МУЗЫКАЛЬНОЕ И КАРНАВАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СТАРОГО ТИФЛИСА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ВАНО ХОДЖАБЕКЯНА, ВАГАРШАКА ЭЛИБЕКЯНА, АГАСИ АЙВАЗЯНА)

Т. С. Симян

Ереванский государственный университет, Армения
tsimyan@ysu.am

Статья подготовлена в рамках проекта «Тифлис в армянской и грузинской историко-литературной традиции: феноменология города, история повседневности (XVIII – первая четверть XX в.)» при поддержке Комитета по науке Министерства образования и науки Республики Армения на 2018–2020 гг., проект 18Т-6А2220

В статье анализируется музыкальное и карнавальное пространство Старого Тифлиса с конца XIX века до начала 20-х годов XX века. Эмпирическим материалом для данной статьи послужили в основном визуальные и художественные тексты армянских художников и писателей – Вано Ходжабекяна, Агаси Айвазяна, Вагаршака Элибекяна. Обосновывается следующий тезис: Старый Тифлис был мультикультурным, музыкальным, карнавальным городом, в котором сформировался танцевальный язык (кин-таури, багдадури). Старый Тифлис конца XIX – начала 20-х гг. XX века был «гибридным» пространством, в котором одновременно можно было увидеть обрядовые (сакральные) и профанные танцы. В статье коротко представляются базовые подходы к анализу Тифлисского текста – Тифлисский текст армянской литературы, Тифлисский текст грузинской литературы, Кавказский текст русской литературы, а также объясняется коннотативная разница между топонимами «Тбилиси» vs «Тифлис», что является ключевым моментом в дискурсе «Тифлисский текст армянской литературы». Старый Тифлис был многонациональным городом, в котором «встретились» и вместе «жили» музыкальные инструменты Запада (фортепиано, скрипка, мандолина) и Востока (барабан, зурна, дудук, кяманча и др.). Социальный «верх» тяготел к западной музыке и вкладывал капитал в обучение своих детей игре на скрипке, пианино и т. д., а социальный «низ» – кинто, карачохели – склонялся к восточным, кавказским инструментам и мелодиям. Именно на этом стыке и сформировался язык танцев социального «низа» (кин-таури, багдадури). В статье представлены функции восточных инструментов и сферы их использования. Главными героями Старого Тифлиса в основном были представители социального «низа» – кинто и карачохели. В статье описывается также внутренний мир кинто, быт, состояние души и внешний вид. На материале рисунков Вано Ходжабекяна и Вагаршака Элибекяна репрезентируется язык одежды и «дух» ку-тежей. Танцевальный язык Старого Тифлиса ретранслировался в советском

кино и на современном этапе представлен танцевальными группами по всему миру. Кроме профанных танцев, в статье проанализирован также обрядовый (сакральный) танец, когда жених танцует на погребальном камне умершего отца, что является отголоском архаического, мифологизированного мышления. Эмпирический анализ первичных текстов показал, что Старый Тифлис, будучи карнавальным и музыкальным пространством, в котором смешивались разные ценности, обычаи и традиции разных народов, имел свой городской колорит, язык танцев, застолий и кутежей. Он был своеобразным примером культурного «межпространства» (Zwischenraum).

Ключевые слова: Тифлис, городское пространство, визуальная семиотика города, визуальная культура, сакральный танец, обрядовый танец, карнавал, микроистория.

**MUSICAL AND CARNIVAL SPACE OF OLD TIFLIS
(BY THE EXAMPLE OF VANO KHOJABEKYAN,
VAGHARSHAK ELIBEKYAN, AGASI AIVAZYAN)**

Tigran Simyan

Yerevan State University, Armenia
tsimyan@ysu.am

The article analyzes the musical and carnival space of Old Tiflis since late 19th up to early 20th century. Mainly visual and artistic texts of Armenian artists and writers – Vano Khojabekyan, Agasi Ayvazyan, Vagharshak Elibekyan served as an empirical material for this article. In the course of the reasoning, the following thesis is substantiated: Old Tiflis was a multicultural, musical and carnival city, in which a dance language was formed (Kintauri, Bagdaduri). Old Tiflis was a ‘hybrid’ space in which ritual (sacral) and profane dances (kintauri, baghdaduri, lezginka, etc.) could be seen simultaneously. The article briefly presents the basic approaches to the analysis of the Tiflis text: the Tiflis text of Armenian literature, the Tiflis text of Georgian literature, the Caucasian text of Russian literature. The author explains the connotative difference between the designation of the toponym *Tbilisi* versus *Tiflis*, which is key in the discourse “Tiflis text of Armenian literature”. Old Tiflis was a multinational city in which musical instruments of the West (piano, violin, mandolin) and the East (drum, zurna, duduk, kamancha, etc.) ‘met’ and ‘lived’ together. Social ‘top’, the elite was oriented towards Western music and invested in teaching their children to play the violin, piano, etc., while the social ‘bottom’ (kinto, carachocheli) turned to the Eastern, Caucasian instruments and melodies. At this very juncture the language of social ‘bottom’ dances (kintauri, baghdaduri) was formed. The article presents also the functions of the Eastern instruments and the scope of

