

## ПАРАДИГМА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕРФОРМАНСОВ В СТАРОМ ТИФЛИСЕ: ЖИВОПИСЬ, КИНО, ЛИТЕРАТУРА

Т. С. Сиян

Ереванский государственный университет, Республика Армения  
tsimyan@ysu.am

Исследование выполнено при финансовой поддержке  
Ереванского государственного университета.

Представлена парадигма музыкальных инструментов Старого Тифлиса XVIII века и ее эволюция до советизации Грузии. Рассматриваются визуальные тексты Нико Пиросмани, Вагаршака Элибекяна, Джованни Вепхвадзе, а также видеотексты фильмов «Саят-Нова» и «Цвет граната». Объект исследования – парадигма музыкальных текстов Старого Тифлиса как кросскультурного пространства. Акцентируются семантика и функциональные особенности музыкальных инструментов в поэтических и в визуальных текстах. Особое место уделяется визуализации музыкальных «перформансов». В статье аргументирован следующий тезис: описание парадигмы музыкальных инструментов в визуальных и художественных текстах предоставляет возможность выявить дух, «вещный» мир Старого Тифлиса, эволюцию музыкальных вкусов, а также имплицитные функции, визуальные синтагмы и коннотативную семантику музыкальных инструментов. Эмпирический анализ материала показал, что визуализация музыкальных инструментов в живописи и киноискусстве является важным приемом поэтики для передачи духа Старого Тифлиса. Анализ фильма Сергея Параджанова обнаружил аллюзию на работы Пиросмани. Подробный анализ стихотворения Саят-Новы выявил семантические и функциональные особенности любимого инструмента (каманча). Анализ визуализации каманчи в фильме Параджанова «Цвет граната» показал, что многие метафоры стихотворения поэта были перекодированы на язык кино. Каманча стала ключевым «актером» для раскрытия поэтических баталлий в фильме «Саят-Нова» режиссера Кима Арзумяна. В результате детального анализа работ Ходжабекяна, Пиросмани, Элибекяна выявилось, что музыкальное трио (два зурначи и один барабанщик) было «классическим» набором для всех праздников, свадеб и веселий. При этом зурна в сопровождении церковных колоколов в фильме Параджанова поменяла свою функцию на траурную. На картинах Элибекяна шарманщики со своими инструментами стали не только композиционным трюком, способом изображения, неотъемлемым коммуникативным элементом духанной культуры Старого Тифлиса конца XIX – начала XX века, но и знаком присутствия европейских музыкальных влияний, «продуктом» города и визуальным маркером городского общественного пространства.

**Ключевые слова:** Старый Тифлис, музыка, живопись, кино, городская культура, восточные музыкальные инструменты, визуализация повседневности, Элибекян, Параджанов

## THE PARADIGM OF MUSICAL INSTRUMENTS AND VISUALIZATION OF MUSIC PERFORMANCES IN OLD TIFLIS: PAINTING, CINEMA, LITERATURE

**Tigran S. Simyan**

Yerevan State University, Republic of Armenia  
tsimyan@ysu.am

The research was supported by Yerevan State University

The article presents the paradigm of musical instruments of Old Tiflis in the 18th century and its evolution before the Sovietization of Georgia. The visual texts of Niko Pirosmani, Vagharshak Elibekyan, and Giovanni Vepkhvadze, as well as the video texts of *Sayat-Nova* and *The Color of Pomegranate*, are analyzed. The object of the study is the paradigm of musical texts of Old Tiflis as a cross-cultural space. The semantics and functional peculiarities of musical instruments in poetic and visual texts are highlighted. Particular attention is paid to the visualization of musical “performances”. The article argues the following thesis: the description of the paradigm of musical instruments in visual and artistic texts provides an opportunity to reveal the spirit, the *material* world of Old Tiflis, the evolution of musical tastes, as well as implicit functions, visual syntagmas, and connotative semantics of musical instruments. The empirical study of the material showed that the visualization of musical instruments in painting and film art is an important poetic technique for conveying the spirit of Old Tiflis. The analysis of the film by Sergei Parajanov revealed an allusion to the works of Pirosmani. The detailed analysis of Sayat-Nova’s poem revealed the semantic and functional features of the beloved instrument (kamancha). The analysis of the visualization of the kamancha in Parajanov’s film *The Color of Pomegranates* showed that many metaphors of Sayat-Nova’s poem were recoded into the language of cinema. The kamancha became the key *player* revealing the poetic battles in the film *Sayat Nova* by Kim Arzumanyan. The detailed analysis of the works of Khojabekyan, Pirosmani, and Elibekyan revealed that the musical trio (two zurna players and one drummer) is a *classical* set for all festivities, weddings, and revelries. At the same time, the zurna, accompanied by church bells in Parajanov’s film, changes its function to mourning. In Elibekyan’s paintings, the organ grinders with their instruments became not only a compositional trick, a method of representation, a communicative element of Old Tiflis’ inn culture of the late 19th – early 20th centuries, but also a sign of European musical influences, an *artifact* of the city and a visual marker of the urban public space.

**Keywords:** Old Tiflis, music, painting, cinema, urban culture, oriental musical instruments, visualization of everyday life, Elibekyan, Parajanov

DOI 10.23951/2312-7899-2023-4-143-166

## Введение

Прежде чем перейти к описанию парадигмы музыкальных инструментов и музыкальных «перформансов» Старого Тифлиса XVIII века, следует контурно представить, какие музыкальные веяния были в Старом Тифлисе с XVIII века и до советизации Грузии (1921)<sup>1</sup>.

XVIII век прошел под флагом персидско-турецкой сазандарской и армяно-грузинской ашутской традиции. Отмечая культурное влияние Персии на музыкальное своеобразие Южного Кавказа, И. Гришашвили пишет, что «поэзия ашутов пришла к нам из Персии, но настолько видоизменилась, что самим персам мелодии наших ашутов чужды. Теперь модно отрекаться от Востока, но не надо забывать, что Грузия – часть этого самого Востока» [Гришашвили 1977, 47]. Традиция преломилась в музыкальной и языковой картине мира Южного Кавказа в контексте многоязычного гула. С середины XIX века началось «противоборство» между кавказской<sup>2</sup> и европейской музыкальной (оперной) традицией, и продолжалось оно до советизации Грузии, в лоне которой родилась тбилисская музыка (Т. Гвердцители и др.). В XVIII веке социальный «верх» Старого Тифлиса слушал сазандарей, читавших под музыкальное сопровождение персидскую любовную лирику. На основе персидской сазандарской традиции и на стыке разных культур Старого Тифлиса появляются «национальные» сазандари, ашуты, поющие на разных языках (армянский, грузинский, турецкий<sup>3</sup>, персидский).

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: [Порфирьева 2014].

<sup>2</sup> Заметим, что в советское время вместо турецкого языка в научной литературе упоминался азербайджанский, поскольку в это время нельзя было ущемлять права братского государства (см., напр.: [Гайсарьян 1961, 14, 23]). Но эта же «традиция» советской эпохи продолжается и в постсоветское время, что, в свою очередь, является исторической мистификацией, поскольку Азербайджан как государство был создан 28 мая 1918 г., соответственно, азербайджанский язык являлся одним из диалектов турецкого, а не языком государства. Подчеркнем, что в царское время поэты О. Туманян и В. Брюсов, говоря о Саят-Нова, указывают на тот факт, что он писал и пел на турецком / тюркском языке [Саят-Нова 1963, 36; Туманян 1977, 232, 248].

<sup>3</sup> Заметим, что в советское время вместо турецкого языка в научной литературе упоминался азербайджанский, поскольку в это время нельзя было ущемлять права братского государства (см., напр.: [Гайсарьян 1961, 14, 23]). Но эта же «традиция» советской эпохи продолжается и в постсоветское время, что, в свою очередь, является исторической мистификацией, поскольку Азербайджан как государство был создан 28 мая 1918 г., соответственно, азербайджанский язык являлся одним из диалектов турецкого, а не языком государства. Подчеркнем, что в царское время поэты О. Туманян и В. Брюсов, говоря о Саят-Нова, указывают на тот факт, что он писал и пел на турецком / тюркском языке [Саят-Нова 1963, 36; Туманян 1977, 232, 248].

Карнавалы социального «низа» в XIX веке проходили в основном в сопровождении трех музыкантов. Один играл на зурне, второй на чунгури<sup>4</sup>, а третий барабанил по тамбурину с погремушками – дайра, *дойра*, даф / дап. К этому «шуму» добавлялись «нехитрые литавры из глиняных горшочков, обтянутых пузырями, известные под именем димплипито» [Порфирьева 2014, 146]. С середины XIX века, наряду со всеми попытками привить европейскую оперную музыку, представители социального «низа» – кинто – крутили ручки шарманок, карачохели играли на зурне, а на попойках танцевали лезгинку, кинтаури – под зурну, димплипито и барабаны<sup>5</sup>.

Материалом для этой статьи стали визуальные тексты Нико Пиросмани (1862–1918), картины Вагаршака Элибекияна (1941–2008) и Джованни Вепхвадзе (1949–2016), а также кинотексты – «Саят-Нова» (1960, реж. Ким Арзумян) и «Цвет граната» (1968, реж. С. Параджанов)<sup>6</sup>.

Главный тезис статьи состоит в следующем: описание парадигмы музыкальных инструментов на примере визуальных и художественных текстов предоставляет возможность выявить дух, «вещный» мир Старого Тифлиса и переходы музыкальных вкусов, а также имплицитные функции, визуальные ряды и коннотативную семантику музыкальных инструментов. При этом интерпретация визуальных текстов принципиально не замыкается на компаративном искусствоведческом анализе, но производится в контексте реконструкции исторических пространств города с точки зрения «дешифровки» их визуальных аспектов и скрытых за ними антропологических смыслов [Аванесов 2018, 15–20].

## Парадигма музыкальных инструментов Старого Тифлиса

Прежде чем мы перейдем к описанию музыкальных действий, обратим внимание, на каких инструментах играли сазандари-ашу-

<sup>4</sup> Следует заметить, что чунгури, или чонгури, были региональными инструментами. Например, отец армянского поэта О. Туманяна, священник в Лори (северо-восточная часть Армении), на досуге играл на чонгури и «пел “Кер оглы”, “Кярям” или же какую-нибудь религиозную песню» [Туманян 1977, 173]. Пример показывает кросскультурность Южного Кавказа в XIX веке, сообщает нам о вкусах армянского священника, играющего на восточном (тюркском, грузинском и т.д.) музыкальном инструменте и поющего отрывки из песен тюркского эпоса или мелодию из средневековой армянской церковной песни (шараканы).

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: [Симян 2019 а].

<sup>6</sup> Следует заметить, что Старый Тифлис является пространством культурного перекрестка и «брожения», и его можно вписать в перспективу более широкого контекста мир–система–цивилизация. Подробнее об этом см.: [Маргарян 2017, 18–37].

ги Старого Тифлиса. Армянский художник Вагаршак Элибекян в своем творчестве не раз изображал Старый Тифлис в разные эпохи. Например, на его картине «Музыкальная лавка восточных инструментов» (1979) (см.: [Симян 2019 а, 71]), как и на картине Вано Ходжабекяна «Танец» (ил. 1), представлены основные инструменты Старого Тифлиса: каманча<sup>7</sup>, саз (тур. баглама), персидский тар, дудка, тамбурины (бубны), барабаны (дхол), персидский тамбур, щипковый инструмент (дира).



Ил. 1. Вано Ходжабекян. Танец.

Источник: <http://www.gallery.am/hy/database/item/3116/>

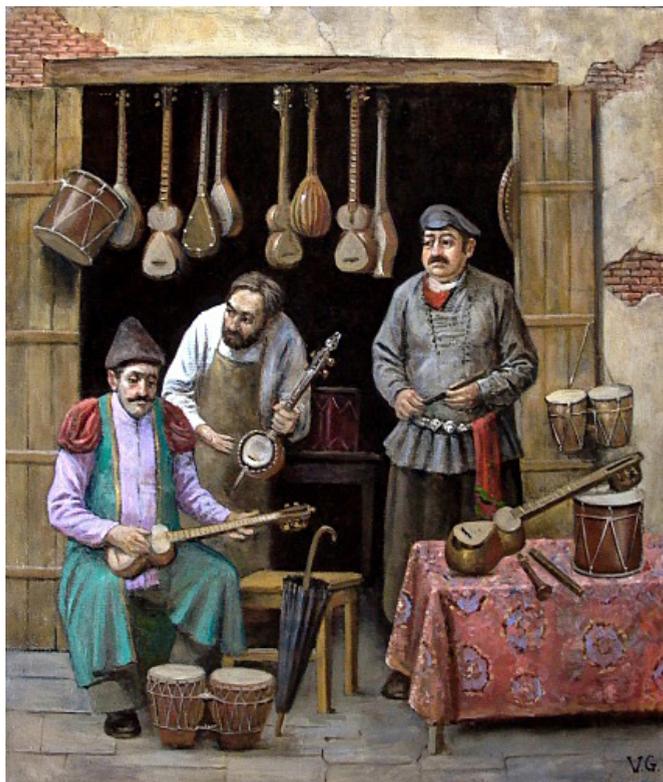
Именно на таких инструментах в Старом Тифлисе и играли. В фильме Сергея Параджанова «Цвет граната» много подобных эпизодов с визуализацией и музыкальным сопровождением этих инструментов. Парадигма музыкальных инструментов Старого Тифлиса представлена также в эпизоде «Сновидение поэта», а в сцене *матаха* (жертвоприношения) праздник представлен в контексте инструментального сопровождения дудука и барабанов в ритме аллегро.

В плане исследования роли вышеназванных инструментов следует выделить картину грузинского художника Джованни Вепхвад-

---

<sup>7</sup> Среднеаз. гиджак, груз. чянури от евр. кинури / чинури.

зе (1949–2016) «Лавка музыкальных инструментов в Тифлисе» (2011) (ил. 2). Композиция и замысел картины Вепхвадзе напоминает схожую работу армянского коллеги В. Элибекияна. Справа налево изображены: каманча, доли, дхол (барабан), персидский тар, виды дудука, дайра (тамбурин с бубенцами), барабаны. По вышеуказанным картинам, а также по «Тбилисской мелодии» (2006)<sup>8</sup>, можно на прагматическом уровне реконструировать звуковую палитру Старого Тифлиса.



