտությունը անցել է զարգացման երկար և բարդ ճանապարհ:

Քրիստոնեության՝ որպես պետական կրոնի հաստատումից հետո դրված էր նրա գերիշխանության և հեթանոսության իսպառ վերացման հարցը: Քրիստոնեության մուտքը հիմք դրեց եկեղեցական երաժշտության սաղմնավորման: Այդ ժամանակներին է վերաբերում «հոգևոր երգի», «սաղմոսների» կատարումը և (ավելի ուշ) շարականների ստեղծումը: Թեև քրիստոնեության ընդունումը հայերի համար մերձեցման ճանապարհ էր բաց անում հունա-հռոմեական աշխարհի հետ, որը որոշակի դեր խաղաց հայերի մշակութային կյանքի զարգացման համար, սակայն այն ղուգակցվում էր նաև նախաքրիստոնեական հայ մշակույթի շատ արժեքավոր պատմական հուշարձանների տխուր վախճանով: