

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՀ ԳԱԱ ՇԻՐԱԿԻ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆ

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՍԵՐՈՒՆԴՆԵՐԻ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Երիտասարդական միջազգային
գիտաժողովի հոդվածների ժողովածու
25-26 օգոստոս, 2023
Գյումրի

ՀՏԴ 398:78(082)

ԳՄԴ 82+85.31g43

U 430

*Հոդվածների ժողովածուն հրապարակության է երաշխավորվել
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի գիտական
խորհրդի որոշմամբ:*

*Հրապարակվում է ՀՀ ԿԳՄՍ Գիտության կոմիտեի ֆինանսավորմամբ
22YR-6B030 «Շիրակի մանկական բանասիրությունը»
գիտական թեմայի շրջանակներում
(թեմայի գիտական ղեկավար՝ ր.գ.թ. Հասմիկ Մալիկյան):*

Խմբագրական խորհուրդ՝
ր.գ.դ., Ս.Հայրապետյան (գլխ. խմբագիր, Հայաստան)
ր.գ.թ., Հ.Մառիկյան (Հայաստան)
ր.գ.դ., Ս.Բրոններ (ԱՄՆ)
արվ.թ., Հ.Հարությունյան (Հայաստան)
ր.գ.թ., Ա.Հայրապետյան (Հայաստան)
ր.գ.դ., Դ.Կումար (Հնդկաստան)

U 430 «Սերունդների երկխոսություն»: Երիտասարդական միջազգային գիտաժողովի
նյութեր: 2023, Գյումրի: Հոդվածների ժողովածու: Գյումրի: ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի
հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, 2023.-150:

*Ժողովածուն ընդգրկում է 2023թ. օգոստոսի 25-26-ը ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հե-
տազոտությունների կենտրոնում անցկացված «Սերունդների երկխոսություն» երիտասար-
դական միջազգային գիտաժողովին ներկայացված զեկուցումները գիտական հոդվածների
տեսքով: Դրանք վերաբերում են մանկական բանասիրության, ազգագրության, երաժշ-
տագիտության, հեքիաթագիտության տարաբնույթ հարցերին: Ժողովածուն նախատես-
ված է մասնագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:*

ISBN 978-9939-1-1794-2
DOI:10.54503/978-9939-1-1794-2

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, 2023

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ ՁԻՈՒ ԿԵՐՊԱՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՓՈՐՁ

(ՇԻՐԱԿՈՒՄ ԳՐԱՌՎԱԾ ՆՄՈՒՇԻ ԶՈՒԳԱԴՐՄԱՐ)¹

Հասմիկ Մատիկյան

Բ.Գ.Թ.

*ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան, Հայաստան*

Արմանուշ Վարդանյան

Ազարանի մարզամշակութային կենտրոն ՀՈԱԿ, Հայաստան

Արեգնազ Մելիքսեթյան

*ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Հայաստան*

Նախաբան: Հոդվածում անդրադարձել ենք մանկական երգերում ձիու կերպարի գեղարվեստական ընկալմանը. ուսումնասիրության տիրույթում են նաև հեղինակային ստեղծագործությունները:

Ուշադրության առանցքում է եղել Կոմիտասի «Փայտե ձիուկ» ստեղծագործությունը, որը համեմատել ենք Շիրակում լայնորեն տարածված «Ձի, ձի, փայտե ձի» մանկական բանաստեղծության հետ: Նշել ենք երկու ստեղծագործություններում որպես հերոս հանդես եկող ձիու կերպարի առանձնահատկությունները, կարևորել ենք Շիրակ աշխարհում ձիու խորհրդանշի դերը՝ համեմատելով Խ.Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը» վիպասքում հանդիպող, Պայթող աղբյուրից դուրս եկած հրեղեն նժույգի կերպարի հետ:

¹ Հետազոտությունը իրականացվել է ՀՀ Գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 22YR-6B030 ծածկագրով «Շիրակի մանկական բանահյուսությունը գիտական թեմայի շրջանակներում:

Աշխատանքի նպատակն է պարզել, թե ինչ ընդհանրություններ և տարբերություններ ունեն Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործություններում և Շիրակում տարածված մանկական բանաստեղծություններում հանդիպող կենդանիների կերպարները, ընդգծել վերջիններիս խորհուրդը:

«Կոմիտաս վարդապետն ավանդական երաժշտության հավաքումը, դասակարգումը և ուսումնասիրությունը գիտական հիմքերի վրա դրեց: Նա աշխարհում առաջին երաժշտական ֆոլկլորագետներից է: Ողջ գիտակցական կյանքի ընթացքում նա պարբերաբար մեկնել է տարբեր բնակավայրեր՝ հավաքելով ավանդական երաժշտության նմուշներ: Նախապատվությունը տալիս էր խուլ գյուղերում գրառված երգերին, քանի որ այնտեղ օտար ազդեցությունները քիչ են, և երգը պահպանվում է իր անաղարտ վիճակում: Այս աշխատանքը շատ դժվար էր, քանի որ գյուղացիները հրաժարվում էին երգել երգի իրական միջավայրից դուրս, պարզապես գրանցելու համար: Ըստ Կոմիտասի. «Շատ դժվարությունով կամ ամենեին չեն երգում, նոյնիսկ ծաղր են անում, եթե մի ոչ գյուղացի խնդրէ, որ, օրինակ, մի շինականի երգ ասեն, երբ գործի չեն, այն էլ՝ տանը: Ժողովուրդն արուեստական երգեցողությունն ասած բանը չը գիտէ: Իւրաքանչիւր երգ իր տեղում, իր ժամանակին է ստեղծում կամ սովորում: Ոչ մի գիւղացի, տանը նստած, կալի երգ չի ասի. որովհետեւ կալերգն ստեղծելու եւ ասելու տեղն է կալը» [3, էջ 377]:

Հաղթահարելով դժվարությունները՝ Կոմիտասին հաջողվել է գրառել և այդպիսով մոռացումից փրկել հայ ավանդական երաժշտության հազարավոր նմուշներ: Այդ թվում են հայ հոգևոր ու ժողովրդական երաժշտության այնպիսի գլուխգործոցներ, ինչպիսիք են «Մոկաց Միրզա» վիպերգը, «Սասնա ծռեր» էպոսի երգվող հատվածները, «Կռունկը» և պանդխտության երգեր, «Լոռվա գու-

թաներգը» և աշխատանքային այլ երգեր, «Տիրամայրն» խաչելության ողբը, Գրիգոր Նարեկացու տաղերը և այլն»:[4]

Հայ մեծանուն երգահան, կոմպոզիտոր Կոմիտաս վարդապետի երաժշտական ժառանգության մեջ առանձնանում է վարդապետի մանկական երգերի պարզ ու մաքուր աշխարհը: Ինչ խոսք, նրա երգերը բազմաժանր են ու բազմաբովանդակ, և յուրաքանչյուր հայ, աշխատավոր ժողովրդի գավակ կարող է գտնել իր առօրյային, մտահորիզոնին ու աշխարհընկալմանը հարազատ երգեր ու ելևէջներ Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործություններում կամ ժողովրդից գրի առած երգերում: Բացառություն չեն նաև նրա մանկական երգերը, որոնք լի են բնությանը, կենդանիներին նկարագրող/գովերգող տողերով, սակայն Կոմիտասը սոսկ չի նկարագրում, նա սեր է սերմանում դեպի բնությունը, դեպի կենդանին, դեպի արդարը, պարզն ու հովվերգականը: Մեծանուն վարդապետի մանկական երգերից են «Լորիկ», «Կաքավիկ», «Ջան գառնուկ», «Այ իմ գնդակ», «Զըպիկ-զըպիկ», «Գացեք տեսեք», «Փայտե ձիուկ» և այլն:

Կոմիտաս «Փայտե Ձիուկ»

Տրո՛ւի, տրո՛ւի, տրո՛ւի,

Վազե, ձիուկ, հո՛ւյ,

Քարեն վեր,

Դարեն վեր,

Միրուն ձիուկ,

Դեպի լեռ.

Տրո՛ւի, տրո՛ւի, տրո՛ւի,

Հո՛ւյ, հո՛ւյ, հոս:

Թա'ի, թա'ի, թա'ի,
 Գերեն անցիր աի,
 Մի' վազեր,
 Մի' կուրեր,
 Կարմիր ձիուկ,
 Իմ ուրներ.
 Թա'ի, թա'ի, թա'ի,
 Ա'ի, ա'ի, ա'ի:
 Պոռու', պոռու', պոռու',
 Այժմ կեցիր դու,
 Ու արի,
 Կեր գարի,
 Գիրուկ ձիուկ
 Քաջարի.
 Պոռու', պոռու', պոռու',
 Դու', դու', դու':[6]

Բերված հատվածում քնարական հերոսը ձիուկին դիմում է «Մի-
 րուն ձիուկ», «Կարմիր ձիուկ», «Գիրուկ ձիուկ» կոչականներով,
 որոնցով արտահայտվում է մանկան փաղաքշական ընկալումը
 կենդանու հանդեպ: Անդրադառնալով երգում հնչող «Կարմիր
 ձիուկ» արտահայտությանը՝ ասենք, որ կարմիր ձին կամ աշխետը
 հաճախ է հանդիպում հայկական ժողովրդական հեքիաթներում՝
 որպես հրեղեն նժույգ, առասպելական կենդանի, որն օժտված է
 մարդկային հատկանիշներով՝ խոսքով, բանականությամբ,
 իմաստությամբ, աներևակայելի ուժով: Հայ դյուցազնավեպում
 որպես առանձին կերպար հանդես եկող Քուռկիկ Ջալալին ևս

հրեղեն է, գերբնական կարողությունների տեր, իմաստուն: Էպոսում այն հաճախ է հանդես գալիս որպես խորհրդատու և առաջնորդ իր տերերի համար: Ասվածի լավագույն վկայությունը 20-րդ դարի 60-80-ական թվականների հայկական արձակի նշանավոր վիպասան, Կորուսյալ երկրի բանասաց Խաչիկ Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը» վիպասքի «Պայթող աղբյուրի հրաշքը» գլխում պատկերված հրեղեն ձիու կերպարն է, որ, դուրս գալով Պայթող աղբյուրի ակունքից, Մոսե Իմոյի և հայդուկների ու հատկապես հայոց աշխարհի համար կանխագուշակում է Անդրանիկի հաղթանակը:

«Հերիք է, որ քո ձեռքը երեք անգամ զարկես նրա մեջքին, որ նա զորանա ինձ պես և ավելի երկար ապրի, քան ձին երկրային: Եվ այն ժամանակ նրա հեծյալին պարտություն չի լինի, վիշապը կսպանվի, և կրթանն ու իր ձագերը կազատվեն»[2, էջ 116-117]:

Այսպիսով՝ կարմիր, աշխետ կամ հրեղեն ձիու մոտիվը հարազատ է հայ բանահյուսական ժառանգությանը, իսկ վերջինիս խորհուրդը մարդու նպատակների, ներքին մղումների, երազանքների, մուրազի կատարումն է: «Ձի-ձի, փայտե ձի» մանկական բանաստեղծության մեջ ևս փոքրիկը ձին կարմիրով է ներկում, որը նրա մտապատկերում զուգահեռվում է հրեղենության գաղափարին:

Հրաչյա Աճառյանի 1976 թվականին լույս տեսած «Հայերեն արմատական բառարանում» աշխետ բառը բացատրված է որպես կարմիր-դեղնագույն, հրագույն [1, էջ 218]:

Ձի-ձի, փայտե ձի

Ձի-ձի, փայտե ձի,

Մեր դռանը կապեցի,

Կարմիր գույնով ներկեցի,

*Ով որ ունի այսպես ձի,
Թող զա ինձ հետք նա մրցի:*

Համեմատելով այս երկու հատվածները՝ տեսնում ենք, որ Վարդապետի երգում ձին կենսունակ է ու քաջ, կարող է կտրել-անցնել գետը, բարձրանալ դարավանդը և այս ամենից հետո ուտել վաստակած կերը: Երկրորդ գործում ձիուկը փայտից է, չնայած անկենդան է, սակայն քնարական հերոս մանուկը հավատում է, որ փայտե կարմիր ձիուկը անպարտելի է:

Շիրակում փայտից քանդակված կամ սարքված ձիեր հաճախ են հանդիպել, սրանք կիրառվել են որպես խաղալիք, իսկ ավելի ուշ՝ որպես տեղանքի կոլորիտն ապահովող բաղադրիչ:

Բացի բանահյուսական և ազգագրական վկայություններից՝ հայտնի է նաև ձիու միջոցով մի շարք նյարդաբանական հիվանդություններ բուժելու մշակույթը, որը կոչվում է հիպոթերապիա: «Բուժական ձիավարությունը մարդու օրգանիզմի վրա ունենում է բիոմեխանիկական ազդեցություն և ամրապնդում է այն: Ձիավարության ընթացքում մարդու մոտ նկատվում են այնպիսի շարժողական իմպուլսներ, որոնք լինում են քայլքի ժամանակ: Ձիու մեջքի մկանների բարդ շարժումները ունեն մերսող և թույլ տաքացնող ազդեցություն (ձիու մարմնի ջերմությունը 1,5 աստիճանով բարձր է մարդու մարմնի ջերմաստիճանից) ձիավորի ոտքերի մկանների և փոքր կոնքի օրգանների համար և ակտիվացնում են այստեղ արյան շրջանառությունը: Քայլքի ժամանակ ձին կատարում է 110 տեսակի տարբեր ուղղության տատանողական շարժումներ, որոնք հաղորդվում են ձիավորին: Ճիշտ կեցվածքը պահպանելու համար ներգործվում է հավասարակշռությունը և կոորդինացվում են շարժումները: Մանկական ուղեղային կաթվածով հի-

վանդների մոտ հենց այս պատճառով սկսում են աշխատել այն մկանները, որոնք առօրյա կյանքում անգործության են մատնված: Հիպոթերապիան կիրառվում է նյարդաբանական և այլ խանգարումների, օրինակ՝ աուտիզմի, ուղեղային կաթվածի, հոդատապի, ցրված սկլերոզի, գանգուղեղային վնասվածքների, ողնուղեղի վնասվածքների, վարքային և հոգեկան խանգարումների դեպքում»[5]:

Եզրահանգում

Այսպիսով՝ Կոմիտաս վարդապետի մանկական երգերի աներևակայելի աշխարհը կարելի է քննել ամենատարբեր գիտակարգերի սահմաններում, ինչպես նաև՝ համեմատել շիրակյան նմանաբնույթ ստեղծագործությունների հետ: Հոդվածում քննության առնված ստեղծագործությունների ընդհանրություններն ակնհայտ են. երկու դեպքում էլ կերպավորված ձին խորհրդանշում է քնարական հերոսի երազանքներն ու ձգտումները: Իսկ տարբեր գիտակարգերի սահմաններում քննելով բերված կերպարը, համոզվում ենք, որ կարմիր ձիու/հրեղեն նժույգի կերպարը խորապես ազգային հիմքեր ունի. այն դրսևորվել է ոչ միայն ժողովրդական հեքիաթներում, էպոսում ու ազգային մանկական երգերում, այլև մինչ օրս կենցաղավարում է Շիրակ աշխարհում:

ARTISTIC PERCEPTION OF THE IMAGE OF A HORSE IN CHILDREN'S SONGS

(in comparison with samples recorded in Shirak)¹

Matikyan Hasmik

*Shirak Center for Armenological Studies NAS RA,
State University of Shirak
PhD in Philology*

Vardanyan Armanush

Social and Cultural Center of Azatan, Armenia

Meliksetyan Aregnaz

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA

The article studies the artistic perception of the image of a horse in children's songs. In the context of our research we have shed a light on Komitas's recording "The Wooden Horse", which we compared with the widely used children's nursery rhyme in Shirak "Horse, horse, wooden horse". We noted the features of the image of the horse in two works by highlighting the symbolic meaning meaning of the horse. The comparative study is based on the image of the fiery horse that emerged from the Explosive Spring in the novel "Call of the Ploughmen" by H. Dashtenets.

¹ The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project №22YR-6B030.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБРАЗА ЛОШАДИ В ДЕТСКИХ ПЕСНЯХ

(в сравнении с образцами записанными в Шираке)

Асмик Матикян

канд. филол. н.

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,

Ширакский государственный университет, Армения

Армануш Варданян

Спортивно-культурный центр Азатана, Армения

Арегназ Меликсетян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА, Армения

В статье обратились к художественному восприятию образа лошади в детских песнях, в области исследования есть также авторские произведения.

В центре внимания произведение Комитаса “Деревянная лошадка”, которое мы сравнили с широко распространенным в Шираке детским стихотворением “Лошадь, лошадь, деревянная лошадь”. Отметим особенности образа лошади в двух произведениях как героя, выделили роль символа лошади в Шираке, сравнив с образом огненного коня, вышедшего из Взрывного родника в романе “Зов пахарей” Х. Даштенца.

Цель исследования - выяснить общности и отличия образов животных, подчеркивая их смысл, встречающихся в произведениях Комитаса и распространенных в детских стихотворениях Ширака.

Օգտագործված գրականության ցանկ

1. Աճառյան Հր., Հայերեն արմատական բառարան, Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 1976:

2. Դաշտենց Խ., Ռանչպարների կանչը, Սովետական գրող հրատ., Երևան, 1984:

3. Կոմիտաս, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Ոստմնասիրություններ և յօդուածներ, Գիրք Ա, Տիգրան Մեծ հրատ., Երևան, 2013:

4. <https://komitasmuseum.am/about-komitas/%d5%a3%d5%b8%d6%80%d5%ae%d5%b8%d6%82%d5%b6%d5%a5%d5%b8%d6%82%d5%a9%d5%b5%d5%a1%d5%b6-%d5%b8%d5%ac%d5%b8%d6%80%d5%bf%d5%b6%d5%a5%d6%80/>

5. https://hy.m.wikipedia.org/wiki/%D5%80%D5%AB%D5%BA%D5%B8%D5%A9%D5%A5%D6%80%D5%A1%D5%BA%D5%AB%D5%A1?fbclid=IwAR050NgTHIj_9pNpN08ze3PMBHG6cjR2---lZMZoht5R6UfYZ5c-BgYqEmo

6. <https://sateniksimonyan3.wordpress.com/2019/09/13/%D5%AF%D5%B8%D5%B4%D5%AB%D5%BF%D5%A1%D5%BD-%D6%83%D5%A1%D5%B5%D5%BF%D5%A5-%D5%B1%D5%AB%D5%B8%D6%82%D5%AF/>

ՈՂԲԵՐԳԵՐԻ ԱՐԴԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՇԻՐԱԿՈՒՄ

Հասմիկ Հարությունյան
արվ.թ.

*ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայազիրական հետազոտությունների
կենտրոն, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ, Հայաստան*

Նախաբան. Ողբերգերը իրավամբ կարելի է դասել ծիսական երաժշտական սիմվոլիզմի դրսևորումներին: Այն պարունակում է անցյալի փորձով ամրագրված ողբերգական հույզերի ավանդական մարմնավորում»: Ողբական արարողության ընթացքում ինտոնացիոն լացը կատարում է ամենակարևոր հոգեբանական գործառույթը. տեքստի հետ հնչյունը, ինչպես նշում են իրենք՝ ժողովրդական կատարողները, հնարավորություն է տալիս արտահայտելու իրենց վիշտը, մինչդեռ սովորական անխոս լացը միայն հուզում է հոգին, չտալով լիարժեք անցում դեպի բարդ, դժվարասելի զգացմունքներ: Բացի այդ, լացը թույլ է տալիս ընդհանուր դարձնել կորուսյալի անձնական վիշտը, այն կիսել բոլոր ներկաների հետ և այս կերպ մեղմել այն:

Ժողովրդական ավանդույթում ողբերգը ծիսական համալիրի գրեթե հիմնական երաժշտական բովանդակությունն է և ուղեկցում է թաղման ողջ ընթացքը՝ կարևորելով նրա ամենանշանակալի պահերը: Սովորության համաձայն՝ ողբը կատարում են կանայք: Սակայն թաղմանը ոչ բոլորն են «ձայն տալիս», այլ միայն հարազատներն ու մտերիմները: Պատահում է, որ անձանոթներն էլ են գալիս հանգուցյալին ողբալու: Սրանք ամենատաղանդավոր սգավորներն են, որոնք գիտեն լացին հատուկ գեղարվեստական ուժ հաղորդել և տիպական տեքստերով ողբեր ասել:

Անդրադառնանք ծեսի ակունքներին: «Մշակութային հնագույն շերտերի ընդերքում բազմակերպ դրսևորումներ ապրած հայոց երգ-երաժշտությունը դարերի ընթացքում փոխակերպումների է ենթարկվել: Այդ շերտերը գոյացել են գորել ծիսահավատալիքային համակարգերի հիմքի վրա՝ պայմանավորելով արվեստի անտարանջատ կամ միաձուլ կերպը: Դրանց մեջ երաժշտության, որպես օրգանական բաղադրատարրի գործառնության առանձնահատկությունների երևակումը հայ երաժշտական պատմագիտության առաջնային խնդիրների մեջ էական տեղ է զբաղեցրել: Պեղածո նվագարանների ժամանակագրական տվյալների և հայ ազգային մոտոդիայի տիպաբանության խնդիրների համատեքստում քննության առնված մի շարք կարևոր դրույթներ՝ մատենագրական տվյալների բաղդատությամբ, համեմատական լուրջ եզրեր են առաջ բերել»: [2, էջ 184] Հայ պատմագրությունն այստեղ առաջադրում է կոնկրետ փաստեր՝ լուրջ հիմքեր նախապատրաստելով երաժշտապատմական դիտարկումների համար: Թեև գրառումները պատկանում են վաղ միջնադարին, սակայն ներկայացված փաստագրական Ողբերգի ժանրային մինյութը վերծանելի է տարբեր դիտակետերից և երբեմն հնարավորություն է տալիս նշմարելու դեռևս

բնապաշտական ծիսապաշտամունքային ինչ-ինչ դրսևորումներ: Երաժշտության ծիսական բնորոշիչները յուրովի են դրսևորվել հայոց հինավուրց հուղարկավորության կամ ողբական արարողության մեջ: Այդ բնորոշիչները ներկայացել են տարբեր ոլորտներում՝ պարերում, պարերգերում, երգերում: «Չնայած անտարբանջատ բնույթին, երաժշտությունը որպես յուրօրինակ հնչյունակերտ տարր ներկայացել է յուրովի: Արմատներով խորանալով հայ մշակույթի հիմնավուրց շերտերի մեջ, իր խիստ ավանդականությամբ, ծիսական այս համակարգը պահպանել է ոչ միայն իր կենսունակությունը,

այլև ժամանակի ընթացքում խթանել է նոր՝ վիպական դրամատիկական մշակույթի զարգացումը»։ [3, էջ 16-17]

Հայ պատմիչների հիշատակություններում ողբական արարողությունը ծիսականացնում են **ձայնարկուները** և **գուսանները**։ Սրանք հմուտ պրոֆեսիոնալ կատարողներ էին, և, հետևաբար, ծիսական յուրաքանչյուր բաղադրիչ կրում էր մասնագիտացված հղկվածություն։ Հետևաբար, ծեսի շրջանակներում պետք է զարգանար նաև մասնագիտացված արվեստ։ Այս առումով բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Փավստոս Բուզանդի հիշատակության մեջ նշված **ի ձայն ողբոցն** և **ձայնիսք մրմնջոցն** արտահայտությունները։ Սա այն հայտնի դրվագն է, որտեղ մանրամասն նկարագրված են իշխան Գնելի սպանությունը և հուղարկավորությունը, և որտեղ ասվում է, որ ձայնարկուները տեղում հորինել և կատարել են ծավալուն մի ողբերգ՝ նվիրված այդ չարաբաստիկ սպանությանը։ [6, էջ 268] Ուշագրավ է հատկապես **մայր ողբոցն** բառակապակցությունը, որն ամենայն հավանականությամբ վերաբերել է սգո արարողության գլխավոր մասնակցին և կազմակերպողին։ Նրան են միացել ձայնարկուները։

Եթե բանագիտության մեջ հինավուրց ծեսի ու ծիսական երգերի բովանդակության կամ խոսքային բանաձևերի ու գրական հիմքի մասին ինչ-ինչ պատկերացումներ կազմվել են, ապա դրանց երաժշտական բաղադրիչը մնում է անհայտ ու անմեկնելի։ Ավելի ուշ ժամանակաշրջանների նմուշները ներկայանում են ժողովրդական բանահյուսական նմուշների մեջ և հիմնականում կրում են բանավոր ավանդույթի կարևոր բնորոշիչներ։ Մ.Բրուսյանի դիպուկ բնութագրմամբ. «Ողբերն իրենց թեմատիկայով կարող են աղերսվել ժողովրդական երգաստեղծության տարբեր ժանրերի հետ։ Օրինակ՝ ողբերգերը մոտ են դյուցազներգերին, երբ մեռնողը

Ժողովրդական հերոս է և արժանի է գովքի, իսկ օրորներին՝ այն դեպքում, երբ մեռնողը երեխա է, և արվում է երեխային համապատասխանող ողբ-գովեստ: Ողբերն իրենց բանաստեղծական որոշ պատկերներով կարող են աղերսվել նաև պանդխտության ու պատմական երգերին, նույնիսկ հարսանեկան երգի ժանրին, լալիքին: Ողբերը չունեն կոնկրետ կառուցվածք և չեն ենթարկվում որևէ կոմպոզիցիոն օրենքի: Կառուցվածքային ազատությունը բխում է ողբերին բնորոշ անկանոն պատմողականությունից, քանի որ ողբացողը վշտից խելակորույս, արտահայտում է երբեմն մեկը մյուսի հետ կապ չունեցող մտքեր. դրանք բորբոքվում են հատկապես ցավակցելու համար եկողների երևալով, որոնցից յուրաքանչյուրը ողբացողի մեջ արթնացնում է մի նոր հիշողություն, որը և նա սկսում է անմիջապես պատմել»: [1, էջ 136]

Ակներև է ողբերգի ժանրային ներքին բազմազանությունը, այն է՝ ողբական արարողության կայուն բաղադրիչների մեջ այլ ժանրերի հետ աղերսները: Դրանցից առավել կայուն են դյուցազներգերի, պատմական և պանդխտության երգերի, ինչպես նաև օրորների հորինվածքային կամ արտահայտչական տարրերը: «Ողբասացներն այցելությունն պատմում են պատահած դժբախտության, նրան մահից խլելու մերձավորների ջանքերի, նրա փոխարեն մեռնելու պատրաստակամության մասին, բացահայտում են իրենց ապրումները նրա մահվան կապակցությամբ, անիծում մահվան պատճառը, բնութագրում հանգուցյալի կիսատ թողած գործերը, անկատար երազները և գովում նրա արտաքին ու ներքին բարեմասնությունները: Իբրև կայուն բնորոշիչ ողբերգերի մեջ վիպականության դրսևորումներին՝ նրանք միսիթարողներին պատասխանում են իրենց վշտի անփարատելիության փաստարկներով, հորդորում վախճանվածին հանգիստ ու անքն ուղևորել այն աշ-

խաբիը [...] և իր ետևից մարդ չտանել, իսկ եթե դա անխուսափելի է, տանել որևէ անհույս հիվանդի կամ ծերի: Մերթ կրկին հանդիպելու հույս են հայտնում, մերթ ընդմիջտ բաժանվելու հուսահատություն»: [3, էջ 168-169]

Կոմիտասը հայ գեղջուկ երգի տեսակների երրորդ խմբում՝ պատմական երգերի մեջ առանձնացնում է վիպասանականն ու հերոսական մահերգը, և դրանք դասում է ամենաբարդ երգերի շարքին. «Տեսական եւ դիմացկուն են շինական, ծիսական, վիպական, վիպաքնարական, անտունի եղանակները, որոնք դարերով եւ ամուր կապուած են ժողովրդական սովորութիւնների եւ աւանդութիւնների հետ: Բայց, որովհետեւ բարդ են, գիղացիներից շատին անմատչելի են: Այժմ իմացողներին մատով են ցոյց տալի: Սովորութիւնների հետ այս կարգի եղանակներն էլ են կորչում:

Վիպականը բարդ է, որովհետեւ անբաժան է եւ վէպը եղանակից: Պատմական վիպաքնարականը թէպէտ պարզ եղանակ ունի, բայց երկար պատմերգութիւն է»: [3, էջ 254] ԱհաՎասիկ, Ակնհայտ են ողբական արարողության կայուն բաղադրիչների մեջ այլ ժանրերի հետ աղերսները: Դրանցից առավել կայուն են դյուցազներգերի, պատմական և պանդխտության երգերի, ինչպէս նաև օրորների հորինվածքային կամ արտահայտչական տարրերը:

Նկատի առնելով ժանրի կայուն բնորոշիչները, փորձել ենք դիտարկել ողբերգերի արդի դրսևորումնրը, որոնք կենցաղավարում են Շիրակի մարզում: Գրառված, ձայնագրված ժողովրդական երգը կարող է գոյատևել բավական երկար ժամանակ: Սակայն ավանդույթը՝ երգաստեղծության ստեղծարար մեխանիզմը, որը հիմնված է դարավոր գենետիկ հիշողության և փորձի վրա, կարող է գոյատևել միայն նոր երգերի ստեղծման և կատարման պայմանների առկայության դեպքում: Հիմնվել ենք 2015-2021թթ. ՀՀ ԳԱԱ

Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի երաժշտագիտական խմբի կողմից իրականացրած ազգագրական, բանահյուսական արշավախմբերի նյութերի վերլուծության վրա: Այս երգերի մի մեծ խումբը պետք է դիտարկել որպես նախորդ սերունդներից հաջորդին փոխանցված ժառանգություն: Հետևաբար, որպես ինքնատիպ ժառանգություն՝ դրանք մեծ մասամբ ապրում ու գոյատևում են որպես հիշողություն: Սրանով է պայմանավորվում երգերի ժանրային համակարգի փոխակերպված պատկերը. պահպանվել են ընտրովի, նախապիրված ժանրերը:

Շիրակի արդի բանահյուսության մեջ այսօր կան երգաստեղծության կենդանի ավանդույթով ստեղծված երգերի նոր նմուշներ: Դրանք, անշուշտ, անհատ երգասացների տաղանդի արգասիքն են: Կարևոր է այն, որ այդ երգերը, ստեղծվելով համայնքային միջավայրի մեջ, կատարվում են որպես ավանդական նմուշներ: Այստեղ մենք անդրադարձել ենք այն ողբերգերին, որոնք նախապես ընտրվում կամ հատուկ հորինվում և նաև կատարվում են **ողբասացների** կողմից: Կարևորել ենք այն, որ Շիրակի մարզի բազմաթիվ գյուղական համայնքներում կան ողբասացներ, որոնք մասնակցում են ողբական արարողություններին՝ հատուկ հորինված կամ ընտրված երգերի կատարումներով:

Բովանդակության շրջանակները բավական լայն են. «Սգի հրավեր, ննջեցյալի գովք, մահվան հանգամանքների նկարագրություն, մահվան առաջ բերած վշտի մեծության պատկերում: Սգում են պանդխտության մեջ մեռած հարազատին կամ հյուսված են նրա անունից: Ամենահուզիչ հատվածները ներկայացնում են թաղումից որոշ ժամանակ անց գերեզման այցելած մոր երկխոսությունը մեռած որդու հետ, ընդհանուր բնույթի սգերգ, որ հնարավոր է երգել յուրաքանչյուր հարազատի մահվան դեպքում»: [4, էջ 42]

Անշուշտ, սգո երգերի մեջ պահպանվել են ավանդաբար՝ սերնդեսերունդ փոխանցվածները: Դրանք վերաբերում են 20-րդ դարասկզբի պատմական իրադարձություններին և հատկապես 1918-1920-ականներին թուրքական զինակալման ընթացքում Շիրակի գավառի ազգաբնակչության կրած ողբերգություններին:

«Թուրքի ճամփեն» բավական տարածված երգ է և հորինված է աշուղական սիրավեպերի երգերի դարձվածքների ազդեցությամբ: Փոռուզիական քառալարի տոնիկայի հաճախակի կիրառումն ու փոքր սեկունդային քայլի վրա հիմնված հանգանքները ողբակատրության հիմնական կրողներն են:



Նույն պատմական իրադարձությունների մասին է «Տաճիկը Նոր ջուրն անցավ երգը.

Վարդի պես պահեցի,
Մինչև մարդ էրի,
Բարբարոս թուրքերին,
Տվեցի գերի,
Աման, վառվում եմ:

Մեծ թիվ են կազմում երգերը՝ գրված մահացածի անունից: Տիպական նմուշներից է

«Մասս բարով, կանաչ գարուն» երգը. ողբասացն է Լիզա Գուրգենի Մարգարյանը՝ ծնվ. 1935թ. Քարաբերդ գյուղում: Ունի ութամյա կրթություն: Նախնիները գաղթել են Մուշից 1915թ.:

3 Մը - նաա բա - թով կա - նաչ գա թուն, մը - նաա բա - թով բա - լա
6 ջան, հե - ռա - նա - թով ես ձե - գա - նից կիջ - նեմ խո - թունկ գե - թեզ - ման,
9 հե - ռա - նա - թով ես ձե - գա - նից մայ - բիկ ջան, կիջ - նեմ խո - թունկ գե - թեզ - ման:
12 Հան - կար - ծա - կի հի - վան - դա - ցա, գոս - սի - տա - թում պառ - կե - ցա, ե - կեր, տե - սեր ազգ
14 բա - թե - կամ, որ ես կիջ - նեմ գե - թեզ - ման, գե - թեզ - մա - նիս բա - թի վր - բա
16 ծա - դիկ ցա - նիր մա - մա ջան, ծա - դիկ ցա - նիր ար - ցուեր
թա - վիր, ես ջա - հել եմ մա - մա ջան:

Գերիշխող ասերգային տարրերի կողքին նկատելի են ժողովրդական այլ ժանրերի՝ քնարական, պատմական երգերին բնորոշ դարձվածքներ: Երաժշտաարտահայտչական առանձնահատկությունների մեջ ընդհանուր են փոքր ձայնածավալը, տոնիկայի զգալի ներկայությունը՝ օժանդակ հենակետի զգալի ներգործության պայմաններում, որը նպաստում է երգի բովանդակային-հուզական նկարագրի ամբողջացմանը:

Ընդհանուր առմամբ, ողբասացները, հմտորեն վերցնելով ողբերգերի ավանդական արտահայտչամիջոցները, կարողացել են

ազատ ստեղծագործել իրենց կարողությունների և երևակայության սահմաններում:

Եզրահանգում. Մեր կողմից հավաքված նյութը ցույց է տալիս, որ ավանդական ողբերգերի ծիսական գործառույթից բխող կայուն ժանրային բնորոշիչներ, որոնք որպես հորինվածքային կարևորագույն բաղադրիչներ, պահպանվել են նաև այսօր: Իբրև կայուն հորինվածքային մեխանիզմներ՝ այդ բաղադրիչները անվնաս են պահում բանահյուսական հորինվածքային ավանդական համալիրը՝ հնարավորություն տալով զգալու անհիշելի ժամանակներից մեզ հասած սգո երգերի ծիսական արտահայտչականությունը: Հայոց հինավուրց ողբական արարողությունը ժամանակի ընթացքում թեև փոփոխվել է, սակայն ծիսական կարևոր տարրեր փոխակերպվել ու յուրովի են արտահայտվել: Սա բանահյուսական երգաստեղծության շարունակական գոյատևման գրավականներից մեկն է:

Զեկուցումը նվիրված է Շիրակի մարզում տարածում գտած ողբերգերին, որոնք մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության բավական բարդ այս ժանրի արդի դրսևորումների ուսումնասիրության գործում: Նկատի առնելով այն իրողությունը, որ ժամանակի հոլովությամբ առավել տուժել է վիպական բանահյուսությունը, հետևաբար սգո երգերը մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հենց վիպականության տարրերի ու բնորոշիչների շնորհիվ:

Հիմնվելով Շիրակի տարածաշրջանում ներկայումս պարբերաբար իրականացվող բանահավաքչական աշխատանքների արդյունքների վրա՝ կարող ենք նշել, որ ողբական արարողությունն ու դրան ուղեկցող սգո երգերը Շիրակի տարածաշրջանում ոչ միայն

պահպանել են իրենց ծիսական գործառույթները, այլև համատեքստի շնորհիվ բազմազան են դարձել:

Մեր կողմից հավաքված նյութը ցույց է տալիս, որ ավանդական ողբերգերի ծիսական գործառույթից բխող կայուն ժանրային բնորոշիչներ, որոնք որպես հորինվածքային կարևորագույն բաղադրիչներ, պահպանվել են նաև այսօր: Իբրև կայուն հորինվածքային մեխանիզմներ՝ այդ բաղադրիչները անվնաս են պահում բանահյուսական հորինվածքային ավանդական համալիրը՝ հնարավորություն տալով զգալու անհիշելի ժամանակներից մեզ հասած սգո երգերի ծիսական արտահայտչականությունը: Հայոց հինավուրց ողբական արարողությունը ժամանակի ընթացքում թեև փոփոխվել է, սակայն ծիսական կարևոր տարրեր փոխակերպվել ու յուրովի են արտահայտվել: Սա բանահյուսական երգաստեղծության շարունակական գոյատևման գրավականներից մեկն է:

Բանալի բառեր՝ *ողբերգ, ժողովրդական սրեղծագործություն, Շիրակ, ավանդույթ, սրեղծագործական մեխանիզմներ*

MODERN MANIFESTATIONS OF SONGS OF LAMENT IN SHIRAK REGION

Hasmik Harutyunyan

PhD in Art Studies

Shirak Centre for Armenological Studies of NAS RA

Yerevan State Conservatory GB, Armenia

Based on the results of the collection works currently carried out regularly in the Shirak region, we can note that the mourning ceremony and accompanying mourning songs in the Shirak region not only preserved their ritual functions, but also became richer and more diverse due to the context.

The material collected by us shows that the stable genre characteristics derived from the ritual function of traditional tragedies, which are the most important fictional components, have been preserved even today. As stable compositional mechanisms, these components keep intact the traditional complex of folkloric composition, giving the opportunity to experience the ritual expressiveness of mourning songs that have come down to us from time immemorial. Although the ancient Armenian mourning ceremony has changed over time, important ritual elements have been transformed and expressed in their own way. This is one of the keys to the continued survival of folklore songwriting.

Key words: *lamentation songs, folk creativity, Shirak, tradition, creative mechanisms.*

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ СКОРБНЫХ ПЕСЕН В ШИРАКЕ

Асмик Арутюнян

К. ИССК.

*Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,
Гюмрийский филиал Ереванской государственной консерватории
имени Комитаса, Армения*

Доклад посвящен скорбным песням, распространённым в Ширакской области, которые представляют большой интерес для изучения современных проявлений этого достаточно сложного жанра народной музыки. Учитывая тот факт, что эпический фольклор наиболее пострадал с течением времени, поэтому скорбные песни представляют большой интерес благодаря элементам и особенностям эпичности.

По результатам собирательных работ, регулярно проводимых в настоящее время в Ширакской области, можно отметить, что траурный обряд и сопровождающие его скорбные песни в Ширакской

области не только сохранили свои ритуальные функции, но и стали разнообразнее за счет контекста.

Собранный нами материал показывает, что устойчивые жанровые характеристики, вытекающие из ритуальной функции традиционных скорбных песнопений, являющихся важнейшими художественными компонентами, сохраняются и в наши дни. Являясь устойчивыми композиционными механизмами, эти компоненты сохраняют в неприкосновенности традиционный комплекс фольклорной композиции, давая возможность ощутить ритуальную выразительность траурных песен, дошедших до нас из глубины веков. Хотя древний армянский траурный обряд со временем менялся, важные ритуальные элементы трансформировались и выражались по-своему. Это один из ключей к дальнейшему выживанию фольклорного песенного творчества.

Ключевые слова: скорбная песня, народное творчество, Ширак, традиция, творческие механизмы.

References

1. Brutyan M. *Armenian folk musical composition* [Hay zhoghovrdakan yerazhshtakan steghtsagortsut'yun]. Yerevan. "Amrots grup" publ., 2014. 256 p. (in Armenian).
2. Harutyunyan H. *On several features of the genre of lament* [Voghbergi zhanrayin mi kani arrandznahatkutyunneri shurj]. «Scientifik works» of SCAS NAS RA, Gyumri, 2022, v. 1(25), pp. 19-29. (in Armenian).
3. Harutyunyan H. *Music of the V-XV centuries. in Armenian bibliography* [Yerazhshtutyuny V- XV dd. hay matenagrutyany mej]. Yerevan. "Gitutyun" publ.. 2010. 210 p. (in Armenian).
4. Harutyunyan E. *Armenian folk lament songs* [Hay zhoghovrdakan sgo yerger] // "Armenian Ethnography and Folklore", vol. 24, Yerevan, 2007. "Gitutyun" publ., 222 p. (in Armenian).

5. Komitas *Armenian Folk Music, Studies and Articles* [Hay geghjuk yerazhshtutiwn, Usumnasirutyunner yev hoduatsner]. Book A. Yerevan. “Hayastan” publ., 2005. p. 331. (in Armenian).
6. Pavstos Buzand *Armenian History* [Patmutyun hayots]. Yerevan. “Hayastan” publ., 1968. 354 p. (in Armenian).

**ON THE (UN) TRANSLATABILITY
OF FOLKLORIC ELEMENTS:
FIVE ENGLISH VERSIONS OF MIHAI EMINESCU’S
“FĂȚ-FRUMOS DIN LACRIMĂ”**

Daniela Hăisan

PhD in Philology

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

Folklore, much like humour, usually travels badly. Among culturemes, folkloric elements stand out as most difficult to transpose from one language/culture to another. In the present paper we aim to discuss the question of (un) translatability of folkloric elements from Romanian to English. Our corpus is made up of a fairy-tale which Mihai Eminescu (1850-1889) published in 1870, and five English translations issued between 1991 and 2021. Unanimously cherished as a poet laureate in both Romania and Moldova, and unequivocally labelled as a Romantic, Eminescu drew heavily on folklore, especially during his so-called “Viennese period” (1869-1872), which genetic critics regard as pivotal in his literary career. While the exact origin of the tale is yet to be fully unveiled, the story as such has been profusely reedited and illustrated (mainly for children) and has occasionally been transposed into other languages, among which English continues to reign supreme. Our focus is on the extent to which the very title and four culturally-imbued other terms (i.e. *doină*, *horă*, *năframă*, *Muma Pădurilor*) resist translation in the English versions under consideration (1991, 1997, 2007, 2019, 2021).

Introduction

The present paper aims to look into the way a series of culture-bound terms (mainly of folkloric extraction) have been dealt with in translation.

Our case in point is a fairy-tale written by Romanian national poet Mihai Eminescu (*Făt-Frumos din Lacrimă*, 1870), which we will contrast with five English versions published between 1991 and 2021, mainly for children.

At the crossroads of Translation Studies, children's literature, and folklore, our analysis naturally draws on folktale scholarship (e.g. Propp (1968[1927]), Lüthi (1986[1947]), Bettelheim (1976) etc.), Romanian folklore research (see Costin (2018), studies on translated children's literature and on Eminescu (far too numerous to mention) – all of which having been a valuable source of enlightenment. Since our main research objective has to do with the extent to which five culturally-imbued terms resist translation in the English versions under consideration, the theoretical perspective takes into account Vlahov and Florin's 1970 as well as Baker's 1992 standpoints on translating *realia*. As for Eminescu in translation, it has been dealt with recently by Bot (2011), Lionte (2019), Martin, Moraru, and Terian (2018), and Volceanov (2015), among others, who, however, focus largely on Eminescu's poetry rather than prose. By choosing to deal with Eminescu's prose instead (a minor genre like the fairy-tale), our paper aspires to fill a gap in Eminescology, while at the same time contributing to the ever-expanding field of Translation Studies.

Although the name Mihai Eminescu is not likely to “ring an immediate bell for Anglophone readers”, it would certainly deserve to, “having circled the globe quite a few times” [22, n.p.]. Unanimously cherished as Romania's greatest poet, he was first translated into German (in 1881, by Carmen Sylva, the pen name of the Romanian queen Elizabeth), and then into English, French, Spanish, Portuguese, Italian, Hindi, Arabic, Hungarian, and Esperanto. There has been no shortage of English translators so far, as both academics (such as Petre Grimm, I. Olimpiu Ștefanovici-Svensk, Leon Levițchi, Andrei Bantaș, Ana Cartianu, Brenda

Walker) and (non-) professional translators (e.g. Sylvia Pankhurst, William Beatty-Kingston, Charles Upton-Clark, Kurt W. Treptow, Dimitrie Cuclin, Corneliu M. Popescu, Horia Florian Popescu, A. G. Sahlean) tried their hand at transposing Eminescu's linguistically seductive and deeply philosophical writings into English.

Born in 1850 in a family of minor landowners from Northern Romania, Mihail Eminovici (later Mihai Eminescu) spent his childhood and adolescence in the countryside and then studied in Vienna and Berlin, where he became acquainted with the works of Schopenhauer, Schiller, Kant, Descartes, Spinoza, as well as with Hindu Studies. His formative years conjugated with this Occidental experience would later turn Eminescu into a yet unparalleled Romanian poet. The richness and polyphony of his writings go well beyond Romanticism; yet, like any Romantic, he is especially noteworthy for his unsurpassed sense for "artistically refining folkloric elements, thereby paving the way for the best of what Romanian aesthetics would show the world" [22, n.p.], and *Făt-Frumos din Lacrimă* is quite possibly the most relevant of his texts in this respect. The contrastive approach we take to Eminescu's tale and its English translations will allow us to probe into Eminescu's (un)translatability.

The following abbreviations will be used throughout the text: ST [source text, i.e. the original, Romanian version of *Făt-Frumos din lacrimă*], TT1, 2, 3, 4, 5 [target text – the five English versions under debate here]. For reasons of space and for the fact that some of the texts in our corpus are digital (therefore pagination is not available), we chose not to use in-text citation for the corpus (entries 9-14 in the References). Unless otherwise stated, all back-translations between brackets are mine.

The Corpus

Our ST is, thus, Eminescu's *Făt-Frumos din Lacrimă* – a fairy-tale he published in 1870 in the literary magazine *Convorbiri literare*. The text is significant for having been the first prose text the poet submitted for publication, one that he wrote while he was going through a difficult, trial-and-error creativity spell (i.e. the beginning of the so-called “Viennese period” (1869-1872)). The great historian and literary critic Nicolae Iorga (1871-1940) regards *Făt-Frumos din Lacrimă* as a “juvaer în proză” [a jewel in prose] [8, p. 612]. The tale is equally relevant if scrutinized from the point of view of Genetic Criticism, since, as noted by Nicolae Ciobanu, it displays an exemplary image of the great nuclei of fantastic specificity which characterizes the whole of Eminescu's work [6, p. 14].

Făt-Frumos din Lacrimă, a fantastic story drawing loosely on the Orphic myth, testifies to Eminescu's desire to integrate Romanian folklore into Western culture. Its structure roughly corresponds the blueprint established by Vladimir Propp (1968[1927]).

In the opening sentences of the story we are told of an emperor's fifty-year long war with one of his neighbours. The neighbor happened to die in the meantime, but passed the hatred and enmity on to his descendants (sons and grandsons). As for the emperor, as he and his empress were childless, there was no one, at this point in the story at least, to whom he could pass this long-standing feud on. The much-lamented childlessness makes up a short yet significant episode which could easily correspond to Propp's first narrateme (*absentation*). A leitmotif of the Romanian folktale, this emperor-with-no-heir detail is, in effect, of particular significance in Eminescu's tale.

At some point, the empress despondently throws herself before a silver-clad icon of Mary, the Mother of God, and sips a tear which she spots running from the Mother's eye. As a consequence of this highly pious

gesture, she miraculously becomes pregnant and later gives birth to a boy “as white as milk foam”. The child’s name is so chosen by his mother as to clearly indicate his origin as both noble (“Făt-Frumos” [approx. Prince Charming]) and notable (“din lacrimă” [out of a tear]). Endowed with specifically exceptional powers and qualities (e.g. he grows in a month as much as others in a year, and is able to wield a heavy iron mace like no other), the young prince very soon decides to leave his parents (thus illustrating *departure*, the 11th narrateme in Propp’s list) and go fight (by himself) the army of the emperor who hated his father.

Dressed as a shepherd and carrying his mace (which he occasionally throws to the sky, to split the clouds) and two pipes (one for playing the *doina* – a traditional Romanian song – and the other for the *hora* – a traditional Romanian dance), he keeps walking until he reaches his destination. Instead of fighting the successor of the late emperor, he befriends him and decides to help him defeat “Muma Pădurii” [literally, the Forest’s Mother; approx. the Witch of the Forest], who had become a permanent threat to the latter’s kingdom. In the process, Prince Charming falls in love with the witch’s beautiful daughter (Ileana).

At his new friend’s request, after defeating the Witch of the Forest, Prince Charming goes on another quest (i.e. that of kidnapping the daughter of a man called “the Genar”, whom his friend wished to marry). This exploit proves much more difficult than the first. After two failed attempts to rescue the girl, Prince Charming ends up dead and turns into a stream, but he is brought back to life by God himself, entreated by St. Peter. After this hierophany, the protagonist continues to be aided by other characters, such as the King of Mosquitoes and the King of Crabs. He also meets some fantastic creatures (like the seven-headed tomcat or the horse with two hearts) and gains a series of magical items which prove instrumental in battle (e.g. a whetstone, a brush, a headkerchief).

Propp's 12th, 13th, 14th and 16th narratemes can thus easily be identified, only that they are clearly multiplied: *testing*– the hero being twice challenged to prove his heroic qualities; *reaction*–responding to the test; *acquisition*– getting magical objects and solutions; *struggle*– confrontating the villains). Ultimately, all the anti-heroes are defeated (Propp's 18th and 19th narratemes: *victory* and *resolution*, respectively), allowing Prince Charming to marry Ileana, as soon as his friend weds the daughter of the Genar.

In order to create this prose text, Eminescu ostensibly relies on a story from Western Romania, *Sfăt frumos crescut di lacrimă* [approx. the same as *Făt-Frumos din Lacrimă*], on which he transplants elements of his personal mythology. The result is a “fundamentally lyrical” tale [24, pp. 8-9], which may have been reedited countless times over the years as part of Romanian children's reading list, but, in reality, like most of kidlit and like most folktales¹, it has a dual addressee, having appealed to grown-ups as well (especially academics) for the last 153 years since publication. While it shares one-dimensionality, depthlessness, sharp style, synchretism, and sublimation with other European folktales, Eminescu's story is a literary wondertale by excellence. A master of portraiture and hypotyposis, the poet infuses the folktale with discreet Shakespearean touches (e.g. the Genar's daughter echoes scenes from *A Midsummer Night's Dream*) and suffuses it his own aquatic, deeply oneiric imagery. The great semantic, stylistic, and syntactic complexity of the tale, along with the numerous culturally-imbued terms, make it a difficult text to translate.

The English translations of *Făt-Frumos din Lacrimă* we are going to analyse have all been published between 1991 and 2021. They represent a

¹ See also Max Luthi: “The European folktale has a very special power. Not only the children of each new generation feel its attraction, but adults experience its magic again and again as well.” [19, p. 1]

selection of versions which appeared after the 1989 Revolution (therefore, after market liberalisation), with the main criterion for the selection being their availability (these versions being easily accessible online or in libraries) and variety (the English versions differ both stylistically and teleologically; their authors may be either professional or occasional translators). The TTs are chronologically listed in the table below:

Table 1. The Corpus

ST: Mihai Eminescu, “Făt-Frumos din lacrimă” (1870); the edition we consulted: “Făt-Frumos din lacrimă”, in <i>Proză</i> , Cartea Românească Educațional, Bucharest, pp. 7-23 (2019)				
TT1: <i>Prince</i> <i>Charming, the</i> <i>Tearbegotten</i> , e dited and translated by Ana Cartianu and R.C. Johnston, in <i>Selected</i> <i>works of Ion</i> <i>Creanga and</i> <i>Mihai</i> <i>Eminescu</i> , Boulder, Bucharest, Minerva, New York, Columbia University Press (1991)	TT2: <i>The Tear-Drop</i> <i>Prince</i> , transla ted by A.I. Marin, illustrated by Emil Childescu, Litera, Chișinău (1997)	TT3: <i>Prince</i> <i>Charming</i> <i>of a Tear</i> <i>Born</i> , translated by Dan Mateescu, in <i>Plural</i> n o. 30: 2, pp. 56-63 (2007)	TT4: <i>Prince</i> <i>Charming</i> <i>the Tear-</i> <i>Begotten</i> , translated by Ioan Giurgea, in <i>Poems</i> <i>and Prose of</i> <i>Mihai</i> <i>Eminescu</i> , The Center for Romanian Studies, Histria Books, Las Vegas, pp. 93-117 (2019[1990])	TT5: <i>Prince</i> <i>Charming from</i> <i>the Tear</i> , translated by Nicolae Sfetcu, in <i>Most</i> <i>Beautiful</i> <i>Romanian Fair</i> <i>y Tales</i> , vol. 1, online version (2021)

Culture-Bound Terms in Translation

Făt-Frumos din Lacrimă is not a folktale for nothing: besides the folkloric sources Eminescu relied on, and the typical folktale structure he adheres to, there are also a few dozen culture-bound terms which may pose particular translation problems. Besides *doină*, *horă*, *năframă*, which we will examine in what follows, other interesting examples are *borangic* (a kind of raw silk), *bădică* (a form of address typically used in the past for an older male), or the proper name *Genarul*, which may be associated with San Gennaro de Benevento, yet the translators find solutions as peculiar as they are diverse (e.g. TT1, Ana Cartianu, 1991: *Genario*; TT2, A. I. Marin, 1997: *the General*; TT3, Dan Mateescu, 2007: *January*; TT4, Ioan Giurgea, 2019: *the giant*).

One of the most recalcitrant features of a ST (especially a literary one), is represented by culture-specific words. In Mona Baker's words, "the source-language word may express a concept which is totally unknown in the target culture. The concept in question may be abstract or concrete; it may relate to a religious belief, a social custom, or even a type of food." [3, p. 21] In Translation Studies, these culture-specific terms sometimes go by the name of *realia*, defined by Bulgarian translators Vlachov and Florin (1970) as follows: "Words (and collocations) of a national language which denote objects, concepts and phenomena characteristic of the geographical surroundings, culture, everyday realities or socio-historical specifics of a people, nation, country or tribe, and which thus convey national, local or historical colour; such words have no exact equivalents in other languages" [Vlachov & Florin, 1970: 438, translated in 23, pp. 139-140]. Etymologically (Medieval Latin), *realia* means "the real things" (*i.e.* material things, as opposed to abstract ones); yet, in the field of translation, we usually do not restrict *realia* to objects only. As textual elements (nominal structures, more often than not), *culturemes* or *culture-bound terms* or *realia* customarily provide local and historical colour (e.g.

rupee; paprika; Santa Claus; Ramadan). According to Vlahov and Florin (*op. cit.*), they may come from geography, ethnography, society, history, and politics, and they may be dealt with in translation by using one of the following strategies:

« *transcription* (i.e. transfer doubled by transliteration, should the original word be written in a different alphabet or spelling)

« *calque*

« *formation of a new word*

« *assimilation* (replacing the word with a similar, local one)

« *generalisation* (replacing the word with a more general one, which does not recognise the foreign element)

« *descriptive translation* or *explicitation*.

As far as we are concerned, technically (and philosophically), there are three (intratextual) ways of dealing with culture-bound elements:

1. transferring the term as such

2. translating the term or substituting it for a similar concept in the receiving culture

3. bypassing or omitting the element altogether.

Of course, theoretically, the difference lies in the way these issues are dealt with paratextually. Unfortunately, none of the English versions of *Făt-Frumos din Lacrimă* under scrutiny here contain relevant footnotes or any other type of (exegetical) commentary in this respect.

Five Folkloric Elements Transposed into English

In what follows, we will examine five folkloric elements from Mihai Eminescu's text and the way they were transposed into the five English versions considered here. The table below classifies them from a grammatical point of view (proper vs. common nouns) as well as from a semantic (denotative) point of view:

Table 2. The Five Folkloric Elements under Debate

Five Folkloric Elements				
Proper Nouns		Common Nouns		
Two Names of Traditional Characters		Two Names of Traditional Artistic Manifestations		One Name of Traditional Object
<i>Făt-Frumos</i> (din <i>Lacrimă</i>)	<i>Muma Pădurii</i>	<i>doină</i>	<i>horă</i>	<i>năframă</i>

Făt-Frumos din Lacrimă is a colossally influential phrase in Eminescu's tale, as it is not only the main character's name, but it also gives the text its title. Or, as a title is meant to both synthesize the textual content and incite the reading public to go on reading, this phrase is more important onomaturgically than any other name in the text. As Clifford Landers puts it, "Like a huge wart at the end of one's nose, an infelicitous title is hard to ignore; unlike the wart, which can be surgically excised, the title is here to stay – at least until a new translation comes along." [17, p. 142].

Făt-Frumos, taken separately, is a typical character in Romanian folktales, which embodies humanity's most positive traits (goodness, courage, intelligence); he is also the epitome of male beauty. Its feminine counterpart is *Ileana Cosânzeana* (*Cosânzeana* – a portmanteau made of *cosiță* [locks, tresses of hair] and *sânziană* [1) a plant, like the goldenrod, from the Asteraceae family; 2) a golden-haired fairy; 3) a holiday: Midsummer Day or John the Baptist's Day], alluding to the character's good looks (which, as a rule, implies long, fair hair) and solar personality type. In Eminescu's tale, however, the feminine counterpart is called *Ileana* [popular term for *Helen*] only.

Analysing the archetypal male character, Dumitru Irimia notes that its name brings together the two fundamental perspectives from which a human being is usually looked at, coming from ethics and aesthetics. On the one hand, *făt* [fetus; by extension, a child, a boy] suggests innocence and purity; on the other hand, *frumos* [handsome] refers to his aesthetically pleasing appearance [16, p. 146].

After his birth is announced, in the incipit of the story, Făt-Frumos is described as “un fecior alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunii”, which is rendered into English in very similar terms, as follows:

TT1 (A. Cartianu, 1991): “a son, as white as unskimmed milk, and as fair-haired as moonlight.”

TT2 (A. I. Marin, 1997): “a son, with skin white as milk foam and hair yellow as a ray of sun.”

TT3 (D. Mateescu, 2007): “a boy, his skin as white as the purest milk and his hair as fair as the light of the moon.”

TT4 (I. Giurgea, 2019): “a son, as white as the cream of milk, his hair fair like the light of moonbeams.”

TT5 (N. Sfetcu, 2021): “a boy as white as milk foam, with dull hair like the moon’s rays.”

Interestingly, although described as a fair-haired male with light skin complexion, in the 1997 edition of *Făt-Frumos din Lacrimă*, Emil Childescu, the illustrator, keeps drawing Prince Charming as a dark-haired man sporting a moustache. Also, the cover of the said edition contains not a picture of the title character, Făt-Frumos, but of the old Emperor, his father.

As for the ethical side, selflessness is, to our mind, Făt-Frumos’s character-defining feature, for everything he does (e.g. go to war with the neighbour, help the neighbour defeat Muma Pădurii, get the neighbour a wife), he seems to do for other people.

Of course, in Eminescu's case, the title character is even more complex onomatopurgically, since it also incorporates a modifier which alludes to his origin (i.e. *din lacrimă*). In this, the character differs from other folktales published before 1870, where characters' names usually incorporated an epithet (e.g. George cel viteaz [George the brave], Fata săracului cea isteată [the poor man's smart daughter], Cotoșmanul năzdrăvan [the naughty tomcat] – examples given by Ramona Horodnic [15, p. 187].

Ostensibly explicit and devoid of subtlety, Eminescu's nominal title is, nevertheless, transposed in different ways by the five translators (as shown in the table below), revealing various interpretations of the preposition *din* [out of, from].

Table 3. *Făt-Frumos din Lacrimă and its English Counterparts*

<i>Făt-Frumos din Lacrimă</i>				
TT1: Ana Cartianu (1991)	TT2: A. I. Marin (1997)	TT3: Dan Mateescu (2007)	TT4: Ioan Giurgea (2019[1990])	TT5: Nicolae Sfetcu (2021)
Prince Charming, the Tearbegotten	The Tear- Drop Prince	Prince Charming of a Tear Born	Prince Charming ¹ , the Tear- Begotten	Prince Charming from the Tear

A global tendency toward explicitation can be seen in all the English titles listed above. For *Făt-Frumos*, four out of five translators resort to the established equivalent, *Prince Charming*, while A. I. Marin (TT2) only sticks

¹ In a previous edition (Mihai Eminescu, *Proza filosofică/Philosophical Fiction*, translated by Ioan Giurgea, "Al. I. Cuza" University Press, Iași, 1990), the title/name seems to have been *Prince Handsome the Tear-Begotten*. The text was also reedited in 2000.

to *Prince*. Ioan Giurgea (TT4), probably influenced by Ana Cartianu's illustrious version (TT1), chooses to keep the rather formal *beget* along with the entire structure (the only difference consisting in Giurgea's title containing a hyphen between *tear* and *begotten*). *Tearbegotten*, whether hyphenated or not, is, in itself, a creative solution (if slightly euphuistic). Nevertheless, *beget*, though pointing to reproduction, emphasizes the role of paternity (i.e. to father, to sire), whereas Eminescu's tale tells us that Făt-Frumos's birth is (be it indirectly) due to his mother's tears, which impress the icon.

Dan Mateescu's rendition of the name/title (TT3) literally says "born (out) of a tear", but it does so in a very simple yet ingenious way, by resorting to an inversion (i.e. "of a tear born" instead of "born of a tear") which contributes to creating a fairy-tale atmosphere from the very beginning.

Finally, Nicolae Sfetcu's strikingly crude literality (TT5) – *Prince Charming from the Tear* – allows for (mis)interpretations, as it is not very clear what this tear is, nor whose is it. The title does manage to preserve the touch of mystery of the original, yet the extreme literality is a little awkward. Ultimately, all four renditions manage to convey (with various degrees of poeticity) the substance of this name/title, which needs to be concise and memorable at the same time.

The other proper name in Eminescu's text we decided to focus upon is *Muma Pădurii*. The character going by that name is one of the antagonists of the story, a being which can (along fairies, witches, trolls, giants, dwarves, dragons) easily be called "otherworldly". Claudia Costin rightly observes that, in Romanian folklore, demonology has gained a significant role, especially in association with mythical representations of female characters like the Iele, Știma Apei, Marțolea, or Joimărița (the last one being considered Muma Pădurii's sister), which are heavily endowed with either mythical-ethical or magical-religious functions [7, p. xii]. As for

Muma Pădurii [literally, Mother of the Forest], she supposedly protects the woods from unwanted trespassers, whom she harms if they threaten to harm the forest.

Like all people and animals depicted in fairy-tales, this character lacks psychological depth, being reduced to the following attributes: old age, long dishevelled hair [see 1, pp. 449-450], hideous appearance. More of a stepmother than a mother (*mumă* – an archaic form of *mamă* – means “mother”), Muma Pădurii is chiefly characterized by malevolence, and is sometimes described as a shape-shifting, anthropophagous creature.

The table below shows the two main directions taken by the five translators of *Făt-Frumos din Lacrimă* in translating *Muma Pădurii*: they favour either the witchcraft/deity side of the character (TT3, TT4, and TT5 all resort to “witch” – of the Forest, and of the Wilds, respectively) or the vicious harpy/old crone side (*Forest-Hag*, in TT1, and *Forest-Mum*, in TT2).

Table 4. *Muma Pădurii and its English Counterparts*

<i>Muma Pădurii</i>				
TT1: Ana Cartianu (1991)	TT2: A. I. Marin (1997)	TT3: Dan Mateescu (2007)	TT4: Ioan Giurgea (2019[1990])	TT5: Nicolae Sfetcu (2021)
<i>Forest-Hag</i>	<i>Forest-Mum</i>	<i>Witch of the Forest</i>	<i>Witch of the Wilds</i>	<i>Witch of the Forest</i>

While both *hag* and *witch* manage to convey (metonymically, at least) the essence of this archetypal character in Romanian folklore, we feel that *Mum* is possibly the least appropriate, for even though it is very close (graphically) to the Romanian *mumă*, its slightly hypocoristic flavour

could not be further from what Muma Pădurii (the embodiment of monstrosity) has traditionally stood for.

Emil Childescu's illustration (which accompanies and decorates TT2) is a nightmarish vision of a flying creature sprouting wings and giving off smoke. She is soaring with her arms folded and a dark neckerchief on her head; her prominent teeth which she appears to be grinding, an aquiline nose and staring eyes are among her other conspicuous features.

Mention must be made of the fact that a second old woman appears in the story, which could be considered as a sort of double of Muma Pădurii. As Prince Charming is looking for a horse fast enough to carry him and the Genar's daughter away from her father, he goes to this second hag who had seven mares which were able to fly. The Genar himself had procured his horse from this woman, so riding a similar horse was the only way Făt-Frumos could have ever run away with his daughter without being caught all over again. Eminescu describes this second elderly lady as follows: "Pe prispă o babă bătrână și zbârcită, culcată pe un cojoc vechi, sta cu capul ei sur ca cenușa în poalele unei roabe tinere și frumoase, care-i căuta în cap..." [On the porch, a wrinkled old woman was lying on an old ragged shipskin coat, her ashy hair in the lap of a beautiful young slave girl, who was rubbing her head.] At some point in the story, this hag is described as sleeping like a log. Childescu's imagery (TT2, 1997) is equally terrifying. The old hag, sound asleep, looks very much like Muma Pădurii, only she is surrounded by animal skulls.

The three common nouns we selected for analysis are: two names of traditional artistic manifestations (*doină* and *horă*) and one name of traditional object (*năframă*). *Doina* and *hora* are mentioned together, as Prince Charming's personal effects on his way to the neighbouring country (where he was supposed to fight his father's enemies): "un fluier de doine și altul de hore" [a flute for the doinas and another for the horas].

A tune style with Middle Eastern roots, the *doina* was long believed to be uniquely Romanian, yet Béla Bartók, who discovered it in Northern Transylvania in 1912, soon found similar genres in Ukraine, Albania, Algeria, Middle East and Northern India, hence he came to the belief that these are part of a family of related genres of Arabo-Persian origin [2, p. 12]. Peter Van der Merve describes it as a mostly vocal, free-rhythm, highly ornamented, heavily melismatic improvisational tune [25], usually on a descending tone. The psychological aspect of the *doina* prevails over technical aspects of execution, as *doinas* spring from the need to alleviate some kind of suffering and expresses feelings of melancholy, longing, bitterness, or even despair.

Hora, on the other hand, is a traditional Romanian (but also Aromanian, Moldovan, and Serbian) folk dance, where the dancers hold each other's hands and form a circle, and the circle spins, with each participant following a sequence of three steps forward and one step back. This dynamic circle, which imitates the sun's counterclockwise rotation, used to have multiple magical and symbolic functions. Usually accompanied by musical instruments, it now represents an essential part of the social entertainment in rural areas.

The fact that Făt-Frumos takes two different instruments for *doinas* and *horas* is highly significant on a number of levels. First, it is probably the most conspicuous Romanianness-laden detail in the entire story. Next, it shows the character as ready to face both sadness and joy during his journey, which it compartmentalizes. Ana Cartianu (TT1, 1991) simply transfers the two terms, but manages to squeeze some details in: “a shepherd's pipe for a sorrowful song, the *doina*, and another one for dance music, the *hora*” (here, we have a combination between transfer and intratextual glossing). A. I. Marin (TT2, 1997) is short but explicit: “a flute for melancholy folk songs and another for merry dances”, though he

avoids naming the two types of artistic manifestation (*descriptive translation*, in Vlakhov and Florin's classification). Ioan Giurgea (TT4, 2019) opts for a combination of translation techniques, when he writes: "two pipes under his green belt, one for doinas, the other for reels". He transfers *doina*, but replaces *hora* with "reels" (a Celtic folk dance in which the dancers perform different types of steps), thus resorting to *assimilation*. The lack of consistency in approaching differently two terms which are placed in a symmetrical, parallel structure, is not the best option, however. Nicolae Sfetcu (TT5, 2021) simplifies things by saying "a song pipe and a dance pipe", thus employing *generalisation*. We can see that bypassing these culturemes took precedence over transferring them, with only one translator striving to find a substitute in the target culture.

The last common noun we will look into is *năframa* (also called *batic*, *broboadă*, *maramă*). Of Turkish etymology (*mahrāma*), the term designates a piece of cloth (linen, cotton, gossamer etc.) with hemmed edges, often embroidered, used as a headscarf, handkerchief, or napkin. It is part of the Romanian women's traditional costume and is generally regarded as a symbol of femininity.

In Eminescu's tale, *năframa* is mentioned once, as one of three magic objects: a brush (which, when thrown behind, turns into a thick forest), a whetstone (which turns into a huge rock), and a headkerchief (which turns into a lake), all of which are meant to stop the old woman with the seven mares from chasing him. Surprisingly, Ana Cartianu (TT1, 1991) chooses the term *neckerchief* (which points to a scarf or any other type of neckwear), while all the other translators prefer the more general term *kerchief* (which can be worn around the neck or to cover one's neck) (*generalisation*).

Conclusion

Even though our analysis is simply a case-study and could not support an overall conclusion related to the (un)translatability of culture-bound terms in general, we should underline the fact that, as far as our limited corpus is concerned, folkloric elements can be seen as treated with great caution (some of them never surviving the process of translation). If we take into account Vlahov and Florin's 1970 classification of strategies for dealing with *realia*, we observe *assimilation*, *generalisation*, and *descriptive translation/explicitation* are preferred by the five translators (there are no calques and no transcriptions – the latter being unnecessary). The easiest way out of this conundrum (i.e. *direct transfer*) is also commonly resorted to (especially when it comes to *doină* and *horă*). Unfortunately, in most English versions, the Romanian specificity (so deeply rooted in these *realia*) is almost completely lost. *Doina* and *hora*, in particular, are two words of tremendous importance in Eminescu's tale, as its primordial musicality and cosmic scale and its Romanian core depends upon them. Yet some of the English translations under analysis here neutralise and efface them (by relegating them to being simply “a song” and “a dance”).

Even though not all these versions are written for children (some of them are simply meant to make Eminescu known across the Romanian borders), they do not contain paratextual elements (like footnotes or prefaces) which could enlarge upon the idiosyncrasy and cultural difference. If Eminescu continues to be translated into English, perhaps he should benefit from what is commonly called *cultural translation* (i.e. the practice of translation which overtly displays cultural difference).

Key words: folklore, culture-bound terms, children's literature, translation, transfer, neutralization, generalization.

**ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԻ
(ԱՆ) ԹԱՐԳՄԱՆԵԼԻՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ. ՄԻՀԱՅ
ԷՄԻՆԵՍԿՈՒԻ «FĂȚ-FRUMOS DIN LACRIMĂ»-Ի
ՀԻՆԳ ԱՆԳԼԵՐԵՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԸ**

Հեյսըն Դանիելա

բան. գիտ. դոկտոր

Սյունիքի շերտի համալսարան, Ռումինիա

Ֆոլկլորը, ինչպես հումորը, սովորաբար շատ է տարածվում: Մշակույթների մեջ բանահյուսական տարրերն առանձնանում են որպես մի լեզվից/մշակույթից մյուսին փոխանցվող ամենադժվար բաղադրիչներ: Սույն հոդվածով նպատակ ունենք քննարկել բանահյուսական տարրերի (ան)թարգմանելիության հարցը ռումիներենից անգլերեն: Մեր համալիրը կազմված է մի հեքիաթից, որը Միհայ Էմինեսկին (1850-1889) հրատարակել է 1870 թվականին, և անգլերեն հինգ թարգմանություն, որ հրատարակվել են 1991-2021 թվականներին: Հեղինակը միաձայն գնահատվել է որպես դասիկի բանաստեղծ ինչպես Ռումինիայում, այնպես էլ Մոլդովայում և միանշանակ գնահատվել է որպես ռոմանտիկ: Էմինեսկին մեծապես օգտվում էր բանահյուսությունից, հատկապես իր, այսպես կոչված, «վիեննական ժամանակաշրջանում» (1869-1872), որը գենետիկ քննադատները համարում են առանցքային նրա գրական գործունեության մեջ: Թեև հեքիաթի ճշգրիտ ծագումը դեռևս լիովին բացահայտված չէ, սակայն պատմությունը որպես այդպիսին բավականաչափ վերախմբագրվել և նկարագրողվել է (հիմնականում երեխաների համար) և երբեմն փոխադրվել այլ լեզուների, որոնց մեջ անգլերենը շարունակում է գերիշխել: Մեր ուշադրության կենտրոնում են վերնագիրը և ներմշակութայնացված

չորս տերմիններ (doină, horă, năframă, Muma Pădurilor) (1991, 1997, 2019, 2021):

Բանալի բառեր՝ բանասիրություն, մշակութային եզրույթներ, մանկական գրականություն, թարգմանություն, փոխանցում. չեզոքացում, ընդհանրացում:

О (НЕ)ПЕРЕВОДИМОСТИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ. ПЯТЬ АНГЛИЙСКИХ ВЕРСИЙ FĂȚ-FRUMOS DIN LACRIMĂ МИХАЯ ЭМИНЕСКУ

ХЕЙСН Даниэль

док.фил.н.

Университет Стефана Шелла Маре, Румыния

Фольклор, как и юмор, имеет тенденцию широко распространяться. Среди культур элементы фольклора выделяются как компоненты, наиболее трудно переносимые с одного языка/культуры на другой. В этом отчете мы стремимся обсудить проблему (не)переводимости элементов фольклора с румынского на английский язык. Наша коллекция состоит из сказки, опубликованной Михаем Эминеским (1850-1889) в 1870 году, и пяти английских переводов, опубликованных в период с 1991 по 2021 год. Автор был единогласно признан поэтом-лауреатом как в Румынии, так и в Молдове и определенно оценен как романтик. Эминески широко использовал фольклор, особенно во время своего так называемого «венского периода» (1869–1872), который генетические критики считают центральным в его литературной деятельности. Хотя точное происхождение сказки до сих пор полностью не известно, история как таковая неоднократно переиздавалась и иллюстрировалась (в основном для детей), а иногда и переводилась на другие языки, из которых английский по-прежнему доминирует. Наше внимание

сосредоточено на названиях и четырех внутрикультурных терминах (т.е. doină, horă, năframă, Muma Pădurilor) (1991, 1997, 2019, 2021).

Ключевые слова: фольклор, культурологические термины, детская литература, перевод, перенос, нейтрализация, обобщение.

References

1. Antonescu, R. *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești* [Dictionary of Romanian Symbols and Traditional Beliefs], Iași: Tipo Moldova, 2016 (in Romanian).
2. Bartók, B. *Essays* (selected and edited by Benjamin Suchoff), Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993.
3. Baker, M. *In Other Words. A Coursebook on Translation*, London: Routledge, 1992.
4. Bettelheim, B. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York: Alfred A. Knopf, 1976.
5. Bot, I. “A Romanian Product Refused Export: Mihai Eminescu, the National Poet”, in Liviu Papadima, David Damrosch, Theo D’Haen (eds.), *The Canonical Debate Today: Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries*, Amsterdam: Rodopi, 2011, pp. 292-293.
6. Ciobanu, N. *Eminescu. Structurile fantasticului narativ* [Eminescu. Narrative Fantastic Structures], Iași: Junimea, 1984 (in Romanian).
7. Costin, C. *Folkloric Aspects of the Romanian Imaginary and Myth*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
8. Eminescu, M. 1963. *Opere* (VI) [Works], Bucharest: The Romanian Academy Publishing House, 1963 (in Romanian).
9. Eminescu, M. “Prince Charming, the Tearbegotten”, trans. Ana Cartianu, in *Selected Works of Ion Creangă and Mihai Eminescu*, ed. by Kurt E. Treptow, East European Monographs, Boulder; Bucharest: Minerva, New York: Columbia University Press (Classics of Romanian Literature vol. 1), 1991.

10. Eminescu, M. “*The Tear-Drop Prince*”, trans. A. I. Marin, illustr. Emil Childeanu, Chişinău, Litera, 1997.
11. Eminescu, M. “Prince Charming of a Tear Born”, trans. Dan Mateescu, in *Plural (Tales of Two Reigns)*, nr. 30: 2, Bucharest: Fundația Culturală Română, 2007, pp. 56-63.
12. Eminescu, M. “Făt-Frumos din lacrimă”, in *Proză*, Bucharest: Cartea Românească Educațional, 2019, pp. 7-23 (in Romanian).
13. Eminescu, M. 2019[1990]. “Prince Charming the Tear-Begotten”, trans. Ioan Giurgea, in *Poems and Prose of Mihai Eminescu*, The Center for Romanian Studies, Las Vegas: Histria Books, Las Vegas, pp. 93-117.
14. Eminescu, M. “Prince Charming from the Tear”, trans. Nicolae Sfetcu, in *Most Beautiful Romanian Fairy Tales*, vol. 1, 2021, available at: <https://www.telework.ro/en/prince-charming-from-the-tear-fat-frumos-din-lacrima-by-mihai-eminescu/> (consulted in June 2023.)
15. Horodnic, R. “Valențe ale sacrului în *Făt-Frumos din Lacrimă*” [Meanings of the Sacred in *Făt-Frumos din Lacrimă*], in *Caietele de la Putna* (3, III) [The Putna Notebooks], Putna: Nicodim Caligraful, 2010, pp. 186-194 (in Romanian).
16. Irimia, D. *Introducere în stilistică* [Introduction to Stylistics], Iași: Polirom, 1999 (in Romanian).
17. Landers, C. *Literary Translation: A Practical Guide*, Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 2001.
18. Lionte, I. A. “The English Translation of Mihai Eminescu’s Poetry”, in *Dacoromania Litteraria*, VI, 2019, pp. 122–136.
19. Lüthi, M. *The European Folktale. Form and Nature*, transl. John D. Niles, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1986[1947].
20. Martin, M.; Moraru, C.; Terian, A. (eds.). *Romanian Literature as World Literature*, New York: Bloomsbury Academic, 2018.
21. Propp, V. *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott. 2nd ed. Austin: University of Texas Press, 1968[1927].

22. Scridon, A. I., ‘*All the Roads that Lead to Eminescu*’: *On the Great Romanian Poet*, 2021, retrieved from:
<https://wildcourt.co.uk/features/2708/> (August 5, 2023).
23. Shuttleworth, M.; Cowie, M., *Dictionary of Translation Studies*, Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
24. Simion, E. *Proza lui Eminescu* [Eminescu’s Prose], Bucharest: EPL, 1964 (in Romanian).
25. Van der Merve, P. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford: Clarendon Press, 1989.
26. Volceanov, G. 2015. “Eminescu Reloaded: Adrian George Sahlean – Un luceafăr al traducerii de poezie”, in *Revista de traduceri literare* no. 1 [The Literary Translation Magazine], available at: <http://www.filialatradlit-buc-usr.ro/19-10-2015-eminescu-reloaded-adrian-george-sahlean-un-luceafar-al-traducerii-de-poezie/> (June 2019) (in Romanian).

“CONTEXTUALIZING HARYANVI PEASANT WOMEN’S FOLK SONGS WITHIN FOLKLORISTICS”

Devender Kumar,

PhD

Banaras Hindu University Varanasi, India

Haryana, one of the north-western states in India, is marked with its distinct topography, dialect and folk culture. Rooted in the agrarian, pastoral and military traditions, the Haryanvi society is basically patrilocal, patrilineal and patriarchal in its manner of organisation. Most of the Haryanvi women, traditionally taken as beasts of burden, are a peasant group whose economic activities are centred on farming and cattle breeding. This paper focuses on these women’s folksongs as a folklore genre and attempts to contextualize them within the parameters of Folkloristics as a discipline.

Introduction

This paper focuses on Haryanvi women’s folksongs as a folklore item in terms of their origin, form, transmission and function so as to introduce them to the discipline of Folkloristics. ‘Folk’ is a group of people bound by occupation, language or religion; it shares some common beliefs and conventions that go into instilling a sense of group identity among its various members. ‘Folklore’ is best defined as an exhaustive list of items a certain ‘folk’ produces and uses it in its specific cultural context. Such a list includes myths, legends, folk tales, jokes, proverbs, riddles, chants, charms, blessings, curses, oaths, insults, retorts, taunts, teases, toasts, tongue-twisters, greetings, leave-taking formulas, folk costume, folk dance, folk drama, folk art, folk belief, folk medicine, folk instrumental music, folk songs, folk speech, folk similes, folk metaphors, folk names, folk games, gestures, symbols, prayers, food recipes, quilt and embroidery

designs, house, barn and fence types, street vendor's cries, conventional sounds used to summon animals or give commands, and, of course, festivals, special days and customs (Dundes: 03). And 'Folkloristics' is the term signifying a systematic study of this material.

Haryana is one of the north-western states in India surrounded by Punjab in the north-west, Rajasthan in the south west, Delhi in the south-east and Uttar Pradesh in the north-east. As a cultural unit, Haryana refers to the region where people speak Haryanvi language, an important dialect of Hindi language. Traditionally Haryanvi dialect has been called by various names like *Hariāṇi*, *Jātu*, *Bānagru* or *Deswālī* (Grierson: 67). Linguistically this area is surrounded by Punjābi in the north, *Khari Boli* or *Hinḍustāni* in the east, *Braj* and *Mewāti* in the south-east, *Ahirwāti* in the south and *Bāgari* in the west. The landscape of Haryana is marked with three major topographical regions: *Khādar*, *Bāngar* and *Hariāṇā*. While *Khādar* is a narrow strip of comparatively lowland along the western bank of the river Yamuna, *Bāngar* refers to a dry, highland area running stretching almost parallel to *Khādar*. The famous Grand Trunk Road forms the dividing line between *Khādar* and *Bāngar*. The third region called *Hariāṇā* stretches from the eastern bank of the river Ghaghar up to the west and south-west limits of *Bāngar*. The term Haryana here in this paper has been used for the region comprising *Kāhḍar*, *Bāngar* and *Hariāṇā*. The Haryanvi women's folk songs referred to here have been collected primarily from the rural areas in present-day Hisar, Jind, Bhiwani and Rohtak districts. Nonetheless, this delimitation stands defied by the fact of internal migration of women owing to the patrilocal nature of the *Hariāṇi* society. As the girl leaves her parental village after marriage and goes to the village of her groom to stay there forever, she takes along with her folk songs also. Thus her movement from one village to another one after marriage facilitates the mixing up of different variants of folk songs even

in a single village. And the village no longer remains an autonomous cultural entity. Women as the cultural carriers of folk songs usually create a composite group of performers in any village. Naturally, I found many of the performers in the villages I visited born and brought up in villages beyond the boundaries of the above-mentioned four districts.

Haryanvi Women as a Folk Group

The first issue to deal with is the criterion to establish the identity of Haryanvi women whose songs are the theme of this paper as a folk group. The Haryanvi folk as such share many cultural practices in the form of a distinct dialect, customs, rituals, ceremonies and beliefs. It can be described broadly as Haryanvi male peasant community. Nonetheless, assimilated within this dominant community can also be traced the horizontal as well as vertical undercurrents of various sub-cultures. Horizontally, the business community, the artisans, the labourers, the professionals, etc. seem to be forging their folk identities slightly different from that of the peasant folk on the basis of a few of their family rituals, ceremonies, songs and sartorial habits. The vertical stratification of the Haryanvi peasant folk into male and female folk arise mainly out of the gendered construction of reality around them. The Haryanvi women are traditionally a peasant group whose economic activities are centred on fields and cattle breeding. Be the land-owner or a landless labourer's wife, women in Haryana share experiences of peasantry which is the substance of their folk songs.

Various long-established cultural territories are the function of geography: Cultural territories are formed, conditioned and limited by their respective political, social and cultural histories which in their turn are governed by local geographical conditions. Rightly avers Weiss: "Ethnographic distributional boundaries "coincide" with natural, traffic, economic, territorial, religious and linguistic boundaries. This external

objectively demonstrable congruence is a symptom of an inner unity of culture” (Weiss: 150). The region of Haryana too constitutes a ‘cultural province’. Geography of this region has assigned it traditionally a strategic role to play in the history of India. Confined in north-east by the Shiwalik range of the Himalayas and in south-west by the Thar desert, Haryana usually formed the bottleneck between the expeditionary West and the alluring Gangetic plains of India when human movement was possible mainly through land routes. Naturally, each and every foreign invader had to cross Haryana as the virtual threshold to the riches of India. Haryanvi folk had to keep themselves braced always for foreign attacks and ensuing fierce battles. Almost all important battles between the foreign invaders and the incumbent rulers in India were fought on the land of Haryana. Obviously, its reputation as ‘the regular war-field of India’ went a long way into shaping the Haryanvi folk into sturdy, resilient and combating people. The enduring tradition of soldiery in Haryana is a testimony to this fact. Besides, the richly fertile land of this region has also facilitated the establishment of a deep-rooted tradition of peasantry and cattle breeding among Haryanvi folk. Thus peasantry and soldiery have found their way into the collective consciousness of Haryanvi folk through various cultural artefacts. The depletion of trade and commerce during the late Mughal and the British periods further strengthened the tradition of peasantry, cattle-breeding and soldiery as viable sources of livelihood in this land. Majority of people in this region are believers in Hinduism tempered by Ārya Samāj, the reformist movement initiated by Swami Dayanand Saraswati during late nineteenth century. The folk also practise their locally ordained religious customs and rituals developed around various local deities like Bhūmīā Kherā, Googā, Sedhal Mātā, Shiṭalā Mātā, Ahoyi, Masāñi, etc.

The Haryanvi society, like any other traditional society, is basically patrilocal, patrilineal and patriarchal in its manner of organisation. Woman

is expected to leave her birth-place after marriage and join the clan of her husband. Property rights get transferred from senior male to the next in line. Man always enjoys the upper hand in any clash of interests with woman. It is not surprising then that Haryanvi folk songs betray emphatically how historical experiences get engraved upon the collective consciousness of the communal being and take effect in that individual's life who lives under the influence of a place and is conditioned by its destiny. Accordingly, these are the oral expressions of the feelings associated with ceremonies, rituals, customs, agriculture, cattle-breeding, soldiery, and obviously patriarchy. These folk songs have been integral part of all important occasions in Haryanvi community. Besides indicating general conditions of life during the times of their rendition, these songs occasionally contain references to historical times, peoples and circumstances also.

According to Weiss, “[m]an creates the spiritual bond between natural conditions and objective cultural items, so that the cultural landscape with his stamp upon it can be seen, to use the terminology of the philosophy of culture, as ‘objectified intelligence’” (Weiss: 150). As “objectified intelligence” Haryanvi folk songs are mostly sung in a group either sitting or standing or walking—as per the demand of the occasion—with one singer taking the lead and others following her line by line. While performing the dance-songs, women usually make a dense circle around the dancer to cover her from all sides. They sing together and clap simultaneously to keep the beat. In this way, the performance of these songs requires close cooperation among the performers. It has eventually led to an indigenous tradition of performance among Haryanvi women.

Haryanvi Peasant Women's Folk Songs

The Haryanvi peasant women's folk songs can be put into various categories depending on their content and occasion of singing.

Accordingly, there are Ceremonial Songs (related to birth, marriage and death), Seasonal Songs (sung especially during the months of *Sāwan*, *Kārtik* and *Fālgun*), Profane Songs (thematically woven around issues faced by a woman especially a newly married one in her daily life), Dance Songs (tuned to a comparatively faster rhythm) and Spiritual Songs (sung to propitiate local deities and also about the pining of the soul for the super soul inspired by her realization of the insubstantiality of worldly life). Among the sixteen ceremonies (*sanskāra*) in a Hindu's life, Birth, Marriage and Death are the most prominent ones. The marriage ceremony is the most elaborate one passing through many distinct stages spread over a longer period of time like search for the bride/bridegroom, *sagāi*, *tikā*, *lagan*, *bān*, *bhāt*, *ghudchadhi*, *dhukāv*, *phere*, *vidāyi*, *kāṅgaṇā*, etc. The Birth Songs comprise songs related to different stages of a child's birth like woman's desire for an offspring especially a son, the pregnancy, the mood-switching, the expectations, the labour pain, the celebrations, the distribution of gifts especially to affinal relations, etc. The occasions of birth and marriage are celebrated in a Haryanvi household with ritual singing and dancing by women. At the occasion of death, ritual mourning continues for about twelve days. Women have specific songs and ragas to weep away the departed soul. The songs of *Sāwan* depict the beauty of the rainy season and the pleasures of swinging. They also narrate love-episodes and tragic incidents like that of the heroine's death by falling down while swinging. The songs sung in the month of *Kārtik* are mostly hymns eulogising the deities and also highlighting the significance of penance and alms-giving in the life of an individual. The songs of *Fālgun* are mostly hilarious, erotic and carnivalesque. The profane songs consist of songs about peasantry, soldiery, the routine life of a peasant and his wife, daily bickering between the female persona on the one hand and her mother- and sister-in-law on the other, an issue of discordant between wife

and husband, farewell songs, any incident that affects the moral and ethical premises of the community, etc. The dance songs are more or less the same as are sung during the month of *Fālgun*. The spiritual songs comprise within their fold not only specific hymns in the praise of deities but also *saguṇ* and *nirguṇ* hymns sung at the death of an elderly person in the community or during a *kirtana* (a religious gathering).

All occasions in community life in Haryana region are marked with relevant performances by women. These performances are woven around various musical renderings some of which have emerged as the souls of their respective occasions. These musical renderings can be called the signature songs which taken together can give a very effective and impressive glimpse of Haryanvi culture. The following refrain of a song sets the tone of the celebrations of a birth especially that of a son in any Haryanvi family: “*Dilli sēhr tē sāibā poṭ mangā dyo....*” (“O Husband, bring me a piece of yellow cloth from Delhi bazaar....”). The tone of marriage ceremony is set by the refrain: “*Sooi sār ki ṭāgā pat kā, potā tikiye Harchand rāv kā*” (“Needle of iron thread of silk, the respectable Harchand’s grandson is being betrothed”). And the refrains “*Hai hai e sonē ki chīriyā*” (“Hai Hai, my golden sparrow.....”)or “*Hai hai keḷā ṭor liyā*” (“Hai Hai, the banana has been plucked”) announce the death of somebody in the community. Likewise the refrain “*sāmaṇ āyā hē mā meri mēn suṇyā ji hānji koē āyi e naveli ṭij paṛi e panjāli hariyal bāg mh ji*” (“O my mother, I hear the month of rains approaching, see the bright Teej festival has also approached, the swings are already there in the lush green gardens”) is the harbinger of the season of rains and clouds in the month of *Sāwan*. The refrain “*parasēn ṭo bēthyā apaṇā bābal bujhyā kaho ṭo kātyak nhālyān o Rām*” (“I beseeched my father sitting in the village hall to allow me to go for the holy bath in the month of Kartik”) becomes a clarion call for all young and not-so-young to become pious and disciplined

in the month of *Kārtik*, the time when *Shrāddh*, *Navarātra*, *Dashaharā* and *Dipāwali* follow each other in quick succession demanding especially from women to do as much penance and sacrifice as possible for the well-being of her family. And the refrain “*Kāchi imali gadarāyi sāmāṇ mh budhi e lugāi maṣṭāyi Fāgaṇ mh*” (“The raw mango ripens in summer, the old woman turns frolic in spring”) fills the mind and body, heart and soul of the listener with gaiety and abandon in the month of *Fālgun*, the season of spring marked with festivals like *Holi* and *Fāg*. The sequence of Work Songs gets unfolded with refrain like “*dohrā dohrā re birā merā ūgaṇ kā khet bhoḷā ūgaṇ kā khet, ānwtān to jānwtān bāi nē tawṛā jē*” (“O my brother, my eastern fields are cumbersome, I bear the hot sun while going to and coming from them”) (Kumar 50). Refrains like “*pāñch paṭāse pānān kā bidlā le debi pē jaiyyo jī*” (“Take a handful of sweets and a pair of beetle leaves, go to propitiate the goddess”), “*kit ṭēn āye arjan pānde kiṭ ṭē re āye Hanumān Hanumān piyāre ye dou kiṭ re samāye !*” (“Where from came Arjun, the Pandav, and where from Hanuman, the Favourite, O where they both have vanished!”), etc. instil in the heart of listener a mood of devotion and piousness. The listener feels spellbound to dance to the tunes of refrains like “*merā dāmaṇ simā de o ho naṇadi ke bire ṭannē nyu ṭannē nyu ṭannē nyu dhūngē pe rākhun o ho naṇadi ke bire*” (O my husband, get a *daman* stiched for me, I’ll keep you on my hips so lovingly). Taken together these songs as items of “objectified intelligence” create a vivid picture of Haryanvi way of life and the conditions prevalent in the community.

Before analysing various functions performed by Haryanvi women’s folksongs, it is significant to understand first the usual pattern women adopt while performing these songs. Almost all ceremonial occasions are celebrated according to the Hindu rituals performed by the pundit with men folk surrounding him. At these moments, Haryanvi women assemble

in a group quite close to the men folk and begin to sing songs. They invariably begin with the ceremonial songs while the men folk perform the ritualistic aspect of the ceremony before their eyes. As soon as the ritual is over and men disperse, women switch over to the profane songs. This is the second part of their performance. The third and the last part of this composite performance includes dance by women. By the end of the performance, the sacred feeling attached to the ceremony is virtually over and women leave for their respective homes in a mood of mirth and hilarity talking and laughing loudly. Quite in tune with their performance, the functions performed by these folk songs are varied. Sometimes they — help in educating the young woman how to behave *properly*. Obviously the proper way of behaviour is conforming to the dictates of their culture. Songs like “*Ae bar pipa! katwaiye maṭnā charḍi gaū hatāiye maṭnā pāni mh daḷā bagāiye maṭna e beti gāl ḍivāiye matna*” (“O daughter, don’t get the sacred trees chopped, don’t shoo away a grazing cow, don’t throw pebbles in the ponds, thus don’t let us cursed”) are best suited in this regard. Some of the folk songs help in promoting a feeling of solidarity within the group or clan. Various fanciful exaggerations and compensatory mechanisms especially in marriage songs perform this function through songs like the following one: “*ye bhāiyan mh sirḍār bēte Harchand ke*” (“they, Harchand’s sons, are remarkable among their kin”). Thirdly these folk songs serve to validate or justify the existing institutions, beliefs and attitudes. The presence of a strong patriarchal order and low position of women is discernible in the following folk song: “*bin paṇi papaiyā ṭarsē dekhye o bin puṭṭar māṭā ṭarsē dekhye o tū dūjā byāh karvāle.*” (“See, the bird *papaiyā* pines for water, the woman pines for son; I beseech, you get remarried”) Sometimes these songs smoothen the social friction and dissatisfaction and ease the individual in her efforts to adjust herself into her setting and fate. Many a comforting and quietening song sung at the

time of farewell of a girl are remarkable in this context. See the following one: “*Yo ghar chhodyā bābal ṭerā mannē chhodi ṭeri dehlēriyān, nyū maṭ jāṇē e lādo mhāri ṭannē rākhān ānwan jāṇēriyān*” (“O father, I leave your home, your doorstep; O my darling daughter, don’t say so, we’ll keep on bringing you back here”). – They also act as means of applying social pressure and exercising social control: They warn the dissatisfied woman to be content with her lot, to accept the world as it is, and her place in it, and thus conform to the accepted patterns. In a song, the husband is about to leave home for some distant place and his wife urges him to send her to her parental home as her in-laws will not let her live in peace. But the husband forces her to stay back arguing that “*pihar maṭna jāiye rē gori sab ṭariyān muh kālā hogā . . . mere bāp kē kuṇbā bhāri ismēn ṭerā gujārā hogā*” (“Don’t go back to your natal home, it’ll bring disgrace to us . . . my father’s clan is big enough for your subsistence”). – Some radical songs serve as a vehicle of protest against patriarchy’s hegemony. They give vent to the female performer’s angst arising out of her realisation of the hardness of her routine chores, her subordinate position in her consanguine as well as affinal home, her isolation and loneliness, etc. the following song is remarkable in this regard: “*Bīr āpān mā ke jāye re he re āpān lōte ek sarir ke kismaṭ nāyri nyāri re*” (“O brother, we’re born of the same mother, we lay in the same womb, still our fates are so unlike”). Finally these songs sometimes permit action that is not usually approved of. The elaborate day-dreams and the exultant departures from the cultural ethic performed in these songs turn out to be compensations for satisfactions denied to women in the real world. Mark the following song: “*sās meri kā sir bhaṛkē sē naṇadi kē bukhār e, pati mere ki ankhiyān dukkhēn dīn sovē ni rāt e, tīnuvān nē katthe karke le chāli bazaar e, baṛke seḥr mh rukkā māryā le lyo saṣṭā māl e*” (“My mother-in-law has headache, my sister-in-law has fever, my husband has eyesores that make

him sleepless day and night; I gathered them together, took them to the bazaar, and immediately after entering the town, I hawked to sell them at cheap rates”).