their use. Duduk and zurna were the most 'omnivorous', used during weddings, revels, christenings, commemorations, and in oriental baths during rest and parties. The main 'heroes' of Old Tiflis were mainly the representatives of the social 'bottom – kinto and carachocheli. The article also describes the inner world of kinto, his lifestyle, the psychological state of his soul and appearance. The material of Vano Khodjabekyan's graphic drawings ("Clown in Ortachali", "Drunk Bear", "Cout in Boat at Kura"), Vagharshak Elibekyan's "Meeting with the writer Raffi", "Zurnachi" and paintings introduces the language of clothing and the spirit of revels. The Old Tiflis dance language is so vital and lively that it was retransmitted in Soviet cinematography (G. Danelia "Don't Cry", "Mimino") and at the present stage, is presented by different dance groups all over the world (for example, Ramishvili & Sukhishvili). In addition to the profane dances, the article also presents a ritual (sacral) dance, when the groom dances on the burial stone of his deceased father (Khojabekyan "The dance of the groom on the burial stone of the deceased father and circular dance with unmarried friends") is an echo of the archaic, mythologized thinking. The ritual dance shines through Armenian, Georgian and Caucasian dances. Chronologically this dance was documented for the first time in letters of an Armenian scholar and cleric Grigor Magister (XI century), but the last manifestation of such ritual dance performed by Armenian groom is seen only in graphic drawings of Khojabekyan on Old Tiflis whereas in other Western and Eastern regions it wasn't perceived. An empirical analysis of the primary texts showed that Old Tiflis being a carnival and musical space where different values, customs and traditions of various peoples were 'cooked', had its urban flavor, the language of dances, feasts, and revels. Old Tiflis of the late XIX and early XX century still remained at the junction of the national, mythical and European mixture. Old Tiflis was an interesting example of cultural 'interspace'.

Keywords: kinto, kintauri, baghdaduri, lezginka, sacral dance, ceremonial dance, dance of the groom on the burial stone, zurna, duduk, barrel organ (organ), reveling, visual semiotics, microhistory, urban anthropology, semiotics of the city.

DOI 10.23951/2312-7899-2019-2-63-80

К дискурсу Старого Тифлиса не раз обращались в научной литературе [Гришашвили 1977 (первое изд. – 1928); Анчабадзе, Волкова 1990]. Однако само именование данного дискурса требует нескольких уточнений. Дискурс «Старый Тифлис» в российском литературоведении отчасти соприкасается с темой Кавказа и известен, в основном, под названием «Кавказский текст русской литературы». Но словосочетание «кавказский текст», как нам кажется, не совсем чётко показывает границы предмета исследования, поскольку

«Кавказ» – понятие растяжимое (в географическом смысле), поскольку в него входят не только субъекты Российской Федерации (Чечня, Дагестан, Северная Осетия и др.), но и Грузия. Входят ли в географический топоним «Кавказ» страны Южного Кавказа – Армения и Азербайджан? Или Армению, Азербайджан и Грузию нужно рассматривать как страны *Закавказья*? Так, в советскую эпоху под именем «Закавказье» понимали три «братские республики» (Армению, Грузию, Азербайджан). Последний топоним слишком субъективен, поскольку он прежде всего подчёркивает российский взгляд на территории, находящиеся южнее Кавказского хребта. Поэтому в англоязычном и немецкоязычном дискурсе для обозначения Армении, Азербайджана и Грузии больше используется нейтральный, в географическом плане правильный топоним: *Южный Кавказ*.

Именно из этой предпосылки мы предлагаем рассматривать «Кавказский текст» более сфокусировано и намного чётче. Мы предлагаем описывать Грузию и феномен Старого Тбилиси (Старого Тифлиса) как «Грузинский / Тифлисский дискурс русской (русскоязычной) литературы». Подобным образом должны быть описаны «Старый Тбилиси, или Тбилисский текст грузинской литературы», «Старый Тифлис, или Тифлисский текст армянской литературы». Как видно из сказанного, автор статьи противопоставляет Тбилиси и Тифлис, таким образом подчёркивая разные точки зрения на один и тот же город. Поскольку микроисторические феномены Старого Тбилиси описываются здесь на армянском эмпирическом материале, то в ходе нашего исследования будет использоваться словосочетание «Старый Тифлис», дабы тем самым подчеркнуть различие в подходах многих исследователей (Гришашвили, Анчабадзе, Волкова и др.) к описанию «армянского» Тифлиса (Тбилиси).

Эмпирический материал для данной статьи взят в основном из армянских визуальных и художественных текстов (Ходжабемян, Элибемян, Айвазян и т. д.); конечно, к анализу подключён и грузинский (первичный) материал.

