

III

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԾԵՍ ԵՒ ԲԱՆԱՐԿԵՍ

Նվարդ Վարդանյան, ք.գ.թ.
ՀԱԻ, ԵՊՀ

«ԹԱԳՎՈՐԻ՝ ՄԵՐ, ԴՈՒՐԱ ԱՐԻ» ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ԿԱՏԱԿԵՐԳԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾԵԸ ԵՒ ԳՈՐԾԱՌՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԾԵՍՈՒՄ

Հայոց հարսանեկան երգերի բնագրերի մեջ տարբերակների մեծ թվով առանձնանում է «Թագվորի մե՛ր, դու՛րս արի» սիրված կատակերգը: Երգի՝ փեսայի տան շեմի ծեսերին զուգահեռ կատարման մասին է վկայում Հայաստանի բազմաթիվ շրջաններից հավաքված ազգագրական և բանագիրական նյութը: Մեր օրերում թեև հարսանեկան երգերը հիմնականում կորցրել են իրենց ծիսական նշանակությունը և շար հազվադեպ են կատարվում, սակայն հիշյալ կատակերգը երբեմն շարունակում է հնչել հարսանեկան տոնական սեղանների շուրջ: Ծիսերգի՝ մերօրյա ժողովրդականությունը պայմանավորված է նաև Կոմիտասի սրեղծած հիանալի մշակմամբ, որն այսօր կարծես մոռացնել է չլիլ երգի մյուս բոլոր տարբերակները և շարունակում է կատարվել թե՛ բեմերից ու թե՛ ժողովրդի մեջ:

Հայ բանագետների աշխատություններում այս ծիսական կատակերգը առանձին քննության չի ենթարկվել: Ներկա հոդվածում դիտարկվելու են նշված ծիսերգի 18 տարբերակներ, քննվելու են դրանց կառուցվածքային և հորինվածքային յուրահատկությունները, ծեսում ունեցած գործառույթն ու իմաստաբանությունը:

Հիմնաբառեր՝ հարսանեկան ծիսերգեր, շեմի ծեսեր, կատակերգ, կառուցվածք, գովք, ծաղր, հարս, սկեսուր:

Կատակերգի տեղը ծիսական համալիրում

«Թագվորի՛ մեր, դու՛րս արի» հարսանեկան սիրված կատակերգի կատարման ժամանակը ծիսական շղթայում բավական կայուն է: Ազգագրական գրառումները փաստում են, որ ծիսերգը կատարվել է *հարսնաքերի* կամ, այլ կերպ ասած, *դռնբացեքի* ծեսի ժամանակ, երբ հարսին իր հայրական տնից վերցրած և արդեն եկեղեցուց վերադարձող հարսնևորները մոտենում էին փեսայի դռան շեմին, ուր նրանց սովորաբար դիմավորելու էր դուրս գալիս փեսայի մայրը: Ահա հենց այստեղ՝ «շեմի ծես»-երին զուգահեռ, սովորաբար երգվում էր քննարկվող կատակերգը, որի կատարողները բացառապես փեսայի կողմի հարսնևորներն էին:

Ծիսական գործողությունների շղթայում երգի կատարման մասին բազմաթիվ վկայություններ կան: Հարսնաքերի ծիսերգերի մասին հարուստ տեղեկություններ թողած՝ բանագետ-ազգագրագետ Սահակ Մովսիսյանը (Բենսեն)

նշում է, որ փեսայի շեմի առջև՝ դոնբացեքի ծեսին զուգահեռ, մի երիտասարդ երգում էր «Մեր թագվորին ինչ պիտեր», «Մեր թագվորին ծաղիկ պիտեր ծաղկունաց» երգերը, որից հետո երգվում էր «Թագվորամե՛ր, դուս արի» ուրախ կատակերգը.

Թագվորի մեր, դու՛ս արի,
Տեն, քրզի ինչ ինք բերի,
Քրզի քֆրող ինք բերի,
Գլուխ քթվող ինք բերի,
Քրզի բամբող ինք բերի¹:

Արճակում նույնպես, ըստ ընդունված սովորության, երգը կատարվում էր *դոնբացեքի* ծեսին զուգահեռ²: Վանում «*Թագվորի մե՛ր, դու՛ս արի*» կատակերգը կատարվել է ամուրի երիտասարդների (*միսկների*) խմբի կողմից, որոնք երգելով պար էին բռնում փեսայի մոր շուրջը՝ ոտքի դոփյուններով թնդացնելով գետինը³: Կատակերգի՝ Ջավախքից, Գեղարքունիքից, Թալինից, Լոռուց, Բալուից և այլ ազգագավառներից գրառված տարբերակների դեպքում ևս մեծ մասամբ նշվում է դրանց կատարումը *դոնբացեքի* շեմային ծեսի ժամանակ:

Եթե հարսնաբերի ընթացքում երգվող օրինաբանական ձևերգերը կարող են երգվել ծեսի այլ փուլերում ևս, ապա «*Թագվորի մե՛ր, դու՛ս արի*» կատակերգի տեղը բավական կայուն է ծեսում: Հարաբերականորեն կայուն է նաև նրա առկայությունն ընդհանրապես հայոց հարսանեկան ծիսերգերի շղթայում. այս մասին վկայում է Հայաստանի ազգագրական ամենատարբեր շրջաններից գրառված՝ կատակերգի տարբերակների քանակը (ուսումնասիրությունը կատարելիս ձեռքի տակ ենք ունեցել կատակերգի 18 տարբերակ⁴):

«*Թագվորի մեր, դուրս արի*» կատակերգը տիպիկ իրավիճակային է: Առանցքային մոտիվը փեսամորն ուղղված կոչն է՝ դուրս գալու և դիմավորելու նորահարսին: Կատակերգի որոշ տարբերակներ նաև այլ նկարագրական մասեր ունեն, ուր խոսքային պատկերումներ են գտնում կատարվող ծիսական գործողությունները: Այսպիսին է, օրինակ, Սրվանձոյանցի գրառած տարբերակը.

Թագվորի մեր, դուրս էլի,
Քե ինչ վը ինչ եմ բիրե.
Քաղցր ու բաղարջով արե,
Արաղի փարչով արե,
Բարեկամներով արե:

¹ Մովսիսյան 1972, 97, 109:

² Ավագյան 1978, 68:

³ Տեր-Մկրտչյան 1970, 170:

⁴ «Թագվորի մեր, դուրս արի» կատակերգի տարբերակները տե՛ս հետևյալ աղբյուրներում. Սրվանձոյանց 1978, 263–264; Լալայան 1983, 161–162; Տեր-Մկրտչյան 1970, 170; Մովսիսյան 1972, 97, 109; Ավագյան 1978, 68; Գրիգորյան 1983, 197; Խաչատրյան 1999, 116; Գևորգյան 1999, 178; Թովաթյան 1986, 144; Բրուտյան 1985, 157; Ալահայտոյեան 2009, 115; Հայկունի 1906, 35, 39; Կոմիտաս 1969, 3, 73; Հարությունյան և այլք 2015, 434–435. № 6 (513), 435. № 7 (514), Քաջբերունի 1901, 193–194:

Թագվորի մեր, դուրս էլի,
 Շրագ մոմերով արե,
 Բարեկամներով արե,
 Քավորկնիկով արե⁵:

Նկարագրական այս հատվածները բավական հարազատորեն են արտացոլում կատարվող ծիսական գործողությունները: Ազգագրական գրառումներում նշվում է, որ հարսին ու փեսային դիմավորելու դուրս եկած սկեսուրը սովորաբար մի մեծ ափսեի մեջ բերում էր բաղարջներ, շաքարահացեր, քաղցրեղեն, պտուղներ⁶:

Կատակերգի՝ շեմի ծեսերում գերակա դերակատարումը որոշակի վաղ հավատալիքային ընկալումներով է պայմանավորված: Բուն նպատակը՝ հումորի և զվարճության, ծիծաղի ու կենսուրախության մթնոլորտի ստեղծումն է ծիսական այս կարևորագույն պահին, երբ ի վերջո պետք է կատարվի հարսանիքի առանցքային իրադարձությունը՝ հարսի մուտքը փեսայի տուն: Եթե *հարս-նաթերի*, այսինքն՝ հարսի՝ հայրական տան շեմից դուրս գալու ծեսը սովորաբար լացերգերով էր ուղեկցվում, ինչը խորհրդանշում էր հարսի սիմվոլիկ մահը հայրական տանը, ապա փեսայի տան շեմի ծիծաղը պետք է հաստատեր հարսի «վերածնունդը»՝ անցումային ծեսին բնորոշ խորհրդանշական դրսևորումներով: Կատակերգը ծիծաղ է հարուցում, որն իր կենսաստեղծ և կենսահաստատ ուժով ամրագրում-խորհրդանշում է հարսի և նոր ընտանիքի ծնունդը⁷:

Սկսվածքային բանատողը

Հարսնաբերի փուլում առանձնահատուկ տեղ է գրավում փեսայի մոր կերպարը, որը սովորաբար իրավունք չունեի գնալու եկեղեցի, այլ մնում էր տանը՝ ստանձնելով նորապսակներին դիմավորելու պարտավորությունը: Սրանով պայմանավորված՝ այս ծեսի և՛ գովքերին, և՛ կատակերգերին բնորոշ ու ամենահաճախ հանդիպող կայուն բանատողը փեսամորն ուղղված դիմում-կոչն է՝ «*Թագվորի՛ մեր, դու՛րս արի*»⁸, որն, ըստ էության, իր մեջ ամփոփում է այս փուլի ծիսական առանցքային գործողությունը: Այս դիմում-կոչը հիմնատող է դառնում հատկապես կատակերգերում՝ հանդես գալով և՛ որպես երգի սկզբնատող, և՛ հարակրկնություններով իր վրա վերցնելով երգի իմաստային ծանրաբեռնվածությունը:

Հակառակ սկսվածքային բանատողի հարաբերական կայունությանը՝ այն որոշ տարբերակներում հանդես է գալիս փոփոխակներով: Երբեմն այդ տարբերակները չեն փոխում բուն բովանդակավորումը («*Հարսի կեսուր դուրս էլի*» , «*Վիր իլը հայ, վիր իլը, // Թանգնուրը մեր վիր իլը*»⁹, ևն), սակայն

⁵ Սրվանձոյանց 1978, 263–264:

⁶ Տես, օրինակ, Տեր-Մկրտչյան 1970, 170:

⁷ Ռուս բանագետ Վլադիմիր Պրոպը ծննդյան մի շարք հավատալիքների ու սովորույթների քննությամբ ցույց է տալիս, որ ժողովուրդը ծիծաղն ընկալել է որպես կենսաստեղծ հմայական միջոց [տե՛ս Пропп 1976, 189]:

⁸ Ալահայտոյեան 2009, 115:

⁹ Հարությունյան և այլք 2015, 435:

որոշ դեպքերում իմաստային նոր լիցք են հաղորդում՝ բացահայտելով ծիսական վաղնջական պատկերացումներ: Այսպես, երգի տարբերակներից մեկի սկսվածքային բանատողն ի հայտ է գալիս «Թագվորի մայր, բարի լոյս»¹⁰, ծեգի ողջույնի տարբերակով: Սկսվածքի ինքնատիպ մի օրինակ ենք գտնում նաև Հայկունու գրառած՝ Ալաշկերտի բարբառային տարբերակում, որը թագվորագովքերի ընդարձակ երգաշարի մաս է կազմում. «Եկ բարև, եկ բարև, / Թագուորին շարք արև / Թագուորի մէր, դուս արի»¹¹:

Ծեգի ողջույնների առատությունը փեսայի շեմի ծիսերգերում հատկապես նկատելի է ծիսապաշտամունքային բնույթի բնագրերում, և դա ունի իր բացատրությունը: Եկեղեցուց վերադարձող հարսն ու փեսան ծագող արևի հետ են նույնացվում, և անկախ այն բանից, թե նրանց մուտքը փեսայի շեմ համընկնում էր արևածագին¹², թե ոչ, նրանց դիմավորում էին ծեգի ողջույն-բանաձևերով՝ պայմանավորված նոր սկսվող կյանքի իմաստաբանությամբ¹³: Ուշագրավ է հատկապես «Եկ բարև...» սկսվածքով տարբերակը, ուր կատակերգի սկզբնատողը հավանաբար փոխարինվել է այգի ողջույնի հայտնի ծիսերգի սկզբնատողերի («Էգ, բարև, էգ, բարև, / էգն արևուն չէր բարև»)՝ փոփոխված տարբերակով. «Էգ, էք, այգ»՝ ծեգի ողջույնի կոչերը այս տարբերակում փոխարինվել են թագվորամորն ուղղված «Եկ» հրամայականով:

Գովքի ու ծաղրի մոտիվները

Տան շեմն անցումային այն գոտին է, որ բաժանում է «յուրային» և «օտար» տարածքները¹⁴: Փեսայի տան շեմի առջև կանգնած հարսը, որը մուտք գործելով պետք է դառնա յուրային, դեռևս օտար է և այդքանով՝ վտանգավոր ու կասկածելի: Ծիսական առումով, հարսի այս երկակի բնույթով է պայմանավորված քննարկվող կատակերգում նորահարսին երկակի՝ դրական և բացասական գծերով բնութագրող մոտիվների առկայությունը: Նորահարսին «բացասական» բնութագրող մոտիվները ծաղրական երանգ են ստանում փեսամոր կերպարի առնչությամբ, քանի որ հարսի հետագա դրական կամ բացասական պահվածքն անմիջականորեն անդրադառնում է սկեսրոջ վրա, հետևաբար «Թագվորի՝ մեր, դու՛րս արի» կատակերգում հարսնևորների խոսքերի հասցեատերը փեսայի մայրն է: Ծիսերգի՝ մեր ուսումնասիրած տարբերակներում միայն մի դեպքում է փեսայի մոր կողքին հիշատակվում նաև հայրը.

¹⁰ Թոռլաթյան 1986, 144:

¹¹ Հայկունի 1906, 35:

¹² Վանում, օրինակ, ընդունված է եղել եկեղեցում պսակը արևածագից առաջ կատարել: Նորապսակները, արևի ծագելուն պես, դուրս էին գալիս եկեղեցուց, որպեսզի նորելուկ արևի ճառագայթները, նորապսակների վրա ընկնելով, նրանց նոր կյանք պարգևեն [Տեր-Մկրտչյան 1970, 169]: Ուշագրավ է, որ նույն՝ Վանի ավանդազրույցներից մեկում նորապսակները արևածագից առաջ են դուրս գալիս եկեղեցուց և նույն վայրկյանին քարանում են [Ղանալանյան 1969, 68]:

¹³ Վարդանյան 2017, 397–398:

¹⁴ Շաղոյան 2011, 409:

Թաքյվորի խեր, տուս արե,
Տե մենք քե ինչ ենք պիրե,
Ոտըտ լվացող ենք պիրե,
Տունդ շենցուցող ենք պիրե¹⁵:

Մնացած բոլոր դեպքերում հարսնևորների երգային ակնարկները մի-միայն փեսամորն են ուղղվում, և երգի սյուժետային առանցք են դառնում հարսու սկեսուր ապագա փոխհարաբերությունները: Հարսին դրականորեն բնութագրող մոտիվները ընդգծում են նրա՝ հետագա հարգալից վերաբերմունքը փեսամոր հանդեպ («Ձեռքդ պագնող մը բերինք», «Գլուխդ քթվող մը բերինք», «Գլուխդ սանտրող մը բերինք», «Բապունդ տվող մը բերինք», «Ծամ խտրկող եմ բիրե», «Սուր շիտկող եմ բիրե», «Գլուխ լվացող եմ բիրե»): Սրան հակառակ, հարսին բացասականորեն բնութագրող մոտիվներում անխնա ծաղրով ներկայացվում են սկեսուրի՝ հարսի կողմից արհամարհանքի և անարգանքի արժանանալու մոտիվները. «Գլխիդ բամբող եմ բերե», «Մազեր պոկող եմ բերե», «Կլուխ դմպող իմ պերի», «Ծամիր՝ ցեբող իմ պերի», «Քու դուն՝ ավրող իմ պերի», «Մազերդ քաշող մը բերինք», «Քրզի քֆրող ինք բերի»):

Թեման բավական սիրված է բանահյուսության մեջ: Այն հաճախ է երգիծական կամ խրատական արտահայտումներ գտնում ժողովրդական գրույցներում, անեկդոտ-զվարճապատումներում և իրապատում հեքիաթներում: Ինչպես նկատում է Սարգիս Հարությունյանը՝ «*հարս-սկեսուր զույգը ժողովրդական ավանդության մեջ սովորաբար երկակի հակադրության ամենաբնորոշ դրսևորումներից է*»¹⁶:

Փեսայի շեմը այն սահմանն է, որ պետք է հավետ միավորի այս «հականարտող» զույգին մի հարկի տակ, և պատահական չէ, որ ծեսի հենց այս փուլում են հնչում հարս-սկեսուր փոխհարաբերություններին նվիրված երգերը: Այս առումով ուշագրավ է Սրվանձտյանցի գրառած երգիծական մի գրույց, ուր *շեմի ծեսի* ժամանակ սկեսուրի և հարսի ցածրաձայն երգային երկխոսությունը անեկդոտային բնույթ է ստացել.

Երբ հարսը եկեղեցիէն փեսայի տունը կը բերեն, կեսուրը տան դրան առջև կ'ելնէ խաղալով հարսին դիմաց. հարսին զլուխը համբուրելու ժամանակ, զանի վախցնելու համար կ'ըսէ.

*Երկաթ եմ ես,
Պողպատ եմ ես:*

Հարսն ալ կեսրոջ ձեռքը համբուրելով քողի տակէն կ'ըսէ.

*Կեցիր մինչ ոտքս ձգեմ 'ի ներս,
Երկաթ, պողպատ քամեմ, դու տե՛ն*¹⁷:

Այս զվարճապատում գրույցում ուշագրավն այն է, որ հարս-սկեսուր հա-

¹⁵ Ավագյան 1978, 68:

¹⁶ Հարությունյան 2000, 244:

¹⁷ Սրվանձտյանց 1978, 271:

կամարտությունը ներկայացվում է հենց շեմի ծեսի ժամանակ, երբ նրանք դեռ գտնվում են յուրային-օտար դիրքերում:

Համամարդկային այս թեման իր արտացոլումն է գտել նաև այլ ժողովուրդների հարսանեկան երգերում, ընդ որում, երբեմն շատ ավելի սուր՝ թշնամական արտահայտումներով¹⁸: Հայոց հարսանեկան ծիսերգերում թեև նմանատիպ ակնարկների չենք հանդիպում, սակայն սկեսուրից սպասվելիք վտանգի, ապագա փոխհարաբերությունների բարդության մասին մտավախություններ որոշ երգերում առկա են («Հարսն վարթ ա, // Կիտուր դարդ ա»¹⁹):

Կառուցվածքային տիպերը

Ինչպես նշեցինք, ծիսերգը բաղկացած է իրարամերժ՝ հարսին դրական և բացասական գծերով բնութագրող մոտիվներից, որոնց տեղաբաշխումը երգային բնագրերում նույնական չէ: Այս հակադիր մոտիվները ծիսերգի որոշ տարբերակներում տրամախոսական հակամարտության ձևով են կառուցվում, որոնք, անշուշտ, երգի առավել նախնական տարբերակներ են ներկայացնում²⁰:

Երգային երկխոսությունը տեղի է ունենում երկու կողմերի միջև, որոնք ծիսական յուրային-օտար հակադրություն են ներկայացնում: Ի տարբերություն *հարսնատի* երգերի, ուր ծիսական հակամարտող կողմերը տրամախոսական բնույթի կատակերգերում՝ երկու կողմի խնամիններն են, շեմի ծիսերգերում աղջկա կողմի խնամինները չեն հիշատակվում որպես տրամախոսող կողմ: Կատակերգի՝ Ջավախքում գրառված տարբերակում հակադիր կողմերը հարսին բերողները և փեսամոր հետ նրանց դիմավորողներն են, և եթե առաջինները գովում են նորահարսին, ապա երկրորդները՝ հակառակը.

Թագվորցիք շարունակում են.

Թագվորամե՛ր, դուս արի,
Դսի դռան դեմ արի.
Քու խաչ որդիդ էկեր է,
Տներդ ավլող բերեր է:

Մոր կողմինները.

Թագվորամե՛ր, դուս գնա,
Դսի դռան դեմ գնա,
Քու խաչ որդիդ էկեր է,
Մագդ փետող բերեր է²¹:

¹⁸ Ուշագրավ է, օրինակ, լատիշական հարսանեկան երգերից մեկը, ուր փեսայի մայրը անվանվում է «ուրիշի մայր», «ծխացող խողովակ»: Երգում անգամ հիշատակվում է, որ չար սկեսուրին պատժելու համար հարսի ճամպրուկի հատակում ճիպոտ է դրված [Лигере 1975, 191]:

¹⁹ Գրիգորյան 1983, 197:

²⁰ Տրամախոսությունը ծիսական բանահյուսության մեջ դիտվում է որպես հմայական խոսքի հնագույն տիպ, տե՛ս Круглов 1982, 50:

²¹ Լալայան 1983, 161–162:

Վանում գրառված տարբերակներից մեկում երկխոսող հակադիր կողմերը տղաներն ու աղջիկներն են: Տվյալ դեպքում յուրային-օտար հակամարտությունը դրսևորվում է յուրաքանչյուր խմբի սեռային պատկանելությամբ:

Տղաների խումբ

Քըզի մի խարս իմ պիրի,
Քը գլխս բամկող իմ պիրի.

Աղջիկների խումբ

Քըզի մի խարս իմ պիրի,
Քը ոտ մաժող իմ պիրի²²:

Երկխոսական տարբերակներում գովքի և ծաղրի մոտիվների հաջորդական հակադիր գույգերը երբեմն կազմվում են բառախաղի միջոցով.

Թնդիրդ վառող բերեր է / Թնդիր կոխողդ բերեր է²³:
Քը աչք խանող իմ պիրի / Քը աչքիդ լուս իմ պիրի²⁴:

Սակայն միշտ չէ, որ երգի երկխոսական բնույթը պահպանվում է և կամ գովքի ու ծաղրական մոտիվներն ի հայտ են գալիս հաջորդաբար ու նույն համամասնությամբ: Որոշ տարբերակներում գերիշխող են գովքի մոտիվները, մյուսներում էլ լիովին բացակայում են դրանք, և ամբողջ կատակերգը ծաղրական բնույթ է ստանում: Վերջին տեսակի տարբերակները շատ հազվադեպ են և առավել սուր երգիծական բնույթ ունեն: Կատակերգի՝ Լոռիում գրառված նման մի տարբերակ արդեն իսկ սկսվածքային բանաստեղծի իր ինքնատիպ փոփոխակով փեսամորը ուղղված՝ ոչ թե ելքի կոչով, այլ համբերությամբ զինվելու հորդորով է սկսվում («*Թագվորի մեր, դիմացի, / Դիմացի, վայ, դիմացի*»²⁵):

Կառուցվածքային մեկ այլ տիպ է ներկայացնում Համշենում գրառված տարբերակը, ուր կատակերգը հստակ երկու մասի է բաժանվում: Առաջին մասում հարսնեղները գայթակղում են փեսայի մորը անհոգ և երջանիկ ապագայի հեռանկարով, որով ոգևորված՝ փեսայի մայրն իբրև թե դուրս է գալիս և վարդաջրով ցողում նորահարսին, այնուհետև երգի երգիծական շարունակությունը ծաղրում է խաբված սկեսուրին («*Վարդաջրդ շուր Կարս ներս, / Մագերդ քաշող մը բերինք*»²⁶):

Կատակերգի այն տարբերակները, որոնցում բացակայում է տրամախոսությունը, աչքի են ընկնում երգի զարգացման ինքնատիպ եղանակով. որոշ տարբերակներում երգը սկսվում է հարսի գովքով և ավարտվում հետզհետե խտացող բացասական, ծաղրական մոտիվներով:

Ուշագրավ է ծիսերգի Վանա տարբերակը: Երգի առաջին հատվածը գովաբանում է հարսի գեղեցկությունը՝ ժողովրդական գովքի երգերին բնորոշ

²² Բրուսյան 1985, 157:

²³ Լալայան 1983, 161–162:

²⁴ Բրուսյան 1985, 157:

²⁵ Գևորգյան 1999, 178:

²⁶ Թողաթյան 1986, 144:

կայուն մակդիրներով (*վարթ ու ծաղիկ, մեխակ շուշան, սարի կաքյավ, սարի մարսալ, խօրօր ջէյրան*), նրա աշխատասիրությունն ու մաքրասիրությունը, սկեստորին հարգելու և մեծարելու պատրաստակամությունը, և միայն երգի վերջին հինգ տողերում են գովքի մոտիվները փոխվում ծաղրականի²⁷: Նման կառուցվածք ունի նաև կատակերգի՝ Կոմիտասի գրառած տարբերակը. երգի չորս տներից առաջին երեքը ավարտվում են գովքի մոտիվով, չորրորդը՝ ծաղրական²⁸:

Իհարկե, երգի կառուցման վերոնշյալ սկզբունքը կատակերգի ոչ բոլոր տարբերակներին է բնորոշ: Գովքի և ծաղրի մոտիվները մի շարք կատակերգերում ի հայտ են գալիս տարերայնորեն՝ առանց որևէ սկզբունքային օրինաչափության:

Ետհարսանեկան կենցաղի արտացոլումը

Շեմի ծիսերգերում լայնորեն կենցաղավարող *«Թագվորի մեր, դուսարի»* կատակերգը, ուրախ-երգիծական բնույթ ունենալով հանդերձ, ենթատեքստում խրատական է: Թվարկելով բոլոր այն լավ և դրական սպասելիքները, որ փեսայի ընտանիքն ունի նորահարսից (*«Տունդ շենցուցող ենք պիրե»*²⁹)՝ մինևույն ժամանակ, կատակային եղանակով հիշվում են նաև նրանք, որ կարող են նորաստեղծ ընտանիքի դժբախտության պատճառ դառնալ (*«Քու դուն՝ ավրող իմ պերի»*³⁰):

Դրականների մեջ քանակապես գերակշռում են կենցաղային այն պարտավորությունները, որոնք պետք է ստանձնի հարսը՝ թեթևացնելով սկեստորի հոգսը: Կենցաղային որոշակի պարտավորությունների ստանձնումը նորահարսի կողմից ծիսականորեն կանոնակարգված բնույթ էր կրում և մաս կազմում ետամուսնական շրջանի հարսանեկան սովորությունների: Ազգագրական գրառումները փաստում են, որ եթե ամուսնության սկզբնական շրջանում նորահարսը համեմատաբար ավելի թեթև կենցաղային պարտավորություններ էր ստանձնում՝ տան տղամարդկանց ոտքերը լվանալ (հմմտ. վերը հիշված՝ փեսահորն ուղղված բանատողերը), ձեռքերին ջուր լցնել, գուլպաները հագցնել, տունը ավելել, ջուր բերել³¹, ապա հետագայում հարսի պարտավորությունները հետզհետե շատանում էին: Կատակերգում թվարկվող պարտավորություններն ընդգրկում են գրեթե բոլոր այն ոլորտները, որոնք ըստ հայ ավանդական ընտանեկան հարաբերությունների՝ բաժին էին ընկնում տան երիտասարդ հարսներին (*«Եմիշ ժողվող եմ բիրե», «Կարկրան արող եմ բիրե, / Մոլեր շիրկող եմ բիրե, / Ոչխար կթող եմ բիրե, / Բուրդի գող եմ բիրե, / Ճախրակ մանող եմ բիրե»*³², նն):

Հարսի պարտավորությունների թվարկումը ընդարձակ մոտիվաշարեր է առաջացնում, որոնք կրկնվում են յուրաքանչյուր հաջորդ դիմում-կոչից հետո:

²⁷ Տեք-Մկրտչյան 1070, 170:

²⁸ Կոմիտաս 1969, 73:

²⁹ Ավագյան 1978, 68:

³⁰ Խաչատրյան 1999, 116:

³¹ Շագոյան 2011, 510–515:

³² Սրվանձոյանց 1978, 263–264:

Որպես հարսի ապագա պարտավորություններ՝ թվարկվում են նաև կար անելը, հաց թխելը, վացք անելը, տաշտ ավելը, բուրդ գզելը, իլիկ մանելը, աման վանալը և բազում այլը³³:

Փեսամոր բեռը թեթևացնող՝ կենցաղային նման պարտավորությունների ստանձնումը հղի է մեկ այլ վտանգով. այն կարող է հանգեցնել տան մեջ նորահարսի դերի մեծացմանը՝ ի հաշիվ սկեսորի դերի նվազման: Նման դեպքերում ժողովուրդը նախապես սկեսորին խորհուրդ է տալիս «շերեփը չզիջել» հարսին, ինչը պատկերավոր լեզվով նշանակում է՝տան կենցաղի կառավարման դերը իր ձեռքում պահել. («Շերեփի իլող ենք բերել, / Բալնիքի առնող ենք բերել, / Տեղդ գրավող ենք բերել»³⁴):

Եզրահանգումներ

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ փեսայի շեմի ծեսերի ընթացքում լայնորեն կենցաղավարող «Թագվորի՛ մեր, դու՛րս արի» կատակերգը իրավիճակային է, որոշ տարբերակներում՝ նաև նկարագրական. սրանով էլ պայմանավորված է նրա կատարման կայունությունը հարսանեկան ծիսական շղթայում: Կատակերգը լավագույնս արտահայտում է շեմային իրավիճակին բնորոշ՝ յուրային-օտար հակադրությունը, որով պայմանավորված՝ երգային տրամախոսություն է ծավալվում ծիսական հակադիր կողմերի միջև:

Կատակերգի առանցքում հարս-սկեսոր բանահյուսական սիրված հակադրագույզի ապագա փոխհարաբերությունների պատկերումն է, ուր հակասական բնութագիր է ստանում դեռևս «օտար» տարածքում գտնվող հարսի կերպարը, ծավալվում են հարսին գովող և երգիծող մոտիվների ընդարձակ շարքերը: Ծիսական հակադրությունը առավել ակնհայտ է երգերի տրամախոսական տարբերակներում, ուր հիշյալ մոտիվները հնչում են հակադիր խմբերի երգային հատվածներում:

Լինելով երգիծական բնույթի՝ կատակերգը, միևնույն ժամանակ, խրատական ենթատեքստ ունի, որով հարսանքավորները խոսքային մակարդակում ամրագրում են կենցաղային և բարոյական այն դերակատարումը, որ հարսը պետք է ստանձնի փեսայի տանը՝ երջանկացնելով և շենացնելով նոր օջախը, կամ, հակառակ դեպքում, դժբախտացնելով այն:

Կատակերգը բացահայտում է ետհարսանեկան կենցաղի պատկերը և բավական հարուստ նկարագիր է պարունակում հայ ավանդական ընտանեկան հարաբերություններում հարսի ունենալիք պարտականությունների մասին:

³³ Հարությունյան և այլք 2015, 435:

³⁴ Գևորգյան 1999, 178:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԱԼԱՀԱՅՏՈՅԵԱՆ 2009

Ալահայտոյեան Պ.Հ., Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական-ազգագրական հաւաքածոյ, Կլենտէյլ, Գալիֆորնիա, «Դրագարկ», 2009:

ԱՎԱԳՅԱՆ 1978

Ավագյան Ս.Մ., Արճակ // ՀԱԲ, հ. 8, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978:

ԲՐՈՒՏՅԱՆ 1985

Բրուտյան Ա. Հ., Ռամկական մրմունջներ, Երևան, «Սովետական գրող», 1985:

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 1983

Գրիգորյան Ռ. Հ., Գեղարքունիք // ՀԱԲ, հ. 14, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:

ԳԵՒՈՐԳՅԱՆ 1999

Գևորգյան Թ. Հ., Լոռի (Տաշիր-Ձորագետ), ՀԱԲ, հ. 20, Երևան, «Գիտություն», 1999:

ԹՈՌՈՒԼԱՔՅԱՆ 1986

Նշխարներ Համշենի և Տրապիզոնի բանահյուսության (ժողովեց, կազմեց և ծանոթագրեց Բ. Գ. Թողաքյանը), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1986:

ՀԱՅԿՈՒՆԻ 1906

Հայկունի Ս. (հավաքող), Ժողովրդական երգ, առած, ասած, հանելուկ, երդում, օրինանք, անեծք և այլն // Էմինեան ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Մոսկուա-Վաղարշապատ, Լազարեան ճեմարան արևելեան լեզուաց, 1906:

ԼԱԼԱՅԱՆ 1983

Լալայան Ե. Ա., Երկեր, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:

ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ 1999

Խաչատրյան Ռ. Հ., Թալին // ՀԱԲ, հ. 19, Երևան, «Գիտություն», 1999:

ԿՈՄԻՏԱՍ 1969

Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 3. Խմբերգեր (խմբագրեց՝ Ռ. Ա. Աթայան), Երևան, «Հայաստան», 1969:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ 2000

Հարությունյան Ս. Բ., Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, «Վահե Սեթեան», 2000.

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ և այլք 2015

Մոկս. հայոց բանահյուսական մշակույթը, կազմողներ՝ Ս. Բ. Հարությունյան (գլխ. ղեկավար), Է. Հ. Խեմյան, Մ. Հ. Խեմյան, Ա. Կ. Պողոսյան, Երևան, «Գիտություն», 2015:

ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ 1972

Մովսիսյան Ս. Մ. (Բենսե), Հարք (Մշո Բուլանըխ) // ՀԱԲ, հ. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972:

ՇԱԳՈՅԱՆ 2011

Շագոյան Գ. Հ., «Յոթ օր, յոթ գիշեր». Հայոց հարսանիքի համայնապատկեր, Երևան, «Գիտություն», 2011:

ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ 2017

Վարդանյան Ն. Խ., Ծիսապաշտամունքային մոտիվները փեսայի շեմին կատարվող հարսանեկան ծիսերգերում // «Կաճառ». գիտական տարեգիրք, Երևան, 2017, «Զանգակ», 395–400:

ՍՐՎԱՆՉՏՅԱՆՑ 1978

Սրվանձտյանց Գ. Հ., Երկեր, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978:

ՏԵՐ-ՄԿՐՏՉՅԱՆ 1970

Տեր-Մկրտչյան Ե. Կ., Վանեցոց հարսանիքը // ՀԱԲ, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970:

ՔԱՋԲԵՐՈՒՆԻ 1901

Քաջբերունի, Հայկական սովորություններ // Ազգագրական հանդես, VII–VIII, Թիֆլիս, տպարան Կ. Մարտիրոսեանցի, 113–204:

ЛИГЕРЕ 1975

Лигере М., Влияние обрядности на создание поэтических образов в латишских народных песнях свадебного цикла // Проблемы фольклора (отв. ред. Н. И. Кравцов), Москва, «Наука», 1975, 184–190.

КРУГЛОВ 1982

Круглов Ю. Г., Русские обрядовые песни, Москва, «Высшая школа», 1982.

ПРОПП 1976

Пропп В. Я., Ритуальный смех в фольклоре // Фольклор и действительность. Избранные статьи, Москва, «Наука», 1976, 175–204.

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

ՀԱԲ Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն

ԱՄՓՈՓԱԳՐԵՐ

Ն. Խ. Վարդանյան

*Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ
Երևանի պետական համալսարան*

«Թագվորի՝ մեր, դու՛րս արի» հարսանեկան կատակերգի հորինվածքը և գործառնականությունը ծեսում

Հիմնաբառեր՝ հարսանեկան ծիսերգեր, շեմի ծեսեր, կատակերգ, կառուցվածք, գովք, ծաղր, հարս, սկեսուր:

Խնդրո առարկա կատակերգի 18 տարբերակների հիման վրա բացահայտվում են երգերի հորինվածքային առանձնահատկությունները, քննվում կառուցվածքային տիպերը, մոտիվների տեղաբաշխման յուրահատկությունները տարբերակներում, ինչպես նաև՝ ծիսերգերի գործառնականության յուրահատկությունները ծիսական համատեքստում: Կատակերգի երգիծանքի առանցքում հարս-սկեսուր բանահյուսական հայտնի հակադրագույզն է, ըստ այդմ այն, ուրախ-երգիծական բնույթ ունենալով հանդերձ, ենթատեքստում նաև խրատական է: Ծիսերգում իրենց խոսքային ամրագրումներն են գտնում ետհարսանեկան կենցաղի մանրամասները: Ծաղրական մոտիվները հաճախ կառուցվում են գովքի մոտիվների համաբանությամբ, դրանց ծաղրանմանական ճանապարհով՝ ստեղծելով իրար հակադրվող հաջորդական մոտիվներ:

N.Kh. Vardanyan, PhD

*Institute of Archaeology and Ethnography
Yerevan State University*

Composition and Functionality of Wedding Joke Song “Mother of Groom, Come out” in Ceremony

Keywords: wedding ceremonial songs, threshold ceremonies, joke song, structure, praise, mockery, daughter-in-law and mother-in-law.

The article discusses the beloved joke song starting with the phrase “Mother of groom, come out” (Թագվորի՛ մեր, դու՛րս արի – Tagvori mer, durs ari), prominent among wedding ceremonial songs with its widespread presence and number of versions. The ceremonial song was performed during the ceremony of bringing the bride to the groom’s house, in front of the groom’s door in parallel with the threshold ceremonies. Both the singing time and the starting phrase of the joke song are quite stable.

Within the framework of this report, 17 versions of the joke song are discussed. The study goes the way of discovering compositional peculiarities of songs and discusses the structural types and idiosyncrasies of motive distribution in the versions, as well as the functionality peculiarities in ceremonial context.

The threshold of the house is the transitional area, which divides “familiar” and “foreign” areas. The bride standing in front of the groom’s house is still foreign and as such is dangerous and suspicious. This is the reason of contradicting motives characterizing the bride: positive as someone “bringing prosperity to the groom’s house” and negative as someone “ruining/destroying the house”. In some versions of the ceremonial song, these opposing motives are built in the form of dialectic contradictions, which certainly represent older versions of the song. The singing dialogue occurs between opposite parties, representing ceremonial opposition between familiar and foreign. The motives of praise and mockery are distributed differently in the versions of the joke song, creating various structural types.

The couple – daughter-in-law/mother-in-law – famously antagonistic in folklore, is the axis of the satire in the song. Although the satirical allusions of the song characterize the daughter-in-law, the target of satire is the mother-in-law.

In spite of the happy and satirical nature, the joke song has a didactic subtext. The ceremonial song verbally establishes the details of the daily routine after the wedding, the duties that the bride has to assume in the new house, and hints at the neglect of duties, which can have undesired consequences. The satiric motives are often built analogous to the motives of praise, parodying them and creating sequential opposing motives.

Н. Х. Варданян, к. ф. н.

*Институт археологии и этнографии
Ереванский государственный университет*

Композиция и функциональность в ритуале шутливой свадебной песни «Мать жениха, выходи»

Ключевые слова: свадебные обрядовые песни, пороговые ритуалы, шуточная песня, структура, похвала, издевательство, невестка и свекровь.

В статье рассматривается пользовавшаяся популярностью шуточная песня, начинающаяся фразой «Мать жениха, выходи» (Թագվորի՛ մեր, դու՛րս արի – Tagvori mer, durs ari). Песня исполнялась во время свадебной церемонии, когда невеста должна была переступить порог жениха. Время исполнения песни и ее стартовая фраза оставались неизменными.

В рамках данной статьи обсуждаются 17 вариантов этой шуточной песни с их композиционными особенностями, структурными типами и функциональными особенностями в ритуальном контексте.

Порог дома – это переходная грань, разделяющая «свое» и «чужое» пространство. Невеста, стоящая перед домом жениха, пока чужая и, как таковая, она вызывает опасения и подозрения. Это являлось причиной противоречивых мотивов – позитивного, «приносящего процветание дому жениха» и отрицательного, как «разрушающего дом». В ряде вариантов песни эти противоположные мотивы представлены в форме диалектических противоречий, что, безусловно, имеет место в более старых версиях песни. Диалог происходит между противоположными партиями, представляя собой ритуальную оппозицию между своими и чужими. Мотивы похвалы и высмеивания по-разному представлены в версиях шуточной песни, создавая различные структурные типы.

Антагонистическая фольклорная пара – невестка/свекровь – является сатирическим стержнем песни. Хотя и сатирические мотивы относятся к характеристике невестки, но объектом высмеивания является свекровь.

Несмотря на веселый и сатирический характер, шуточная песня имеет также дидактический подтекст. В ритуальной песне говорится об обязанностях невестки в новом доме, пренебрежение которыми чревато нежелательными последствиями. Сатирические мотивы находят отражение в пародировании и создании бинарных противоположностей.