If one believes that the soul of the people speaks out in the folklore, the Haryanvi women’s soul speaks through their profane and dance songs eloquently. These songs are among the very few spaces left almost unmediated by male hegemony in the Haryanvi culture. This is exclusively the only-women space where they are free to express themselves away from the male gaze. Surprisingly, the affinal relations are mocked at and criticised here even in the presence of their most hostile relations like the mother-in-law and the sister-in-law. Hardly anybody bothers to take the issue beyond its performance. This tacit understanding between the performer and the spectators indicate the existence of female bonding howsoever ephemeral it may be. The Haryanvi women thus manipulate their folksongs not only to describe the reality but also prescribe to the best of the liberty available to them the model way of life they want to have. Irrespective of their impact in daily life, these performances are the moments of illumination for the performers. And their significance lies in their presenting an alternative world view howsoever fragile or faint it may be.

Conclusion

Actually, folklore communication is highly allusive and complex owing to its culturally structured nature. In this regard, if compared with the folk songs of other sister-cultures like Rajasthani, Punjabi, Braj, Dogari, Gujarati, Bhojpuri, etc., Haryanvi women’s folk songs can lead to a better understanding of the context within which the customs and beliefs of these cultures get validity. These folk songs need to be compared also with other genres of Haryanvi folklore like folk tales, legends, myths, proverbs, etc. in order to get “a penetrating picture of their way of life” (Herskovits:

418). Hallowell is worth quoting here when he says: “I cannot help believing that the surface has hardly been scratched, and that much valuable material that would deepen our understanding of culture lies awaiting those who will systematically study oral narratives in relation to all aspects of a society” (Hallowell: 548).

Key Words: *Folkloristics, Haryanvi Women, Folk Song, North Indian Folklore, Folk Culture, Patriarchy.*

ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԵԳԵՄՈՆԻԱ ԵՎ ԿՆՈՋ ԴԵՐԸ ՀԱՐՅԱՆՎԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ

Դեննդեր Կումար
բան.գիտ. դոկտոր

Բանասրահի համալսարան, Հնդկաստան

Մերօրյա ժամանակներում հաստատված իրողություն է, որ հայրիշխանությունը (պատրիարխատ) որպես պատմական և մշակութային սովորություն հեգեմոնիական միտումներ և ճնշումներ է գործադրում կնոջ՝ ամենախոցելի սուբյեկտի վրա: Բանահյուսությունը՝ որպես մշակույթի գործոններից մեկը, արձանագրում է հայրիշխանության հեգեմոնիական միտումները, կանանց դիմադրությունը դրանց դեմ: Այս համատեքստում Հարյանվի կանանց ժողովրդական երգերին բնորոշ են բանտարկության և փախուստի պատկերներ՝ առաջադրելով համառ հայրիշխանական գերակայության մոդել, ինչպես նաև կանանց էգալիտարիզմական աշխարհի բաղձանքը: Այս ժողովրդական երգերում հաճախադեպ են պարբերաբար կրկնվող պատկերներն ու փոխաբերությունները՝ որպես անհնազանդության դրսևորումներ հայրիշխանության դեմ: Այլ կերպ ասած, Հարյանվի կանանց ժողովրդական երգերը մարմ-

նավորում են ենթամշակույթի էական հատված՝ ծաղկող Հարյանվիի գերիշխող մշակույթի ներսում և մշակույթից դուրս: Այս հոդվածի նպատակն է ուսումնասիրել բնիկ Հարյանվի գյուղական ժողովրդական երգերի տեսակը՝ Ջակարին՝ իբրև կանանց ենթամշակույթի արտացոլանք Հարյանվի՝ թաքնված հայրիշխանական մշակույթի քողի տակ:

Բանալի բառեր՝ քանակաչափային, Հարյանվի կանայք, ժողովրդական երգ, հնդկական ֆոլկլոր, ժողովրդական մշակույթ, հայրապետություն:

КУЛЬТУРНАЯ ГЕГЕМОНИЯ И МЕНЯЮЩАЯСЯ РОЛЬ ЖЕНЩИН В ХАРИЙСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Девендер Кумар,

док. фил. н.

Университет Банараса, Индия

В наше время подтверждена реальность того, что патриархат как историческая и культурная практика оказывает гегемонистское воздействие и давление на женщин как наиболее уязвимый субъект. Фольклор как один из факторов культуры фиксирует гегемонистские тенденции патриархата, сопротивление женщин им. В этом контексте женские народные песни Харьянви характеризуются образами заключения и побега, предполагая модель стойкого патриархального превосходства, а также стремление к эгалитарному миру для женщин. В этих народных песнях часто встречаются повторяющиеся образы и метафоры, выражающие неповиновение патриархату. Другими словами, женские народные песни харианви воплощают собой важную часть субкультуры как внутри, так и за пределами доминирующей культуры харианви. Целью данной статьи является исследование коренного жанра сельской народной песни Харьянви,

Джакари, как отражение женской субкультуры в Харьяне, скрытой под маской снисходительной патриархальной культуры, которая незаметно обесценивает и преследует ее.

References

1. Dundes, Alan, ed. & int. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, N. J.: Prantice-Hall, Inc., 1965.
2. Grierson, G. A. *Linguistic Survey of India* Vol. IX Part I (1916). Delhi: Motilal Banarasidass, 1968.
3. Hallowell, A. I., “Myth, Culture and Personality”, *American Anthropologist* Vol. 49 (1947): 533-549.
4. Herskovits, M. J. *Man and His Works*. New York, 1948.
5. Kumar, Devender. *Jakari: Haryanvi Mahilaon ke Sarv-Sulabh Lokgeet*. Varanasi, 2015.
6. Weiss, Richard, “Cultural Boundaries and Ethnographic Map”, *Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Vol. IV*, ed. Alan Dundes. London: Routledge, 2005: 139-155.

**«ՀՈԴԱԼԼՈ ԶԱՆ» ԶՈՒԳԵՐԳԻ
ՍՈՑԻԱԼ-ՏՆՏԵՍԱԿԱՆ ՀԵՆՔԻ ՄԱՍԻՆ**

Լուսինե Պետրոսյան

պ. գ. թ.

*ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայազիրական հեղափոխությունների կենտրոն,
Շիրակի Մ. Նալբանդյանի անվան պետական համալսարան,
Հայաստան*

Նախաբան. Հոդվածը գրելիս հիմնականում օգտագործվել են Վ. Սամվելյանի կազմած «Երգարան»-ը, Առածանին, Հին կտակարանը, բառարաններ (Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Հ.Աճառյանի «Հայերեն արմատական բառարան»-ը, Գ. Ջահուկյանի «Հայերեն ստուգաբանական բառարան»-ը, Ստ. Մալխասյանցի «Հայերեն բացատրական բառարան»-ը), «Мифы народов мира» հանրագիտարանը, շումեր-աքադական առասպելները, հնագիտական որոշ աշխատություններ և այլն: Հոդվածի բուն նպատակն է՝ ցույց տալ, որ «Հոդալլո ջան» ժողովրդական երգում գործ ունենք ոչ թե երիտասարդ գույգի միջև ընթացող պարզ երկխոսության հետ, այլ, որ դրանում հստակ հիշողություններ են պահպանվել հազարամյակներ առաջ գոյություն ունեցած մեր նախնիների հասարակական կառույցի մասին: Այն բաղկացած էր անասնապահներից՝ անձնավորումը Հոդալլո և հողագործներից՝ անձնավորումը Դալալո, այլ կերպ ասած հասարակության արական և իգական կեսերից: Հոդվածում դա հաստատվում է բերված պատմական, հնագիտական և բանագիտական-լեզվաբանական նյութի միջոցով: Ըստ այսմ, հոդվածը թե՛ արդիական է և թե՛ նորույթ է պարունակում:

**Հողալիո և Դալալիո կերպարների նախապիպերը
արտադրող-վերարտադրող տնտեսության արդյունք:**

Հայտնի է, որ մարդկանց հիմնական սնունդն ապահովողները նախապես եղել են որսորդությունն ու հավաքչությունը, որոնցից առաջինը՝ տղամարդկանց, իսկ երկրորդը՝ կանանց զբաղմունքն էր: Որսորդությունից ծագել է անասնապահությունը, իսկ հավաքչությունից՝ հողագործությունը: Բնականաբար, անասնապահության առաջացման մեջ առաջնային դեր վերապահված է եղել տղամարդկանց, իսկ հողագործության առաջացման մեջ՝ կանանց: Հին քարի դարի ուշ փուլի թաղումների հնագիտական ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ մարդիկ սկսել էին համախմբվել սոցիալական նոր տիպի կազմակերպությունների մեջ: Արյունակից հարազատների արտամուսնական (էքսոգամ) կապի միջոցով ձևավորվող տոհմը աշխատանքի հասարակական բաժանման պահանջով դառնում էր Նախնադարի տնտեսական միավորման հիմնական բջիջը: [9, էջ 47] Մարդկությունը դրանով ոտք էր դրել տնտեսավարման նոր ձևի՝ արտադրող-վերարտադրող տնտեսության ոլորտ: Առաջավոր Ասիայի առանձին շրջաններում դեռևս Միջին քարի դարաշրջանում տեղի էր ունենում անցումը տնտեսության արտադրող-վերարտադրող ձևերին՝ անասնապահության և հողագործության: [9, էջ 57] Հայկական լեռնաշխարհում այդ գործընթացի վկայություններն են Չայոնյոյ հնավայրի (Հին Հայաստանի Անգեղտուն գավառի տարածքում) պեղումները: Անգեղտուն գավառը մասն է կազմել հողագործությանն ու անասնապահությանը սկիզբ դրած այն գոտու՝ այն «աղեղի», որը ձևավորում էին միասնության մեջ դիտված Հայկական (Արևելյան) Տավրոս և Զագրոս լեռնաշղթաները [10, էջ 7-10: 19, էջ 8-9]: Հայ-

կական լեռնաշխարհը հայրենիքն է համարվել ցորենի և գարու թե՛ վայրի և թե՛ մշակովի տեսակների: [23, էջ 88-120] Չայոնյուն եղել է մշակովի ցորենի ստացման օջախներից մեկը: Ուշագրավ է, որ պեղումների հետևանքով այստեղ հայտաբերված մշակովի ցորենի հատիկների թիվը հաշվվում է հազարներով, երբ գարեհատիկները հատուկենտ են՝ այն էլ վայրի տեսակի [8, էջ 33]: Չայոնյուի վերին (ուշ շրջանի) շերտերում ցորենհատիկների հետ միասին հանդիպում են շերտից շերտ ավելացող ոսպի, ոլոռի, վիկի մնացորդներ, որոնք խոսում են դրանց մշակովի դառնալու գործընթացի արագացման և հնավայրի բնակչության տնտեսության մեջ հողագործության գերակշռող դառնալու մասին: [13, էջ 164]

Չայոնյուի աստորին (վաղ շրջանի) շերտերի մեջ բացակայում են ընտանի կենդանիների ոսկորները: Եղածները վայրի տեսակների՝ որսի կենդանիների ոսկորներ են, ինչը խոսում է համայնքի կյանքում որսորդության ունեցած դեռևս կարևոր դերի մասին: Դրան հակառակ, վերին շերտերում այծերի և ոչխարների՝ մեծամասամբ ընտանի տեսակի ոսկորների քանակը 13 անգամ գերազանցում է ազնիվ եղջերվի և վայրի ցուլի ոսկորների ընդհանուր քանակին: [11, էջ 256-257] Այս փաստը վկայում է անասնապահության ունեցած նվաճումների մասին: Հավելումն ասվածի, նշենք, որ Չայոնյու հնավայրի աստորին շերտերց պեղված պղնձից և դահանակից (մալախիտ) պատրաստված մանր առարկաների թվագրումը ռադիոածխածնային մեթոդով ցույց է տալիս մ.թ.ա. 7250-6750 թթ.: [12, էջ 37]

**Հողալլո և Դալալլո անձնանունների և սրանց
նախադրիպերի մասին**

Մոտավորապես այս նույն թվագրումն (մ.թ.ա. VIII-VII հազարամյակներ) է պահանջում նաև Հողալլո և Դալալլո անձնանունների նախատիպերի առաջացման ժամանակաշրջանը: Բանն այն է, որ դրանց իմաստները սերտ կապի մեջ են ինչպես հողագործության և անասնապահության առաջացման, այնպես էլ վերջինների սոցիալական հիմքն ապահոված արտամուսնական ցեղի երկու՝ արական և իգական մասերը կազմող տոհմերի գոյության հետ: Մեր կարծիքով, Հողալլո անձնանվան և հայերեն *հօլաղ* բառի նախատիպը նույնն է եղել: Թեպետև վերջինը գրաբար տեքստերում բացակայում է, բայց թե նրա *հօլ* արմատն առկա է այդ տեքստերում վկայված մի շարք բառերում: [1, էջ 143] Հօլաղ (*հօլաղ*) բառի թե՛ *հօլ* արմատը և թե՛ նրա *աղ* վերջածանցը հայերենի բնիկ բառերից են: [3, էջ 138-139: 15, էջ 795]

Հօլաղ բառում *ղ*-ի գրաբարյան արտասանությունը նկատի առնելիս, հասկանալի է դառնում Հողալլո-ի մեջ գույգ լլ-ի առկայությունը, իսկ *լ/ղ* հնչյունափոխությունը հետին է՝ բարբառային, այնպես ինչպես վերջին *n* (ո) կոչականը (հանդիպում է նաև ժողովրդական այլ երգերում. Եղսո, Զուլո, Թելլո, Հակո, Սաթո և այլն): Մինչև XX դարի երեսնական թվականները *հօլաղ*-ը ամենագործածական բառերից էր: Այդպես էր կոչվում «մի տան ընտանի անասուններն արածացնող և խնամող հովիվը» [18, էջ 154], և «փոքրահասակ մշակը, որ նստում է գութանի գույգի (խորիկների) լծին և եզները քշում»: [18, էջ 154] Քանի որ գութանն ավելի ուշ է հայտնագործվել, հետևաբար, *հօլաղ*-ի և Հողալլո-ի նախատիպ բառն

առնչվելու էր արորով վար անողին՝ նրանց լծված կենդանիները «արածացնող և խնամող հովվին»:

Ինչպես վերևում տեսանք, տղային ուղղված աղջկա խոսքին (երգի առաջին տողը) երիտասարդը արձագանքում էր. «Աղջի՛կ սիրուն, աղջի՛կ անուշ, դալալլո»: Կարծում ենք, որ այս տողի *դալալլո* բառի փոխարեն նախապես եղել է *Դալարո՛ դալար* բառի կոչական ձևը: Այն *դալալլո* է դարձել *Հոդալլո*-ի վերջնամասի ազդեցությամբ: Ինչու՞ ենք կարծում, որ բառը նախապես եղել է *դալարո*: Մի պարզ պատճառով. *դալար* բառը իմաստային սերտ կապի մեջ է բուսականության հետ, իսկ բուսաշխարհի հետ գործ ունեցողները եղել են հավաքչությամբ, ապա նաև՝ հողագործությամբ զբաղվող կանայք: Սրանց ներկայացուցիչն է Դալարո/Դալալլոն; Գրաբարյան տեքստերում *դալար* նշանակում է «առոյգ և կանաչ. գուարճ», «խոտ, փայտ (իմա՝ «ծառ»- Լ.Պ.), գաւազան դալար», նաև «դալարի, խոտ, բանջար» [1, էջ 591]: *Դալար* (դալ-ար) բառի թե՛ արմատը և թե վերջածանցը բնիկ հայերեն են, ընդ որում, արմատն իր տարբերակներով առկա է հայերեն մի շարք բառերում [2, էջ 612, 616, 647, 649: 15, էջ 180, 800]:

Ձուգերգի այլևայլ զուգահեռներ

Հայկական առածներից մեկում հստակ գատորոշվում են մի կողմից տղա-հարս, մյուսից՝ աղջիկ-փեսա զույգերը: Ահա այն. «Գարնան արևը տղուս ու հարսիս վրա,/Աճնան արևը՝ փեսիս ու աղջկաս»: [14, էջ 261] Առաջին հայացքից այն տպավորությունը կարող է ստեղծվել, թե մոր օրինանքի առարկան առաջին հերթին իր տղան (և հարսը) է, ապա՝ աղջիկը (և փեսան): Բայց այս առածն ուրիշ շատ առածների նման գալիս է հազարամյակների խորքից և

ունի իր սոցիալ-տնտեսական հենքը: Գարունը այծերի և ոչխարների ծինի եղանակն է, իսկ աշունը՝ բերքահավաքի: Այս տեսանկյունից դիտարկելիս հասկանալի է դառնում, որ մայրը խտրություն չի դրել իր զավակների միջև՝ անասնապահ որդուն մաղթելով իր կենդանիների բարի աճ, իսկ դստերը՝ առատ բերք: հասկանալի է, որ գարնանային արևն է անասնապահին՝ տղամարդուն բարիք բերում, իսկ աշնան արևը՝ բուսաշխարհին առնչվող հողագործին՝ կնոջը:

Անասնապահության և հողագործության հովանավոր շումերական երկու աստվածություններ կային՝ Լախարը և Աշնանը: Սրանցից առաջինը սերտ կապ ուներ մանր եղջերավոր անասունների բուծման, իսկ երկրորդը՝ հացահատիկային բույսերի մշակման հետ: [4, էջ 312] Սրանց ստեղծել և երկիր էին ուղարկել գերագույն աստված Էնլիլը և սրա որդի՝ քաղաքակրթության հիմնադիր Էնկին (աքադերեն՝ Հայա): [7, էջ 662] Շնորհիվ սրանց մարդիկ ապահով ապրուստ ունեցան: Մի անգամ այս աստվածությունների միջև վեճ է ծագում, թե իրենցից ո՞րն է մարդկանց համար առավել պիտանի: Վեճին միջամտած Էնլիլն ու Էնկին հաղթող են ճանաչում հացահատիկային բույսերն անձնավորող Աշնանին [6, էջ 647-653] Դա հասկանալի է, որովհետև Միջագետքի հողագործ և նստակյաց բնակչության սննդի գլխավոր բաղադրիչը կազմում էին հացահատիկային բույսերը: Ընդ որում հարավային Միջագետքը՝ նախկին Շումերն ու Աքադը հայտնի էին ոչ միայն հացահատիկների մշակությամբ, այլև արտահանումով [21, էջ 73]:

Լախարի և Աշնանի վերաբերյալ գիտության մեջ գոյություն ունեն իրափամերժ կարծիքներ: Ուսումնասիրողների մեծամասնությունը այն կարծիքն է պաշտպանում, թե դրանք քույր աստվածություններ են եղել: [5, էջ 40] Մեզ առավել հավանական է թվում Ս. Ք-

րամերի կարծիքը, որ դրանցից Լախարը տղամարդ է: [17, 53-54] Ի դեպ, եթե Լախարը անասնապահ էր և այժ ու ոչխար էր բուծում, ուրեմն տղամարդ էր լինելու, որովհետև անասնապահությամբ, ինչպես նաև նրան ծնած որսորդությամբ զբաղվում էին տղամարդիկ: Ինչ վերաբերում է Լախարին և Աշնանին քույրեր համարող տեսակետին, ապա բացառված չէ, որ նման տեսակետ գոյություն է ունեցել դեռևս հնում և գալիս է Արուսյակ (Վեներա) մուրակի և այն անձնավորած Իսաննա (աքաղերեն՝ Իշտար) դիցուհու մասին գոյություն ունեցած առասպելաբանական պատկերացումներից: Մարդիկ նախապես կարծում էին, որ Լուսաբերը՝ Արուսյակը արևածագից առաջ և Գիշերավարը՝ Արուսյակը արևամուտից հետո տարբեր, բայց իրար շատ նման լուսատուներ են (Հայերեն *Լուսաբեր* և *Գիշերավար* անունները դրա վկայություններն են): Ըստ այսմ, նրանց անձնավորած դիցուհիներին շումերները համարել են քույրեր (ըստ երևույթին երկվորյակ), և նույնացրել անասնապահության ու հացահատիկների հովանավոր աստվածությունների հետ:

Աստվածաշնչում ևս կան անասնապահությամբ և հողագործությամբ զբաղված ավանդական դեմքեր: Դրանք Ադամի և Եվայի որդիներն էին՝ Կայենը և Աբելը [22, Ծանոթ, գլ. Դ, 1-10]: Ի տարբերություն շումերական առասպելի, սրանք (ըստ երևույթին երկվորյակ) եղբայրներ էին: Ըստ Աստվածաշնչի, մի անգամ նրանք նվիրաբերումներ են կատարել Եհովա աստծուն: Կայենը՝ հողի բարիքից, իսկ Աբելը՝ առաջնածին գառներից: Եհովան հաճությամբ ընդունել է անասնապահ Աբելի նվիրաբերումը, իսկ Կայենի նվիրաբերումը անտեսել էր [22, Ծանոթ, գլ. Դ, 3-5]: Թե ինչու՞ էր Եհովան դրանով իր սերը ցուցաբերել հենց անասնապահ Աբելի նկատմամբ, բացատրում է բիբլիագետ Ջենոն Կոսիդովսկին: Նա գրում է.

«Հին հրեաները այն ժամանակ (իմա՝ Պաղեստինում հաստատվելուց առաջ Լ.Պ) խաշնարածներ էին, այդ պատճառով էլ Աբելը, որ ոչխարի հոտ էր արածեցնում, նրանց ավանդության մեջ դառնում է Եհովայի սիրելին և հողագործ Կայենի անմեղ գոհը: Ի դեպ, արժե նշել, որ մարդկության զարգացման պատմության մեջ տեղի է ունեցել ճիշտ հակառակը. հենց քոչվորական ցեղերն են հարձակվել խաղաղասեր հողագործների վրա» [16, էջ 38]:

Ինչպես տեսնում ենք, հրեական ավանդության մեջ սպասված անասնապահ տղամարդ և հողագործ կին սոցիալ-տնտեսական հենքով զույգը փոխարինվել է զույգ տղամարդկանցով: Այս դեպքում ևս փոխարինումը պատճառաբանված էր լինելու: Անասնապահ և հողագործ զբաղմունքներ ունեցող զույգը զուտ արական սեռի մարդիկ կարող էին ներկայացվել միայն այն բանից հետո, երբ երևան եկավ ծանր արորը: Դրանով անասնապահ՝ կենդանի քաշող ուժ (օրինակ՝ եզ) ունեցող տղամարդուն կարևոր դեր հատկացվեց նաև հողագործություն-դաշտամշակության մեջ: Այդ դերը անփոխարինելի դարձավ գութանի երևան գալով: Կայենի և Աբելի ավանդությունը ավելի ուշ ժամանակների արգասիք է: Այն հետո է Աստվածաշնչի խմբագիրների կողմից տեղաշարժվել և հարմարեցվել առաջին մարդկանց դարաշրջանին: Իր զուգահեռ ավանդությունների նման, հրեական ավանդությանը ևս բնորոշ էր լինելու ոչ թե երկու տղամարդկանցից բաղկացած անասնապահ և հողագործ զույգը, այլ տղամարդ անասնապահ և կին հողագործ զույգը:

Եզրահանգում

1. Հայկական լեռնաշխարհում ամենավաղ թվագրում ունեցող (սկսած մ.թ.ա. 7250-6750թթ.) և արտադրող-վերարտադրող տնտե-

սություն վարած բնակավայրը եղել է պատմական Անգեղոտուն գավառում գտնված Չայոնյուն: 2. Մոտավորապես նույն ժամանակաշրջանով է թվագրվելու երիտասարդ գույգի երկխոսության արդյունք հանդիսացած «Հոդալլո ջան» ժողովրդական երգի առաջին երկու տողերի նախատիպի ստեղծումը: 3. Հոդալլո և Դալալլո անունների սոցիալ-պատմական հենքը եղել է արտադրող-վերաբրտադրող տնտեսության առաջացումը: Ըստ այդմ, երիտասարդ գույգի արական անդամը ներկայացնում է անասնապահությունը, իսկ իգական անդամը՝ բուսաշխարհը: 4. Նրանց անունների նախատիպից *hoypaղ* և *ղալար* բառերը ևս ապացույցն են նրանց միջև աշխատանքի նման բաժանման՝ անասնապահություն և հողագործություն: 5. Մեր գույգի սոցիալ-պատմական գուգահեռներն են ներկայացնում շումեր-աքադական Լախար ու Աշնան և հին հրեական Աբել ու Կայեն գույգերը, որոնց կերպարներում առկա են ավելի ուշ տեղի ունեցած մի այնպիսի երևույթ, ինչպիսին է տղամարդու մուտքը հողագործության բնագավառ:

Ամփոփում

Հոդվածի քննության առարկան «Հոդալլո ջան» ժողովրդական երգն է՝ ավելի ստույգ, նրա սկզբնամասը: Ժողովրդական այս երգի սոցիալ-տնտեսական հենքը բացահայտում են նրա առաջին և երկրորդ տողերը. «Հո՛դալլո ջա՛ն, հո՛դալլո ջա՛ն, հո՛դալլո,/Աղջի՛կ սրիոն, աղջի՛կ անուշ, դալալլո» [20, էջ 189]: Տպագիր տեքստում *հոդալլո* և *ղալալլո* բառերը փոքրատառով են բերված: Ըստ երևույթին, դա գալիս է երգն հաղորդողից, որը դրանք անհասկանալի բառեր է համարել: Հոդվածը գրվել է պատմահամեմատական մեթոդի կիրառումով, նյութերից են ինչպես հայկական ժողովրդական «Հոդալլո ջան» երգը և ասացվածքներից մեկը, այն-

պես էլ շումեր-աքադական առասպելաբանությունից հայտնի Լա-
խար և Աշնան աստվածությունների և հին հրեաների աստվա-
ծաշնչային եղբայրներ Աբելի ու Կայենի մասին ավանդազրույցը:
Հոդվածում մեր վերլուծության առարկան են դարձել երգի *հոդալ-
լո* և *դալալլո* բառերը, որոնք ծագում են այն նույն նախատիպերից,
ինչ *հոյաղ* և *դալար* բառերը: Հոդալլոյի և Դալալլոյի կերպար-
ներն իրենց գուգահեռներն ունեն առաջավորասիական այնպիսի
մշակույթներում, ինչպիսիք են շումեր-աքադականը և հին հրեա-
կանը: Մեր կարծիքով, *հոդալլո*-ն և *Դալալլո*-ն անձնանվանաբար
կիրառված հնագույն դասային անվանումների փոքր-ինչ ձևա-
փոխված հետնորդներն են: Հոդալլո-ն վերաբերում է անասնա-
պահությունը ներկայացնող երիտասարդ տղամարդուն, իսկ *Դա-
լալլո*-ն՝ բուսաշխարհը ներկայացնող և տղային դիմող աղջկան:

Բանալի բառեր՝ *հոդագործ, անասնապահ, հոյաղ, դալար, հասս-
րակություն, սոցիալ-դնարեսական, Լախար, Աշնան, Կայեն, Աբել:*

ON THE SOCIO-ECONOMIC BASIS OF THE DUET "HODALLO JAN"

Lusine Petrosyan

PhD in History

*Shirak Center for Armenological Studies NAS RA,
State University of Shirak, Armenia*

The subject of the article is the Armenian folk song "Hodallo jan", more
precisely the beginning of the song. The socio-economic basis of this folk
song is revealed by its first and second lines: "Hodallo jan, hodallo jan,
hodallo, / Pretty girl, sweet girl, dalallo". In the printed text, the words
hodallo and dalallo are written in lower case letters. Apparently, this
comes from the person who transmitted the song, to whom the meaning of

these words was not clear. The article is written by the historical-comparative method, the materials include the Armenian folk song "Hodallo jan" and one of the proverbs, as well as a myth about the famous Sumerian-Akkadian deities Lahar and Ashnan and the biblical legend about brothers Abel and Cain. The object of our analysis was the words of the song *hodallo* and *dalallo*, derived from the same prototype as the words *hotal/hotagh* «shepherd boy» and *dalar* «green». The characters of *Hodallo* and *Dalallo* have parallels in the other West Asian (Sumero-Akkadian and ancient Hebrew) cultures. In our opinion, *Hodallo* and *Dalallo* are slightly modified successors of ancient social estates names used as personal names. *Hodallo* refers to a young man representing pastoralism, and *Dalallo* refers to a girl representing the plant world.

Keywords: *cultivator, pastoralist, hotal/hotagh «shepherd», dalar «green», society, social-economic, Lahar, Ashnan, Cain, Abel.*

О СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ДУЭТА «ХОДАЛЛО ДЖАН»

Лусине Петросян

К. ИСТ. Н.

*Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,
Фонд «Ширакский государственный университет
имени М. Налбандяна, Армения*

Предметом статьи является армянская народная песня «Ходалло джан», точнее начало этой песни. Социально-экономическую основу этой народной песни раскрывают ее первая и вторая строки: «Ходалло джан, ходалло джан, ходалло, /Девушка красавица, девушка дорогая, далалло». В печатном тексте слова *ходалло* и *далалло* пишутся строчными буквами. Судя по всему, это исходит от человека, передавшую песню, которому не было понятно значение

этих слов. Статья написана историко-сравнительным методом, материалы включают армянскую народную песню «Ходалло джан» и одну из пословиц, а также миф о знаменитых шумеро-аккадских божествах Лахаре и Ашнани и библейскую легенду о братьях Авеле и Каине. Объектом нашего анализа стали слова песни *ходалло* и *далалло*, происходящие от тех же прототипов, что и слова *hotal/hotagh* «подпасок» и *dalar* «зеленый». Образы Ходалло и Далалло имеют параллели в других переднеазиатских (шумеро-аккадская и древнееврейская) культурах. По нашему мнению, *Ходалло* и *Далалло* являются слегка видоизмененными преемниками древних названий сословий, использовавшихся в качестве личных имен. *Ходалло* относится к молодому человеку, представляющему скотоводство, а *Далалло* относится к девушке, представляющей растительный мир.

Ключевые слова: *земледелец, скотовод, hotal/hotagh «подпасок», dalar «зеленый», общество, социально-экономический, Лахар, Ашнан, Каин, Абель.*

References

1. "A new vocabulary of the Armenian language" [Nor barrgirk' haykazean lezui]. Yerevan. YSU publ. H. II. 1979. 1140 p. (in Armenian).
2. Acharyan H. *Root dictionary of Armenian language* [Hayeren armatakan barraran]. Yerevan. YSU pub. H. I. 1971. 699 p. (in Armenian).
3. Acharyan H. *Root dictionary of Armenian language* [Hayeren armatakan barraran]. Yerevan. YSU pub. H. III. 1977. 635 p. (in Armenian).
4. Afanasyeva V. *Lahar and Ashnan* [Lakhar i Ashnan] // "Mythology". Moscow. "Scientific publ. Great Russian Encyclopedia". 2003. 312 p. (in Russian).
5. Afanasyeva V. *Lahar and Ashnan* [Lakhar i Ashnan] // "Myths of the nations of the world: Encyclopedia". Moscow. "Soviet encyclopedia" publ. 1980. Vol. II. p. 40. (in Russian).
6. Afanasyeva V. *Sumero-Akkadian mythology* [Shumero-akkadskaya mifologiya] // "Myths of the nations of the world: Encyclopedia". Moscow. "Soviet encyclopedia" publ. 1980. Vol. II. pp. 647-653. (in Russian).