Предмет нашего исследования в реальности уже не существует, поскольку, как метко заметил искусствовед Генрих Игитян, «старый Тбилиси – понятие этнографическое» [Игитян 1991, 6], исследовательский конструкт. Хронологически Старый Тифлис существовал с XVIII в. до начала 20-х гг. XX в., то есть до советизации Грузии большевиками (1921); после началась уже история советского Тифлиса¹.

¹ См. краткий очерк об истории Тбилиси в: Анчабадзе, Волкова 1990, 13–17.

Главный тезис данной статьи состоит в следующем: *Старый Тифлис был мультикультурным, музыкальным, карнавальным городом, в котором сформировался собственный танцевальный язык (кинтаури, багдадури), а также язык застолий.* Главными «героями» города были представители социального «низа» (кинто, карачохели). Кроме того, Старый Тифлис с конца XIX до начала 20-х гг. XX века был пространством обрядовых (сакральных) танцев, которые вполне мирно сосуществовали с профанными танцами (кинтаури, багдадури, лезгинка и т. д.), совместно создавая единый празднично-визуальный семиотический континуум.

Музыкальный и шумный Старый Тифлис

Тифлис всегда был мультикультурным, музыкальным и шумным городом: «Тифлис был весёлый город <...>. Китайцы показывали во дворах фокусы – глотали огонь; итальянцы пели “бельканто”, играли на мандолинах и гитарах <...> настоящие итальянцы и китайцы мало-помалу перевелись или попросту стали тифлисцами <...>, и огонь уже глотали и на мандолинах играли – армяне, грузины, русские. Тренькали мандолины в прибрежных дворах, и текла жизнь в этих дворах, совсем как вода в Куре» [Айвазян 1981, 51].

Как показывает приведённая цитата, Старый Тифлис был многонациональным городом, в котором во второй половине XIX в. западные и «местные» (грузинские, мусульманские)² культурные феномены и артефакты жили уже рядом. На итальянском инструменте – мандолине – играли не только жители Южного Кавказа (армяне, грузины и т. д.), но и приезжие – русские. Конечно, читатель увидит, что в пассаже заметна и ирония, что в мультикультурном городском пространстве, глотая огонь, «настоящие итальянцы и китайцы» перевелись или стали попросту тифлисцами. Старый Тифлис был всепоглощающим, культурно всеядным городом, в котором дружно жили представители множества народов.

Живая музыка в Старом Тифлисе сопровождала человека повсюду. В этом плане интересно стихотворение русского литератора, поэта Якова Полонского (1819–1898) «Не жди» (1849)³:

² Вспомним рисунок Ходжабекияна «Шахсей-Вахсей» [Бабаян 2008, 42].

³ За эту ссылку автор благодарен русисту Николаю Александровичу Гуськову (Санкт-Петербургский государственный университет).

Я не приду к тебе... Не жди меня! Недаром,
Едва потухло зарево зари,
Всю ночь зурна звучит за Авлабаром,
Всю ночь за баянами поют сазандари,
Здесь тёплый свет луны позолотил балконы,
Там углубились тени в виноградный сад,
Здесь тополи стоят, как тёмные колонны,
А там, вдали, костры весёлые горят –
Пойду бродить!..

Как видно из стихотворения, музыка была неотъемлемой частью времяпрепровождения в Старом Тифлисе. И действительно, Старый Тифлис был карнавальным городом. Музыка и застолья были его неотъемлемыми атрибутами – как методы преодоления убогого бытия. Люди здесь, по сравнению с европейскими городами, намного чаще организовали для себя микро-карнавалы.

Глубокое объяснение функции карнавала с психологической точки зрения находим в статье У. Эко «Как отгородиться от карнавала, в который превратилась наша жизнь»: «И вот в середине той части года, которая начинается с первых осенних холодов и заканчивается августовской жарой, люди получали подарок – карнавал, островок свободы и вседозволенности, когда можно и даже нужно было развлекаться просто из удовольствия развлечься, забыть о тоскливых, убогих буднях. Это был своего рода предохранительный клапан, благословенный и долгожданный. А после него грусть и тоска, и так до будущего года» [Эко 2018, 191]. Карнавал был необходимым социальным установлением. Заметим, что большая разница была между европейскими городами и Старым Тифлисом, поскольку в последнем «предохранительный клапан» срабатывал намного чаще и интенсивнее, работая на поддержание психологического гомеостаза.

Музыка и музыкальные инструменты (зурна, дудук, шарманка)

Визитной карточкой Старого Тифлиса были такие музыкальные инструменты, как шарманка, зурна и дудук [Айвазян, 1996, 55]⁴. Эти инструменты были многофункциональны, поскольку использовались для разных мероприятий – от карнавала до поминок (анти-

⁴ Кроме того, было очень много видов восточных инструментов. См. картину В. Элибеяна «Восточная лавка музыкальных инструментов», 1979.