Ил. 2. Джованни Вепхвадзе. Лавка музыкальных инструментов в Тифлисе.  
Источник: [clck.ru/33ge2Y](http://clck.ru/33ge2Y)

В произведении Вепхвадзе используется прием «картина в картине», указывающий на прошлую эпоху. Судя по языку одежды, нам представлена приблизительно вторая декада XX века. Подобные синтагмы, а именно музыкальные инструменты (дайра, дудук, персидский тар) в разных комбинациях, грузинский художник не раз представлял на своих полотнах: «Дайра, тари, дудук» (2015)<sup>9</sup>,

<sup>8</sup> См.: <http://gozefina2009.narod.ru/GiovanniV.html>

<sup>9</sup> См.: <http://www.artlib.ru/index.php?fp=2&id=11&iid=476820&uid=5262>

«Натюрморт с иранским кувшином и дойрой» (2015)<sup>10</sup>. В этом плане интересна картина Пиросмани «Грузинка с бубном» (1906), где героиня изображена в традиционном национальном наряде [Пиросмани 1986, 76]. «Вещный» мир картины (тамбурин, наряд, подушка валиком для кушетки) указывает на эпоху Старого Тифлиса, старой Грузии. Обилие подобных картин свидетельствует, что музыкальные инструменты были важными индикаторами, маркирующими деталями для изображения и передачи духа Старого Тифлиса и визуализации городского пространства.

По всей видимости, картина Пиросмани «Грузинка с бубном» сыграла важную роль в одной из сцен фильма Параджанова («Сновидение поэта»), где отец Саят-Новы представлен с дудуком в черной одежде, а мать с тамбурином в красной. Эта сцена придает музыкальным инструментам новую коннотацию: тамбурин – инструмент веселья (красный), а дудук – печали (черный).

### Каманча: семантика, функции, визуализация

В Старом Тифлисе большим успехом пользовалась каманча. По словам музыканта С. Оганезашвили, инструмент чианури (арабское название каманчи) был неотъемлемым атрибутом мусульманского обряда. Символическая интерпретация структуры каманчи такова: она состоит из стрелы, лука, купола и минарета, что символизирует «меч и веру». В Грузии инструмент появился в VII веке, во время нашествия арабов [Гришашвили 1977, 112]. Каманча была настолько любима в Старом Тифлисе, что стала неотъемлемой частью творческой практики поэтов и музыкантов.

Армянский ашут Саят-Нова посвятил стихотворение своему любимому музыкальному инструменту – каманче. Текст стихотворения «Каманча» (1759) известен русскому читателю в переводе Валерия Брюсова<sup>11</sup>. По нему можно реконструировать тот факт, что для лирического Я поэта каманча является самым красивым<sup>12</sup> и «высоким» инструментом по сравнению с остальными («Из всех людьми

---

<sup>10</sup> См.: [http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=630&fp=2&uid=5262&iid=493653&idg=0&user\\_serie=0](http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=630&fp=2&uid=5262&iid=493653&idg=0&user_serie=0)

<sup>11</sup> Об анализе качества и специфики перевода см.: [Мкртчян 1963; Татосян 1982; Айрян 2016, 136–137].

<sup>12</sup> «Ушко – серебряное будь, сверкай на голове – алмаз; // Рука – слоновой кости будь, на чреве – перламутр, что глаз; // Струна – из злата свита будь, резьбой пленяй, железо, нас; // Ты – бриллиант и лал! И суд – всех посрамишь ты, каманча. // Смычок быть должен золочен, чтоб пышно он блистал, звеня; // Певучий волос – быть сплетен из косм крылатого коня» [Саят-Нова 1963, 31].

хваленых лир полней звучишь ты, каманча!»); другими словами, каманча становится «говорящим» инструментом.

В фильме Параджанова интересно интерпретируется метафора стихотворения Саят-Новы «чрево каманчи». Ребенок Саят-Нова сначала держит «чрево» каманчи, а потом обнимает женское лоно, тем самым на прагматическом уровне создается ассоциативный ряд: из лона / чрева рождается ребенок, творчество, искусство. В эпизоде фильма «Юность поэта» ощутима визуальная аллюзия на продолжение слов стихотворения «на чреве – перламутр, что глаз»; эта фраза визуализирована круговыми движениями пальцев юного поэта, показывающего перламутр на чреве каманчи. А ценность музыкального инструмента передается через осыпание каманчи перламутром из чрева персидского тара; этим как бы передается прелесть музыкальных оттенков инструментов.

Связь тара и каманчи видна и в предыдущих кадрах фильма, когда юный поэт представлен между персидским таром и каманчой. Тем самым Параджанов моделирует тернарную оппозицию: вертящийся персидский саз – поэт – каманча. В этой синтагме поэт представлен в восточном ключе, в разных одеяниях ашута-дервиша, хотя по творчеству поэта, как метко было показано в работе Г. Бахчиняна, Саят-Нова был гусаном-трубадуром [Бахчинян 1988, 122].

Вернемся к анализу стихотворения поэта. В диалоге лирического Я с каманчой раскрываются адресат искусства («Кто низок, не иди на пир: пред ним молчишь ты, каманча!»), «высокая» функция инструмента («Но к высшему стремись: весь мир, всех покоришь ты, каманча!»), прагматический аспект музыки, искусства («Тем, как бальзам, даришь ты сон, тех ты бодришь всю ночь, до дня. // Ты – золотой сосуд с вином, и всех пьянишь ты, каманча»). Кроме того, инструмент становится «мотором» пиршества, праздника, ободряющего красавиц («Когда ж поет – вновь пир горой, ты – празднеств и гуляний весть! // Собрав красавиц вокруг себя, их всех манишь ты, каманча!»). В Старом Тифлисе застолья проходили под живое исполнение ашута.

В стихотворении Саят-Новы каманча имеет также и «психотерапевтическое» значение: «Ты всем даешь веселый вид, с тобой опять здоров больной; // Чуть сладкий зов твой зазвучит, блажен, кто говорит с тобой». В песне подчеркивается тесная связь между поэтом и инструментом: жив поэт – жива каманча: «Проси, да скажут: “Бог продлит дни нас пленявшего игрой!” // Доколе жив Саят-Нова, что не узришь ты, каманча!»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> См. подробный анализ стихотворения в книге Г. Бахчиняна «Поэтическое наследие Саят-Новы» [Бахчинян 2016, 153–159].

Тема соотношения жизни поэта и его смерти затронута в других эпизодах фильма Параджанова. В «увертюре» фильма каманча появляется в кадре рядом с цветочком в горшке (ил. 3) как атрибут жизни поэта в контексте других «вещей»: тетрадь поэта – давтар, сок граната – кровь (как метафора мучений), кинжал и кровь, нога, наступающая на гроздь винограда, хлеб (шоти) и рыба, шипы. «Вещевые» метафоры в контексте лейтмотива – тетради поэта – становятся визуальными индикаторами тяжелой жизни, творчества и смерти поэта (шоти и рыба, нога и виноградный сок, шипы). Кинжал и кровь отсылают к смерти поэта в 1795 г. во дворе церкви во время персидского нашествия Ага-Магомет-шаха. Тема смерти в том же визуальном ряду с новым «дополнением» (кинжал и кровь с гранатом) появляется в эпизоде «Смерть поэта».



Ил. 3. Кадр из фильма «Цвет Граната». Реж. Сергей Параджанов, 1968

Каманча в сюжете фильма становится атрибутом интерьера, средством передачи атмосферы юности поэта, объектом его любви и творчества, а также символом его мирской жизни, поскольку именно этим инструментом маркирован уход поэта в монастырь и затем его возвращение из монастыря. Когда поэт уходит в монастырь, он перед постригом передает каманчу священнослужителю. А уже через годы, при уходе в мир, он покидает монастырь с каманчой, спускаясь с лестницы, что символизирует переход из духовного («верх») в мирское («низ»). Процесс перехода передается через образы-синтагмы «священнослужитель–каманча», «священ-

нослужитель–каманча–конь» и через образ поэта с каманчой на коне. В конце фильма каманча становится символом музыки поэта; поэт умирает, а ангелы под мелодию зурны уносят каманчу как метафору музыки.