7. Afanasyeva V. *Enki* [Enki] // "Myths of the nations of the world. Encyclopedia". Moscow. "Soviet encyclopedia" publ. 1980. Vol. II. p. 662. (in Russian).
8. "Archaeology of Foreign Asia" [Arkheologiya Zarubezhnoy Azii]. Bongard-Levin G. and others. Moscow. Higher school. 1986. 358 p. (in Russian).
9. Avdusin D. *Archeology of the USSR*. [SSHM hnagitut'yun]. Yerevan. YSU publ. 1981. 368 p. (in Armenian).
10. Braidwood R. *The Near East and Foundation for Civilization*//Oregon. Oregon State system of higher education. 1952. 45 p.
11. Braidwood R., Cambel H., Schirmer W. *Beginning of village-farming communities in Southeastern Turkey*. Çayönü Tepesi//1978 an 1979. «Journal of Field Archeology». Taylor & Francis, Ltd publ. 1981. Vol. VIII. N 3. pp. 249-258.
12. Braidwood R., Cambel H., Schirmer W. *The early village in Southwestern Asia*//»Journal of the Near Eastern Studies». Chicago. The University of Chicago press pub. 1973. Vol. 32. N 1-2. pp. 34-39.
13. Esayan S. *Archeology of Armenia. Stone Age - Late Bronze Age*. [Hayastani hnagitut'yun. K'ari dar – Ush Bronzi dar]. Yerevan. YSU publ. 1992. Series 1. 316 p. (in Armenian).
14. Ghanalanyan A. *Collection of proverbs*. [Arratsani]. Yerevan. ArmSSR AS publ. 1960. 397 p. (in Armenian).
15. Jahukyan G. *Armenian etymological dictionary* [Hayeren stugabanakan barraran]. Yerevan. "Asoghik" publ. 2010. 819 p. (in Armenian).
16. Kosidovski Z. *Biblical legends* [Bibliakan avandapatumner]. Yerevan. «Armenia» publ. 1970. 579 p. (in Armenian).
17. Kramer S. *Sumerian Mythology*. New York. Harper & Brothers pub. 1961. 130 p.
18. Malkhasyants St., *Armenian defining dictionary* [Hayeren bats'atrakan barraran]. H. III. Yerevan. State publ. 1944. 614 p. (in Armenian).
19. Martirosyan H. *Science begins in prehistoric times*. [Gitut'yunn sksvum e nakhnadarum] Yerevan. "Sovetakan grogh" publ. 1978. 205 p. (in Armenian).
20. «Song-book». [Yergaran] Yerevan. ArmStatePubl. 1949. 599 p. (in Armenian).
21. Struve V. *History of the ancient East* [Istoriya drevnego vostoka]. Moscow. "Gospolitizdat" publ. 1941. 482 p. (in Russian).

22. *The Holy Bible contains the Old and New Testaments* [Astuatsashunch' matean Hin yev Nor ktakaranats']. Y. Poyachean publ. Constantinople. 1883. 1006+302 p. (in Armenian).

23. Vavilov N. *Centers of origin of cultivated plants* [Tsentry proiskhozhdeniya kul'turnykh rasteniy] // "Selected Works". Moscow-Leningrad. 1926. Vol. V. pp. 88-120. (in Russian).

ԷԹՆԻԿԱԿԱՆ ՄՈԴԵԼՆԵՐԸ ԵՎ ՍՏԵՐԵՈՏԻՊԵՐԸ ՄԱՆԿԱԽԱՂԱՅ ԵՐԳԵՐՈՒՄ ՈՒ ԽԱՂԵՐԳԵՐՈՒՄ

Կարինե Սահակյան

հոգ. գիտ. թեկն., դոցենտ

*ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան, Հայաստան*

Ռոզա Հովհաննիսյան

ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական

հետազոտությունների կենտրոն, Հայաստան

«Հայ օրորոցայինների, խաղերգերի ու մանկական երգերի գրառումը սկզբնավորվել է անցյալ դարի 19-րդ դարի 60-ական թվականներից: 1868 թ. Պետերբուրգում Միք. Միանսարյանցը հրատարակում է «Քնար հայկականն ժողովածուն, որտեղ հատուկ բաժին է հատկացվում օրորոցայիններին, որոնք կա՛մ հեղինակային, կա՛մ մշակված ստեղծագործություններ են: Իրենց ազգային ձևով ու էությանը ուշագրավ են նաև 1885 թ. Գ. Շերենցի կազմած «Վանա սագն ժողովածուի նյութերը, որոնց շարքում պատկառելի մաս ունեն Վասպուրականի մանկական երգերը:

19-րդ դարի 90-ական թվականներին նոր թափ է ստանում օրորոցային, մանկական երգերի և խաղերգերի հավաքումն ու հրատարակումը: Այդ շրջանում լույս են տեսնում մի շարք բանահյուսական, ազգագրական, հնախոսական և տեղագրական ժողովածուներ, որոնց էջերում դարձյալ վերոհիշյալ երգերը իրենց մեծ բաժինն ունեն՝ Ալ. Մխիթարյանց, *Տաղեր ու խաղեր*, Ալեքսանդրապոլ, 1900, Գար. Հովսեփյան, *Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից*, Թիֆլիս, 1892, Վ. Տեր-Մինասյան, «*Անգիր դպրու-*

թինք և առակք, Կ. Պոլիս, 1893, Հ. Ճանիկյան, «Հնութիւնք Ակնայե, Թիֆլիս, 1985 և այլն: Այս գործին նկատելիորեն նպաստում են նաև պարբերական մամուլը՝ «Մեղու Հայաստանին», «Բյուրակներն», «Արարատը», «Արաքսը», «Նոր դարը»: Հետագայում խոշոր աշխատանք են ծավալում «Ազգագրական հանդեսն ու «Էմիսյան ազգագրական ժողովածուն», որոնք հետամուտ էին տալու ժողովրդի վսեմ ու առաքինի հատկությունները, հնամենի կենցաղն ու սովորույթները [1, էջ 9]:

Մանկական երգերի ու օրորոցայինների հիմնական ժառանգությունն ընդգրկված է Ռ. Գրիգորյանի «Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգերն գրքում/1970/»: [4, էջ 235]

Մանկական խաղերի բացառիկ անուններ ու վերջիններիս բացատրություններ է ամփոփում Գ. Սրվանձադյանցի I հատորը («Բանաբանն խորագրով):

Երեխան խաղի ու խաղերգերի միջոցով արտացոլում է ներկա պահի նկատմամբ իր հուզագգայական վերաբերմունքը: «Մանկախաղաց երգերը կենսունակ են, որովհետև նրանց սնուցող հողը հարատև է, կա ու կլինի [1, էջ 12]: Այնտեղ, որտեղ կան ծնունդ ու մանկատածություն, մանկական երգերը շարունակում են հնչել որպես կյանքի շարունակականության գովք:

Ըստ ժողովրդական պատկերացման՝ երկունքի ցավերի մեջ, երբ հոգին հոգուց անջատվում է, ծննդկանն ի՛նչ էլ խնդրի Աստծուց, կկատարվի: Ու այդ վեհ վայրկյանին մոր շուրթերին օրհնանքի բանաձև կա՝ *Տե՛ր, քու կապած բալուղդ դու քանդես:*

Հայ բանահյուսական տեքստերում առկա է նաև տղա երեխային նախապատվություն տալու մտայնություն. *Բերեք ուրեմ կովի ժուրով, քած եմ բերե, քած, //Բերեք ուրեմ լոշի փրփուր, լաճ եմ բերե, լաճ՝* հաստատելով, որ տղա երեխան է օջախի ծովսը ծխեցնո-

ղը: Այս մտայնության զուգահեռը տեսնենք Վանա բարբառով խաղերգերից մեկում.

*Աղջիկ, աղջիկ, քարե չրիչիկ,
Մկան պոչիկ, կապույտ րոտիկ,
Պրիկ, մրիկ, շան ակընջիկ, առ քյո խրճիկ,
Ալուր մաղեն, գյամ քե թաղեն:*

*Տըղա, տըղա, սիրո՛ւն տըղա,
Առ քյո ճաներ, գյնա խաղա,
Դու իմ գլխուն պոծառ ջըղա,
Ալուր մաղեն, գյամ քե պահեն: [1, էջ 151]*

Մայրն առհասարակ մանկանը հասցեագրված երգերում գովերգում է թե՛ նրան, թե՛ նրա բաժինքն ու մանկանոցի պարագաները: Առանձնակի կիրառական գործառույթ ունեն երեխայի քայլքի ու լոգանքի երգերը: Քայլքի երգերում գերակա են բացառապես բանաձևային մաղթանք-օրհնանքները, էթնիկական սիմվոլները, *բարին բացելու, չարը կապելու* բարեբանությունները: Եթե երեխան ուշ էր ոտքի ելնում, կարմիր թել էին կապում աջ ոտքին, որ կարմիր օրեր ունենար: Կամ թխում էին բոքոն, անցկացնում մանկան ոտքին, որ հացի օրհնությամբ ու առատությամբ ապրեր: Ոտքի կամ քայլքի հետ կապված նմանողական հմայություններն առնչվում են մեր հնամենի պատկերացումներին: Եթե երեխան կոխ հիվանդություն ուներ, դիմում էին լուսնին, որ ապահովեին շիտակ քայլքը. *Լուսին ախպեր, դու տղա, ես՝ տղա, տղեն տղուց չի վախենա:*

Մանկան քայլքի ուշագրավ օրինակներ են

*Տոբիկ, Կոյիկ Կաթցի,
Գարուն ելի խաղցի,
Վերև Կոյիկան մարգ է,
Ներքև Կոյիկան վարդ է: [1, էջ 183]*

....

*Տոբիկ փոխիր,
Կանաչ կոխիր:*

Հիշյալ օրինակներում մայրը նախապատրաստում է մանկան քայլքը, հորդորում քայլել, ցանկանում է, որ նրա ոտ կոխած տեղը կանաչ ու ծաղկուն լինի:

Ըստ ժողովրդական հավատալիքի՝ որպեսզի աղջիկ երեխան շարմաղ լիներ, ջրի մեջ հավկիթ էին գցում, որ դեքին պուճ/փոսիկ/ ունենար, տղա երեխային լողացնելիս ջրի մեջ գցում էին երկաթ կամ դանակ, որ ուժեղ ու հզոր լիներ:

Մանկան լոգանքի երգերում ևս արտահայտվում են ժողովրդի իմաստությունը ու բանաձևային կենսահայեցողությունը: Դրանք 2, 3 կամ ավելի տողանի համառոտ ստեղծագործություններ են, իրենց էությամբ օրինանք-բանաձևեր, որոնք զուգակցվում են երեխայի ֆիզիկական կոփվածությունն ապահովող խիստ պրակտիկ շարժումներին: Օրինակ.

Երկան վզիկ, //Թեթվաջրիկ, //Բոլորի քունը իմ բալին:

Կամ՝ Էրկան վզիկ, //Թափ Կոու ցավիկ, //Շալկե մըսիկ: [3, էջ 12]

Գոյություն ունեն վարքի ազգային և համամարդկային մոդելներ, որոնք ուշագրավ դրսևորումներ են ստանում մանկախաղաց երգերում ու խաղերգերում: Վարքի համամարդկային ստերեոտիպերը յուրաքանչյուր էթնոսի մակարդակում ունեն իրենց յուրահատկությունները:

Կենսահոգեկան ժառանգականության համաձայն՝ վարքի մի շարք ձևեր, ծագելով խաղերի մեջ, տարածում են գտնում մեր կենսական տիրույթում՝ իբրև աշխարհաճանաչման միջոց: Սրանով հանդերձ՝ խաղի ու խաղերգերի մեջ մենք իրացնում ենք որոշակի սոցիալական դերեր՝ արտացոլելով մեր էթնոսի խառնվածքի խնդիրը:

Անշուշտ, մեր ազգային վեպում ևս ստերեոտիպացվում են էթնիկական վարքի առավել նշանակալի տեսակները: Քանի որ մենք պատերազմիկ ժողովուրդ ենք, մեր խաղերի մեջ էլ գերակա են ազգային ուժային խաղերը /գուրգախաղ, մկունդախաղ, գոմշակոճիկ և այլն/:

Կոնֆլիկտային կամ ճգնաժամային իրավիճակներում էթնոսի և անձի բնավորության գծերը ինքնաբերաբար նույնականանում են և վարքի վերածվում: Այս պարագայում կարևորվում է բանահյուսական նյութի փոխանցումն ու նրա գործառական նշանակությունը: Հաղորդողը՝ մայրը, երեխային պատմում է հայրենիքի առկա վիճակը.

*Դու պզտիկ ես, բարով մեծնաս,
Բարով մեծնաս, զինվոր դառնաս,
Բուրի, բուրի, բուրի ջան...*

Էթնիկական բնավորությունը որոշակիորեն անհատականացված ձև է տվյալ անձի մեջ: Ստերեոտիպերն ու վարքի ձևերը ժառանգվում են էթնոկլիրների կողմից: Օրորների մեջ հիմնական *ես*-ը դառնում է կենտրոն, միջուկ, որի շուրջը ձևավորվում, կազմավորվում են ազգի բարոյությունն ու յուրահատկությունները:

Մանկական երգերից են զանազան հաշվերգերն ու խաղավարտի երգերը: Բոլոր դեպքերում խաղերն ու խաղերգերը, լինելով ան-

ձի հոգևոր պահանջմունքների բավարարում, իրենց նախնական մոտիվացիայի մեջ հասցեագրված են երեխային, հագեցված են մանկան նկատմամբ ջերմ սիրով ու գործով, նրա ապագայի հանդեպ մեծ հույսերով, երեխային ամեն կարգի չարիքից պաշտպանելու հմայական միջոցների գործության խոր հավատքով [4, էջ 235]:

Կառուցվածքային տեսակետից խաղերգերը խմբավորված են բաժիններով: Ըստ Ռ. Գրիգորյանի [1, էջ 40]՝ առաջին բաժինը հաշվերգերը, վիճակախաղիկներն են, որոնք ասվում են խաղը սկսելուց առաջ, խաղը առաջինն սկսելու կամ խմբի ավագ ընտրելու համար: Հանգավորված քառատող, վեցյակ, ությակ, մեծ մասամբ մթագնված բովանդակությամբ, հնարովի կամ օտար բառերի կոյտից կազմված երգեր, որոնք աչքի են ընկնում շարժունակությամբ ու կենսուրախությամբ: Դրանք երեխային տրամադրում են խաղն սկսելու, քանի որ խոսքի ռիթմիկ միավորներն են:

«Հայերի հնագույն հավատալիքը հավաստում է, որ այլուրի պարկերը, թխած հացը, «ինչքն ու մալըն չեն հաշվի, տան «բերեքեթը կերթան: «Հավը, ճիվը չեն հաշվի... նման և այլ առած-ասացվածքներ ևս վկայում են, որ **հաշիվը** ժողովրդի կողմից փոխարինված պետք է լիներ ինչ-որ բանաձևով կամ աղավաղված բառակոյտով, որը հիմնականում ծառայելով իր նպատակին, «գերծե էր պահում գյուղացուն այն ոգիներից, որոնք լսելով՝ կարող էին վնասել կամ խանգարել գործի ընթացքը: Ահա այս վախն էր պատճառը, որ մարդը սկսում է դիմել պայմանական բանաձևերի օգնությանը, որի տակ թաքնված է հաշվելու և վիճակի գաղափարը:

...Նոր բառերի ներմուծմամբ հաշվերգը կորցնում է իր նշանակությունը և երբեմն փոխարինում է անիմաստ ոտանավորի ու

միայն ռիթմով է կարծես գործակցում հաշվելու նպատակին: [1, էջ 42-43]

Ալլա, բալա, նիցա, // Դուս կաբանիցա,

Հե՛յ գիդի վանչո, // Ռաս կապիտանչո, // Փա-լան-չո:

Հիշյալ հաշվերգի մեկնաբանման միանգամայն տարբեր տեսակետներ կան. օրինակ՝ Ա. Պետրոսյանը «Մանկական բանահյուսությունը որպես ուղիղ ճանապարհե հոդվածում նշում է. «Ալաբալան նշանակում է «անլուրջ, հիմար, անիմաստ բանե, իսկ նիցա-ն տարածված սլավոնական ածանց է: Ողջ տողն ակնարկում է հաշվերգերում հաճախ հանդիպող այբուբենի առաջին տառերը՝ ա, բ (թեև հնարավոր է նաև այլալեզու ազդեցություն ենթադրել)....Բացի այդ, ակնարկվում են այբուբենի հաջորդ տառերը՝ գ, դ (իսկ Վանչոն՝ թերևս սլավոնական այբուբենի երրորդ՝ վ տառը): Այս հաշվերգը մինչ օրս մնում է հայ մանուկների մեջ ամենասիրված ու ամենատարածված հաշվերգը: [6]

Ուշագրավ է Ս. Պետրոսյանի «Եռյակ դիցանուններ հայկական մանկական խաղերի գուշակման և հաշվերգի բանաձևերումե հոդվածը, որում հեղինակը վերլուծել է *«Ալնիս, Բալնիս, հավալամ Սուրբ Սարգիսե գուշակման բանաձևը և «Ալա, Բալա, Նիցաե* խաղամուտի հաշվերգի զուգահեռը՝ ընդգծելով, որ Հայաստանի նախնադարյան հասարակության եռադասյա կառուցվածքով պայմանավորված դիցաբանի գլխավոր աստվածությունների եռյակ կազմելու հնդեվրոպական սկզբունքը իր արտացոլումն է գտել նաև հայոց մանկական խաղերի խաղամուտը՝ նշող գուշակման և հաշվերգի բանաձևերում: Խաղամուտերի գուշակային բանաձևում և զուգահեռ տեքստի առաջին տողում հիշատակված են երեք աստվածությունները, որոնք հանդես են գալիս *Արևի, Բեր-*

քուբարիքի, Հողմ-Ամպրոպի աստվածություններ հերթականությամբ:[5, էջ 69-70]:

Կան խաղերգեր, որոնք ինքնաբույս ստեղծվում են երեխաների կողմից և ժամանցային ու ընդօրինակող բնույթ ունեն: Երեխաները սիրում են նմանակել, մանկական երգերից են նաև ծաղրերգերը, որոնք ուղեկցել են նրանց խաղերին և աչքի են ընկել սրամտությամբ, ինքնատիպ ռիթմով և լեզվական պատկերավոր դարձվածներով:

*Հիւլեր, Հիւլեր, ամանչի,
Կընկա դեյրով մի՛ փախչի,
Հիւլերը ընգավ ցեխը,
Մեխը մըրավ քեխը:[Մեր հավաքածուից,-Կ. Ս.]*

Կենցաղն ու առօրեականությունը ինքնաբերաբար մտնում են երեխաների խաղերի ու խաղերգերի մեջ, որովհետև նրանց կենսաճանաչողությունը առավելապես ձևավորվում է առտնին հարաբերություններում:

Մանկական խաղերում ու խաղերգերում արքետիպային մտածողության ձևերն արտահայտված են չարի ու բարու սիմվոլիկայով: Հիշենք հայտնի մանկախաղն իր կանոններով, երբ բարի սագամայրը զգուշացնում է իր ձագուկներին՝ *Սագեր, սագեր, փուն եկեք:/ -Ինչի՞ համար: /-Գայլը սարի հեղին է:/ -Մեզ ի՞նչ կանի:/-Ձեզ կուրի:/ -Ի՞նչ գույնի է:/-Սև, սպիտակ,մոխրագույն, դե շուր վագեք դեպի փուն:*

Խաղավարտի երգերում ևս հիմնական գաղափարն այն է, որ կյանքում ինչ խաղ էլ խաղաս, միևնույնն է, պիտի վերադառնաս տուն, իմաստային մեծ ընդգրկումով՝ հայրենիք՝ որպես ապահով

հանգրվան ու շարունակական վերադարձ դեպի բարին ու բարօրությունը:

*Հ'ամենն իր Կուն, լազլագն իր բուն,
Խաչ գավազան իմ քեռու Կուն:
Կամ՝ Ծղի բուն, ծղի բուն,
Յէփ բըղի մթնի, էրպանք Կուն:*

Տունդարձը հայ էթնոսի համար ունի օջախին ու շեմին հարագատ մնալու, նվիրված լինելու գաղափար, որը խաղավարտի բանաձևով փոխանցվում է երեխաներին:

Սրանով հանդերձ՝ ստերեոտիպ վարքը շատ հին է. յուրաքանչյուր սերունդ կարող է ունենալ իր հոգևոր պահանջմունքը՝ որոշակի նոր մեկնաբանություն տալով պատմամշակութային զարգացման ընթացքում պարբերաբար կրկնվող խաղերին ու մանկախաղաց երգերին: Ուշագրավ է, որ եթե անգամ մոռացված է ծիսական բանաձևի ստեղծման մոտիվը, ապա ամեն մի նոր սերունդ ունի դրա բացատրությունն ու հիմնավորումը, որ երբեմն բուն տեքստից կարող է հեռացված լինել: Ավանդական կաղապարաձևը մոդել է, որը դրսևորվում է էթնոսի խաղային վարքում: Խաղերգերում՝ տեքստային դրսևորումների մեջ, երբեմն առկա է ավանդական կաղապար-վարք կապը, որի մեջ էլ՝ լեզու-խոսք-կող-հաղորդակցում-թաքուն վարք /իմա՝ հաշվերգեր/-բացահայտ վարք առնչություններն են: Այդ նշանակում է, որ ստերեոտիպ վարքի բոլոր ձևերը՝ ավանդույթներ, սովորույթներ, սոցիալականացման հնարներ, արհեստավարժ վարքի զանազան ձևեր, ինքնապաշտպանական գործառույթ են իրականացնում անձի կյանքում և հզորացնում են երեխայի *էս*-ը:

Էթնիկական ստերեոտիպերը, որոնք կարող են լուծել անձի ներհոգեկան կոնֆլիկտներ և արտահայտված են վաղագույն երգերում /հատկապես մանկանց հասցեագրված կամ նրանց կողմից կատարվող/, սոցիալական դիրքորոշումների յուրահատուկ տեսակներ են, թեև շատ կայուն, բայց ենթակա են փոփոխությունների: Էթնիկական ստերեոտիպերը սերտորեն կապված են անձի էթնիկական *ես*-կոնցեպցիայի և հոգենկարագրի հետ, որոնք բավականին տպավորիչ են էթնոսի մակարդակում:

Եզրակացություն. Այսպիսով՝ խաղերի ու խաղերգերի և էթնոհոգեբանական երևույթների կապը փախադարձ է ու բարդ: Էթնոսի հոգեկան կերտվածքը օբյեկտիվացվում և ամրապնդվում է նրա բանավոր մշակույթի մեջ, որը վկայում է անձի հոգեկան մշակույթի և մշակվածության աստիճանի մասին: Եթե էթնոսը հակված է շարունակ վերարտադրելու վերոհիշյալ բանահյուսական արժեքները, այդ բխում է նրա կայուն պահանջմունքներից, հոգեկերտվածքից: Հայ բանասաց հաղորդողը առաջնորդվում է ազգային ինքնության պահպանման խնդրով՝ նախապատվություն տալով ազգային լեզվամտածողությամբ խաղերի ու խաղերգերի փոխանցմանը: Այլազգի բանավոր մշակույթի տեքստային իրացումները երեխայի կողմից կարող են ընկալվել մակերեսորեն կամ մեխանիկորեն, քանի որ նրա հոգևոր ծննդաբանության մեջ՝ ազգային ստերեոտիպերում ու մոդելներում, նման բաղադրիչները գերակա չեն:

Էթնոսի բանավոր տեքստերը՝ բանահյուսական հնամենի նմուշները, հաղորդվում են սերնդեսերունդ՝ նոր ժամանակների մտածողության մոդելավորմամբ:

Բանավոր ավանդված մանկական տեքստերը, որոնք անընդհատ փոխվում են ժամանակի մեջ, ըստ էության, ամրակայում են

ընտանիքի ինքնապաշտպանական մեխանիզմները և հզորացնում են ընտանիքի յուրաքանչյուր անդամի *ես*-կոնցեպցիան:

Ամփոփում

Մեր թեմատիկ ուսումնասիրության առանցքում մանկախաղաց երգերն են, խաղերգերն ու հաշվերգերը, քայլքի ու լոգանքի երգերը, խաղավարտի երգերը, որոնք գրառել ենք 1983-88 թթ. Շիրակի մարզում: Սույն հոդվածը միջգիտակարգային բնույթ ունի՝ ընդգրկելով էթնոհոգեբանական և բանագիտական հարցեր:

Նյութը դիտարկված է պատմահամեմատական մեթոդով, էթնիկական մոդելների ու ստերեոտիպերի համատեքստում: Մարդկության կյանքի բոլոր ժամանակներում մանկանց հասցեագրվող բանավոր երգաստեղծությունն ու մշակույթը նորովի են կենցաղավարում և արդիական են յուրաքանչյուր սերնդի համար նոր շեշտադրումներով:

Անդրադարձել ենք մանկախաղաց երգերին, խաղամուտի հաշվերգերին ու խաղավարտի երգերին՝ կապված որոշակի խաղային գործողությունների հետ, մանկական քայլքի ու լոգանքի երգերին, դրանց կենցաղային գործառույթի, կատարման ձևերի, նաև՝ մանկախաղաց երգերի բանաստեղծական համակարգի մի քանի առանձնահատկություններին, երգերում արտահայտված հիմնական գաղափարին: Վկայաբերել ենք ժողովրդական պատկերացումներ ու ընկալումներ, որոնք հաճախ արտահայտված են հայ երգային բանահյուսության մեջ, հատկապես մանկաշխարհի երգերի տարբեր տեսակներում:

Բանալի բառեր՝ *էթնոս, մանկական խաղ, խաղերգեր, արքերիպ մյուս-ծողություն, գործառույթ, ազգային խորհրդանիշ, դիրքորոշում:*

ETHNIC MODELS AND STEREOTYPES IN CHILDREN'S SONGS AND GAMES

Karine Sahakyan

PhD in Psychology

*Shirak Center for Armenological Studies NAS RA
Shirak State University after M.Nalbandyan, Armenia*

Roza Hovhannisyan

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA, Armenia

There are national and universal models of behavior that are remarkably manifested in children's songs and games. Universal stereotypes of behavior have their own characteristics at the level of each ethnic group.

In accordance with biological and psychological heredity, a number of forms of behavior that originated in games have travelled in our life sphere as a means of knowing the world. In games and games, we perform certain social roles that reflect the temperament of our ethnic group. Of course, in them the most significant types of ethnic behavior are stereotyped as primitive ways of thinking that contribute to the adaptation of the entire ethnic group. The child reflects his emotional attitude to the present moment through the game and games.

In all cases, games and songs, being the satisfaction of the spiritual needs of a person, in their initial motivation are addressed to the unborn child (for example, inventing different songs related to gender, using desire formulas, color division: blue-pink, etc.).

Stereotypical behavior is very old. each new generation may have its own spiritual needs, giving a certain interpretation to the games and children's songs, which are regularly repeated in the course of historical and cultural development. It is noteworthy that even if the motive for creating a ritual formula is forgotten, each new generation has its own explanation and justification, which can sometimes be removed from the original text. The traditional template is a program and a model that manifests itself in the play behavior of an ethnic group. In games, in text manifestations, the traditional pattern-behavior connection is sometimes

observed, in which there are also relations language – speech – code – communication – hidden behavior /implicit messages/explicit behavior. This means that all forms of stereotypical behavior – traditions, customs, socialization techniques, various forms of professional behavior – perform a self-protective function in a person's life and strengthen the child's ego.

Ethnic stereotypes, capable of resolving internal psychological conflicts of a person and expressed in the earliest songs (especially addressed to children or in their performance), represent a kind of social position, although very stable, but subject to constant change.

Ethnic stereotypes are closely related to ethnic self-esteem and psychographics of a person, which are quite impressive at the ethnic level.

In this article, we will consider children's play songs, recitations and ritual songs associated with certain play activities, children's songs for walking and bathing, their everyday function, methods of performance, features of the poetic structure of children's play songs. We shall describe the game and the gamer as a micro-model of the real life of the big world.

ЭТНИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И СТЕРЕОТИПЫ В ИГРОВЫХ ПЕСНЯХ И ИГРАХ

Карине Саакян

канд.психол.наук, доцент

*Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА, Ширакский
государственный университет, Армения*

Роза Оганнисян

Ширакский центр арменоведческих исследований НАН, РА, Армения

Существуют национальные и общечеловеческие модели поведения, которые замечательно проявляются в детских песнях и игровых песнях. Универсальные стереотипы поведения на уровне каждого этноса имеют свои особенности. В соответствии с биологической и психологической наследственностью ряд форм поведения, зародившихся в играх, распространился в нашей жизненной сфере как

средство познания мира. В играх и плясках мы выполняем определенные социальные роли, отражающие темперамент нашего этноса. Конечно, в них наиболее значимые типы этнического поведения стереотипны как формы предварительного мышления, способствующие адаптации всего этноса. Свое эмоциональное отношение к настоящему моменту ребенок отражает через игру и игропляску. В основном игры и игропляски, являясь удовлетворением духовных потребностей человека, по своей первоначальной мотивации адресованы детям всех возрастов. Стереотипное поведение очень старо. Каждое новое поколение может иметь свои духовные потребности, придающие определенную интерпретацию играм и детским песням, которые регулярно повторяются в ходе историко-культурного развития. Примечательно, что даже если мотив создания ритуальной формулы забыт, каждое новое поколение имеет свое объяснение и обоснование, которые иногда могут быть удалены из исходного текста. Традиционный шаблон – это программа и модель, которая проявляется в игровом поведении этноса. В текстовых проявлениях игр иногда наблюдается традиционная связь шаблон-поведение, при которой существуют отношения язык-речь-код-коммуникация-скрытое поведение (т.е. сообщения) явное поведение. Это значит, что все формы стереотипного поведения - традиции, обычаи, приемы социализации, различные формы профессионального поведения - выполняют в жизни человека самозащитную функцию и укрепляют эго ребенка. Этнические стереотипы, способные решать внутренние психологические конфликты человека и выраженные в самых ранних песнях (особенно обращенных к детям или в их исполнении), представляют собой своеобразные типы социальных позиций, хотя и весьма устойчивые, но подверженные постоянным изменениям.

В статье мы рассмотрим детские игровые песни, декламации и игровые песни, связанные с определенной игровой деятельностью, детские песни для прогулок и купания, их бытовую функцию, способы исполнения, а также некоторые особенности поэтического строя детских игровых песен, основной идее, выраженной в песнях. По сути, мы опишем игру и игровые песни как микромодель реальной жизни большого мира.

Ключевые слова: этнос, детская игровая песня, архетипическое мышление, функция, национальный символ, позиция.