карнавала). Например, зурну использовали при сватовстве. Интересен в этом плане рассказ «Старая Епраксия и её пожилой сын», в котором мать объясняет сыну, почему она вышла замуж: «Приезжал он (будущий муж. – Т. С.) на фаэтонах вместе с зурначей, играли под нашими окнами, из револьверов стреляли в воздух...» [Айвазян 1981, 99]. Можно представить, какой музыкальный шум понимался в городе, а все жители окрестностей уже знали, кто к кому и зачем приехал и для чего весь этот перформанс. Во-первых, прилюдно выражались эмоции, чувства; во-вторых, подобные перформансы психологически «давили» на адресата. На примере тифлисской армянки Епраксии видно, что музыкальные номера будущего мужа сыграли важную роль для окончательного принятия решения.

Подобный перформанс описывается и в другом рассказе Агаси Айвазяна «Евангелие от Авлабара»: «Кинто Горело полюбил нелюдимку Олю, каждую ночь собирал он сорок дудукистов и пел на Авлабаре песни, пел Саят-Нову и Бесики⁵, чтобы на лице угрюмой красавицы промелькнула тень улыбки, чтобы она хоть разок взглянула в его сторону своими печальными глазами. Звуки сорока дудукистов расстилались над Тифлисом, как просторная скатерть на щедром столе, готовом к пиршеству. Сила этих звуков заставляла раскачиваться кресты на церквях, словно то были ивы» [Айвазян 1985, 8]. Как видно из цитаты, мелодия дудука представляется в фигуре гиперболы, поскольку звуки дудука настолько сильны, что раскачивают кресты – но не Олю! Имплицитное противопоставление звуков дудука и любовно-поэтических текстов армянского и грузинского поэтов (Саят-Нова и Бесики) воспринимается в модусе легкого юмора.

Если только зурна была одним из инструментов вечерних музыкальных «перформансов» Старого Тифлиса, то зурна и дудук вместе уже могли сопровождать похоронные процессии [Айвазян 1996, 57]. При этом одним из самых любимых инструментов тифлисцев был всё-таки дудук. На примере рассказа Айвазяна «Мухамбаз с дудуком» можно проиллюстрировать ареал функционирования дудука в городском ландшафте: «А дудук бывал повсюду, поднимался верх по Сирачхане, запыхался, потом разудало танцевал на помолвке Авлабара, потом спускался вниз, в Чутурет, скорбел над мертвецом Пепана, потом сходил в Пески и объяснялся в безнадежной любви кокетливой с родинками Кетеван, сжимал сердце в пригоршню

⁵ Речь идет об армянском поэте-апуге Саят-Нова (1712–1795) и грузинском поэте Виссарионе Габашвили (1750–1791).

и выжимал кровь, и не было большего счастья, чем если вздох добрался до ушей красавицы, чем если бы одно “ох” дошло до сердца красотки, потом спускался в подвал “Симпатия” Аветика Шитинова, говорил о непонятном мире и о той жизни, пьянел и приходил в Харпук, ложился в постель» [Айвазян 1996, 94]. Как видно из этого фрагмента, музыкальный дух Старого Тифлиса нарратор представляет не через музыканта-мухамбаза Багдо, а через «вещь» – дудук. Дудук становится метафорой музыканта-мухамбаза Багдо: «Дудук открывал двери, его звали на свадьбы, на кладбище и даже в баню» [Айвазян 1996, 94]. Дудук становится «аккомпанементом» церемоний: свадьбы, погребения и времяпрепровождения. Дудук был слышен в Тифлисе и в турецкой атмосфере: «Его дудук играл только в чайханах Шайтан-базара для кисачи⁶, которые охлаждали чай, размеренно дуя на блюдечки... Багдо брал Тифлис под свои закрытые веки, заключал его в звуки» [Айвазян 1996, 96]. По сути, звук дудука и город соединялись во внутреннем мире мухамбаза, музыка и город перетекали в друг друга.

Восточные инструменты были богато представлены в музыкальных магазинах Старого Тифлиса. В этом контексте интересна картина армянского художника Вагаршака Элибекяна «Музыкальная лавка восточных инструментов» (1979) [Манукян, Игитян 1991, 22], на которой видны бубны, барабаны, дудук, разные виды и размеры кеманчи (рис. 1).