А теперь перейдем к функционированию каманчи в социальной сфере. Ключевым в коммуникации поэта и каманчи является понятие чести. Ашуг, проигравший в меджлисе (соревновании) оппоненту, должен был отдать свой инструмент выигравшему в качестве трофея. Выдержать поединок являлось делом чести ашуга. Именно поэтому лирическое Я Саят-Новы говорит о том, что оно не готово уступить свой инструмент никому («Тебя не уступлю я: мне принадлежишь ты, каманча!»), поскольку инструмент является еще и продолжением его сущности, его души, чести и внутреннего мира. В стихотворении поэт говорит о том, что когда он не играет на инструменте, каманча находит свое место на полке чести («Когда он утомлен игрой, на полке ты находишь честь»). Подобную ситуацию можно увидеть на картине Дж. Вепхвадзе «Каманча» (2015)<sup>14</sup>. Здесь каманча изображена вне какого-либо контекста и «вещного» мира, «отдыхающей» под лучами света перед вечерним выступлением.

В фильме «Саят-Нова» (1960) эпизод с каманчой сильно акцентирован. Внутренний мир Саят-Новы раскрывается в эпизоде музыкального поединка, когда его учитель Дости проигрывает своему противнику сазандару из Персии Фатулле. Если последний готов был взять каманчу ашуга Дости как трофей, то его ученик Саят-Нова, выиграв соревнование с персом и уличив его в плагиате, отказывается брать его саз. Заметим, что по традиции высококлассный ашуг должен был петь авторскую песню, что и подчеркивается в фильме режиссера Кима Арзуманяна. В его фильме Саят-Нова представлен не как средневековый ашуг или гусан, а как начитанный автор, исполняющий свои авторские песни<sup>15</sup>, то есть как трубадур.

Фатулла во время музыкального «поединка» спел свою партию на слова персидского поэта Низами (ок. 1147–1209), а начитанный молодой ашуг-поэт Саят-Нова обличил его во лжи, в плагиате, и тем самым выиграл поединок. Поэт-ашуг аргументирует свой по-

<sup>14</sup> См.: [http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=645&fp=2&uid=5262&iid=493934&idg=0&user\\_serie=0](http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=645&fp=2&uid=5262&iid=493934&idg=0&user_serie=0)

<sup>15</sup> Исследователь творчества Саят-Новы Генрих Бахчинян, ссылаясь на идеи Стеблина-Коменского (ст. «Фольклор и литература»), отмечает, что Саят-Нова одновременно и ашуг, и поэт, поскольку в нем синтезировались народные (ашугские) и индивидуально-поэтические элементы [Бахчинян 1988, 111].

ступок (отказ от саза) в одноименном фильме следующими словами: «Я в меджлисе посостязался не для саза, а для чести нашего города, для чести моего УЧИТЕЛЯ». Саят-Нова своим поведением ставит знак равенства между его поступком и псевдонимом, поскольку Саят-Нова в переводе с персидского означает «охотник песен», а по версии армянского поэта О. Туманяна – «царь песен, владыка музыки» [Туманян 1977, 266]. В контексте фильма семантически активно и последнее значение псевдонима. Он проявил себя и как знаток, «охотник песен», и как «царь».

В ином ключе и сценарии представил соревнование поэтов-ашутов армянский поэт Аветик Исаакян (1875–1957) в своем эссе «Бессмертный Саят-Нова» (1945): «И вдруг вижу его сильным, мужественным, уверенным в своей гениальности. На площади он состязается со знаменитыми ашутами, играет на своем победном оружии – каманче, и побеждает их, своих соперников, а те, бросив доспехи, покидают поле боя. Саят-Нова захватывает их оружие, народ восхищен своим героем» [Исаакян 1987]. Именно эти эпизоды были визуализированы армянским художником В. Элибекяном.

### Музыкальные «перформансы» в городском пространстве

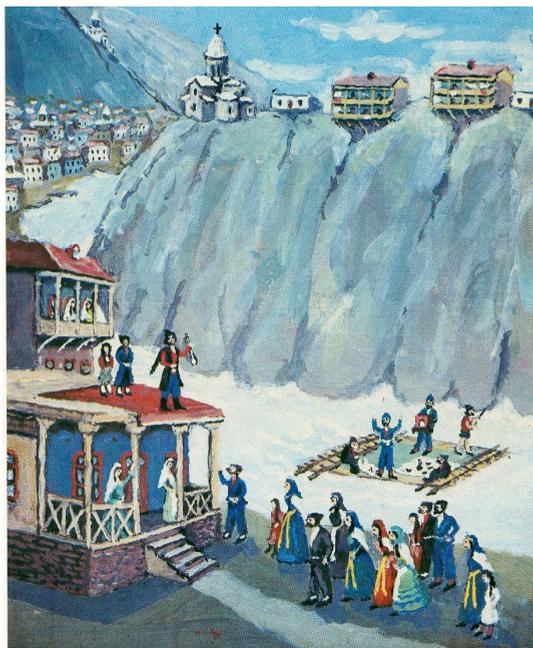
В творчестве В. Элибекяна есть много работ, посвященных названному выше армянскому ашуту. Его картина «Саят-Нова поет в квартале Нарикала» (1985) изображает музыкальное представление на плэнере, под открытым небом (ил. 4).

Представление организовано в городском пространстве, которое трансформируется, переконструируется в ходе этой массовой художественной акции [Аванесов 2017, 42]: район Нарикала Старого Тифлиса превращается в театр под открытым небом. Подобная сцена представлена и на картине «Саят-Нова на народном празднике» (1986) [Элибекян 1991, 60]. Все эти картины представляют музыкальный праздник панорамно, а на картине «Саят-Нова на берегу Куры» (1988) сцена выстроена в контексте реки Куры – символа города (ил. 5).

С помощью фигур, наклоненных в сторону известного ашута, художник на невербальном уровне выражает любовь народа к творчеству поэта. Но следует заметить, что В. Элибекян не старался передать конкретное историческое время на уровне микродеталей (одежда, прическа, магазины и т.д.). Иногда визуализация духа города настолько увлекала художника, что в его картинах заметны анахронические изображения инструментов.



Ил. 4. Вагаршак Элибекян. Саят-Нова поет в квартале Нарикала.  
Источник: [Элибекян 1991, 58]



Ил. 5. Вагаршак Элибекян. Саят-Нова на берегу Куры.  
Источник: [Элибекян 1991, 61]

Например, на картинах «Саят-Нова поет в квартале Нарикала» и «Саят-Нова на берегу Куры» встречаются каманча и шарманка, саз и шарманка. Но эти анахронизмы, по всей вероятности, играют в поэтике художника особую функцию. Художник передает музыкальный инструментальный репертуар Старого Тифлиса XVIII и XIX веков, дух Старого Тифлиса, а не правдивый исторический контекст.

Каждый год в мае в Тбилиси отмечают праздник роз (Вардатон, *Վարդափայտ*), посвященный Саят-Нова. Любители его искусства, жители армянских районов Авлабара, Сололаки, а также грузинская интеллигенция собираются у памятника Саят-Нова во дворе церкви Св. Геворка, который был торжественно открыт 15 мая 1914 года в присутствии представителей армянской интеллигенции О. Туманяна, Г. Башинджяна и др. Во время праздника Вардатон выступают с речами, поют песни поэта. Одним из ярчайших событий праздника-действия является исполнение песни Саят-Нова «Твой силен ум: таким рожден, – себя глупцу равнять зачем»<sup>16</sup> («Ըն ճիւղն իմաստունս / «Դու ինչ էն գլխն ինչպիսինն ին») тенором Глахо Закарян<sup>17</sup>. На картине В. Элибекяна «У памятника Саят-Нова» изображен именно этот момент, а на картинах «Народный праздник в честь Саят-Новы» (1987) и «Пир в честь Саят-Новы» (1988) [Элибекян 1991, 56–57] представлены народные гулянья – Вардатон.