References

1. Grigoryan R.H. *Armenian folk lullabies and children's songs* [Hay zhoghovrdakan ororots'ayin yev mankakan yerger], USSR Publishing House, Yerevan, 1970, 466 pages. (in Armenian).
2. *Eminian ethnographic collection* [Eminyan azgagrakan zhoghovatsu, Moscow-Alexandrapol], 1901 (in Armenian).
3. *Armenian folk games, with diligence*, V. Bdoyan, [Hay zhoghovrdakan khagher, ashkhataşirut'yamb], Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1983, 260 pages. (in Armenian).
4. Harutyunyan S. *Scientific Essays*, [Banagitakan aknarkner], Yerevan, RA NAS "Science" Publishing House, 2010, p. 235/ (in Armenian).
5. Petrosyan S. *"Three legendary names in the divination and calculation formulas of Armenian children's games"* [Yerryak dits'anunner haykakan mankakan khagheri gushakman yev hashvergi banadzeverum], /NAS SHH Center, "Scientific Papers, 1/26, 2023, pages 69-70/ (in Armenian).
6. <https://granish.org/children-folklore-2/>

ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ԴԻՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ստեղծող Դավթյան

*Երևանի Կոմիտասի անվան պետական
կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղ, Հայաստան*

Նախաբան

Էթնոերաժշտագիտությունը անցել է ձևավորման տևական փուլերով, և որպես գիտության ինքնուրույն ճյուղ վերջնականապես ձևավորվել է 19-րդ դարում: Եզրույթը առաջին անգամ օգտագործել է հոլանդացի գիտնական Յապ Կունստը 1945 թվականին: Էթնոերաժշտագիտության ուսումնասիրման ավանդական մեթոդներից են՝ դաշտային հավաքչական կամ բանահավաքչական աշխատանքը, երաժշտության դիտարկումը որպես սոցիալական պրակտիկա, ինչպես նաև երաժշտության աշխարհագրական-տարածքային դիտարկումը:

Երաժշտական նյութի գրառման համակարգը ուներ բազմաթիվ թերացումներ ու բացթողումներ, և հետազոտողները, ժամանակի տեխնիկական ձեռքբերումներին համաքայլ, ավելի նպատակահարմար գտան օգտագործել տեխնիկական միջոցներ՝ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության կառուցվածքի, ինտերվալային կազմի և այլ կարևոր պարամետրերի որոշման համար: Այսպես, 1877 թվականին Թոմաս Էդիսոնը ստեղծեց ձայնագրիչը, որի միջոցով ձայնագրված հնչյունագրերը ուսումնասիրվում էին գիտնականների կողմից: Էդիսոնի ձայնագրիչը հիմք դրեց էթնոերաժշտագիտության ոլորտում տեխնիկայի կիրառմանը:

Նույն տասնամյակում ամերիկացի երաժշտագետ-հետազոտող Չարլզ Սիգերը ձևավորեց մի համակարգ, որի շնորհիվ կարողա-

բնականաբար, շատ ավելի ցածր է, քան էթնոերաժշտագիտության մեջ:

Ռուսաստանում երաժշտագիտության ոլորտում ձայնի բնութագրերի վերլուծության գործիքային մեթոդներ ստեղծողներից առաջինը եղել է Վիկտոր Ռաբինովիչը, ով 1930-ական թվականներին ստեղծեց **օսցիլոսկոպը**: [1] Օսցիլոսկոպը սարք էր, որը բարակ ճառագայթով ցուցադրում էր ձայնային տատանումները լուսազգայուն նյութի վրա:

ԽՍՀՄ-ում իրականացվել է երաժշտական գիտության խնդիրների վրա կենտրոնացած հաշվողական համակարգերի ստեղծում և զարգացում, մասնավորապես Վ.Լ. Գոշովսկու ուսումնասիրություններում: Ամենահամոզիչ արդյունքները ստացվել են ինֆորմացիոն-որոնողական համակարգի կառուցվածքավերլուծական կատալոգի շնորհիվ (Универсально структурно-аналитический каталог), որը մշակվել է 1975թ.-ին Հայաստանի գիտությունների ազգային ակադեմիայում: Առաջին վերլուծություններից մեկն է եղել հայկական ժողովրդական «Գորանիե պարերգը»: [2]

2008թ.-ին Կանադայում հիմնադրվեց **Երաժշտական տեղեկատվության որոնման միջազգային միությունը** (The International Society for music Information Retrieval), կրճատ՝ **ISMIR կամ MIR**): [3]



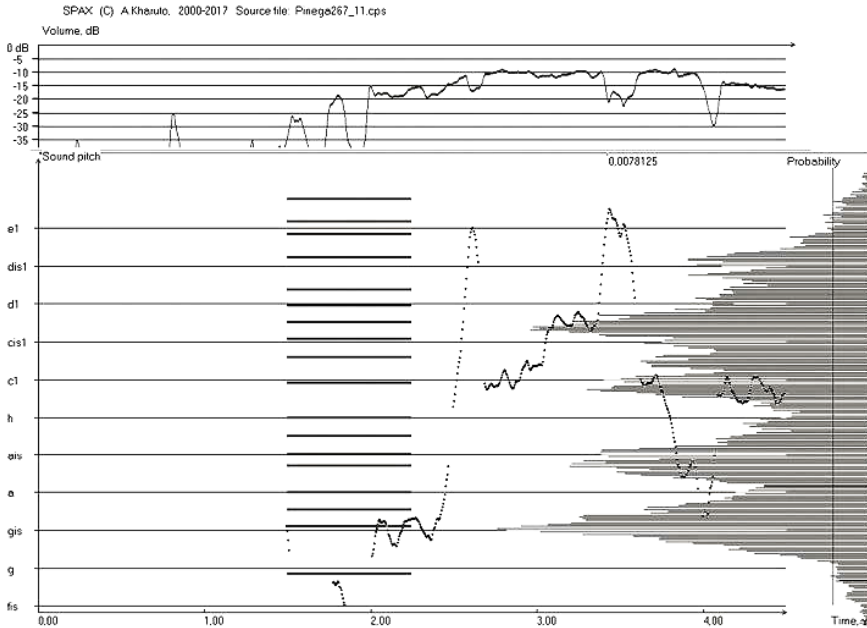
«ՄԻՐ» երաժշտական համայնքի գերնպատակն է նախագծել համակարգչային ծրագրեր երաժշտությանն առնչվող տվյալների մշակման, վերլուծության, որոնման և հասանելիության համար:

Այն տարիների ընթացքում զգալի ներդրում է ունեցել էթնո-երաժշտագտագիտության ոլորտում: Ուշագրավ ձեռքբերումներից է հազարավոր երգերի մասին հավաքագրված տվյալների բազայի ստեղծումը, որը հասանելի է հետազոտողների համար:

Այսօր բազմաթիվ ծրագրեր թույլ են տալիս բացահայտել մեղեդու մեջ առկա հնչյունաբարձրությունները, համահնչյունները, ռիթմական պատկերները և չափը: Ծրագրերի հիմնական նպատակներից մեկն է մեղեդու վերծանման միջոցով նրա բնօրինակը ստանալը՝ հատուկ մշակված ինֆորմացիոն բազաներում նմանատիպ նմուշներ փնտրելու միջոցով:

Համակարգչային ծրագրերի ստեղծման անհրաժեշտությունը կապված է նաև ժողովրդական երաժշտության մեջ գոյություն ունեցող որոշակի առանձնահատկությունների հետ: Ժողովրդական երգերում հնչյունաշարի տոների միջև եղած տարածությունները սովորաբար շատ ավելի փոքր են, քան տեմպերացված երաժշտության մեջ, ինչի հետևանքով 12 կիսատոների բաժանման տրամաբանությունը դառնում է ոչ ճիշտ: Այդ իսկ պատճառով համակարգչային վերլուծության մեջ կիրառում են երաժշտական չափման միավոր՝ երաժշտական ցենտ: 100 ցենտը հավասար է 1 տոնի: Այսպիսով, ժողովրդական երգեցողության մեջ տոների միջև օգտագործվում է 15-20 ցենտ միջակայք: Իսկ SPAX [4] կոչվող ծրագրի օգնությամբ մեղեդին նոտագրվում է ոչ ավել, քան 5 ցենտ սխալով, ինչը համապատասխանում է մարդկային լսողության հնարավորություններին:

SpaX-ը ծրագիր է, որը մշակվել է հատուկ էթնոերաժշտական հետազոտություններ կատարելու համար: Այս ծրագրի կարևոր առանձնահատկություններից է երաժշտական տվյալները պատկերավոր ցուցադրելու հնարավորությունը:



Համակարգչային վերծանում՝ սրացված SPAX ծրագրի միջոցով

Spax ծրագիրը օգտագործվել է բազմաթիվ էթնոերաժշտական ուսումնասիրությունների մեջ, կիրառվել է շատ երկրներում սկսած Հարավային Աֆրիկայից մինչև Եվրոպա:

Վերլուծության մեկ այլ տեսակ է ութնական օրինաչափությունների վերծանումը համակարգչային ծրագրերի միջոցով: Օրինակ՝ շատ աֆրիկական երգեր կառուցված են կրկնվող ութնական օրինաչափության հիմքի վրա, որը կոչվում է **կլափ**: [5] Չնայած այն

բանին, որ աֆրիկական երաժշտաժանը բավական բարդ դիմա-
կան պատկերներ ունի, վերլուծական ծրագրի հիմքում ունենալով
կլավի օրինաչափությունը, հնարավոր է դառնում ճշգրիտ հետևել
այդ դիմին:

2007թ.-ին Ավստրիայի "Միջառարկայական երաժշտական հե-
տազոտություններ" [6] պարբերականում հրապարակված «Հաշ-
վողական էթնոերաժշտագիտությունն հոդվածը վերլուծում էր ե-
րաժշտագիտության մեջ համակարգչի կիրառման ոլորտները և
անդրադառնում որոշ արդյունքների, որոնք գրանցվել են Spax
ծրագրի օգնությամբ: Այսպես, հիշատակվում է ֆիննական հետա-
զոտական մի խմբի մասին, որը կատարել է գրեթե 6200 ժողովր-
դական երգերի վերլուծություն ձայնագրությունների տեսքով:
Խումբը ծրագրի օգնությամբ հաշվարկել է ձայնի տևողության
բաշխումները տարբեր բարձրությունների վրա, ինչպես նաև իրար
հաջորդող տոների միջև ընկած ինտերվալը: Այս գործողություննե-
րից հետո հետազոտական խմբի անդամները դիմել են նեյրոնա-
լին ցանցին, որպեսզի ստացված հատկանիշները ընդհանրացվեն
և ինֆորմացիոն բազայում որոնվեն նմանատիպ մեղեդիներ:

Երաժշտական տեղեկատվության որոնման միջազգային միութ-
յան 12-րդ գիտաժողովում ներկայացվեց իրանական դաստգահներ-
ի վերլուծության մի համակարգ: Վերլուծության համար ձայ-
նագրվել էին 210 տարբեր դաստգահներ [7]՝ հիմնականում վոկալ
կատարմամբ: Համակարգչային ծրագրի միջոցով որոշվում էր կա-
տարման մեջ առկա լադային մոդուլյացիան:

Միության անդամ, երաժշտագետ գիտահետազոտող Ալի Գե-
դիկը իր առենախոսության [8] մեջ ներկայացնում է արևելյան ե-
րաժշտության ավտոմատ համակարգչային վերլուծությունը՝ հաշ-
վի առնելով դրա առանձնահատկությունները: Համակարգը ապա-

հովում է մուղամի ավտոմատ ճանաչում և վերծանում: Գեղիկը նու-
տագրման համակարգում, որպես ամենափոքր ինտերվալ օգտա-
գործում է **հոլդերյան կոման**, որը հավասար է օկտավայի 1/53-ին
կամ 22.64 ցենտի: Համակարգի առջև ծառացած խնդիրն էր կենտ-
րոնական տոնը և կատարվող մուղամի տեսակը որոշելը: Այս եր-
կու պարամետրերի վերծանումից հետո ստացված ինֆորմացիան
համեմատվում էր նախկինում ուսումնասիրված տարբեր մուղամ-
ների հետ և աշխատանքներ էր տարվում փնտրելու բնօրինակը:

Համակարգչային ծրագրերով չափված տևողությունները եր-
բեմն կլորացվում են տասնյակ միլիվայրկյաններ: Որոշ հետազո-
տողներ սարքերի միջոցով ստացված տվյալները կլորացնում են
մինչև տևողությունների եվրոպական ստանդարտ համակարգը,
սակայն համակարգչային վերլուծությունը թույլ է տալիս ճշգրիտ ո-
րոշել միկրոինտերվալները, մասերը և տեմպոռիթմը:

Հոլանդացի գիտահետազոտող Վան Կրանենբուրգի [9] կող-
մից 2010 թվականին ստեղծված համեմատական վերլուծության
համար նախատեսված ծրագիրը գտնում է տարբեր ժողովրդա-
կան մեղեդիների մեջ երաժշտական և ռիթմական զարգացման
նմանությունները: Հետազոտությունները կատարվում են Հոլան-
դիայում գտնվող Միլտենյան համալսարանում: Առաջին հետազո-
տություններից է եղել հոլանդական տարբեր տարածաշրջանների
ժողովրդական երգերի ձայնագրումը և ուսումնասիրումը: Ուսում-
նասիրություններից հետո պարզվել է, որ տարբեր տարածաշր-
ջանների մեղեդիներ պատկանում են նույն տոնայնական-ձայնա-
կարգային համակարգին:

Բացի վերոնշյալ ծրագրերից կան մի քանի համակարգչային և
բջջային հավելվածներ, որոնք կարող են օգտակար լինել էթնե-
րաժշտագիտական հետազոտությունների, տվյալների հավաքագր-

ման, վերլուծության և դաշտային աշխատանքների համար: Ահավասիկ որոշ հավելվածների օրինակներ, որոնք սովորաբար օգտագործվում են ոլորտում.

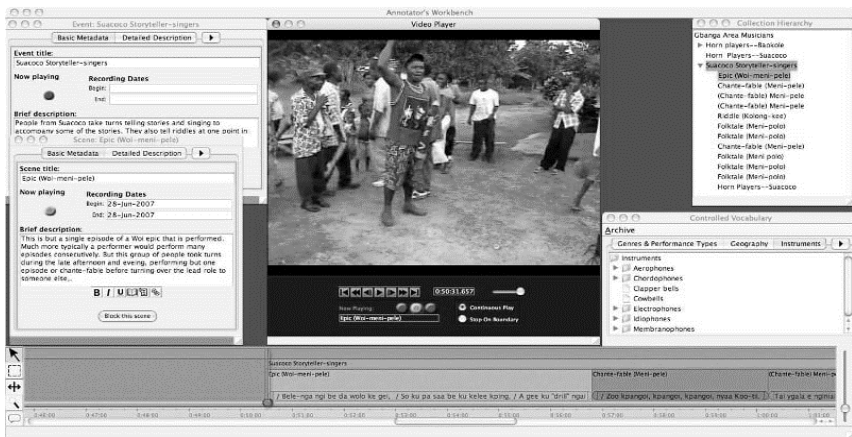
1. FieldRecorder (դաշտային ձայնագրիչ): Այն իրենից ներկայացնում է բջջային հավելված դաշտային ձայնագրման համար: Հավելվածը թույլ է տալիս դաշտային աշխատանքի ընթացքում ստանալ բարձրորակ ձայնագրություններ, ավելացնել անոտացիաներ և դասակարգել ձայնագրությունները: [14]



1. OnSong. Այս հավելվածը կարող է օգտակար լինել երաժշտական նշումներով աշխատող էթնոերաժշտագետների համար: OnSong-ը թույլ է տալիս ստեղծել և կառավարել, մեղեդիական, ակորդային և բառային աղյուսակներ, ինչը հարմար է դարձնում դաշտային աշխատանքի ընթացքում նշումներ կատարելու գործընթացը: [15]

2. Annotator's Workbench (թարգմանաբար՝ ծանոթագրությունների սեղան): Հատուկ մշակված էթնոերաժշտագետների համար՝ Annotator's Workbench-ը հավելված է, որը թույլ է տալիս կատարել աուդիո և վիդեո ձայնագրություններ: Այն տրամադրում է բառային անոտացիաներ ավելացնելու հնարավորություն, ինչպես նաև

ձայնագրված մեդիայի տարածաշրջանային պատկանելության մասին տեղեկատվություն ավելացնելու գործիքներ:



1. EthnoCloud. EthnoCloud-ը հարթակ է, որը կապում է տարբեր տարածքային և մշակույթային ծագում ունեցող էթնոերաժշտագետներին և երաժիշտ-կատարողներին: Այն թույլ է տալիս բացահայտել և կիսվել ավանդական երաժշտության ձայնագրություններով, համագործակցել երաժիշտների հետ և մուտք գործել համաշխարհային երաժշտության տվյալների բազա: [16]

Այսպիսով, մինչ օրս համակարգչային էթնոերաժշտագիտության շրջանակներում սկսում են ձևավորվել հետազոտության մի քանի ոլորտներ [10]

ա. Կառուցվածքային-վերլուծողական ուղղություն, որը որոշում է երաժշտության կառուցվածքը, հնչյունաբարձրությունները, համահնչյունային հաջորդականությունները (որոշ պոլիֆոնիկ ժողովրդական ստեղծագործություններում), կատարողական առանձնահատկությունները և այլն:

բ. Համեմատական և պատմահամեմատական ուղղություն, որը միտված է համեմատելու տարբեր երաժշտական մշակույթներ

րին բնորոշ մեղեդիները, և դրանց վերլուծության արդյունքում բացահայտել պատմական զարգացման ընթացքում կատարված փոփոխությունները:

գ. Փորձագիտական ուղղություն, որի շրջանակներում կատարվում է տարբեր մեղեդիների նախատիպերի որոնում:

Բացի նշվածներից, այսօր ջանքեր են գործադրվում ստեղծելու ավելի ընդհանրացված համակարգեր, օրինակ էթնոերաժշտագիտական թվային գրադարաններ, որոնք թույլ կտան տարբեր երկրների հետազոտողներին գտնել իրենց հետաքրքրող նյութը: Նման թվայնացված երաժշտական գրադարաններ ստեղծվել են Անգլիայում՝ «Բրիտանական ձայնային արխիվի գրադարան» (British Library Sound Archives) [11], Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում՝ «Սմիթսոնյան ժողովրդական ուղիներ» (Smithsonian folkways) [12], Աֆրիկայում՝ «Աֆրիկյան երաժշտության միջազգային գրադարան» (International Library of African music): [13]

ԵԶՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Ներկայումս կատարվող աշխատանքների մեծ մասը ծավալվում է ձայնագրությունների մշակման շուրջ: Ըստ երևույթին, այս աշխատանքները բարենպաստ են նաև այլ տեսակետներից: Օրինակ՝ այժմ բազմաթիվ ավանդական նվագարաններ ոչնչացման վտանգի տակ են, և երաժիշտների թիվը, ովքեր կարող են ստեղծագործել կամ նվագել այդ նվագարաններով, գնալով նվազում է: Այս առումով համակարգչային էթնոերաժշտագիտության ինֆորմացիոն հարթակներում պահպանվող տվյալները կարող են օգտակար լինել տարբեր գործիքների մասին պատկերացումներ կազմելու համար:

Չնայած իր բազմաթիվ առավելություններին՝ համակարգչային էթնոերաժշտագիտությունը գերծ չէ որոշակի խնդիրներից: Հիմնական մարտահրավերներից մեկը ժամանակակից համակարգ-

չային մեթոդները ավանդական երաժշտագիտական մոտեցումների հետ հավասարակշռելու անհրաժեշտությունն է: Թեև թվային գործիքները կարող են աներևակայելի օգտակար լինել մեծ քանակությամբ երաժշտական տվյալների մշակման համար, դրանք չեն կարող փոխարինել այն պատկերացումներին, որոնք կարելի է ձեռք բերել դաշտային աշխատանքի մեջ անմիջական ներգրավվածության միջոցով: Նշենք, որ համակարգչային էթներաժշտագիտությունը արագ զարգացող ոլորտ է և ունի ավանդական երաժշտության ուսումնասիրությունների մասին պատկերացումները հեղափոխելու մեծ ներուժ:

Ամփոփում

Էթներաժշտագիտությունը անցել է ձևավորման տևական փուլերով՝ որպես գիտության ինքնուրույն ճյուղ վերջնականապես ձևավորվելով 19-րդ դարում:

Մինչ օրս համակարգչային էթներաժշտագիտության շրջանակներում ձևավորվում են հետազոտության մի քանի ոլորտներ.

1. Կառուցվածքային-վերլուծողական ուղղություն, որը որոշում է երաժշտության կառուցվածքը, հնչյունաբարձրությունները, համահնչյունային հաջորդականությունը (որոշ պոլիֆոնիկ ժողովրդական ստեղծագործություններում), կատարողական առանձնահատկությունները և այլն:

2. Համեմատական և պատմահամեմատական ուղղություն, որը միտված է համեմատելու տարբեր երաժշտական մշակույթներին բնորոշ մեղեդիները դրանց վերլուծությամբ բացահայտելու պատմական զարգացման ընթացքում կատարված փոփոխությունները:

3. **Փորձագիտականություն**, որի շրջանակներում կատարվում է տարբեր մեղեդիների նախատիպերի որոնում:

Չնայած իր բազմաթիվ առավելություններին՝ համակարգչային էթնոերաժշտագիտությունը գերծ չէ որոշակի խնդիրներից: Հիմնական մարտահրավերներից մեկը ժամանակակից համակարգչային մեթոդները ավանդական երաժշտագիտական մոտեցումների հետ հավասարակշռելու անհրաժեշտությունն է: Թեև թվային գործիքները կարող են աներևակայելի օգտակար լինել մեծ քանակությամբ երաժշտական տվյալների մշակման համար, դրանք չեն կարող փոխարինել այն պատկերացումներին, որոնք կարելի է ձեռք բերել դաշտային աշխատանքի մեջ անմիջական ներգրավվածությամբ:

Բացի նշվածներից, այսօր ջանքեր են գործադրվում ստեղծելու ավելի ընդհանրացված համակարգեր, օրինակ, էթնոերաժշտագիտական թվային գրադարաններ, որոնք թույլ կտան տարբեր երկրների հետազոտողներին գտնել իրենց հետաքրքրող նյութը:

Նշենք նաև, որ համակարգչային էթնոերաժշտագիտությունը արագ զարգացող ոլորտ է և ավանդական երաժշտության ուսումնասիրությունների մասին պատկերացումները հեղափոխելու մեծ ներուժ ունի:

Բանալի բառեր՝ էթնոերաժշտագիտություն, ժողովրդական երգ, ուսումնասիրությունների մեթոդաբանություն, համակարգչային տեխնոլոգիաներ:

ON MODERN MANIFESTATIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Stella Davtyan

Yerevan Komitas State Conservatory Gyumri Branch RA, Armenia

Ethnomusicology went through long stages of formation and was finally formed as an independent branch of science in the 19th century. Nowadays several fields of research are beginning to form within the framework of computer ethnomusicology:

1. Structural-analytical direction, which determines the structure of music, pitches, consonant sequences (in some polyphonic folk works), performance features, etc.
2. Comparative and historical direction, which aims to compare the melodies characteristic of different musical cultures, and as a result of their analysis to reveal the changes made during the historical development.
3. Expert direction, within the framework of which the search for prototypes of various melodies is carried out.

Despite its many advantages, computer ethnomusicology is not without certain problems. One of the main challenges is the need to balance modern computer methods with traditional musicological approaches. While digital tools can be incredibly useful for processing large amounts of musical data, they are no substitute for the insights that can be gained through direct involvement in fieldwork.

It should also be noted that computer ethnomusicology is a rapidly developing field and has great potential to revolutionize the understanding of traditional music studies.

Key words: *ethnomusicology, folk song, research methodology, computer technology.*

О СОВРЕМЕННЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Стелла Давтян

*Гюмрийский филиал Ереванской государственной
консерватории имени Комитаса, Армения*

Этномузыкалогия прошла долгие этапы становления, окончательно сформировавшись как самостоятельная отрасль науки в XIX веке. На сегодняшний день в рамках компьютерной этномузыкалогии формируется несколько направлений исследований.

1. Структурно-аналитическое направление, определяющее структуру музыки, высоту звука, гармоническую последовательность (в некоторых полифонических народных произведениях), исполнительские особенности и т. д.

2. Сравнительно-историческое направление, целью которого является сравнение мелодий, характерных для разных музыкальных культур, путем их анализа для выявления изменений, произошедших в ходе исторического развития.

3. Экспертное направление, в рамках которого осуществляется поиск прототипов различных мелодий.

Несмотря на свои многочисленные преимущества, компьютерная этномузыкалогия не лишена определенных проблем. Одной из главных задач является необходимость сбалансировать современные компьютерные методы с традиционными музыковедческими подходами. Хотя цифровые инструменты могут быть невероятно полезны для обработки больших объемов музыкальных данных, они не заменят информацию, которую можно получить путем непосредственного участия в полевых работах.

Помимо упомянутых, сегодня предпринимаются усилия по созданию более универсальных систем, например, этномузыкологических цифровых библиотек, которые позволят исследователям из разных стран находить интересующий их материал.

Следует также отметить, что компьютерная этномузыкология является быстро развивающейся областью и имеет большой потенциал для революционного изменения понимания традиционной музыки.

Ключевые слова: *этномузыкология, народная песня, методология исследования, компьютерные технологии.*

Գրականություն

1. Рабинович А. В. *Осциллографический метод анализа мелодии*. Москва. Музгиз. 1932. 32 с.
2. Компьютерная этномузыкология
<https://mus.academy/articles/kompyuternaya-etnomuzykologiya-zadachi-metody-rezultaty>
3. Երաժշտական տեղեկատվության որոնման միջազգային միության պաշտոնական կայք <https://www.ismir.net/>
4. *Харуто А. В.* Программа **SPAX** для ОС Windows: <http://kharuto.ru/>
5. Tzanetakis G. Computational ethnomusicology: a music information retrieval perspective. Proceedings ICMC|SMC|. September 2014 14-20. Athens, p. 60-74. 71
6. Tzanetakis G., Ajay K. Schloss W., Wright M. Computational ethnomusicology // Journal of Interdisciplinary Music Studies. 2007. V. 1, p. 1-24
7. Abdoli S. Iranian traditional music Dastgah classification // Proc. Of 12th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2011), p. 275-280.
8. Gedik A. C. *Automatic transcription of traditional Turkish art music recordings: A computational ethnomusicology approach*. Izmir. 2012. 143 p..

9. Volk A., Wiering F., Kranenburg P., Unfolding the potential of computational ethnomusicology. Amsterdam. 2011. V.1, p. 25-35.

10. Компьютерная этномузыкалогия
<https://mus.academy/articles/kompyuternaya-etnomuzykologiya-zadachi-metody-rezultaty>

11. Բրիտանական ձայնային արխիվի պաշտոնական կայք
<https://sounds.bl.uk/>

12. Ամերիկյան «Մսիթսոնյան ուղիներն ձայնային գրադարանի պաշտոնական կայք <https://folkways.si.edu/>

13. Աֆրիկյան երաժշտության միջազգային գրադարանի պաշտոնական կայք <http://www.ru.ac.za/ilam/>

14. Fieldrecorder: <https://play.google.com/store/apps/details?id=de.pfitzinger.rec>

15. OnSong: <https://onsongapp.com/>

16. Ethnocloud: <https://ethnocloud.com/>

References

1. Rabinovich A. V. *Oscillographic method for analyzing the melody* [Ostsillograficheskiy metod analiza melodii]. Moscow. Muzgiz. 1932. 32 p.

2. Computational ethnomusicology
<https://mus.academy/articles/kompyuternaya-etnomuzykologiya-zadachi-metody-rezultaty>

3. Official website of the International Union for Music Information Retrieval

<https://www.ismir.net/>

4. Haruto A. V. SPAX program for Windows: <http://kharuto.ru/>

5. Computational ethnomusicology:
<https://mus.academy/articles/kompyuternaya-etnomuzykologiya-zadachi-metody-rezultaty>

6. Official British Sound Archive website <https://sounds.bl.uk/>

7. The official website of the American "Smithson Ways" sound library
<https://folkways.si.edu/>

8. Official website of the International Library of African Music
<http://www.ru.ac.za/ilam/>

ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳՆ ԻԲՐԵՎ «ԱՇԽԱՐՀԱՃԱՆԱԶՈՂՈՒԹՅՈՒՆ»

Անի Հակոբյան

արվ.թեկ.

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Հայաստան

Նախաբան

Հայ ավանդական օրորոցային երգն իբրև երևույթ սկզբունքորեն գոյություն ունի այնքան, որքան հենց հայ ժողովուրդը: Ժանրի ուսումնասիրությունը սկսվեց միայն XIX դարում, երբ բավականաչափ նյութ հավաքվել և շարունակում էր համալրվել ազգագրագետների, բանագետների, ավելի ուշ նաև երաժշտագետների կողմից: Հետևաբար օրինաչափ է, որ բանագիտական դաշտում ժանրի շուրջ եզրահանգումները և ընդանրացումները ավելի շուտ եղան, որի հիմքով նաև հետագայում որոշ ակնարկներ եղան Կոմիտասի, Ռոբերտ Աթայանի հոդվածներում, ավելի խորքային հետազոտություններ կատարեցին Մուշեղ Աղայանը, Մարգարիտ Բրուտյանը, Հասմիկ Ափիսյանը: Սակայն մինչև վերջերս ժանրի շուրջ թեկնածուական թեզի մակարդակով ուսումնասիրություն մեզանում արված չէր, որի մեկնարկը տվեցինք, վստահ լինելով, որ թեման անսպառ է և պահանջում է շարունակական հետազոտություն: Այսպիսով, տարիներ շարունակ մեր գիտական հետաքրքրության թիրախն ի թիվս այլ ֆոլկլորագիտական հարցերի եղել է հայ գեղջկական միջավայրում ծնված և սերունդներին իբրև բանավոր ավանդ փոխանցված օրորոցայինը, իբրև երաժշտաբանաստեղծական երևույթ:

Նշենք, որ այս հոդվածն իր ֆորմատով ոչ այնքան տեսական-վերլուծական է, որքան հետազոտական՝ փորձել ենք հասկանալ

որքանով է օրորն ազդում մանկան ձևավորման վրա, ինչպես նաև ներկայացնել ներկա իրավիճակը ժանրի արդիականության վերաբերյալ:

Օրորոցայինը կոնկրետ գործառնությունեցող ժանր լինելուց զատ սերունդների միջև երկխոսության առաջին «կամուրջն» է, որը հատկապես ավանդական արվեստի ակտիվ կենցաղավարման ժամանակաշրջանում եղել է ամուր ու անխախտ: Ինչպես ընդգծում է բանագետ Արուսյակ Սահակյանը. «Բանահյուսական մտածողության համակարգը և ավանդական ասելիք-լսելիքի ժառանգությունը հոգևոր կամուրջ է սերունդների միջև և սերունդների միջոցով՝ դարերի միջև: Այդ կամուրջի մեկ ծայրում առաջինը նստած է մայրը, մյուս ծայրում՝ մանուկը: Ամեն ծնվողի համար իրական ու հոգևոր աշխարհն սկսվում է մորով: Մոր և մանկան միջև եղած հաղորդակցական արվեստի առաջին և գորավոր միջոցը օրորոցային երգն է, և կին բանահյուսը հանդես է գալիս իր առաջնային դերով՝ մայր» [1, էջ 65]:

Այսօր շատ գիտնականներ, հետազոտողներ հակված են այն գաղափարին, որ աշխարհի որևէ անկյունում, անկախ ստացած կրթությունից, դավանանքից, ռասայական պատկանելությունից, երեխայի օրորոցի առաջ նստած մայրն ունենում է նույնանման ապրումներ, վերաբերմունք և իր երգն անկախ աշխարհագրական դիրքից կրում է նույն լիցքն ու ինքնամոռաց սերն առ մանկիկը: Այդ երգերում մեծ հաշվով նույնն է նաև բովանդակությունը, թեմատիկան, բնույթը: BBC աշխարհահռչակ պարբերականի համարներից մեկում հրատարակված հոդվածն հենց այդպես էլ անվանվեց. «Օրորի համամարդկային լեզուն» [2], որում հոդվածագիրը անդրադարձ է կատարում տարբեր ազգերի օրորոցայինների, մեջբերում տարբեր ինստիտուտների երաժշտագետների, ֆիզիոլոգների և հոգեբանների

րի տարբեր կարծիքներ, ովքեր պնդում են դրանցում առկա մի շարք ընդհանրությունների մասին [3, էջ 50]:

XXI դարում ապացուցված է համարվում երաժշտության և մասնավորաբար օրորոցային երգի դրական ազդեցության փաստը երեխայի թե՛ հոգեբանական, թե՛ ֆիզիոլոգիական զարգացման վրա: Հիմնվելով երաժշտաթերապիայի և մասնավորաբար նորածինների վրա կոնկրետ օրորոցայինի ազդեցությանը նվիրված գիտական հետազոտության վրա [4] 2013 թվականին Նյու Յորքի Komansky Center for Children's Health հոսպիտալում բժիշկ Ջեֆրի Փըրլմընը 11 հոսպիտալներում, 2.5 տարվա ընթացքում իրականացրել է հետազոտություն ժամանակից շուտ կամ առողջական խնդիրներով ծնված երեխաների շրջանակում, որին մասնակցել է շուրջ 30 երեխա, 17 լիցենզավորված երաժշտաթերապիայի մասնագետներ, որոնք ուղղորդել են ծնողներին կամ խնամակալներին: Ըստ հետազոտության արդյունքների, այն երեխաները որոնց համար պարբերաբար երգել են օրորոցայիններ, հատկապես ծնողները և հատկապես, անկախ հետազոտության երկրից, իրենց մայրենի լեզվով՝ ավանդական նմուշներ, մի քանի անգամ ավելի արագ են արձագանքել ապարատային բուժմանն ու դրանցով իրականացվող սնուցմանը և, հետևաբար, ավելի արագ են վերականգնվել, քան ավանդական բժշկության խմբում ընդգրկվածները [5]: Իբրև հոգվածի նախաքան ասվում է. «Օրորոցային. երևույթ, որն այնքան հին է որքան մարդը, օգնում է թերհաս երեխաներին՝ ապրել»¹, և եզրահանգում. «նույնիսկ մեր այս զարգացած օրերում միշտ չէ, որ իրավիճակի փրկությունը կախված է դեղորայքից կամ բժշկական միջամտությունից, երբեմն

¹ Lullaby Medicine for Premature Babies Something as old as mankind itself is helping to keep preterm babies alive.