Но дудук и все остальные восточные инструменты имели и своих «врагов»-европейцев – рояль и скрипку, которые звучали в богатом европеизированном армянском районе Старого Тифлиса под названием Сололаки: «Дудук, – читаем в рассказе “Мухамбаз с дудуком”, – попал в окружение звуков рояля и скрипки. Как сирота смотрел он на белые, украшенные ангелами окна, откуда всё ещё в тепле, испуская изо рта пар, выходили на улицу трели пианино и клавесина» [Айвазян 1996, 96]. Имея в виду происхождение музыкальных инструментов, очевидно, что в Старом Тифлисе жили рядом и восточное (кавказское), и европейское. Таким образом, можно подвести промежуточный итог: Старый Тифлис конца XIX в. и начала XX в. был в плане музыки пространством встречи восточного и европейского культурного опыта. Тяга к западному жила в богатых слоях населения Тифлиса, а к восточному – в социальных «низах» (кинто, ремесленники, карачохели и т. д.), о чём мы сейчас и скажем.

⁶ Кисачи – тёрщик в восточной бане.

Рис. 1. Вагаршак Элибекян. Музыкальная лавка восточных инструментов

Кинто и карачохели: внешний вид, танцы, кутежи

Следует заметить, что музыка и застолье, музыка и танцы были неотъемлемыми атрибутами жителей Старого Тифлиса – *кинто* (мелкие уличные торговцы)⁷ и *карачохели* (гуляки). Кинто днем продавали в основном фрукты, а также рыбу. Зарабатывали мало, но умели радоваться жизни. Как метко отмечает Агаси Айвазян в своём рассказе «Занятие на этой земле», «кинто были веселы, а карачохели щедры» [Айвазян 1996, 75]. Старый Тифлис без кинто невозможно представить. Они – неотъемлемая часть населения города, его «дух». В рассказе «Помощь сатаны» читаем: «Как же Тифлис без кинто?» [Айвазян 1985, 33]. Обратим внимание на картины

⁷ В рассказе «Евангелие Авлабара» читаем: «Каждое воскресенье кинто приносили маленькой Вардо (дочь Асатур Хана. – Т. С.) чёрную и белую туту в табахе» [Айвазян 1985, 12]. По сути, кинто были мелкими торговцами, ходившими по улицам Старого Тифлиса, рекламируя и продавая в основном фрукты, например, «дули» – яблоки (антоновские).

В. Элибекияна «Зурначи» (1980), «Встреча карачохели с писателем Раффи» (1986) [Манукян, Игитян 1991, 22, 67, 76]. На картинах видно, что кинто были открытыми людьми и им нечего было скрывать от общества. Их пир выставлялся на обозрение городских жителей. Они были веселы и по вечерам в основном проводили время в духанах, ели, пили. Иными словами, жили по биологическим законам в модусе «здесь» и «сейчас».

Кинто кутили не только на реке в центре Старого Тифлиса, но и на берегу Куры в окрестностях садов Ортачала, под деревьями (см. «Кутёж в Ортачалах» Ходжабекяна). В этом плане интересна картина Ходжабекяна «Пьяный медведь» [Еремян 1949, 27]. Ходжабекян акцентировал внимание зрителя на состоянии выпивших кинто, активно общающихся между собой на вербальном и невербальном уровнях. Фигуры на картине разделены на играющих карачохели, активно жестикулирующих зрителей-кинто и самого циркача с пьяным медведем. Музыканты (барабанщик и два зурначи) «ушли в себя», а кинто недоумевают, о чём говорят их знаки-индексы (второй на заднем плане, первый на переднем). Весь этот цирковой номер происходит в шумной обстановке: разговор, музыка и рёв медведя (рис. 2).

Рис. 2. Вано Ходжабекян. Пьяный медведь

Кинто были душевными друзьями. Образ кинто и их человеческие качества можно увидеть в рассказе «Городовой и Вано» Агаси Айвазяна. В тексте описывается кинто Цакуле, друг Вано, потерявшего работу: «Кинто Цакуле, взглянув на пасмурное лицо Вано,

пригласил отобедать с ним, он привёл Вану под железный Мухранский мост, расстелил на гальке свой большой пёстрый платок кинто, выложил на платок одну рыбёшку храмуля, четыре редиски, несколько травинок котэма и бутылку вина» [Айвазян 1981, 43]. Финансовое положение Вану было тяжёлым, оно усугублялось ещё и тем, что он боялся жены, у которой была железная логика: «детям был нужен хлеб, а ей наряды, чтобы видела вся округа, чтоб дивились соседи <...>. До чего же он боялся своей Веры, красивой Веры, умной Веры, правой Веры. Вану боялся» [Айвазян 1981, 44]. В рассказе противопоставлены эмоциональные состояния двух друзей с разным национальным складом души. Кинто Цакуле по состоянию души – карнавальным тип, который, опьянев, поднимает бокал, предлагает Вану выпить за «этот (Мухранский. – Т. С.) мост, что навис над нами, посмотри, какие барышни идут по нему... туда-сюда, туда-сюда...» [Айвазян 1981, 44]. Свои ежедневные заработки кинто тратили на пиршества, живя одним днём. Состояние души кинто метко отмечено в другом рассказе Агаси Айвазяна «Помощь сатаны»: «что за кинто, если не смеется над собой, не подшучивает даже в самые грустные минуты?» [Айвазян 1985, 30]. Наличие самоиронии и способность шутить над самим собой были признаками психологического здоровья.

Народные танцы

В Старом Тифлисе танцевали лезгинку, кинтаури, багдадури и пр. Поводом для танцев были свадьбы, рождение ребенка, кутежи и т. д. Очень интересно представлены кутежи представителей социального «низа» Старого Тифлиса – кинто. Они были мастерами кутежа и танцев. Рассмотрим эту тему на некоторых художественных текстах и картинах.

Когда у Акопа Пилазамяна, героя рассказа Агаси Айвазяна «Помощь сатаны», наконец родился долгожданный сын, то радостный стон, «не долетев до противоположного берега, лопнул, прямо посреди реки взорвался музыкой, ликующими звуками зурны и счастливым смехом. <...> И отплясывал Акоп **багдадури и кинтаури**»⁸ [Айвазян 1985, 34]. Рассказ Агаси Айвазяна «Помощь сатаны»

⁸ Танцевальные па багдадури и кинтаури не сильно отличаются. В основу танцевальных па багдадури включены круговые движения с красными (в нынешнее время также с синими) платками вокруг женщин, чего невозможно увидеть в кинтаури. Очень многие па кинтаури можно увидеть в движениях мужчин во время исполнения багдадури, но в «классическом» кинтаури женщина не участвует.

замечателен тем, что карнавал этот представлен здесь как бы наизнанку, ведь Акоп узнал, что жена забеременела от мастера по имени Рыжий Ладо. Радость и танцы сменились драмой. Но тон повествования не изменился, и самоубийство Акопа нарратор представил в карнавальном контексте, в музыкальном сопровождении, как сказочное представление в духе карнавального Тифлиса: «И со своего изнурённого балкона закинул Акоп свою сеть в Куру. Пожалели рыбы Акопа, устремились из-под Метеха и Отрачалы, приплыли, набились в сеть и ну дергать веревку! Сорвали с дома резной Акопов балкон, стащили в реку... И поплыл по куру балкон, как венецианская гондола, а в ней – Акоп. Оба берега реки сопровождали его. На всех балконах левого берега звенел тар, на всех балконах правого – звучала кяманча, и прощались они все с горемыкой Акопом, что плакал навзрыд и уходил из Тифлиса на веки вечные» [Айвазян 1985, 35–36].

Рис. 3. Вано Ходжабекян. Кутёж в лодке на Куру

Замечательно представлен кутёж кинто, сопровождавшийся живой музыкой, на графическом рисунке Ходжабекяна «Кутёж в лодке на Куру» (Նաւակով բէճ Բոյի վրայ). На рисунке видно, что в лодке, плывущей вблизи садов района Ортачала⁹, играет дудук в сопровождении барабанов (драм, дхол) и стоит шум. В центре картины стоит пьяный кинто – тамада, произносящий тост с артистически

⁹ Сейчас в этом районе находится автовокзал Тбилиси.

поднятой рукой, что, в свою очередь, указывает на его эмоциональное состояние (рис. 3). Этот жест часто встречается в картинах и грузинских художников. Яркое проявление эмоций и открытая жестикуляция является национальным качеством, присущим народам Южного Кавказа.

В своих графических рисунках Ходжабекиан детализирует отдельные сегменты художественного пространства Тифлиса, придавая своим двумерным фигурам динамичность. На картине «Кутёж в лодке на Куре» можно увидеть другой фрейм. По шапке одного из танцующих кинто явно видно, что он пьян. Картина фиксирует ещё один момент: кутежи проходят не только в духанах, но и на лоне природы, недалеко от центра города. Праздники становятся объектом внимания зрителей-горожан Старого Тифлиса. Именно поэтому такие кутежи воспринимаются зрителем как театральное представление. Кутежи происходят на «пленэре», у участников нет сферы приватного и осознания её необходимости. Все открыты для всех¹⁰.

Рис. 4. Автандил Монаселидзе. Берикаоба. 1981. Тбилиси

Следует указать, что грузинские танцы Старого Тифлиса не потеряли свой колорит и красочность и в наши дни (рис. 4). Специфи-

¹⁰ Привычку открыто веселиться, петь и танцевать довольно часто можно отметить на улицах современного Тбилиси.

ческий язык танцев до сих пор не теряет своей актуальности и в нынешнее время. Кинтаури, лезгинка, рачули всегда были и остаются импортируемым «товаром» в кино. Вспомним танцевальный эпизод с некоторыми па кинтаури в исполнении шофёра Хачикяна (Ф. Мрктчян) и лётчика Валико (В. Кикабидзе) в ресторане гостиницы «Россия» («Мимино», 1977). Заметим, что танцевальная сцена в гостинице является миксом па лезгинки и кинтаури: аллюзия на полёт орла vs шпагат и поднятие платка.

Грузинские танцы конвертируются также и в Европе. В рассказе Айвазяна «Кавказский эсперанто» повествуются, что некий Армен Байбуртян, бежавший от своей жены во время гражданской войны в начале XX века из Грузии, принялся танцевать и «демонстрировать» кавказские танцы в мелких ресторанах Парижа. До глубокой старости всё его имущество умещалось в одном чемодане: шестнадцать кинжалов, три смены черкески, два бильярдных кия» [Айвазян 1981, 198]. Следует отметить, что до сих пор эксцентричные танцы Кавказа (и, в частности, Грузии) не потеряли своей ценности и привлекательности, завораживая зрителей всего мира (пример – ансамбль народного танца Рамишвили и Сухишвили).

Если карнавальные танцы продолжают жить до наших дней, то обрядовые пляски и танцы уже потеряли свою актуальность и стали историческими фактами. Рассмотрим один из обрядовых танцев армян Тифлиса.

Обрядовые танцы

Отображение перехода от антикарнавального (поминок) к карнавальному можно увидеть на графических рисунках армянского художника Старого Тифлиса Вано Ходжабекияна «Трапезничаяющие на поминках» (Բլկիս ուննիւնքը) [Тоникян 1968, 6]. Художник с помощью верных графических линий показывает состояние опьянения бедных сотрапезников, так что (в прагматическом измерении) картина раскрывается в юмористическом ключе. В Старом Тифлисе, где не было недостатка вина, вполне понятен переход от трезвого к опьянённому, от поминок к карнавальному состоянию (Ходжабекиян, «Возвращение из духана») [Бадалян 2015, 48]. Именно подобное состояние сознания и было предпосылкой другого синтетического перформанса, *синтеза карнавального и трагического*, что передаётся иронической графической линией с аллюзией на па армянского танца *кочари*.

Мотивы и танцевальные па обрядового танца можно увидеть в серии картин В. Ходжабекяна «Танец новоиспечённого жениха на погребальном камне умершего отца» [Тоникян 1968, 14]. Этот танец является отголоском архаического мышления. Выбранное Ходжабекяном танцевальное движение указывает на психологический «транс» танцующего, ушедшего от музыки и приятной атмосферы в себя. Это движение правильно зафиксировано художником, оно указывает на предшествующее и последующее движение. Само па демонстрирует молодость, заметна аллюзия на полёт орла, что, в свою очередь, было распространено в армянских¹¹, грузинских и кавказских сольных танцах (лезгинка, *рачули* и т. д.). В этом танцевальном па замечен «отголосок» кинтаури, так как красный платок является неотъемлемой частью этого танца.

Существует несколько вариантов сюжета, представляющих танец жениха на могиле отца в разных ракурсах. В. Ходжабекян отобразил танцующего жениха сбоку и со спины. В картине Ходжабекяна «Танец новоиспечённого жениха на погребальном камне умершего отца и круговой танец с неженатыми друзьями» (Նորիփեսայի ցիրը հոր գերեզմանի վրա և ցիրը երիտասարդների հետ) [Хачатрян 2014, XXIII–XXIV] можно увидеть па, которые до сих пор «активны» в современном языке мужских танцев армян. А что касается картины «Танец новоиспечённого жениха на погребальном камне умершего отца» [Еремян 1949, 22], то здесь ещё чётче зафиксировано игровое па в духе тифлисского кинто-армянина и чуть утрированно па с акцентом на публику (рис. 5). Отметим, что все зафиксированные па жениха на картинах Ходжабекяна отсылают не к грусти, а наоборот: новоиспечённый жених медленно отплясывает свой танец, мысленно находясь в диалоге со своим отцом. Если мы прочтём его танец с современной точки зрения, то танец жениха и сына становится богохульным актом по отношению к умершему отцу, попыткой десакрализации и профанации святого пространства – кладбища. Однако в подобном танце можно увидеть оповещение умершему отцу о предстоящем *радостном* событии, связанном с продолжением рода в его семье. Этот танец, который исполняет жених на следующий день после свадьбы со своими близкими друзьями до восхода солнца на кладбище, является одним из «атавизмов» мифологического мышления в Старом Тифлисе. По мнению Еремяна, этот танец является «остатком языческих и христианских традиций» [Еремян 1949, 21], а точнее – синтезом двух ценностных парадигм, ещё не потерявших свою жизненность. Хронологически этот танец

¹¹ Подобное па можно чаще встретить не в сценических танцах армян, а в бытовых.

впервые документально зафиксирован в письмах Григора Магистра (XI в.) [Хачатрян 2014, 56], а последние отголоски – на уровне визуальных текстов – мы видим на графических рисунках Ходжабекяна.