Переход от Тифлиса XVII века к Тифлису конца XIX века можно обнаружить на картине В. Элибекяна «Ремесленный ряд» (1985), где представлен визуальный «винегрет» восточно-европейских инструментов (ил. 6). Если на его картине «Музыкальная лавка восточных инструментов» (1979) эти инструменты показаны фокализовано, то на картине «Ремесленный ряд» лавка восточных инструментов и сами инструменты расположены рядом с магазином, где делают бурдюки для вина. Именно благодаря сопоставлению магазинов и разных вещей художник придает своей картине юмористический оттенок, поскольку восточные инструменты представлены в одном «вещном» ряду с граммофоном и бурдюками. Специфика колорита Старого Тифлиса начала XX века проявляется как раз в том, что реконструировать быт того времени можно с легкой улыбкой: пьем кахетинское вино из бурдюков и слушаем восточно-кавказские мелодии и европейскую музыку из граммофона.

<sup>16</sup> Перевод В. Брюсова [Саят-Нова 1963, 25].

<sup>17</sup> См.: <https://www.youtube.com/watch?v=cfA1GhkenQE>



Ил. 6. Вагаршак Элибекян. Ремесленный ряд.  
Источник: [Элибекян 1991, 21]

Юмористичность ситуации подчеркивается также нарушением языковой нормы: «граммафон» вместо граммофона.

### Переход от зурны к шарманке и итальянской опере

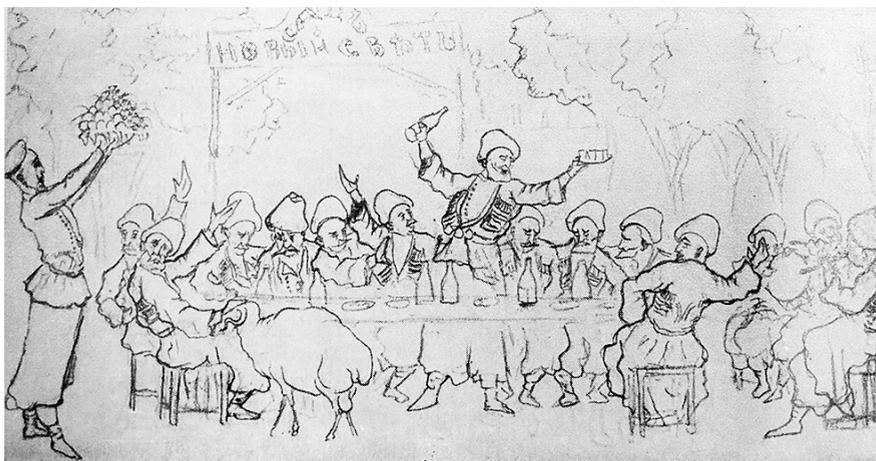
Зурна, барабан, дудка (дудук) в середине XIX века были самыми распространенными музыкальными инструментами Старого Тифлиса<sup>18</sup>. Об этом пишет один из фельетонистов и обозревателей театральных сезонов конца 1850-х, скрывающийся под псевдонимом Н-рь П-въ: «Лет десять тому назад не проходило вечера, ночи, когда бы вы не слышали на перекрестках, на улицах, а еще больше на отдаленных окраинах города, близ духанов или в садах – здешней гуделки, благословенной, отечественной, родимой зурны. В тихую ночь эти звуки давали какой-то местный колорит городу и ярко, впечатлительно действовали на новоприезжего» [Порфирьева 2014, 159]. Обратим внимание на то, как были представлены музыкальные инструменты и «перформансы» в городском пространстве.

<sup>18</sup> Заметим, что зурна, барабан и дудук до сих пор остаются самыми «живучими» и многофункциональными инструментами не только в Грузии, но и в Армении.

Музыкальное трио фокализированно представлено в работах не только современника Старого Тифлиса В. Ходжабекяна «Пир после боя баранов», «Пир в саду “Новый свет”» (ил. 7) и «Пир в саду “Золотой огонь”» [Ходжабекян 1968, 3, 10–11], но и таких постсоветских современников, как, например, В. Элибекян. На картине «Зурначи» (1975) [Элибекян 1991, 120] художник изображает трех музыкантов на фоне старого города, и лишь центральная фигура смотрит на реципиента, и то не сильно сфокусировано (ил. 8). Картина озаглавлена «Зурначи» именно потому, что акцентирована фигура в центре. Рядом стоящие музыканты ушли в себя, что читается как знак полной визуальной изоляции от окружающего мира (прищуривание глаз, полное закрытие глаз). Художник тем самым подчеркивает, что мелодия генерируется изнутри, из глубины души, она передает внутреннюю связь музыкантов через мелодию.

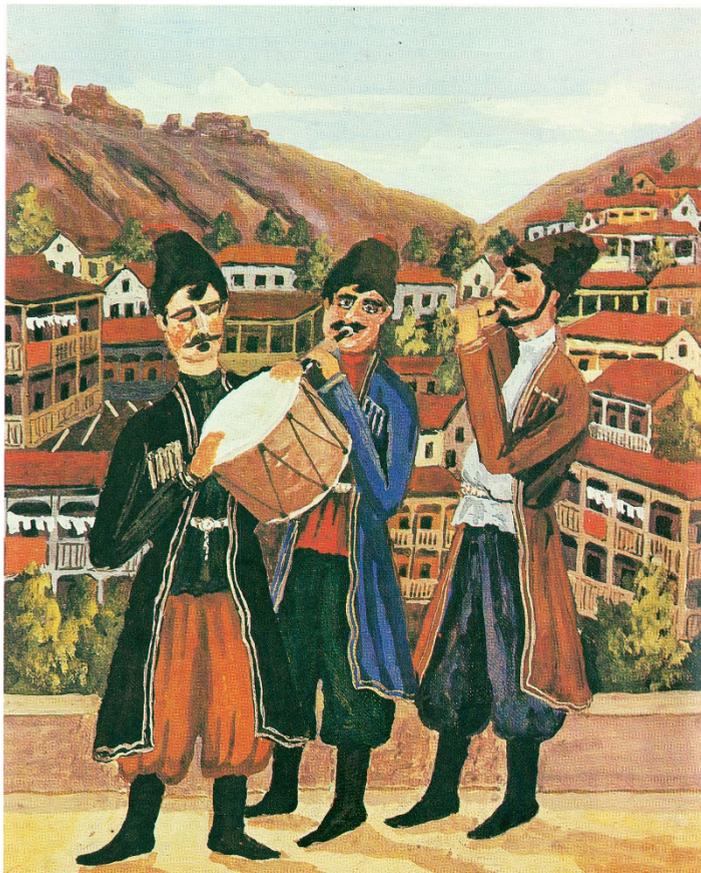
На основе приведенных визуальных текстов можно заключить, что зурна всегда звучала во время пира, карнавала. Однако в фильме Параджанова «Цвет граната» в эпизоде «Смерть католикоса» зурна в сопровождении церковных колоколов звучит в контексте траура, тем самым меняя фрейм восприятия самого инструмента и его звучания. Зурна подвергается функциональной инверсии – от веселья к трауру.

Музыкальное трио в работах Элибекяна можно увидеть и во время массового карнавала перед великим постом – Ксеноба, или Кеноба («Ксеноба», 1980, 1985; «Ксеноба проходит по мосту», 1976), танца на канате («Праздничные сценки», 1981), свадеб («Несут приданое», 1988; «Свадьба», 1980), кутежей («Кутеж на Куре», 1984) (см.: [Элибекян 1991, 95–114]).



Ил. 7. Вано Ходжабекян. Пир в саду «Новый свет».

Источник: <http://www.gallery.am/hy/database/item/2921/>



Ил. 8. Вагаршак Элибекян. Зурначи.  
Источник: [Элибекян 1991, 120]

Те же комбинации с музыкантами можно увидеть на картине Ивана Вепхвадзе «Перенесение приданного в старом Тбилиси» (1918)<sup>19</sup> и на картинах его внука Дж. Вепхвадзе «Перенесение приданого в Тифлисе» (2014), «Кееноба» (1979)<sup>20</sup>. Заметим, что одним из первых фиксаторов народного праздника был В. Ходжабекян («Ксеноба», 1922)<sup>21</sup>. Композиционная общность картин предполагает, что постсовременники Старого Тифлиса черпали свои композиционные модели и идеи из картин первого поколения (Пиросмани, Ходжабекян и др.).

<sup>19</sup> См.: [http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=15&fp=2&uid=5898&iid=185357&idg=0&user\\_serie=0](http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=15&fp=2&uid=5898&iid=185357&idg=0&user_serie=0)

<sup>20</sup> См.: <http://gozefina2009.narod.ru/GiovanniV.html>

<sup>21</sup> См.: <http://www.gallery.am/hy/database/item/3039/>

Кроме того, музыкальное трио играет роль визуального декора. На картине В. Элибекияна «Народный праздник» (1982) зурначи, дудукист и барабанщик используются как композиционный трюк для заполнения пространства полотна [Элибекиян 1991, 101]. При этом следует упомянуть, что в грузинских визуальных текстах встречаются интересные вариации музыкантов. Например, на картинах Пиросмани «Кутеж перед двухэтажным домом», «Крцаниси», «Ишачий мост», «Фаэтон и ночной кутеж», «Пасхальный кутеж», «Пир во время сбора винограда» музыкальное трио состоит из двух зурначи и барабанщика с палкой [Пиросмани 1986, 94–115]. Звук такого трио намного громче и сильнее, чем «армянское» трио (дудукист, зурначи, барабанщик) на картинах Элибекияна. В этом заключается разница грузинских и армянских трио. Но следует заметить, что, условно говоря, «грузинское трио» сопровождается исполнением армянских (сасунских) танцев в открытом пространстве<sup>22</sup>. Барабанщики, играя на инструменте палками, усиливают звук, придавая басовое звучание. В фильме «Цвет граната» интересно изображено «грузинское трио». По всей вероятности, «источником» этого эпизода фильма был не только грузинский импульс, но и сасунские музыкальные ритмы.

Важный инструментальный переход в Старом Тифлисе произошел, по наблюдениям упомянутого выше фельетониста-современника, благодаря шарманке: «Зурначи остаются и до сих пор принадлежностью самых великолепных балов; но, увы! – они приглашаются туда не для услаждения слуха, а единственно для лезгинки, этого грациозного страстного танца, без которого не обходится здесь ни одна вечеринка... Но ежели за 10 лет назад преобладание зурны было неизбежным оттенком городской жизни Тифлиса, то в настоящее время промышленница-шарманка, порождение еврейско-немецкой изобретательности, заменила ее в садах и на улицах» [Порфирьева 2014, 159]. Однако шарманка не стала бы музыкальным атрибутом Старого Тифлиса, если бы не было итальянской оперы<sup>23</sup>.

Именно эту эпоху Старого Тифлиса зафиксировал армянский художник В. Элибекиян. Обратим внимание на то, что на картинах

---

<sup>22</sup> См.: [https://www.youtube.com/watch?v=k\\_Z20IDG5IY](https://www.youtube.com/watch?v=k_Z20IDG5IY)

<sup>23</sup> Ср.: «Что бы ни говорили скептики, но нельзя не признать, что между самыми пошлыми музыкальными инструментами, принятыми в народе, и самой избранной музыкой высшего круга существует связь, постепенность, развитие. Не будь у нас итальянской оперы, мы уверены, что шарманка не принялась бы на наших улицах, и взаимно: не будь шарманки, то публика, которая постоянно битком наполняет раек, не пошла бы в театр слушать Россини, Доницетти или Верди» [Порфирьева 2014, 159–160].

В. Элибекияна шарманка и шарманщик в одежде кинто являются лейтмотивами. Шарманщик в Старом Тифлисе выполнял роль зазывалы, стоявшего, как правило, рядом с духаном. Предполагается, что первоосновой подобной композиции для картин В. Элибекияна «Не уезжай, голубчик мой» (1976), «Духан “Не уезжай, голубчик мой”» (1984) и «Духан Марани» (1979) [Элибекиян 1991, 33, 34, 37] послужила картина Пиросмани «Белый духан». На картине пиросмановский шарманщик играет во дворе, встречая гостей духана. Интересно, что шарманщики и Пиросмани, и Элибекияна представлены без особой эмоциональной окраски и детализации. Подобным образом изображен и музыкант на картине Пиросмани «Кутеж с шарманщиком Датико Земель» (1906) среди трапезничающих мужчин [Пиросмани 1986, 96]. Но совершенно по-другому представлен шарманщик у В. Ходжабекияна: вне городского контекста, однако в психологическом плане детализированно; он динамичен (расположение ног), а взгляд зафиксирован на чем-то интересном. На лице прочитывается удивление; на это указывает приподнятая бровь, но отсутствие улыбки намекает на что-то странное<sup>24</sup>.

Шарманщика на собственной одноименной картине грузинский художник изображает также без эмоций – как музыканта не от мира сего, без какой-либо пространственной точности и наполнения [Пиросмани 1986, 74]. Но следует отметить, что в реальной жизни шарманщики вели себя иначе: они наполняли городское пространство шумом и разными мелодиями. В рассказе Риммы Канделаки «Бродил художник по городу» читаем: «Сбоку, примостившись в переполненном фаэтоне, веселый шарманщик неугомымо крутит ручку, и на всю окрестность гремит музыка весеннего кутежа» [Канделаки 1964, 63]. Кроме музыки незаменимой визитной карточкой Старого Тифлиса были вывески харчевен и духанов – такие как, например, «Миланер бездетный», «Да здравствует хлебосольного человека», «Христос воскрес, воистину воскрес» [Канделаки 1964, 80], «Не уезжай голубчик мой!», «Фаэтон, стой!», – входящие в диалог с горожанами. Именно эта коммуникативная ситуация и представлена на картинах В. Элибекияна.

Шарманщики Старого Тифлиса выполняли ту же роль, что и громкая музыка сегодня, привлекающая клиентов купить кофе или чай на вынос. Подобную технологию можно увидеть на каждом шагу и в центре современного Еревана (Coffee Hause). Типологически ничего не поменялось: музыка привлекает внимание, а живую играющий шарманщик в Старом Тифлисе вдвойне привлекал

<sup>24</sup> См.: <http://www.gallery.am/hy/database/item/3120/>

внимание, поскольку к музыке подключались пение и диалог. Конечно, шарманщики могли получить также и чаевые от пьяных за всегдаев духанов.

Если рассмотреть коммуникативную ситуацию извне вовнутрь, то шарманщик был живым рекламщиком, зазывалой духана<sup>25</sup>, а если изнутри вовне, то его игра на шарманке становилась продолжением музыки духана, а он становился провожатым уходящих гостей, продлевающим музыкальное сопровождение от духана на улицу. На картине Элибекяна «Кутилы» шарманщик сопровождает трех пьяных кинто, вышедших из духана под названием «Духан Бедни Васо» [Элибекян 1991, 130]. Тот же самый сюжет с другого ракурса представлен еще на одной картине художника с тем же наименованием [Элибекян 1991, 113]. А вот, например, на картине В. Элибекяна «Винный погреб» (1983) [Элибекян 1991, 32, 35] представлен шумный пир карачохели уже в духане, в закрытом пространстве. Один из них танцует на бочке лезгинку или сусамбари (кинтаури). Эти картины являются визуальной иллюстрацией текстов фельетониста под псевдонимом Н-рь П-въ, описывающего лезгинку под аккомпанемент зурны, барабана и дудки.

Шарманщики не только стояли рядом с духанами; они часто появлялись на шумных площадях города. Например, на картине «Птичий базар» (1979) мужчина продает попугая в сопровождении мелодии шарманки [Элибекян 1991, 24]. Старому Тифлису «каста» шарманщиков придавала шарм и колорит, поскольку они были ходячими магазинами, продававшими цветы, фрукты, рыбу, мацони, настроение («Продавец мацони», 1976; «Трое кинто», 1979; «Гомбо и Вардо», 1989) [Элибекян 1991, 116, 125, 129]. В. Элибекян посвятил им две одноименные картины под названием «Шарманщики»

<sup>25</sup> Зазывал-рекламщиков имели и магазины Старого Тифлиса. В основном подмастерьями при них были дети, как это и описано в рассказе «Гикор» армянского писателя и поэта Ованеса Туманяна: «Стоял Гикор перед лавкой и зазывал покупателей, зазывал и что есть мочи расхваливал товар. “Скликай давай людей, чего примолк, стоишь как истукан. Воды, что ли, в рот набрал?” – “Пожалте сюда, сюда пожалте!” – выкрикивал Гикор» [Туманян 2010]. Заметим, что перевод этого эпизода Каринэ Халатовой с большей точностью передает уровень знания «русского» маленьким Гикором и вообще в Старом Тифлисе, чем перевод Анаит Баяндур: «Сюда пожалуйста! К нам! К нам пожалуйста! <...> Сюда пожалуйста! К нам! Сюда <...> Сюда, сюда, к нам пожалуйста» [Туманян 1977, 27–29]. Или зазывали сами продавцы. Подобная ситуация описывается в рассказе Риммы Канделаки: «Молодой красавец-мясник зазывал в лавку пожилого покупателя. Мясник клялся и божился с веселым азартом зазывалы, которому хочется отбить выгодного клиента у соперников. Он выставил ногу, подбоченился, взмахнул увесистым куском баранины и начал сыпать прибаутками, стараясь привлечь внимание господина в котелке» [Канделаки 1964, 117].

(1978, 1985) [Элибемян 1991, 121, 124], где музыканты представлены на берегу Куры (груз. Мтқвари). Интересно, что эти картины исполнены как стилизации фотографий. Такое впечатление, что шарманщики позируют перед камерой, а «вещный» мир – шарманка, бурдюк, корзина с фруктами, кувшин с вином, ягненок – представлены как декоративные константы Старого Тифлиса, при этом они же составляют визуально-гастрономический ряд, указывая на кутеж, перформанс, карнавал.

### Заключение

Таким образом, можно заключить, что визуализация музыкальных инструментов в живописи и в киноискусстве становится важным индикатором и приемом поэтики для передачи духа Старого Тифлиса (Элибемян, Арзумян, Параджанов, Вепхвадзе). Источником вдохновения для указанных художников стали современники эпохи, прежде всего Пиросмани и Ходжабемян. Анализ фильма Параджанова позволил указать на аллюзию работы Пиросмани («Грузинка с бубном» – сцена из сюжета «Сновидение поэта»). Подробный анализ стихотворения Саят-Новы выявил семантические и функциональные особенности любимого инструмента. Каманча стала «говорящим» инструментом, двигателем пиршества, праздника, обольстителем красавиц, бальзамом души и т.д.

Анализ визуализации каманчи в фильме Параджанова «Цвет граната» показал, что многие метафоры стихотворения поэта были перекодированы на язык кино – на параджановский лад. Каманча стала ключевым «действующим актером» для раскрытия поэтических баталий в фильме «Саят-Нова» режиссера Кима Арзумяна. В фильме «Цвет граната» инструмент стал объектом красоты в разных интерьерных композициях, «вещью» для наррации атмосферы юности поэта, объекта любви, творчества в роли восточного дервиша, мага искусства, а также семантического перехода поэта Саят-Новы от мира в монастырь и обратно, а в конце фильма – символом музыки поэта.

При детальном анализе работ Ходжабемяна, Пиросмани, Элибемяна было выявлено, что музыкальное трио (два зурначи и один барабанщик) было «классическим» набором для всех праздников, свадеб и веселий, но роль зурны (в сопровождении церковных колоколов) в фильме Параджанова изменена: функцией инструмента стало звучание во время траура. На картинах Элибемяна шарманщики со своими инструментами стали не только композиционным

трюком, способом изображения, коммуникативной составляющей духанной культуры Старого Тифлиса конца XIX и начала XX века, но и знаком присутствия европейских веяний (благодаря итальянской опере) и «продуктом» общественной жизни городского пространства.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2017 – Аванесов С. С. Томск: визуальное конструирование локальных городских пространств // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 1 (11). С. 41–47.
- Аванесов 2018 – Аванесов С. С. Городское пространство как антропологический феномен // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). С. 10–31.
- Айрян 2016 – Айрян З. Г. Ашугская поэзия Саят-Новы в русских переводах // Научный диалог. 2016. № 3 (51). С. 132–145.
- Бахчинян 1988 – Бахчинян Г. Саят-Нова: жизнь и творчество. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1988. (На арм. языке).
- Бахчинян 2016 – Бахчинян Г. Поэтическое наследие Саят-Новы. Тексты и анализ. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 2016. (На арм. языке).
- Гайсарьян 1961 – Гайсарьян С. Саят-Нова. Вступительная статья // Саят-Нова. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 5–62.
- Гришашвили 1977 – Гришашвили И. Литературная богема Старого Тбилиси. Тбилиси: Мерани, 1977.
- Исаакян 1987 – Исаакян А. Бессмертный Саят-Нова // Саят-Нова. Стихотворения. Ереван: Советакан грох, 1987. С. 5–6.
- Канделаки 1964 – Канделаки Р. Бродил художник по городу: повести. М.: Советский писатель, 1964.
- Маргарян 2017 – Маргарян Е. Г. На стыке древних мир-систем: пролегомены // Диалог со временем. 2017. Вып. 59. С. 18–42.
- Маргарян 2020 – Маргарян Е. Г. Або Тбилели. Арабский парфюмер – протектор Тифлиса // Критика и семиотика. 2020. № 2. С. 286–301.
- Маргарян 2023 – Маргарян Е. Г. «Город говорит». О тифлисском просторечном урбоязыке на примере вывесок и рекламных надписей // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 332–349.
- Мкртчян 1963 – Мкртчян Л. М. Работа В. Брюсова над переводами песен Саят-Новы // Саят-Нова в переводах В. Я. Брюсова. Ереван: Ин-т лит. им. М. Абега, 1963. С. 40–46.
- Пиросмани 1986 – Пиросмани. Избранные произведения / сост. Э. Д. Кузнецов. М.: Советский художник, 1986.

- Порфирьева 2014 – Порфирьева А. *Венецианская жизнь* в окрестностях Нарикала: итальянская опера в Тифлисе // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личности. История. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2014. С. 134–172.
- Саят-Нова 1963 – Саят-Нова в переводах В. Я. Брюсова. Ереван: Ин-т лит. им. М. Абега, 1963.
- Симян 2019 а – Симян Т. С. Музыкальное и карнавальное и пространство Старого Тифлиса (на примере Ваню Ходжабекяна, Вагаршака Элибекяна, Агаси Айвазяна) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2 (20). С. 63–80.
- Симян 2019 б – Симян Т. С. Старый Тифлис в памяти разных поколений: живопись, кафе, закат города (на примере В. Элибекяна, А. Айвазяна) // Сюжетология и сюжетография. 2019. № 1. С. 256–276.
- Симян 2019 с – Симян Т. С. Сергей Параджанов как текст: человек, габитус, интерьер (на материале визуальных текстов) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 197–215.
- Симян 2020 – Симян Т. С. Креолизованные тексты Старого Тифлиса (на примере Пиросмани, Элибекяна, Айвазяна) // Критика и семиотика. 2020. № 2. С. 256–285.
- Симян 2022 – Симян Т. С. Сергей Параджанов и Тифлис: «гид» культурной памяти, городское пространство и его трансформация // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 198–215.
- Симян 2023 – Симян Т. С. Проблема семиотического перевода: мистификатор и «переводчик» (на примере Сергея Параджанова) // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 453–468.
- Симян, Казарян 2020 – Симян Т. С., Казарян Г. А. Биологический дух Старого Тифлиса: сватовство, деньги, межличностные отношения // Идеи и идеалы. 2020. Т. 12, № 1, ч. 2. С. 257–274.
- Татосян 1982 – Татосян Г. А. Примечания // Саят-Нова. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1982. С. 177–194.
- Туманян 1977 – Туманян О. Избранная проза: рассказы, сказки, статьи. Ереван: Советакан грох, 1977.
- Туманян 2010 – Туманян О. Гикор / пер. Карине Халатовой // Парус. 2010. № 1 (6). URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/heritage.htm> (дата обращения: 20.04.2023).
- Ходжабекян 1968 – Ваню Ходжабекян / сост. А. Тоникян. Ереван, 1968. (На арм. языке).
- Элибекян 1991 – Вагаршак Элибекян / сост. С. С. Манукян. М.: Изобразительное искусство, 1991.

REFERENCES

- Avanesov, S. S. (2017). Tomsk: visual constructing of local urban spaces. ПРАΞΗΜΑ (*Praxema*). *Journal of Visual Semiotics*, 1(11), 41–47. (In Russian).
- Avanesov, S. S. (2018). Urban space as anthropological phenomenon. ПРАΞΗΜΑ (*Praxema*). *Journal of Visual Semiotics*, 2, 10–31. (In Russian).
- Bakhchinyan, H. (1988). *Sayat-Nova: Life and Work*. Yerevan State University. (In Armenian).
- Bakhchinyan, H. (2016). *Sayat-Nova's Poetic Legacy. Texts and Analysis*. Yerevan State University. (In Armenian).
- Gaysaryan, S. (1961). Sayat-Nova (Introductory article). In Sayat-Nova, *Stikhotvoreniya* [Poems] (pp. 5–62). Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
- Grishashvili, I. (1977). *Literaturnaya bogema Starogo Tbilisi* [Literary Bohemia in Old Tbilisi]. Merani.
- Hayryan, Z. G. (2016). Ashough Poetry by Sayat-Nova in Russian Translations. *Nauchnyi Dialog*, 3(51), 132–145. (In Russian).
- Isahakyan, A. (1987). Immortal Sayat-Nova (Foreword). In Sayat-Nova, *Stikhotvoreniya* [Poems] (pp. 5–6). Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
- Kandelaki, R. (1964). *Brodil khudozhnik po gorodu: Povesti* [An Artist Wandered around the City. A Story]. Detskaya literatura.
- Margaryan, Ye. G. (2017). At the Crossroads of the Ancient World-systems: A Prolegomenon. *Dialog so vremenem*, 59, 18–42.
- Margaryan, Ye. G. (2020). Abo Tbileli. Arabic Perfumer – St. Protector of Tiflis. *Kritika i semiotika*, 2, 286–301. (In Russian).
- Margaryan, Ye. G. (2023). “The City Speaks”. About the Tiflis Vernacular Urban Language on the Example of Signage and Advertising Inscriptions. *Kritika i semiotika*, 1, 332–349. (In Russian).
- Mkrtchyan, L. M. (1963). Bryusov's Work on the Translations of Sayat-Nova's songs. In *Sayat-Nova v perevodakh V. Ya. Bryusova* [Sayat-Nova in translations of V. Ya. Bryusov] (pp. 40–46). Yerevan. (In Russian).
- Pirosmani. (1986). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Sov. khudozhnik.
- Porfir'yeva, A. (2014). Venetian Life Narikala's Vicinage: Italian Opera in Tiflis. In N. A. Ogarkova (Ed.), *Music in the Framework of European and Russian Cultures. Events. Personalities. History* (pp. 134–172). Russian Institute of Art History. (In Russian).
- Sayat-Nova. (1963). *Sayat-Nova v perevodakh V. Ya. Bryusova* [Sayat-Nova in translations of V. Ya. Bryusov] (pp. 40–46). Yerevan.
- Seyranush, M. (1991). *Vagarshak Elibekyan*. *Izobrazitel'noe iskusstvo*. (In Russian).

- Simyan, T. S. (2019a). Musical and Carnival Space of Old Tiflis (by the Example of Vano Khojabekyan, Vagarshak Elibekyan, Agasi Aivazyan). *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 2, 63–80. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2019b). Old Tiflis in the Memory of Different Generations: Painting, Cafe, Sunset of the City (by the Example of V. Elibekyan, A. Ayvazyan). *Syuzhetologiya i syuzhetografiya*, 1, 256–276. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2019c). Sergei Parajanov as a Text: Man, Habitus, and Interior (on the material of visual texts). *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*, 3, 197–215. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2020). Creolized Texts of Old Tiflis (On the Example of Pirosmeni, Elibekyan, Ayvazyan). *Kritika i semiotika*, 2, 256–285. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2022). Sergey Parajanov and Tiflis: “Guide” of Cultural Memory, Urban Space and Its Transformation. *Kritika i semiotika*, 1, 198–215. (In Russian).
- Simyan, T. S. (2023). The Problem of Semiotic Translation: Sergey Parajanov as a Mystifier and “Translator”. *Critique and Semiotics*. 2023. 1. P. 453–468.
- Simyan, T. S., & Ghazaryan, G. A. (2020). The Biological Spirit of Old Tiflis: Matchmaking, Money, Interpersonal Relationships. *Idei i idealy*, 12(1:2), 257–274. (In Russian).
- Tatosyan, G. A. (1982). Notes. In Sayat-Nova, *Stikhotvoreniya* [Poems] (pp. 177–194). Sovetskiy pisatel'. (In Russian).
- Tonikyan, A. (Ed.). (1968). *Vano Khojabekyan*. Yerevan. (In Armenian).
- Tumanyan, O. (1977). *Izbrannaya proza. Rasskazy, skazki, stat'i* [Selected Prose. Stories, Tales, Articles]. Ayastan.
- Tumanyan, O. (2010). Giqor. *Parus*, 1(6). <http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/heritage.htm> (In Russian).

Материал поступил в редакцию 05.03.2023

Материал поступил в редакцию после рецензирования 04.09.2023