այն թաքնված է պարզ և հնագույն աղբյուրի՝ այն է ծնողի և երեխայի կապի մեջ՝ ձայնի միջոցով»¹:

Այս ամենն իհարկե ժողովրդի համար վաղուց բնության կանոններով, տիեզերական գիտելիքով թե ավանդաբար փոխանցված փորձով հաստատված փաստեր են, որոնք այսօր սարքերի վրա թվերով ապացուցվում ու հաստատվում են ժամանակակից գիտության կողմից: Հայ կամ այլազգի մայրը իր համար մի պարտադիր «պարտականություն» է համարել երեխային իր անուշ ձայնով խաղաղեցնելն ու քնեցնելը, իսկ որ մոր ձայնն ունի յուրահատուկ ազդեցություն երեխայի վրա ևս վաղուց ստուգված, նաև ներկայիս գիտությամբ հաստատված մեկ այլ փաստ է [6]:

Վերը շարադրվածին զուգահեռ մեկ այլ հայտնի փաստ է, որ XX դարը գիտատեխնիկական նվաճումների ժամանակաշրջան էր, որն ավաղ իր հետ բերեց նաև բացասական հետևանքներ: Փոխվեց մարդկային շփման ձևն ու բովանդակությունը՝ նույնիսկ գյուղական միջավայրում: Այս ամենն առավել ազդեց հատկապես ավանդական բանավեժների վրա, քանի որ մեծից փոքրին իբրև «ժառանգություն» փոխանցումը խաթարվեց:

Ուրբանիզմի պայմաններում, երբ բոլորը, առաջին իսկ հնարավորության դեպքում, ձգտում են դեպի խոշոր քաղաքներ, ակտիվ կյանք, իհարկե տուժում է գյուղը, որ բոլոր ժամանակներում եղել է տնտեսությունն ու հոգևոր արժեքները «սնուցող օրգան»: Ավանդականի ստեղծման ու պահպանման մեջ գյուղի և հողին մոտ կանգնած մարդու դերն անգնահատելի է: Կոմիտասի դիպուկ բնութագրմամբ ցանկացած ազգի ավանդական երգ ու նվագ

¹ In an intensive care unit bristling with technology, this new field reminds us that medicine doesn't always come from a new drug or surgery – sometimes it's as simple as parents connecting to their children with an age-old source of comfort. A gentle tune.

ստեղծվում է գյուղում, գյուղացու կողմից ու եթե ուզում ենք ծանոթանալ այս կամ այն ազգի տիպական երգամտածողությանը, ապա պետք է փնտրել, լսել հենց դրանք [7, էջ 146]:

Կոմիտասի այս դիպուկ ու տեղին դիտարկումից շատ չանցած՝ հայ ժողովուրդը իրեն մնացած փոքրիկ հողակտորով անցավ ԽՍՀՄ կազմ: Ինչին հաջորդեց, որոշ դեպքերում հատուկ, միտումնավոր ավանդականի ու ազգայինի «լռեցում», որն էլ եղավ սովետական միության տարածքում հայ ժողովրդի համեմատաբար ապահով ու խաղաղ գոյատևման ու զարգացման պայմաններից մեկը: Այդ յոթ տասնամյակի ընթացքում, չհաշված մի քանի ազգայնական ալիքների ու պոռթկումների, որոնք լայն թափ ստացան հատկապես 1960-ականներից սկսած, վառ արտահայտված ազգայինն այնքան էլ տարածված չէր: Այս սերնդի ականջը անաղարտ ավանդական արվեստի փոխարեն «լցվեց» ռադիոյով, հեռուստատեսությամբ շրջանառվող համասովետական, մեր դեպքում նաև համակովկասյան, երաժշտական մշակույթով: XX դարի վերջին սերունդների երկխոսության բացակայությունը հանգեցրեց մի այնպիսի իրողության, որում մի ողջ սերունդ կամ դրա ահռելի շերտ ոչ թե չէր սիրում, գնահատում կամ ընդունում իր ազգայինը, ավանդականը, այլ չէր ճանաչում այն:

Այսօր, շատ դեպքերում գիտակցելով ավանդական մշակույթի արժեքն ու դրա կարևոր դերը մարդու կյանքում, թեկուզ միջավայրից, գործառույթից կտրված ամկա է դեպի ավանդականը վերադառնալու ներքին մղում, ցանկություն: Վերջին տասնամյակում, հատկապես երիտասարդ սերունդը, ակնհայտ հետաքրքրություն է ցուցաբերում ավանդական արվեստի, դրա տարբեր տեսակների հանդեպ: Այդ են վկայում ավանդական երգի-պարի օրեցօր ավելացող խմբերը, դրանց կողմից իրականացվող բաց դասերին

մարդկանց մեծ մասնակցությունը, ՀՀ և ԱՀ հանրակրթական դպրոցներում ներդրված «Ազգային երգ ու պար» առարկայի մեծ հաջողությունը՝ պայմանավորված երեխաների ոգևորությամբ:

Վստահ ենք, այս գործընթացները տասնամյակներ անց կթողնեն իրենց դրական ազդեցությունը ոչ միայն ազգային ինքնագիտակցության, այլ նաև մեզ հետաքրքրող Ժանրի, ավանդական օրորի կենցաղ վերադառնալու, ինչու չէ, նաև ավանդականի զգացողությունը կրող սերնդի կողմից նոր երգերի ստեղծման տեսանկյունից ևս: Մեր կողմից մայրիկների շրջանակում իրականացված հարցումներն արդեն իսկ հուսադրող են, բայց խնդիրներ կան նրանց կողմից երեխայի համար կատարվող նյութի ընտրության հարցում, այդ առումով շատ անելիքներ դեռ առջևում են:

Վերը նշված հարցումը սոցիալական էր, որն իրականացրել ենք բացառապես մայրիկներից կազմված մի խմբում: Նախ շնորհակալությամբ նշենք, որ մոտ 200 արձագանք եղավ, որոնց 90 և ավել տոկոսի պատասխանը դրական էր: Պարզվում է, որ նույնիսկ XXI դարի բազմազբաղ մայրիկը ևս, մի դեպքում գիտակցաբար¹ կամ գուցե ներքին զգացողությամբ՝ ենթագիտակցաբար հասկանում է օրորի կարևոր դերը մանկիկի առողջ զարգացման մեջ²:

¹ Քանի որ, ինչպես վերը ներկայացրեցինք, արդի գիտությունն ապացուցել է օրորի կամ երգով երեխային քնեցնելու ֆիզիոլոգիական ու հոգեբանական դրական ազդեցության փաստը:

² Ինչպես իրավացիորեն նշեց հարցման մասնակից Վեներա Վարդանյանը. «Ես բացարձակ անտաղանդ եմ, բայց անպայման երգում եմ: Երգել եմ «Արի իմ սոխակ», «Տերունական աղոթք», այլ հոգևոր երգեր հատկապես «Ամեն օրհնություն»-ը, անչափ հաճելի ու կամուրջներ կապող է օրորը, ամենակարևորն է, որ մնում ես մենակ հրաշքի հետ»:

Մարդիկ օրորը

Յանտուսյ Գարեգին (Մատուրյան, 18 տ.
վերձանությունը Անի հովարյանի)

[illegible]

Չորոք, սյուրք, սյուրք, սյուրք...
 Չորոք, սյուրք, սյուրք, սյուրք, սյուրք...
 Դայու բալա, Մորդի տղա,
 անուշ ընի, բաբալ լրա:
 Դայու բալա, Մորդի տղա,
 անուշ ընի, բաբալ լրա:

Ծեռտերը թո կըլխավորդ. շոռ կյան,
Ծեռտերը թո կըլխավորդ. շոռ կյան,
դե ջոն իլ, դե ջոն իլ, բաթայ ըրա,
դե ջոն իլ, դե ջոն իլ, բաթայ ըրա:

Նախշում տղա. դայու բալա,
Արդի տղա, բաբայ ըրա:
Նախշում տղա. դայու բալա,
դե քոն իլ. բաբայ ըրա:

Ամպօրո՛ւ, շնչ տոյո՛ւ բո՛ն ինձս
Աստղերո՛ւ մեջ տոյո՛ւ օրորվէս:

Քաբայ ըր.մ. դույնո թալա,
անո՛ւ շ ըննի, քաբայ սարս
Բայ իմ թալա, Աըրդի տղա,
թաբայ լըռ, թաբայ լըռ՝

Արևոյ Կարմիր, տեղիւն կանաչ,
Բախտոյ էրզյան, ճանախեղ հալալ:

Օրոր, օրոր, օրոր, օրոր,
 օրոր, օրոր, օրոր թալալ:
 Օրոր, օրոր, օրոր, օրոր,
 օրոր, օրոր, օրոր թալալ:

¹ Երկրի շարունակությունն լուծնելը մեղակայացնում է Հրապճապեղան օդային կառույցի վրա՝ դիմնված իմնալավիկությամբ:

Պարզեցինք, որ մայրիկների կամ խնամողների մի մասը երեխաների համար երգում է իրենց իսկ մանկության ժամանակ լսած,

սովորած օրորոցայիններ ու այլ հանդարտ բնույթով երգեր¹: Մի մեծ խումբ, նույնիսկ եթե իրենց համարում են ոչ այնքան տաղանդավոր, ունեն սեփական հորինվածքներ՝ հենց իրենց ձագուկների համար: Մեր խնդրանքին ընդառաջ որոշները ձայնագրեցին և մեզ տրամադրեցին իրենց «հորինվածքը»: Եղածներից հատկապես հետաքրքրական էր մի պատանու երգած օրոր, որ հորինել է քրոջ տղայի համար:

Նմուշի հետաքրքրական լինելն էլ պատահական չէ. բանն այն է, որ հորինողը, չնայած ծնվել ու մեծացել է քաղաքում, սակայն ավանդական արվեստով հետաքրքրված, կարելի է ասել ավանդականից «տեղեկացված» մեկն է, ով ոչ միայն շատ լսել և լսում է ավանդական երգեր, կարդում ազգագրական նյութեր, այլ նաև ինքն էլ ավանդական պարերի գիտակ է ու կատարող: Միայն այս գիտելիքի ու զգացողության հիմքով կարող ենք բացատրել մեր օրերում ստեղծված այս նմուշի ավանդական մտածողության վառ կնիք ունենալու փաստը:

Երևույթը կարևորում ենք այնքանով, որ սա կարող է լինել ավանդական մշակույթի վերածնման օրինակ ու ճանապարհ՝ երբ հնարավոր է ավանդականը պահպանել կամ նույնիսկ մեր օրերում հորինել այդ մտածողությամբ, այն դեպքում եթե դու այդ գիտելիքի կրողն ես, հետևաբար՝ շարունակողը: Ստացվում է, որ եթե ավանդական արվեստը բավականաչափ տարածվի և դառնա ճանաչելի՝ նոր սերունդը կհորինի այդ ոգով:

¹ «Մուրճն ընկել է», «Արի, իմ տիսակ», «Спят усталые игрушки» և այս սերնդին ծանոթ այլ երգեր:

Օգտվելով առիթից՝ այդ հարթակում տեղադրեցինք ավանդական օրոքների ժամանակակից կատարումների¹ մի քանի հղում՝ արձագանքներն ուղղակի շմեցնող էին: Մայրիկների մեծ մասի համար այդ նյութն ուղղակի «հայտնություն» էր, իսկ այն քերն, ովքեր տեղեկացված էին այդ շերտից նշեցին, որ անպայման կատարում են՝ անկախ ձայնային հնարավորություններից:

Մեր կողմից ուշադրության արժանացավ նաև «Անատոլիական պատմություն» ֆիլմում մեկ ավանդական օրոքի կիրառությունը² և դրա հետ կապված հանրության մեծ արձագանքը³:

Եզրակացություն

Այսպիսով, ժողովրդի կողմից տիեզերական գիտելիքի մաս կազմող օրոքոցային երգի գորավոր դերը երեխայի առողջ զարգացման մեջ այսօր արդեն գիտությամբ է ապացուցված: Ասվածն իբրև ինֆորմացիա պետք է շրջանառել երիտասարդ սերնդի մոտ՝ կարևորելով օրոքի դերը ծնող-երեխա ամուր կապի մեջ:

Մյուս կողմից, պետք է աշխատանքներ տանել կատարվելիք նմուշների ընտրությունը բարելավվելու ուղղությամբ, քանի որ ինչպես վերը նշվեց հետաքրքրող ժանրը իր համամարդկային նշանակությամբ հանդերձ յուրաքանչյուր ազգի մշակութային ինքնության խորհրդանիշներից է:

¹ Որոնք համեմատած մեր կարծիքով ոչ այնքան հաջող էլեկտրոնային գործիքավորմամբ Talin օրոքոցայինների նախագծի. <https://www.youtube.com/watch?v=oMOnXoINqwE>, ունեին անհամեմատ ավելի քիչ դիտումներ, որը համարում ենք ուսումնասիրողներիս և գուցե նաև կատարողների բացթողումը:

² <https://www.youtube.com/watch?v=GbbEA-BWiLI>

³ Տես հետևյալ հղման մեկնաբանությունները. <https://www.facebook.com/watch/?v=588614785336569>

Ամփոփում

Օրորոցային երգը, որ երեխային դեպի քուն ուղեկցող երաժշտաբանաստեղծական ժանր է, համամարդկային երևույթ. օրոր երգում են ամենուր ուր կա ծնունդ ու կյանք: Մյուս կողմից այն յուրաքանչյուր ազգի ավանդական, տիպական երաժշտամտածողությամբ առանձնացող և իրենում այդ տիպականը խիտ «գույներով» արտահայտող ժանրերից է: Այն, լինելով համամարդկային ֆենոմեն, ունենալով բազմաթիվ ընդհանրություններ, միևնույն ժամանակ, փաստորեն, հանդիսանում է որևէ ժողովրդի մշակութային ինքնության խորհրդանիշներից մեկը: Պատճառը, իհարկե ժողովրդական արվեստի փոխանցման միակ, բանավոր ճանապարհով սերունդների միջև երկխոսության «կամուրջն» է, որը հատկապես ավանդական արվեստի ակտիվ կենցաղավարման ժամանակաշրջանում եղել է ամուր ու անխախտ: Արդյունքում, ավանդական միջավայրն ապահովում էր սերնդավիճակային բնական ընթացք, երբ որևէ մեկի համար երգված օրորը դառնում էր իր իսկ կողմից երգվող՝ հաջորդող սերնդի համար:

Կարելի է ասել, որ այս գործառնություն ուղեկցող երգերով է երեխան ճանաչում իրեն շրջապատող աշխարհն ու իրականությունը, հետևաբար որքան գիտակցված և գտարյուն լինի խնամողի, հայկական միջավայրում հիմնականում երեխայի մոր կողմից ընտրված օրորոցայինը, այդքան ավելի ամուր կլինենք գոյաբանական պայքար հիշեցնող 21-րդ դարում առկա մարտահրավերների դեմ:

Վերջինիս հետ կապված կներկայացնենք մեր ուսումնասիրությունների արդյունքները և առաջարկները, որոնց հետևելու պարագայում կկարողանանք պահպանել ազգային դիմագիծն ու տեսակը, որը սկսվում է օրորոցից:

Բանալի բառեր՝ օրորոցային, երգ, սափանդակաւն, միջավայր, երկխոսություն, ժառանգություն, փոխանցում:

THE LULLABY AS “WORLD OBSERVATION”

Ani Hakobyan

NAS RA, Institute of Art, Armenia

The lullaby, which is a genre accompanying the function of guiding the child to sleep, is a universal phenomenon: lullabies are sung wherever there is birth and life. On the other hand, it is one of the genres distinguished by the traditional, typical musicality of each nation and expressing that typicality in "bright colors". Being a universal phenomenon, having many commonalities, at the same time, in fact, it is one of the symbols of the cultural identity of any nation. The reason, of course, is the "bridge" of dialogue between generations through the oral way of transmission of folk art, which was strong and unbreakable, especially during the period of active living of traditional art. As a result, the traditional setting provided a natural course of generational change, where a lullaby sung for one person became one sung by himself for the next generation.

It can be said that with the songs accompanying this function, the child gets to know the world and reality around him. Therefore, the more conscious the educator, in the Armenian environment, mainly the mother of the child, chooses a lullaby, the stronger we will be against the challenges of the 21st century. In connection with the latter, we will present the results of our studies and some suggestions, which we follow, we will be able to preserve the national face and type, which starts from the cradle.

Keywords: *lullaby, song, traditional, environment, dialogue, heritage, transmission.*

КОЛЫБЕЛЬНАЯ КАК "ПОЗНАНИЕ МИРА"

Ани Акопян

НАН РА, Институт искусств, Армения

Колыбельная песня, музыкально-композиционный жанр, сопровождающий функцию усыпления ребенка, явление универсальное: колыбельные поются везде, где есть рождение и жизнь. С другой стороны, это один из жанров, отличающийся традиционной, типичной для каждого народа музыкальностью и выражающий эту типичность в плотных «красках». Являясь универсальным явлением, имеющим много общего, в то же время, по сути, он является одним из символов культурной самобытности любого народа. Причина, конечно, в «мосте» диалога поколений через единственный, устный способ передачи народного творчества, который был прочным и нерушимым, особенно в период активной жизни традиционного искусства. В результате традиционная обстановка обеспечила естественный ход смены поколений, когда колыбельная, спетая для одного человека, становилась колыбельной, спетой им самим для следующего поколения.

Можно сказать, что песнями, сопровождающими эту функцию, ребенок познает окружающий его мир и действительность. Поэтому, чем сознательнее воспитателем, в армянской среде, в основном матерью ребенка, выбранная колыбельная, тем сильнее мы будем против вызовов 21 века.

В связи с последним мы представим результаты наших исследований и некоторые предложения, следуя чему мы сможем сохранить национальное лицо и тип, который берет свое начало с колыбели.

Ключевые слова: *колыбельная, песня, традиционная, среда, диалог, наследие, передача.*

References

1. **Sahakyan. A.**, Kinn asoghik banahyus (Lullaby genre), Gender researches 6, Yerevan, 2001.
2. **Nina Perry.** The Universal Language of Lullabies, BBC World Service, BBC News Magazine Online, January 20, 2013. ¾É»İİİáÝ³ÛÇÝ ĩ³ñμ»ñ³İ. <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-21035103> (accessed November 10, 2019).
3. **Trainer L.J, Trehub S.E.**, Singing to infants: Lullabies and play songs, in: Rovee-Collier, C., Lipsitt, L. P. & Hayne H. (Eds.), Advances in infancy research. Stanford, 1998.
4. <https://pediatrics.aappublications.org/> Journal of the American Academy of Pediatric, Beth Israel Medical Center in New York City, 2013, May, /Ûáöüª 20. 12. 2019, 20:10:
5. <https://abcnews.go.com/Health/lullaby-medicine-premature-babies/story?id=19430621> /Ûáöüª 2. 12. 2019, 12:30:
6. <http://www.nbcnews.com/id/37092825/ns/health-behavior/t/moms-voice-powerful-medicine/#.Xm9UvHIzbIU>,
<https://www.healthyfoodhouse.com/newborn-baby-greets-dad-with-a-beaming-smile-the-instant-she-recognizes-his-voice/?fbclid=IwAR1IYqyRcB5rbhwM4kRLzaMNV4UAA55KN6lIUUp8Ox8p8lZ5uwI7LISmcRoM/> /Ûáöüª 10.10.2019, 14:20:
7. **Komitas**, Hay gegh'juk ye'razh'sh'tut'yun, Grakan nsh'xarq Komitas vardapeti begh'un grch'en, Mont'real, 1994 (**In Armenian**).

РОЛЬ ЦЕРКВИ В ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОМ РАЗВИТИИ И ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ

Эгине Ясоян

*Российский государственный
гуманитарный университет, Россия*

Нет сомнений в том, что на формирование личности ребенка оказывает большое влияние его духовно-нравственное, религиозное воспитание. Говоря о значении религии в воспитании ребёнка, психологи утверждают, что христианство делает акцент на моральных правилах, которые, в свою очередь, прививают детям такие ценности, как смирение, патриотизм, любовь к ближним и, самое главное, любовь к Богу. Религия позволяет ребенку освоить понятие «добра и зла», бороться с проблемами, возникающими в подростковом возрасте, с помощью христианских ценностей. Немаловажным является то, что духовно-нравственное воспитание может предотвратить появление такой проблемы, как проблема «отцов и детей», которая тревожила людей в разные времена, однако в современных реалиях стала ощущаться намного острее.

Безусловно, большая роль в формировании именно духовной составляющей ребёнка возлагается на Церковь. Церковь, будучи тем институтом, который представляет, защищает и распространяет религию, должна выступить в качестве некоего «духовного воспитателя» человека, начиная с самого раннего детства и до конца его жизни. В данном исследовании предпринята попытка выявления особенностей влияния Церкви на культурное и духовное развитие детей с помощью миссионерских и культурно-образовательных проектов.

Ключевые слова: *церковь, воспитание, религия, христианство, дети.*

В современных реалиях вопрос духовно-нравственного воспитания детей является одной из ключевых проблем нашего общества. Данная проблема обуславливается такими характерными причинами, как отсутствие духовного и религиозного воспитания в образовательных учреждениях, отсутствие понимания, а иногда и полное непонимание того, что есть нравственность и духовность. Стоит отметить, что с развитием социальных сетей среди молодежи и пропаганды там тех ценностей, которые совершенно противоположны христианским ценностям, данная проблема стала обостряться. Нередко на платформах социальных сетей можем столкнуться с таким явлением, как реклама и некая романтизация жестокости, насилия, алкоголя и курения. Ребенок, сталкиваясь с этим, воспринимает такое явление как «должное», и пытается жить точно также как остальные его ровесники, дабы не отставать от моды. Таким образом, происходит подмена ценностей: человеческие духовные ценности вытесняются материальными.

Главным ресурсным условием решения данной проблемы является духовно-нравственное и религиозное, то есть христианское воспитание детей, которое благополучно внедрит ребенка в мир культуры и содействует его личностному развитию.

Первое представление о религиозных ценностях ребенок обычно получает в семье. Это те моральные стандарты, которые вкладываются в ребенка с детства, и в дальнейшем участвуют в формировании личности. В случае, если ребенок не получил достаточное религиозное воспитание в силу разных факторов, таких, как отсутствие достаточного количества знаний у родителей, и, как следствие, невозможность привить их ребенку, а также отсутствие у ребенка интереса к религиозному познанию. В более взрослом возрасте человек будет сталкиваться с трудностями и непониманием

правильности выбранных способов решения любых проблем, с которыми ему предстоит столкнуться. Ведь моральные ценности и ориентиры - это как пособие к действию, и разве могут быть действия правильными, если они построены на ложных ориентирах. Собственно, именно поэтому и знание христианских основ и ценностей с юности помогают ребенку правильно воспринимать мир, в котором он живет.

Декларация прав ребенка¹, принятая Генеральной Ассамблеей ООН, провозглашает, что «человечество обязано давать ребенку лучшее, что имеет». Соответственно мы, будучи представителями и частью правового государства, должны в первую очередь заботиться о культурном, духовном и нравственном воспитании детей, основанном на тех ценностях, которые действительно могут дать ребенку лучшее.

Говоря о значении религии в воспитании ребёнка, психологи утверждают, что христианство делает акцент на моральных правилах, которые, в свою очередь, прививают детям такие ценности, как смирение, патриотизм, любовь к ближним и, самое главное, любовь к Богу. Религия позволяет ребенку освоить понятие «добра и зла», бороться с проблемами, возникающими в подростковом возрасте, с помощью христианских ценностей. Немаловажным является то, что духовно-нравственное воспитание может предотвратить появление такой проблемы, как проблема «отцов и детей», которая тревожила людей в разные времена.

С позиции психологии существует несколько принципов духовно-нравственного воспитания и развития детей. Рассмотрим некоторые из них.

Принцип идентификации представляет собой отождествление себя с другой значимой личностью, стремление быть похожим на нее.

¹ Declaration of the Rights of the Child, 1959

А также соотнесение собственного поведения с нормой, правилом и т.п.¹ В Послании к Филиппийцам² 2:5-11 говорится следующее: **«Ибо в вас должны быть те же чувствования, какие и во Христе Иисусе: Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть равным Богу; но уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной. Посему и Бог превознес Его и дал Ему имя выше всякого имени, дабы пред именем Иисуса преклонилось всякое колено небесных, земных и преисподних, и всякий язык исповедал, что Господь Иисус Христос в славу Бога Отца»**. Исходя из этого, сам Христос выступает в роли той самой значимой личности, с которой ребенок может отождествлять себя и стремиться быть похожим на нее.

Принцип личностно ориентированного подхода предполагает принятие ребенка таким, каков он есть³, доброжелательность и теплота в отношениях, вера в его позитивное развитие, наличие диалогического общения. В этом смысле Апостол Павел говорит следующее: **«Посему принимайте друг друга, как и Христос принял нас во славу Божью»** (Римляне 15: 7).

Принцип культуросообразности подразумевает воспитание с использованием народных традиций, народной культуры, музыки, искусства и т.д. Великий Хачатур Абовян в свое время писал: **«Забудь свой язык, отрекись от своей веры, как же ты потом скажешь, из какого ты народа?»**. По мнению выдающегося писателя, именно язык

¹ Григорьева Г.Г. Духовно-нравственное воспитание и развитие детей дошкольного возраста, 2012

² Библия, Первоисточник: <https://www.bible.com/ru/bible/167/PHP.2.5-11.%D0%A1%D0%98%D0%9D%D0%9E%D0%94>

³ Григорьева Г.Г. Духовно-нравственное воспитание и развитие детей дошкольного возраста, 2012

и религия формируют национальную идентичность армян. Соответственно религия и религиозное образование являются неотъемлемой частью культурного воспитания детей.

Совершенно очевидно, что в армянском обществе формирование религиозных взглядов, духовной культуры и нравственности у детей невозможно без влияния и прямого вмешательства Армянской Апостольской Церкви. Церковь, будучи тем институтом, который представляет, защищает и распространяет религию, должна выступить в качестве некоего «духовного воспитателя» человека, начиная с самого раннего детства и до конца его жизни. Учитывая факт, что Армения является светским государством, очевидно, необходимо объединить каноны светского и религиозного характера, дабы содействовать развитию духовного мира ребенка в соответствии как с нравственными идеалами и ценностями, принятыми в обществе, с позиций светского образования, так и духовного.

Исходя из статьи 18 Конституции Республики Армения¹, Армянская Апостольская Святая Церковь представляется как национальная церковь, имеющая исключительную миссию в духовной жизни армянского народа, в деле развития его национальной культуры и сохранения его национальной самобытности. Опираясь на данную формулировку, можно констатировать, что Армянская Церковь также может играть большую и решающую роль в содействии духовному образованию армянского народа, в том числе детей школьного возраста.

Итак, согласно пункту «г» статьи 17 Закон РА «О свободе совести и религиозных организациях»² от 17 июня 1992 г. государство не

¹ Հայաստանի Հանրապետության Սահմանադրություն, 2015

² Закон Республики Армения «О свободе совести и религиозных организациях», 1992

препятствует свободно проповедовать и распространять свою веру на всей территории Республики Армения, а также содействовать духовному образованию армянского народа, равно как и в установленном порядке через учебные заведения. В этом контексте, в соответствии с соглашением, подписанным между Правительством РА и Армянской Апостольской Церковью в 2002 году, предмет «История армянской церкви» был введен в учебную программу старших классов всех общеобразовательных школ. Однако попытки исключить предмет из учебной программы начались чуть ли не сразу после внедрения предмета в образовательные учреждения, были замечания о том, что предмет идентифицирует национальную и религиозную принадлежность. Например, в 2014 году стало известно, что в докладе Комитета ООН по правам ребенка отмечалось, что предмет «История армянской церкви» должен быть исключен из обязательной школьной программы, поскольку изучение этого предмета нарушает свободу вероисповедания детей и противоречит Конституции.¹ Попытаемся разобраться, насколько обязательное изучение данного предмета противоречит принципу светского образования в Республике Армения.

Как верно отмечает В.Торосян «Очевидно, что принцип секуляризма образования вовсе не требует недопустимости обучения религии в сфере образования. Светское государство-это не антирелигиозное или богохульное государство»². Действительно, на примере многих зарубежных светских государств мы можем наблюдать такое явление, когда обязательное религиозное образование в образова-

¹ Первоисточник: <https://ru.aravot.am/2019/11/09/315701/>

² Վահե Թորոսյան, Հայաստանի Հանրապետությունը որպես աշխարհիկ պետություն. Սահմանադրական կարգավորման հիմնախնդիրները և համեմատական-իրավական վերլուծություն

тельных учреждениях никак не нарушает принцип секуляризма и конституционное право детей на свободное вероисповедание. Например, в Германии изучение религии в школах носит обязательный характер согласно статье 7 Основного закона страны¹. Однако, в соответствии со статьей 24 Конституции Бельгии «Школы, организуемые органами государственной власти, предусматривают возможность выбора между преподаванием одной из признанных религий и нерелигиозной нравственностью до окончания обязательного школьного обучения»².

Говоря о важности роли предмета «История армянской церкви» в духовном воспитании детей, верна точка зрения, согласно которой необходимость преподавания предмета истории Армянской Церкви, по сути, определяется миссией Церкви развивать национальную культуру и сохранить национальную идентичность³.

Несомненно, следует также отметить роль национальных традиций в сфере образования, рассматривая национальную культуру и религию как составную часть образования и воспитания, в том числе принимая во внимание вековое преданное служение Армянской Апостольской Церкви армянскому народу.

Помимо преподавания предмета «История армянской церкви» в общеобразовательных школах, Армянская Апостольская Церковь стала инициатором открытия воскресных школ, как на территории Армении, так и в диаспоре. Целью воскресных школ являлась и является создание всех возможных условий для совершенствования

¹ Конституция ФРГ от 23 мая 1949 г. (с изменениями и дополнениями до 20 октября 1997 г.)

² Конституция Бельгии от 17.02.1994 г.

³ Տ. Շահե ծ. վարդ. Ասանյան, Եկեղեցի-պետություն փոխադրությունները Հայաստանի Հանրապետությունում, Հայաստանյայց Առաքելական Ս. Եկեղեցիի և ՀՀ օրենսդրությունը, Սր. Էջմիածին, 2013

духовной, а также церковной жизни детей. Помимо духовных предметов, в воскресных школах также преподаются предметы, развивающие в ребенке любовь к искусству и к национальным традициям. С помощью искусства воскресные школы воспитывают глубокие эмоции и чувства. Правильно сказано, что при использовании разных видов искусства с раннего возраста ребенка, мы вкладываем в него прекрасное и доброе, развиваем его воображение, фантазию, и, конечно же, побуждаем его стремление к творчеству¹.