Рис. 5. Вано Ходжабекян. Танец новоиспечённого жениха на погребальном камне умершего отца

Как правило, жених начинал танцевать на погребальном камне отца только после освящения могилы священником. Жених проделывал также танцевальные па вокруг погребального камня; кроме того, он поднимался на него и продолжал танцевать под музыкальное сопровождение дудука [Еремян 1949, 14]. В другом варианте Ходжабекян добавляет и драм (барабан, дхол). Этот магический танец становится невербальным перформансом. Тем самым сын умершего как бы реабилитирует смерть отца и утверждает тернарную оппозицию *жизнь-смерть-жизнь / возрождение* – как начало продолжения рода умершего. По этому поводу интересна интерпретация знатока армянских танцев Жени Хачатрян: «Своей пляской сын как бы извещал отца о вступлении в брак, заверяя его, что будет свято хранить честь семейного очага и “испрашивал” отеческого благословения» [Хачатрян 2013, 80]. По сути, танец становится связующим звеном между посюсторонним и потусторонним мирами. «Вратами» в потусторонний мир становится погребальная плита. Но важно, что на картине «Танец на гробовой плите» [Хачатрян 2014, XXIV] Ходжабекян одновременно представил сакральный

сольный танец сына наряду с профанным круговым танцем уже подвыпивших друзей жениха. Тем самым на прагматическом уровне (в плане «зритель–картина») изображённый сюжет вызывает амбивалентное восприятия. Эта картина синхронно показывает сакральный и профанный танец. Восприятие зависит от фокализации зрителя. Карнавальность пространства разрушает сакральный соло-танец, одновременно разрушаясь в контексте водки, музыки и кругового движения мужчин.

Заключение

Таким образом, можно заключить, что Старый Тифлис, запечатлённый в художественной литературе и живописи, был карнавальным и музыкальным пространством, в котором смешивались и трансформировались ценности, обычаи и традиции разных народов. Старый Тифлис конца XIX – начала XX в. ещё оставался на стыке национального, мифического и европейского миров. Он был интересным примером культурного «межпространства» (*Zwischenraum*), в котором «варились» разные культуры и народы – не только христианские, но мусульманские. Тифлис представлял собой пространство не только для карнавальных танцев (кинтаури, багдадури, лезгинка и т. д.), но и для обрядовых (сакральных) танцев, которые вполне мирно сосуществовали с профанными, тем самым создавая карнавальный континуум с яркими визуальными перформансами. Неотъемлемыми атрибутами этих праздников были музыкальные инструменты не только Востока (барабан, зурна, дудук, кяманча и др.), но и Запада (фортепиано, скрипка, маңдолина). Социальный «верх» тяготел к западной музыке и вкладывал капитал в обучение своих детей игре на скрипке, пианино и т. д., а социальный «низ» – кинто, карачохели – склонялся к восточным, кавказским инструментам и мелодиям. Именно на этом стыке и сформировался язык танцев социального «низа». Главными «героями» карнавальных действий были в основном кинто и карачохели, также представители социального «низа». Народные танцы сформировались «снизу» как продукт карнавальной эпохи. Карнавальные танцы продолжают жить до наших дней, а вот обрядовые пляски уже стали историческим прошлым. Восточные музыкальные инструменты, особенно дудук, продолжает исполнять свою функцию на праздниках и погребальных мероприятиях.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айвазян 1981 – *Айвазян А. С.* Вывески Тифлиса. Рассказы, повести. Ереван, 1981.
- Айвазян 1985 – *Айвазян А. С.* Наша печаль вокруг Кежо. Рассказы. Ереван, 1985.
- Айвазян 1996 – *Айвазян А. С.* Долгая, долгая, мучительная жизнь Иуды. Рассказы, эссе. Ереван, 1996.
- Анчабадзе, Волкова 1990 – *Анчабадзе Ю. Д., Волкова Н. Г.* Старый Тбилиси. Город и горожане в XIX в. Москва, 1990.
- Бабаян 2008 – *Бабаян И. Г.* Сундукян на грузинской сцене XIX века (1874–1903). Книга первая. Ереван, 2008.
- Бадалян 2015 – Национальная государственная галерея / Сост. В. Бадалян. Ереван, 2015.
- Гришашвили 1977 – *Гришашвили И.* Литературная богема Старого Тбилиси. Тбилиси, 1977.
- Еремян 1949 – *Еремян А.* Вано Ходжабекян. Тегеран, 1949. На арм. языке.
- Манукян, Игитян 1991 – Вагаршак Элибекян / Сост. С. Манукян. Вступ. ст. Г. Игитяна. Москва, 1991.
- Тоникян 1968 – В. Ходжабекян / Сост. А. Тоникяна. Ереван, 1968. На арм. языке.
- Хачатрян 2013 – *Хачатрян Ж.* Танцы в Армении. Ереван, 2013.
- Хачатрян 2014 – *Хачатрян Ж.* Обрядовые пляски в контексте армянских верований. Ереван, 2014. На арм. языке.
- Эко 2018 – *Эко У.* Как путешествовать с лососем. Москва, 2018.

Материал поступил в редакцию 04.10.2018