Возвращаясь к вопросу о воспитании любви к национальным традициям, стоит отметить, что духовно-нравственное воспитание в воскресных школах Армянской Апостольской Церкви соответствует национальным традициям и осуществляется в ходе знакомства с основами национальной культуры. При каждой такой школе действуют разные кружки: национальные танцы, игра на народном инструменте (обычно канон или дудук), изучение национальных и духовных песен.

Воспитание детей является важной задачей и ответственностью не только отдельных семей или общества, а государства в целом. Духовно-нравственное воспитание на основе христианских и церковных традиций благотворно влияет на все стороны взаимоотношения ребенка с миром: на его мировоззрение и формирование гражданской позиции, на патриотическую и семейную ориентацию, эмоциональное состояние и психическое развитие.

В современном образовании часто искажается, или и вовсе выпадает необходимое детям духовное и нравственное воспитание. Цель культурно-образовательной и миссионерской деятельности

¹ Бочкарева Д.А., Роль воскресных школ в духовно-ценностном воспитании человека, Екатеринбург, УрГТУ

Армянской Апостольской Церкви заключается в воспитании личности. Не пассивного, безынициативного, а действительно сильного человека. Такое образование воспитывает чувство долга, справедливости, ответственности и другие важнейшие качества, придающие смысл мыслям и делам человека. Это в очередной раз доказывает особую значимость и актуальность разработки программы по духовно-нравственному образованию и воспитанию детей, к чему должны быть причастны и Церковь, и государство.

ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԴԵՐԸ ԵՐԵԽԱՆԵՐԻ ԲԱՐՈՅԱՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԵՎ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Հեղինե Յասոյան

Ռուսաստանի պետական

հումանիտար համալսարան, Ռուսաստան

Երեխայի անձի ձևավորման վրա մեծ ազդեցություն է գործում նրա բարոյահոգեբանական, կրոնական դաստիարակությունը: Խոսելով երեխայի դաստիարակության հարցում կրոնի նշանակության մասին՝ հոգեբանները պնդում են, որ քրիստոնեությունը կենտրոնանում է բարոյականության վրա, որն, իր հերթին, երեխաների մեջ սերմանում է այնպիսի արժեքներ, ինչպիսին են խոնարհությունը, հայրենասիրությունը, սերը մերձավորների հանդեպ և ամենակարևորը՝ սերը առ Աստված: Կրոնը թույլ է տալիս երեխային յուրացնել «բարու և չարի» հասկացությունը, դեռահաս տարիքում առաջացած խնդիրների դեմ պայքարել քրիստոնեական արժեքների միջոցով: Պակաս կարևոր չէ այն, որ հոգևոր և բարոյական դաստիարակությունը կարող է կանխարգել այնպիսի խնդրի առաջացումը,

ինչպիսին է «հայրերի և երեխաների» խնդիրը, որն անհանգստացրել է մարդկանց տարբեր ժամանակներում, սակայն ժամանակակից կյանքում զգացվում է համեմատաբար սուր:

Անշուշտ, երեխայի հոգևոր ձևավորման հարցում մեծ դեր է վերապահվում Եկեղեցուն: Եկեղեցին, լինելով այն ինստիտուտը, որը ներկայացնում, պաշտպանում և տարածում է կրոնը, պետք է հանդես գա որպես մարդու «հոգևոր դաստիարակ», սկսած ամենավաղ մանկությունից մինչև կյանքի վերջ: Այս ուսումնասիրության մեջ փորձ է արվում բացահայտել Եկեղեցու ազդեցության առանձնահատկությունները երեխաների մշակութային և հոգևոր զարգացման վրա միսիոներական և կրթամշակութային ծրագրերի միջոցով:

Բանալի բառեր՝ եկեղեցի, դաստիարակություն, կրոն, քրիստոնեություն, երեխաներ

THE CHURCH'S ROLE IN THE SPIRITUAL DEVELOPMENT AND EDUCATION OF CHILDREN

Yasoyan Heghine

Russian State Humanitarian University, Russia

*“Start children off on the way they should go, and even
when they are old they will not turn from it”.*

(Proverbs 22:6)

Spiritual and moral education has a major influence on the establishment of children's personality. Speaking of the importance of religion in children's education, psychologists argue that Christianity focuses on moral rules which teach children values such as humility, patriotism, love for those they know well and most importantly love of God. More crucially, spiritual teaching allows to prevent a certain number of issues such as those concerning “Father-children” relations. These

problems have made people uncomfortable and have become a salient topic in the contemporary era.

Undoubtedly, the Church holds a predominant role in developing the spiritual facet of children. As an institution which represents, defends, and spreads religion, the Church needs to be the “spiritual instructor” of people from childhood until they die. This research aims to reveal the characteristics of the Church’s influence on the cultural and spiritual evolution of children thanks to the help of missionaries and cultural and educative projects.

Spiritual and moral education has a major influence on the establishment of children’s personality. Speaking of the importance of religion in children’s education, psychologists argue that Christianity focuses on moral rules which teach children values such as humility, patriotism, love for those they know well and most importantly love of God. More crucially, spiritual teaching allows to prevent a certain number of issues such as those concerning “Father-children” relations. These problems have made people uncomfortable and have become a salient topic in the contemporary era.

Undoubtedly, the Church holds a predominant role in developing the spiritual facet of children. As an institution which represents, defends, and spreads religion, the Church needs to be the “spiritual instructor” of people from childhood until they die. This research aims to reveal the characteristics of the Church’s influence on the cultural and spiritual evolution of children thanks to the help of missionaries and cultural and educative projects.

Key words: *church, education, religion, Christianity, children.*

Источники и литература

1. Declaration of the Rights of the Child, 1959

2. Григорьева Г.Г. Духовно-нравственное воспитание и развитие детей дошкольного возраста, 2012
3. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета
4. Հայաստանի Հանրապետության Սահմանադրություն, 2015
5. Закон Республики Армения «О свободе совести и религиозных организациях», 1992
6. Վահե Թորոսյան, Հայաստանի Հանրապետությունը որպես աշխարհիկ պետություն. Սահմանադրական կարգավորման հիմնախնդիրները և համեմատական-իրավական վերլուծություն
7. Конституция ФРГ от 23 мая 1949 г. (с изменениями и дополнениями до 20 октября 1997 г.)
8. Конституция Бельгии от 17.02.1994 г.
9. Տ. Շահե ծ. վարդ. Անանյան, Եկեղեցի-պետություն փոխհարաբերությունները Հայաստանի Հանրապետությունում, Հայաստանյազ Առաքելական Ս. Եկեղեցին և ՀՀ օրենսդրությունը, Սր. Էջմիածին, 2013
10. Бочкарева Д.А., Роль воскресных школ в духовно-ценностном воспитании человека, Екатеринбург, УрГТУ

**ԲԱՆԱՍԱՑԻ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՈՐՊԵՍ
ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԵՐԻ
ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԲԱՂԱԴՐԻՉ
(Ըստ Շիրակում գրառված նյութերի)¹**

Հասմիկ Մատիկյան

Բ. Գ. Թ.

*ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն,
Շիրակի պետական համալսարան, Հայաստան*

Գոհար Թումասյան

*ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական
հետազոտությունների կենտրոն, Հայաստան*

Սույն հոդվածով անդրադառնում ենք «հիշողություն» երևույթի ուսումնասիրությանը՝ որպես մանկական բանահյուսության կարևոր բնութագրիչ: Բանահյուսական նյութերը մեծ մասամբ ճամփորդում են հիշողության միջոցով՝ գիտակարգային հայեցակետի համաձայն:

Ըստ շվեյցարացի հոգեբան Կարլ Յունգի՝ կոլեկտիվ անգիտակցականը վերաբերում է այն գաղափարին, որ ամենախոր անգիտակցական մտքի մի հատվածը գենետիկորեն ժառանգված է և չի ձևավորվում անձնական փորձով: Շիրակի մանկական բանահյուսությանը նվիրված տեքստերի մեծամասնությունը հավաքական հիշողության արդյունք է:

Ուսումնասիրության հորիզոնում են մեր կողմից գրառված Շիրակի մարզի մանկական բանահյուսության նյութերը:

Ըստ Ա. Սուքիասյանի «Հայոց լեզվի հոմանիշների բացատրա-

¹ Հետազոտությունը իրականացվել է ՀՀ Գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 22YR-6B030 ծածկագրով «Շիրակի մանկական բանահյուսությունը» գիտական թեմայի շրջանակներում:

կան բառարան»-ի «հիշողություն»¹ բառը *հիշություն*, *հիշմունք* (Ժող.) առաջին իմաստով նշանակում է գիտակցության մեջ անցյալի տպավորությունները պահելու և վերականգնելու կարողություն և երկրորդ իմաստով՝ *հիշողականություն* (հիշելու՝ անգիր անելու ունակություն):

«Հիշողություն» հասկացությունը կիրառվում է իբրև «մարդկանց կողմից համատեղ ապրված ընդհանուր փորձառություն», իսկ «պատմական հիշողությունն» էլ իր հերթին՝ «կոլեկտիվ հիշողություն»²:

«Պատմական հիշողության» տեսության հիմնադիրը համարվում է Մ. Ալբվաքսը (1877–1945). առաջիններ էր, որ հետազոտության հիմնախնդիր դարձրեց «կոլեկտիվ հիշողությունը»³: Մ. Ալբվաքսի տեսության առանցքային հիմնադրույթը, որն առկա է նրա բոլոր աշխատություններում՝ հիշողության սոցիալական պայմանավորվածությունն է: Այլ կերպ ասած՝ մարդկության ողջ հիշողությունը սոցիալական է, և անհատական հիշողության գործառույթն անհնար է առանց կոլեկտիվ հիշողության:

Հիշողությունը և, մասնավորապես, պատմական հիշողությունը «էթնիկ ընդհանրություն», «ազգ», «ազգային ինքնություն» եզրերը

¹ «Հայոց լեզվի հոմանիշների բացատրական բառարան» Աշոտ Մուրադի Սուքիասյան: Երեւանի պետական համալսարան, Երեւան, 2009:

² Պատմություն և հիշողություն: : Ցեղասպանությունների աստիճանակարգման հիմնախնդիրն ըստ Պիեռ Նոռայի / Սմբատ Խ. Հովհաննիսյան; ԵՊՀ. Համաշխարհային պատմ. ամբիոն. Երևան: Անտարես, 2014

³ M. Halbwachs. Les Cadres Sociaux de la Mnmoire. Paris: Fnlx Alcan, 1925, Rnnd. Paris. Ed. Albin Michel, 1994; M. Halbwachs, La Mnmoire collective, 1950, Rnnd Paris, PUF, 1968

բնորոշող կարևորագույն տարրերից է¹: Ի թիվս ծեսերի, ավանդույթների, առասպելների՝ էթնիկ ընդհանրության կամ ազգի անդամների միջև կիսվող հիշողությունը հանդես է գալիս իբրև դրանց անդամներին կապող, նրանց հարաբերություններն ու գործողությունները կառուցող միջոց²:

Գիտական շրջանառության մեջ են նաև *տեղային հիշողություն* և *մշակութային հիշողություն* հասկացությունները:

Մեր կատարած ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ բանասացների հիշողության հատույթում առավել ակտիվ են պատումի սկիզբը/ ժամանակ արտահայտող բառերով/: Բանասացը հիշողությունը կենտրոնացնում է ժամանակային մի փուլի վրա, որն իր համար եղել է կենսականորեն հաճելի, բարեբեր կամ հակառակը:

Պատումային տեքստը ժամանակ արտահայտող բառերով հիշեցնում է էպիկական սեռի կարճ ժանրերից մեկին՝ հեքիաթին, հատկապես կառուցվածքային առումով հեքիաթի սկսվածքին: Բանասացի պատումը պատվում է իր հիշողության առանցքի շուրջ՝ ներառելով նաև իր կյանքի որոշ մանրամասներ /ուղղակի կամ անուղղակի կենսափորձով/:

Բանահյուսական պատումներ ներկայացնելու ժամանակ բանասացներից շատերը որպես խոսքի մուտք *հիշել* բայի *հիշե՛ք կը* բարբառային տարբերակն էին օգտագործում, որն արթնացնում էր նաև խոսող-լսող հաղորդակցումը:

Հիշեքկը մենք կվախենայինք կոռոնիկից, բայց մենք հաղթինք/բանասաց՝ Հ. Հարությունյան, ծնվել է 1961 թ.-ին, ունի 4 թոռ, ապ-

¹ Anthony D. Smith, National Identity. Reno-Las Vegas-London, 1991, p. 14, 21, 40, 43 և այլն, նաև Anthony D. Smith, Myths and Memories, p. 11-17 և հաջորդող այլ բազմաթիվ էջերը:

² Մարության Հ.Տ. Հիշողության դերն ազգային ինքնության կառուցվածքում. Տեսական հարցադրումներ. Եր.: «Նորավանք» ԳԿՀ, 2006. - 89 էջ:

րում է Գյումրիում:

Ավագ բանասացները մեր կատարած դաշտային աշխատանքների ընթացքում ընդգծում էին, որ տարիքին զուգընթաց՝ որոշակիորեն կորցրել են հիշողությունը, սակայն մանկության պատկերները, մանկությանն առնչվող խաղերն ու խաղ կապոցները ամուր պահում են հիշողության մեջ:

Բանասացներից Մանիկ Մկրտչյանը նշեց. «*Հիշողությունս հմի լավ չէ: Կհիշեմ օր փոքր ժամանակ կուկու կսարքեինք շորով, կնկարեինք վրեն, հա, էդ ձևի խաղեր է էղե, սենք քար...յոթը քար ենք խաղեց, պայմոցի, ըդպես խաղեր*»:

Բանասացը ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում էր բակը, խաղային տեսարանը. «Մենք սմառողինայի ծառ ենք ունեցել, ըդոր տակը էրեխեքի հետ մդել ենք, խաղցել ենք»/ բանասաց՝ Մանիկ Մկրտչյան, ծնվել է 1951 թ.-ին, Գյումրիում, ունի 2 երեխա, 6 թոռ: Ապրում է Առափի բնակավայրում:

Վերհիշելով իր անցյալը՝ բանասացը օգտագործում է *ջահեղ վախոր, էրեխա ժամանակ* արտահայտությունները:

«Համբարձմանը, Վարդևորին խաղցել ենք, իրար ջուր ենք լցե, *ջահեղ վախոր, էրեխա ժամանակ*»/ Բանասաց Ռուզան Խաչատրյան, ծնվել է 1954թ., ապրում է Առափի բնակավայրում, կրթությունը՝ միջին մասնագիտական, ամուսնացած է, ունի երկու երեխա, հինգ թոռնիկ:

Բանասացը ժամանակի վկայակոչումը բերում է ըստ իր հիշողության, իր ապրած կյանքի. «*Մեր ժամանակ* մենք քարկտիք կխաղայինք, մեր ժամանակն ու հմի մե՛կ է: Գնացել ենք դաշտերը քյատմյատ ենք հավաքե: Քյատմատը չիդե՛ս չէ, ծաղիկ է, ինչխոր կտավատի ծաղիկը, ըդպես տակը գունդ: Հետո ձեռքերիս վրա սինձ ենք քաղե, սարքե ծամոն: *Առաջ* ծամոն սնձից կսարքեինք»:

Երբեմն բանասացները շրջանցում են բուն հարցադրումը, և նկարագրում են այն դրվագները, որոնք ավանդական կենցաղի հիշողությունն են բովանդակում: Նշենք բանասաց Ռուզան Խաչատրյանի խոսքը.

«Առաջ էղել է, թնդի շուրթ է էղե, ինչ-որ մեր մեծերը նստած, մենք էրեխա էինք հավաքվելինք, թնդիր կկախվելինք հացից հետո: Բազուկ կքցելինք տակը, կարմիր կեպեր, ճակնդեղ ու կսկսելինք պատմություններ էնելը»:

Կոլեկտիվ հիշողությունը՝ որպես ակտիվ գործընթաց, երևակվում է հատկապես տոների ու ծիսական արարողակարգերի ժամանակ, որին մասնակից են նաև երեխաները.

*Գովենք, գովենք, էլի ու՛մ գովենք
Էս ինչը նստած ծառի վրակ,
Կնգան առած թևի վրակ
Մորը առած...*

«Մենք անըններով կսելինք, ըսենք Նարեկին առած կամ Միքայելին առած թևի վրակ, երկու ախպորը կգովայինք: Գովայինգը արդեն ձեները գուկար բղի տան տերը դուրս գար, մե նվերմ տար: Հերթով տները ֆռալեն կերտայինք, մարդ կար կըսեր չկա հեչ բան, հետ կդարձներ, չէին դուս գա»:

«Համբարձման» երգերը տարբերակային են.

*Համբարձում յայլա, յայլա ջան յայլա,
Լավ օրեր յայլա, յայլա ջան լայլա:
Ալբերտին կոստյում կարեցինք,
Ջան գյուլում, ջան, ջան...
(Հասմիկ Մարիկյանի հիշողությունից)*

Հաջորդ մեջբերման մեջ նկատվում է միջնորդավորված հիշողություն:

Բանասացը հիշում է սկեսրոջ խաղը երեխաների հետ ու խաղից դրվագ. «Դուդուկ-դուդուկ» կերգեին, կիսուրս շար կոներ ծնկին ու դուդուկ-դուդուկ կեներ էրեխեքին, մինչև երգեր, քնցներգը:

Դուդուկ բառի կրկնությունը **դ** պայթական բաղաձայնների միջոցով ապահովում է շարժում, ռիթմ:

«Դդուկ, դդուկ» կերգեի: Ավելի շատ աղջիկ թոռնիկիս եմ խաղցրե. **չեմ կոնսա չհիշե**.

*Կովան երկու տեկերգին,
Առան փոցիս ու գերնդին*

Միշտ երեխեքին էդ երգերը **երգել եմ**, կարճ բաներ, հա, կարճ բառերով քիչ-քիչ երգել եմ էրեխեքին ուրախացնելու համար երգել եմ, դե, **հմի հիվանդ եմ, չեմ լավ հիշե, էլի ինչ է**:

*Կովան երկու տեկերգին,
Առան փոցիս ու գերնդին...*

Հեղո, ընդեղ արդեն հայիոյանք կար, չեինք սե

*Կովան երկու տեկերգին,
Առան փոցիս ու գերնդին,
Հայիոյեցին մեկը մյուսին...*

«Ես չեմ հորինե, **մեծերից միշտ եկել է**»:

Երեխաներին խաղացնելու ժամանակ խաղ կապողը երբեմն հիշում է իր գլխով անցած-դարձածը, պատմությունը վերապրում է.

*Անցան կյանքիս լավ օրերը,
Թափվում են աչքերիս ջուրը,*

Կտրել է գիշերվա քունը,
Ա՛խ ծերություն, վա՛խ ծերություն,
Քեզանից վար չկա ոչ մի լավություն,
Թո՛հ, թո՛հ, բալա ջան...

/Բանասաց Վրեժ Մարգարյան, ծնվել է 1941թ. Կապսում: Ամուսնացած է, ունի երեք երեխա, հինգ թոռնիկ/:

«Մեծերը կպարմենիս, բայց ջահելները ինչ գիտենիս... Իրանց կյանքի երաժները, պատմությունները կպատմեն հետքերի, կլսեինք, երեխեքն է կլսեն, բայց երեխեքը հմի *կհիշեն՝, չէ*: Իմ ամուսինը շատ *կհիշեր*, գրած է, որ ինքը 10 տարեկան է եղել եղ մեծերի հետ է խորատա... խոսացել էլի: Թոնիրներ կկախվեն, վառելիք չունենիս»:

Ուշագրավ է, որ հիշողության արթնացումը բերում է տարաբնույթ հուշեր. երբեմն պատումի սյուժեից դուրս /արտասյուժետային գիծ/:

«Լաճակով աչքերը կկապեյնք *սոսաջ*, հմի պամպետս կհագցնեն, թողնա՛նգը, աչքերը բաց, թևերը բաց, իսկ *էն ժամանակ*... Փակեյնքը, որ մութ եղներ երեխեն քներ, աչքերը կկապեյն, լողցնելուց է լոիվ ոտքերով բանով կփատտեյնք, թևերը կփատտեյնք, լոիվ կապած՝ բալով, իսկ հմի լոիվ ազատ: Բոխճա է, բոխճա կենենք» (Բանասաց՝ Էմմա Խաչատրյան):

Հուշերը պահպանվում են դեռևս վաղ մանկության խաղերից, հատկապես ուժային/վերջիններս տպավորիչ են/: Հուզական հիշողությունը աղերսվում է մանկությանը:

Կին բանասացները հիշում էին վիճակ խաղալը.«Վիճակ կքցեինք *սոսաջ*, էնքան են փոքր ժամանակ վիճակի հարս էրե ընձի, մառլիով գլոխ կսարքեյին, Հավաքվեյին կը երեխեքը, մե քիչ

ջահեղություններ էլի, ամեն մեկը, մեկը մե բուլավկա կոներ, մեկը բոռշկա, մեկը մե բանս, գլխի բան կոներ, կոճակ կոներ արդեն գիտեն ինչ են քցե մեջը էլի, էդ ամանի մեջը քցել են, բախտ կհանեն, էդ ամանը կտանեին կոնեին ավետարանի տակ, ուրդեղ որ ավետարան կա: Մեկմ կկայներ, 7 օր կմնար ավետարանի տակ, հեղո կհանեյն բերեյն, էդ խումբը կհավաքվեր, էդ հարսը բղի հաներ, կհաներ, սպես կհաներ՝ մե բանս կսեյին ժողովուրդը, էդ աղջիկները, ով որ վաղ էր էդ հարսին կծեծեին, էդ վատ հանողին, որ կհաներ ըդուր տերը հարսին կծեծեր, թե *ինչ վարք բան հանեցիր էլի ընձի*: Հեղո կհանեին լավ բան, կուրախանային՝ *վա՛յ, իմս շար լավ բան է ելե*: Ի՛նչ էր, էրեխո խաղ» (բանասաց՝ Էմմա Խաչատրյան, ծնվել է 1950 թ. գյուղ Ախուրիկում, ամուսնացած է, ունի 3 երեխա, 5 թոռնիկ):

Բանասացների հուշերը գրառելու ընթացքում նկատել ենք, որ բառային մակարդակում մի շարք բանասացներ օգտագործում են *հիշել* բայի խոնարհված ձևերը:

Շատ հաճախ հիշվող տեքստը անփոփոխ է, և բանասացը ներկայացնում է հենց այն բառերով, որը հասել է նրան նախնիներից:

Բանասացը ամենայն մանրամասնությամբ է հիշում մանկական բանահյուսության նյութը և անաղարտ վերարտադրում է՝ հավատարիմ մնալով նախնական տարբերակին

Բանասացների հիշողություններով փոխանցվում են խաղերի անուններ, խաղերգեր, ծիսական երգեր ու մանկերգեր:

THE NARRATOR'S MEMORY AS A KEY COMPONENT OF CHILDREN'S FOLKLORE IN SHIRAK

Hasmik Matikyan

PhD in Philology

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA,

State University of Shirak, Armenia

Gohar Tumasyan,

Shirak Center for Armenological Studies NAS RA, Armenia

The paper touches upon the study of memory as an important descriptor of children's folklore. Folklore materials travel by means of memory. In the frame of the research, memory would be viewed from the perspective of interdisciplinary approach.

According to Swiss psychologist Carl Jung, the collective unconscious refers to the idea that a segment of the deepest unconscious mind is genetically inherited and not shaped by personal experience. Our aim is to classify the traditional nursery rhymes that have some specific attributes and convey local memory.

The study focuses on the collected and archival materials of Shirak region regarding children's traditional songs.

ПАМЯТЬ РАССКАЗЧИКА КАК КЛЮЧЕВОЙ КОМПОНЕНТ ДЕТСКОГО ОТЧАЯНИЯ

Асмик Матикян

к.фил.н.

*Ширакский центр арменоведческих исследований НАН РА,
Ширакский государственный университет, Армения*

Гоар Тумасян

*Ширакский центр арменоведческих
исследований НАН РА, Армения*

Мы обращаемся к изучению памяти как важной характеристики детского фольклора. С научной точки зрения, по большей части фольклорный материал сохраняется в памяти.

По мнению швейцарского психолога Карла Юнга, коллективное бессознательное относится к идее о том, что часть самого глубокого бессознательного разума наследуется генетически, а не формируется личным опытом. Наша цель – классифицировать традиционные детские песни, имеющие определенные местные особенности и местную память, углубляясь в детские тексты, которые широко распространены в Армении, имеют общечеловеческое значение и являются частью коллективной памяти.

В горизонте исследования зафиксированные нами детские и фольклорные материалы и архивные свидетельства Ширакской области.

Բովանդակություն

Հասմիկ ՄԱՏԻԿՅԱՆ

Արմանուշ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

Արեգնազ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ ԶԻՈՒ ԿԵՐՊԱՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ

ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՓՈՐՁ (ՇԻՐԱԿՈՒՄ ԳՐԱԹՎԱԾ ՆՄՈՒՇԻ

ԶՈՒԳԱԴՐՄԱՄԲ).....3

Հասմիկ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՈՂԲԵՐԳԵՐԻ ԱՐԴԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՇԻՐԱԿՈՒՄ 13

Դանիելա ՀԵՅՍԸՆ

ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՏԱՐՐԵՐԻ (ԱՆ) ԹԱՐԳՄԱՆԵԼԻՈՒԹՅԱՆ

ՄԱՍԻՆ. ՄԻՀԱՅ ԷՄԻՆԵՍԿՈՒԻ «FĂȚ-FRUMOS DIN

LACRIMĂ»-Ի ՀԻՆԳ ԱՆԳԼԵՐԵՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԸ..... 26

Դեվենդեր ԿՈՒՄԱՐ

ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԵԳԵՄՈՆԻԱ ԵՎ ԿՆՈՋ ԴԵՐԸ ՀԱՐՅԱՆՎԻ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ 49

Լուսինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

«ՀՈԴԱԼԼՈ ԶԱՆ» ԶՈՒԳԵՐԳԻ ՍՈՑԻԱԼ-ՏՆՏԵՍԱԿԱՆ ՀԵՆՔԻ

ՄԱՍԻՆ 63

Կարինե ՍԱՀԱԿՅԱՆ

Ռոզա ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԷԹՆՈԿԱԿԱՆ ՄՈԴԵԼՆԵՐԸ ԵՎ ՍՏԵՐԵՈՏԻՊԵՐԸ

ՄԱՆԿԱԽԱՂԱՅ ԵՐԳԵՐՈՒՄ ՈՒ ԽԱՂԵՐԳԵՐՈՒՄ77

Ստելլա ԴԱՎԹՅԱՆ

ԷԹՆՈՒՆԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ

ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ 92

Անի ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՕՐՈՐՈՑԱՅԻՆ ԵՐԳՆ ԻԲՐԵՎ

«ԱՇԽԱՐՀԱՃԱՆԱԶՈՂՈՒԹՅՈՒՆ» 109

Հեղինե ՅԱՍՈՅԱՆ

ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԴԵՐԸ ԵՐԵԽԱՆԵՐԻ ԲԱՐՈՅԱՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ

ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԵՎ ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ 122

Հասմիկ ՄԱՏԻԿՅԱՆ

Գոհար ԹՈՒՄԱՍՅԱՆ

ԲԱՆԱՍԱՑԻ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՄԱՆԿԱԿԱՆ

ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԵՐԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԲԱՂԱԴՐԻՉ

/Ըստ Շիրակյում գրառված նյութերի/..... 134

Содержание

Асмик МАТИКЯН

Армануш ВАРДАНЯН

Арегназ МЕЛИКЕТЯН

ДИСЦИПЛИНАРНАЯ ЭКСПЕРТИЗ ДЕТСКИХ ПЕСЕН КОМИТАСА
(С ПАРУ ДЕТСКИХ ПЕСЕН ШИРАКА).....3

Асмик АРУТЮНЯН

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ СКОРБНЫХ ПЕСЕН В ШИРАКЕ 13

Даниэль ХЕЙСН

О (НЕ)ПЕРЕВОДИМОСТИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ. ПЯТЬ
АНГЛИЙСКИХ ВЕРСИЙ FĂT-FRUMOS DIN LACRIMĂ МИХАЯ
ЭМИНЕСКУ 26

Девендер КУМАР

КУЛЬТУРНАЯ ГЕГЕМОНИЯ И МЕНЯЮЩАЯСЯ РОЛЬ ЖЕНЩИН В
ХАРИЙСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ 49

Лусине ПЕТРОСЯН

О СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ДУЭТА «ХОДАЛЛО
ДЖАН»..... 63

Карине СААКЯН

Роза ОГАННИСЯН

ЭТНИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И СТЕРЕОТИПЫ В ИГРОВЫХ ПЕСНЯХ И
ИГРАХ77

Стелла ДАВТЯН

О СОВРЕМЕННЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ..... 92

Անի ԱԿՕՍԻԱՆ

КОЛЫБЕЛЬНАЯ КАК "ПОЗНАНИЕ МИРА" 109

Ջգինե ԵՏՕԻԱՆ

РОЛЬ ЦЕРКВИ В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ РАЗВИТИИ И
ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ 122

Ասմիկ ՄԱՏԻԿՅԱՆ

Դօար ԴՄԱՏՅԱՆ

ПАМЯТЬ КАК КЛЮЧЕВОЙ КОМПОНЕНТ ДЕТСКОГО ОТЧАЯНИЯ
(в контексте других этнографических регионов Армении) 134

Contents

Hasmik MATIKYAN

Armanush VARDANYAN

Areznaz MELIKSEYAN

AN INTERDISCIPLINARY STUDY OF KOMITAS' CHILDREN'S SONGS
(BASED ON SHIRAK'S CHILDREN'S SONGS).....3

Hasmik HARUTYUNYAN

MODERN MANIFESTATIONS OF SONGS OF LAMENT IN SHIRAK
REGION..... 13

Daniela HĂISAN

ON THE (UN)TRANSLATABILITY OF FOLKLORIC ELEMENTS: FIVE
ENGLISH VERSIONS OF MIHAI EMINESCU'S "FĂȚ-FRUMOS DIN
LACRIMĂ" 26

Devender KUMAR

"CONTEXTUALIZING HARYANVI PEASANT WOMEN'S FOLK SONGS
WITHIN FOLKLORISTICS" 49

Lusine PETROSYAN

ON THE SOCIO-ECONOMIC BASIS OF THE DUET "HODALLO JAN" 63

Karine SAHAKYAN

Roza HOVHANNISYAN

ETHNIC MODELS AND STEREOTYPES IN CHILDREN'S SONGS AND
GAMES77

Stella DAVTYAN

ON MODERN MANIFESTATIONS OF ETHNOMUSICOLOGY 92

Ani HAKOBYAN

THE LULLABY AS “WORLD OBSERVATION” 109

Heghine YASOYAN

THE CHURCH’S ROLE IN THE SPIRITUAL DEVELOPMENT AND
EDUCATION OF HILDREN 122

Hasmik MATIKYAN

Gohar TUMASYAN

THE NARRATOR’S MEMORY AS A KEY COMPONENT
OF CHILDREN'S FOLKLORE IN SHIRAK (IN THE CONTEXT
OF OTHER ETHNOGRAPHIC REGIONS OF ARMENIA) 134

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՍԵՐՈՒՆԴՆԵՐԻ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Երիտասարդական միջազգային գիտաժողովի
նյութերի ժողովածու

25-26 օգոստոս, 2023

Խմբագրումը և սրբագրումը՝ Հ. Մատիկյանի,
Ռ. Հովհաննիսյանի
Ա. Սառաջյանի

Գեղ. և տեխ. խմբագիր՝ Լ. Կոստանյան

Ժողովածուի հոդվածները գրախոսվել են խմբագրական խորհրդի կողմից:

Ստորագրված է տպագրության՝
Ծավալը՝ 150 էջ, թուղթը , տպաքանակը՝ 120:
«Մերունդների երկխոսություն»:
Երիտասարդական միջազգային գիտաժողովի նյութեր: