

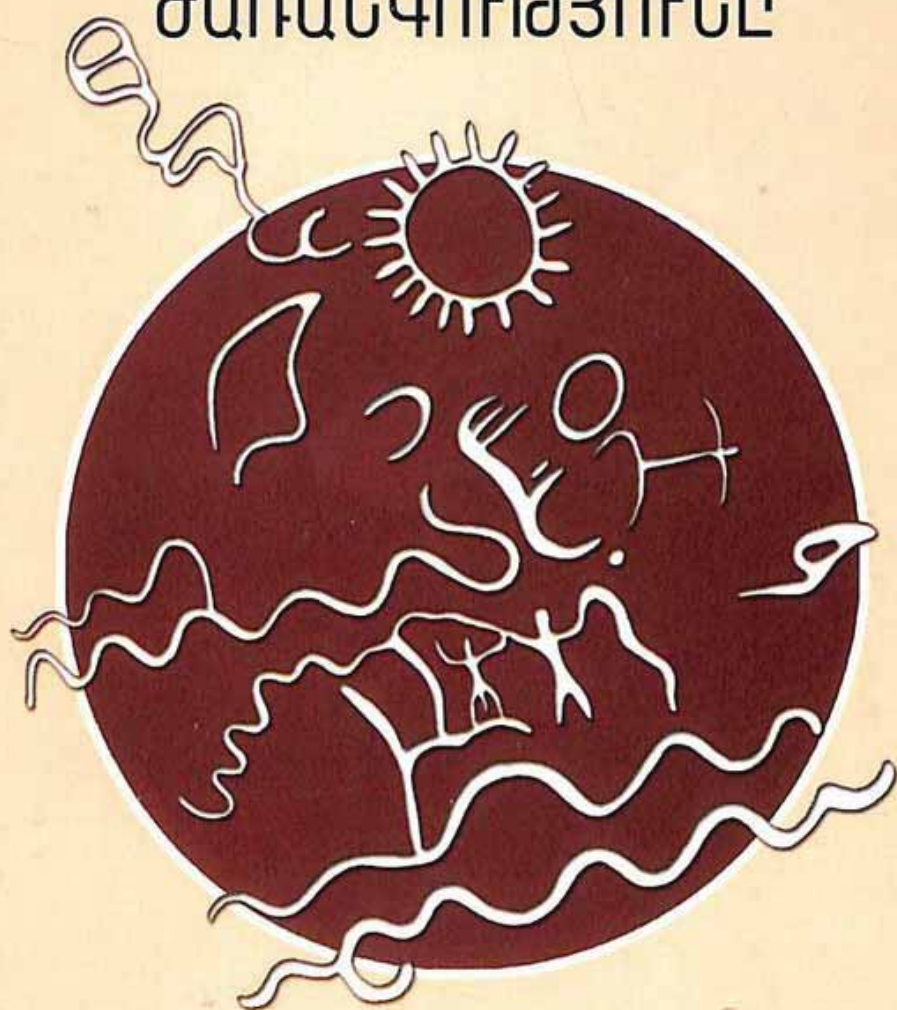
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷՊՈՍԸ

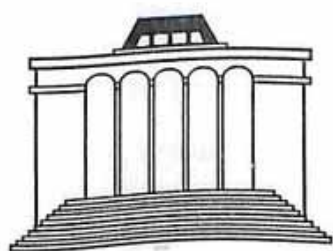
ԵՎ

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ

ԷՊԻԿԱԿԱՆ

ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ





НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ

**АРМЯНСКИЙ ЭПОС
И
ВСЕМИРНОЕ
ЭПИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ**

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF ARMENIA
INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOGRAPHY

**ARMENIAN EPIC
AND
WORLD EPIC HERITAGE**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ГИТУТЮН»
НАН РА
ЕРЕВАН 2012

«GITUTYUN»
PUBLISHING HOUSE
YEREVAN 2012

ԿՐԱՆՈՐԻՆԱԿ

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷՊՈՍԸ
ԵՎ
ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ
ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

A 98312



ՀՀ ԳԱԱ
«ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ»
ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2012

ՀՏԴ 398.22
ԳՄԴ 82
Հ 253

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության
ինստիտուտի որոշմամբ

*Խմբագիրներ՝
Արմեն Պետրոսյան
Ազատ Եղիազարյան*

Հ 253 Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը:
Խմբ.՝ Ա. Պետրոսյան, Ա. Եղիազարյան.- Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն»
հրատ., 2012. – 272 էջ:

Գիրքը ներկայացնում է 2009 թ. նոյեմբերի 12-14-ին Երևանում տեղի ունեցած «Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը» միջազգային երրորդ գիտաժողովի նյութերը: Նախատեսվում է մասնագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

ՀՏԴ 398.22
ԳՄԴ 82

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Սարգիս Հարությունյան Հայոց էպոսի հետազոտման միջազգային խնդիրները	7
Արմեն Պետրոսյան Հայկական և հյուսիսկովկասյան մարթական էպոսների հարաբերությունը	8
Եվա Ջաքարյան Խաչ Պատարագին և նրա առասպելաբանական զուգահեռները	52
Տորք Դալայան Հայոց «Վիպասանք» էպոսում Սանատրուկի կերպարը և նրա դիցաբանական զուգահեռները	65
Անի Փաշայան Արաբական դյուցազներգության և «Սասնա ծռեր» էպոսի համեմատական վերլուծության փորձ	72
Նաիրա Իսկանդարյան Համաշխարհային առասպելաբանության մեջ Ծովինարի զուգորդների ու անապական հոլիայման ընդհանրության շուրջ	77
Երվանդ Մարգարյան «Մեմալոր հրաշամանուկի» առասպելաբանական արքետիպը որպես հայ ավանդական պատմագիտական ընկալումների կենտրոնական գաղափար	84
Левон Абрамян Убийство Мсра Мелика в ритуально-мифологическом контексте	103
Шота Салакая Надежный хронометр (Роль камня и металла в датировке первоначального ядра нартского эпоса народов Кавказа)	121
Зураб Джануа Абхазский Абырскил и армянский Мгер (О некоторых этнопоэтических константах)	126
Karl Reichl The Fight between David and Little Mher: Comparative Remarks on a Heroic Theme in Oral Epic Poetry	133
Hrach Martirosyan A Possible Trace of the Armenian Epic Hero Šidar in Ľarabal	159

Arputharani Sengupta Tiger in the Tide Country: Folk Epic Tradition of Bengal	166
Ազատ Եղիազարյան Էպոսի գրավոր կյանքը	180
Պիտեր Զառի 16-րդ դարի պորտուգալացի ճանապարհորդների գրառումների առնչությամբ «Սասնա ծռերի» բանավոր ավանդման գործընթացի հետ	188
Վանո Եղիազարյան Կինը էպոսում	194
Հայկ Համբարձումյան «Սասնա ծռեր» էպոսի մոտիվային ուղեցույցի ստեղծման սկզբունքներն ու առանձնահատկությունները	206
Ալինա Ղարիբյան Պատմի կերպարի զարգացումը «Սասնա ծռեր» էպոսի չորրորդ ճյուղում	217
Елена Карабегова «Давид Сасунский» и «Песня о нибелунгах»: эволюция и модификации эпического жанра	223
Магда Джанполадян Русские переводчики сводного текста «Давида Сасунского» и их мысли об армянском эпосе	235
Наталя Хачатрян Рыцарственность как фундаментальное понятие этики эпического героя	243
Սիմոն Հմայակյան Ուրարտական հուշարձանները հայկական ավանդություններում	251
Արծվի Բախչինյան Հայոց էպոսը և կինոարվեստը	261
Աստղիկ Գրիգորյան Հազ ու կապի բարբառային անվանումները «Սասնա ծռեր» վիպերգում	266

ՀԱՅՈՑՑ ԷՊՈՍԻ ՀԵՏԱԶՈՏՄԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ (Զեկույցման հիմնադրույթներ)

ՍԱՐԳԻՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Այսօրվա իմ ելույթն ուղղված է հայկական էպոսագիտության տակավին չհաղթահարված դժվարություններին և այն խնդիրներին, որոնք հակված են տեսնելու մեր գալիք միջազգային գիտաժողովներում:

1. Հետազոտման նախնական խնդիրը «Սասնա ծռերի» ընտիր տարբերակների այլալեզու քարգմանությունն է, որի անդրանիկ օրինակը տվել է ակադեմիկոս Կ. Մելիք-Օհանջանյանը՝ ռուսերեն ինը պատումներ հրատարակելով:

2. Երկրորդ և կարևոր խնդիրը հայոց ժողովրդական վեպի համեմատական հետազոտությունն է. առաջին հերթին անհրաժեշտ է հետազոտել վրացական Ամիրանի և հայոց Միերի վեպերը: Եվ առհասարակ անհրաժեշտ է համեմատական հետազոտության ենթարկել հայ հին ու նոր վիպական ավանդության աղերսները կովկասյան և հարևան այլ ժողովուրդների վիպական համապատասխան հուշարձանների հետ:

Այսպես.

- ա) Հետազոտել հայոց հնագույն առասպելական էպոսի՝ «Վիպասանքի» աղերսները կովկասյան-նարթական էպոսի հետ:
- բ) Համեմատել և խորագնիմ հետազոտության ենթարկել վրաց միջնադարյան ավանդությունը (Հաոսի, Քարթլոսի, Բարդոսի և այլոց) Հայկի վիպաառասպելական հուշարձանի հետ:
- գ) Համեմատել հայ վաղմիջնադարյան «Պարսից պատերազմ» էպոսի տիրան-արշակյան վիպական դրվագները «Քյոռօղլի» էպոսի հետ և պարզել ծագումնաբանական որոշակի խնդիրներ:
- դ) Համեմատական նոր հետազոտության ենթարկել «Ռոստոմ Զալ» հայիրանական էպոսը քրդերեն պատումների և «Շահնամե» գրականացված հուշարձանի հետ:

3. Ծրագրել առաջիկայում կազմելու «Սասնա ծռեր» հերոսավեպի գիտական նոր համահավաքներ ըստ հերոսավեպի տիպաբանական խմբերի (Մշո, Մոկայ, Սասնա) ընձեռած տվյալների, և եթե ոչ երեք առանձին բնագրերով, ապա գոնե երկու՝ Մշո և Մոկայ պատումների համար:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՀՅՈՒՄԻՍԿՈՎԿԱՍՅԱՆ ՆԱՐԹԱԿԱՆ ԷՊՈՍՆԵՐԻ ՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ¹

ԱՐՄԵՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Հայկական վիպական ավանդույթը ներառում է մի շարք վիպական ստեղծագործություններ՝ Հայկի և առաջին հայկյանների վերաբերյալ ազգածին ավանդությունը, որը ներկայացնում է, իրականում, առաջին և հնագույն հայկական էպոսը, «Վիպասանքը»՝ վկայված Մովսես Խորենացու գրքում, Փալստոս Բուզանդի և Հովհան Մամիկոնյանի գրքերի՝ վիպական-ժողովրդական ակունքներից եկած հատվածները («Պարսից պատերազմը» և «Տարոնի պատերազմը»), հայոց մեծ էպոսը՝ «Մասնա ծոերը», և որոշ փոքր վիպական ստեղծագործություններ²: Հյուսիսկովկասյան նարթական էպոսները համոզեա են գալիս Հյուսիսային Կովկասի մի շարք ժողովուրդների՝ հնդեվրոպական՝ իրանական օսերի, հյուսիսկովկասյան լեզուներով խոսող արխագների, արագների, ուրխիսների, աղըղների (չերքեզների, կաբարդացիների), վայնախների (չեչենների և ինգուշների) և Կովկասի բյուրքալեզու ժողովուրդների՝ բալկարների ու կարաչայների ավանդույթներում: Նարթերը (Կովկասում հնում բնակվող մի առասպելական ցեղ) հիշվում են նաև դադստանյան ժողովուրդների և վրացական որոշ ենթէթնիկական խմբերի բանահյուսության մեջ: Նարթյան էպոսի միջուկը հիմնականում ալանական է, այսինքն՝ գալիս է Կովկասի հյուսիսում բնակվող հնագույն իրանական ցեղերի՝ օսերի նախնիների՝ ալանների, սարմատների և սկյութների առասպելաբանությունից³, բայց անցնելով բնիկ կովկասյան ժողովուրդներին, այն իրենում ներառել է տեղական տարրեր, որով և այդ ժողովուրդների էպոսները որոշակիորեն տարբերվում են իրարից:

Կովկասյան նարթական էպոսները լայնորեն հայտնի են աշխարհում և բավական ուսումնասիրված են: Բավարար է նշել երկու մեծ գիտնականների անուններ, որոնք նշանակալի ավանդ ունեն այդ գործում՝ ժորժ Դյումեզիլ և Վասիլի Աբան: Կարելի է ասել, որ նարթական էպոսը համեմատական համատեքստում ուսումնա-

1 Ես երախտապարտ եմ Տորք Դալալյանին այս հոդվածում մի շարք արժեքավոր ճշգրտումների ու լրացումների համար:

2 Հայկական վիպական ավանդության պատմության վերաբերյալ տե՛ս Աբեղյան, 1966 և Petrosyan, 2002:

3 Այս մասին տե՛ս հատկապես Ժ. Դյումեզիլի և Վ. Աբանի աշխատությունները (հեղինակներն անդրադարձել են այս թեմային իրենց մի շարք գործերում, և կրկնություններից խուսափելու համար այստեղ հղվում են միայն անհրաժեշտ մեկ-երկու աշխատություններ):

սիրված է շատ ավելի խորությամբ և շատ ավելի մասնագետների կողմից, քան հայկականը: Դրան նպաստել է էպոսի բազում տարբերակների ռուսերեն թարգմանությունները և դրանց բնարկումը ռուսաստանյան և խորհրդային գիտնականների կողմից, իսկ Արևմուտքում՝ համեմատական առասպելաբանության մոր ուղղության հիմնադիր Ժ. Դյունեզիլի աշխատությունները⁴: Չնայած դրան, կովկասյան, ինչպես և հայկական էպոսների վերաբերյալ շատ ուսումնասիրություններ չեն ապահովում պատշաճ մակարդակ⁵:

Հայկական և կովկասյան էպոսների ընդհանրությունները նկատվել են արդեն XIX դարից: Առաջին, առավել աչքի ընկնող օրինակը «Վիպասանքի» Սաթենիկի՝

4 Նաբրական էպոսների ուսումնասիրության պատմության վերաբերյալ տե՛ս հատկապես Гаглойди 1977:

5 Այսպես, կովկասյան տարբեր ազգությունների ներկայացուցիչներ փորձել են առավել մեծ դեր տալ էպոսի հատկապես իրենց ազգային տարբերակներին (ադրդական, աբխազական և այլն) և ժխտել, ասենք, օսական-ալանական ազդեցության էական բնույթը, իսկ օսական ուսումնասիրողները՝ ընդհակառակը, շեշտում են իրենց էպոսի արմատական դերը, նվազեցնելով մյուս ժողովուրդների ներդրումը: Ընդ որում, գիտական բանավեճի և բերված փաստարկների մակարդակը երբեմն ցածր է եղել: Սա, կարելի է ասել, որոշ չափով բնական էր ԽՍՀՄ-ում փոքրիկ ինքնավարություններ ունեցող իրար հարևան ազգությունների համար: Չարմանալի է երկու արևմտյան գիտնականների՝ Ջոն Կոլառուտյի և Ջեյմս Ռասելի ուսումնասիրություններում ևս միանգամայն անընդունելի մոտեցումների, մեկնաբանությունների ու ստուգաբանությունների հանդիպելը: Կոլառուտոն, որը անգլերեն է թարգմանել արևմտակովկասյան՝ աբխազական, աբազական, ադրդական ևս մի շարք տարբերակներ և դրանով մեծ ու կարևոր գործ կատարել, արժեզրկել է իր աշխատանքը հսկայաքանակ ինքնահմար մեկնաբանություններով և հատկապես ստուգաբանություններով (դրանց հիշելը մույնիսկ ավելորդ է): Ընդ որում, այդ ոչ հնդեվրոպական ավանդույթների համարյա բոլոր անունները հանգեցվում են ինչ-որ հնդեվրոպական հիմքերի (ոչ օսական-ալանական), և ավելին, այդ էպոսների հիման վրա, մույնիսկ առանց հիշելու դրանց օսական, այսինքն՝ հնդեվրոպական զուգահեռները, հնդեվրոպական մոր վերակազմություններ են առաջարկվում: Հեղինակը համարյա անծանոթ է օսական նյութին և եղած հիմնարար աշխատություններին, ինչն ուղղակի անհրաժեշտ է իրեն լուրջ համարող ուսումնասիրողի համար: Ռասելը, որը գոնե տեղյակ է հայկական նյութից, որոշ անլուրջ մեկնաբանությունների համար ճիշտ քննադատում է Կոլառուտյին և համադրում ադրդական Արզվանային և հայկական Արզավանին, ինչը հավանական է (տե՛ս ստորև): Բայց, մյուս կողմից, նա, միանգամայն անտեղյակ եղած, նաև Արևմուտքում հանրահայտ մեկնաբանություններին (այդ թվում՝ Դյունեզիլի և Աբաևի), մույնիսկ առանց որևէ կարիքի և առանց հիմնավորման, մույնպես մոր, անլուրջ ստուգաբանություններ է առաջարկում էպոսի այնպիսի առանցքային անունների համար, ինչպիսիք են Ռուրզմազը և Շեքատընոկոն (առաջինի մասին տե՛ս ստորև, իսկ երկրորդին, որի սովորական անունն է *վշի* Բադընոկո՝ «իշխան, Բադընի որդի» (համապատասխանում է օսական Բաժընագին), համեմատում է հայ. Սմբատ/Շամբատի հետ, տե՛ս Russell 2006, 132, n. 33, 137, n. 42. այս անունների վերաբերյալ տե՛ս օրինակ Աբաևի և Գուրիկի հղված աշխատություններում): Իսկ ռուս գեներալ Երմոլովի ազգանունը, բացարձակապես անտեղի կերպով, ստուգաբանում է ըստ Կոլառուտյի՝ չերքեզ. *yermeL* «հայ» արմատից (իրականում ծագում է ռուս. Ермолай, կրճատ՝ Ермол, Ермол < հուն. Ἐρμόλαος «ժողովրդի Հերմես/լրաբեր» անունից): Ոչ պակաս տարօրինակ մեկնաբանությունների ու մտքերի կարելի է հանդիպել նաև Ջ. Ռասելի և Է. Անդերսոնի՝ հայկական էպոսին նվիրված աշխատություններում (օրինակ, Russell 1999, Anderson, Host 2005, Anderson 2007), որոնց մասին տե՛ս Պետրոսյան, 2000, Petrosyan, 2002, 95, 177; 2011. Այսօրինակ աշխատությունները բացառիկ են արևմտյան գիտնականների համար, որոնք, սովորաբար, պահպանում են որոշակի գիտական մակարդակ: Սա ցույց է տալիս, որ և՛ հայկական, և՛ կովկասյան էպոսները դեռևս պատշաճ կերպով ներկայացված չեն աշխարհին, և նրանց ուսումնասիրման վիճակը հեռու է բավարար լինելուց:

աղանակաճարձադատներ և հյուսիսկովկասյան Սաթանա/Սաթանեի անունների և կերպարների ընդհանրությունն է⁶: Հետագայում նկատվել են այլ ընդհանրություններ և նմանություններ ևս: Այսպես, Ժ. Դյումենզիլը նշել է նաև Արգամի խնջույքի ժամանակ հերոսին դավելու դրվագի օսական համապատասխանությունը, Սանասարի և օսական երկվորյակներից մեկի ծովը մտնելու դրվագների կապը և այլն⁷: Արևելք կանխադրում է հայ-ալանական «Վարազման-Սաթենիկ» ընդհանուր էպիկական ցիկլի գոյությունը, որի որոշ սյուժեներ և մոտիվներ են մեզ հասել օսական էպոսի «Ուրըզմագ-Սաթանա» ցիկլում⁸: Որոշ հարցերի անդրադարձել է նաև Ջ. Ռասելը⁹: Հայկական և հյուսիսկովկասյան վիպական ավանդույթները առաջին անգամ համակարգված ձևով համեմատվել են մեր աշխատություններում¹⁰: Հայ և օսական վիպական ընդհանրությունների վերաբերյալ մանրամասն գրել է Տ. Դալալյանը, որը բացահայտել է մի շարք կարևոր իրություններ¹¹: Հայկական և կովկասյան որոշ վիպական ընդհանրությունների, հատկապես հիմարեղյան առասպելաբանական կապերի համատեքստում, անդրադարձել է Հ. Հմայակյանը¹²:

Եղած ընդհանրությունները կերպարային, անվանական, մոտիվային/սյուժետային և կառուցվածքային են: Դրանց մի մասը պայմանավորված է ընդհանուր հնդեվրոպական ժառանգությամբ, մյուսը՝ հին արեալային կապերով և իրարից ու այլ մշակույթներից կրած ազդեցություններով: Ե՛վ հայկական, և՛ կովկասյան ժողովուրդների էպոսները հայտնի են բազմաթիվ տարբերակներով: Ստորև, համադրության համար, օգտագործվում են հիմնականում օսական, հետո՝ աղբյուրական և արխագական տեքստերը: Մյուս կովկասյան՝ վայնախների և թյուրքալեզու ժողովուրդների նարթական էպոսներն ավելի երկրորդային բնույթ ունեն: Եթե հատուկ չի հղվում, օգտագործվում են էպոսների համահավաք հրատարակությունները¹³:

Հնդեվրոպական և ոչ հնդեվրոպական առասպելներ

Նախորդ ուսումնասիրություններում օսական, որոշ չափով և հայկական էպոսները, հնդեվրոպական համատեքստում, քննարկվել են հաճախ հնդեվրոպական «եռամաս գաղափարախոսության» տեսանկյունից (հատկապես այդ ուղղության հիմնադիր Ժ. Դյումենզիլի աշխատություններում)¹⁴: Հայկական ավանդույթում հատուկ քննարկվել են և «մեռնող և հառնող աստծու» առասպելույթի դրսևորումները,

6 Лавров 1883, 189.

7 Stéu Дюмезиль 1976, 50-55 և ստորև:

8 Аббаев 1945, 43.

9 Russell 1987, 1997, 2006.

10 Պետրոսյան, 1997, 1997ա, Petrosyan 2002, 2007, Петросян 2002:

11 Դալալյան, 2002, 2004, 2004ա, 2006, Dalalyan 2006:

12 Հմայակյան, 2005, 2011:

13 ՄԴ, НАГЭ, НКЭ, НЭОН, ПНС, СН.

14 Dumézil 1968, 1994, Дюмезиль 1976, 1990, Ahyar 1982, Ահյան 1985, Петросян 2002.

հատկապես՝ Արա Գեղեցիկի կերպարը¹⁵ (ժամանակակից գիտության մեջ այս կերպարի «մեռնող և հառնող» բնութագիրը վիճարկվում է. այստեղ այն օգտագործվում է պայմանականորեն, Արային մման «մեռնող» կամ «գոհվող» աստվածություններին ու հերոսներին բնութագրելու համար): Մ որև ներկայացվում են հայկական և կովկասյան էպոսներում առանցքային դեր ունեցող ևս մի քանի կարևոր առասպելներ:

Հնդեվրոպական կապեր. 1. Հնդեվրոպական մի շարք ավանդույթների համեմատության հիման վրա բացահայտվում է հետևյալ առասպելական համալիրը: *Dch₂nu- կամ *dhonu- կոչվող գետային կամ ջրային աստվածություններ հակադրված են ամպրոպի աստծուն և նրա հետ համադրելի հերոսների, որոնք կապված են *h₂ner(t)- «այր, տղամարդ, այրական ուժ» արմատին: Նրանք պայքարում են իրար դեմ, և *h₂ner(t)- տղամարդիկ առևանգում են *dech₂nu-/ *dhonu- կանանց ու ամուսնանում նրանց հետ: *Dch₂nu-/ *dhonu-ների առաջնորդի անունը համադրելի է սեմական Bēl/ Ba'al («տեր») դիցանվան հետ: *H₂ner(t)-ների առասպելական հակառակորդները հավանաբար համադրվել են մի իրական սեմական ցեղի հետ¹⁶:

Հայկական ավանդույթում այս առասպելի հնագույն դրսևորումն ի հայտ է գալիս առաջին հայկական էպոսում՝ առաջին Հայկյանների վեպում: Այստեղ Հայկը, հայոց առաջին նախնին, հաղթում է բաբելոնյան բռնակալ Բելին և կերտում Հայաստանը: Կին փախցնելու և հակառակորդների՝ ջրային աստվածություններ լինելը սքողվել և վերափոխվել է: Ընդհակառակը, Ասորեստանի թագուհի Շամիրամն է, Բելի ժառանգներից Նինոսի այրին, որը փորձում է գալթակղել Հայկի ժառանգներից Արա Գեղեցիկին, իսկ վերջինս հրաժարվում է ենթարկվել Շամիրամին և գոհվում է: Ժամանակագրորեն հաջորդ էպոսում՝ «Վիպասանքում», այս առասպելը դրսևորվում է հետևյալ կերպ. հայոց մեծ արքա Արտաշեսը հաղթում է ալաններին և առևանգելով նրանց արքայադուստր Սաթենիկին, ամուսնանում նրա հետ: Հատկանշական է, որ Արտաշեսը էպոսի՝ մեզ հասած հին տեքստերում կոչվում է *արի*, *այր* «տղամարդ» արմատից (*h₂ner-): Հակառակորդների գետային կապը պահպանվել է Սաթենիկի՝ Կուր գետի մյուս ափից առևանգելու դրվագում: «Սասնա ծռերում» էպոսի հերոսների նախամորը՝ Ծովինարին (հմմտ. *ծով*), ամուսնացնում են Բաղդադի խալիֆի հետ: Ծովինարի որդիները սպանում են իրենց (խորթ) հորը՝ խալիֆին:

Օսական էպոսում հերոսների տոհմը կոչվում է *նարթ*: Դոնբետտըրը ջրային և ծովային աստված է, ջրային թագավորության և նրա բնակիչների տիրակալը: Դոնբետտըրներ են կոչվում նրա որդիներն ու դուստրերը, ջրային աստվածությունների մի դաս: Նարթ Ախսարթագը (կամ նրա երկվորյակ եղբայր Ախսարը) մտնում է ստորջրյա թագավորություն և ամուսնանում Չերասայի՝ Դոնբետտըրի դստեր հետ: Վերջինս դառնում է նարթ-հերոսների տոհմի նախամայրը: Այլ նարթեր ևս ամուսնանում են դոնբետտըր կանանց հետ. բացի այդ, դոնբետտըրների մոտ են դաստիարակվում մի շարք նշանավոր նարթեր: Այդպիսով, նարթերն ու դոնբետտըրները հանդես են գալիս որպես իրար որոշ չափով հակադրված էքզոգամ խմբեր: Նարթ

15 Մատիկյան, 1930, Ադոնյ, 1948, Ղափանյան, 1944, Մելիք-Օհանջանյան, 1964, Պետրոսյան, 2001, Петросян, 2002:

16 Petrosyan, 2007, Պետրոսյան, 2009, Петросян, 2010.

անվանումը սովորաբար բխեցվում է *h₂ner-t- արմատից¹⁷: Դոմբեառորը մեկնաբանվում է որպես «ջրի (սուրբ) Պետրոս», «ջրային Պետրոս», օսերեն don (< *dānu-) «գետ» արմատից: Օսական էպոսում նարքերի հակառակորդներից հայտնի է Բալդան (Бәлгәә)¹⁸: Աղըդական բանահյուսության մեջ ջրային վիշապը կոչվում է Բլազո: Էպոսում նրան սպանում է Բաթրազը: Թերևս կա հավանականություն, որ այդ անունները սկզբնապես ծագում են Բելի անվան հին ալանական տարբերակի հետ, և հետագայում են բաղարկվել այլ բառերի հետ ու վերաիմաստավորվել:

2. Հնդեվրոպական մի շարք ավանդույթներում էական է սևի և սպիտակի հակադրությունը, տարբեր դրսևորումներով, օրինակ, որպես այդ գույներով բնորոշվող հերոսների պայքար, ընդ որում, հերոսների անունները ծագում են հնդեվրոպական *rē-mo- «սև» և *h₂erg- «սպիտակ» արմատներից¹⁹: Հայկական վիպական ավանդույթում առավել ակնհայտ «սև հերոսը» հայոց երկրորդ անվանադիր նախնի Արամն է, որի անունը համադրելի է հիշյալ «սև» արմատի հետ: Նա հաղթում է իր մի հակառակորդին Մաժակ-Կեսարիա քաղաքի տեղում, այսինքն՝ Արգեոս լեռան մոտ (այս լեռնանունը, որը գալիս է խեթական ժամանակներից, կապվում է հիշյալ «սպիտակ» արմատի հետ): Նրա մեկ այլ հակառակորդի՝ Բարշամի կերպարը հանգում է Բարշամին աստծուն, որը կոչվել է «սպիտակափառ»: Արամն ամպրոպի աստծու վիպականացած տարբերակն է, իսկ Սանասարը, «Սանա ծռերի» ամպրոպային կերպարը, իրեն նույնացնում է սև ամպի հետ (սա ամպրոպային աստծու հատկանիշ է, բնորոշ, օրինակ, հնդկական ամպրոպի աստված Պարջանյային): Սանասարի և Բաղդասարի մենամարտը, ապա և բազմաթիվ այլ վիպական դրվագներ, նույնպես կարելի է հանգեցնել սևի և սպիտակի հակադրության առասպելին²⁰: «Վիպասանքում» Արտաշես արքան Սաթենիկին առևանգելիս հանդես է գալիս որպես սև ձիավոր, որը «սև հերոսի» դրսևորման ձևերից մեկն է:

Ընդհանրապես, սևի և սպիտակի (հակադրության) առասպելները տարածված են ամենուրեք: Սրանցից հնդեվրոպականները տարբերակելի են միայն անուններով: Արամ-խուտու է կոչվում վրացական էպոսի հերոսի՝ Ամիրանի մի տարբերակը: Այս անունը, ամենայն հավանականությամբ, ծագում է հայկական Արամից: Ե՛վ հայկական և՛ կովկասյան էպոսներում էական դեր է կատարում սև ժայռը կամ քարը: «Սև հերոսի» առավել վառ դրսևորումը նարթական էպոսներում աղըդական Սոսրուկոն է, որը հաճախ կոչվում է «սև տղամարդ» (Սոսրուկոյի կրկնակների՝ Սուլանի,

17 Տես օրինակ Dumézil 1968, 456: Այլ ստուգաբանությունների վերաբերյալ տե՛ս, օրինակ, Гурьев, 1971, 22 с.л. Таказов 2007. 2010, գրականությանը: Մեր համեմատական բնությունը մորից հիմնավորում է գիտության մեջ վաղուց ի վեր ընդունված այս ստուգաբանությունը: Կան որոշ տեխնիկական դժվարություններ, և սկզբունքորեն հնարավոր է նարթ տերմինի՝ մեկ այլ հնդեվրոպական լեզվից, բայց նույն արմատից, ծագած լինելը (հմմտ. և Պետրոսյան, 1997, 112-113):

18 Գուրիևը, որն օսական էպոսում մոնղոլական նշանակալի ազդեցության հետքեր է փորձում տեսնել, այս անունը համեմատում է մոնղոլական Բաթու խանի եղբոր՝ Բերբեի անվան հետ, տե՛ս Гурьев 1971, 125 с.л.:

19 Petrosyan, 2002, Перосян, 2002.

20 Պետրոսյան, 2002:

Սաարըկվայի ու մյուսների մոտ ևս այս հատկանիշը կարելի է բացահայտել, բայց այն այդքան ակնհայտ չէ): Սոսրուկոյի մարմինը սև է, պատրաստված սև, կոփված պողպատից: Աղըդական էպոսում Սոսրուկոյին հակադիր «սալիտակ» հերոսն է Բաղընոկոն, իսկ «սալիտակ» հակառակորդը՝ Թոքրաձ/ Թերրաշը: Հատկանշական է, որ այս երկու հերոսներն էլ կոչվում են «սալիտակ հերոս/ ջիգիթ դեղին ձեռքով», և, տարբեր պատումներում, երբեմն ունեն նույն ծննդաբանությունը²¹: Պետք է նկատել, որ կովկասյան էպոսներում սևի և սալիտակի հակադրությունը թվում է հիմնված տեղական՝ ոչ հնդեվրոպական պատկերացումների վրա: Բայց և այնպես, նկատվում են նաև այնպիսի ընդհանրություններ, որոնք պիտի որ փախադարձ ազդեցության արդյունք լինեն:

3. Հայկական և կովկասյան էպոսների որոշ դրվագներ կարելի է հանգեցնել Վ. Իվանովի և Վ. Տոպորովի վերակազմած հնդեվրոպական «հիմնական առասպելի» սխեմային՝ երկնային ամպրոպի աստծու և Օձ-վիշապի հակադրության մասին: Ըստ որոշ տարբերակների, այդ հակադրության պատճառը աստծու կինն է, որը դավաճանում է աստծուն նրա հակառակորդի հետ: Որպես հակառակորդ երբեմն հանդես է գալիս աստծու որդին, որը պատժվում է, զոհվում, բայց վերածնվում, իր հետ բերելով նոր կյանք և առատություն²²:

Հայկական վիպական ավանդություն որպես ամպրոպի աստծու վիպական դրսևորումներ են դիտվել Հայկը, Արամը, Արտաշեսը, Սանասարը և Դավիթը²³: Եթե սրանցից առաջին երեքի համար ամպրոպային բնույթը վերականգնվում է կամ բացահայտվում վերլուծության միջոցով, ապա Սանասարի և Դավթի դեպքում դա բացահայտ է՝ Սանասարը գտնում է «կայծակե թուրը», որի հիմնական օգտագործողը դառնում է Դավիթը: Հայկական հերոսների հակառակորդներն այսպես կամ այնպես հանգում են Օձ-վիշապի կերպարին (սրանցից միայն Տիգրանի ու Արտաշեսի հակառակորդներ Աժդահակը և Արգավանն են բացահայտ վիշապ /վիշապազուններ, իսկ, ասենք, Բելը և Մսրա Մելիքը նույն կերպարի մարդեղենացված տարբերակներն են): Ընդ որում, Աժդահակը ամուսնանում է Տիգրանուհու հետ, իսկ Սաթենիկը սիրահարվում է Արգավանին: Հատկանշական է, որ Արտաշեսի և Դավթի որդիները՝ Արտավազդը և Փոքր Մհերը պատժվում են հոր հետ ունեցած կոնֆլիկտի պատճառով, այնպես, ինչպես վերականգնված առասպելի աստծու որդին:

Փոքր Մհերը պիտի դուրս գա իր ժայռից, երբ աշխարհն ավելի բարեբեր ու առատ դառնա, այսինքն՝ ուղղակի համապատասխանում է վերակազմված առասպելի կերպարին: Իսկ Արտավազդի ազատումը, ինչպես և Սոսրուկոյի դեպքում, հանգեցնում է երկրի կործանման և պողաբերության վերացման, այսինքն՝ այստեղ ի հայտ է գալիս նույն թեմայի շրջված տարբերակը:

21 НАГЭ 384, n. 6, Ардзинба 1985, 146-147. աղըդական էպոսում «սև» և «սալիտակ» հերոսների՝ Սոսրուկոյի և Բաղընոկոյի հակադրության վերաբերյալ տե՛ս հատկապես Бербеков, 2005:

22 Հնդեվրոպական «հիմնական առասպելի» վերաբերյալ տե՛ս Иванов, Топоров, 1974 և նույն հեղինակների այլ աշխատություններում:

23 Այս մասին տե՛ս Աբեղյան Ա, 414-418, Ը, 72-73, Հարությունյան, 1981, Հարությունյան, 2000, Պետրոսյան, 1997, Петросян, 2002, հարյի գրականությանը, Պետրոսյան, 2008:

Օսական էպոսում ամպրոպի աստծու վիպական ժառանգն է Բաթրազը²⁴, որը որոշ առումներով հիշեցնում է Դավթին (նա է էպոսի մեծագույն հերոսը, նա, ի հակադրություն մյուս մեծ հերոսի՝ Սոսլան/Սոսրուկոյի, ազնվության և ասպետականության մարմնավորումն է նա), իսկ այլ հատկանիշներով՝ Փոքր Մհերին (նա աստվածամարտիկ կերպար է): Աստծու կողմից որդուն պատժելու/սպանելու մոտիվը հանդես է գալիս Արտաշեսի օսական կրկնակի՝ Ուրըզմագի և նրա որդու առնչությամբ (տե՛ս ստորև): «Հիմնական առասպելը» բնորոշ է նաև որոշ այլ, ոչ հնդեվրոպական ժողովուրդների: Բայց մարթական էպոսի դեպքում, կարելի է ասել, մենք գործ ունենք առասպելի հնդեվրոպական դրսևորումների հետ: Հատկանշական է, որ Բաթրազը տիպիկ օսական հերոս է և մյուս կովկասյան էպոսներում դժգույն մի կերպար (հիմնական դերը վերագրված է Սոսրուկո/Սասրեկվային): Այսպես, աղըղական էպոսում Բաթրազի կերպարը լուրջ հիմքեր չունի և օսական ներդրում է համարվում²⁵ (հմմտ. և Բաթրազի անվան Աբակի ստուգաբանությունը՝ «օսական հերոս», տե՛ս ստորև):

4. Հնդեվրոպական առասպելաբանության էական մի մասն են կազմում երկվորյակային առասպելները: Դիցաբանական երկվորյակները պատկերվում են որպես երկնքի, արևի աստծու որդիներ: Նրանք սիրահետում են իրենց իսկ քրոջը, և միմյանց հետ կռվում են նրա սիրո համար²⁶: Հայկական վիպական ավանդույթում երկվորյակային կերպարները կարևորագույն տեղ են զբաղեցնում: Նրանք հանդես են գալիս որպես վիպական տոհմերի հիմնադիրներ, և նրանցով են սկսվում համարյա բոլոր էպոսները: «Սասնա ծռերում» հիմնադիր երկվորյակներն են Սանասարը և Բաղդասարը, իսկ օսական էպոսում՝ Ախսարը և Ախսարթագը: Ե՛վ հայկական, և՛ օսական էպոսներում հենց երկվորյակների «ճյուղն» է, որ աչքի է ընկնում առավել վաղնջականությամբ ու առասպելականությամբ:

Երկվորյակային առասպելները հայտնի են ամենուրեք, բայց հատկանշական է, որ ոչ օսական մարթական էպոսներում երկվորյակները կամ բացակայում են, կամ, երկվորյակային տիպի կերպարներ, եթե կան էլ, էական դեր չեն կատարում: Հայկական և օսական էպոսներում երկվորյակային ցիկլի սյուժեներում կան էական ընդհանրություններ (երկվորյակներից մեկի ծովը մտնելը, կռիվն իրար հետ աղջկա պատճառով, մեկի՝ մյուսին օգնության հասնելը, տե՛ս ստորև): Ակնհայտ է, որ և՛ հայկական, և՛ օսական երկվորյակները ժառանգներն են հենց հնդեվրոպական երկվորյակների:

Ոչ հնդեվրոպական կապեր. 1. Սրանցից ամենաէականը և բնորոշը ժայռից/քարից (վերա)ծնվող հերոսի առասպելույթն է: Պատմությանը հայտնի՝ ժայռից ծնվող այս տիպի առաջին կերպարն է խուռիական Ուլլիկումմի հրեշը, որը ծնվում է Կումարբի աստծու և «սառն աղբյուր/լճի» ժայռի սեռական կապից, ապա անընդհատ աճում, մինչև ամպրոպի աստված Թեշուրը հաղթում է նրան (առասպելի վերջը չի պահպանվել, և այդ հաղթանակը միայն ենթադրվում է): Նման առասպելներ հայտնի

24 Диомезиль 1990, 14 слл.

25 Шортанов 1969, 218 сл.

26 Տե՛ս, օրինակ, Ward, 1968.

են նաև հայերի փոքրասիական հարևանների մեջ՝ ըստ Պավսանիասի (VII.17.10) և Արնոբիոսի (V.5), այդպես է ծնվել փոքրասիական Ագոլիստիսը (Ջևաի կողմից ժայռի բեղմնավորման հետևանքով): Ընդ որում, այստեղ խոսքը վերաբերում է «մեռնող» Ատոխս աստծու՝ Արա Գեղեցիկի, Մհերի, ապա և կովկասյան հերոսների՝ Սոսլանի ու Սոսրուկոյի փոյուզական կրկնակի ծննդաբանությանը²⁷: Ուլլիկումմիի և հայկական, փոյուզական ու կովկասյան քարի (վերա)ծնվող հերոսների ընդհանուր ծագումն ակնհայտ է. ընդ որում, այս կապերը վաղուց ի վեր քննարկվում են գիտական գրականության մեջ²⁸:

2. Հիմարեյան «մեռնող աստվածությունների» առասպելները հայտնի են հատկապես արևելամիջերկրածովյան ավանդույթներում: Այդպիսիք են եգիպտական Հորը, շումերական Դումմուզին, աքադական Թամմուզը, փյունիկյան-հունական Ադոնիսը, փոյուզական Ատոխսը ևն: Առասպելի հիմնական հերոսն է գեղեցիկ պատանի աստվածությունը, որը զոհվում է մեծ մայր դիցուհու սիրո պատճառով: Ընդ որում, պատանին հաճախ սպանվում է վարազի կողմից (այլ տարբերակներում հերոսը մեռնում է վարազի որսի ժամանակ, կամ պատանուն սպանում է աստծու ուղարկած վարազը): Սա հիմարեյան «մեռնող աստծու» առասպելի առանձնահատուկ հատկանիշներից է: Վարազն այս առասպելներում մայր աստվածուհու ամուսնու՝ հայր աստծու սիմվոլն է, որը սպանում է մայր դիցուհու պատանի սիրեկանին:

Հայկական վիպական ավանդույթում մեռնող պատանի աստծու կերպարի առավել վառ արտահայտված և լավ ուսումնասիրված դրսևորումն է Արա Գեղեցիկը: Բայց և այնպես, այդ կերպարը, որոշ ձևափոխություններով, հանդես է գալիս բազմաթիվ հայկական վեպերում (Արտավազդ, Փոքր Մհեր, Մուշեղ, Գրիգոր Լուսավորիչ ևն): Բացահայտվում է նաև հերոսի հակառակորդի կապը վարազի հետ: Արտավազդն անհետանում է կինճերի և իշավայրիների (այսինքն՝ վարազների և վայրի էշերի) որսի գնալիս, Մուշեղ սպարապետը սպանվում է Վարազդատ («Վարազատուր») արքայի հրամանով, Տրդատ արքան Լուսավորչին (որը ձեռք է բերել Արայի տիպի կերպարի բնորոշ գծեր)²⁹ հալածելիս վերածվում է վարազի. նման պատկերացումների արձագանքներ կան նաև Արայի առասպելի հետագա հեքիաթային դրսևորումներում³⁰: Պետք է ասել, որ վարազի կողմից հերոսի սպանության մոտիվը լայնորեն սփռվել է և հայտնի է նաև Իրանում և Եվրոպայում³¹:

Կովկասյան էպոսներում այս մոտիվը բացահայտ կերպով հանդես չի գալիս, բայց Սոսլան/Սոսրուկոյի հոր, կամ՝ մոր (մայրացուի) ամուսնու՝ Վըրըզմազ /Ուրըզմազի անունը հանգում է իրանական *varāza*-ին (հայերեն *վարազ* բառն իրանական փոխառություն է, և Ուրըզմազը կարող է ստուգաբանվել որպես բնիկ օսական)³²: Իսկ աղբյուրական ավանդույթում որպես Սոսրուկոյի հայր կարող է հանդես գալ հզոր Արգ-

27 Այս առթիվ տես Մատիկյան 1930, 283, 288. Ադոնյ, 1948, 230-231. 1972, 370 հուն., Bremmer, 2004 ևն:

28 Տես հատկապես Ардзинба, 1985:

29 Ադոնյ, 1948:

30 Մատիկյան, 1930, 32-40:

31 Петросян, 2002, 116-124.

32 Абасев, 1945, 25-26, ИЭСО IV, 127, Dalayan, 2006, 243.

վանա/ Արգունը, որը հիշվում է որպես խոզապահ³³: Հատկանշական է, որ Ուրբզմագը սպանում է իր բազում տասնյոթ որդիներին, կամ՝ միակ, անանուն որդուն (ընդ որում, վերջինս մի անգամ մեկ օրով վերադառնում է երկիր, այսինքն՝ նմանվում է անդրաշխարհից վերադարձող մեռնող աստվածություններին)³⁴:

Հնդեվրոպական և հինարևելյան առասպելների համադրությունը. Հիշյալ հնդեվրոպական առասպելներից առաջինն ուղղակի կապված է սեմական ավանդույթի հետ՝ այստեղ որպես «յուրային» աստվածների և հերոսների հակառակորդ հանդես է գալիս սեմական աստվածը: «Հիմնական առասպելն» էլ միայն հնդեվրոպական կառույց չէ. այն, ինչպես ասվեց, հայտնի է նաև այլ ժողովուրդների մեջ: Հնդեվրոպականները տարբերվում են մյուսներից հերոսների անուններով և սյուժեի որոշ առանձնահատկություններով: Հին Մերձավոր արևելքում ամպրոպի աստվածները հատկապես նշանակալի դեր են կատարել խոռաուրարտական, խաբական և արևմտասեմական դիցարաններում: Վարագի կերպարը ևս հնդեվրոպական առասպելաբանության մեջ կարևոր դեր ունի: Այսպես, «սևի և սպիտակի առասպելում» համապատասխան հերոսների սիմվոլներն են սև վարագը և սպիտակ շունը³⁵:

Սոսլանի ծնունդը Ուրբզմագի կողմից բեղմնավորված քարից պարզորոշ կէ: պով հիշեցնում է հնդկական հետևյալ առասպելը: Տիեզերական վարագը, Վիշնուի երրորդ մարմնավորումը, փրկում է փլուզված երկիրը՝ տեղադրելով այն օվկիանոսում այնպես, որ այլևս չփլվի: Երկիրը բարձրացնելիս նա կնդակով անցք է բացում և այնտեղ թողնում իր սերմը, ինչի հետևանքով առաջանում է Նարական՝ ստորերկրյա դժոխքը³⁶: Այս վարագի հնդկական կոչումը՝ varāha, ստուգաբանորեն համապատասխանում է իրանական varāza-ին և այդպիսով՝ Ուրբզմագի անվանը: Հնարավոր է, որ օսերի հին նախնիներն ունեցել են այս առասպելի իրենց տարբերակը (իրանական և հնդկական ավանդույթներն իրար մերձավոր ազգակից են), որը համադրվել է բեղմնավորված ժայռից/ քարից ծնվող կերպարի և զոհվող աստծու առասպելների հետ:

Կառույցը և կերպարների համակարգը

Հայկական էպոսները պատմում են իրար հաջորդող, սովորաբար մեկ տոհմին պատկանող, մի քանի սերունդների հերոսների մասին: Այսպես, առաջին Հայկյանների պատմությունն ընդգրկում է ազգածին նահապետների յոթ սերունդ՝ Հայկից մինչև Արա Գեղեցիկ, «Վիպասանքը», որը թերևս երկու փոխկապակցված էպոսների մի ամբողջություն է՝ հայոց արքաների մի շարք սերունդներ, Երվանդ Սակավակյացից մինչև Վահագն և մյուս Երվանդից մինչև Արտավազդ³⁷, «Պարսից պատերազմում» և «Տարոնի պատերազմում» նույնպես պատմվում է իրար հաջորդող մի շարք

33 Дячков-Тарасов, 1902.

34 Абаев, 1945, 37-38, 40.

35 Петросян, 2002, 116-124.

36 Темкин, Эрман, 1985, 55-56.

37 «Վիպասանքի» առաջին մասի՝ Վահագնով ավարտվելու վերաբերյալ տե՛ս Պետրոսյան, 2008ա, 157, Петросян 2002, 129:

արքաների և սպարապետների կյանքը և գործը, իսկ «Մասնա ծռերի» դյուցազունների տոհմն ընդգրկում է սովորաբար 3-4 սերունդ (երբեմն՝ շատ ավելի):

Առավել ակնառու են երկու համեմատաբար լավ պահպանված էպոսների՝ «Վիպասանքի» և «Մասնա ծռերի» կառուցվածքային ընդհանրությունները, որտեղ հանդես են գալիս հերոսների համանման շարքեր: «Վիպասանքի» երկրորդ մասում Երվանդ և Երվազ երկվորյակային կերպարներին, որոնցից առաջինը հիմք է դնում հայոց նոր մայրաքաղաք Երվանդաշատին, հաջորդում է մեծ արքա Արտաշեսը, իսկ նրան՝ Մասիսի մի քարանձավում փակված և ազատվել ձգտող Արտավազը: «Մասնա ծռերում» Սասունի հերոսների տոհմի հիմնադիր երկվորյակներ Սանասարին և Բաղդասարին, Սասուն քաղաքի հիմնադիրներին, հաջորդում է սովորաբար Մեծ Մհերը, սրան՝ էպոսի գլխավոր հերոս Դավիթը, իսկ վերջինիս՝ Վանա ժայռում փակված Փոքր Մհերը, որի ազատվելուն է սպասում ժողովուրդը: Կան նաև երկվորյակների երկու սերնդով, մեկ Մհերով և այլ տարբերակներ:

Այս շարքերը մամուլություններ ունեն և՛ առաջին Հայկյանների տոհմի, և՛ «Պարսից պատերազմի» և՛ «Տարոնի պատերազմի» հերոսների շարքերում: Այսպես, առաջին Հայկյանների պատմության առաջին հերոսներից են երկվորյակային տիպի՝ իրար հիշեցնող անուններով Արամանյակն ու Արամայիսը, որոնցից երկրորդը կառուցում է հայոց առաջին մայրաքաղաքը: Սրանց, մի քանի սերունդ հետո, հաջորդում են մեծ ռազմիկ Արամը, որը փաստորեն մի նոր ու հզոր Հայաստան է կերտում ու դառնում նրա էպոնիմը: Նրա որդի Արա Գեղեցիկը զոհվում է պատերազմում, բայց ենթադրվում է, որ պիտի վերածնվի արալեզների միջոցով և, որպես զոհվող (և ենթադրաբար՝ հարություն առնող) կերպար, միանգամայն համապատասխանում է Մասիսի ու Վանա ժայռի անձավներից վերածնվելու ձգտող (ազատվել փորձող) Արտավազին ու Փոքր Մհերին: «Պարսից պատերազմում» և «Տարոնի պատերազմում» մամուլատիպ շարքերն այնքան ակնհայտ չեն, բայց և այնպես, ի հայտ է գալիս նույն առասպելական միջուկը³⁸: Հայկական վեպերին հատկապես բնորոշ է վերջին՝ «զոհվող/մեռնող», և անդրաշխարհից վերադարձող (ենթադրվող) աստծու հատկանիշներով օժտված հերոսի կերպարը, որով ավարտվում են բոլոր վիպական շարքերը:

Երկվորյակային տիպի կերպարներ	Գլխավոր հերոս	Զոհվող (կամ ժայռում փակվող) և «վերածնվող» հերոս
Արամանյակ և Արամայիս	Արամ	Արա Գեղեցիկ
Երվանդ և Երվազ	Արտաշես	Արտավազ
Սանասար և Բաղդասար	Դավիթ	Փոքր Մհեր

Հերոսների այս շարքը պետք է որ ծագեր հնդեվրոպական երկու կարևոր՝ երկնքի աստծու երկվորյակ որդիների և ամպրոպի աստծու ու նրա զոհվող որդու առասպել-

38 Այսպես, «Պարսից պատերազմում» Արայի ակնհայտ զուգահեռն է սպարապետ Մուշեղ Մամիկոնյանը, որին, ինչպես Արային, պիտի վերակենդանացնեին առասպելական արմավենիները: Իսկ «Տարոնի պատմության» մեջ հանդես են գալիս Դեմետր և Գիսյան երկվորյակները, իսկ «Մասնա ծռերում» Սանասարի և Բաղդասարի տոհմի հիմնադիր երկվորյակները, հիմք են դնում նոր քաղաքի և նոր ավանդույթի:

լույքների գույքորոշումնից³⁹: Հնդեվրոպական աշխարհում հայկականին առավել մնան են Հռոմի առաջին առասպելական արքաների, ապա և իրանական և օսական վիպական հերոսների շարքերը⁴⁰: Թեև այս ընդհանրությունները համահնդեվրոպական բնույթ չունեն, բայց պիտի լինեն մի ուշ հնդեվրոպական արեալ, որտեղ պիտի ձևավորվեն և որտեղից պիտի ժառանգվեն դրանք⁴¹ (ընդ որում, օսականին մերձավոր կովկասյան մարթական էպոսներում այդ մոտիվները կամ բացակայում են, կամ լավ չեն արտահայտված, այսինքն՝ փոխատու կողմը չէր կարող կովկասյանը լինել): Օսական էպոսը ևս, ինչպես և հայկականը, ներկայացնում է մի տոհմի պատմություն: Էական դեր են կատարում երկվորյակները՝ իրար հաջորդող երկու սերունդ, որոնցից մեկը հանդես է գալիս որպես վիպական մեծ հերոսների տոհմի հայր: Երկվորյակների երկու սերունդը հանդիպում է և այլուր՝ օրինակ, «Մահաբհարատայում» և, ինչպես ասվեց, «Մասնա ծռերի» որոշ պատումներում գլխավոր հերոսը՝ Դավիթը հանդես է գալիս որպես երկրորդ սերնդի երկվորյակ, ինչպես օսական Ուրըզմագ / Վըրըզմագի դեպքում է⁴²: Հայկականին համապատասխան օսական շարքն ունի հետևյալ տեսքը՝

Երկվորյակներ	Մեծ առաջնորդ	Քարից ծնվող հերոս
Ախսար և Ախսարթագ, Ուրըզմագ և Խամըց	Ուրըզմագ	Սոսլան / Սոգըրկո

Հայկական և օսական երկվորյակային հերոսների նմանությունն ակնհայտ է: Ուրըզմագը, թեև երկվորյակային կերպար, իր հերթին, պարզորոշ համապատասխանում է Արտաշեսին՝ նա մարթերի մեծ առաջնորդն է և ամուսինը Սաթանայի, ինչպես մեծ արքա Արտաշեսը՝ Սաթենիկի (ընդ որում, Արտաշեսի *արի* կոչումը, ինչպես ասվեց, ստուգաբանորեն համապատասխանում է Ուրըզմագի *մարթ* կոչմանը): Սոսլանի և նրա մյուս տարբերակի՝ Սոգըրկոյի կերպարային էական նմանությունն Արտավազդի հետ ի հայտ է հետևյալ հանգամանքներով: Եթե Արտավազդը և Մհերը փակվում են ժայռում, որտեղից պիտի վերածնվեն, ապա այս հերոսները հենց ծնվում են ժայռից (համապատասխանում են կովկասյան հերոսների ծննդյան և հայկականների՝ վերածնունդի մոտիվները): Սոսլանը որդին է Սաթանայի, ինչպես Արտավազ-

39 Петросян 2002, 125.

40 Петросян 2002, 124-131.

41 Հայկական և հռոմեական ավանդույթների նույնության հասնող ընդհանրացումների վերաբերյալ ներկայացնենք միայն Ժ. Դյումենզիլի դիտարկումը երկվորյակների վերաբերյալ: Ե՛վ հայ և՛ հռոմեական երկվորյակները արքայի բոռներ են՝ դստեր որդիները, ծնված գերբնական ճանապարհով, նրանք ազատում են իրենց պապին ուրիշի ճնշումից, հրաժարվում են մնալ իրենց պապի քաղաքում և ստեղծում նոր՝ ապագայի քաղաքը, որը բնակեցնում են կամավորներով, տե՛ս Dumézil, 1994, 119-120: Սրան պետք է ավելացնել օսական և հռոմեական երկվորյակների առասպելների ընդհանրությունը (ըստ՛ Լ. Աբակի)՝ առաջիններին սնույում է էգ գայլը, իսկ երկրորդների հոր անունը կարելի է մեկնաբանել որպես «Գայլ», տե՛ս հատկապես Абаев, 1945, 30-33, Абаев, 1965, 86-92: Թեև Դյումենզիլը ավելացնում է, որ հայ-հռոմեական իր նշված ընդհանրությունները բնորոշ չեն մյուս հնդեվրոպական երկվորյակներին և չեն կարող համահնդեվրոպական համարվել, բայց հայ-հռոմեական, հայ-օսական և օս-հռոմեական բացառիկ ընդհանրությունները ակնարկում են նրանց ծագումը մեկ հիմքից: Դա է ակնարկում նաև Հռոմի առաջին արքաների և հայկական ու օսական տոհմերի հիշյալ շարքերի նմանությունը:

42 ԱՀ, 9, էջ 118-119, ՍԾ, հ. Բ 1, էջ 229, 235, հ. Բ 2, 645, 658:

դը՝ Սաթենիկի: Սուլանը թաղված է կենդանի և ժամանակին երբեմն դուրս է եկել նարբերին օգնելու համար: Աղըղական ավանդություն Սուլանի կրկնակը՝ Սոսրուկոն, չի մեռնում, այլ կենդանի պահվում է հողում, որտեղից, ինչպես Արտավազը, ձգտում է ազատվել, ընդ որում, նրա գալուստը, ինչպես Արտավազի դեպքում, պիտի հանգեցնի աշխարհի կործանման (կղաղարի երկրի պտղաբերությունը)⁴³:

Հայ-օսական մի ընդհանրություն է և առանձին ճյուղ կազմող մեծագույն հերոսների՝ ամալրուպի աստծու վիպական տարբերակների՝ Դավթի և Բաթրազի ցիկլերի գոյությունը: Բացի այլ բնորոշ ընդհանրություններից, էական է այդ կերպարների բարձր բարոյական նկարագիրը՝ ազնվաբարո, բարի, անբասիր ասպետներ, որով նրանք նշանակալիորեն տարբերվում են էպոսների կրտսեր սերնդի մյուս մեծ հերոսներից՝ Փոքր Միեթից և Սուլան/Սոզըրկոյից⁴⁴: Այս զուգահեռը հարյուր տոկոսանոց չէ: Բաթրազն ունի նաև Փոքր Միեթին բնորոշ հատկանիշներ (աստվածամարտիկ է): Կա նաև մի էական տարբերություն՝ Դավիթը Սասունի մեծ հերոսների ժառանգն է ուղիղ գծով՝ նա որդին է Մեծ Միեթի և հայրը Փոքր Միեթի, իսկ Բաթրազը որդին է Ուրըզմազի երկվորյակ եղբայր Խամըցի, որը երկրորդական մի կերպար է:

Այսպիսով, հայկական և օսական, որոշ չափով նաև աղըղական էպոսների կառույցները շատ առումներով համընկնում են: Ընդ որում, նմանությունների մի մասը պայմանավորված է ընդհանուր ծագմամբ (հայկական և օսական հերոսների շարքերը), մյուսը՝ ազդեցություններով (Սաթենիկ / Սաթանայի կերպարը, ոչ հնդեվրոպական կապերը): Նույնիսկ կարելի է որոշ չափազանցությամբ ասել, որ «Վիպասանքի» և օսական էպոսի հերոսների շարքի կառուցվածքային նմանությունն այնքան մեծ է, որ եթե վերջինս օսական և օսերեն չլիներ, այն կարելի էր միավորել հայկականների հետ, որպես «Վիպասանքի» ժողովրդական մի ուշ տարբերակ (թեև այլ հատկանիշներով դրանք նշանակալիորեն տարբերվում են): Մնացած կովկասյան էպոսները թեև ձևավորվել են ալանական-օսական ավանդույթի ուժեղ ազդեցությամբ, բայց և այնպես առավել հեռու են հայկականից: Նրանք որոշակի փոփոխություններ են կրել, ըստ իրենց բնիկ ավանդույթների՝ օրինակ, արխագական մարքերի տոհմի կառուցվածքը միանգամայն այլ է՝ Սաթանեն ու նրա հարյուր որդիները, և հանդես է բերում այնպիսի «մայրիշխանական» տիպի վաղնջականություն, որը շատ տարբեր է օսականից և աղըղականից: Վայնախյան ավանդույթներում ևս հերոսների ծննդաբանական շարքը լավ չի արտահայտված, և սերունդների նման հաջորդականություն չի նկատվում:

Մոտիվներ

1. Հերոսների մայրը

Կապը ջրի հետ. «Սասնա ծռերում» հերոսներին ջրային ծագում է վերագրվում՝ երկվորյակներ Սանասարը և Բաղդասարը ծնվում են իրենց մոր՝ Ծովինարի (հմմտ.

43 Дюмезиль, 1990, 84-90, КФ, 30-33, НКЭ, 137.

44 Միեթի վերաբերյալ այս համատեքստում տե՛ս Եղիազարյան, 1999, 175 հուն., Սոսրուկոյի վերաբերյալ՝ Երբեկով 2005:

ծով) խմած մեկ ու կես բուռ ջրից, իսկ Սամասարը հաճախ կոչվում է «ծովային» (շեշտվում է մասն Դավթի և մյուս հերոսների կապը ջրի հետ): Օսական էպոսի երկրորդ երկվորյակների (Ուրըզմագլի և Խամըյի) մայրը ջրային աստվածության՝ Դոն-բետտըրի դուստրն է: Կապը ջրի հետ մշտական է՝ այլ մեծ հերոսներ ևս ամուսնանում են ջրային աստվածության աղջիկների հետ, և ծնված երեխաները (Բաթրազը, Սուլանը, Ուրըզմագլի անանուն որդին) մանկությունն անցկացնում են ջրային քաղալորությունում⁴⁵:

Գետափնյա արկածը. «Վիպասանքում» Արտաշես արքան, ձիով անցնելով Կուր գետը, մյուս ափից օղապարանով բռնում և փախսնում է ալանական արքայադուստր Սաթենիկին, որը դառնում է Արտաշեսի կինը և նրա որդիների մայրը: Կովկասյան էպոսներում Սաթանա/Սաթանեին գետի մյուս ափին տեսնում է անդրաշխարհիկ մի կերպար, հաճախ նարթերի հովիվը, որն արձակում է իր «նետը» Սաթանայի ուղղությամբ: Նետի թռիչքն ուղեկցվում է փոթորկով, ամպամածությամբ, մառախուղով, որոտով, կայծակով և երկրաշարժով⁴⁶: Այն դիպչում է մի ժայռի/քարի, որի վրա առաջանում է Արտավազդին համապատասխան հերոսի սաղմը (Սուլան, Սոսրուկո, Սասըրկվա ևն. որոշ պատումներում այդ «նետ»-սերմից հերոսուհին ինքն է հղիանում): «Սասնա ծռերում» այս մոտիվին համապատասխանում է Ծովինարի հղիացումը ծովափնյա ժայռից բխող աղբյուրի ջրից:

Հերոսուհու տենչանքը. Սաթենիկը սիրահարված էր «վիշապագուն» Արգավանին, որին և «տենչում էր» (Խորենացի, Ա.Լ.), և նրա որդի Արտավազդին վիշապներն իբր փախսնում և տեղը դե եմ դնում (Խորենացի, Բ.ԿԱ): Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ վիշապագուն Արգավանն է հենց «վիշապային» Արտավազդի հայրը⁴⁷: Իսկ արխագական էպոսում Սաթանեյը երագուն տենչում էր նարթերի հովիվին, Սասըրկվայի հորը⁴⁸:

Հերոսի հոր վերաբերյալ տեղեկություն տալը. «Սասնա ծռերի» մի տարբերակում հերոսն իր հոր գեների մասին մորից տեղեկություն կորզելու համար նրա ձեռքը պահում է տաք ավազի մեջ: Սասըրկվան, պարզելու համար իր ծնունդի մանրամասները, մոր ձեռքը պահում է տաք շիլայի մեջ⁴⁹, իսկ Բաթրազը, պարզելու համար իր հորը սպանողներին, սպառնում է շիկացած երկաթով այրել Սաթանայի կուրծքը⁵⁰:

Ինցեստի մոռացումը. Օսական էպոսում Սաթանայի և նրա եղբայր Ուրըզմագլի ինցեստային ամուսնության խայտառակությունը, Սաթանայի նշած եղանակով, պիտի մոռացվեր երեք օրում: Նման մի պատմություն է պատմվել Վանի շրջանի հայերի մեջ⁵¹:

45 Նարթերի՝ ջրերի հետ ունեցած կապի մասին տե՛ս Абаев, 1945, 34:

46 Ст'н, օրինակ, ПНС 1988, 32, Инал-ипа, 1977, 15, Ардзинба, 1985, 139:

47 Արտավազդի վիշապային բնույթի վերաբերյալ տե՛ս Արեղյան, Ա., 147-148:

48 ПНС 1988, 29.

49 ԱՀ IX, 126-127, Инал-ипа 1977, 17, прим. 17:

50 Абаев, 1945, 60.

51 Дюмезиль, 1976, 251.

2. Երկվորյակային կերպարներ

Երկվորյակների երկու սերունդ. Երկվորյակների կերպարները հայկական և օսական էպոսների բնորոշ առանձնահատկություններից են: «Սասնա ծռերի» որոշ տարբերակներում ևս, ինչպես նշվել է, հանդես են գալիս երկվորյակների երկու սերունդ, ինչպես օսականում է: Մեծ հերոսներից Դավիթը, այդ դեպքերում, երկվորյակային կերպար է, ինչպես Ուրըզմազը: Հետաքրքիր է, որ «Վիպասանքում» էլ, կարծես, հերոսների տոհմաբանությունը՝ երկվորյակներ, մեծ հերոս, վերածնվող հերոս, կրկնվում է երկու անգամ: Նույն բանը քերևս ավելի թաքնված կերպով առկա է Հայկյանների ավանդության մեջ, ուր ներկայացված է հերոսների յոթ սերունդ: Այսինքն՝ երկվորյակների երկու սերունդը բնորոշ է նաև հայկական ավանդույթին:

Եղբայրների մեկի ծովը մտնելը. «Սասնա ծռերում» Սանասարը մտնում է ծովը/ լիճը, այնտեղ ձեռք բերում իր ձին և զենքերը, իսկ օսական էպոսում Ախսարթագը (երբեմն՝ Ախսարը) մտնում է ջուրը և այնտեղ գտնում իր կնոջը՝ նարթերի տոհմի ապագա մորը⁵²: Այս դրվագը հայտնի է նաև աղբյուրական տարբերակով⁵³:

Եղբայրների՝ մեկը մյուսին օգնության հասնելը. Սանասարը իջնում է Բաղդադի դաշտը՝ Ախմախու սարի ստորոտը, որտեղ գտնում է հարբած ընկած Բաղդասարին, որին բշնամիները գուրգերով փորձում էին սպանել: Սանասարը կոտորում է Բաղդադի մարդկանց և փրկում իր եղբորը: Օսական էպոսում Ախսարթագն իջնում է ստորերկրայք և տեսնում, որ բյենագները (հակառակորդների դաս) Ախսարի վրա նետեր են արձակում ու թրերով հարվածում նրան: Ախսարթագը կոտորում է նրանց և ազատում իր եղբորը⁵⁴:

Եղբայրների կռիվը. Երկվորյակների կռիվը աշխարհի ժողովուրդների առասպելներում լայնորեն տարածված մոտիվ է⁵⁵: Հայկական և օսական էպոսներում այն հանդես է գալիս նման համատեքստերում՝ եղբայրներից մեկի ապագա կնոջ պատճառով. Սանասարն ու Բաղդասարը՝ Դեղձուն ծամի, իսկ Ախսարն ու Ախսարթագը՝ ծովային աղջկա⁵⁶:

3. Ամպրոպի աստծու կերպարը

Ամպրոպային հերոսը. «Սասնա ծռերում» հերոսների տոհմի հիմնադիրը՝ Սանասարը, որը ծովի ընդերքում գտնում է իր ձիուն և կայծակնային թուրը, հանդես է գալիս որպես հին ամպրոպի աստծու վիպականացած տարբերակը⁵⁷: Մյուս հերոսները ևս իրենց սխրագործությունները կատարում են այդ թրով, հատկապես Դավի-

52 Այս գուգահեռի վերաբերյալ տե՛ս Dumézil, 1994, 120-121, Դավալյան 2004, 84:

53 Colarusso 2002, 12-15: Մյուս կողմից, Սանասարի՝ ծովում իր ձին գտնելու մոտիվը գուգահեռ ունի հնդկական առասպելաբանության մեջ, որտեղ ամպրոպի աստված Ինդրայի (նույնպես երկվորյակային կերպար, Ագնիի եղբայրը) ձին է, որ ունի ծովային ծագում, ինչը ցույց է տալիս մոտիվի հնդեվրոպական կապերը, տե՛ս Петросян, 2007, 38-39:

54 Դավալյան, 2004, 85:

55 Տե՛ս, օրինակ, Абрамян, Демирханян, 1985.

56 Դավալյան 2004, 85:

57 Աբեղյան Ա., 414, Աբեղյան է., 538-539:

քը, էպոսի մեծագույն հերոսը, որը նույնպես պետք է դիտվի որպես այդ աստծու մեկ այլ վիպական դրսևորումը: Օսական էպոսում ամպրոպի աստծու վիպական կերպարն է Բաթրազը, էպոսի մեծագույն հերոսը⁵⁸: Նրա թուրը ևս կայծակնային զենք է (տե՛ս ստորև): Հատկանշական է և Դավթի ու Բաթրազի մեկ այլ, արդեն նշված ընդհանրությունը՝ ասպետականությունը:

Հերոսի կայծակնային զենքը. Սասունի հերոսների զենքն է «Թուր կեծակին»՝ որը երբեմն հիշվում է որպես պատրաստված երկնքի իջած «կայծակի քարի», իսկ կովկասյան հերոսների թուրը պատրաստվում է հատուկ երկաթից՝ «կայծակնային փեքից»⁵⁹: Արևմուտքում երևացող կայծակի ժամանակ օտերը ասել են, քե դա Բաթրազի թրի փայլն է, որը Սև ծովից դուրս է նետվում չար ոգիներին ոչնչացնելու համար⁶⁰:

Հերոսի թուրը ծովը նետելը. Բաթրազի մահվան ժամանակ նրա թուրը ծովն են նետում, ինչի հետևանքով փոթորիկ է առաջանում: Նույն սյուժեն կա հայկական մի լեգենդում, ընդ որում, թուրը համապատասխանում է Սասունի հերոսների «թուր կեծակին»⁶¹:

4. Քարից (վերա)ծնվող հերոսը

Ծնունդը քարից. Կովկասյան մեծ հերոսները՝ Սոսլան, Սոզդրկո (երբեմն՝ նաև Բաթրազ, Սոսրուկո, Սասըկվա, Մեսկա Սոլսա ևն) ծնվում են բեղմնավորված ժայռից/ քարից⁶²: Հայկական վիպական ավանդույթում նման հերոսներ չկան. սրանց համապատասխանում են ժայռի մեջ փակված հերոսները: Հայկական համապատասխան կերպարները՝ Արտավազդը և Փոքր Մհերը, փակվում-բանտարկվում են ժայռի մեջ, որտեղից և սպասվում է նրանց երկրորդ գալուստը՝ վերածնունդը:

Բայց, բեղմնավորված քարից/ ժայռից ծնվող հին դիցաբանական կերպարները՝ Ուլլիկումմին և Միթրան, պատմության մեջ առաջին անգամ հիշվում են հենց Հայաստանում և հարակից տարածքներում (տե՛ս ստորև): Հատկապես կարևոր է Միթրայի (= Միհր/ Մհեր)՝ ժայռից/ քարից ծնունդը («Petrogenes Mithra», «petra genetrix»), ինչը հայկական էպոսում արտացոլվել է Փոքր Մհերի՝ ժայռից վերածննդի մոտիվում: «Մասնա ծռերում» ժայռի աղբյուրի բեղմնավորող ջրից սերված երկվորյակ Սանասարն ու Բաղդասարը, որոշ առումով, նույնպես համապատասխանում են «քարից ծնվող» հերոսին:

Սև քարը/ ժայռը. Աղբյուրական հերոսին ծնող քարը ենթադրվում է սև (ինչպես և ինքը՝ հերոսը), ինգուշական տարբերակում՝ կապույտ, որը նույն «մուգ, թուխ» հատկանիշի մի դրսևորումն է⁶³: Արտավազդը փակվում է Մասիսում (որտեղից պիտի վե-

58 Дюмезиль 1990, 14 слл.

59 Արեղյան, Մելիք-Օհանջանյան 1951, 839, Джагя 2003, 50:

60 Абасев, 1945, 64.

61 Արեղյան, Մելիք-Օհանջանյան, 1951, 840, Ղանալանյան, 1969, 288-290, հմմտ. Дюмезиль, 1990, 66-70 և Ահյան, 1998, 195-196, Դավալյան, 2004, 84: Օսական նյութի մասին, սկյութական և հնդիրանական համատեքստում, տե՛ս Дарчиев, 2005:

62 НЭОН, 156-161, Ардзинба 1985, Далгат 1972, 134-137.

63 Ардзинба, 1985: 158-159, Ардзинба, 1988: 271.

րածնվի), որը ժողովրդի մեջ կոչվել է «Սև սար»⁶⁴: Մասունը ևս, հայոց մյուս մեծ էպոսի հայրենիքը, կառուցվում է «Սև սարում»⁶⁵: Մեծ Մհերի հակառակորդներից Սպիտակ դևը, որից նա խլում է իր կին Արմադանին, մույնպես կապված է Սև սարի հետ: Ընդհանրապես, Սև սար/ժայռը մշտապես հիշվում է մեր տարածաշրջանի էպոսներում: Օսական էպոսում Սև սարի տիրակալն է հերոսների հակառակորդ Մայնազ ալդարը, որի անունը, ըստ մի կարծիքի, նշանակում է «Սև ժայռի տեր»⁶⁶ (նրա աղջկա հետ ամուսնանում է մեծ հերոսներից մեկը): Ինչպես ասվեց, քարից ծնվելու մոտիվը բնորոշ է փոյուզական Ատոխի և Ագոխատիսի առասպելներին: Հատկանշական է, որ Ագոխատիս-Կյուբելեի սինվոլն էր մի սև քար, որը մ.թ.ա. 204 թ. տեղափոխվեց Հռոմ⁶⁷:

Սև հերոսը. Սև քարից ծնվող հերոսը ևս՝ հատկապես Մոսրուկոն, սև է և տեքստերում մշտապես «սև տղամարդ» է անվանվում՝ նրա մարմինը պատկերացվել է սև երկաթից⁶⁸: «Սասնա ծռերում» որպես «սև հերոս» հանդես է գալիս Սանասարը (Սև սարի էպոնիմը), որը համեմատվում է սև ամալի հետ⁶⁹:

Ժայռի մեջ զննանված/շղթայված հերոսը. Այդպիսիք են Արտավազը և Փոքր Մհերը. այս համատեքստում նրանց «խսկական» զուգահեռներն են վրացական Ամիրանին, օսական Ամրանը, արխագական Աբրակիլը, աղըղական Նասրանը, արագական Դաշկալը: Սրանցից առաջինները առանձին, ոչ նարթական էպոսների գլխավոր հերոսներն են, իսկ մյուսները՝ լեգենդների հերոսներ: Այս հերոսները հակադրվում են աստծուն, ինչպես Պրոմեթեոսը Ջևահիր, և կարող են բնութագրվել որպես *աստվածամարտիկ կերպարներ*: Կովկասյան «քարից ծնվող» հերոսների մասին ևս, ինչպես տեսանք, ասվում է, որ նրանք բաղված են կենդանի և ձգտում են դուրս գալ, իսկ երբեմն էլ դուրս են եկել գերեզմանից: Պետք է նշել նաև, որ այս կովկասյան հերոսները հանդես են գալիս որպես Սաթանա/Սաթանեյի առավել աչքի ընկնող որդիներ, ինչպիսին է Արտավազը՝ Սաթանիկի առավել աչքի ընկնող որդին: Այստեղ համադրվում են հերոսների ծնունդը և վերածնունդը, երկուսն էլ ժայռից կամ քարից, և այս երկու կերպարներին բնութագրող մոտիվը կարելի է ներկայացնել մեկ անվանումով՝ *հերոսի (վերա)ծնունդը սև քարից/ժայռից*. Այս կերպարները, անկասկած, միասնական ծագում ունեն: Ժայռից/քարից ծնվող հերոսի նախատիպը (արքեափալը) հիմք է դրել երկու կերպարի՝ քարից ծնված և քարի/ժայռի մեջ պարփակված և այնտեղից ազատվելու ձգտող հերոսների (թերևս նաև այս հանգամանքով է պայմանավորված «Սասնա ծռերում» երկու Մհերների գոյությունը):

Դավ խնջույքի ժամանակ. Արգավանը դավադրություն է կազմակերպում ի պատիվ Արտաշեսի տված ճաշի ժամանակ: Արտաշեսի որդիները, կասկածելով Արգավանին, հենց խնջույքի ժամանակ քաշում են նրա ալկոր մագերը, ապա մեծ վնաս-

64 Աբեղյան, Ը, 185 հուն.:

65 Աբեղյան, Ա, 333, Աբեղյան Ը, 22:

66 Այս հերոսի անվան եղած ստուգաբանությունների վերաբերյալ տե՛ս Гурисев, 1971, 16-17:

67 Տե՛ս, օրինակ, Ирмшер, 1989, 260.

68 Տե՛ս, օրինակ, КФ, 15, 23, 24, 29, НАГЭ 199, 200, 215, Ардзинба, 1985, 158-159, Ардзинба, 1988, 271, Бербеков, 2005:

69 Աբեղյան Ա, 417.

ներ սլատճառում նրան, իսկ Արտավազը, ի վերջո, սպանում է Արգամ/ Արգավանին և վերացնում նրա տոհմը (Խորենացի, Ա.Լ, Բ.ԾԱ): Օսական էպոսի մի դրվագում նարթերը, որոնք հոգնել էին ծեր Ուրըզմագին ենթարկվելու, նրան հրավիրում են խնջույքի, որպեսզի հարբեցնեն և սպանեն: Հորեդրորն ազատում և դավադիրներին սպանում է Բաթրազը⁷⁰:

Լուսաստղի (Վենարա) նետահարումը. Դավիթը կամ Փոքր Միերը նետահարում են Պարոն Աստղիկին, որի անունը նշանակում է «Լուսաստղ, Վեներա մոլորակը», ինչպես Սասըղկվան նետահարում՝ ջած է գցում Լուսաստղը⁷¹:

Կոիվը հրեշտակների դեմ. Փոքր Միերը ժայռում փակվելուց առաջ կոլում է ասածու հրեշտակների դեմ: Սա «աստվածամարտիկ» հերոսի (Ամիրանիի և մյուսների) մի բնութագիրն է, որը բնորոշ է նաև Բաթրազին⁷²:

Հերոսի անմահությունը. «Սասնա ծռերում» Դավիթն անիծում է Փոքր Միերին անմահ և անժառանգ մնալ: Նույնպես անմահ և անժառանգ է Արտավազը, որը ձգտում է ազատվել Մասիսի իր քարանձավից, և նրա կրկնակները՝ Ամիրանին, Ամրանը, Աբրսկիլը և մյուսները: Անմահ են, փաստորեն, նաև կովկասյան «քարից ծնվող» հերոսները՝ հատկապես օսական Մոսլանն ու ադրդական Մոսրուկոն, որոնք թաղվում են կենդանի⁷³:

Հերոսի՝ ժայռից/գերեզմանից դուրս գալը. Արտավազը ձգտում է ազատվել և աշխարհին վերջ տալ: Փոքր Միերը երբեմն, մեծ տոներին, դուրս է գալիս Ագռավու քարից և համոզվելով, որ աշխարհը դեռ նույնն է, վերադառնում իր քարանձավը՝ զնդանը (նա պիտի դուրս գա, երբ աշխարհը ավելի պտղաբեր դառնա): Այս երկու հերոսները խորհրդանշում են մեկ մախնական արքետիպի երկու՝ բացասական (որն ավելի հին է)⁷⁴ և դրական տարբերակները: Այս մոտիվը համարյա նույնությամբ կա Ամիրանիի և Աբրսկիլի վեպերում, իսկ նարթական էպոսներում «քարից ծնվող» հերոսները ևս երբեմն դուրս են գալիս իրենց գերեզմաններից, ընդ որում, Մոսրուկոյի դուրս գալը, ինչպես նշվել է, կնշանակի աշխարհի պտղաբերության ավարտը: Այս համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Արտավազի՝ աշխարհին տիրելը ևս պիտի խորհրդանշեր պտղաբերության վերացումը:

Վերակենդանացումը (ազատումն անդրաշխարհից) շների լիզելու միջոցով. Արա Գեղեցիկին վերբերը լիզելով պիտի վերակենդանացնեին շնային ծագում ունեցող առասպելական արալեզները. նույնը ասվում է և սպարապետ Մուշեղ Մամիկոնյանի մասին (Փալստոս Բուզանդ, V.36): Աբխազական մի էպիկական պատումում Ասլան անունով հերոսին նույն կերպ՝ լիզելով վերակենդանացնում են նրա շները⁷⁵:

70 Այս գուգահեռի մասին տե՛ս Дюмезиль, 1976, 54-55, Абаев 1945, 43-44:

71 Հարությունյան, 1999, Инал-Ипа, 1977, 18, Джапуа, 2003, 52:

72 Абаев, 1945, 61.

73 Այս հերոսների անմահության համեմատությունն Արտավազի կրկնակների նույն հատկանիշի հետ տե՛ս Джапуа, 2003, 142-143:

74 Abrahamian, 2006.

75 Петросян, 2002, 96-97.

Այս մոտիվը Արտավազդի և նրա զուգահեռների պոմեններում (Ամիրանի, Աբրակի) վերափոխվել է հերոսի շների կողմից նրա շղթաները լիզել-մաշեցնելուն: Այսինքն՝ մի դեպքում շները վերադարձնում են հերոսին մահվան աշխարհից նրա վերքերը լիզելով առողջացնելու, իսկ մյուսում՝ նրա կապանքները լիզելով մաշեցնելու միջոցով:

Կապը դարբնության հետ. Արտավազդը շղթայված է Մասիսի վիհում և, որպեսզի շղթաներն ամրանան, և նա չազատվի զնդանից, դարբինները մուրճերով զարկում են իրենց սալերին (Խորենացի, Բ.ԿԱ. այս մոտիվը մույնաբար կա վրացական Ամիրանիի էպոսում): Կովկասյան հերոսների (Մոսրուկո, Մասրեկվա, Բաբրազ) մարմինը պողպատյա է և նրանց, ծնվելուց հետո, կոփում է նարթերի դարբինը, որը նարթական էպոսի կարևոր կերպարներից է: Ընդհանրապես, դարբնությունը հյուսիսարևմտակովկասյան ժողովուրդների մեջ մեծ ծիսա-առասպելաբանական հիմքեր ունի:

Վերևում, առանց լիակատար լինելու հավակնության, նշվեցին հայկական և կովկասյան մի քանի ընդհանուր վիպական մոտիվներ⁷⁶ (ընդ որում, հատուկ շեշտվեց վերջին՝ տարածաշրջանին բնորոշ վիպական հերոսների՝ քարից ծնվող կամ ժայռից վերածնվող կերպարների ընդհանրությունները): Սրանց մի մասը հատուկ է մի քանի կովկասյան ավանդույթների, մյուսները՝ միայն մեկ, մեկ այլ մասը համաատության մի կողմում՝ Հայաստանում կամ Կովկասում հայտնի են էպոսներից, իսկ մյուսում՝ գրանցված են որպես անկախ լեգենդներ: Բերված մոտիվների մի մասը զուգահեռներ ունի Վրաստանում (Ամիրանի) և այլ ավանդույթներում (հմմտ. Ինդրայի ձիու մասին ասվածը), իսկ մյուսն առանձնահատուկ է, թեև մույնպես երբեմն ի հայտ են գալիս այլ զուգահեռներ, ինչպես «գետափնյա արկածը» Բուլղարիայում⁷⁷, քրի՝ ջուրը նետելը՝ Բրիտանիայում⁷⁸ (որոնք երկուսն էլ պիտի բացատրվեն օսերի նախնիների՝ ժամանակակից Հարավային Ռուսաստանի և Ուկրաինայի տարածքները զբաղեցնող սկյութա-սարմատական ցեղերի, որոնք մ.թ.ա. առաջին հազարամյակում նաև Հայկական լեռնաշխարհ էին հասել, ազդեցությամբ): Ինչևէ, հայ-կովկասյան ընդհանրությունները, կարելի է ասել, առանձնահատուկ են: Մոտիվների մի նշանակալի մասը զուգահեռներ չունի Վրաստանում⁷⁹, որը կարող էր միջնորդ լինել Հայաստանի և Կովկասի միջև, այսինքն՝ հետևանք է ուղղակի՝ Վրաստանի միջոցով չմիջնորդավորված կապերի:

ԱՆՈՒՆՆԵՐ և ԿԵՐՊԱՐՆԵՐ

Ազդեցությունների ուղղության համար լավ ցույցիչներ են հերոսների անունները, որոնց ստուգաբանությունը և պատմական կապերը կարող են պարզել, թե որ ավանդույթում են սկզբնապես եղել դրանք:

76 Որոշ այլ ընդհանուր մոտիվների վերաբերյալ, հատկապես էպոսների առաջին՝ առավել վաղնջական երկվորյակային ճյուղերում, տե՛ս Դալալյան, 2004:

77 Պետրոսյան, 1997, 112:

78 Дюмезиль, 1990, 66-70.

79 Վրացական էպոսի մոտիվների վերաբերյալ տե՛ս Чиковани, 1966:

Սաթենիկ. Առաջին իսկ հայացքից աչքի ընկնող և առաջինը նկատված ընդհանրությունը, ինչպես ասվեց, հայոց Սաթենիկի և կովկասյան Սաթանա/Սաթանեի անունների նմանությունն է: Ընդ որում, Սաթենիկը հանդես է գալիս որպես ալանական արքայադուստր, իսկ արխագական որոշ տվյալներով Սաթանեյ գուաշան ծագումով Հայխուզ տոհմից էր⁸⁰, որն, ըստ արխագ հայագետ Գ. Գունբայի, պետք է կապված լինի *հայ* ցեղանվան հետ: Այսինքն՝ եթե հայոց մեջ Սաթենիկը ալանուհի էր համարվում, ապա արխագների մոտ նրան, հնարավոր է, որ հայկական ծագում է վերագրվել⁸¹:

Սաթանայի անունը հստակ չի ստուգաբանվում օտերենով և կովկասյան լեզուներով⁸²: Մինչդեռ Սաթենիկի անունը հայերենում միանգամայն թափանցիկ է թվում՝ *սաթ* արմատից, Նազենիկ, Արփենիկ, Վարսենիկ անունների նմանությամբ: Հ. Աճառյանը, բերելով այս հնարավորությունը, հիշում է, որ Սաթենիկը ալանական արքայադուստր է (այսինքն՝ ոչ հայ)⁸³: *Սաթ* բառը հայերենում պարզ ստուգաբանություն չունի, բայց այն ակնհայտորեն հին է և կարող էր գոյություն ունենալ արդեն վաղնջական հայերենում: Սաթենիկ / Սաթանայի այս մեկնաբանությունը կքննարկվի ստորև:

Հնարավոր է պատկերացնել մի երկրի թագուհու՝ մեկ այլ ավանդույթում առասպելական կերպար դառնալը: Ներկայացնենք հետևյալ պատմական զուգահեռը: Շամիրամնառը, որն իրական պատմական թագուհի էր Ասորեստանում, առասպելականանալով վերածվեց Շամիրամի վիպական մեծ կերպարին ասորեստանյանների հակառակորդների և հարևանների՝ պարսիկների, հայերի և այլոց մեջ, ուր նրան են վերագրվել այն բոլոր նշանակալի հին կառույցները, որոնց ծագումը մոռացվել է⁸⁴ (օրինակ, մույնիսկ Դարեհ I-ի բեհիստունյան արձանագրությունն Իրանում, իսկ հայոց մեջ՝ նշանավոր ուրարտական հուշարձանները, այսինքն՝ նա հանդես է գալիս որպես հնագույն Հայաստանի այդ հզոր թագավորության էպոնիմ): Ավելին, հայոց մեջ Շամիրամը փոխարինել է հին դիցուհուն՝ Աստղիկին: Ալանները բազմիցս արշավել են Հայաստան, և հայոց արքայի՝ ալանուհի կին ունենալու փաստը ավելի պիտի խթաներ համապատասխան պատկերացման ձևավորումը (Աստղիկի, Շամիրամի և Սաթենիկի մասին տե՛ս և ստորև): Իսկ պատմական ալանուհի թագուհին հայկական ավանդույթում իր մեջ է ներառել ալանական հին դիցուհու կերպարի որոշ տարրեր (Հայաստանում հաստատված ալանների միջոցով): Կովկասյան «քարից ծնված» հերոսի մայր դիցուհին թերևս համադրվել է հայաստանյան համապատասխան կերպարի հետ, ինչի հետևանքով և ձևավորվել է ալանական ծագումով, բայց հայկական անունով հայոց թագուհու՝ Սաթենիկի կերպարը:

80 Инал-Ипа, 1977, 72.

81 Այս մասին տե՛ս Петросян, 2002, 181:

82 ИЭСО, III, 39-40, հմմտ. Гуриев, 1991, 32: Ավելի նոր ստուգաբանությունների մասին տե՛ս Челахсаев, 2007:

83 ՀԱՆԲ IV, 9, 342-343:

84 Շամիրամի մասին այս համատեքստում տե՛ս, օրինակ, Боржак 1978:

Արգավան. «Վիպասանքում» Արգավանը վիշապագունների առաջնորդն է, ուրին սիրահարվում է Սաթենիկը: Ինչպես տեսանք, թեև ուղղակի չի ասվում, բայց, դատելով պատումի տրամաբանությունից և այլ վիպական զուգահեռներից, Արգավանը պիտի լիներ «վիշապային» Արտավազդի իսկական հայրը: Հետագայում Արգավանը սպանվում է հենց Արտավազդի կողմից: Համարյա մույնական անունով մի հերոս՝ Argwana, ռուսերեն տեքստում՝ Аргуанэ, Аргун, երբեմն՝ Аргунэ, Аргонез, հանդես է գալիս աղբյուրական պատումներում որպես մեծ ու հզորագույն մի այր, նարթ կամ նարթերի հակառակորդ⁸⁵: Շեշտվում է, որ նա խոզապահ է և ունի անթիվ խոզեր: Նա մույնիսկ ոտքով, իր ձիուն շալակած, կարողանում է մյուս ձիավոր նարթերից շուտ հասնել իշխանուհի Սաթանայի գյուղը և, առևանգելով, ամուսնանալ նրա հետ: Այս տարբերակում նա է Սոսրուկոյի հայրը: Մեկ այլ տարբերակում նա բռնաբարում է Սաթանային, ինչի հետևանքով ծնվում է նարթերի մեծ հերոսներից մեկը (Շեքատենոկոուն): Հետագայում նա պատժվում՝ սպանվում է: Հատկանշական է, որ այս պատումում հանդես է գալիս մի հայ, որը կարողանում է հաշվել նրա անթիվ խոզերին և նրան ռաշնակիս դարձնել նարթերին:

Արխագական և արագական պատումների մեծ մասում Արտավազդին համապատասխան հերոսի՝ Սասըկվայի հայրը կոչվում է Արջխոու, Երչխոու, Նարջխոու կամ նման մի անունով (վերջինս նախորդների՝ *նարթ* ձևի նմանությամբ ստեղծված տարբերակն է), որոնք կարող են պատկերացվել Արգավան անվան քնայնացած գ-ով ձևեր (հմտ. Արգաւան և Արջեւան ձևերը որպես նույն անվան տարբերակներ, ըստ Աճառյանի)⁸⁶:

Ըստ Տ. Դալալյանի, Արգավանի հիշողությունը թերևս պահպանվել է օսական վեպի՝ խնջույքի ժամանակ Ուրըզմագին դավելու դրվագում, միանգամայն համապատասխան «Վիպասանքի»՝ Արտաշեսին դավելու դրվագին⁸⁷, ուր Արգավանին համապատասխանում է Ալագյան տոհմի Ումարը: Օսական պատումի հերոսի անունը և տոհմանվան մեջ $r > l$ քնորոշ անցումը ցույց են տալիս, որ դրանք կարող էին կապարվել-վերափոխվել «Վիպասանքի» Արգավան մարայու հիմքի վրա⁸⁸:

Արգավան անունն, ըստ ուսումնասիրողների, պարզորոշ իրանական է, ընդ որում, հերոսին էլ հենց իրանական՝ մարական ծագում է վերագրվում: Խորենացու մոտ Արգավանը համարվում է պատմական մի դեմքի՝ Արգամի առասպելականացած տարրերակը, ընդ որում, այս վերջին անունը լավ չի ստուգաբանվում: Այն հիշեցյալում է ազգածին ավանդության հայ մահապետների -ամ-ով վերջացող անունները՝ Արամ, Գեղամ. այդ մույն ազդեցությամբ ձևափոխվել են մասն նրանց հակառակորդների անունները՝ Բարշամ, Շամիրամ, որոնք ծագում են օտարալեզու Բաալ Շամին

85 Արգվանային հիշող պատումները տե՛ս Дячков-Тарасов, 1902, Гадагатль, 1967, 273-278, Colarusso, 2002, p. 34-43, 57. Ժ. Դյոմեգիլը Արգունի կողմից Սաբենային փախցնելը համեմատում է Արտաշեսի՝ Սաբենիկին փախցնելու հետ (իզվում է ըստ Абаев, 1945, 42): Այս հերոսի՝ Արգվանին նույնացնելու վերաբերյալ տե՛ս Russell, 2006:

86 *¿Qué?* 1, 271, 301. *int'u* li Russell, 2006, 138-139:

87 Дюмезиль, 1986, 54-55.

88 Դալալյան, 2002, 210:

և Շամնուրամատ ձևերից: «Վիպասանքում» վիշապագունների առաջնորդի անվան *արգ-* արմատը առասպելաստեղծ մի համալիր է առաջացնում, որը ռեզոնանսի մեջ է մտնում էպոսի մյուս գլխավոր «վիշապային» կերպարի՝ Արտավազդի հետ, որն «արգելեալ» է Մասիսի վիհում⁸⁹: Արգավանը «Վիպասանքի» առանցքային բացասական կերպարն է, վիշապագունների առաջնորդը, ըստ էպոսի ժամանագրության՝ վերագրված մ.թ.ա. երկրորդ դարին (ավանդված V դարից), իսկ Կովկասում Արգվանն հանդես է գալիս միայն էպիգոդիկ կերպով, աղըդական ավանդույթում⁹⁰:

Արտավազդ. Օսական ավանդույթում հայտնի այս անունը հայտնի է երկու տարբերակով՝ Art'awəz և Art'awaz. Այս հերոսը մեխերով գամված է լուսնին և որպեսզի նա չազատվի ու կործանի աշխարհը, դարբինները պետք է հարվածեն իրենց զնդաններին (այսինքն՝ շատ առումներով նույնական է Արտավազդին, որի՝ զնդանված մնալու համար դարբինները հարվածում էին իրենց զնդաններին): «Վիպասանքի» հերոսների՝ հայոց արքաների անունները մեծ մասով իրական-պատմական են՝ Երվանդ, Տիգրան, Արտաշես, Արտավազդ, որոնք բնորոշ են Երվանդյան և Արտաշիսյան արքայատոհմներին: «Վիպասանքի» Արտավազդը պարզորոշ կերպով Արտավազդ արքայի կերպարն է, որը, որոշ պատմական պատճառներով, առասպելականացել-վիպականացվել է և համադրվել ժայռից ծնվող կամ վերածնվող աստծու՝ Միհր/Միերի կերպարի հետ⁹¹: Այս կերպարը կարող էր անցնել օտերին միայն Հայաստանի պատմական արքայի բացարձակ առասպելականամալույց հետո, ինչի համար որոշակի ժամանակ է պահանջվում: Նույնիսկ անկախ դրանից, Արտավազդ անունը թեև ծագումով իրանական է, բայց զրադաշտական ակունքներից եկող և չի կարող կապ ունենալ ալանական-օսական ավանդույթի հետ: Հատուկ պետք է շեշտվի նաև, որ այս, ինչպես և «Վիպասանքի» մյուս արքաների դեպքում, անվան իրական ստուգաբանությունը չի կարող շատ էական լինել վիպական կերպարի համար (պատմական կերպարներն առասպելականացել են և համապատասխանեցվել առասպելական սխեմային): Այս կերպարը անցել է նաև վրացական ավանդույթ (At'raozi/Art'avazi): Ըստ Վ. Աբաևի, օսական կերպարը թերևս փոխառված է վրացականից⁹², բայց հայկական և օսական կերպարների նույնականության հասնող նմանությունը և օսականի ու վրացականի միջև էական ընդհանրությունների բացակայությունը ցույց է տալիս, որ օսականը, ամենայն հավանականությամբ, պետք է ուղղակիորեն փոխառված լինի հայկական Արտավազդից⁹³:

Սանասար. Սանասարը եղբոր հետ կառույցում է Սասունը Սև սարում, և նրա անունն էլ հիշեցնում է «Սև սար»-ը: Կարելի է ենթադրել, որ *Սև սար* անվան նմանու-

89 Պետրոսյան 2010:

90 Բայց և այնպես, չի կարելի սկզբունքորեն բացառել այս Արգվանա/Արգունի տեղական ծագումը: Նշենք, որ Արգունը տարածված անձնանուն է Կովկասում (հմմտ. և Կովկասյան Արգուն գետի անվանումը, որի վերին հոսանքներում է եղել չեչենների և ինգուշների հին տարածքը): Տ. Դալալյանն օսական ստուգաբանություն է առաջարկել նաև հենց Արգավանի համար (Դալալյան 2006, 53-54):

91 Պետրոսյան 2006, 272-274, հմմտ. Սարգսյան 1966, 57:

92 ИЭСО I, 70-71.

93 Dalalyan, 2006, 249, Gevorgian, 2007:

բյուրն է պատճառը նրա հետ կապված հերոսին բիբլիական Սարասար, հետագայում՝ Սանասար անունով կոչելու (Սանասուն-Սասունի համադրությամբ)⁹⁴։ Կովկասյան վեպերի մեծ հերոսը ծնվում է սև քարից կամ ժայռից, իսկ նրա անունը՝ Սոսրուկո (Sausorəqwe, Sewəsorəqwe կն), ստուգաբանորեն նշանակում է «Սեւերը/Սեւերի որդի»⁹⁵։ Սեւա / Սեւ սարը համարյա նույնական է աղբղական Սեւերը-ի հետ։ «Սասնա ծռերում» առասպելական Միիր/Միերի կերպարը տրոհվել է երկու մասի՝ Մեծ և Փոքր Միերների։ Սոսրուկոն էլ, որպես քարից ծնվող «սև հերոս», ինչպես տեսանք, համապատասխանում է Միերին, որի աստվածային նախատիպը՝ Միթրա/Միիրը ծնվում է ժայռից/սարից։ Սև սար-Սանասար նույնացումից հետևում է, որ Սանասարի որդի Միերը պիտի համարվեր «Սև սարի որդի»։ Սրան ուղղակի համապատասխանում է Սոսրուկոն՝ որպես «Սև(ը)սրի որդի»։ Մյուս կողմից, ինչպես տեսանք, Սոսրուկոն որոշ առումներով համապատասխանում է Սանասարին ևս (այս մասին տե՛ս նաև ստորև)։

Բաթրազ. Այս անունը Վ. Աբանը ստուգաբանում է որպես «օսական բաբը-փահլևան»⁹⁶։ Անվան վերջնամասը՝ «օսական» չի ընդունվում մյուս հետազոտողների կողմից։ Բաթրազը ևս, ինչպես Սոսլանը, որոշ դրվագներում համապատասխանում է Արտավազդին և կարող էր ծագել նրա կերպարից (նա ևս, որոշ տարբերակներում, ծնվում է քարից, նա աստվածամարտիկ հերոս է, ինչպես Արտավազդի կրկնակ Ամիրանին կամ Աբրակիլը, նա, ինչպես ասվեց, փրկում է Ուրբզնագին խնջույքի ժամանակ, ինչով նորից հիշեցնում է Արտավազդին)։ Հնարավոր է պատկերացնել, որ նրա անունը ձևավորվել է Արտավազդի՝ Արտաւազ տարբերակից կամ գոնե նրա ազդեցությամբ (հմմտ. օս. Արտաւրզ/Արտաւազ), բուրբ-մոնղոլական bat(y)-ի հավելումով և սղմամբ՝ Բաթր-Արտաւազ > Բաթրազ (հմմտ. և Արտավազդի վրացական տարբերակներից մեկի անունը՝ *Ատրաոզի* «սատանա, կախարդ», -*րտ*- > -*տր*- դրափոխությամբ)։

Մյուս կողմից, «Սասնա ծռերում» հայտնի է հերոսների համայիլ սուրբ խաչը՝ «խաչ Պատ(ա)րազին» (տարբերակներ՝ Պատրածին, Պատրաստի, Պատերազմի), որի անվանումը հիշեցնում է Բաթրազի անունը։ Հնարավոր է, որ այն ծագեր Բաթրազի Պատարազ տարբերակից և հետագա վերաիմաստավորումների ու աղավաղումների ենթարկվեր⁹⁷։

Քաջ(ք)եր. Այս առասպելական կերպարներն են, որ շղթայում են «վիշապային» Արտավազդին և նետում Մասիսի վիհը։ Իսկ Սասունի հերոսները հանդես են գալիս որպես քաջանց արքայի թոռներ, այսինքն՝ հենց քաջ(ք)երի տոհմի ներկայացուցիչներ (մոր կողմից)։ Հայկական ժամանակակից բանահյուսության մեջ քաջքերը հայտնի են որպես չար ոգիների մի դաս։ Հայոց քաջքերին նույնական քաջիները

94 Այս անվան վերաբերյալ տե՛ս Petrosyan, 2002, 137-138։

95 Кумаров, 1969.

96 ИЭСО I, 240-241. այս անվան մասին տե՛ս և Герценберг, 1970, 37 (Կոլառուտոն բխեցնում է հուն. Պետրոս անունից)։

97 ՄԾ, Բ, 2, 843։ Այս մեկնաբանության օգտին ուշագրավ փաստարկներ է ներկայացնում Եվա Չաքարյանը, տե՛ս նրա հոդվածը սույն ժողովածուում։

հայտնի են մաս վրայական ավանդություն, իսկ սրանց համապատասխան քաժինները օսական էպոսում հանդես են գալիս որպես մարքերի հակառակորդներ:

Այս կերպարները հնում պետք է ներկայացնեին հայոց ռազմի աստծու զորքը: Քաջը ռազմի վիշապամարտիկ Վահագն աստծու կոչումն է, որին պետք հետևեին նրա զորքը՝ կրտսեր վիշապամարտիկ քաջերը (այնպես, ինչպես հնդկական Ռուդրա աստծու հետևորդ մույնանուն ռուդրաները)⁹⁸: Բառի և կերպարի ծագումը հայկական է (թեև կերպարը շատ առումներով մույնական է այլ ավանդույթների համապատասխան ոգիներին): Հայերենում *քաջ* բառի նախնական իմաստն է «լավ, ընտիր», որից զարգացել են մյուս նշանակությունները: Այդպես են կոչվել և դևերն ու ոգիները՝ *մեզանե լավեր*⁹⁹: Միայն հետագայում, հավանաբար քրիստոնեության դարաշրջանում (բայց հնարավոր է, որ ավելի վաղ), հայոց քաջ(ք)երը վերածվել են չար ոգիների և որպես այդպիսիք էլ անցել վրայական և օսական ավանդույթներ: Ավելացնենք, որ օսական քաժի-ն, ինչպես ցույց է տալիս վերջին -/ի-ն, հնարավոր է, որ փոխառված է վրայական միջնորդությամբ: Վրայական «Ամիրանի» էպոսում հենց քաջիներն են կալանում Ամիրանիին՝ Արտավազդի և Մհերի կրկնակին, ինչը պիտի բացատրվի հայկական ազդեցությամբ (քաջիները կարևոր դեր են կատարում մաս Ռուսթավելու «Ընձենավորում»): Տ. Դալյանը հիշում է, որ մի պատումի համաձայն, քաժինները որսի ժամանակ բռնում են Սոսլան/Սոզորըկոյին և մեխերով գամում պատին, ինչը համարյա կրկնում է քաջերի կողմից Արտավազդին բռնելը որսի գնալիս¹⁰⁰: Ավելացնենք, որ քաժիներին գերի ընկած Սոսլանին փրկում է Բաթրազը¹⁰¹:

Խաթիագների լեզու. Սա օսական էպոսի ամենահետաքրքիր և ամենահանելուկային տերմիններից է: Այն հայտնի է միայն էպոսից՝ այլ տեղեկություններ չկան: Ահա թե ինչ համատեքստում է հիշվում խաթիագերենը. 1. խաթիագերենով խոսում է Բաթրազը Ուրըզմագի հետ, որ մյուս մարքերը չհասկանան, 2. այդ լեզվով մամակ է գրում Սաթանան, 3. մի պատումում ասվում է՝ «խաթիագերեն գիտեին միայն Ուրըզմագի ժառանգ մարքերը», 4. մի հեռավոր արշավանքի ժամանակ մարքերը հասնում են մի գյուղ, որտեղ երկու կնոջ խաթիագերեն խոսակցությունը լսում և հասկանում է Բաթրազը, 5. սա մաս ինչ-որ հեթիաթային, կախարդական լեզու է, որով խոսելիս բացվում է փակ սնդուկը, և որով Բաթրազի հետ խոսում է ծիծեռնակը¹⁰²: Խաթիագերեն՝ *xamuaray*, *xamuar* չԵՅԱԳ տերմինները կազմված են *xamu* (խաթի) ցեղանուն նշանակող արմատից և -ar ածանցից: Այլ կերպ, բառացի նշանակում են *խաթի* ցեղի լեզու: Առաջարկվել են մի շարք մեկնաբանություններ, այդ թվում՝ 1. այն ծագելով է խեթերի և խաթերի՝ փոքր Ասիայի հին բնիկների ու նրանց պետության Խաթի անվանումից, 2. այն համեմատվում է վրացերեն *խաութի* «Չինաստան» անվանման հետ: Առաջինը մերժելի է պատմական պատճառներով՝ օտերը և նրանց նախնիները

98 Այս մասին տե՛ս Պետրոսյան, 2010, հիմնական գրականության հղմամբ:

99 ՀԱԲ IV, 555, տե՛ս և Աբեղյան, է, 86:

100 Dalalyan, 2006, 248-249.

101 Абаев, 1945, 62.

102 Այս մասին մանրամասն տե՛ս Гურიев, 1971, 148-154:

երբեք չեն եղել Փոքր Ասիայում խեթական պետության ժամանակներում: Երկրորդը բավական ընդունված է՝ ըստ Աբակի, կարող էր փոխառված լինել քյուրքական, մոնղոլական լեզուներում և կամ վրացերենում «Չինաստան», «Չինաստանի հյուսիսային նահանգ» նշանակող անվանումներից, ընդ որում, փոխառությունը վրացերենից ավելի քիչ հավանական է՝ վրացական փոխառության դեպքում սպասելի էր խառաքազ ձևը¹⁰³:

Ստորև ներկայացնենք փաստարկներ այդ լեզվի՝ հայերենը լինելու վերաբերյալ: Հայ ցեղանունը ծագում է, ամենայն հավանականությամբ, հնդեվրոպական **poti*- «տեր» արմատից, որն անցել է զարգացման հետևյալ ուղին՝ **poti*- > *haphi*- > *haj* (հնարավոր է, որ արմատին հավելվել է *-*yo*- ածանցը)¹⁰⁴: **Հափի* «հայ» ցեղանունը օտերենում կարող էր պահպանվել *խափի* ձևով (օտերենում բացակայում է *h* հնչյունը, և փոխառություններում բառասկզբում այն կամ սղվում է, կամ էլ փոխարինվում *խ*-ով): Այսինքն՝ ձևաբանական տեսակետից կարծես խնդիր չկա: Մնում է պատմական հնարավորության հիմնավորումը: Ժամանակակից օտերենում հայերին կոչում են վրացերեն *սոմեխի* անվանումով: Բայց, Հայաստանի, հայերի և օտերի նախնիների՝ սկյութների ու ալանների ուղղակի շփումները հայտնի են հին պատմությունից (կիմներները և սկյութները արշավել են Հայկական լեռնաշխարհ մ.թ.ա. VIII-VII դդ., իսկ ալանները՝ մ.թ. առաջին դարերում): հայկական և հյուսիսկովկասյան էպոսների մեծաքանակ ընդհանրությունները, որոնք, ինչպես ասվեց, վրացական գուգահեռներ չունեն, ևս վկայում են առանց վրացական միջնորդության, ուղղակի շփումների մասին: Այսինքն՝ հնարավոր է, որ օտերի նախնիները հայերին կոչել են նրանց ցեղանվան հնագույն *haphi*-ձևով՝ որը ժամանակակից լեզվում պահպանվել է միայն էպոսում, -*ազ* ածանցով, որպես *խափազ*: Հին երկրանունների և ցեղանունների նոր՝ փոխառված ձևերով փոխարինվելը, նույնիսկ հարևան ժողովուրդների կյանքում, հանրահայտ երևույթ է. հմմտ. օրինակ հայ. Վիրք/Վրաստան, Գյուրջխտան (որտեղ հին հայկական ձևը փոխվել է պարսկա-քյուրքականով): Այս գուգահեռի տրամաբանությամբ, քերես որոշ չափով պայմանավորված հայերի հետ ուղիղ շփումների թուլացմամբ, հայերի *խափի* ցեղանունը փոխարինվել է վրացական *սոմեխի*-ով, իսկ *խափի*-ն պահպանվել միայն վիպական խափազների լեզվի մասին հուշերում: Ժամանակի ընթացքում այն, անհասկանալի դառնալով, ընկալվել է որպես հեթաթալի մի լեզու:

Ինչպես ասվեց, Վ. Աբակը ենթադրել է հայ-ալանական «Վարազման-Սաքենիկ» ընդհանուր էպիկական ցիկլի գոյությունը, իսկ Դյունեզիլը ցույց է տվել Բաքրազի և Արտավազդի ցիկլերի նշանակալի ընդհանրությունը: Աբակի կանխադրած հայ-ալանական ընդհանուր մի միջուկ, անկախ դրա ձևավորման հայկական և օսական բաղադրիչների հարաբերությունից, ակնհայտորեն եղել է: Այսինքն՝ Ու-

103 Гуриев, 1971, 154, ИЭСО, IV, 143-144:

104 Հայ ցեղանվան ստուգաբանությունների և դրանց պատմական նախատիպերի վերաբերյալ տե՛ս հատկապես Петросян, 2009: *խափազ* - *haj* առնչությունը կարող էր իրական հիմք ունենալ մաս *haj* ցեղանվան՝ խեթական *խափի*-ից ծագելու դեպքում, ըստ Պ. Ենսենի վարկածի (սակայն այս ստուգաբանությունը քիչ հավանական է):

որզմագի, Սաքանայի և Բաթրագի կերպարներով ձևավորված այդ նախնական վիպական ցիկլը ունեցել է ուժեղ հայկական կապեր (հնարավոր է այդ երեք հերոսների հայաստանյան ծագումը): Եվ հենց այդ հերոսներն են, որ տիրապետում են խաբիագերենին և հաղորդակցվում են այդ լեզվով: Ըստ այդմ, *խաբիագ* ցեղանվան թերևս ամենահավանական նշանակությունը պիտի լիներ «հայ»: Հատկանշական է նաև, որ Սաքանան նամակ է գրում այդ լեզվով (իսկ հայերենը հին գրավոր լեզու է): Ընդ որում, լեզվաբանական տեսակետից հավանական է թվում, որ ցեղանվան այս վաղնջական ձևը փոխառվել է մ.թ.ա. առաջին հազարամյակում, կիմերա-սկյութական արշավանքների ժամանակ: Ասվածը, ի միջի այլոց, կարող է դիտվել որպես ևս մի փաստարկ *հայ* ցեղանվան նշված ստուգաբանության օգտին:

Նարբական էպոսի որոշ այլ անունների համար ևս հայկական ստուգաբանություններ են առաջարկվել¹⁰⁵: Դրանք, ինչպես անունների ստուգաբանությունն ընդհանրապես, որոշակիորեն թեական են: Բայց պարզ է, որ նրանց հայկական կամ հայաստանյան ծագումը հնարավոր է սկզբունքորեն, այսինքն՝ լեզվական, մշակութային և պատմական հիմքեր կան կարծելու, որ նարբական էպոսի ձևավորման վրա եղել է հայկական և հայաստանյան ազդեցություն, և խնդիրը միայն կոնկրետ անվան ծագման հնարավորությունների և հավանականությունների մասին է:

Ազդեցության ուղղությունը

Քննարկված անունների տարածման ուղղությունը հիմնականում հարավից հյուսիս է, հայկականից ալանական-կովկասյան: Ակնհայտ է Արտավազդի և քաջերի հայաստանյան ծագումը, իսկ մյուս անունների դեպքում՝ հավանական: Ընդհանրապես, այս տարածաշրջանում մշակութային իրողությունների տարածման հիմնական վեկտորը ուղղված է հարավից հյուսիս: Քաղաքակրթական բազում իրողություններ տարածվել են Միջագետքից՝ դեպի Հայաստան, ապա՝ Վրաստան և Կովկաս: Օսական ավանդության մեջ առկա են հայկական ուղղակի ազդեցության հետքեր: Ավելին, օսական բազմաթիվ տոհմեր իրենց համարում են հայոց արքայազնի (Tagaver, Tagaur, հմմտ. հայ. *թագաւոր*) ժառանգներ և իրենց ժողովուրդը՝ հայերի և տեղաբնիկների սերունդ¹⁰⁶:

«Վիպասանքում» իրանական ազդեցությունն ակնհայտ է: Մարական արքան հանդես է գալիս Աժդահակ անունով, որն իրանական առասպելաբանության Օձ-վի-

105 Ըստ Տ.Դալալյանի, օսական նարբերի տոհմերի հիմնադիր Վարխագի (Wærxaeg) անունը կարող էր ծագել հայկական (ծագումով իրանական՝ պարթևական Վահագնից), որի նախնական անվանաձևը պիտի լիներ Վարիագն (Վ. Արանի ստուգաբանությունը «գալլ» տերմինի օսական հնագույն ձևից կասկածահարույց է և միարժեք չի ընդունվում մասնագետների կողմից, աե՛ս Դալալյան, 2004ա, հմմտ. Dumézil, 1968, 470): Հիշենք, որ *քաջը* (հմմտ. Ռոսյրա և ռուդրաներ): Ուրըզմագի անունը համադրվում է առաջին անգամ Հայաստանում և Աղվանքում վաղ միջնադարում հիշվող իրանական Վարազման անվան հետ (Абаев, 1945, 25-26, 43, Dalalyan, 2006, 243): Չնայած անվան ոչ հայկական ծագմանը, նույն կերպ, ինչպես և Սաքանան, այն կարող էր Հայաստանից անցած լինել հյուսիս:

106 Տե՛ս հատկապես Гутнов, 1989, 7-10, Мирзоев, 2009:

շապ Աժի Դահակայի անունն է: Նրան սպանող Տիգրան Երվանդյանը նույնացվել է Աժի Դահակային հաղթող Թրաետառնայի հետ¹⁰⁷: «Վիպասանքի» երկրորդ մասում Աժի Դահակայի՝ որին Թրաետառնան շղթայում է Դեմավենդ լեռան ժայռին, համապատասխանությունն է Արտավազդը:

Ազդեցության ուղղությունն այստեղ նույնն է՝ հարավից՝ հյուսիս, Իրանից՝ Հայաստան, հզոր կայսրության կենտրոնից դեպի ծայրամաս և հարակից տարածքներ: Իրանի մշակութային հզոր ազդեցությունը շրջակա և նույնիսկ հեռավոր երկրների, այդ թվում և Կովկասի վրա հանրահայտ է: Բայց հայկական և կովկասյան էպոսների կենտրոնական կերպարի՝ «քարից (վերա)ծնվող հերոսի» ծագումը իրանական չէ: Ընդհանրապես, հնդեվրոպական առասպելաբանության մեջ քարից ծնվող կամ վերածնվող հերոսի կերպարը ակնհայտ գուգահեռներ չունի: Ընդհակառակը, այս կերպարը հանդես է գալիս որպես կովկասյան ժողովուրդների առասպելների առանցքային դեմքը: Հունական ավանդույթում մնան մի կերպար է շղթայված Պրոմեթևսը, որի անունով էլ, ըստ Յ. Վեսելովսկու արտահայտության, հաճախ «կովկասյան պրոմեթևսներ» են կոչվում Արտավազդը և նրա կրկնակները: Այս հերոսները մի շարք հատկանիշներով մնանվում են հնդեվրոպականներին, ինչը բացատրվում է հնագույն ազդեցություններով¹⁰⁸: Բայց, հենց հունական աղբյուրները, ուղղակի կամ անուղղակի կերպով, տեղայնացնում են Պրոմեթևսին Կովկասում: Եվ, ի վերջո, մանատիպ հերոսների առաջին հիշատակությունը խուռիական ավանդույթում և ամենախիտ կենտրոնացվածությունը Կովկասից Հայաստան շեշտում է նրանց տեղական բնույթը և արմատները¹⁰⁹:

Կովկասյան մարթական էպոսները, ինչպես ասվել է, ձևավորվել են իրանախոս օսերի և նրանց մախնիների՝ սկյութների, սարմատների և ալանների առասպելների և էպոսի ազդեցությամբ: Մյուս կողմից, պետք է լիներ նաև տեղական, հատկապես արևմտակովկասյան (աբխազաադրդական) ցեղերի ազդեցությունը օսականի վրա: Օսական էպոսում շարքի վերջին սերնդում հանդես են գալիս երկու մեծ հերոս՝ Սոսլանը և Բաթրազը, Ուրդգմագի և Խամըցի որդիները: Ինչպես ասվել է, ոչ օսական մարթական էպոսներում Բաթրազի կերպարը լուրջ հիմքեր չունի և օսական ներդրում է համարվում: Կարելի է կարծել, որ քարից ծնվող Սոսլան/Սոզըրկոյի կերպարն էլ տեղական՝ կովկասյան ներդրում է օսերի էպոսում (ինչպես արաբեզների կողմից վերակենդանացող Արայի փոխարեն քարից վերածնվող Միերի ի հայտ գալը խուռա-ուրարտական ներդրում է հայկականում, տե՛ս ստորև):

«Վիպասանքը», կովկասյան էպոսների հայկական համապատասխանությունը, առանձնահատուկ հայկական, Արտաշիսյանների դարաշրջանի հզոր Հայաստանի պատմությունը վիպական մակարդակով ներկայացնող էպոս է: Այն մեծապես տարբերվում է կովկասյան էպոսներից, որոնք շատ ավելի վաղնջական, առասպել-

107 Պետրոսյան, 2008ա:

108 Charachidzé, 1986, 55-61, 336-339.

109 Այս հարցերի շուրջը տե՛ս Wilhelm, 1998: Պրոմեթևսյան տիպի հերոսների ցանկը կարելի է շատ լայնացնել, բայց հիմնական տեղայնացումը մնում է Կովկասը, տե՛ս Petrosyan, 2002, 94-95:

լական պատկերներ են ներկայացնում (եղբոր և քրոջ ինցեստային ամուսնություն, բեղմնավորված քարից ծնվող կերպար, ջրային թագավորությունից սերած կանայք, իր իսկ թրի հետ նույնական կայծակնային հերոս ևն): Այս տեսակետից կովկասյան նյութն առավել համեմատելի է «Սասնա ծռերի» հետ, բայց նրանից էլ վաղնջական է: Սա բացատրվում է նաև կովկասյան ժողովուրդների սոցիալական և մշակութային զարգացման աստիճանով և կենսակերպով, որոնք նշանակալիորեն տարբերվել են հայկականից, և քրիստոնեության ու իսլամի ուշ ընդունմամբ: Այսպիսով, հայկական ազդեցությունն ուղղակի ներդրվել է տեղական՝ հատկապես օսական, վաղնջական, առասպելական էպոսի վրա, որտեղ, ինչպես ցույց է տրվել Դյումենիլի աշխատություններում, առկա է հնագույն սկյութական տարրը:

Այս աշխատության մեջ առավելապես շեշտվում է կովկասյան էպոսների վրա հայկական ազդեցության փաստը: Բայց պետք է հաշվի առնել նաև հյուսիսկովկասյան ազդեցությունը հայկականի վրա՝ հմմտ. օրինակ, հենց Սաթենիկի ալանուհի լինելը, Խաչ-պատարագին ևն (այդ ազդեցությունների մասին գրվել է բազմիցս՝ նախորդ ուսումնասիրողները բնմարկել են հիմնականում հենց այդ հնարավորությունը): Չէ՞ որ օսերի նախնի «հյուսիսային իրանցիները»՝ սկյութները և ալանները, վերջիններիս հետ էլ՝ որոշ կովկասյան ցեղեր, որոնք, սկսած արդեն ուրարտական ժամանակներից, իրենց արշավանքների ժամանակ հասել են Հայկական լեռնաշխարհ, պիտի որոշ բաներ յուրացնեին, իսկ որոշ բաներ էլ թողնեին տեղի բնակիչներին:

Ժայռից/քարից վերածնվող հերոսը

Որտեղի՞ց է ծագում այս կերպարը: Հայկական հնագույն՝ առաջին Հայկյանների մասին էպոսում ցիկլի վերջին հերոսը՝ Արա Գեղեցիկը զոհվում է պատերազմում և ենթադրվում է վերակենդանացած շներից սերող առասպելական արալեզների կողմից լիզվելու միջոցով: Միայն ավելի ուշ էպոսներում՝ «Վիպասանքում» և «Սասնա ծռերում» է, որ ցիկլի վերջին կերպարները՝ Արտավազդն ու Փոքր Մհերը փակվում են ժայռային քարանձավներում և կարող են վերածնվել այնտեղից: «Վիպասանքում» արալեզներին փոխարինել են Արտավազդի շները, որոնք հերոսին ազատելու համար լիզում-մաշեցնում են նրա շրթանները (սա միջին մի օղակ է Արայի և Մհերի միջև): Հաշվի առնելով «Վիպասանքի» ակնհայտ իրանական և ալանական կապերը, կարելի էր կարծել, որ Արտավազդի, ապա և Մհերի՝ ժայռի մեջ մտնող կերպարները Հայաստանում ձևավորվել են իրանական և կովկասյան-ալանական ազդեցության տակ: Եվ հենց իրանական կապերն է շեշտում Մ. Աբեղյանը իր դասական աշխատություններում (այն ժամանակ կովկասյան նաբթական էպոսը դեռևս հանրահայտ չէր):

Բայց վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ դա այդպես չէ: Ինչպես ասվել է, պատմությանը հայտնի՝ ժայռից ծնվող առաջին կերպարն է խոռոխական Ուլլիկում-մի հրեշը, Կումարբի աստծու որդին: Խոռոխ-ուրարտական հանրույթի մյուս՝ ուրարտական դիցարանում նմանատիպ մի կերպար է գերագույն աստված Խալդին, որը պաշտվել է հատկապես ժայռափոր դարպասներ պատկերող և «Խալդիի դարպաս-

ներ» կոչվող սրբատեղիներում: Խալդին սկսում է հիշվել միայն Իշպուհինի արքայի արձանագրություններում (մ.թ.ա. IX դ. վերջին քառորդ), որի քաղաքական կամքով էլ, հավանաբար, ներդրվել և պետության գերագույն աստծու կարգավիճակ է ստացել նրա պաշտամունքը¹¹⁰: Այսինքն՝ Խալդիի կերպարը, որը հավանաբար ծագումով ուրարտական էլ չէ, կրոնական ռեֆորմի արդյունք է, ձևավորված և գերագույն աստծու կարգավիճակ ստացած տարածաշրջանի «քարից ծնվող» կերպարների հիմքի վրա¹¹¹: Նրա պաշտամունքն այնքան առաջնային է դարձել, որ համեմատելի է մենաստվածության հետ, իսկ Գ. Ղափանյանն այն անվանել է «խալդամոլություն»¹¹²: Խալդիի կերպարը գաղափարականացվել է, ձևափոխվել, և եթե կարելի է այսպես ասել, վերածվել պետությունը միավորող «քաղաքական ծրագրի»¹¹³, և Իշպուհինի հաջորդները եռանդուն կերպով ներդրել են նրա պաշտամունքն ամենուրեք Հայկական լեռնաշխարհի նվաճված երկրամասերում, ինչն, ըստ Ի. Դյակոնովի, հին Արևելքում բացառիկ է, բնորոշ Ուրարտուին: Այդ պատճառով նրա պաշտամունքը ձեռք է բերել որոշ հատկանիշներ, որոնք տարբերակում են բոլոր մյուս հիմարևելյան պաշտամունքներից¹¹⁴:

«Խալդիի դարպասներից» ամենանշանավորը, որը գտնվում է Վանա ժայռի վրա, իրենից ներկայացնում է մի հսկայական ուրարտական արձանագրություն, որտեղ հիշվում են ուրարտական ողջ դիցարանի աստվածները և նրանց կենդանիներ զոհաբերելու ժամանակն ու կարգը: Հայերն այն կոչել են «Մհերի դուռ»: Հենց այդ «դռնից» է Վանա ժայռի մեջ մտնում Փոքր Մհերը, երբեմն դուրս գալիս, և պետք է մի օր վերջնականապես դուրս գա՝ վերածնվի այնտեղից: «Խալդիի դարպասներ»- «Մհերի դուռ» նույնությունը ցույց է տալիս, որ հայկական Մհերը ուրարտական Խալդիի ժառանգն է, նրա մի ուշ, անվանափոխված տարբերակը: Հատուկ պետք է նշվի, որ, այդ ճանապարհով ձևավորված հայկական Միիր/Մհերը առանձնահատուկ է. հին իրանական Միթրան և նրա միջին իրանական տարբերակը՝ Միիրը «քարից ծնվող» աստվածներ չեն: Ապա, Խալդին է նախատիպը Հռոմեական կայսրությունում տարածված արևմտյան միթրաիզմի աստծու՝ Mithras-ի, որը շատ քիչ բան ունի ընդհանուր իր իրանական անվանակցի հետ: Արևմտյան Միթրայի կերպարի հիմնական գծերը (ծնունդը քարից, պաշտամունքն անձավների առջև, կապն առյուծի հետ և այլն) հասնում են մինչև Խալդի, բայց ոչ ավելի արևելք¹¹⁵: Խալդին, հայկական Միիր/Մհերը և հռոմեական Միթրան ունեն մի շարք այլ ընդհանուր հատկանիշ-

110 Salvini, 1987, p. 405. 1989, 83, 85. 1995, 39, 184.

111 Խալդիի և հյուսիսկովկասյան հերոսների կերպարային որոշ էական կապերի վերաբերյալ (այդ բովում՝ երկաթագործության առնչությամբ) տե՛ս Պետրոսյան, 2006, 279-282:

112 Ղափանյան, 1940, 114: Հատկանշական է, որ մենաստվածության գաղափարախոսությունն արդեն առկա էր և հարևան Ասորեստանում, որտեղ բացարձակացվում էր գերագույն աստված Աշշուրի պաշտամունքը, տե՛ս Parpola, 2000:

113 Salvini, 1989, 86.

114 Дьяконов, 1983.

115 Дьяконов, 1983, 193.

ներ, որոնք մատնանշում են Միթրայի հայաստանյան ծագումը¹¹⁶ (հնարավոր է, որ Խալդին նախ համադրվել է Արայի, և հետո միայն՝ Միիր/Միերի հետ)¹¹⁷:

Հատկանշական է, որ քարի բեղմնավորումից ծնվող հերոսը Միթրա/Միերի առնչությամբ հիշվում է արդեն անտիկ ժամանակներից: Ըստ Կեղծ Պլուտարքոսի (De Fluviiis XXIII, 5), Միթրասը, ատելով կանանց, հղիացնում է ժայռը, որից ծնված հերոսը վերածվում է Արաքս գետի մերձակա մի լեռան: Այստեղ կա որոշ խառնաշփոթություն՝ Միթրան հանդես է գալիս որպես քարը բեղմնավորող, մինչդեռ միթրաիզմի աստվածը այլուրեք ինքն է ծնվում ժայռից, բայց և այնպես, սա վկայում է, որ Միթրա/Միիրը տեղայնացվել է Հայաստանում¹¹⁸ թերևս Արաքսի ափին և կայրող է համադրվել Արաքսի ափի մեծ լեռան՝ Մասիսում փակված Արտավազդի «միթրայական» կերպարի հետ:

Այսպիսով, Իշալուինիի կրոնական ռեֆորմի հետևանքով ստեղծված, միայն Ուրարտուին բնորոշ «ծրագրային» մեծ աստվածը՝ Խալդին, Ուրարտուի անկումից հետո, իրանական ազդեցության դարաշրջանում վերանվանվել է Միթրա-Միեր անունով, պահպանելով Խալդիի կերպարային առանձնահատկությունները: Այդ հայաստանյան Միթրա-Միիրը նշանակալիորեն տարբերվել է իր իրանական անվանակցից, իսկ նրա հավատացյալները կարծես ժառանգել էին Խալդիի պաշտամունքի՝ այլուրեք տարածելու և այլ ժողովուրդների մեջ ներդնելու ուրարտական արքաների ավանդույթը: Այդ պաշտամունքը մ.թ. առաջին դարում տարվել է Հռոմեական կայսրություն և սկիզբ դրել նոր կրոնի՝ միթրաիզմին:

Մյուս կողմից, հայաստանյան սինկրետիկ Խալդի-Միերի կերպարը տարածվել է նաև հյուսիս՝ Վրաստան և Կովկաս: Վրաստանում դա Ամիրանին է, ազգային էպոսի մեծ հերոսը: Այս անունը, հնարավոր է, որ ինչ-որ կերպ առնչվում է Միիրի հետ: Նույնիսկ անկախ անվան իրական ստուգաբանությունից, որը կարող է կապված լինել կամ չլինել Միիրի հետ, այս անվան մեջ հնչում է Միիրի անունը՝ -միր- տարբերակով, որը հաճախ է հանդիպում Միիրից ամանցված անուններում (հմմտ. հատկապես Միիրան անվան Միրան տարբերակը, որը համարյա համընկնում է Ամիրանիի հետ. նկատենք, որ հ-ի անկումով ձևերը հատկապես բնորոշ են վրացական ավանդույթին): Ջարմանալի բան կլիներ, որ Միեր/Միիրին կերպարով ու անունով այդքան նման հերոսը, որին ուղղակի կարելի է անվանել «վրացական Միեր», համադրված չլիներ հարևան ժողովրդի՝ հայերի համապատասխան կերպարի՝ Միիր/Միերի հետ: Չէ՞ որ Ամիրանիի էպոսում հայկական ազդեցությունն ակնհայտ է (հմմտ. քաջի-քաջների կերպարները): Օսական Ամրանը նույնն է ինչ որ վրացական Ամիրանին, որտեղ արդեն -միր- տարրը վերածվել է -մր-ի: Ի միջի այլոց, Ամիրանիի և «արխազական Միերի»՝ Աբրսկիլի անունները քննարկելիս հիշվում է Ն. Մառի ստուգաբանությունը արխազ. a-mra, a-mər «արև» բառից¹¹⁹ (հմմտ. Միթրա/Միերի նույնացումն արևի հետ

116 Петросян, 2004, Petrosyan, 2006:

117 Պետրոսյան, 2006ա, 18-21:

118 Widengren, 1966: 444.

119 Чиковани, 1966, 30, Цулая, 1966, 88-89.

և նրա «արև» իմաստը որոշ իրանական լեզուներում): Հիշենք նաև քարանձավում քնած սերբական մեծ հերոսի՝ Մարկո Կրակիչի ազգակցությունն այս կերպարին¹²⁰ (Մարկոն պատմական դեմք է, որը դարձել է էպոսի հերոս): Կարելի է պնդել, որ նրա անվան և Միիր/Միերի հնչյունական մերձավորությունն է նրա՝ «միթրայական» հերոս դառնալու պատճառը: Ուշադրության արժանի է, որ եթե հռոմեական միթրայիզմի աստծու անունը ծագում է անվան հին՝ Միթրա ձևից, ապա կովկասյան և հարավ-սլավոնական հերոսների անունները առնչվում են են Միթրայի անվան ավելի նոր՝ Մի(հ)ր ձևի հետ:

Քարից ծնվող հերոսը

Ստորև ներկայացվող վերլուծությունը հիմնված է հինարևելյան առասպելաբանության և հայկական ու կովկասյան էպոսների ընդհանրությունների վերաբերյալ իմ նախորդ աշխատությունների արդյունքների վրա¹²¹ և նրանց շարունակությունն է կազմում: Մյուս կողմից, ինձ շատ հաճելի է այստեղ նշել, որ իմ երիտասարդ գործընկեր Հասմիկ Հմայակյանը նույնպես անդրադարձել է այստեղ քննարկվող որոշ հարցերի և անկախ միևնույն հիմնական եզրակացությունների հանգել¹²²:

Կովկասյան էպոսագիտության էական խնդիրներից է այս առանձնահատուկ հերոսի անվան ստուգաբանության բացահայտումը: Այդ անունը ծագումով աղբղական է: Այն (Sosrəqwe, Sausəraqwe, Sewsəraqwe ևն) ստուգաբանորեն նշանակում է «Sewesəra-ի որդի»¹²³: Արխագական Մասրըկվա, օսական Սոզըրըկո և մյուս նման ձևերը ծագում են աղբղականից: Ժամանակակից պատմմաներում Սոսրուկոյի հայրը հաճախ Սոս է կոչվում, Սոսլանի հայրը՝ Սոսագ, որոնք չեն բացատրում -r- և -l- տարրերի առկայությունն այդ անուններում և թերևս ուշ են ստեղծվել, երկրորդաբար, հենց հերոսի անունից:

Սոսրուկոյի անունը, հայտնի մի քանի տարբերակով (արտասանվում է մոտավորապես՝ *Սեեսըրըկոտե*, *Սոսըրըկոտ* ու նման ձևերով) համադրվում է աղբղական Սոուսերըշ և նման անուններով կոչվող աստվածության հետ (Souserəa, Sewsəra], Sewsəraz ևն): Նրա տունը տեղի էր ունենում ձմեռային արևադարձի ժամանակ (այսինքն՝ համապատասխանում էր Միթրայի ծննդյանը): Մինչև XX դարի սկիզբը

120 Սերբական Մարկոյի վերաբերյալ այս առնչությամբ տե՛ս Աբեդյան, Ը, 189-190, Томашевич, 2006:

121 Պետրոսյան, 1997, Петросян, 2002, 184 և այլն:

122 Հմայակյան, 2005. 2011:

123 Кумахов, 1969. Վ. Աբաղը Սոսլանի համար նույնանման ծագում էր ենթադրում՝ Sosr- (Sosl-) որին հավելվել է -an ծագում ցույց տվող ածանցը (բայց որը ժամանակակից լեզվում դարձել է -on, տե՛ս Абаев 1945, 47): Հետագայում նա փոխեց իր կարծիքը և Սոսլան անունը համարում էր քյուրք-մոնղոլական (նոդայական) փոխառություն, տե՛ս ИЭСО III, 138-139: Ըստ նրա, Սոսլանը անցել է աղբղական լեզուներ, այնտեղ ձևափոխվել, ստացել qo/qwä «որդի» վերջավորությունը, ապա, Սոզըրըկո ձևով հետ վերադարձել օսերեն: Այս մեկնաբանությունները միտումնավորության տալավորություն են բողոմ: Մեկ այլ առիթով նա հիշում է սկյութական Σοζρσασος անունը «Սոզիր սև» ենթադրելի մեկնաբանությամբ, համեմատում Սոզըրկոյի հետ, բայց չի քննարկում այդ հնարավորությանը (ИЭСО III, 43):

դեռևս պահպանվել էր հնագույն մի ծես, որի ժամանակ այդ աստվածության անունով կոչվող զարդարված մատղաշ ծառեր՝ չինար, կաղնի կամ տանձենի էին տուն բերում և ողջունում նրա «վերադարձը»։ Մատղաշ ծառն ուղղակի նույնացվել է աստվածության հետ, որի մասին ասվել է, թե նա անասունների հոտերի հովանավորն է, և որ աստված նրան զրկել է ոտքից։ Սա հիշեցնում է Սոսրուկոյին, որի ոտքը ևս, էպոսի ավարտին, կտրում է անիվը։ Նույնանման պատկերացումների մեկ այլ արձագանքն է այն տեղեկությունը, ըստ որի աբխազական Մասրելվայի կողը սոճույ էր¹²⁴։ Համադրությունը ցույց է տալիս, որ այդ աստվածությունը պիտի լիներ, թերևս, Սոսրուկոյի հայրը¹²⁵։ Այսպիսով, ուրվագծվում է Սոսրուկոյի կապը մի հին ծիսատառասպելական համալիրի՝ Սոուսերըշ աստվածության և ծառերի պաշտամունքի հետ։

Արտավազդի և կովկասյան համապատասխան հերոսների կերպարային կրկնակը հայկական ազգածին ավանդության մեջ, ինչպես ասվել է, զոհվող և վերակենդանացող ենթադրվող Արա Գեղեցիկն է։ Նրան հաջորդում է նույնանուն որդին՝ Արայան Արան, որը հոր մի երկրորդ տիպարն է (հմմտ. Մեծ և Փոքր Միերների կերպարները)։ Սրա որդին էր Անուշավանը, որը կոչվել է *Սասանունը*՝ նոր հնչմամբ՝ Սոսանվեր (կամ, համաձայն երկու ձեռագրի, հենց *Սաս* է անվանվել, ինչը քիչ հավանական է)¹²⁶։ Հերոսն այդպես է կոչվել, ըստ Խորենացու, այն պատճառով, որ նվիրված է եղել Արմավիրի՝ Արամանյակի *սաս(ի)* ծառերին (Խորենացի Ա.Ի)։ Գրաբարյան *սաս*, *սասի* (նոր՝ *սոս*, *սոսի*) բառերը մեկնաբանվում են որպես «բարդի կամ կաղամախի», «մայրի», «սոճի», «նոճի» և կամ, ինչպես առավել ընդունված է նոր հայերենում, «չինար, արևելյան պլատան»¹²⁷։ Նշված բոլոր ծառերի ընդհանուր հատկանիշն է բարձրությունը (հմմտ. *չինարի*, *բարդու հասակ* արտահայտությունները) և, և հնարավոր է, որ *սաս(ի)* բառը հնում նշանակել է ուղղակի «բարձր, մեծ, սլացիկ ծառ», վերագրվելով տարբեր ծառատեսակների (նշված բոլոր ծառերը աչքի են ընկնում բարձրությամբ, վեր ձգվող սլացիկ, նետաձև հատակով)։

Հինարևելյան «զոհվող» աստվածությունները հանդես են գալիս որպես մեծ մայր դիցուհու սիրեցյալներ։ Աքադական առասպելաբանության մեջ դա Թամմուգն է, Իշտարի սիրեցյալը։ Հայկական ավանդությունում դա Արա Գեղեցիկն է, Շամիրամի սիրո առարկան։ Շամիրամը (հուն. Մեմիրամիս) համարվել է Իշտարին համապատասխան սիրիական մեծ աստվածուհու՝ Դերկետոյի դուստրը և նրա պատմականացած տարբերակն է։ Հայկական լեգենդներում նույնպես Շամիրամը հանդես է գալիս որպես հեթանոսական դիցուհիների մի ուշ տարբերակ՝ միջագետքյան Իշտարի, ասորական Դերկետոյի և հունական Ափրոդիտեի հայկական վիպական համապատասխանություն¹²⁸։ Այս անունը, ինչպես ասվեց, հավանաբար, գալիս է մ.թ.ա.

124 Инал-ипа, 1977, 367-368, 1977, 67.

125 Այս աստվածության, նրա ծեսի և համապատասխան վերակազմության վերաբերյալ տե՛ս Ардзинба, 1985, 152-155. տե՛ս և Дюмезиль, 1990, 86:

126 Աբեղյան, Հարությունյան, 1991, 63, ծան. 20:

127 ՆԸՀԼ 2, 768 : Առավել հավանական է Արամանյակի ծառերի բարդի լինելը, տե՛ս Պետրոսյան, Տիրացյան, 2012, 173:

128 Տե՛ս, օրինակ, Մատիկյան, 1930, 99-107, Աբեղյան, VII, 154-165:

IX դարավերջի ասորեստանյան Շամմուրամատ թագուհու անունից, այսինքն՝ համեմատաբար նոր է: Ի՞նչ պիտի լիներ նրա հին անունը:

Շամիրամը՝ Նինվեի առասպելական թագուհին, իրականում տեղի հին աստվածուհու վիսպականացած կերպարն է: Նինվեի հնագույն դիցուհին խոռիական Շաուշկան է, որն առաջին անգամ հիշվում է մ.թ.ա. երրորդ հազարամյակի վերջին, Šauša անունով, իսկ հետագայում նույնացվել է որպես «Նինվեի Իշտար»¹²⁹ (Իշտարի՝ տարբեր քաղաքներում պաշտվող կերպարները տարբեր էին իրարից)¹³⁰: Հնարավոր է, որ այդ դիցուհու կերպարը ծագում է Նինվեի շրջանի հնագույն՝ մինչխոռիական բնակչության կրոնից, բայց, խոռիները, փոխառելով, նոր՝ խոռիական անունով էին կոչել նրան՝ Šauša-ն իմաստավորվում է որպես «Մեծ, Հոյակապ»: Այս Իշտար-Շաուշկան կոչվել է նաև ուղղակի «Նինվեի թագուհի», «նինվեուհի», և նրա խոռիական անունը հիշվել է Նինվեում մինչև մ.թ.ա. VIII դ. վերջը, այսինքն՝ տասնհինգ դար: Ինչևէ, Շամիրամն այսպիսով պետք է նույնացվի Նինվեի Իշտար-Շաուշկայի հետ, որպես նրա պատմականացած տարբերակը: Այս անունը հնչել է Sausa և Sa(w)uska (ասորեստանյան, ապա և խոռիական ու խեթական սեպագրում a-ով հաղորդվել է s հնչյունը, իսկ -k- տարրն ածանց է, որը բացակայում է անվան հնագույն տարբերակում)¹³¹: Նրա պաշտամունքը մ.թ.ա. երկրորդ հազարամյակից լայն տարածում է ունեցել, հասնելով Փոքր Ասիա, Խեթական կայսրություն, որտեղ ունեցել է պաշտամունքի բազմաթիվ կենտրոններ: Ամենայն հավանականությամբ, Սամուխա երկրի գիշերային սև աստվածուհին (գաղափարագիր՝ DINGIR.GE₆), որի արձանի զարդերը նույնացվում են գիշերային երկնքի հետ, նույն ինքը Իշտար-Շաուշկան է¹³²: Հատկանշական է, որ նա, ինչպես և Իշտարը, ունեցել է և իր արական տարբերակը. այսպես, նա համապատասխանեցվել է խեթական ծիսավոր Պիրվա աստծուն (նույն երևույթն ի հայտ է գալիս հայկական համապատասխան կերպարի՝ Աստղիկի դեպքում, որը նույնպես հայտնի է որպես դիցուհի դիցարանում և Պարոն Աստղիկ՝ էպոսում):

Շամիրամի և Իշտար-Շաուշկայի (Սաուսա, Սաւսա) նույնացումը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ խոռիական Շաուշկա/Սաւսայի հուշերը պահպանվել են հայոց մեջ Արա Գեղեցիկի և նրա հաջորդների՝ Արայի ու Անուշավանի առասպելներում: Հայերենում Sausa-ն պիտի դառնար *Սաւս (վերջին վանկի կանոնավոր անկմամբ): Արայի որդին, որն, ինչպես ասվեց, ուղղակի Արայի մի երկրորդ տիպարն է, Շամիրամի հովանավորյալն էր և մեռնում է Շամիրամի հետ (Խորենացի, Ա.Բ): Կարելի է կարծել, որ նա ուղղակի երկրորդ Արան էր, այսինքն՝ Արան զոհվելուց և վերակենդանանալուց հետո, որը ապրեց Շամիրամի հետ և հենց նրանից էլ սերեց իր որդուն՝ Սոսանվեր Անուշավանին: Խորենացին, ինչպես ասվեց, այս անունը մեկնաբանում է «սաւս(ի) ծառերին նվիրված», բայց այն կարելի է մեկնաբանել նաև որպես «Սաւս-ի նվեր», «Սաւս-ի տուրք (որդի)»: Սա է առավել հավանական մեկնաբանությունը հին

129 Այս մասին տե՛ս, օրինակ, GLH, 220. Leick, 1991, 150 և հատկապես Beckman, 1998:

130 Дьяконов, 1990, 229, прим. 129, Beckman, 1998, 3-4.

131 Вильке, 1988, с. 24, прим. 3, հմմտ. Beckman, 1998, 2, n. 14:

132 Beckman, 1998, 7, n. 80.

անվանաբանության համատեքստում, ուր բազում են աստվածների և դիցաբանական այլ կերպարների կողմից «տրված» անունները:

Այսպիսով, կարելի է կարծել, որ *սաւս*-ը հայ հերոսի անվան մեջ խուռիական աստվածության արձագանքն է: Հավանական է, որ այդ ծառը՝ բարդին/կաղամախին, սոճին կամ չինարը, լինելը դիցուհու կամ նրա սիրելիների սիմվոլը: Այս առումով ուշագրավ է, որ Արայի կրկնակներից Ադոնիսն ուղղակի ծնվում է զմուռսենույ, իսկ Ատտիսը՝ նոնենույ կամ նշենույ. վերջինս նաև մեռնում է սոճու տակ, որն, ինչպես ասվեց, նրա սիմվոլն էր: Դատելով եղած նյութից, սուսին՝ Արամանյակին նվիրված ծառը, եղել է Արամանյակի և Արայի առասպելների կարևոր բուսական սիմվոլը, այնպես, ինչպես ոճին՝ Ատտիսի: Արամանյակը, որպես հայոց կենսոլորտական նահանգի՝ Այրարատի և նրա սրտի՝ Արարատյան դաշտի առաջին Հայկյան բնակիչ (Խորենացի, Ա.ԺԲ), այդ տարածքների առաջին էպոնիմն է: Երկրորդը Արա Գեղեցիկն է, որի անունով Այրարատը կոչվել է «դաշտն Արայի» (Խորենացի, Ա.ԺԵ): Ուրեմն, կարելի է ասել, որ Արան Արամանյակի «երկրորդ տիպարն» է, կամ՝ Արամանյակը «առաջին Արան» է¹³³: Ըստ այդմ, Անուշավանը «առաջին Արայի» ծառերի նվերը/տուրքն է կամ որդին (հմմտ. Ադոնիսի ծնունդը զմուռսենույ): Այդ ծառերի անվանումը նույնական է խուռիական դիցուհու անվանը, իսկ դիցուհին էլ վերականգնվում է որպես Արայի գուգորոյ, այնպես ինչպես Իշտարը Թամմուգի, Ափրոդիտեն Ադոնիսի և Կյուբելեն Ատտիսի համար: Եթե Սաւս(ի) ծառանունը գալիս է խուռիերենից, ապա այն, ինչպես և *Sausa* դիցանունը, պիտի նշանակեր «մեծ, հոյակապ», ինչը միանգամայն համապատասխանում է վերևի քննությանը: Եվ հատկանշական է, որ հայերենում սաւս/սոս բառը ունի նաև «սեզ, պերճ» նշանակությունը, ինչը թեև փորձում են կապել ծառանվան հետ, բայց պարզորոշ կերպով կարող է բացատրվել այս համատեքստում:

Հաշվի առնելով Արայի, նրա հայկական կրկնակների և կովկասյան հերոսների բացահայտվող կապերը, կարելի է հաջորդ քայլն անել՝ Սոսրուկոյի (*Sausrəqwe*) անվան մեջ ևս տեսնել խուռիական Սաւսայի արձագանքը: *Sausəra-/Sewesəra-*ի երկրորդ՝ *əra* բաղադրիչի վերաբերյալ կարելի է մի քանի լուծում առաջարկել¹³⁴: Բայց

133 Петросян, 2002, 62.

134 «Որևէ աստծու տուրք» կաղապարով անունները բազում են խուռերենում (ինչպես և այլ հին լեզուներում) և կազմվում են հետևյալ կաղապարով *Ar(i)-N* կամ *N-ari*, որտեղ *N-ն* աստծու անունն է, իսկ *ar(i)-ն*, *ar-* «տալ» արմատից, «տուրք, տված» (հմմտ. հուն. Դորոթեա և Թեոդորոս «աստծու տուրք»՝ նույն արմատների շրջված հերթականությամբ ստեղծված անունները): Որպես օրինակ հիշենք *Ar(i)-Tešub* և *Tešub-ari* ձևերը, ամպրոպի աստված Թեշտի անունից: *Ar-Sauška* անձնանունն ավանդված է Նուգիից (*NPN*, 253), իսկ *Sauš(k)a-ari-ն*, քեև ավանդված չէ, բայց միանգամայն հնարավոր մի ձև է (այս անվան «միտանիական արիական» տարբերակն է *Sauššadata*, *Sauštatar*): Մյուս կողմից *-ari-ն* խուռա-ուրարտական հայտնի ածանց է, որից նաև տեղանուններ են կերտվում (*Хачи́кян*, 1985, 62), և *Sauša-ari-ն* կարող է մեկնաբանվել որպես «Շաուշկա դիցուհու ծառերի՝ սոսիների պուրակ»: Հնարավոր է պատկերացնել, որ խուռիական **Sausa-ari-ն* (իրական հնչմամբ՝ *Sausra*, քանի որ խուռիերենում վերջին *i-ն* հաղորդել է *ə* հնչյունը)՝ անցել է Կովկաս, որի արձագանքն է աղբյուրական *Sausəra-/Sewesəra-ն* (հնարավոր է նաև հայկական միջնորոշություն ենթադրելու): Հայկական համատեքստում էլ կարելի է պատկերացնել նման մի անուն՝ *Սաւսարա*, հնարավոր մի քանի մեկնաբանությամբ. օրինակ, ասենք, *Սաւս-Արա*՝ «Սոճի-Ատտիս» տիպի մի բարդություն, որտեղ

անկախ դրանցից, անվան առաջին մասի կապը Sausa հին դիցանվան և ծառանվան հետ, ասվածի շրջանակներում, միանգամայն հավանական է: Sausarə-/Sewesarə-ի մի պարզորոշ ածանցյալն է Սոուսերը՝ դիցանունը, հայտնի մի շարք տարբերակներով, ինչ-որ վերջավորությամբ (օրինակ, Sewsarə| նշանակում է ուղղակի «ծեր Sewsarə»․ հնարավոր է ողջ անվան խոտիական մեկնաբանությունը՝ հատկանիշ ցույց տվող -Vzzə ածանցով, հետագա վերաիմաստավորմամբ): Վերջինս պիտի լիներ, հավանաբար, Սոսրուկոյի՝ «Sausarə-/Sewsarə-ի որդու» հայրը: Այսպիսով, Sausarə («Սաուսի տուրք/որդի»?) անվան վրա հավելվել է մաս աղըղական qwe/qwo «որդի» բառը. առաջացել է Սաւսրուկո/Սեւսրուկո/Սոսրուկո աղըղական ձևը, որն անցել է կովկասյան մյուս ժողովուրդներին:

Սոուսերը՝ ծեսը և կերպարը, ինչպես մաս Սոսրուկոյի առասպելները հիշեցնում են «մեռնող» աստվածություններից Ատտիսի պաշտամունքը: Այս աստծու մասին տեղեկությունները կցկտուր են և հակասական: Բայց և այնպես, ի հայտ է գալիս մի հին համալիր, որը վերականգնվում է միանգամայն հստակ¹³⁵: Ջևսի կողմից բեղմնավորված ժայռից ծնվում է երկսեռ Ագդիստիսը: Վերջինիս կտրված արական սեռական օրգանից աճում է նշենի կամ նոնենի, որի պտղից մի աղջիկ հղիանում և ծնում է Ատտիսին: Ըստ Օվիդիոսի տարբերակի (Fasti IV.223-246), Ատտիսը խոստանում է մայր աստվածուհի Կյուբելեին (սա հենց Ագդիստիսի կանայի կերպարն է), որը շատ էր հավանել պատանուն, երբևէ կապ չունենալ կանանց հետ: Բայց մա սիրահարվում է Սագարիտիսին (Սանգարիոս գետի ջրահարսին) և խախտում պայմանը: Կյուբելեն պատժում է երկուսին էլ, ընդ որում, Ատտիսը խելագարվում է, ներքինացնում իրեն ու մեռնում: Իսկ Հռոմում, Ատտիսի տոնախմբության ժամանակ, անտառից մի սոճի էին կտրում-բերում Կյուբելեի մեհյանն ու զարդարելով պաշտում այդ ծառը որպես հենց Ատտիս¹³⁶:

Ատտիսի և Սոուսերը/Սոսրուկոյի առասպելների, կերպարների, պաշտամունքների ու ծեսերի միջև նույնականության հասնող ընդհանրություններ կան: Ատտիսը, որոշ տարբերակներում, հովիվ է, ինչպես Սոուսերը (անասունների հովանավոր) և Սոսրուկոյի հայրը (հովիվ): Ատտիսը սեռական կապ է ունենում, կամ՝ փորձում է ունենալ, գետի ջրահարսի հետ, ինչպես Սոսրուկոյի հայրը, գետափին՝ Սաբանեյի հետ: Ատտիսը կտրում է իր սեռական անդամը, իսկ Սոուսերը՝ աստված զրկում է ոտքից (բազում ավանդություններում «ոտքը» հանդես է գալիս որպես սեռական անդամի մեղմասացություն, իսկ առասպելներում՝ ուղղակի համապատասխանում վերջինիս)¹³⁷: Երկուսի սիմվոլը մի ծառ է, որն ուղղակի նույնացվում է հերոսի հետ:

սաու-ը հանդես է գալիս որպես հերոսի սիմվոլ-բնութագրիչ, կամ՝ Սաւսա + Արա, հունական Հերմեսի և Ափրոդիտեի որդու՝ Հերմափրոդիտոսի անվան համաբանությամբ (*հերմափրոդիտոս*՝ որձևեզ կերպարը էական դեր ունի Ատտիսի առասպելում): *Սաւսարա կամ *Սաւսարը անունը հայերենում կարող էր վերաիմաստավորվել որպես «սեա/սեա սար» և համադրվել սև ժայռից/ սարից ծնվող հերոսի առասպելի հետ: Դրանից հետո կարող էր տեղի ունենալ հերոսի նույնացումը համահունչ բիբլիական Սարասար/Սանասարի հետ:

135 Ատտիսի վերաբերյալ աղբյուրների ու տվյալների քննությունը տե՛ս Bremmer, 2004:

136 Ֆրեզեր, 1989, 411, 415:

137 Այս մասի տե՛ս Абраамян, 2006, 51-59.

Վերին աստիճանի յուրահատուկ՝ քարի/ժայռի բեղմնավորման մոտիվը հանդես է գալիս Ատտիսի նախնու և Սոսրուկոյի ծննդաբանության մեջ: Այս մակարդակի ընդհանրությունները կարող են բացատրվել միայն ընդհանուր ծագմամբ: Ընդ որում, այդ առասպելները տեղայնացած են մույն տարածաշրջանում՝ Սև ծովի հարավում և արևելքում:

Ատտիսի առասպելում ժայռի բեղմնավորման մոտիվն անբաժանելի է խուռիական Ուլլիկումմիից և ընդհանրապես խուռիական ավանդույթից: Առանձնահատուկ է այդ երկու առասպելներին բնորոշ ներքինացման մոտիվը՝ Կումարբի աստվածը, Ուլլիկումմիի հայրը, կուլ է տալիս Անու աստծու «առնականությունը», իսկ Ատտիսի առասպելում առնականությունից զրկվում է կամ նրա նախնի երկսեռ Ագդիստիսը (որն այդպիսով վերածվում է դիցուհու), կամ հենց ինքը՝ հերոսը, ինչի պատճառով էլ նա մեռնում է: Այս մոտիվի մի ձևափոխված տարբերակն է նաև Սոսրուկոյի, Սոսլանի ու մյուսների մահը ոտքերի (ծնկներից) կտրվելու հետևանքով (հայկական ավանդույթում սրան քերես համապատասխանում է «Սասնա ծռերի» ավարտին Փոքր Մհերի՝ ոտքերը հողի մեջ քաղվելը): Կամ նաև մի շարք ընդհանրություններ Ադոնիսի առասպելի և համապատասխան սեմական պաշտամունքների ու ծեսերի հետ (օրգիաներ, ներքինացում ևն), որոնք ցույց են տալիս Ատտիսի պաշտամունքի վրա հինարևելյան նշանակալի ազդեցությունը¹³⁸:

Ատտիսը, ինչպես ասվեց, մի քանի տարբերակում, սպանվում է վարազի կողմից կամ վարազի որսի ժամանակ: Կա որոշ հնարավորություն, որ վարազի առասպելի այս արտահայտությունը ևս Հայաստանից է անցել Կովկաս: Ուրբզմազի անունը հանգեցվում է Վարազման ձևին, ավանդված վաղ միջնադարյան Հայաստանում, և, ինչպես ասվել է, Աբակը կանխադրում է հայ-ալանական «Վարազման-Սաքենիկ» ընդհանուր էպիկական ցիկլի գոյությունը, որի հետագա դրսևորումն է օսական համապատասխան ցիկլը: Այսպիսով, հավանական է նաև, որ զոհվող հերոսի և վարազի հակադրության առասպելի հենց Հայաստանում ձևավորված տարբերակն է անցել ալաններին:

Գլխավոր հերոսուհին

Հայկական վիպական ավանդության համակարգում Արտաշես-Արտավազդ հաջորդականությունը, ինչպես տեսանք, համապատասխանում է ավելի հին Արամ-Արա հաջորդականությանը: Միևնույն տրամաբանությամբ, Արտավազդ-Սաքենիկ գույգին պետք է համապատասխանի Արա-Շամիրամ գույգը (Շամիրամը, մայր դիցուհին, վերակազմության մեջ Արաի մայրն է, ինչպես Սաքենիկը՝ Արտավազդի): Ընդհանրապես, սիրո հետ առնչվող ավանդական կանացի կերպարները, այսպես թե այնպես, կրկնում են հին սիրո դիցուհու կերպարը: Այդ համատեքստում Սաքենիկի տեմանքն առ Արգավան համապատասխանում է Շամիրամի՝ Արաի նկատմամբ տաժած սիրուն: Հայոց մեջ միակ դիցուհին, որ հայկական անուն ունի և, այդպի-

¹³⁸ Sև'u Bremner, 2004, ուր հղվում են Վ. Բուրկեյրտի մեզ անհասանելի մնացած աշխատությունները:

սով, հին արմատներ Հայաստանում, Աստղիկն է, հայտնի որպես Վահագնի սիրուհի (Ագաթանգեղոս, 809), որը նույնացվել է հունական սիրո դիցուհի Ափրոդիտեի հետ: Վահագնը գիտության մեջ համադրվել է Արայի հետ¹³⁹ (Արամ-Արա հաջորդականությունն էլ «Վիպասանքի» առաջին մասում համապատասխանում է Տիգրան-Վահագն զույգին)¹⁴⁰: Ապա, հայագիտության մեջ վաղուց ի վեր կարծիք կա, որ Արայի վեպում հնում Շամիրամի փոխարեն բնիկ դիցուհին Աստղիկն է եղել¹⁴¹: Ընդ որում, Աստղիկ նշանակում է «Վեներա մոլորակը», այնպես, ինչպես Թամմուզին և Ադոնիսին սիրահարված մայր դիցուհիների՝ Իշտարի և Ափրոդիտեի անունները¹⁴²: Մի տեքստում ասվում է՝ «նվազ է Արայն քան զԱրուսյակն գեղեցիկ», այսինքն՝ Արայի աստղը համարվում է ավելի նվազ, քան Աստղիկ/Արուսյակը¹⁴³: Սա պարզորոշ ակնարկում է, որ Արայի առասպելում հին դիցուհին պիտի Աստղիկը լիներ: Հիշենք, որ խեթական «գիշերային աստվածուհին», որի զարդերը երկնքի աստղերն են, նույնացվում է Շաուշկայի, այսինքն՝ Շամիրամի նախորդի հետ:

Սաթենիկ-Սաթանայի ամենաբնորոշ հատկանիշը նրա՝ «գետափնյա արկածի» հերոսուհի լինելն է, ինչի հետևանքով ծնվում է նրա «քարից ծնվող» և «սևի» հետ կապված որդին: Աստղիկի վերաբերյալ նման մի արկածի ակնարկ կա հետևյալ հայկական լեգենդում: Աստղիկը սիրում էր լողալ Արածանի գետի Գուռզուռա կոչվող հատվածում. երիտասարդ տղաները փորձում էին տեսնել նրա մերկությունը, և Աստղիկը, չտեսնվելու համար, մշուշ է ստեղծում: Մոտիվների մի ողջ համալիր՝ գետափին լողալը, դիցուհու մերկությունը, նրան դիտելը, որոտի ակնարկը (հմտ. Գուռզուռա, որը նմանակում է որոտը) և այլն, համապատասխանում է Սաթենիկ/Սաթանայի առասպելին¹⁴⁴: Ընդ որում, էական է, որ Աստղիկը, ինչպես և Սաթանեն, կապված են մթնոլորտային երևույթների հետ (Աստղիկը մշուշ է ստեղծում, իսկ Սաթանեն՝ ցուրտ, անձրև և ձյուն)¹⁴⁵:

Այս բոլորին համահունչ է Թովմա Արծրունու (Ա.Ը) հետևյալ տեղեկությունը: Արտաշես արքան Արտամետում կանգնեցնում է Աստղիկ դիցուհու կուռքը, որին երկրպագում էր իր կին Սաթենիկը: Ելնելով ասվածից, կարելի է եզրակացնել, որ Սաթենիկը «Վիպասանքում» ներկայացնում է Աստղիկի կերպարը: Հատկանշական է և երկու կերպարների անունների նմանությունը՝ նման հնչյունախմբեր՝ *աստ...իկ* և *սաթ...իկ*, նույնական ածանցով, ինչը նույնպես ակնարկում է Սաթենիկի՝ Աստղիկի կերպարի վրա ձևված լինելը: Այսպիսով, «մեռնող աստծու» և նրա զուգորդ դիցու-

139 Մատիկյան, 1930, 237, Ադոնյ, 1948, 265-266, Петросян, 2002, 95:

140 Պետրոսյան, 2008ա, 167-168:

141 Մատիկյան, 1930, 101. Ադոնյ, 1948, 232-254, Արեղյան, Է, 156-162, Petrosyan, 2007a, 194:

142 Հին աշխարհում, բաբելոնյան ազդեցությամբ, մոլորակները կոչվել են աստվածների անուններով՝ Վեներան կոչվել է շումերերեն՝ Ինաննա, արադերեն՝ Իշտար, պարսկերեն՝ Անահիտա, հունարեն՝ Ափրոդիտե, լատիներեն՝ Վենուս (Վեներա), որոնց, այսպիսով, համապատասխանում է հայ. Աստղիկը:

143 Այս առթիվ տե՛ս Մատիկյան 1930, 310 հուն.:

144 Այս համապատասխանության վերաբերյալ տե՛ս Պետրոսյան, 1997, 110-116:

145 Արեղյան, Է, 158, Инал-ипа, 1977, 17-18, 64:

հու հայկական տարբերակի զարգացումը պատկերվում է այսպես. Արա-Աստղիկ > Արա-Շամիրամ: Իսկ արմատների հնչողության մակարդակով սրանք կրկնում են Իշտարի՝ ասորեստանյան արտասանությամբ՝ Իստար անունը¹⁴⁶:

Կարելի է կարծել, որ Սաթենիկը Աստղիկի մի մականունն է՝ կապված սաթի հետ: «Գիշերային դիպուհու»՝ Աստղիկի փոքրասիական կրկնակի զարդերը պատրաստվում էին տարբեր քանկագին քարերից, որոնց մի մասի անվանումներն անհասկանալի են: Արդյո՞ք դրանց մեջ առկա չէ սաթը (այն հնում ընկալվել է որպես քանկագին քար): Սաթը ժողովրդական պատկերացումներում հաճախ հանդես է գալիս որպես «սևի» խտացում (հմմտ. «սաթի պես սև» արտահայտությունը), բայց և փայլուն ակն, որը լավ կբնորոշեր սև գիշերը իր Աստղիկ-Լուսաստղով: «Սև քարից» ծնվող «Սև հերոսի» մոր համար, ինչպիսին կովկասյան Սաթանա-Սաթանեն է, լավ կպատշաճեր սև սաթի հատկանիշը:

Աստղիկի և Սաթենիկի մյուս կրկնակի՝ Շամիրամի ամենաէական ատրիբուտն է ուլունքը, որով նա հմայել/զայթակղել է տղամարդկանց¹⁴⁷: Նրա ուլունքը նետում են ծովը, և հին ասացվածք է պահպանվել՝ «ուլունք Շամիրամայ ի ծով»: Հնարավոր է պատկերացնել, որ Սաթենիկը լիներ Աստղիկ-Շամիրամի՝ սաթե ուլունքների համար տրված մականունը: Հատկանշական է, որ Փոքր Միերի և նրա «քարից ծնվող» ազգակիցների առասպելներում հանդես եկող կանանց անունները հաճախ նշանակում են «քանկագին քար»: Գեղեցկուհի Ագունդայի անունը, որին ձգտում են կովկասյան հերոսները, նշանակում է «հակինթ»¹⁴⁸, իսկ Փոքր Միերի կնոջ անունն է Գոհար:

Թանկագին քարերի ուլունքը Աստղիկ-Շամիրամի միջագետքյան կրկնակի՝ Իշտարի բնորոշ ատրիբուտն է: Հին աքադական «Գիլգամեշ» էպոսում, ջրհեղեղից հետո, Իշտարը բարձրացնում է իր լազուրե ուլունքը և երդվում, որ այլևս չի մոռանա այդ ջրհեղեղյան օրերը (պնակիտ XI, 162-165): Սա համեմատվում է աստվածաշնչի այն պատկերի հետ, երբ աստված իր աղեղը՝ ծիածանն է ստեղծում որպես ուխտի (համաձայնության) նշան իր և աշխարհի միջև (Ծննդոց, Թ. 13-17)¹⁴⁹: Իսկ հին բաբելոնյան տիեզերածնության «Էնումա էլիշ» առասպելում այն աղեղը, որից արձակված նետով է գերագույն աստված Մարդուկը սպանում իր հակառակորդ հրեշին, կարծես նույնանում է Իշտարի և ծիածանի հետ¹⁵⁰:

Ստորև ներկայացնենք ևս երկու փաստարկ ի պաշտպանություն սաթ-Սաթենիկ կապի: Ըստ հունական առասպելաբանության, սաթն առաջացել է սև բարդիների վերածված Հելիադների արտասուքից, որոնք ողբում էին Ջևաի կողմից շանթահարված իրենց եղբոր՝ Փանտոնի մահը: Այստեղ հետաքրքիր է, որ սաթը կապվում է (սև)

146 Իշտարի և հնդեվրոպական «աստղ» տերմինի միջև եղած կարծիքների հարաբերության վերաբերյալ տե՛ս Petrosyan, 2007a, 186-187:

147 Այս մասին տե՛ս Պետրոսյան, 2006բ, 51-53:

148 Ագունդայի, հին սկյութական դիպուհու և Սաթենիկի՝ քանկագին քարերի հետ ունեցած կապի վերաբերյալ տե՛ս Dalalyan, 2006, 246-248:

149 Այս մասին եղած կարծիքների վերաբերյալ տե՛ս Haidel, 1963, 259:

150 Parpola, 2000, 200: Ծիածանի և քանկագին քարերի ու ուլունքի վերաբերյալ տե՛ս և Պետրոսյան, 2010ա:

բարդու հետ: Եթե նման մի բան ենթադրենք հայկական ավանդություն, ապա Սաթենիկն իրոք, որպես Աստղիկի ժառանգ, կարող էր կապվել Սառսա դիպուհու հետ, որի անվանը համահունչ ծառը, քերես համարվել է սաթ առաջացնող:

Իրիսը՝ ծիածանի հունական աստվածուհին դուստրն է ծովային աստված Թալմասի և օվկիանոսի Էլեկտրայի, որի անունը նշանակում է «սաթ» (այսինքն՝ ծիածանը ծնվում է սաթից): Օսական մի բարբառում ծիածանը կապվում է Սաթանայի՝ «քարից ծնված» որդի Մոսլանի անվան հետ (Soslani ænduræ «Մոսլանի աղեղ»)¹⁵¹: Սաթի համար բնութագրական է եղել նրա բազմագույն լինելը՝ հմմտ. նրա բնորոշումը Նոր հայկազյան բառարանում՝ «բազմագույնի ակն», որով և այն մոտենում է ծիածանին (ընդհանրապես, քանկագին, փայլող քարերը համեմատվում են ծիածանի հետ): Այս տվյալների հիման վրա կարծես թե ի հայտ է գալիս մի ընդհանուր արեալային առասպել, ըստ որի ծիածանը ծագում է սաթից:

Օսական Սաթանա անվան հայ. Սաթենիկից՝ *սաթ* բառից ծագելու, այսինքն՝ անվան հայկական, և ոչ ալանական-օսական ծագման վարկածն առաջադրել է Տ. Դալալյանը¹⁵²: Ասվածը, հաշվի առնելով և Տ. Դալալյանի բերած փաստարկները, հավանական է դարձնում այդ ստուգաբանությունը, այսինքն՝ անվան՝ հայկական հողի վրա ձևավորված լինելը:

Բայց եական է, որ *սաթ* արմատի ծագումն անհայտ է՝ այն հայկական, օսական, կամ հյուսիսկովկասյան չէ: Հնարավոր է պատկերացնել, որ այդ բառը, ինչպես և Սառսա դիպուհին ինքը, ծագեր խոտիական ակունքներից: Թերևս արժե հիշել, որ հյուսիսային Միջագետքից բազմաթիվ անձնանուններ են հայտնի *sat* տարրով (սեպագիր՝ *šat-*, *šata*, *šaten-*, *šati*, *šatiya*, *šatim*, *šatu-*, *šatuya*, *šatuke*, *šatum-*, *šatuša*, *šatar*, *šaten*, *šatn-*, *šatt*, *šattu*, *šattuya*, *šatta*)¹⁵³, որոնց գոնե մի մասի իմաստը մնում է մութ:

Սաթանա-Սաթենիկի հետ համադրելի անունով և կերպարով երկու հերոսուհի հանդես են գալիս հնդկական առասպելաբանության մեջ: Սատյավատի անունով մի կին գետափին, մառախուղի մեջ, սեռական կապ է ունենում արքայի հետ, ինչի հետևանքով ծնվում է Դվայալայանան («Սև կղզիածին», մյուս անունով՝ Վյասա), որին վիճակվում է դառնալ «Մահաբհարատայի» հերոսների իրական պապը և այդ էպոսի ստեղծողը («Մահաբհարատա», I.57): Մեկ ուրիշ Սատյավատի, մեծ հերոս Պարաշուրամայի («Կայիհնով Սև») մայրը, ոչ թե ինքն է մասնակցում, այլ ականատեսն

151 Дюмезиль, 1990, 83, Аббаев, 1945, 52, ИЭСО III, 138.

152 Dalalyan, 2006. Ալանների պատմական հայտնի առաջին արշավանքը տեղի է ունեցել մ.թ. առաջին դարում, Տրդատ I-ի ժամանակ, և «Վիպասանքի» մեջ իրար են խառնվել Արտաշես և Տրդատ անուններով մի բանի արքաների կերպարներ (Աբեղյան, Ա, 122-124): Ընդ որում, Տրդատ III Մեծի կինն ալանուհի էր, որի անունը՝ Աշխեն, նույնական է Սաթանայի՝ օսերենի դիգորական բարբառով կոչմանը՝ *Æxsina* «Տիկին, Տիրուհի» (ստուգաբանություն՝ «փայլուն, երևացող»): Սա պիտի լիներ հին ալանական դիպուհու կոչումը: Դիպուհին կապեր է դրսևորում գետային մի քանկագին քարի հետ, իսկ էպոսի դիգորական տարբերակում Սաթանայի որդին ծնվում է սև կամ կապույտ քարից: Այս փաստերը, ինչպես նաև նաքրական էպոսի հերոսուհիներից Ագունդայի արդեն հիշված անունը, խոսում են Սաթենիկի՝ *սաթ* արմատից ծագելու օգտին: Թագուհին Հայաստանում կարող էր վերանվանվել Սաթենիկ, որը հետ է անցել Կովկաս:

153 NPN ,126-127, 252:

է լինում արքայի և նրա կնոջ զվարճանալուն ջրում, ինչի հետևանքով պատժվում է («Մահաբհարատա» III.115-116): Պարաշուռաման, համեմատական առասպելաբանության համատեքստում, համապատասխանում է հայկական «սև հերոսներին»՝ Արամին և Սանասարին¹⁵⁴: Սատյավատի անունը հնդկերենում պարզորոշ իմաստավորվում է որպես «ճշմարտացի»: Այն ծագում է *snt-yo- դերբայական նախածնից (արմատն է *es- «լինել»):

Խուռիական իրականության մեջ հայտնի է հնդարիական ազդեցությունը՝ խուռիական բազմաթիվ իշխանավորների անուններ հնդարիական են, խուռիական աստվածների շարքում հիշվում են հին հնդկական աստվածներ և այլն: Սա բացատրվում է այսպես կոչված «միջագետքյան արիացիների» կամ «միտաննիական արիացիների»՝ Հին Միջագետքում հայտնի հնդարիական մի ցեղի ազդեցությամբ, որոնք կազմել էին խուռիական հասարակության իշխող դասը: Հայկական վիպական ավանդություն ևս, օրինակ, «Սասնա ծռերում», ի հայտ են գալիս այնպիսի հնդկական գուգահեռներ, որոնք կարող էին ձևավորվել միայն «միջագետքյան արիացիների» ազդեցությամբ¹⁵⁵:

Այս ամենը հնարավոր է բացատրել հետևյալ կերպ: Հայաստանյան և կովկասյան հնագույն այս առասպելությոյնը համադրվել է հնդկականի հետ: Եթե Սաթենիկ անունն իրոք Հայաստանից է անցել Կովկաս, ապա Սատյավատի միջագետքյան հնդարիական տարբերակը Հայկական լեռնաշխարհում վերաիմաստավորվել է տեղական սաթ բառով, որի արտահայտությունն է հայկական Սաթենիկը: Իսկ եթե Սաթենիկը ծագում է կովկասյան Սաթանայից, ապա վերջինս է ձևավորվել հնդարիական մի լեզվի ազդեցությամբ (իրանական լեզուները, որոնց թվին է պատկանում և օսերենը, մոտ ազգակից են հնդարիական լեզուներին և ժամանակին հարևան են եղել միմյանց)¹⁵⁶:

Ուլլիկումմիի՝ բեղմնավորված ժայռից ծնված հնագույն կերպարի խուռիական ծագումը շատ բնութագրական է: Խուռիներենը և նրան մերձավոր ուրարտերենը, ինչպես նաև Փոքր Ասիայի հին բնիկների լեզուն՝ լաթերենը, հնարավոր է, որ պատկանում են հյուսիսկովկասյան լեզուների ընտանիքին¹⁵⁷: Կարելի է ենթադրել, որ այդ լեզուներով խոսող ժողովուրդների առասպելաբանությանն է նախապես բնորոշ եղել քարից ծնվող հերոսը: Ըստ այդմ, Ատտիսի առասպելի փոքրասիական հիմքերը կարող էին ծագումնաբանորեն նույնական լինել կովկասյաններին: Բայց, անկախ դրանից, բացահայտվում է խուռիական ազդեցություն հայկական և կովկասյան ավանդույթներում, ընդ որում, հնարավոր է, որ այդ ազդեցությունը Կովկաս է հասել հայկական միջնորդությամբ:

¹⁵⁴ Петросян, 2002, 47-57.

¹⁵⁵ Петросян, 2007. Սատյավատի անվան մի հնարավոր միտաննիական գուգահեռի մասին տե՛ս Հնայական, 2005, 30-31:

¹⁵⁶ Այս հարցերի շուրջը տե՛ս Պետրոսյան, 1997, 110-116:

¹⁵⁷ Дьяконов, Старостин, 1988, Иванов, 1985.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբելյան Մ., Երկեր. հ. Ա-Ը, Երևան, 1966-1985:

Աբելյան Մ., Հարությունյան Ս., 1991. *Մովսիսի Խորենացույ պատմություն հայոց*. Երևան (= Թիֆլիս 1913):

Աբելյան Մ., Մելիք-Օհանջանյան Կ., 1951. Ծանոթագրություններ. ՄԾ Բ II:

Ադոնյ Ն., 1948. Հին հայոց աշխարհահայացքը. *Պատմական ուսումնասիրություններ*. Փարիզ:

ԱՀ Ազգագրական հանդես:

Ահյան Ս., 1998. Հնդեվրոպական առասպելաբանության մոտիվների արտացոլումը հայկական ավանդության մեջ. *Պատմաբանասիրական հանդես*, 1-2:

Ահյան Ս., 1985. «Սասնա ծռեր» էպոսը և հնդեվրոպական երեք ֆունկցիաները. *Պատմաբանասիրական հանդես*, 1:

Դալալյան Ս., 2002. Հայոց վիպական Սաթենիկ թագուհու կերպարի ծագումնաբանության շուրջ. *Պատմաբանասիրական հանդես*, 2:

Դալալյան Ս., 2004. «Սասնա ծռերի» և օսական «Նարբյան դիցավեպի» համեմատական քննության ուրվագիծ. *Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը*. Երևան:

Դալալյան Ս., 2004ա. Օսական Վարխագի և հայկական Վահագնի մասին. *Հայ ժողովրդական մշակույթ XII*, Երևան:

Դալալյան Ս., 2006. Դրվագներ հայ-ալանական դիցանվանական առջնություններից. *Հայ ժողովրդական մշակույթ, XIII*:

Եղիազարյան Ա., 1999. «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան, Երևան:

ՀԱԲ Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, Հ. I-IV, Երևան, 1971-1979:

ՀԱՄԲ Աճառյան Հ., Հայոց անձնանունների բառարան, Հ. I-V, Երևան, 1942-1962:

Հարությունյան Ս., 1981. Վիշապամարտը «Սասնա ծռերում». *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*, 11:

Հարությունյան Ս., 1999. Ծանոթագրություններ. ՄԾ, հ. Դ, Երևան 1999:

Հարությունյան Ս., 2000. Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ:

Հմայակյան Հ., 2005. Սոսանվեր Անուշավանը և նրա կովկասյան ու խուռիական գուգահեռները. *Մերձավոր Արևելք II. Պատմություն, քաղաքականություն, մշակույթ*, Երևան:

Հմայակյան Հ., 2011. Խուռիական «Ša(w)uš(k)a» աստվածուհու անվան և կերպարի դրսևորումները հայկական առասպելական և լեզվական նյութում. *Մերձավոր և միջին արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ*, XXVIII, Երևան:

Հափանցյան Գ., 1940. *Ուրարտուի պատմությունը*, Երևան:

Մատիկյան Ա., 1930. *Արա Գեղեցիկ*, Վիեննա:

Մելիք-Օհանջանյան Կ. 1964., Ազաբանգեղոսի բանահյուսական աղբյուրների հարցի շուրջը. *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 4:

Ղանալանյան Ա., 1969. *Ավանդապատում*, Երևան:

ՆԲՀԼ Նոր բառգիրք հայկազյան լեզվի, Երևան 1979-81 (= Վենետիկ 1936-37):

Պետրոսյան Ա., 1997. Արամի առասպելը համեմատական առասպելաբանության համատեքստում և հայոց ազգաժազման խնդիրը, Երևան:

Պետրոսյան Ա., 1997ա. Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները, Երևան:

Պետրոսյան Ա., 2000. Զ. Ռասելի «հայագիտական» հնարանքները. *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 3:

- Պետրոսյան Ա., 2001. Արա Գեղեցիկ և սուրբ Սարգիս. հնդեվրոպական աստվածն ու նրա քրիստոնեական հետնորդը. *Հայոց սրբերը և սրբավայրերը*, Երևան, 2001:
- Պետրոսյան Ա., 2002, Բաղդասարի կերպարի հնագույն հիմքերը, *Հին Հայաստանի մշակույթը* XII. Հանրապետական գիտական նստաշրջան, զեկույումների հիմնադրույթներ, Երևան:
- Պետրոսյան Ա., 2006, Հայկական ավանդական դրամայի ակունքների շուրջ, *Պատմաքանասիրական հանդես*, 2:
- Պետրոսյան Ա., 2006ա, *Հայոց ազգածագման հարցեր*, Երևան:
- Պետրոսյան Ա., 2006բ, *Արամազդ. պաշտամունք, կերպար, նախատիպեր*, Երևան, 2006:
- Պետրոսյան Ա., 2008, Հայկ նահապետը համեմատական առասպելաբանության լույսի տակ. *Շնորհի ի վերուստ. առասպել, ծես, պատմություն*. Հոդվածների ժողովածու նվիրված Սարգիս Հարությունյանի ծննդյան 80-ամյակին, Երևան:
- Պետրոսյան Ա., 2008ա, Տիգրան Մեծի առասպելաբանական կերպարը, *Պատմաքանասիրական հանդես*, 2008, 2:
- Պետրոսյան Ա., 2009, Հայկի և Բելի առասպելի հնդեվրոպական զուգահեռները. պատմական վերակազմություն, *Պատմաքանասիրական հանդես*, 1:
- Պետրոսյան Ա., 2010, Հայկական վիշապամարտի երկու հակադիր կերպար, *Պատմաքանասիրական հանդես*, 1:
- Պետրոսյան Ա., 2010ա, Ծիածանը հայոց պատկերացումներում, *Պատմաքանասիրական հանդես*, 3:
- Պետրոսյան Ա., Տիրացյան Ն., 2012, Հայոց առաջին մայրաքաղաք Արմավիրը պաշտամունքային կենտրոն, *Պատմաքանասիրական հանդես*, 1:
- Սարգսյան Գ. 1966. *Հելլենիստական դարաշրջանի Հայաստանը և Մովսես Խորենացին*. Երևան:
- ՄԴՍասունցի Դավիթ, Երևան, 1939:
- ՍԾՍասնա ծոեր, Հ. Ա-Դ, Երևան, 1936-1999:
- Ֆրեզեր Ջ., 1989, Ջ. Ոսկե ճյուղը, Երևան
- Abrahamian, L.H. 2006. Hero Chained in a Mountain: On the Semantic and Landscape Transformations of a Proto-Caucasian Myth. *Aramazd: Armenian Journal of Near Eastern Studies*, 1.
- Anderson, E.R., Host, M. 2005. Genetic and diffusional themes in the Armenian Sasna C'uer. *Journal of the Society for Armenian Studies*, 14.
- Anderson, E.R.. 2007. Traditional Epic Themes in the Armenian Sasna C'fer: the Medz Mher Cycle. *Journal of the Society for Armenian Studies*, 16.
- Beckman, G. 1998. Ishtar of Nineveh Reconsidered. *Journal of Cuneiform Studies* 50.
- Bremmer, J. N. 2004. Attis: A Greek God in Anatolian Pessinous and Catullan Rome. *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*. Vol. LVII, Fasc. 5. <http://theol.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/2004/Attis/Bremmer-Attis-1.pdf>.
- Colarusso, J. 2002. *Nart Sagas from the Caucasus*. Princeton and Oxford.
- Charachidzé, G. 1986. *Prometée ou le Caucase*. Paris.
- Dalalyan, T. 2006. On the Character and Name of Caucasian Satana (Sat'cnik). *Aramazd: Armenian Journal of Near Eastern Studies*, 1.
- Dumézil, G. 1968. *Mythe et épopée*. T. I. Paris.
- Dumézil, G. 1994. *Le roman des jumeaux*. Paris.
- Gevorgian, N. On the Ossetic Legend About Art'awyz. *Iran and Caucasus*, 2007 (11).

- GLH Laroche, E. *Glossaire de la langue hourite. Revue hittite et assyrienne*. T. XXXIV-XXXV. Paris, 1976-77.
- Heidel, A. 1963. The Gilgamesh epic and Old Testament parallels. Chicago. <http://books.google.am/books?id=iRwMQVdZegAC&pg=PA259&lpg=PA259&dq>.
- Leick, G. 1991. *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. London, New York.
- NPN Gelb, I. J., Purves, P. M., MacRae, A. A. *Nuzi Personal Names*. Chicago, 1963.
- Parpola, S. 2000. Monotheism in Ancient Assyria. One God or Many? *Concepts of Divinity in the Ancient World* (Transactions of the Casco Bay Assyriological Institute 1). Casco Bay. <http://www.belnahrain.org/bbs/index.pl/noframes/read/29162>.
- Petrosyan, A. Y. 2002. *The Indo-European and Ancient Near Eastern Sources of the Armenian Epic*. Journal of Indo-European Studies Monograph No 42. Washington DC.
- Petrosyan, A. Y. 2006. Haldi and Mithra/Mher. *Aramazd: Armenian Journal of Near Eastern Studies*, 1.
- Petrosyan, A. Y. 2007. The Indo-European *H₂ner(t)-s and the Danu Tribe. *Journal of Indo-European Studies*. Vol. 35, 3-4.
- Petrosyan, A. Y. 2007a. State Pantheon of Greater Armenia: Earliest Sources. *Aramazd: Armenian Journal of Near Eastern Studies* 2.
- Petrosyan, A. Y. 2011. Collegiality and Interchange in Armenian Studies. *Journal of the Society for Armenian Studies*, 20.
- Russell, J. 1987. Iranian Themes in the Armenian Artaxiad Epic. *Revue des études arméniennes*, 20.
- Russell, J. 1997. Scythians and Avesta in an Armenian Vernacular Paternoster. *Le Muséon* 110, 1-2.
- Russell, J. 1999. Iran and Israel in the Armenian Epic of Sasun. *Irano-Judaica Conference IV*. Jerusalem.
- Russell, J. 2006. Argawan: the Indo-European Memory of the Caucasus. *Journal of Armenian Studies*, Vol. VIII, 2.
- Salvini, M. 1987. La formation de l'état urartéen. *Hethitica* 8.
- Salvini, M. 1989. Le panthéon de l'Urartu et le fondement de l'état. *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino oriente antico* 6.
- Salvini, M. 1995. *Geschichte und Kultur der Urartäer*. Darmstadt.
- Ward, D. J. *The Divine Twins: An Indo-European Myth in Germanic Tradition*. Folklore Series: 19. Berkeley, Los Angeles.
- Widengren, G. 1966. The Mythraic Mysteries in the Greco-Roman World with Special Regard to Their Iranian Background. *La Persia e il mondo Greco-Romano*, Roma.
- Wilhelm, Ch. 1998. Prometheans and the Caucasus: the Origins of the Promethean Myth. *Proceedings of the Ninth Annual UCLA Conference* (Los Angeles, May 23, 24, 1997). Washington, DC.
- Абаев, В. И. 1945. Нартовский эпос. *Известия северо-остинского научно-исследовательского института*. Т. X, вып. I. Дзауджикау.
- Абаев, В. И. 1965. *Скифо-европейские изоглоссы*. М.
- Абраамян, Л. А. 2006. Лысина Геракла, пятка Ахилла и ноги Эдипа в ритуально-мифологическом контексте. *Армянский гуманитарный вестник* 1. Москва-Ереван-Степанакерт.
- Абраамян, Л. А., Демирханян, А. Р. 1985. Мифологема близнецов и мировое дерево. *Պատմամշակութային հանդես*, 4.
- Ардзинба, В. Г. 1985. Нартский сюжет рождения героя из камня. *Древняя Анатолия*. М.

- Ардзинба В. Г. 1988. К истории культа железа и кузнечного ремесла (почитание кузницы у абхазов) // *Древний Восток: этнокультурные связи*. М.
- Бербеков, Х. Б. 2005. Уникальный тип эпического героя и цветовые коды в адыгском нартском эпосе. *Современные наукоемкие технологии*, 4. <http://www.rae.ru/snt/pdf/2005/04/Berbekov.pdf>.
- Боржак, И. 1978. Возникновение и отголоски легенды о Семирамиде. *Древний Восток* 3, Ереван.
- Герценберг, Л. Г. 1970. "Хамыц". *Актуальные вопросы иранистики и сравнительного индоевропейского языкознания. Тезисы докладов*. М.
- Вильке, К. 1988. Ти'амат-Башти и богиня Ша(в)уш(к)а ниневийская. *Древний Восток* 5. Ереван.
- Гаглойти, Ю.С. 1977. *Некоторые вопросы историографии нартского эпоса*. Цхинвали.
- Гадагатль, А. М. 1967. *Героический эпос Нарты и его генезис*. Майкоп.
- Гуриев, Т. А. 1971. *К проблеме генезиса осетинского нартского эпоса (о монгольских влияниях)*. Орджоникидзе.
- Гуриев, Т. А. 1991. *Наследие скифов и алан*. Владикавказ.
- Гутнов Ф. Х. 1989. *Генеалогические предания осетин как исторический источник*. Орджоникидзе.
- Далгат, У. Б. 1972. *Героический эпос чеченцев и ингушей*. М.
- Дарчиев, А. В. 2005. Рождение громовержца. *Дарьял*, 2. http://www.darial-online.ru/2005_2/darchiev.shtml.
- Джапуа, З. 2003. *Абхазские эпические сказания о Сосрыкуа и Абырскиле (Систематика и интерпретация текстов. Тексты и переводы)*. Сухуми.
- Дьяконов, И. М. 1983. К вопросу о символе Халди. *Древний Восток*, 4.
- Дьяконов, И. М. 1990. *Архаические мифы Востока и Запада*. М.
- Дьяконов, И. М., Старостин, С. А. 1988. Хуррито-урартские и восточнокавказские языки. *Древний Восток: этнокультурные связи*. М.
- Дюмезиль Ж., 1976. *Осетинский эпос и мифология*. М.
- Дюмезиль Ж., 1990. *Скифы и нарты*. М.
- Дячков-Тарасов Н., 1902, Абадзехи (историко-этнографический очерк). *Записки Кавказского отдела русского географического общества*. Кн. 22. Вып. 4. http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XIX/1840-1860/Djachkov_Tarasov_N/text4.htm
- Иванов В. В., 1985, Об отношении хеттского языка к северозападнокавказским языкам. *Древняя Анатолия*. М.
- Иванов В. В., Топоров В. Н., 1974, *Исследования в области славянских древностей*. М.
- Инал-Ипа Ш. Д., 1976, *Вопросы этно-культурной истории абхазов*, Сухуми.
- Инал-Ипа Ш. Д., 1977, *Памятники абхазского фольклора*, Сухуми.
- Ирмшер Й., 1989, *Словарь античности*. М.
- ИЭСО Абаев В. И., *Историко-этимологический словарь осетинского языка*. Т. I-IV. М.-Л. 1958-1989.
- Кумахов М. А., 1969, К этимологии имени основного героя адыгского и абхазского эпоса. *Сказания о нартах - эпос народов Кавказа*. М.

- КФ *Кабардинский фольклор* (ред. Бройдо, Г. И.). М., Л. 1936.
- Лавров Д., 1883, Заметки об Осетии и осетинах. *Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа*. Вып. III, раздел I, Тифлис.
- Мирзоев И.-Б., 2009, Об армянском происхождении ряда осетинских родов. <http://www.yerkramas.org/2009/06/11/potomki-tagaura/>
- НАГЭ *Нарты: адыгский героический эпос*. М. 1974.
- НКЭ *Нарты: кабардинский эпос*. М. 1951.
- НЭОН *Нарты: эпос осетинского народа*. М. 1957.
- Петросян А. Е., 2002, *Армянский эпос и мифология*, Ереван, 2002.
- Петросян А. Е., 2004, Армянский Мхер, западный Митра и урартский Халди. *Հայկական «Մանկի ծեր» էպոսը և հայաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Երևան:*
- Петросян А. Е., 2007, Армяно-индийские эпические параллели, *Հայկական «Մանկի ծեր» էպոսը և հայաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Երևան:*
- Петросян А. Е., 2009, О происхождении армянского народа: проблема идентификации протоармян (критический обзор), *Армянский вестник*, 2/3-1.
- Петросян А. Е., 2010, О ранних связях индоевропейских и семитских племен по данным сравнительной мифологии. *Вестник древней истории*, 3.
- ПНС *Приключения нарта Саскрывы и его девяностодевяти братьев*. II изд. Сухуми, 1988.
- СН *Сказание о нартах* (IV изд.). Цхинвал, 1981.
- Таказов Ф. М., 2007, К вопросу теории монгольского происхождения термина «нарт». <http://iratta.com/2007/07/16/>.
- Таказов Ф. М., 2010, К вопросу теории иранского происхождения термина «нарт». *Вопросы литературы и фольклора. Сборник научных статей*. Вып. IV. Владикавказ. http://iratta.com/duhmir/nartovskiy_epos/12985-k-voprosu-teorii-iran-skogo-proishozhdeniya-termina-nart.html.
- Темкин Э. Н., Эрман В. Г., 1985, *Мифы древней Индии*. М.
- Томашевич Р., 2007, Спящие герои Мгер и Марко, *Հայկական «Մանկի ծեր» էպոսը և հայաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Երևան:*
- Хачикян М. Л., 1985, *Хурритский и урартский языки*, Ереван.
- Цулая Г. В., 1966, К истории имени «Абрскил», *Советская этнография*, 6.
- Челахсаев Р., 2007, К вопросу о происхождении имени Шатана. *Дарьял*, 1. http://www.darial-online.ru/2007_1/chelchsaev.shtml.
- Чиковани М. И., 1966, *Народный грузинский эпос о прикованном Амирани*. М.
- Шортанов А. Т., 1969, *Героический эпос адыгов «Нарты». Сказания о нартах - эпос народов Кавказа*. М.

ԽԱՉ ՊԱՏԱՐԱԶԻՆ ԵՎ ՆՐԱ ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆԱԿԱՆ ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ

ԵՎԱ ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Համայնի խաչը, նրա անուններն ու բնույթը

Բոլոր ժամանակներում էլ հավատացյալ մարդիկ դժվարին պահերին ապավինել են իրենց աստվածներին, օգնություն խնդրել նրանցից, ամեն ինչի հաջողությունը կապել վերին ուժերի կամեցողության և բարեհաճ վերաբերմունքի հետ: «Մասնա ծռեր» էպոսը ստեղծող քրիստոնյա ժողովրդի համար այդպիսին էր տեղական կրոնական սրբավայրը՝ Մարութա սուրբ Աստվածածինը, որին աղոթքով դիմում են Մասնա հերոսները, որը փրկում է նրանց ամենադժվարին պահերին, ուժ ու զորություն հաղորդում, պահպանում թշնամու հարվածներից, կտրուկություն հաղորդում հերոսի զարկին: Կռիվ գնալուց առաջ Դավթի հորեղբայրը՝ Չենով Հովանը, խրատում է Դավթին.

«Միայն կանչես Մարութա Պանցըր Մայր Աստվածածին,
Խաչ Պատրաստ վըր աջ թիվին.
Տուր մանուկ Տավթին ուժեղ զորություն:
Են ժամանակ տու կարող ես կռվել,
Մինչև Մասնա ժամին չըկանչես,
Քո հօքնություն անկարելի պան ի.
Մասնա վանքն ի քի պախում:
Էն եկեղեցին ի կայներ ի աստու տեմ, քի կը պախի.
Առանց ի Մարութա Պանցըր Աստվածածին,
Չէրթաս կռիվ Մսրա Մելիքին» (ՄԾ¹, Գ, 120):

Մարութա ս. Աստվածածնի ոգեղեն կերպարը ուղեկցում է հերոսին ամենուր, հերոսը դիմում է նրան աղոթքի բանաձևով, իսկ մոռանալու պարագայում զրկվում է նրա հովանավորությունից և մեղ վիճակի մեջ հայտնվում: Այդպես Դավիթը շղթայվում է թշնամիների կողմից, ընկնում Մելիքի փորած ծուղակը, բռնվում Խանդութի թշնամիների կողմից, և ամեն անգամ հորեղբայրը՝ Չենով Հովանը, կռահում է, որ նա մոռացել է աղոթքը, իր հզոր ձայնով հիշեցնում է, որից հետո Դավիթը կտրում է

¹ Մասնա ծռեր, պատումների ժողովածու, Ա-Դ հատորներ, Ե.1936-1999:

շղթաները կամ դուրս գալիս հորից: Տարբերակների մեծագույն մասում կրոնական տարրը գերիշխում է, սակայն աղոթքի բանաձևի մեջ հաճախ հիշվում է նաև հեթանոսական հավատալիքներից մնացած մի դրսևորում՝ հերոսի համայիլը՝ սուրբ Նշան, Խաչ Պատրազի, Խաչ Պատարազի, Խաչ Պարազի, Խաչ Պատռածին (Պատրածին), Խաչ Պատերազմի, Խաչ Պատրաստի, Խաչ Պատրաստ վըր աջ թևին, Խաչ Պատարազին, Սուրբ Պատարազ Խաչ, Համայիլ սուրբ Խաչ, Մսե Խաչ, Խաչ Մարութա Բանձր Աստվարածին, Խաչ Խրիշտակ, Խաչը Ուսին, Խաչ Բագուզին և նման այլ անուններով: Երբեմն վեպի ասացողները փորձում են ավելի հասկանալի դարձնել այդ անվանումները. խաչը իջնում է Դավթի աջ թևին իբրև պատրաստի խաչ, կամ Դավթի ուսին մսե խաչ է դաջված, կամ խաչը ձեռք է բերում՝ Մարութա վանքը շինելով և այնտեղ պատարազ մատուցելով:

Երբեմն միևնույն պատումի մեջ համայիլը հանդես է գալիս երկու և ավելի տարբերակներով: Այսպես, Խաչ Բադարաբին և Համայիլ Պազըկին (նաև՝ Համայիլ Սրտին), ապա քիչ անց՝ Մսե Խաչ (ՄԾ, Դ, 158-176), սուրբ Նիշան, սուրբ Բաժագին, Խաչ Բագուզին, Մսե Խաչ (ՄԾ, Գ, 266, 273, 281) և այլն: Մ. Աբեղյանի խոսքերով, սրանք նույն երևույթի կրկնվածքներն են², նույն դերն են կատարում.՝ պահպանում են հերոսին, նրան դարձնում անպարտելի, անխոցելի, գերբնական զորություն և ուժ հաղորդում:

Համայիլի գործառույթները

Եթե քրիստոնեական սրբավայրի ներկայությունը զուտ ոգեղեն բնույթ ունի, ապա համայիլը առարկայական է, շոշափելի: Իհարկե, շատ դեպքերում համայիլի էությունը խամրած է, ոչ հստակ, և այն հիշատակվում, նշվում է ընդամենը աղոթքի կայուն բանաձևի մեջ՝ ի թիվս քրիստոնեական այլ բնորոշիչների կատարելով խոսքային պահպանակի դեր.

«Հիշյա իմ խաչն ու գինին, Տեր կենդանին,
Մարութա Բանձր Աստվարածին,
Խաչ Պատրազին որ Դավթի աջ թիվին» (ՄԾ, Ա, 195):

Համայիլը մեծ մասամբ խաչի տեսք ունի, որը բազկակալի նման Դավիթը կապում է աջ թևին (ՄԾ, Դ, 315), կամ գցում վիզը (ՄԾ, Դ, 329), ոսկե խաչ է՝ սուրբ Նշան (ՄԾ, Բ 2, 192), համայիլ է՝ առանց նշելու ձևը (ՄԾ, Բ 2, 99), Մսե խաչ է՝ դաջվածք մարմնի վրա, Մարարուկ վանքի խաչն է՝ կապած թևին (ՄԾ, Ա, 358): Մի տարբերակում խաչը կոչվում է Խաչ Պարազին, որը, երբ Դավիթը կապում է աջ թևին՝ «Յոթ փաթ կիզա, նոր կեղնի ուր թևով» (ՄԾ, Գ, 169): Այստեղ համայիլ Խաչը հանդերձանքի մասերից մեկն է, որ մեծ է գալիս վրան, քանի դեռ չէր զորացել, լցվել: Այդ Խաչ Պարազին Դավիթը ճամփորդության գնալուց առաջ ապարանջանի նման հանում, տալիս է Խանդութին. «Թե տղա կեղնի՝ զԽաչ Պարազին կապիս, թե ախճիզ կեղնի՝

գրիլագուգ կապիս ուր թելին, օր ես ճանաչին» (նույն տեղում, 179), և հենց դրանով էլ Դավիթը որդու հետ կռվի ժամանակ ճանաչում է Մհերին :

Հերոսի զորանալը, առնականանալը, գերբնական ուժ ձեռք բերելը սովորաբար կատարվում է Կաթնաղբյուրի ջուրը խմելով ու քնելով: Այդպես Դավիթն արթնանում է հսկայամարմին դարձած, հոր շորերը վրան են գալիս, ձեռք է բերում ահռելի ուժ: Նվիրագործման գեղարվեստական մի նկարագրություն է այս դրվագը՝ տարածված էպոսի պատումների մեծագույն մասում:

Որոշ պատումներում հերոսի նվիրագործումը քրիստոնեական գաղափարախոսության ազդեցությամբ հեռացել է իր նախնական վիճակից, հոգևոր-կրոնական երանգ ստացել, կապվելով Մարութա վանքում համայիլ Խաչը ձեռք բերելու հետ: Կռվից առաջ Դավիթը վերաշինում է վանքը և հիմքերի տակից գտնում սուրբ Նշանը: Եվ երբ «Սուր Նիշան կաբեց թևի վրեն, յըմալ ուժեղացավ օր, լցվավ» (ՄԾ, Գ, 270): Մեկ այլ տարբերակում կռվից առաջ Դավիթն երագում հայտնվում է Մարութա Բարձր Աստվածածինը և ասում, որ նրա թևի վրա վերք է լինելու, չվախենա, այն խաչ է դառնալու: «Էն տեղից Մսե Խաչ պատրաստվավ Տավիթի աչ թիվին: Տավիթ ճոչացավ, խոր վոժ առեց» (ՄԾ, Ա, 864): Կամ Տավիթը լալով ծուրը է իջնում և աղոթում Մարութա վանքում ողջ գիշեր, լուսադեմին թմրություն է իջնում, և մի ձայն ասում է. «Ահա քեզ մի նորանշան, որ հանգչած է կուրծքիդ վերա, ընդունիր, և բորբոքված կերթաս, չես այրվիլ»: Դա սուրբ Նշանն էր: Արթնանում է՝ հսկայացած, զորացած (ՄԾ, Բ 2, 44): Սուրբ Նշանով Դավիթը նոր զորություն է ստանում, սուրբ Նշանը Դավիթի նվիրագործման և՛ պատճառն է, և՛ հետևանքը, արդյունքը և աստվածային շնորհի երաշխիքը.

«Տղան առաջ որ հոր շորերը հագավ,
ինչ որ մատղաշ էրելսեն մենձ մարդու շոր հագնի:
Էն վախտն օր սրբ Նիշան համբուրեց, դրեց ծոց,
Էնքան լցվավ...» (ՄԾ, Բ 2, 505):

Համայիլը իր պահպանիչ գերբնական զորությամբ կատարում է պահապան ոգու դեր («Խաչ Խրիշտակ,- ՄԾ, Ա, 711), որին հերոսը դիմում է խնդրանքով, աղոթքով, ինչպես մի սրբի կամ աստվածության, խոսում հետը, համբուրում և խնամքով սպասում: Բայց ահա որոշ դեպքերում պահպանակի անտես զորությունը փոխարկվում է տեսանելի, շոշափելի մի պատվարի, որը վահանի դեր է կատարում՝ իր վրա կրելով թշնամու հարվածները և Դավիթին պահելով անվնաս. Դավիթը «բռնեց սուրբ Նշան խալխնի (=վահանի) տակ ու նստավ» (ՄԾ, Բ 1, 29), և Մսրա Մելիքի հարվածը չի վնասում Դավիթին: Կամ՝ Մելիքի հարվածից առաջ «Դավիթը սըբ Նիշան համբուրեց, դրեց թագի տակ» (ՄԾ, Բ 2, 508): Կամ՝ սուրբ Նիշանը «կը պագա, կը դնա վըր ուր գլխուն, մարթալն էլ կը կործա վըր սըբ Նիշանին», և հարվածից սուրբ Նշանը մի փոքր վնասվում է՝ կասեցնելով նրա ուժը (ՄԾ, Բ 2, 687-688): Դավիթը Մելիքի գուրգի դեմ պահում է իր խաչը, և գուրգը դիպչում է գետնին (ՄԾ, Ա, 358): Փոքր Մհերը նույն կերպ սուրբ Նշանը համբուրում է, դնում գլխին, որը Մելիքը թրի եռակի հարվածներով «հազիվ կըռցավ թուր սուրբ Նշան կոյրել»՝ վնաս չպատճառելով Մհերին (ՄԾ, Գ, 240):

ազատվելու միակ հնարը կյանքով հատուցելն է. «Սպանվեմ, մեղաց ազատվեմ», – ասում է նա և գնում ստույգ մահվանը դեմ հանդիման (ՄԾ, Ա, 692):

Համայիլ Խաչը և Սա նա հերոսները

Ո՞ր հերոսին է առավել բնորոշ Համայիլ Խաչը: Այս հարցի պարզաբանման համար պետք է անդրադարձ կատարենք խաչի ծագման պատմությանը:

Հայ էպոսագիտության մեջ, սկսած Աբեղյանից, այն կարծիքն է ընդունված, որ Համայիլ Խաչը հերոսների զենքերի, հագուստների, հրեղեն ձիու և նրա սարքի հետ միասին Սանասարը դուրս է բերել ծովի տակից, դրանց տրված են հերոսների նախնի աստծուց և ժառանգաբար փոխանցվում են սերնդեսերունդ³: Եվ իրոք, այն պատումներում, որտեղ Սանասար-Բաղդասարի ճյուղը բացակայում է, համայիլը ստանում է Դավիթը, և սովորաբար նշվում է, որ այն պատկանելիս է եղել իր հորը. «Քննե կուզին իմ խոր Խաչ Պատրազինն վար աջ թևին», – դիմում է Դավիթը հորեղբորը: Ասացողների մոտ էլ նույն ըմբռնումը կա, որ դրանք բոլորն էլ տոհմական մասունքներ են, ցեղային խորհրդանիշեր: Սակայն հարկ է նշել, որ Սանասար-Բաղդասար ճյուղի բազմաթիվ պատումներից միայն մի քանիսում է հիշատակվում Համայիլ Խաչը: Դրանցից վիպասաց մոկացի Վարդան Մուխսի-Բազիկյանի «Սասնա փափկաններ» (ՄԾ, Ա, Ժ պատում) պատումն է առավել ամբողջական ու մանրամասն տալիս դրա նախապատմությունը. Սանասարն ու Բաղդասարը Գագիկ թագավորի խորհրդով գնում են Առտեր կղզին՝ Մայր Աստվածածնից խնդրելու Խաչ Պատրազին, Թուր Կեծակին, Քուռիկ Ջալալին: Ծովը բացվում է, Սանասարը գնում է, հասնում եկեղեցի, քնում այնտեղ, երազում Մայր Աստվածածինը գալիս է և ասում, որ յոթ անգամ ծունր դնի, աղոթի, և եթե «արժան իլնիս, քի կը խասնը»: Սանասարը այդպես վարվելով, ստանում է դրանք, հետո լողանում ջրում և հզորանում՝ «աստծո շնորհք է գալիս» (ՄԾ, Ա, 480):

Երեք այլ պատումներում, առանց մանրամասների, պարզորոշ նշվում է, որ մյուս պարագաների հետ մեկտեղ Սանասարը ծովի տակից ձեռք է բերում նաև «Խաչն Պատարազին, որ տնի վեր ուր աջ թևին, որ տըռք չառնի» (ՄԾ, Ա, 1031), «Խաչ Պատերազնին, օր քյին վիզ» (ՄԾ, Դ, 329), «Խաչը աջ բազկին»⁴: Մի պատումում երկու եղբայրները խմում են աղբյուրի ջուրը, զորանում, մի մարդ նրանց տալիս է թուրը, ձին և մի խաչ, որը վերցնում են նրանք, որովհետև խաչապաշտ են (ՄԾ, Բ 2, 557): Մեկ պատումում էլ աղոթքի բանաձևը, որ հատուկ էր Դավիթին, գործածված է Սանասարի կողմից. «Տեր կենդանին, Խաչն ի թևին, որ պահապան ի Սանասարին» (ՄԾ, Բ 2, 397): Հիշյալ պատումներում հենց այսքանով էլ ավարտվում են Համայիլ Խաչի հիշատակումն ու դերակատարումը: Առաջին ճյուղի մնացած բոլոր տարբերակներում, իսկ դրանք սովոր թիվ են կազմում, եթե առկա են հրեղեն ձիու և զենքերի ձեռքբերման պատմությունները, ապա դրանց թվում Համայիլ Խաչը չի հիշատակվում: Եվ

3 Մ. Աբեղյան, նշվ. աշխ., էջ 409, 412-414:

4 Ռ. Գրիգորյան, Սասնա ծռեր, Ե., 2000, էջ 203:

դա զարմանալի չէ, և ոչ այն պատճառով, որ էպոսի հնագույն ակունքները քրիստոնեական գաղափարների հետ այնքան էլ չեն մերվում: Հակառակը, առաջին ճյուղում հստակ ընդգծվում է խաչապաշտ-կռապաշտ հակադրությունը: Պարզապես դիցաբանական ծագմամբ հերոսներին, ինչպիսին երկվորյակներն են կամ ամպրոպային հերոս Սանասարը, համայիլ-պահպանակը անհրաժեշտ չէ, այն առավել հատուկ է հերոսական-էպիկական շնչով կերտված, առասպելաբանական արմատներից համեմատաբար հեռացած հերոսին՝ Դավթին, որը համայիլի շնորհիվ ժառանգում է իր առասպելական նախնիների գերբնական գործությունը: Մեծ Մհերի ճյուղը իր բովանդակության հարստությամբ մեծապես զիջում է մյուս ճյուղերին և դրանց մեջ միայն մեկ տարբերակում պատմվում է Մարաթուկում մատաղ անելու արդյունքում թագի, գուրգի, քամարի հետ միասին համայիլը ձեռք բերելու մասին (ՄԾ, Բ 2, 99): Համայիլի մոտիվը կա նաև Փոքր Մհերի մի քանի պատումներում, բայց դրանք ավելի շուտ Դավթի ճյուղի մույն մոտիվի կրկնությունն են (ՄԾ, Բ 2, 169-170): Արևային տարերքի մարմնավորում Մհերների դիցաբանական կերպարներին ևս պահպան-խաչը առանձնապես չի մերվում:

Դավթի ճյուղն է, որ ինքնաբավ ու ամբողջապես ընդունել է իր մեջ այս մոտիվը, ստեղծել նրա ստացման ինքնուրույն և մույնքան լիարժեք ու ավարտուն պատմությունը, որը նույնպես արտացոլում է համայիլ Խաչի գերբնական գործությունը, բայց այս անգամ իմաստավորված քրիստոնեական հավատքով: Դավթը համայիլը ստանում է երկու տարբերակով՝ հորեղբորից կամ եկեղեցում: Երկու դեպքում էլ խաչը կտրվի նրան, եթե արժանի է, քանի որ այն սովորական իր չէ, այլ շնորհ. «Խաչ Պատերազմին տալով չէ, ծնրադիր խնդրե, լաց, ողբա, եթե արժանի ես՝ կստանաս այդ լուսեղեն խաչը» (ՄԾ, Բ 1, 118): «Գնա, երեք անգամ ծուլնր դիր, աղոթք արա: Թե քո հոր պես արժանի ես, իրան-իրան դուռ կը բացվի, Խաչ Պատերազմին իրան-իրան կը թռնա, կիջնի քո թևի վրա» (ՄԾ, Բ 2, 589): Դավթը վերաշինում է Մարութա վանքը, ծոմ պահում, մատաղ անում, պատարագ տալիս, լալիս ու աղոթում, և արդյունքում հայտնվում է Խաչը, իջնում թևին, կամ այն գալիս է տեսիլքով՝ երագում, արթնանում է, տեսնում՝ Խաչը մոտն է (ՄԾ, Ա, 999, Ա, 574, Բ 1, 240, Բ 1, 26, Բ 1, 74, Բ 2, 99, Բ 2, 505, Դ, 102 և այլն):

Համայիլի մոտիվի բանահյուսական զուգահեռները

Համայիլը հերոսի պաշտպանված և հզոր լինելու երաշխիքն է, որի կորստով հերոսը կորցնում է ուժը, դառնում անպաշտպան և մեռնում: Համայիլի մոտիվի հիմքում մարդկային վաղեմի մտածողության շերտեր են թաքնված: Համայիլը պատկերացվում է իբրև մի ոգի, գերբնական մի գործություն, պահապան, որը չեզոքացնում է հերոսին սպառնացող վտանգները, անխույսի դարձնում նրան: Այդպիսին է թվում նաև Դավթի համայիլ Խաչը, որը շատ պատումներում կրում է Մարութա վանքի գործությունը: Խաչի հայտնվելը Դավթի մոտ հիշեցնում է սրբացված, հրաշագործություններով հայտնի նմանատիպ այլ խաչերի պատմություններ, ինչպես, օրինակ, Կարոս Խաչի պատմությունը:

«Կարոս Խաչ թռավ եկավ ձեռ քահանին,
Պագնեց, դրեց վրը ուր գլխին»⁵:

«Խաչն ինքն իրեն իբրև մի կենդանի էակ թռչում է... Այդպես մասն «Սասնա ծռերի» մի երկու պատումի մեջ հանդես է գալիս Դավթի Խաչ Պատարագինը», – նկատել է Մ. Աբեղյանը «Կարոս Խաչ» վիպերգին նվիրված էջերում⁶: «Կարոս Խաչ» վիպերգում ևս, թեև մի փոքր անուղղակի կերպով, առկա է խաչին արժանի լինելու մոտիվը, ինչը ցայտուն ընդգծված է «Սասնա ծռերում»: Կարոս Խաչը ինքն է ընտրում արժանավորին, այն նույնպես «տալով չէ», այն հնարավոր չէ հենց այնպես վերցնել, ինքն է թռչում-իջնում քահանայի ձեռքին կամ տաճարի մեջ, իսկ երբ Քուրդ պարոնը փորձում է բռնությամբ տանել իր տուն, պատժվում է ոչ միայն ինքը, այլև ողջ ընտանիքը, զորքը: Այս նույնը կա մասն 16-րդ դարում Հայաստան այցելած պորտուգալացի ճանապարհորդներ Անտոնիո Տենրեյրոյի և Մեստրե Աֆոնսոյի հաղորդած մի ավանդության մեջ, ըստ որի՝ Սասունցի Դավթի գերեզմանում թաղված է եղել մի ոսկյա խաչ՝ սուրբ Նշան, որը երբ նա կրել է կովի ժամանակ, ոչ մի բանակ չի կարողացել նրան հաղթել: Այդ խաչը գերեզմանից հանել է քուրդ իշխանի բռնակալ եղբայրը և չարաչար պատժել հիվանդությամբ ու մեռել, որից հետո նրա իշխան եղբայրը հրամայել է դնել այն եկեղեցում և նվիրատվություններ անել նրա պատվին⁷:

Կարոս Խաչի մասին պատմվում է մասն, որ այն «Ցերեկ խով կը բռնի վրը մեր գեղին»⁸: Նույն պատկերավոր մտածողությունն է գործում այն դրվագում, որտեղ ցույց է տրվում Խաչ Պատրաստի մեծության համեմատ պատանի Դավթի չափսերի անհամապատասխանությունը. «Խաչ Պատրաստին կը կալի աջ թիվին. շատ ջոջ ի, խով կենը էնու ջանդրկի վերա» (ՄԾ, Ա, 422), իսկ հետո, երբ հզորանում է, խաչը վրայով է գալիս. «Ինչպես մեկ խուփ դնիս վար պուտկի բերնին... էղավ մեկ էնու թիվով, էլ խով չենի» (նույն տեղում, 426):

Եվ ինչպես Կարոս Խաչն է պաշտպանում իր հավատացյալ ժողովրդին, այնպես էլ Դավթի համայիլ Խաչն է պահպանում Մելիքի հարվածներից. «Խաչ Պատրաստին, – ծառա կըլնիմ էնու քարամաթին, – ըզինք կը տա տիմաց թրին: Թուր չյալնը Խաչին, սկի զոռ չի տա Դավթին» (ՄԾ, Ա, 434): Հրաշագործ Կարոս Խաչը ունի մասն թշնամուն պատուհասելու զորություն: Նման զորություն է երբեմն վերագրվում մասն Դավթի համայիլին. «Էնքան որ տու սպանիս, – ոգևորում է Քուրդիկ Ջալալին թշնամու զորքից վախեցած Դավթին, – էնքան թրի կրակի հառջև կը վառվին. էնքան էլ Խաչ Պատրագին կը պատուխասի, կը մեռնին. էնքան էլ ես իմ ոտած հառջև կը տրուրիմ» (ՄԾ, Ա, 278):

Եթե հերոսի խաչն ու թուրը խորհրդանշում են հավատի ուժն ու բազկի ուժը, աստծո զորությունը և ֆիզիկական, մարմնավոր զորությունը, ապա այս դեպքում

5 Կարոս Խաչ: Ուսումնասիրություններ և բնագրեր, Ե., 2000, էջ 59:

6 Տե՛ս՝ Մ. Աբեղյան, նշվ. աշխ., էջ 504-505:

7 Մ. Հարությունյան, «Կարոս Խաչ» վիպերգի մի միջնադարյան պատում, – Կարոս Խաչ: Ուսումնասիրություններ և բնագրեր, էջ 17-18:

8 Նույն տեղում, էջ 59:

խաչը համարժեք է քրին, և առհասարակ, բոլորն ու խաչը խորհրդանշական արժեքով նույնական են, շրջված խաչը քրի նշանակ է: Այդպես հնամյա ամպրոպային աստվածների չարահալած կայծակ-քրին փոխարինում է քրիատոնյա աստծո խաչը, երկուսն էլ խորհրդանշում են արդարությունը, կյանքն ու մահը միաժամանակ:

Համայնի մոտիվի հիմքում ընկած է մի շատ ավելի հին հավատալիք. մարդու հոգու ոչ նյութական ըմբռնումից շատ ավելի առաջ մարդու կենսական ուժերը՝ այն, ինչ կենդանություն է հաղորդում մարմնին, պատկերացվել է նյութեղեն գոյության, «արտաքին հոգու» տեսքով: Հոգու այդպիսի կրողներ են համարվել արյունը, սիրտը, Արարը, աչքերը: Եղել է նաև մարմնից դուրս, այլ մարմնի մեջ հոգու ամփոփվելու գաղափարը, որի բազմաթիվ դրսևորումները կան հեքիաթներում: Բավական տարածված են այն հեքիաթները, որոնցում հերոսի հոգին ամփոփված է նրա քրի մեջ⁹:

Տարբերակներից մի քանիսում հերոսը թուրը ձեռք է բերում կա՛ն երագում՝ տեսիլքի ձևով, կա՛ն այն ընկնում է երկնքից, կա՛ն հայտնվում այլ եղանակներով, որոնք ցույց են տալիս քրի գերբնական ծագումը: Մի տարբերակում թուրը տղային տրվում է սարի գլխին գտնվող եկեղեցում (հմմտ. Մարութա Բարձր Աստվածածինը), որի դուռը յոթ տարին մեկ է բացվում, այն էլ մեկ ժամով: «Կերթաս էն էկեղեցին... իրեք ծունկ աղոթք կենիս, վըր չորսին կբացվի, յոթ տարին քմեր է: Դուռ օր բացվավ, կերթաս ներս... իրեք անգամ լե քրի հառեջ աղոթք կենիս, կառնես զթուր, կէլնիս դուրս» (ՀԺՀ, XIII, 93)¹⁰: Այդ քրի գորությունն այն է, «օր քու վրեն էղնի, աշխարի թափվի քու վրեն, չկառնան զքու մեջք դնեն գետին» (նույն տեղում), «էլ սուր-թուր քու վրեն չբանի» (ՀԺՀ, XIII, 332): Այդպես է նաև «Սասնա ծռերում»¹¹. «քու թուր դուշմընին կը կըղրա, դուշմընի թուր քզի չկըղրա» (ՄԾ, Բ 1, 300): Հեքիաթի տարբերակների մի մասում թուրն ի ծնե է՝ մսից և կամ խանչալ է՝ մսի մեջ խրված. «էդ տղի կշտին մսե

9 Ըստ Աարնե-Թոմիսոնի հեքիաթների համապայմանի՝ AT-302 B համարանիշի տակ նշված այդ հեքիաթներն են՝ Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, հ. III, դ 4, «Աստղ ջոկող, հոտ քաշող, դոչաղ, լողնող», հ. V, դ 20, «Թընվալեր ծին», դ 106, «Երգիքն վեր ընգած խանչալը», հ. VIII, դ 20, «Պարտապեյ», դ 23, «Արևելքի քաքավորի տղի հեքիաթը», դ 71, «Ծովինարը», դ 130, «Գոմշակեր Լադո», հ. IX, դ 4, «Թուր ու թամբ», դ 61, «Զվալ Աստղ և Նոնահատ ու Օսկե-ծամ», հ. X, դ 18, «Նոնահատի հեքիաթ», հ. XI, դ 3, «Ջյուշուկ Ահմադ», հ. XII, դ 46, «Իրեք օտնեն ձիավոր ակշիկը», հ. XIII, դ 7, «Թուր ի քան քազավորի հեքիաթ», դ 9, «Շահգաղեն», դ 41, «Զըմշիտ ու Ռաշիտ», հ. XV, դ 20, «Ալի Շահին», դ 40, «Շեր Խաս», Ա. Ղազիյան, Ար-ցախ, - ՀԱԲ, հ. 15, դ 6, «Թյուրըթյամբի», Ռ. Խաչատրյան, Թալին, - ՀԱԲ, հ. 19, դ 4(6), «Բզդի դղան», Գ. Սրվանձտյան, Երկեր, հ. 1, էջ 426-434, «Զուլվիսիա», էջ 486-490, «Անուես-Ան-նըման», ԱՀ, հ. 19, էջ 115-135, «Զանգեզուրի հեքիաթը», Ե. Լալայան, Մարգարիտներ հայ բանահյուսության, հ. Գ, էջ 142-151, «Թուր ու Թամբ քազաուր», 196-201, «Մխակ»:

10 Սույն տարբերակում քրի հետ միասին հերոսը ստանում է նաև մի կախարդական գորություն՝ մատանի: Ըստ վերոհիշյալ պորտուգալացի ճանապարհորդների հաղորդած ավանդության՝ Դավթի գերեզմանում քրի հետ միասին թաղված է եղել նաև նրա մատանին: Այդ մատին տե՛ս սույն ժողովածուի՝ Պիտեր Զաուի «16-րդ դարի պորտուգալացի ճանապարհորդների գրա-ռությունների առնչությունը «Սասնա ծռերի» բանավոր ավանդման գործընթացի հետ» հոդվածում:

11 «Սասնա ծռերի» և հեքիաթների սույն մոտիվի համեմատության մասին տե՛ս Ն. Վարդա-նյանի «Մսե հմայիլի մոտիվը հայ բանահյուսության մեջ» հոդվածը, - Հայ ժողովրդական մշակույթ XIV, Ե., 2007, էջ 305-310:

խանչալ մե կեղնի կալուկ» (ՀԺՀ, X, 84), «էնի ուր մորմէ էլած ատեն, վրեն թուր մը կա, քամք լէ ուրմէ է, էնդոր հոգին էն թրի մեջն է, եթէ զէն հուր չգողման, էնդոր մահ չկա» (ՀԺՀ, XIII, 59): Չար պառաւլը համոզում է հերոսի կնոջը՝ իմանալ «վոժ-կուվաթ, խո-գլին ո՞ր տեղն ի»: Իմանալով պառաւլը տղայի քնած ժամանակ թուրը հանում է, ծովը նետում: Տղան մեռնում է: Ընկերները իմանում են, գալիս, թուրը հանում ջրի տակից, դնում տեղը, տղան կենդանանում է:

«Սասնա ծռերի» շատ պատումներում ևս առկա է մսէ խաչը, որը երբեմն գոյութիւն ունի Խաչ Պատարագիի հետ միաժամանակ: Մի պատումում ասացողը փորձում է մեկնաբանել. «Մորութ որ կեղնը, Մսէ Խաչ կըրեր ենու աջ թևի վերեն, մեկ էլ Խաչ Պատարաստին, որ հուր վանքի խաչը կապու էր թևին» (ՄԾ, Ա, 358): Հատկանշական է, որ Խաչ Պատարագին լիարժեք գործում է Դավթի ճյուղի առաջին մասում, այն Դավթի ռազմական գործողությունների ուղեկիցն է ու հովանավորը, մինչդեռ Դավթի ճյուղի երկրորդ՝ «Դավթ և Խանդութ» հատվածում Խաչ Պատարագին հազվադեպ է հիշվում կամ խալառ չի հիշատակվում: Այնինչ այստեղ արդեն առկա է Մսէ Խաչը, որը գրեթէ չի հանդիպում առաջին՝ «Դավթի և Մսրա Մելիքի մենամարտը» հատվածում: Դա ցույց է տալիս այս երկու հատվածների համեմատական անկախությունը. Էպոսի առանցքը կազմող ազատագրական պայքարի հիման վրա ստեղծվել են Դավթի հերոսապատումը, նրա պայքարն ու հաղթանակը գովերգող վիպերգերի շարքը, հետագայում դրան են կցվել Դավթի մանկության, ամուսնության և կյանքի այլ դրվագների մասին պատմող պատմություններ: Այն ավելի ամբողջական, հուզականորեն հագեցած ու համոզիչ դարձնելու համար կցվել են նաև նրա տոհմի նախապատմության և ավարտի մասին պատմող այլ դրվագներ՝ բանավոր շրջող այլևայլ վիպերգերից ու առասպելախառն գրույցներից: Ավելի հեքիաթային մսէ դաշույնի մոտիվը, որը բավական լայն տարածում ունի ոչ միայն եվրոպական, այլև կովկասյան ժողովուրդների հեքիաթացանկերում, հայկական դույսագնավեպում քրիստոնեական երանգ է ստացել՝ վերածվելով խաչի, որը Դավթի գործած մեղքերի պատճառով սևանում է, կորցնում ուժը, որի արդյունքում Դավթը, գրկվելով անխոցելիությունից, սպանվում է:

Հզոր, անսլարտելի հերոսը չի կարող մարտում սպանվել, դա դեմ է հերոսավեպի ոգուն և տրամաբանությանը: Նա պետք է մեռնի միայն նենգության ու խորամանկության արդյունքում: Ամենագոր Աբիլխը սպանվում է թույլ ու վախկոտ Պարիսի նետից, որը խոցում է նրա մարմնի միակ թույլ հատվածը՝ զարշապարը: Դավթը սպանվում է վրեժխնդիր կնոջ կամ իր ապօրինի դստեր դավադիր հարվածից, երբ լողանում էր ջրում: Տարբերակների մի մասում Դավթը լողանալիս հանել էր հագուստները, համայիլ Խաչը դրել դրանց վրա: Ըստ էության, Դավթի ուժի և զորության, անխոցելիության երաշխավոր համայիլ Խաչը նույն դերն է կատարում, ինչ հեքիաթի հերոսի թուրը: Երկուսի բացակայությունն էլ մահ է նշանակում: Հերոսն ու թուրը կամ համայիլը անբաժան են, թրի մեջ է տղայի ուժը, հոգին, առանց որի տղան կիսամեռ, անուժ ընկնում է: Թուրն ու տղան համարժեք են, թուրը տղայի մարմնավորումն է, հոգու կրողը, նրա կենդանությունը:

Հերոսի ու թրի միասնությունը առավել լավ զգացվում է կենդանի էակի հատկություններ կրող, գորավոր, կախարդական թրի մասին պատմությունների մեջ: Հայկական մի հեքիաթում հերոսը ձեռք է բերում կախարդական թուր, որի «հունարքն էն է, օր ասես ուրեն՝ թուր, գնա զՖլան մարդու գլուխն կտրե ու արի, կերթա կտրե ու կիզա» (ՀԺՀ, XIII, 203-210): Ըստ առասպելի, այդպիսի մի թուր է ունեցել Մուհամեդը՝ Ջու-լ-Ֆիղար անունով, որը տիրոջ քնած ժամանակ թռչում էր թշնամիների վրա, կոտորում նրանց ու վերադառնում իր տիրոջ մոտ¹²: Զրիստոնեական հրաշագործ խաչերի՝ թշնամիներին պատուհասելու պատմությունները նույն կարծրատիպով են ստեղծված:

Մարդատիպ թրի երևակայական կերպարից առավել հեշտ է անդրադարձ կատարել նրան շատ հարազատ մի այլ տարբերակի, որտեղ մարդն է ձեռք բերել թրի հատկություններ, գործում է իբրև թուր: Այդպիսին է օսական էպոսի հերոսը՝ Բաբրազը:

Սասնա հերոսների համայնի տարբեր անունները՝ Խաչ Պատրաստի, Խաչ Պատերազմի, Խաչ Պատարագի, Մսե Խաչ, սուրբ Նշան, մեկնաբանելը դժվարություն չի հարույցում: Սակայն այլ է խնդիրը այդ երևույթի ամենատարածված անվան՝ Խաչ Պատրագիի և նրա տարբերակների շուրջ: Խաչ Պատարագի, Խաչ Պարագի, Խաչ Պարտրածին, Խաչ Պատռածին իրար մման անունների այդքան բազմազանությունը հենց նրանց անհասկանալիության ապացույցն է: Եվ որ ամենահետաքրքիրն է, այդ անունները ամենահաճախ հանդիպողն են և գերազանցապես էպոսի առավել ինքնատիպ և ամբողջական Մոկայ պատումներում¹³: Թվում է, թե ասացողները, չհասկանալով անվան իմաստը, տեղիք են տվել դրանց աղավաղումներին ու տարբերակների բազմազանության, մինչև իսկ միաժամանակ մի քանի տարբերակների խառնաշփոթի (տե՛ս ՍԾ, Բ 2, ԺԳ պատում, վիպասաց՝ այրարատյի Մուրադ Հովսեփյան): Իսկ մյուս հասկանալի անունները ժողովրդական մեկնաբանության արգասիք են, ասացողը ավելի հարմարավետ ու հասկանալի անուն է գտել իրեն անձանոթ անվան փոխարեն:

«Սասնա ծռերի» պատումների ժողովածուի ծանոթագրություններում ժողովածուն կազմողները գրում են. «Պատրագին կամ Պատարագին բառի ստուգաբանությունը պարզ չէ: Դա ընդհանուր փոքրասիական և կովկասյան բնույթ է կրում (հմմտ. օսական (=ալանական) ժողովրդական վեպի հերոս Բաբրազ, Պատրագ կամ Պատարագ անվան հետ, որ սխալ ստուգաբանում են Բատըր-աս, այսինքն՝ օսական փահլևան. կա նաև խետտական Պատարագ անուն և այլն)»¹⁴: Տողերի հեղինակներ-

12 Տե՛ս «Սասնա ծռեր», հ. Բ 2, Ե., 1951, էջ 840:

13 Այս անունները հանդիպում են հետևյալ պատումներում՝ Սասնա ծռեր, հ. Ա, Ա պատում (վիպասաց՝ մոկայի Նախտ քեռի), Բ պատում (մոկայի Խաչույենց Ջառիկ), Ե պատում (մոկայի Հովան), Զ պատում (մոկայի Հովակիմենց Ղազար), Ժ պատում (մոկայի Վարդան Մուխսի-Բազիկյան), ԺԱ պատում (մոկայի Վարդան Մուխսի-Բազիկյան), ԺԲ պատում (մոկայի Մանուկ Հարությունյան), ԺԸ պատում (սպարկերտյի Փառիկ), հ. Բ 1, Է պատում (Խլաթի բարբառով, պատմողն անհայտ), հ. Բ 2, ԺԳ պատում (այրարատյի Մուրադ Հովսեփյան), հ. Գ, Ե պատում (մշեցի Մարտիրոս Գրիգորյան):

14 Տե՛ս «Սասնա ծռեր», հ. Բ 2, էջ 843:

րը այլևս չեն խորանում այս անունների ակնհայտ նմանության մեջ: Բայց անունների զուտ նմանությունը, առանց բովանդակային ընդհանրության, կարող է թվալ պատահական և անհամոզիչ:

Օսական էպոսագիտության մեջ ընդունելի է համարվում նարտերի էպոսի¹⁵ ամենամանավոր հետազոտող Ժ. Դյումենգիլի դիտարկումն այն մասին, որ նարտական էպոսի ամենահերոսական կերպարը՝ Բաթրազը, ակնհայտորեն ամպրոպային աստվածությունների հետքերն է կրում: Նա կայծակի մարմնացում է՝ իր պողպատյա մարմնով, իսկ հնագույն ժամանակներում կայծակը պատկերացվել է երկնքից իջնող փայլատակող, շիկացած պողպատյա թրի տեսքով¹⁶, ինչպես հայկական էպոսում կայծակի մարմնավորում Թուր Կեծակին: Բաթրազի պողպատե մարմինը շիկացնում, կոփում է երկնային դարբին Կուրդալագոնը իր հնոցում, ապա մխում այն ծովի ջրերի մեջ, ինչպես կոփեր մետաղական զենքը: Բարտազը ապրում է երկնքում և հարկ եղած ժամանակ անսպասելի ցած սուրում այնտեղից՝ իր պողպատյա թրով հալածելով չար ուժերին՝ դևերին ու թշնամիներին: Դյումենգիլը Բաթրազին համարում է օսերի նախնիների՝ ալանների ու սկյութների ռազմի աստված Արեսի մարմնավորումը: Անտիկ պատմագիրները (Հերոդոտոս, Մարցելիան) տվյալներ են հաղորդել սկյութական և ալանական ռազմի աստծո պաշտամունքի մասին, որն ամենաընդունվածն ու հարգվածն է եղել նրանց պանթեոնում: Արեսի սրբավայրում վառելիքի հսկա կույտի վրա կանգնեցված է եղել մի հսկայական պողպատյա թուր, որին սկյութները երկրպագել են և զոհեր մատուցել¹⁷: Պատմագիրները այդ աստծուն, նմանեցնելով հունա-հռոմեական ռազմի աստվածներին, անվանել են Արես և Մարս՝ ցավոք չնշելով բուն սկյութա-ալանական անունը: Արդյոք իսկական անունը որևէ ձևով հիշեցրե՞լ է Բաթրազի անունը՝ այժմ անհնար է ասել: Հայ-ալանական վաղեմի կամ ավելի ուշ փոխառնչությունների արգասիք չէ՞ արդյոք Պատարագ, Պատրագ անունների գոյությունը մեր դուրսագնավեպում (ի դեպ, այս հերոսի ինգուշական անվանումը Պատարագ է), թե՞ և՛ հայկական, և՛ օսական անունները երկուսն էլ մի այլ լեզվական կամ մշակութային երևույթի ազդեցությունն են կրում: Չմոռանաք վերոնշյալ խեթական Պատարագ անվանումը: Հայտնի է ուրարտերեն պատար բառը, որ նշանակել է պատել՝ շրջանակելու, պաշտպանելու իմաստներով¹⁸:

Բաթրազը, ըստ օսական վեպի որոշ պատումների, կարող է մեռնել այն ժամանակ, երբ նրա թուրը նետվի ծովը, որը դրանից փոթորկվում է և արյան գույն ստանում¹⁹: Դյումենգիլը եզրակացնում է. դա նշանակում է, որ Բաթրազն ու նրա թուրը մի

15 St'iu Нарты. Эпос осетинского народа. М., 1957.

16 St'iu Ж. Дюмезиль, Осетинский эпос и мифология. М., 1976, с. 20, 58-64, 256.

17 Հերոդոտոս, IV, 59-60:

18 Այս մասին հաղորդեց հնագետ Ս. Հմայակյանը, որի համար նրան իմ երախտագիտությունն են հայտնում:

19 Այս դրվագը հիշեցնում է Պոռոշ քաղալորի Հավլունի թուրը խաչվա լիճը նետելու մասին ավանդությունը: Լիճն ալեկոծվում է, աղմուկ է լսվում: Այդ մասին տե՛ս Ա. Ղանալանյան, Ավանդապատում, Ե., 1969, էջ 288-289, Բենսե, Հարթ (Մշո Բուլանըխ), ՀԱԲ, հ. 3, էջ 48-49:

ամբողջություն են, Բաթրազը հենց իր թուրն է²⁰, պողպատամարմին, կայծակի մարմնացում:

Հայտնի է, որ Սասունցի Դավիթը ևս ամպրոպային աստծո գծեր է կրում իր մեջ²¹: Ե՛վ Դավիթը, և՛ Բաթրազը անխնա ջարդում են իրենց թշնամիներին, ազատում երկիրը հարկերից, ազատագրում իբրև տուրք տրվող երիտասարդ աղջիկներին:

Նրանց նմանությունը գալիս է ծննդից ու մանկությունից: Երկուսն էլ հայրական գծով ծագում են ծովային աստվածություններից (Բաթրազի հայրն ու մայրը, Դավթի հայրական կողմը Ծովինարից և ջրային ծնունդ Սանասարից): Երկուսն էլ մանկույց որբ են լինում, նրանց հնարավոր չի լինում կերակրել, Դավթին ուղարկում են Մսրը, Բաթրազին՝ հոր տուն: Ի դեպ, հայր-որդի հաճախ միևնույն կերպարի կրկնությունն են լինում էպիկական ավանդություն, կամ մեկի մասին պատմվող դրվագը անցնում է մյուսին: Մայրական տանն է մանկությունն անցկացնում Մհերը, որտեղից նրան վերադարձնում են խորամանկությամբ, ինչպես և Բաթրազին: Մանկական չարություններն ու ժողովրդի դժգոհություններն էլ հատուկ են Բաթրազին ու Մհերին: Մհերին մանկական տարիքում հաճախ «բիճ» են անվանում, Բարտազին՝ «թիկունքից ծնված»: Նրա մայրը հղի ժամանակ սաղմը տեղադրել էր ամուսնու թիկունքում, որտեղ աճել էր այն: Ինը ամիս անց թիկունքը ճեղքում են ու հանում մետաղյա շիկացած բուր-Բաթրազին: Իսկ Դավիթը կամ հեքիաթի հերոսը իրենց թիկունքի վրա կրում են բնածին թուր (=խաչ), որը և՛ համայիլ է, և՛ զենք, և՛ իրենց հոգին է միաժամանակ:

Բաթրազը թշնամիների դեմ գնալուց առաջ նախապես Սաթանեից պահանջում է հոր զենք ու զրահը, հրեղեն ձին ու նրա սարքը: Դավիթը Պառավի խորհրդով դրանք պահանջում է հորեղբորից: Քուռկիկ Ջալալին փակված էր մի մութ ախոռում՝ կորած կեղտի մեջ: Նույն վիճակում էր նաև Բաթրազի հոր ձին: Երկուսն էլ մաքրում, լվանում, կերակրում են ձիուն: Չիու և Բաթրազի զրույցը հիշեցնում է Քուռկիկ Ջալալու կողմից Դավթին ոգևորելը, երբ խոստանում է կռվի ժամանակ օգնել Բաթրազին, ոտքերով, ատամներով վնասել թշնամուն:

Բաթրազը առնում է հոր արյան վրեժը, անխիղճ կոտորում է բոլորին: Մհերը առնում է հոր արյան վրեժը՝ երբեմն անխնա շատերին սպանելով: Որոշ տարբերակներում հոգնած Բաթրազը վերջում ուզում է մեռնել, Մհերն ինքնակամ փակվում է Ագռավաքարում: Բաթրազը մեռնում է օտար հողի վրա, միայնակ: Նույն կերպ է իր կյանքն ավարտում Դավիթը:

Շատակերությունը բնորոշ է և՛ հայկական, և՛ օսական այս հերոսներին:

Բաթրազն ամեն անգամ կռվի մեջ շիկանում է, կռվից հետո նետվում ջուրը՝ հովանալու և ավելի կոփվելու համար: Դավիթը Մսրա Մելիքի դեմ կռվից առաջ է լողանում, այլ՝ դեպքերում՝ թշնամիների դեմ կռվելուց հետո, որ մաքրվի, և վերքե-

Համանման մի դրվագ կա Ե. Լալայանի գրառած «Արա Գեղեցիկ» հեքիաթում (ԱՀ, հ. 9, էջ 150-151), նաև «Սասնա ծռեր» էպոսի Փոքր Մհերի ճյուղում: Դավթի պահանջով Մհերը թուր Կեծակին ծովն է նետում, ջուրը արյուն է կտրում (ՄԾ, Բ 2, 479):

20 Տե՛ս Ж. Дюмезиль, նույն տեղում:

21 Տե՛ս Ս. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 182-192:

րը լավանան: Խաբարների կամ Չմշկիկ Սուլթանի դեմ կռիվույց հետո լողանալիս էլ դավադրաբար սպանվում է: Դավիթը սպանվում է ինքնասիրությունը խոցված, լքված կնոջից: Խաբված կնոջից կամ նրա ամուսնույց սպանվում է Բաթրազի հայրը՝ Խամիլը:

Ե՛վ Դավիթը, և՛ Բաթրազը խորամանկ ու նենգ թշնամու կողմից նետվում են հորը: Բաթրազը իր վրա նետվող քարերից պաշտպանվում է՝ դրանց դեմ տալով թուրը: Քարերը փշրվում են, լցնում հորը, Բաթրազը դուրս է գալիս: Դավիթը կանչում է աղոթքը՝ «Մարութա Բարձր Աստվածածին, Խաչ Պատարագին իմ աջ թևին...» և դուրս է գալիս հորից: Բաթրազը ապրում է երկնքում և վրա հասնում ամեն անգամ, երբ դժվար պահերին կանչում են իրեն: Դավիթը դժվար պահերին ամեն անգամ կանչում է իր սրբություններին՝ Մարութա Աստվածածնին ու Խաչ Պատարագին, և նրանց օգնությամբ ազատվում վտանգից:

Բաթրազը աստվածամարտիկ հերոս է: Այդպիսին է Մհերը: Բաթրազը համարվում է քրիստոնեական հավատքի դեմ հեթանոսական կրոնի պայքարի մարմնավորում, առաջինի հաղթանակը և երկրորդի պարտությունը: Խաչ Պատարագին հեթանոսական և քրիստոնեական հավատալիքների մարմնացում է, նրանց հաշտեցումը:

Դավթի խաչը մսե է, մարդկային մարմնի մաս: Բաթրազը պողպատյա է, ինչպես թուր: Երկու դեպքում էլ թուրն ու մարդը ձուլվել են իրար, դարձել մեկ ամբողջություն: Եթե սկյութական աստվածը ընդամենը սուր էր, որ պաշտվում էր կենդանի աստծո նման, ապա Բաթրազը երկատվել է, մարդացել, դարձել մարդ-թուր, նա միաժամանակ և՛ հերոս է, և՛ զենք²², թեև իր ձեռքին առանձին թուր է կրում: Որոշ տարբերակներում Բաթրազը ոչ թե թուր է կռվում, այլ կործանում է իր թշնամիներին իր սևիական պողպատե մարմնով²³:

Այս նմանությունների մի մասը հին վիպական գրույցներ են, որ հատուկ են առհասարակ ժողովրդական էպիկական-հերոսական ստեղծագործություններին, հերոսի թուրն ու ձին դուրսագնական հերոսների բնորոշ հատկանիշներն են, ինչպես նաև հերոսի անխոցելիության տարբեր դրսևորումները: Այս ընդհանուր վիպական մոտիվներով հանդերձ, այս երկու էպոսները միաժամանակ խիստ տարբեր են միմյանցից, օսական էպոսը ավելի հնագույն՝ հեքիաթային-առասպելական էպոսների շարքին է դասվում, իսկ «Սասնա ծռերը»՝ էպիկական-հերոսական: Յուրաքանչյուրն իր ժողովրդի իդեալների, ազգային բնավորության, պատմական ճակատագրի հավաքական-գեղարվեստական նկարագիրն է արտացոլում: Ընդհանուր են երկու էպոսների հիմնական գաղափարները՝ ժողովրդի երջանիկ կյանքի երազանք, ազատասիրություն և անսահման հայրենասիրություն:

Այսպիսով, անխոցելիության տարածված մոտիվը «Սասնա ծռերում» ձևավորվելով և՛ հեքիաթների, և՛ կովկասյան հարևանների բանավոր ավանդույթի, ինչպես նաև սրբացված հրաշագործ խաչերի տեղական պատմությունների բանահյուսական միջավայրում, չի խուսափել դրանց որոշակի ազդեցություններից:

22 Տե՛ս Ж. Дюмезиль, *նույն տեղում*:

23 Տե՛ս Е. М. Мелетинский, *Происхождение героического эпоса*, М., 1963, с. 199.

ՀԱՅՈՑ «ՎԻՊԱՍԱՆՔ» ԷՊՈՍՈՒՄ ՍԱՆԱՏՐՈՒԿԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ԵՎ ՆՐԱ ԴԻՑԱԲԱՆԱԿԱՆ ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ

ՏՈՐՔ ԴԱԼԱԼՅԱՆ

1. Սանատրուկի ծննդյան առասպելը

Հին աշխարհում գոյություն է ունեցել մի առասպելությամբ՝ հերոսին (ապագա քաղաքի)՝ շան կերակրելու մասին, որն իր արտապուշտումն է գտել հայկական և հին-պարսկական ավանդություններում:

Ըստ Մովսես Խորենացու հաղորդած առասպելի՝ Սանատրուկը ծնվում է Կորդվայ լեռներում, որոնք այլ աղբյուրներից հայտնի են որպես Արարաղի լեռներ և դեռ հնուց համարվել են աշխարհի և արարչագործության կենտրոնի խորհրդանիշ¹: Այստեղ Սանատրուկին կերակրում է աստվածների կողմից ուղարկված մի «նորահրաշ սպիտակ կենդանի», որը Ա. Մատիկյանի կարծիքով՝ «երկնային շնիկ մըն էր»²: Շան կողմից հերոսի կամ արքայազնի սնումն ու հովանավորումը, իրարից անկախ՝ տարբեր հետազոտողների կողմից, իրավամբ համեմատվել է աբեմենյան արքա Կյուրոս Մեծի առասպելի հետ, որը վկայված է Հերոդոտոսի երկում³:

Խորենացու պատմական շարադրանքում Սանատրուկի մոր շքախումբը Կորդվայ լեռներում ձնաբքի մեջ է ընկնում, և ծծկեր մանուկին նրա դայակ Սանոտը երեք օր ու զիշեր պահում է իր ստինքների մեջ՝ ձյան տակ: Այդ պատճառով էլ, իբր, երեխային դայակի պատվին կոչում են Սանատրուկ, այսինքն՝ «Սանոտի տուրք» [II, ԼԶ: 188]: Հետաքրքիր է, որ Կյուրոսին էլ, ըստ Հերոդոտոսի, անվանակոչում են իր ստնտուի՝ Սպակոյի անվամբ, որի անունը մարական էր (մար. *spaka - «շուն»), սակայն նրա «անունը հունարեն կլիներ Կյունո»⁴ [I, 110: 48]: Այդպիսով, ժողովրդական առասպելները թե՛ Սանատրուկի, թե՛ Կյուրոսի անունները կապում էին տարբեր լեզուներում «շուն» նշանակող արմատների հետ, չնայած այդ անձնանունների իրական ստուգաբանությունները բոլորովին այլ են:

1 Հարությունյան 2000, 36-37, 39, 200, ծան. 2, Петросян 2006, 261-274:

2 Մատիկյան 1930, 132-133:

3 Russell 1986-1987: 256; Հարությունյան 1989, 164:

4 Հին հունարենում *κύων* բառացիորեն նշանակում է «շուն», *κυνείος* «շնային»: Իսկ մոր հյուսիս-արևմտաիրանական բարբառներում պահպանվել է *asbale*, *azbale* «շուն» բառը, որը գալիս է միջին իրանական *aspak (հին իրանական *spaka-) ձևից [Henning 1954: 164, com. 4; Yar-Shater 1969: 70]. սրանից փոխառյալ ունենք հայ. *ասպակ*- «շուն»? բառը. «Շունը սեղանոյն ասպակի սպասիցեն» [Периханян 1993, 20]:

Ուշագրավ է, որ Հերոդոտոսի հաղորդած պատումում Սպակո-Կյունոյի ամուսինը՝ Միիրդատը, իր նախիրներն արածեցնում էր «դեպի Եվքսինյան Պոնտոս ընկած լեռների ստորոտներին», այն է՝ Սև ծովի հարակից շրջաններում: Այսինքն՝ Կյուրոսի մանկության առասպելը, ինչպես և Սանատրուկինը, տեղադրվում էր Հայկական լեռնաշխարհում կամ այն եզերող Խաղտյայ (Արևելապոնտական լեռներում), և շատ հնարավոր է, որ Սանատրուկի «մանկության» առասպելի հետ մեկտեղ ծագել էր տեղական մի հին առասպելություն:

Հերոդոտոսի՝ գրական մշակման ենթարկված տարբերակում շուրջ հանդես է գալիս զուտ անվանապես՝ որպես ստնտու կնոջ անվանում՝ փոխարինելով հին առասպելությունում առկա շան կերպարին: Սակայն, ինչպես երևում է, հայկականի նման մի գրույց՝ շան կողմից մանուկ արքայազնին սնելու վերաբերյալ, եղել է նաև պարսիկների մեջ: Հերոդոտոսի խոսքերով, երբ Կյուրոսը (որը դեռևս այլ անուն ուներ) վերադառնում է իր իսկական ծնողների մոտ, վերջիններս «կառչում են» նրա ստնտուի Կյունո անունից, և «որպեսզի իրենց որդու փրկությունը պարսիկներին թվա առավել հրաշալի, լուր տարածեցին, թե ընկեցիկ Կյուրոսին սնել է շունը: Ահա այդպես էլ առաջացել է այդ գրույցը» [I, 122: 53]: Փաստորեն, Հերոդոտոսը վկայում է շան կողմից արքայազնին սնելու պարսկական մի ավանդագրույցի մասին, որի հորինումը նրա պատմական շարադրանքում վերագրվում է Կյուրոսի ծնողներին:

Մինչդեռ Խորենացու շարադրանքում առկա է երկու շերտ՝ «պատմական» և արխաիկ՝ դիցաբանական: «Պատմական» նկարագրությունը տալուց հետո (տե՛ս վերը) հայոց Պատմահայրը հավելում է՝ «Չորմէ առասպելաբանեն, եթէ կենդանի իմն նորահրաշ սպիտակ յաստուածոցն առաքեալ՝ պահէր զմանուկն: Բայց որչափ մեք եղաք վերահասու՝ այսպէս է. շուն սպիտակ ընդ խնդրական լեալ, պատահեալ մանկանն եւ դայեկին: Արդ՝ կոչեցաւ Սանատրուկ, ի դայեկէն զանուանակոչութիւնն առեալ, որպէս թէ տուրք Սանոտայ» [II, LQ: 188]:

Այսպիսով, Խորենացին մեկնում է հին առասպելը՝ բացատրելով, քն իրականում ոչ թե երկնառաք հրաշալի կենդանին էր փրկել մանուկին, այլ «խնդրակների» (= փնտրողներ, փրկարարներ) հետ պարզապես եղել է սպիտակ շուն: Ի դեպ, նման «հետախույզ» փոթորկաշներ իսկապես հայտնի էին Հայաստանի լեռնային շրջաններում, մասնավորաբար, օրինակ՝ Բարձր Հայքում և Ծոփքում: Գ. Հալաջյանի վկայությամբ՝ տակավին 19-րդ դարում այդ շները համարվում էին Ս. Մինասի կամ Ս. Սարգսի «դաշնակիցներ», և նրանց մասին բազմաթիվ առասպելախառը գրույցներ էին պատմվում, թե ինչպես են ձյան տակից հանում ճամփորդներին և օգնության կանչում փրկարարներին⁵: Այդ առասպելախառը պատումների թվում հայտնի էր նաև էգ շան կողմից մանուկ տղային փրկելու և կերակրելու մասին պատմող մի ավանդագրույց՝ շատ նման Սանատրուկի առասպելին⁶: Ըստ այդմ, շունը նաև ընկալվում էր որպես տվյալ հերոսի մայր և ստնտու:

5 Հետաքրքիր է, որ հայերը հավատացել են նաև ճնոգիների գոյությանը, որոնք իբր բնակվում էին ձյան մեջ՝ սպիտակ որդերի տեսքով [Հալաջյան 1973: 257]: Հայաստանի լեռներում տարածված նույնատիպ սպիտակ՝ ձյան որդերի մասին հաղորդում է և Ստրաբոնը [XI, 14, 4]:

6 Տե՛ս Հալաջյան 1973, 279, 283-285:

Խորենացու պատմական շարադրանքում հայոց Սանատրուկ արքայի մայրը կոչվում է Ավդե, որը Հյուսիսային Միջագետքում գտնվող Օսրոենե թագավորության արքա Աբգարի բույրն էր: Ուշագրավ է, սակայն, որ Աբգարի մասին պահպանված վաղմիջնադարյան ասորական գրական հուշարձաններում, ի թիվս Ավդեի, Աբգարի, Միհրդատի դստեր և այլոց, հիշատակվում է ոմն *Բար Զալբա*, որի անունը բառացիորեն նշանակում է «շան որդի»: Ենթադրվում է, որ այս դիցակիր անունն առնչվել է Մեծ և Փոքր Շան համաստեղությունների հետ կապված աստվածությանը, որի պաշտամունքը տարածված էր Խառանում⁷: Եթե հետագա ուսումնասիրություններն, իսկապես, հաստատեն, որ Բար Զալբան և Սանատրուկը նույն կերպարի տարբեր անվանումներն են, ապա կարելի է խոսել Հայաստանի հարավային նահանգներում և Հյուսիսային Միջագետքում ժամանակին տարածված՝ «մեռնող-հառնող» աստվածության պաշտամունքի մասին, որը սերտորեն աղերսվում էր շան կերպարին:

2. Սանատրուկը որպես «մեռնող-հառնող» կերպար

Հետաքրքիր է, որ *Սանատրուկ* անվան՝ Խորենացու ստուգաբանությունը («Սանոտայ տուրք») սխալ հասկանալով՝ միջնադարյան մատենագիրներից մեկը՝ Մխիթար Անեցին (12-րդ դ.), առանց հիշելու Սանոտ անունը, ասում է, թե դայակը մանկան անունը դրեց Շանատուրք: Ուշագրավ է նաև ուշ ժամանակներում վկայված *Սանատուր* անվանաձևը, որն, ըստ Հ. Աճառյանի, առնչվում է *Սանատրուկ* անվանը⁸:

Գ. Խ. Սարգսյանի բնորոշմամբ՝ Սանատրուկ անվան՝ Պատմահոր ստուգաբանական օրինակը «երկդիմի» է: «Նրա ստուգաբանվող տարրը Խորենացին բաժանել է երկու մասի՝ Սանատ-տրուկ, որոնք նա առանձին-առանձին է ստուգաբանում»: Ընդ որում՝ տվյալ դեպքում կա նաև «առասպելաբանական» մաս՝ շան հետ առնչությունը⁹: Հետևաբար զարմանալի չէ, որ անվան այս ժողովրդական ստուգաբանությունը կարելի է հասկանալ նաև որպես Շանատրուկ, այն է՝ «շան տված կամ պահած, ի պատիվ նրան փրկող շան»¹⁰:

Դիցաբանական համատեքստում փրկությունը ձևաբանական է մահվան աշխարհից հերոսի վերադարձի հետ, և «նորահրաշ» շունը Սանատրուկի առասպելում համապատասխանում է Արային վերակենդանացնող, այսինքն՝ անդրաշխարհից ետ քերող շնակերպ արալեզներին¹¹: Սանատրուկի գուգահեռ կերպարը՝ Կյուրոսը, Հերոդոտոսի հաղորդած պատմումում որդեգրվում է հովիվ Միհրդատի (Բառայի որդեն՝ Միհրատուր) կողմից, որը Սպակո-Կյունոյի ամուսինն էր [I, 110: 48]: Սանատրուկի անունը նույնպես, ինչպես կտեսնենք ստորև, ստուգաբանորեն կապված է կապվել Միհր-Միթրայի պաշտամունքին, որի սրբավայրերը սկզբնապես, ըստ երևույթին, նույնպես կենտրոնացած էին հարավային Հայաստանի նահանգներում

7 St'ru Мешерская 1984, 191, 196, 210, прим. 42, 212, прим. 67:

8 Աճառյան 1942-1962, հ. IV, 392-393:

9 Սարգսյան 1998, 91, 116:

10 Հարությունյան 1987, 62, ծան. 1:

11 Russell 1986, Պետրոսյան 2001, 158:

և Հյուսիսային Միջագետքում: Հետագայում Միհրի վիսպակամայված տարբերակը՝ Միերը, «Սասնա ծռերում» երկփեղկվեց երկու կերպարի՝ Մեծ և Փոքր Միերների, որոնցից առաջինը՝ պապ Միերը, կարծես նախակարապետն է իր թոռան՝ Փոքր Միերի, որը հավերժ փակվում է Վանի ժայռում:

Որպես «մեռնող-հառնող» հերոս՝ Սանատրուկի կերպարը «Վիպասանք» դիցավեպում նույնպես նախակարապետն է իր թոռան՝ Արտավազդի. վերջինս դասական «ժայռին գամված» դյուցազն (երկրորդ «միտրայական» հերոս) է, որով եզրափակվել է «Վիպասանք» դիցավեպը: Ըստ Խորենացու՝ Սանատրուկը սպանվում է որսի ժամանակ պատահաբար արձակված նետից [II, ԼԶ: 190], նմանապես Արտավազդն էլ որսի ժամանակ խելացնոր ընկնում է վիհի մեջ և անհայտանում [II, ԿԱ: 230]¹²:

Այլ կերպ ասած՝ պապ և թոռ Սանատրուկն ու Արտավազդը նույնական են «Սասնա ծռերի» նշանավոր պապ և թոռ Մեծ և Փոքր Միերներին: Ըստ որում՝ նշված գույգերի առաջին կերպարներն, ամենայն հավանականությամբ, խորհրդանշում են այգաբաբը և արևի բարձրանալ-հզորանալը, իսկ երկրորդ կերպարները՝ մայրամուտը: Հատկանշական է, որ այդ մայրամուտը կարող է դիտվել թե՛ օրվա կտրվածքով, թե՛ արեգակնային տարվա և թե՛ կոնկրետ մի դարաշրջանի: Այդպիսով, ժայռում փակված, այն է՝ անդրաշխարհի հեռացած հերոսի «մահը» ժամանակավոր է. նա պետք է վերադառնա նախքան նոր ցիկլի (օրվա, տարվա կամ դարաշրջանի) սկսվելը, և այդ վերադարձը մեծապես պայմանավորված է առասպելական շան օգնությամբ: Թե՛ Սանատրուկի, թե՛ Արտավազդի դիցաբանական կերպարները սերտ առնչություն ունեն շան հետ. շունը նրանց հովանավոր ոգին է, նրանց հավատարիմ ուղեկիցը մերձսահմանային իրավիճակներում¹³:

3. Սանատրուկ անվան սփուգաբանությունը

Ֆ. Յուստին և Հ. Հյուբշմանը Սանատրուկ անունը համեմատում են մ.թ.ա. I դ. պարթևական համապատասխան արքայանվան հետ, որը հայտնի էր հունա-լատինական *Σινατρούκης / Sinatruces / Sanatrucius* տառադարձմամբ¹⁴: Ի տարբերություն սրա՝ հայոց արքայի անունը Դիոն Կասսիոսի և Արրիանոսի երկերում վկայված է հենց *Σαινατρούκης* ձևով¹⁵: Նույն անձնանունն ավանդված է նաև արամեական (*Sanatrūg, Sanaāruq*) և արաբական (*Sanatruk*) տարբերակներով. վերջինիս Տաբարին հիշատակում է որպես Բահրեյնի թագավոր¹⁶: Միջագետքում գտնվող արաբական Հաբրա քաղաք-պետության երեք տիրակալներ մ.թ.ա. I – մ.թ. II դդ. նույնպես

12 Որսորդության ունեցած դերի ու նշանակության մասին հայերի և իրանցիների մեջ տե՛ս Russell 1986-1987, 253, 259, 261-262, 264, 266:

13 Հարությունյան 1989, 164:

14 Բոլոր վկայությունների մասին մանրամասն տե՛ս Justi 1895: 282-283:

15 Տե՛ս Chaumont 1986, Arrian; Chaumont 1986, Armenia and Iran®.

16 Justi 1895: 282-283, Hübschmann 1897: 72, Աճառյան 1942-1962, Ն. .: 392:

կոչվել են Sanaärzēk¹⁷: Բերելով հանդերձ բոլոր մատենագիտական վկայությունները՝ ո՛չ Յուստին, ո՛չ Հյուբշմանը և ո՛չ էլ Աճառյանը որևէ ստուգաբանություն չեն առաջարկում *Սանատրուկ* անվան համար:

Առաջինը Վ.Բ. Հեննինգն է, ով փորձել է ստուգաբանել Սանատրուկ անունը: Նա այդ անձնանվանը հպանցիկ անդրադարձել է մի ծանոթագրության մեջ, որը վերաբերում է հնդկա-պարթևական դրամների վրա հանդիպող *Սանաբարես* (s'nbyr MLK') անվանը. վերջինս Հեննինգը թարգմանում էր «թշնամուն տանող (wegführen)» կամ «հակառակորդին հեծնող (reiten)»: Համապատասխանաբար *Սանատրուկ* / *Sanatruk* անունն էլ նա բացատրում է որպես իրան. **sāna-taru-ka* «թշնամուն հաղթող» «den Feind überwindend» բարդությամբ կազմված, որի առաջին արմատը պահպանվել է սողդերենում, խոթանա-սակերենում և օսերենում՝ «թշնամի» իմաստով, իսկ երկրորդ բաղադրիչը վերականգնվում է որպես **tarv-* «հաղթանակել, одерживать верх»¹⁸:

Սակայն Ա. Փերիխանյանը, քննելով նշված ստուգաբանությունը, գալիս է այն եզրահանգման, որ այդ դեպքում պարթևերենում անունը պետք է հնչեր **Sanataruk*: Ուստի Փերիխանյանն առաջարկում է անունը բացատրել իրանական **sinat-ruk-* կազմության միջոցով, որտեղ առաջին՝ դերբայական արմատն է՝ **sin-* «բարձրանալ, ծագել», իսկ երկրորդ անվանական մասը՝ **ruk-* նշանակում է «լույս»¹⁹: Ամբողջ անունը կարելի է բացատրել թե՛ պատճառական (ներգործական) սեռի իմաստով՝ «լույսը բարձրացնող» և թե՛ չեզոք՝ «ծագող լույս», չնայած նախապատվությունը տրվում է առաջին նշանակությանը: Ամենայն հավանականությամբ, Սանատրուկ-ը սկզբնապես պետք է եղած լիներ Խվարա աստվածության կամ Միթրա-Միհրի մակ-դիրներից մեկը²⁰:

Սանատրուկ անձնանվան հետ, ըստ երևույթին, պետք է որ առնչություն ունենա *սանտրուկ/սամանտրուկ* բուսանունը²¹: Սա «խոնավ, ծմակ ու քարքարոտ տեղեր աճող բույս է, որ ձյունը վերանալույց հետո է երևան գալիս. գյուղացիք խաշում, քա-

17 Bosworth 1986; Rosenthal 1986.

18 Henning 1958: 41; տե՛ս նաև *Абаев* 1958-1989, 3. III: 134-135.

19 Հատկանշական է, որ նույն արմատից կազմված իրանական *xvar-ā-sān* բառը նշանակում է «արևածագ»:

20 Периханян 1993: 81-82.

21 Դիպարանական կերպարների և հատկապես մեռնող-հառնող հերոսների առնչությունը որևէ բուսանվանը մի առանձին և ընդարձակ թեմա է, որի շուրջ տե՛ս *Петросян* Յ. 2000: 43-49, Պետրոսյան 2006: 210-213, 218-219, ևն: Ամենայն հավանականությամբ, բույսի (կարոս-բյարաուզ) հետ է առնչվել նաև սրբազան խաչը, ընդ որում՝ խաչքարերի բուսական մոտիվները պետք է որ ունենային իրական հիմքեր [տե՛ս Խուդաբաշյան 2000: 28, Կարոս-խաչի վերաբերյալ տե՛ս ԿԽ 2000, ինչպես և Russell 1995: 79-93]: Հետաքրքիր է, որ կարոսի դեղաբուսական գործառնությունից մեկը համարվել է տղամարդկային պոտենցիայի բարձրացումը [*Петросян* Յ. 2000: 44], ինչը նույնպես կարող էր առնչվել «մեռնող-հառնող» կերպարի առասպելության: Այս առումով հիշարժան են նաև շնակարոս (собачья петрушка) բույսի դիպարանական ընկալումները [տե՛ս *Петросян* Յ. 2000: 49]: Մեկ այլ «մեռնող-հառնող» կերպարի՝ Միհրի աղերսները հօրօտ-մօրօտ կոչվող ծաղկի հետ տե՛ս Մելիք-Օհանջանյան 1946: 275-278: Միջնադարյան «արևորդիները» և վիպական հերոսները ևս ունեցել են պաշտամունքային բույսեր ու ծաղիկներ [տե՛ս Հարությունյան 2000: 58-59, 261-262, 266-268]:

մում և ուտում են, արմատը ալյուրի պես փոշիացնելով՝ մածուցիկ նյութ են պատրաստում»²²: Սանտրուկ է կոչվել նաև կաթնածաղիկ/սպիտակածաղիկը²³: Ցավոք, բուսանվան ստուգաբանությունն անհայտ է, սակայն նույնիսկ եթե նրա հին ձևն իրականում եղել է *սամանտրուկ*, ապա այն կարող էր կերպափոխվել Սանատրուկի դիպրաբանական կերպարի ազդեցությամբ (հմմտ. մանուկ Սանատրուկին նույնպես հանում են ձյան շերտի տակից, իսկ կերակրում է սպիտակ շունը):

Օգտագործված գրականություն

- Աճառյան Հ. 1942-1962, Հայոց անձնանունների բառարան, Երևան, 1942, 1944, 1946, 1948, 1962, հ. Ա-Ե:
- Աճառյան Հ. 1971-1979, Հայերեն արմատական բառարան, Երևան, 1971, 1973, 1977, 1979, հ. I-IV:
- Խորենացի, Մովսիսի Խորենացույ Պատմութիւն հայոց (քննական բնագիրը Մ. Աբելյանի և Ս. Հարությունյանի, աշխարհաբար թարգմ. և մեկնաբանությունները Ստ. Մալխասյանի), Երևան, 1981:
- Խուղարաշյան Կ. 2000, «Կարոս խաչ» վիպերգի կրոնա-առասպելական արմատները (խմաստաբանական վերլուծության փորձ) // ԿԽ: 22-37:
- Հալաջյան Գ. 1973, Դերսիմի հայերի ազգագրությունը. մասն Ա // ՀԱԲ-5:
- Հարությունյան Ս.Բ. 1987, Հայ հին վիպաշխարհը, Երևան:
- Հարությունյան Ս.Բ. 1989, Մի դրվագ հայ առասպելաբանությունից // ՊԲՀ, N 1 (124): 157-166:
- Հարությունյան Ս.Բ. 2000, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ:
- Հերոդոտոս, Պատմություն ինը գրքից (թարգմանությունը Ս. Կրկյաշարյանի), ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1986:
- ՀԼՀԲ, Սուրբասյան Ա.Մ. Հայոց լեզվի հոմանիշների բառարան, ՀՀ ԳԱ ԼԻ, Երևան, 1967:
- Մատիկյան Ա. 1930, Արայ Գեղեցիկ (համեմատական-քննական ուսումնասիրություն), Վիեննա:
- Մելիք-Օհանջանյան Կ.Ա. 1946, Միթրա-Միիրը «Սասնա ծռերի» մեջ (Միթրա-Միիրի արքանյակներն ու գործակալները) // Գրական-բանասիրական հետախուզումներ, գիրք I, Երևան: 269-327:
- Պետրոսյան Ա.Ե. 2001, Արա Գեղեցիկ և Սուրբ Սարգիս. հնդեվրոպական աստվածն ու նրա քրիստոնեական զուգահեռը // ՀՍՍ: 157-169:
- Պետրոսյան Ա.Ե. 2006, Սիրո կրակ և վիշապամարտ. առասպելի ծաղկային կողը // ՀԺՄ- XIII: 209-219:
- Սարգսյան Գ.Խ. 1998, Հատուկ անունների ստուգաբանությունը Մովսես Խորենացու պատմության մեջ // ՊԲՀ, N 1-2 (147-148): 113-128; N 3 (149): 85-98:
- Абаев В.И. 1958-1989, Историко-этимологический словарь осетинского языка, I-IV, 1958, 1973, 1979, 1989, Ленинград.
- Мещерская Е.Н. 1984, Легенда об Авгаре, Москва.
- Периханян А.Г. 1993, Материалы к этимологическому словарю древнеармянского языка, часть I, Ереван.

22 Աճառյան 1971-1979, հ. IV: 175: Գանձակում և Նախիջևանում կոչվում է *կոմզուկ*:

23 ՀԼՀԲ: 568:

- Петросян А. Е. 2006, Два Апарата: гора Кордуены и Масис // *Mythical Landscapes Then and Now. The Mystification of Landscapes in Search for National Identity*, Yerevan: 261-274.
- Петросян Э. 2000, Карос — волшебное растение мифологического гербария // *ОК*: 43-50.
- Страбон, География (перевод, статья и комментарии Г.А. Стратановского), Ленинград, 1964.
- Bosworth C.E. 1986, 'Arab i. Arabs and Iran in the pre-Islamic period // *EI*.
- Chaumont M.L. 1986, Arrian // *EI*.
- Chaumont M.L. 1986, Armenia and Iran ii. The pre-Islamic period // *EI*.
- Henning W.B. 1954, The Ancient Language of Azerbaijan // *Transactions of the Philological Society*, London.
- Henning W.B. 1958, *Mitteliranisch // Handbuch der Orientalistik* (herausgegeben von B. Spuler und H. Kees), erste Abteilung, Band IV, Abschnitt I, Leiden-Köln: 20-130.
- Hübschmann H. 1897, Armenische Grammatik, I Theil, Armenische Etymologie // *Bibliothek Indogermanischer Grammatiken*, Band VI, Leipzig, 1895 (1897).
- Justi F. 1895, *Iranisches Namenbuch*, Marburg.
- Rosenthal F. 1986, Aramaic i. General // *EI*.
- Russell J.R. 1986, Arlez // *EI*.
- Russell J.R. 1986-1987, Some Iranian Images of Kingship in the Armenian Artaxiad Epic // *REArm*, 20: 253-270.
- Russell J.R. 1995, Raiders of the Holy Cross: The Ballad of the Karos Xač' (Cross of Celery) and the Nexus between Ecclesiastical Literature and Folk Tradition in Mediaeval Armenia // *New Approaches to Medieval Armenian Language and Literature*, J. Weitenberg (ed.), Amsterdam: 79-93.
- Yar-Shater E. 1969, *A Grammar of Southern Tati Dialects*, The Hague.

Համառոտագրություններ

- ԿԼՍ Կարոս խաչ. ուսումնասիրություններ և բնագրեր (խմբ.՝ Ս.Բ. Հարությունյան և Ժ. Խաչատրյան), ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ, Երևան, 2000:
- ՀԱԲ Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (նյութեր և ուսումնասիրություններ), ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ, Երևան:
- ՀԺՄ Հայ ժողովրդական մշակույթ, ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ, պրակ XIII. նյութեր հանրապետական գիտական նստաշրջանի (խմբ.՝ Դ.Վարդումյան, Ս.Հարությունյան, Ս.Հոբոսյան), Երևան, 2006:
- ՀՍՍ Հայոց սրբերը և սրբավայրերը (ակունքները, տիպերը, պաշտամունքը), ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ, խմբ.՝ Ս.Բ.Հարությունյան, Ա.Ա.Քալանթարյան, Երևան:
- ՊԲՀ Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան
- EI Encyclopaedia Iranica Online, vol. II, December 15, 1986, available at www.iranicaonline.org
- REArm Revue des études arméniennes, Paris

ԱՐԱՔԱԿԱՆ ԴՅՈՒՑԱԶՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԵՎ «ՍԱՍՆԱ ԾՈՒՐ» ԷՊՈՍԻ ՀԱՄԵՍԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ

ԱՆԻ ՓԱՇԱՅԱՆ

Արաքական ժողովրդական բանահյուսությունը ձևավորվել է նախախաղամական շրջանում, որը արաք մատենագրությունը անվանում է ջահիլիայի շրջան: Սա այն շրջանն է, երբ արաք հասարակության մեջ թագավորում էին բռնությունը, դաժանությունը, երբ արաքները սիրում էին պարծենալ իրենց սխրանքներով: Բանահյուսական ժանրերը զարգացել են Արաքիայում թե՛ քոչվոր և թե՛ նստակյաց արաքական ցեղերի շրջանում, սկզբում՝ բանավոր, իսկ հետագայում՝ իսլամի առաջացումից հետո՝ գրավոր: Հեթանոս արաքները հավատում էին իրենց հովանավոր աստծուն՝ քարե կամ փայտե կուռքի տեսքով: Ապրելով անջուր տափաստաններում և անապատներում՝ քոչվոր արաք բեղվիները տեղից տեղ էին շարժվում ցեղախմբերով և տոհմերով: Հիմնականում զբաղվում էին անասնապահությամբ և որսորդությամբ: Արաքական ցեղախմբերն ապրում էին միասին, պայքարում միասին, ենթարկվում էին ցեղի առաջնորդին: Կատարյալ բեղվինը պետք է պահպաներ ընտանեկան հավատարմությունը և ցեղային կապերը, հետևեր արյան վրեժի օրենքին, հանդես բերեր մեծահոգություն պարտված թշնամու նկատմամբ:

Նախախաղամական Արաքիան չունի զարգացած դիցաբանություն: Հին արաքները չեն ստեղծել առասպելներ կամ պատմություններ իրենց աստվածների մասին: Այնուամենայնիվ, նախախաղամական շրջանում է ստեղծվել հին արաքների հայտնի դիուցազներգությունը՝ «Այամ ալ արաք»՝ «Արաքների օրերը» անվանումով: Սա շարք է՝ բաղկացած առանձին պատումներից կամ ավանդություններից, որոնք հաճախ ոչ մի կապ չունեն միմյանց հետ: Յուրաքանչյուրն ունի առանձին սյուժե, որի մեջ ներգրավված են բազմաթիվ հերոսներ: Տեղի են ունենում ամենատարբեր գործողություններ, դեպքեր: Հանդես են գալիս բազմաթիվ ցեղախմբեր: Բոլոր պատմությունները արաք դիուցազունների կյանքից են, որոնց ցեղային ընդհարումների նկարագրություններն էլ դառնում են պատումի առանցքը: Գրեթե յուրաքանչյուր պատումում խոսվում է արյունալի ընդհարումների մասին, որոնց ժամանակ առևանգվում են կանայք, ավար են վերցվում անասուններ, հիմնականում՝ ուղտեր և ձիեր: «Օրերում» մանրամասն պատմվում է, թե ինչպես են հասունանում ընդհարումը,

կռիվը, պատերազմը տարբեր ցեղակիցների միջև, և թե ինչպես են միահամուռ կռվում հարևան ցեղախմբերի դեմ՝ որպես թշնամիներ: Փոքրիկ վեճերը մեծ, երկարատև և արյունալի պատերազմների պատճառ են դառնում: Իսկ եթե ընդհարման ժամանակ արյուն է թափվում, ապա միանում են այլ ցեղախմբեր նույնպես: Պատերազմները բոլոր պատումներում ավարտվում են հաշտարար դատավորի կողմից վճարի, տուրքի միջոցով: Այս բոլոր պատումները, որ բանավոր փոխանցվել են սերնդեսերունդ, գրի են առնվել VIII դարի վերջին արաբ բանագետ Աբու Ուբայդայի (728-825) կողմից: Պատումներում հիշատակվում են բազմաթիվ ցեղախմբերի, դյուցազունների, բնակավայրերի անվանումներ: Ուբայդան կազմել է ավանդազրույցների երկու զիրք: Առաջինում զետեղել է 75 պատում, երկրորդում՝ 1200: Սակայն այս ժողովածուներից և ոչ մեկը չի պահպանվել:

Բարեբախտաբար որոշ գրույցներ պահպանվել են՝ շնորհիվ գրականագետ Իբն Աբդ Ռաբբիի (860-940) և նշանավոր պատմաբան Իբն ալ-Ասիրի ջանքերի (1160-1234): Առանձին պատումներ պահպանվել են պատմական և աշխարհագրական բնույթի աշխատություններում: Որոշ գրույցներ էլ պահպանվել են Աբու ալ-Ֆարաջիի նշանավոր «Երգերի գրքում»:

Արաբական դյուցազներգության թեմատիկան միջցեղային ընդհարումներն են: Միայն երկու-երեք «Օր» է նվիրված արտաքին թշնամիների՝ Իրանի և Բյուզանդիայի դեմ պայքարին: Ամենահայտնին «Զու Կարայի օրն» է, որտեղ արաբական ցեղախմբերը պարտություն են կրում իրանական զորքերից: Առանձին պատումներ նվիրված են հարավարաբական և հյուսիսարաբական ցեղախմբերի ընդհարումներին:

«Սասնա ծռեր» էպոսը հիմնականում պատկերում է արաբական տիրապետության շրջանը: Էպոսի առանցքը արաբական խալիֆայության դեմ հայ ժողովրդի մղած պայքարն է: Որպես ուսումնասիրողի՝ ինձ հետաքրքրել է այն փաստը, թե ինչպիսի էպիկական ժառանգություն են թողել հենց իրենք՝ արաբները:

Եվ, փաստորեն, «Արաբների օրերը» արդեն իսկ պատկերացում է տալիս այդ ժամանակ՝ նախաիսլամական շրջանում, արաբների նվաճողական, զավթողական հատկանիշների մասին: Նրանց ավանդազրույցներում հանդես եկող հերոսներին հիմնականում հետաքրքրում են ինչքը, կողոպուտը, նրանք մշտապես արշավանքների մեջ են, որի հիմնական նպատակը ավարառությունն է: «Արաբների օրերը» և «Սասնա ծռերը» համեմատելիս պետք է հաշվի առնել այն փաստը, որ առաջինը սոսկ դյուցազներգություն է, իսկ «Սասնա ծռերը»՝ էպոսի կատարյալ օրինակ, որտեղ զվսավորը ժողովրդի պայքարն է իր ազատագրության համար: Եվ այդ պայքարը հիմնականում իր վրա է վերցնում Դավիթը, որի մեջ ամբարված են ժողովրդի ուժն ու խելքը, հոգևոր անսպառ հարստությունն ու վեհ գծերը: Մեծավ մասամբ ժողովրդական վիպերգում արտացոլվում են տվյալ ազգի հոգևոր, մտավոր և ֆիզիկական առաքինությունները, որոնք խտացվում են գերմարդկային անհատների կերպարներում, ինչը չի կարելի ասել «Արաբների օրերի» մասին: Դա առաջին հերթին պայմանավորված է նրանով, որ արաբական ավանդապատումը ձևավորվել է ցեղային հանրության շրջանում, երբ արաբները դեռևս չունեին ազգային ինքնություն: Բայց և այնպես, արաբ առաջնորդների, դյուցազունների վարքագծում դրսևորվում են արազ

կողմնորոշվելու և գործելու պատրաստակամություն, պատվախնդրություն, խիզախություն և այլն, չնայած նրան, որ երբեմն այդ նույն հերոսները նաև նեղմիտ են, ազահ և դաժան: Ինչպես նշում է Ի. Ֆիլշտինսկին, «...աղքատ արտահայտչական միջոցներով և գեղարվեստական ընդհանրացումներով, երբեմն զուրկ գեղագիտական արժեքից՝ այս ավանդությունները, ամտարակույս, մեծ դեր են խաղացել արաբների պատումային արվեստի զարգացման գործում»¹: Մեկ այլ հետազոտող՝ Ա. Դոլինան, նկատում է, որ «Արաբների օրերը» ցեղախմբերի բանավոր տարեգրություններ են, որոնց պահպանման համար ամեն մի ցեղ խորապես շահագրգռված էր»²:

«Արաբների օրերը» գրված է արձակ շարադրանքով: Պատումներում տեղ-տեղ երևում են բանաստեղծություններ, որոնք իմաստասիրական, ուսուցողական բնույթի են: Դրանք հիմնականում գրել են նշանավոր բանաստեղծները, որոնք նաև հմուտ մարտիկներ են և պատերազմների մասնակիցներ, ինչպես՝ Իմրուլկայար, Մուհալիլը, Անթարան: Վերջինս՝ Անթարա արսիտ իբն Շադդադը, ոչ միայն հիանալի սլոտ է, այլև դյուցազուն, որ հռչակվել է իր սխրագործություններով երկարատև մի պատերազմում, որի մասին է «Դահիսի և Գաբրայի օրը» պատումը: Նրա կերպարը՝ որպես հերոսի, արտացոլվել է «Անթարայի կյանքի նկարագրությունը» վեպ-էպոսեայում:

«Օրերում» տեղ գտած որոշ պատումներ հստակ ցույց են տալիս արաբների կենցաղավարությունը, միջցեղային հարաբերությունները, մարտավարությունը, դիվանագիտությունը, ինչպես նաև ընտանեկան բազմաբարդ հարաբերությունները: Այս առումով հիշարժան է «Ալ-Բարադանի օրը» պատումը, որի սյուժեն հետաքրքիր զարգացում ունի: Արաբական ցեղախմբերի առաջնորդ Խուջր ալ-Բինդին քինդա և ռաբիա ցեղերի հետ արշավանք է սկսում դեպի Բահրեյն: Այդ ժամանակ ցեղային մի այլ առաջնորդ՝ Ջիադ ալ Խաբուլան, հափշտակում է Խուջրի ողջ ունեցվածքը՝ կանանց, անասունները: Ավարի մի մասը հաջողվում է հետ բերել, բայց կնոջից՝ Հինդից: Այդ ժամանակ Խուջրը իր մտերիմներից մեկին՝ Սադուսին, ուղարկում է կնոջը բերելու: Երբ Սադուսը մոտենում է Ջիադի վրանին, իր համար անսպասելի մի գրույցի է ունկնդիր լինում: Ջիադը հարցուփորձ է անում Հինդին ամուսնույ՝ Խուջրից: Կինը հավատացած է, որ ամուսինը կրնկակոխ հետևում է իրեն, բայց և խոստովանում է, որ աշխարհում նրանից ավելի ատելի մարդու չի ճանաչում: Հավատացած է, որ Խուջրը հիմա փրփուրը բերանին ուղտի մման սլանում է դեպի Ջիադի վրանը: Հինդը լավ է ճանաչում իր ամուսնուն: Եվ մի պատմություն է պատմում, որը ճակատագրական նշանակություն է ունենում կնոջ համար: Պարզվում է, որ Խուջրը շատ զգուշավոր է անգամ քնած ժամանակ: Եթե փակ են աչքերը, և քնած է, ուրեմն՝ արթուն է մարմինը: Հինդը համոզվել է դրանում, երբ նկատել է, թե ինչպես է քնած Խուջրը զգուշանում իրեն մոտեցող օձից: Օձը կաթով լի սափորի մեջ բափում է իր թույլը և Խուջրը, արթնանալով խոր քնից, չի խմում այդ սափորից: Նա Հինդից պահանջում է ասել օձի տեղը և չի հավատում, որ Հինդը չի տեսել օձին: Սադուսը իր ողջ լսածը հասցնում է Խուջրին, որն էլ ահավոր պատիժ է սահմանում կնոջ համար: Նա

1 И. Фильштинский, История арабской литературы, М., 1985, стр. 34.

2 Аравийская старина (из древней арабийской поэзии и прозы), М., 1983, стр. 10.

հաղթում է Ջիսդին, գերի վերցնում, իսկ կնոջը կապելով երկու ձիերի վրա՝ բաց է բողմում, որ ձիերը մաս-մաս անեն նրան: Եվ վերջում նա բանաստեղծություն է հորինում իր կնոջ մասին.

Եթե որևէ մեկը Հինդիյ հետո հրապուրվի ուրիշով,

Ապա նա կույր է, խուլ է և հիմար:

Քաղցր է նրա դեմքը, քաղցր՝ գրույցները,

Դառն էր այն ամենը, ինչ թաքցնում էր նա:

Այդպիսի կին կյանքում չես գտնի,

Որ սիրի և չդավաճանի քեզ³:

Այս պատումում ընդհանրություններ կարելի է տեսնել Մսրա Մելիքի և Խուջր ալ-Քինդիի բնավորության և վարքագծի միջև: Մսրա Մելիքն էլ է զգուշավոր, նենգ և դաժան: Նրա բունն էլ են հսկում կանայք: Առաջին հայացքից թվում է՝ այնքան խորն է քնած, որ դժվար արթնանա, բայց Մսրա Մելիքն էլ է զգում ամեն ինչ քնած ժամանակ: «Սասնա ծռերում» էլ արաբների տները վրաններ են, որտեղ արաբ դյուցազուներ իրեն ապահով է զգում, քնում է խորը և երկար: Ինչ վերաբերում է կնոջ կերպարին, ապա «Սասնա ծռերում» այն կատարյալ դիմագիծ ունի: Առհասարակ այստեղ կանայք հիմնականում անասհման նվիրված են իրենց ամուսիններին: Չեն խաբում, խորամանկում, դավաճանում, այլ աջակցում են, նաև օժտված են խելքով և իմաստությամբ, հաճախ մեռնում են ամուսինների հետ:

Ժողովրդական բանահյուսության ամենաբնորոշ տարրերից մեկը հականարտությունն է, պայքարը թշնամիների դեմ: Այս հատկանիշը ամենաբնորոշն է «Արաբների օրերի» համար: Այստեղ ընդհարումներն ու հականարտությունն անընդհատ են և շարունակական: Ամեն մի պատում ներառում է կռվի տեսարան, իսկ որոշ պատումներում դրանք արյունալի պատերազմների են վերածվում: Օրինակ՝ պատումներից մեկում Ալ-Մունզիրը՝ արաբների թագավորը Հիրայում, գնում է արշավանքի մաադիտների ցեղերի հետ և հասնելով Ուրագա՝ հրովարտակ է ուղարկում Ալ-Հարիսին՝ Սիրիայի արաբների թագավորին. «Վճարի՛ր ինձ փրկագին, և ես կհեռանամ իմ զինվորների հետ կամ էլ պատրաստվի՛ր կռվի»⁴, որից էլ մեծ կռիվ է ծագում: Սա շատ ընդհանուր գծեր ունի հայկական էպոսում հարկահանների պահանջների և դրանք չկատարելու դեպքում ծավալվող իրադարձությունների հետ: Շատ հաճախ կռիվը ծավալվում է, երբ պահանջը չի կատարվում: Դավթի քաջագործությունն ամենից առաջ երևում է արաբ հարկահաններին Սասունից վռնդելիս: Նա գլխատում է հարկահաններից ոմանց, շարտում նրանց չափերը: Այս միջադեպն էլ հենց առիթ է դառնում Մելիքի և Դավթի մենամարտի: Ընդհանուր նմանություններ կարելի է տեսնել «Օրերում» և հայկական էպոսում վրանների նկարագրություններում: Դրանք գեղեցիկ են, ընդարձակ, հիմնականում՝ կարմիր և կանաչ:

3 Նույն տեղում, էջ 86:

4 Նույն տեղում, էջ 87:

Հետաքրքիր ավանդագրույց է «Ալ-Բասուրի օրը», որը միջցեղային միություններից մեկի՝ ռաբիայի պատերազմի մասին է: Հյուսիսարաբական ցեղախմբերը բաժանվում էին երկու մեծ ցեղախմբի՝ մուդուար և ռաբիա: Ռաբիան իր հերթին երկու մեծ ցեղախմբի էր բաժանված՝ ասադ և վաիլ: Վաիլներն էլ իրենց հերթին ունեին երկու ազգակից ցեղեր՝ բաքր և թադլիբ: Վերջինիս առաջնորդն էր Քուլայբը, որը գոռոզանում է և սկսում ճնշել իր ցեղակիցներին: Իր ձեռքն է վերցնում արոտավայրերը, ջրամբարները, որսատեղերը, առանց որոնց հնարավոր չէր պատկերացնել արաբների կյանքը:

Այստեղ նկարագրված հակամարտությունը սկիզբ է դնում քառասնամյա պատերազմի, որը ի վերջո ավարտվում է հաշտությամբ: Ըստ առասպելի՝ այստեղ որպես հաշտարար դատավոր հանդես է գալիս Հիրայի թագավոր Ալ-Մունզիրը:

«Դահիսի և Գաբրայի օրը» պատումում երկարատև պատերազմ է ծագում Ջուհայրայի և Հուզայֆայի ընդհարման պատճառով: Հովատակ Դահիսի և զամբիկ Գաբրայի անունը կրող այս «Օրը» պատումում է մի մրցության մասին, որի ժամանակ խարդախություն է անում Խուզայֆան: Երկարամյա պատերազմի ժամանակ շատերն են ընկնում: Եվ այս պատերազմը կրում է «Չիավարժանքի մրցության պատճառով ծագած պատերազմ» անունը (արաբերեն՝ «Խարբ աս-սիբակ»):

Կարելի է եզրակացնել, որ նախախաղամական ավանդագրույցը մեծ հետք է թողել միջնադարյան արաբական խոսքարվեստի զարգացման վրա: Բացի դրանից, իր ամբողջականությամբ շատ հետաքրքիր տեղեկություններ է հաղորդում արաբների կենցաղի, բարքերի և սովորությունների մասին: Ամեն մի ժողովրդի մտավոր մշակույթի պատմության մեջ հսկայական նշանակություն ունի էպիկական ժառանգությունը, որը աշխարհին ներկայանում է որպես տվյալ ժողովրդի հոգևոր անձնագիր՝ սրբորեն փայփայվող ժողովրդի հոգևոր տարեգրության մեջ:

ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԱՌԱՄՊԵԼԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԾՈՎԻՆԱՐԻ ԶՈՒԳՈՐԴՆԵՐԻ ՈՒ ԱՆԱՊԱԿԱՆ ՀՂԻԱՑՄԱՆ ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋ

ՆԱԻՐԱ ԻՍԿԱՆԴԱՐՅԱՆ

Ուսումնասիրության մյուս ենթ վերջերև ու հանգամանալի բնության ենթարկել «Սասնա ծռեր» էպոսի կանանց կերպարներից Ծովինարին, հատկապես այս կերպարի դիցաբանական ակունքները և այլ ժողովուրդների առասպելաբանական ընկալումներում կերպարի համանման դրսևորումների հետ համադրության եզրեր փնտրել:

Հայ ժողովրդական էպոսում կանայք ծանրակշիռ դեր ունեն. նրանք տիպականացնում են հերոսներին, նրանց արարքները, կանխում, մեղմացնում կամ է՛լ ավելի են սրում բախումները, վճռական դեր ստանձնում վիպական անցուդարձի հետագա, տարաբնույթ զարգացումների ընթացքում: Ինչպես գիտենք, բուն էպոսի իրադարձությունները սկիզբ են առնում հենց կնոջից:

Սասնա տան հիմնադիր հերոսների մոր՝ Ծովինարի կերպարը շատ տարողունակ է ու հիմնարար. նրանում մարմնավորվել է բնության տարերային ուժի՝ ջրի անձնավորված վաղնջական, առասպելաբանական պատկերացումը: Հին աստվածուհիներին բնորոշ գրեթե բոլոր հատկանիշներն առկա են այս կերպարում: Կարելի է ասել, որ այն վաղ շրջանի հեթանոս աստված-աստվածուհիների, ջրի բարի ոգիների միաձուլման շնորհիվ ձևավորված մի կերպար է: Հենց անունը հուշում է, թե ծով չունեցող, բայց գետերով ու սառնորակ աղբյուրներով հարուստ Հայկական լեռնաշխարհում (հմմտ. ՆԱԻՐԻ անունը) բնակվող մարդիկ պետք է ունենային համապատասխան աստվածություն:

Բնականաբար, նա էպոսի յուրային կանանց մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում: Ի տարբերություն մյուս յուրային կանանց՝ Դեղձուն, Արմաղան, Խանդուք, Գոհար, որոնք սկզբնապես օտար էին և Սասնա տանը հարսնանալուց հետո միայն դառնում են յուրային, Ծովինարը ոչ միայն յուրային, այլև հայրենի կերպար է:

Էպոսն սկսվում է Բաղդադի Խալիֆի կողմից հայոց Գագիկ թագավորի մոտ (որոշ պատումներում՝ Աստղիկ թագավոր, Գորգիզ, Սինամ թագավոր, Տեր Խաչիկ...) հարկահաններ ուղարկելու դրվագով: Ինչպես գիտենք, իրադարձությունների հետագա զարգացումը բերում է նրան, որ Ծովինարին (որոշ պատումներում՝ Սանդուխտ, Արմաղան, Սառա խանում) կնության վերցնելու՝ Խալիֆի առաջարկը հայերի կողմ

միջ նախ՝ մերժվում է, ապա, Ծովինարի միջամտությունից հետո, ընդունվում. «Որ ես էն կռապաշտ թագավոր չառնեմ, Չամեն տի սպանեն իմ պատճառով, Աղեկն էն է, ե՛ն: էրթամ, Ուրիշ մարդու թող բան չըլնի: Ե՛ս մենակ մեռնիմ իմ հոր թերեմ. Ես մեկ ջան եմ, էրթամ, կորսըվիմ, Քանց մեր Հայաստան էրկիր ավերի, Էն հազար-հազար հոգիք կորուսանին: Դարձավ ասաց. – Հայրիկ, ինձ տուր էնոր»¹:

Ելք գտնելու համար տղամարդիկ են վիճաբանում, իսկ որոշումն ընդունում է կինը: Քաղաքական-դիվանագիտական հարաբերություններից բխող այսպիսի ամուսնությունների օրինակներով հարուստ է մեր պատմությունը²: Կիրակոս Գանձակեցին պատմում է, որ Խոխանաբերդի տեր Հասան-Ջալալը, ի թիվս այլ ընծաների, իր դուստր Ռուզուբանին կնության է տալիս գորապետ Չարմաղանի որդուն՝ Բուրա-Նուինին: Պատմական այս փաստի հիման վրա Մուրադյանը կառուցեց իր հռչակավոր «Ռուզան կամ հայրենասեր օրիորդ» դրամայի սյուժեն: Դրամայի գլխավոր հերոսուհու՝ Ռուզանի կերպարում Մուրադյանը ներկայացրեց հայ կնոջ անձնագրի, հերոսական բնութագիրը, որն իր որոշումներով և գործողություններով կրկնում է Ծովինարին³:

Էպոսի որոշ պատումներում հենց Խալիֆի համար հատկապես Ծովինարի հետ ամուսնությունը քաղաքական կարևոր հիմք ունի. «Կըսը.-Չամըմ, համա տու քո ախածիկ տու ձի. Իմ անուն վար քու ախճկան թըխ իլնը, Չի թըխ ըսին՝ Կակիզ թագավորի փեսեն՝ բասը»⁴: Ծովինարի կերպարը սկզբնապես գեղեցիկ մի աղջկա կերպարից վերածում է հերոսական, կամային և ուժեղ մի բնավորության, որի շուրջ հետագայում ծավալվում են վիպական գործողությունները:

Էպոսում հենց այնպես ոչինչ չի կատարվում, յուրաքանչյուր գործողություն բեկադրված է ու պատճառաբանված: Ծովինարի որոշումը շատ աղետներից է փրկում Երկիրը, բայց կռապաշտ-խաչապաշտ հակադրությունն, այնուամենայնիվ, հանգեցնում է այնպիսի պահանջների, որոնք Ծովինարը դնում է ապագա ամուսնու առաջ, «գորեղ-գորնդեղ» Խալիֆը համաձայնություն է տալիս նրա պայմաններին, այն է՝ 1 տարի (որոշ պատումներում՝ 40 օր, 7 տարի...) հարսին մոտ չգնալ, նրա համար առանձին «քոշկ ու սարայ» կառուցել, նրան իր դավանանքին թողնել:

Նախաամուսնական շրջանում՝ Համբարձման գիշերը, նաժիշտների ու ընկերուհիների հետ շրջագայելը հավանաբար ժողովրդական ծիսակարգի դրսևորումներից է եղել⁵: Այն առկա է նաև էպոսում. Ծովինարը հղիանում է մեկ լիթը և մեկ կիսատ բուռ

1 «Սասունցի Դավիթ», հայ ժողովրդական հերոսավեպ, Ե., 1981, էջ 6:

2 Ռուզանի և Բուրա-Նուինի ամուսնությունը: Տե՛ս Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, Ե., 1961, էջ 269: Հիշարժան է նաև Տիգրանուհու ամուսնությունն Աժդահակի հետ «Վիպասանքից», Տարունի ամուսնությունը «Աղջիկ Տարուն» վեպից: Տե՛ս Մ. Աբեղյան, հ.Ա, Ե., 1966, էջ 137-138, 385:

3 «...Ես պիտի զոհվիմ, ինձ պիտի որկեր թշնամու բանակն և հանձնեք բռնավորին, որովհետև քո իշխանության և ժողովրդի բախտն այդ անձնագրությունից է կախված...Ես վճռել եմ»: Մուրադյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Ե., 1953, էջ 235:

4 «Մասնա ծոեր», խմբ.՝ Մ. Աբեղյանի, աշխ.՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Ե., 1936, հ. Ա, էջ 476:

5 Հայկական «Մասնա ծոեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, 3-6 նոյեմբեր, 2004 թ., Ծաղկաձոր, գիտաժողովի նյութեր, էջ 102:

ջրից, որը խմում է ծովի մեջ հրաշքով հայտնված ժայռից բխող աղբյուրից: Հայտնի է, որ «...գետը կամ ծովը դիպաբանական ընկալումներում համարվում էր այս կամ այն աշխարհի, երկնքի ու երկրի սահման, որի միջոցով կատարվում էր այդ երկու՝ արական ու իգական սկիզբների միացումը, սուրբ ամուսնությունը»⁶:

Կույսի կողմից ջրային տարերքին ինքնական տրվելը բազմաթիվ գուգահեռներ ունի հնդեվրոպական և այլ առասպելներում: «Սակայն այդ երևույթն առավել հստակ բացատրություն է գտնում հատկապես տամիլյան պաշտամունքային պոեզիայում, որտեղ բառացիորեն ասվում է, որ իգական սեռի կույս էակը անսանձելի կրակի կուտակում է պարունակում, որը չսանձահարվելու, չկանոնավորվելու դեպքում կարող է աշխարհի կործանման պատճառ դառնալ: Մինչդեռ տարեպտույտի վճռական պահին, հանդիպելով ջրի բեղմնավորող ներուժին, այն դառնում է նոր արարչության սկիզբ: Նախաամուսնական դեֆլորացիայի ենթարկվելու սովորությունը տաճարական հետերիզմի պայմաններում կուսության ընծայումը սիրո և պտղաբերության աստվածներին կանացի կրակե ներուժին ստեղծարար բնույթ տալու նպատակ ունի»⁷:

Էպոսում բացատրվում է, որ կույսի անապական հղիության սկզբնապատճառը հենց արարչագործ ջուրն է: Էպոսի որոշ պատումներում էլ ջրային տարերքը փոխարինվում է վերոբերյալ կենսատու կրակե ներուժով, ըստ որի՝ բեղմնավորման պատճառը Խալիֆի շունչն է. «*Ախճիգ ասից. – Թակա՛վուր, գիգաս, էգո՛. Ընծի մը մողղզնա, ես էրգուտորով ըմ: Ասից. – Իմա՛լ տու էրգուտորով իս: Ասից. – Զու հանգ էգավ ըմ վրեն, էրգուտորովս*»⁸:

Գարեգին Հովսեփյանի՝ 1892 թ. գրառած ու հրատարակած մի պատումում Ծովինարը Խալիֆին դարձյալ հավատացնում է. «*Դյու շատ գորեղ իս. խոսացիր, բյու բերնի հեղըմ յես առա, ըլույ տղով ելա*»⁹: Դա բավարար հիմք էր ընդգծելու համար, որ հրաշագործ բեղմնավորման մասին ասվածը ճշմարիտ է. «*– Էլ գործ չունինք էնոց հետ: Հիմի կը հավտամ, Որ Ծովինար խանում անմեղ է. Էն ազնավորենի ծովից եմ*»¹⁰:

Սանասարի ու Բաղդասարի՝ երկվորյակ եղբայրների ջրային ծնունդը համաշխարհային առասպելաբանության մեջ խիստ տարածված մոտիվ է և ունի բազմաթիվ գուգահեռներ¹¹: Սակայն Էպոսի որոշ պատումներում ակնարկ կա նաև այն մասին,

6 Տ.Դավալյան, Հայոց վիպական Սաթենիկ թագուհու կերպարի ծագումնաբանության շուրջ, ՊԲՀ, 2002, ք. 2, էջ 201:

7 Տե՛ս Գիտածողովի նյութեր... էջ 102-103:

8 «Սասնա ծռեր», աշխ.՝ Ս. Հարությունյանի, Ե., 1977, էջ 104:

9 «Սասնա ծռեր», հ. Ա, էջ 129:

10 «Սասունցի Դավիթ», էջ 17:

11 Ջրից կամ ջրի մեջ հղիանալու մոտիվը տարածված է համաշխարհային առասպելաբանության մեջ: Դրա ամենահին օրինակներից մեկը պահպանվել է գրադաշտական կրոնի սրբազան գրքի՝ «Ավետայի» հիմքի վրա ձևավորված իրանական մի առասպելում, որտեղ պատմվում է Զրադաշտի՝ ծովում պահպանված սերմի ու անարատ կույսի գուգալորումից ծնվածի մասին: Տե՛ս Ս. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 464: Նարթական Էպոսի կենտրոնական կերպար Սարանայի մայրն էլ՝ Զերասան, մտնում է ծովը

որ նրանք սերում են հրեղեն ձիուց՝ Քուռկիկ Ջալալույ: Կենդանույ ծնված լինելը ևս տարածված մոտիվ է և առկա է ոչ միայն ընդհանուր, այլև հայերի վաղնջական առասպելաբանական մտածողության մեջ: Հայ հնագույն շրջանի բանահյուսության ժանրային հարստության տարատեսակներից է *կենդանական գրույցը*, որի հիմքում ընկած են եղել հեթանոս հայերի անհմիստական ու տոտեմիստական պատկերացումները այս կամ այն տոհմի ծագման վերաբերյալ: Օրինակ՝ Խորենացին պատմում է Արծրունիների մանկան և արծվի գրույցը, որտեղ արծիվը Արծրունիների տոհմի նախնին է ընկալվում, պատմում է նաև Երվանդ արքայի ու նրա եղբայր Երվազի մասին՝ ակնարկելով, որ նրանք ծնվել են Արշակունի տոհմին պատկանող մի տգեղ կնոջ և սպիտակ ցուլի խառնակությունից¹²: Համանման սյուժեներ կան նաև հունական ավանդության մեջ, որտեղ դիոսկուրները (= Ջևաի զավակները) սերում են գայլից, Հռոմի հիմնադիրներ Ռոմուլոսն ու Ռեմոսը ծնվում են Ռեյա Միլվիայի ու գայլերի հովանավոր Մարս աստծո զուգավորումից և այլն¹³:

Կենդանույ սերված լինելու մեծամատիպ մի հիշատակություն է պահպանվել էպոսի պատումներից մեկում (ասացող՝ հայոցձորցի Թառո Կազարյան, գրառող՝ անհայտ ոմն)¹⁴: Սասնա Աստղիկ թագավորի դուստրը՝ Սառա խանումը, ծովի ափին զբոսնելիս ծարավում է և նաժիշտին խնդրում ջուր գտնել: Երկար փնտրելուց հետո Սառան խմում է *ձիու* ոտնահետքի մեջ հավաքված ջրից: Ծնվում են երկվորյակ եղբայրները, որոնց երկնքից իջած հրեշտակը անվանում է Սանասար ու Բաղդասար: Խաղի ժամանակ լսած «տուք փիճ եք» խոսքը ստիպում է երկվորյակ եղբայրներին մորից պահանջել¹⁵ իրենց ծննդի մասին ճշմարտությունը. «*– Յա մեր խոր սալըխն տուր, Յա կերթանք, մե կը թալենք ծով*»¹⁶:

Մայրը համոզում է գնալ ծովափ, որտեղ էլ խոստանում է պատմել իրողությունը: Սանասարը ծովափին մի մեծ քարի տակից գտնում է Քուռկիկ Ջալալու սանձը և հարվածում ծովին: Ծովը բացվում է, և դուրս է գալիս Քուռկիկ Ջալալին: Սանասարը սանձում է ձին և մորից սպառնում ծովը նետվել, եթե մայրը շարունակի լռել. «*Ասաց*.

և այնտեղ ամուսնանում մարքերի հզոր դույզագին՝ Ախսարբագի հետ, ծնում Վերըզմագ և Խամըց երկվորյակներին: Տե՛ս Տ. Դալալյան, նշվ. աշխ., էջ 195: Հունական առասպելական Ալոադները ծնվում են այն պատճառով, որ նրանց մայրը ծովի ջուր էր լցրել իր հագուստի փեշին: Տե՛ս Ա. Պետրոսյան, Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները, Ե., 1997, էջ 23:

12 Տե՛ս Մ. Խորենացի, Հայոց պատմություն, Ե., 1981, էջ 355:

13 Տե՛ս Ս. Հարությունյան, նշվ. աշխ., էջ 350:

14 «Սասնա ծռեր», Երևան, 1977, էջ 555:

15 «Մեր խոր սալըխն տուր» մոտիվն էպոս է ներթափանցել ավելի ուշ շրջանում: Դույզագուն կանանց մասին պատմվող գրույցներում, ինչպես հետևում է առասպելաբանական բնութագրումներում, հնագույն ժամանակներում առավել կարևոր նշանակություն ունեն, քե ով է մայրը: Նույնիսկ Սասունի հակառակորդ երկրում՝ Մարում, շատ հարյեր լուծում է կինը՝ Իսմիլ Խաբունը: Եվ ոչ մի նշանակություն չունեն Մարա Մելիքի համար, որ իր հակառակորդը հոր կողմից արյունակից եղբայրն է՝ Դավիթը: Դա բացատրվում է ոչ այնքան Մելիքի անձնական-անհատական բնավորության գծերով, որքան «այն ժամանակաշրջանով, երբ դեռևս ուժեղ էին մայրիշխանության սկզբունքները...»: Տե՛ս Լ. Մկրտչյան, Իմանալ զբանս հանճարոյ..., Ե., էջ 32:

16 «Սասնա ծռեր», Ե., 1977, էջ 559-560:

– Ո՛րտի, ես մեկ ժամանակ խեղճ իմ խալայեխին էկա էստեղ ուխտ անելու. Շատ մը ծարկեա, խալայեխին ասի՝ Մեկ ջուր մ'կնտի ձիկ: Խալայեխն էն դարբար շատ ֆռայ, Ձիու մ'ոտայ տեղ ջուր կնտավ, ես էլ էն ջուր խմա, մեկ կույ թամամ, մեկ՝ կիսատ: Աստված ձե էն ջրից խորո ձիկ»¹⁷:

Եղբայրների՝ ձիու ոտնահետքում հավաքված ջրից սերված լինելու, ծովի ափին սանձը գտնելու, սանձի հարվածից ծովի միջից ձրու դուրս գալու, Մանասարի կողմից Քուռիկի Ջալալուն հեշտությամբ սանձելու դրվագները հենց հուշում են, որ այստեղ պահպանվել է երկվորյակների՝ կենդանույց սերված լինելու առասպելական մտածողության վաղնջական արձագանքը:

Ջուրը՝ որպես ամեն ինչի նախասկիզբ, արարչագործ ուժ, առկա է տարբեր ժողովուրդների առասպելներում: Հնդկական Ուպանիշադներից մեկը, որը կոչվում է «Հիմն՝ գոյության սկզբնաղբյուրին»¹⁸, սկսվում է հետևյալ տողերով. «Տիրակալն իրենով է պատել ամեն ինչ, այն ամենն, ինչ հոսում է այս հոսող աշխարհում», ասորաբաբելական ջրային աստվածության՝ Թիամաթի անունն էլ ծով է նշանակում, որն, ի դեպ, նույնպես զույգ ժառանգ է ունենում¹⁹: «Ավետաշի» գաթաներից մեկում փրկիչ Աստծո՝ Աստվարտ Արտայի բեղմնավորման միջավայրը դարձյալ ծովն է՝ Կասառյան²⁰: Ընդհանրապես, համաշխարհային առասպելաբանության մեջ տիեզերքի արարման, բնության ուժերի, շրջապատող աշխարհի վերաբերյալ պատկերացումների մեջ շատ ընդհանրություններ կան, ինչը միշտ չէ և պարտադիր չէ, որ փոխառություն լինի: Հեգելը նշում է, որ յուրաքանչյուր էպոսի բովանդակություն աշխարհի ամբողջականությունն է, որտեղ խաղարկվում են անհատական գործողություններ²¹:

Միջնադարյան մի ձեռագրի մեջ պահպանված նյութի համաձայն՝ հայոց դիցաբանի սիրո աստվածուհին՝ Աստղիկը ևս սերում է ծովից (= Ծովինարից): Արամազդը մենամարտում է իր երկվորյակ եղբոր հետ, հաղթում նրան, սպանում ու նետում ծովը: Ծովն արյունով է ներկվում, և ալեկոծվող ծովի փրփուրներից ծնվում է Աստղիկը, որի ամեն քայլի հետ ոտքից կաթկթացող արյունը փոխվում է վարդերի²²:

Աբեղյանը գտնում է, որ Ծովինարը ոչ միայն ջրի, այլև ամպրոպի տարերային ուժի մարմնացումն է, որը ամպրոպի մարդակերպ պատկերացումներում հանդես է գալիս հրեղեն աչքերով կույսի տեսքով: Այս առումով Ծովինարն ունի իր զուգորդները համաշխարհային առասպելաբանության մեջ: Բասկյան ավանդություններում հիշատակվում է մի չքնաղ գեղեցկուհու՝ Մարիի մասին, որն իր հատկանիշներով ու գործառույթներով խիստ մերձեցնում է և գրեթե նույնանում մեր ամպրոպակայծակնային ոգուն՝ Հրաչք Ծովինարին: Նա տեղաշարժվում է կայծակի արագությամբ, կամ մարդկանց պատժում է երաշտով, կամ պտղաբեր անձրև ու ձյուն տալիս: Նա

17 Նույն տեղում, էջ 561:

18 Հին Արևելքի պոեզիա, Ե., 1982, էջ 301:

19 Լ. Մկրտչյան, նշվ. աշխ., էջ 29:

20 Ս. Հարությունյան, նշվ. աշխ., էջ 464:

21 Տե՛ս Դեգել, Эстетика, т. 3-ий, М., 1971, стр. 459.

22 Տե՛ս Ռ. Համբարձումյան, Հայկական տոմար, Ե., 1992, էջ 15:

բասկերի ամենասիրված դիցուհին է, նրան են ենթարկվում բնության երևույթները՝ կայծակը, անձրևը, քամիները, ձյունը: Ծագումնաբանորեն *ծովային* իմաստն առկա է հենց *Մարի* անվան մեջ, որը Ս. Հարությունյանի կարծիքով սերում է հնդեվրոպական *mari* կամ *mori* նախաձևից և նշանակում է «ծով»²³:

Ծովինարի ամպրոպածին կերպարը պահպանվել է մասն մարդու նախնական պատկերացումների արտահայտության՝ հեքիաթների, ինչպես նաև՝ ժողովրդական հավատալիքների մեջ: Ամպրոպից ու կայծակից պաշտպանվելու միջոցը գտնում էին Ծովինարին ուղղված աղոթքների մեջ: Գյուղացի կանայք «խաչերկաթը» դնում էին ատամների մեջ, իսկ մյուս ձեռքով գլուխը քարով ծածկում՝ անընդհատ կրկնելով պահապան աղոթքը՝ «Քարագլուխ, երկաթակեռ»²⁴:

Ծովինարն էպոսի այն կերպարն է, որից բխում, սկիզբ է առնում դյուցազնական կյանքը, այն կյանքը, որը մարմնավորվում է երկվորյակ եղբայրների՝ Սանասարի (նաև՝ Ադրամելիք, Ասլիմելիք...) ու Բաղդասարի մեջ: Կարծիքներ կան, որ նա նախահայերի դիցաբանական պատկերացումներում խորհրդանշել է մայր աստվածությունը, որը հետագայում վերագրվել է իրանական Անահիտ-Նանայա²⁵ աստվածուհուն, իսկ ավելի ուշ՝ քրիստոնեության ընդունումից հետո, քրիստոնեական Տիրամորը: Վերջինիս նա հատկապես սերտորեն է առնչվում, նկատի ունենալով, որ երկու դեպքում էլ անապական հղիացումը²⁶ տեղի է ունենում տարերային ուժի միջոցով: Մի դեպքում դա Սուրբ Հոգին է, մյուս դեպքում՝ կենսատու ջուրը:

Էպոսի հետագա ընթացքից պարզ է դառնում, որ Ծովինարի անմեղության մեջ Խալիֆի համոզվածությունը չի փրկում երկվորյակ եղբայրներին նրանց իր աստվածներից զոհաբերելու, մատաղ անելու որոշումից: Ծովինարի խալիֆ ամուսնու՝ երկվորյակներից ազատվելու մշտական միտումը կարող է քննվել համընդհանուր դիցաբանական այն կաղապարում, որտեղ հեշտությամբ ճանաչվում են իր զավակներին լափող Քրոնոս-Սատուրնը կամ, ասենք, Ջևադ, որը ճարպկորեն կանխում է իր գահը խլելու ճակատագրական հեռանկարով ծնվելիք իր սեփական երեխաների ծնունդը²⁷:

Էպոսում հերոսների՝ կին, թե տղամարդ, ինքնարտահայտման գլխավոր միջոցներն արարքներն են, գործողությունը: Ա. Եղիազարյանն այն կարծիքն է հայտնում, ըստ որի՝ «Էպոսը «ներքին աշխարհ» չգիտի: Ջգայմունքն ազատ ու անկաշկանդ դրսևորվում է արտաքին գործողությունների մեջ և ներսում մնալու, ներսում

23 Տե՛ս Բասկյան ավանդազրույցներ: Աշխարհի ժողովուրդների հեքիաթներ, 25 հատորով, հ. 3, խմբ.՝ Ս. Հարությունյանի, Ե., 1996, էջ 127:

24 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Է, 1975, Ե., էջ 71: Տե՛ս Բասկյան ավանդազրույցներ..., նույն տեղում:

25 Տե՛ս Ս. Հարությունյան, Հայ հոգևոր-կրոնական մշակույթի միասնականության հարցի շուրջ, ՊԲՀ, 2002, ք.2, էջ 7:

26 «Իմ խոր տնեն որ կույս իկեր եմ,
Մինչև էսօր ըսկուն կույս եմ.
Եվ ձեզիկ ծնկու ժամանակն ինսան մոտ ձիկ չիկե»: «Սասնա ծռեր», 1977, էջ 561:

27 Տե՛ս գիտաժողովի նյութերը... էջ 103:

ծավալվելու ոչ մի պատճառ չունի»²⁸։ Ենթադրաբար, դա նշանակում է, որ ներքին հոգեբանական բարդ վերլուծումների անհրաժեշտություն, որպես այդպիսին, էպոսը չի ճանաչում կամ ընդունում, գուցե դրա բացակայությունն էլ պայմանավորում է էպոսում զգայմունքների առարկայական դրսևորումը։ Զգայմունքների, հույզերի դրսևորման բավականին օրինակներ կան, որոնք, դրսևորվելով արտաքին վարվելակերպի մեջ, չեն կուտակվում, նստվածք չեն տալիս։ Կարելի է նշել հենց քեկուզ Խանդութի աղաչանքն ուղղված խոռված Դավիթին, որտեղ ամփոփված է դժվար ձևերով ու սեփական անխոհեմությունից երջանկությունը կորցնելու կանաչի վախը, մինչև հոգու խորքը վիրավորված Արմաղանի խնդրանքը Մեծ Մհերին՝ չգնալ Իսմիլ խաթունի մոտ, չդավաճանել ամուսնական սուրբ առաջաստին, Դեղձունի հուզական որոշումը, որը նա ընդունում է Մհերի մահից հետո՝ հրաժարվել արևի լույսից (իմա՝ աշխարհի ուրախություններից), մինչև չտեսնի Սանասարին արժանի հետնորդին, Ծովինարի հուզական-աղաչական կոչը՝ ուղղված բնության ուժերին, երբ նա տեսնում է, թե ինչպես Սանասարն ու Բաղդասարը մենամարտում են Դեղձունի նամակի պատճառով. «Գնաց, տեսավ էնոնց հալ. Ծնկներ տփավ, կատամ կոտրավ... Էլաց, բոռաց, իր ձենով կանչեց. «Օ՛ սարեր, օ՛ քարեր, օ՛ թփեր, Զուղաբ տարեք քեռուն, Թող գա հասնի իր փահլևաններուն»²⁹ և այլն։

Այսպիսով, ամփոփենք։ Ծովինարի կերպարը, հիմքում ունենալով կույս մոր բացարձակ ու բարձրագույն գաղափարախոսությունը, էապես տարբերվում է էպոսի մյուս կանաչ կերպարներից։ Այս կերպարը կատարյալ է, ամբողջական, այն հարազատ է մեր ժողովրդի հոգեբանությանը։ Առաջին հերթին այն գրավում է իր մաքրությամբ, անձնագոհության ընդունակությամբ, ինչու չէ, նաև հերոսական, կամային բնավորության գծերով։ Երբ նա մահկանացուն է կնքում, ասացողները նրա անունը հավերժացնում են «օղորմիների» մեջ։ Իսկ այս կերպարի դիտարկված առասպելական և դիցաբանական հատկանիշներն ավելի են ընդգծում նրա կարևորությունը Սասնա տան հիմնավորման ու հետագա կազմավորման հարցում ու նրա կերպարը դարձնում համաշխարհային առասպելաբանական մտածողության անբաժանելի մասը։

28 Ա. Եղիազարյան, «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան, Ե., 1999, էջ 67:

29 «Սասունցի Դավիթ», էջ 59:

**«ՄԵՆԱՎՈՐ ՀՐԱՇԱՄԱՆՈՒԿԻ» ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆԱԿԱՆ
ԱՐՔԵՏԻՊԸ ՈՐՊԵՍ ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՊԱՏՄԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԳԱՂԱՓԱՐ**

ԵՐՎԱՆԴ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Հրաշածին էպիկական հերոսի մախաիայր լինելը հաճախ զուգորդվում է անմայր կամ մայրական խնամքից զրկված լինելու հանգամանքին: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ դյուցազնը ձևականորեն մայր ունի, վերջինիս կերպարն այնքան տարտամ է, որ ականա ծագում է նրա «անկարևորության», «ավելորդության» խնդիրը⁴ (բացառությամբ, թերևս, մեր էպոսի հերոսուհիների՝ Ծովինարի և Փառանձեմի, որոնց մասին կխոսվի ստորև): Անտիկ դրամայի տերմինաբանությամբ, պրոտագոնիստ $\pi\rho\omega\tau\text{-}\acute{\alpha}\gamma\omicron\nu\iota\sigma\acute{\eta}\varsigma$ հերոսները մեծ մասամբ մանուկ հասակում են կորցնում մայրերին. այս հանգամանքը թերևս պայմանավորված է այն բանով, որ սկզբնական հերոսը ծնվում էր մեկ այլ միջոցով (օրինակ՝ լուտոս-եղեգնի «խողովակ» փողից)⁵:

Որպես օրենք՝ դիցածին հերոսին սնույում և մինչև որոշ տարիք խնամում է իր մորից ծագումով և դիրքով ստորադաս կինը⁶: Այսպես՝ ո՛չ Մովսես Խորենացու, ո՛չ էլ այլ հեղինակների երկերում անգամ հալանցիկ չի հիշատակվում Սանատրուկի որդի Արտաշեսի մոր մասին: Փոխարենը հիշատակվում է արքայի ստնտուն, որը «...առեալ... ի նորա՝ փախաւ ի կողմանս Հերայ, ի հովուաանս Մաղխազանի»: Այստեղ, վտարանդության մեջ, «անմշակ» աշխարհում, ծծմայրը կերակրում և մեծացնում է հերոսին՝ հասցնելով նրան գիտակից տարիքի, որից հետո, «լուր առնելով դայեկի նորա Սմբատայ, որդւոյ Բիւրատայ Բագրատունոյ»՝ իր հոգեզավակին հանձնում է

նշանակության մասին տե՛ս *Степанян А.А. Развитие исторической мысли в древней Армении. Миф, рационализм, историописание. Е.: Изд. АН Армении, 1991. С. 25, 55-56, 175-176:*

- 4 *Юнг К. Г., Керењи Душа и миф. Шесть архетипов. Киев-Москва: Порт-Рояль-Совершенство. 1997. С. 42.*
- 5 Արխայիկ գոյաբանական ավանդությունների մեջ լուտոսը նույնացվում է որդեծին օրգանի հետ և, որպես այդպիսին, ի հայտ է գալիս իբրև ստեղծագործող ուժի ինքնուրույն խորհրդանիշ (տե՛ս Лотос. Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1992. II. С. 71): Այդ գաղափարին համահունչ է քարանձավի խորհրդավոր արբետիպը, որն իմաստաբանորեն կապվում է մայր երկրի արգանդի հետ (տե՛ս Пещера. Там же. С. 311):
- 6 Այդ օրինաչափությունը տեսնում ենք բոլոր ժողովուրդների դիցաբանություններում. որք է մեծացել Չևսը, որին Կրետե կղզու քարանձավներից մեկում սնույել են ստորին կարգի դիցուհիները՝ նիմփաները և աստվածային արարած՝ Այծ (տարբերակ՝ նիմփա, հավերժահարս) Ամալթեյան (այծը հնուց ընկալվել է իբրև սնույող երկրի խորհրդանիշ, այստեղից՝ «առատության եղջյուր»): Նույն տարերային արարածները՝ նիմփաները, սնույել են անմայր մնացած, Չևսի ազգրից ծնված Դիոնիսոսին և մոր կողմից լքված, վերջինիս զավակ Պանին: Անմայր է Չևսի գլխից ծնված Արեմասը: Խուտիական Կումարիի աստվածը, տապալելով Անուին (շումերական Ան՝ Երկինք ձևից), կուլ է տվել նրա սեռական օրգանը: Դրա հետևանքով հղիացել է և գլխից ծնել երեք նշանավոր աստվածներ, այդ թվում՝ ուզգնի և ամպրոպի հզոր աստված Թեշտին: Որք են հնդկական աստված Նարայանան, ֆիննական Կուլեվոն, աստվածային երկվորյակներ Հռոմուլոսը և Հոնուսը, նույնպիսի ճակատագիր ունեն Համուրաբին, Սարգոնը, Պարիսը, Աբիլեսը, Էդիպոսը, անգլիական արքա Արթուրը, Ֆրիդրիխ Բարբարոսսան և ուրիշները: Հաճախ այդ մոտիվը հանդիպում է իրանական առասպելներում և էպիկական պատումներում: Որք են Կյուրոսը և Քեյ-Խոսրովը, որոնց, ըստ Մովսես Խորենացու, սնույել է այծը (իրանական էպոսում՝ շունը կամ գայլը), Չալը, որին, ըստ հայոց պատմահոր, հովանավորել է արծիվը (իրանական էպոսում՝ Սիմուրղը) և այլն: Ծնողագուրկ են ժողովուրդների հոգևոր առաջնորդները՝ Չարատուշտրան, Մովսեսը, Մուհամադը, անհայր է Հիսուսը և այլք: Եվ վերջապես, որք են շատ ու շատ հեքիաթային հերոսներ ու հերոսուհիներ, որոնք միշտ հավաքվում են իրենց տեղն ապօրինաբար գրաված հակահերոսների կողմից:

վերջինիս խնամքին: Մանուկ հերոսին տանելով Վասպուրականի⁷ լեռները՝ Սմբատ Բագրատունին իր սանիկին «սնուցանե ի հովուականս» (Մ. Խ. II, ԼԷ), հավանորեն ոչխարի կամ այծի կաթով⁸:

Յոթ տարեկան հասակում ստիպված իրենց մորը լքում են Կաթնաղբյուրից ծնված Սանասարն ու Բաղդասարը, որոնք յոթ տարի սնվել են մայրական կաթով: Բաղդադում հասակակիցները նրանց կոչում են «պիճ»⁹: «Պիճ» էր նաև Դավիթը, որին Մարում Իսմիլ Խաթունը կերակրում էր կրծքով, իսկ հետո՝ Սասունից բերված մեղր ու կարագով: Իր հոր ով լինելու հարցը մտատանջում էր նաև «պիճ» Փոքր Միեռին: Էպոսի տարբերակներից մեկում վերջինիս ծագման գաղտնիքը բացում է միայն «Սասնա պառավը»:

Նույն ճակատագիրն են ունեցել ազգական մանուկներ (աստվածային երկվորյակների մասին առասպելության հեռավոր արձագանք)՝ Տրդատն ու Գրիգորը: Հայտնի է Գրիգորի ստնտուի խորհրդավոր Սոփի (σοφία, հունարեն՝ Իմաստություն, Իմացություն, աստվածային ճշմարտություն) անունը:

Երբեք չի հիշատակվում նաև հեքիաթային հերոսների մայրերի մասին¹⁰:

- 7 Իրան. waspuhragan նշանակում է «քաղաքական տան զարմեր», այդ մասին տե՛ս Perikhanian A. Notes sur lexicque iranien et armenian Revue des etudes Armeniennes, Paris, T. V, 1968, էջ 9-30: Վասպուրական անվան ստուգաբանությունը մեզ հուշում է, որ այդ աշխարհը և հատկապես Վարազա լեռն ու դրա շուրջն ընկած տարածքները՝ Բոզունիքը (ԾՕԴ, բազա) կամ նույն Քաջբերունիքը, Հայոց ձորը, Երվանդունիքը, Բուն Մարդաստանը և քիչ արևելք ընկած Վարաժնունիքը, եղել են Հայոց արքայազների նվիրաբերության վայրեր:
- 8 Արխայիկ գոյակարգում այն ամենը, ինչ կապված էր կաթի և ճերմակ գույնի հետ, ուներ սրբային նշանակություն: Այդպիսին էր կուրծքը հին հայերենում՝ ծիծ, տիտ, ստինք, որի հնդեվրոպական ծագումը կասկած չի հարուցում (տե՛ս Գամքրելիձե Դ. Բ., Իվանով Բ. Բ. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. II. С. 570-571): Այստեղ, հավանաբար, կարևոր էր ստինքների գույգ լինելու հանգամանքը և նրանց խորհրդավոր կապը աստվածային երկվորյակների, ինչպես նաև երկիր-երկինք առասպելաբանական արքեոտիպի հետ: Հնդեվրոպական գոյաբանական պատկերացումներում երկակիության (բինարության) մասին տե՛ս Գամքրելիձե Դ. Բ., Իվանով Բ. Բ. Указ. соч. С. 776-778:
- 9 «Պիճ», որը լինելը նշանակում է ոչ միայն ծնողագուրկ, այլև ընչազուրկ: Որք բառը ծագում է հնդեվրոպական *orb(h)օ՝ «որք», «ինչքից, ունեցվածքից զրկված» ձևից (Անադյան Հ., Հայերեն արձատական բառարան, Ե. 1977, էջ 675, Pokorny J. Indogermanisches Etimologisches Wörterbuch. Bd. I, Bern, München, Franke, 1959, S. 1183): Շատ հայկական (և ոչ միայն հայկական) էպիկական հերոսները բռնակալ ազգականի կողմից ապօրինաբար զրկված են բազից, հարստություններից, արքայատան «Փառքից» և «Պատվից»: Այդ առումով հատկանշական է Փոքր Միեռի ողբը հոր գերեզմանի վրա.
«Հերիկ, վե՛ր էլի, հերիկ, վե՛ր էլի,
Սասնա ջոջ տնեն անմաս եմ էլի
Աշխարհքի էրեսեն անմաս եմ էլի...
Էսօր մոռումն ձյուն էկեր է,
Քո որդի Միեռի ոտքեր կը մոռան...»:
- 10 Ճիշտ է, երբեմն հնարավոր են նաև այլ վարկածներ, երբ մայրը կա և հարկադրված չի լքել իր հերոս-զավակին: Նա կիսում է աստվածային երկվորյակների ճակատագիրը և դառնալով վտարանդի՝ զոհ է գնում հակահերոսի կամ հակահերոսուհու հյուսած դավերին (հիշենք Հերայի կողմից հալածված երկվորյակներ Ասլոլլունի և Արտեմիսի մայր Լետոյին): Հայկական առասպելապոետիկայում այդպիսին են Ծովինարն ու Փառանձեմը, որոնք կիսում են իրենց դեռահաս որդիների կրած զրկանքները, պաշտպանում են նրանց դաժան ոսոխից: Մեզ չպետք է զարմացնի այն հանգամանքը, որ Ծովինարն, ի տարբերություն մյուս դյուցազն

և ուրյա բքի ժամանակ Կորդվալս ճնածածկ լեռներում կորած մանուկին փրկում է իր ստնտուն՝ Բյուրատ Բագրատունու քույրը՝ խորհրդավոր անուն ունեցող Մանտը։ Մանուկ արքայազնին տեղավորելով իր զույգ ստինքների մեջ՝ նա սնույում և տաքացնում է նրան։ Սա նույնպես խորհրդանշում է հերոսի վերադարձը մայրական գոգ, հարազատ կենսոլորտ, որի մարմնացումն է սովորաբար ստնտուն (իմա՝ սնույող և պահպանող մայր հողը¹⁷, թերևս՝ Անահիտը)։

Այդ օրհասական պահին Մանատրուկի անվտանգությունն ապահովելու համար հերոսի կողքին հրաշալի կերպով հայտնվում է սալիտակ (իմա՝ աստվածային) շունը: Հայտնի է, որ շունը (գայլը, չախկալը) արխայիկ ժողովուրդների, այդ թվում՝ հայերի մեջ, խորհրդանշում էր միջնորդավորված (մեղիատուրական) կապը անդրաշխարհի հետ (Կերբերոս, արալեզներ, Միհրի արբանյակ շունը, Մհեր-Արտավազդ-Շիդարի, Ամիրանիի, Օրիոնի, Անտառային արքայի և այլ հերոսների շները, Սուրբ Սարգսի «Առաջավորը», ռուսական հեքիաթների գայլը, մետամորֆիկյան ժողովուրդների կոյոտը և այլն)¹⁸:

Այսպիսով, տարերային բնույթի ծնված հերոսը, վերադառնալով արքեպիսկոպոսին միջավայր և հայտնվելով սովորական մահկանացուի համար անհուսալի վիճակում, իրականում հայտնվում է «մայրական» խնամքի ներքո»։ այստեղ հերոսին միշտ սպասում է մեկը, որը պետք է սնուցի և պաշտպանի նրան¹⁹:

Հերոսի էութենական սերտ կապը նախնական տարերային ուժերի հետ վկայում է իր կերպարում խթոնիկ տարրերի առկայությունը: Հայ դիցաբանության մեջ դրա օրինակները բազմաթիվ են. արալեզների շնորհիվ վերակենդանացած Արան (ինչպես նաև Պլատոնի հիշատակած Արմենոսի որդի Էրը), որի նախատիպը մութ աշխարհի իջնող և շների (շնակերպ արալեզների) օգնությամբ ազատվող աստվածն է՝ Մհերը: Վերջինս Միհրի պես արգելված է Սանդրամետե անդնդոցի մուտքը հանդիսացող քարայրում և սպասում է, թե երբ կգա իր երկրորդ ծննդյան ժամը: Բացահայտ խթոնիկ ծագում են ունեցել Երվանդն ու Երվազը. նրանց ծնունդը Խորենացին համեմատում է Մինոտավրոսի ծնունդի հետ²⁰: Պատահական չեն նրանց հաղթանդամու-

17 Այդ մասին տես *Dietterich A. Mutter Erde*. Bonn, 1905, S. 230; *Степанян А. А.* Указ. соч. С. 32:

18 Շան առաապելույրի մասին տե՛ս նաև *Петросян А.* Черный кабан и белая и собака // Армянский эпос и мифология. Ер. 2002.

[illegible]

20 Նույնաման երևույթի հանդիպում ենք 60-ական թթ. Չաբալ-Հյույսթում պեղված նեոլիթյան

թյունը, ահարկու ուժը և գերբնական հմայական հատկանիշները²¹:

Սովորաբար ժողովրդական ասքին վերապահությամբ վերաբերող պատմահայրը Երվանդի ծագումը նկարագրելիս չի զլանում մեջբերել վերջինիս մոր բացահայտ առասպելաբանական բնույթ ունեցող խթոնիկ հատկանիշների նկարագրությունը: Ըստ այդմ՝ Երվանդի մայրը եղել է «կին ոմն յազգէ Արշակունեայ, անծամբ հարստի եւ խոշորագեղ, վարար, զոր, ոչ որ դիմագրաւեայ առնուլ կնութեան» (II, ԼԸ): Այսպիսով, ինչպես Սանասարի և Բաղդասարի, այնպես էլ Երվանդի և Երվազի մայրերն ընդգծված տարերային արարածներ են, որոնց զավակները ոչ այլ որ են, քան *filius ante patrem*, և նրանց հայտնության պատճառը սովորաբար նախատարրերից մեկն է (լինի դա ջուր, նախասկզբնական վիճակ խորհրդանշող ցուլ կամ մեկ այլ բան):

Թերևս նույնը կարելի է ասել Երվանդի ախոյան Արտաշեսի ծագման մասին: Նրա ոչ ականավոր հորը վերագրվող հրաշալի ծնունդն ու փրկությունն ավելի են համապատասխանում արարչագործ Արտաշեսի հերոսական կերպարին: Ինչ վերաբերում է Սանատրուկ-Սինատրուկին, ապա նա, ըստ ամենայնի, սկզբնական շրջանում ինքնուրույն գործող անձ չի եղել, իսկ նրա անունը (որը նույնական չէ պատմական Արտաշեսի Ջարեհ հոր անվանը. վերջինս նաև թագավոր չէ) կարող էր լինել հրաշածին այլ հերոսի մակդիր-պատվանուն: Դրա իմաստաբանական ստուգաբանությունը փորձել է տալ դեռևս Մովսես Խորենացին՝ այն բացատրելով որպես դայակ («դայեակ» պիլ. *dayak*՝ ծծնայր, ստնտու) «Սանոտի տուրք». սա միակ դեպքն է, որտեղ մենք հանդիպում ենք այդ տարօրինակ կանացի անվանը: Սակայն ի սկզբանե Սանատրուկ-Սինատրուկ անունը կարող էր ունենալ այլ՝ «շան տուրք» խորհրդավոր իմաստը: Բանն այն է, որ հայերեն շուն, սկունդ բառերը ծագում են հնդեվրոպական **k^huon*²² ձևից, այստեղից էլ՝ վեդ. *cuva*, *cuvan*-, սանս. *cva*, *cvan* (սեռ. *cunas*), զնդ. *spa* (սեռ. *suno*), հուն. *κύων* (սեռ. *κύνο*), լատ. *canis* և վերջապես մեդ. *spaka*, պրսկ. *sag*, պիլ. *saka*, *saga*²³ արտադրյալ ձևերը:

քաղաքատիպ բնակավայրի պաշտամունքային սենյակներում: Այստեղ ամենուրեք հայտնաբերվել են ընդգծված խթոնիկ արտաքին ունեցող Մայր դիցուհու արձանիկներ: Վերջինս պատկերված է սեռական ակտի կամ ծննդաբերության պահերին: Որպես նրա գույգ պատկերվում է կամ ստորադաս դիրք գրավող տղամարդ (որդի, եղբայր), կամ ցուլ, որը պետք է խորհրդանշեր արգավանդություն, զորություն, քառսից սկզբնավորվող նոր կյանքի դրդապատճառ (Mellaart J. *Catal Hüyük a neolithic tûwn in Anatolia*, London; Southampton, 1967. P. 166):

- 21 Երվանդի խթոնիկ բնույթի մասին հետաքրքիր մի դիտողություն ունի Մ. Աբեղյանը, որտեղ նա կարևորում է հների միստերիաների բանաձևը, քե «ցուլը ծնեց վիշապին» և մեջբերելով Վահրամ վարդապետի երկից մի հատված՝ եզրակացնում է, որ «Երվանդն իր ծնունդով հանդիսանում է իբրև մի վիշապ, որին և ինչպես վիշապ Արտավազդին, քաջերը կապած պահում են այնտեղ, ուր ըստ «...ոմանց քաջաց եւ վիշապաց տաճարս ի լերինս բարձրունս եւ բնակութիւնս» (Աբեղյան Մ., Երկեր: Ե., 1968, էջ 64):
- 22 Իգական տարերային խթոնիկ երևույթների մասին տե՛ս Лосев Ф. А. Мифология. Античная литература. М., 1986. С. 17-18; Шталь И. В. "Одиссея" - георическая поэма странствий. М.: Наука, 1978 С. 57; Степанян А. А. Указ. соч. С. 21-22; Горан В. П. Древнегреческая мифология судьбы. М.: Наука, 1990. С. 36 և այլն:
- 23 Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В. Указ. соч. С. 589:

Կերակրող շան փոխարեն կնոջ-դայակի մոտիվը ուշ ժամանակների արգասիք է, առասպելի ռապիդնալիստական վերամշակման հետևանք. հասունացման շրջանում, ինչպես գիտենք, տարերային անմշակ աշխարհում մենավոր հերոսի դայակներ են դառնում որսորդները, հովիվները, կերպարանափոխված ազնվատոհմիկ դաստիարակ-«հայրերը»: Այսպես, Կյուրոսի մասին առասպելի ուշ վարկածներից մեկում նրան սնուցում է ոչ թե էգ շունը (saka, ռուս. сука, լեհ. suka, պոլաբ. seuka), այլ հովվի կին՝ Սալակա անունով (=СОБАКА, «τήν κύνα καλέουσι σπάκα Μήδοι», Herod 1, 110), իսկ ռապիդնալիստական ոգով վերամշակված Հռոմուլոսի և Հռեմուսի մասին ավանդության մեջ սրանց խնամել և կերակրել է ոչ թե էգ գայլը, այլ պոռնիկ մի կին. լատիներենում lupa-ն ունի երկու նշանակություն՝ էգ գայլ և պոռնիկ:

Հետաքրքիր է, որ հայերենում շուն բառը նույնպես ունի «պոռնիկ», «շնացող մարդ» փոխաբերական իմաստը²⁴: Հերոսին կերակրող և խնամող այս արտասովոր կնոջ կերպարը աներկբայորեն զուգուղիվում է հաճախ շան գլխով (կամ շան դիմակով) պատկերվող խթոնիկ, վավաշոտ և գրբացական «արվեստների քագուհի» Հեկատոն-Մեդեայի հետ: Սա, ինչպես նկատել է դեռևս Կերենյին²⁵, Դեմետրա-Կորա-Հեկատոն երրորդության մի մասն է և սերտորեն կապված է նվիրաբերության հմայական ծեսերի հետ: Դիշտ այդպիսի խթոնիկ և թովչական դիցուհու հատկանիշների արձագանքն ենք տեսնում Սանտոի (հնում՝ ստնտու շան) կերպարում²⁶: Իսկ վերջինիս կողմից կերակրված Սանատրուկ-Սինատրուկ մանկան հատուկ անունը սկզբնական շրջանում կարող էր լինել տարերային ծագումով արարչագործ հերոսի (ինչպիսին, օրինակ, Արտաշեսն է) մակդիր՝ կապված սրան սնուցող և պաշտպանող շան և երկրորդ ծնունդն ապահովող շնակերպ արալեզների հետ:

Ավանդության ուշադիր ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Արտաշեսին ևս բնորոշ են հմայական հատկանիշներ, առանց որոնց նա թերևս չկարողանար հաղթել իր դյուքական ախոյան Երվանդին և նրա մոգ եղբորը՝ Երվազին: Ջուր չէ, որ իր մրցակից Արտաշես Արշակունուն (իմա՝ Երվանդականին) Երվանդ վերջինը վերագրել է մարական ծագում՝ ակնարկելով նրա վիշապագուն և խավարտական լինելը: Պատահական չէ նաև, որ տեսնելով Արտաշեսին՝ Երվանդի զինվորները բացականչում են «մար ամատ». դա կարող էր լինել Արտաշեսի միհրապաշտ, քաղդեայի լինելու վկայությունը:

Չմոռանանք, որ Արտաշեսի կինը՝ Սաթենիկը, նույնպես ուներ տարերային բնույթ, որն արտահայտվում էր նրա հեշտասիրության և վիշապների նկատմամբ ունեցած անբնական հակումների մեջ՝ «տոփանք Սաթինկան ընդ վիշապագունսն»: Մ. Արեղյանը ճիշտ է նկատել Սաթենիկի հմայական էությունը, բանգի վերջինս տեղնում

24 Աճառյան Հ., Հայերենի արձատական բառարան, հ. III, Եր., 1972, էջ 534:

25 Юнг К. Г., Кереньи К. Указ. соч. С. 7.

26 Չալքալ-Հույուկի հնագիտական տվյալների ուսումնասիրության հիման վրա Մարգիսը եզրակացնում է, որ հների համար «սեքսի և մայրության դիցուհին նաև անդրշիրիմյան աշխարհի դիցուհին էր, բանգի չկան մարդկային կյանքում ավելի սերտ բաներ, քան մահը, զուգավորումն ու ծննդաբերությունը» (Margis A. L'idea di destino nel antico. Vol. I Undine: del Bianco, 1984, չջ 33):

էր Արգամի բարձերից ունենալ «բժժական բույսերը՝ արտախոր խավարտ և խավարծի փունջ (տից=տցակ) ըստ հմայական հավատալիքի, որով մեկին սիրահարեցնելու համար նրա բարձերի կամ զգեստի մեջ կարում էին բժժանքները և հետո առնում»²⁷: Այստեղից պարզորոշ երևում է, որ վիշապագուն Արգամ-Արգավանը, լինելով խթոնիկ, տարերային էակ, տիրապետում էր մոգական գիտելիքների՝ կապված հողի և բուսականության հետ: Ըստ ավանդագրության՝ Արտաշեսի և Սաթենիկի որդի Արտավազը նույնպես ունեցել էր խթոնիկ ծագում, քանզի՝ «Վիշապագունք գողացան զմանուկն Արտաւազը, և դև փոխանակ եղին» (Մ.Խ. II, ԿԱ):

Պատահական չէ, որ Միիր-Միերի պես, որն «աշխարքի էրեսեն անմաս» է («Սասունցի Դավիթ», էջ 317), նա, շղթաներով զամված, հայտնվում է «Մութն աշխարհի» նախաշենին՝ «Սեաւ լեառն» Ագատն Մասիսի ընդերքում, որտեղից նրան ջանում են ազատել հավատարիմ շները (հիշենք Արայի և արալեզների մոտիվը):

Մեզ չպետք է զարմացնի էպիկական հերոսի վիշապագուն և դիվաբախ լինելը, նրա անցումնայնությունը (տրանզիտիվությունը) մարդկային վիճակից կենդանականի և հակառակը: Հայտնի է, որ այդ վիճակների միջև սահմանը թափանցիկ և անցանելի է աստվածների և աստվածային ծագում ունեցող արարածների համար: Միայն դիցախառն հերոսներին են ենթարկվում աստվածային կենդանիները, միայն նրանք են ունակ հասկանալու կենդանիների և թռչունների լեզուն և վերջապես, միայն նրանց է վիճակված անվմաս և նույնիսկ ավելի զորեղացած դուրս գալ մարդուն թշնամի վիշապների, դևերի, հրեղեն ձիերի և փերի-թռչունների աշխարհից:

Աշխարհի բոլոր ժողովուրդների առասպելներում այդ երևույթը այս կամ այն կերպ կապվում է մութ ուժերի կողմից հերոսին առևանգելու կամ վերջինիս՝ պատանդ մնալու հետ: Երբեմն հերոսը ինքնակամ կուլ է գնում վիշապին, դևին, հսկային կամ որևէ խթոնիկ կենդանու (այդ առումով հատկանշական է Միերի՝ վիշապի երախից ակն, իմա՝ հմայական իմաստության քար կորզելը. ակն-աչքը մինչև օրս էլ կապվում է դյուբանքի հետ)²⁸:

Վիշապի կամ հրեշի նկատմամբ հաղթանակից կամ նրա որովայնից, երբեմն էլ խոռոչատիպ բնակավայրից (որտեղ նա պետք է հոշոտվեր կամ սովամահ լիներ) ազատվելուց հետո հերոսն այլակերպվում և վերածնվում է: Կ. Ֆ. Յունգը այսպես է բացահայտում հերոսի՝ տարերային ուժերի նկատմամբ հաղթանակի անհրաժեշտությունը. «...եթե սպառնալիքը որևէ մեկի թաքնված ինքնությանը ծագում է վիշապներից և օձերից, ապա դա նախանշում է բնագղական հոգու, ոչ գիտակցականի կողմից

27 *Արեւելյան Մ.*, նշվ. աշխ., էջ 71-72: Այդ կապակցությամբ տեղին ենք համարում մեջբերում կատարել Եզնիկի հայտնի երկից. «Եւ ոչ որս երբէք՝ որպէս մարդկան արարեալ են վիշապայ, կամ առնիցեն և ոչ տաճարք իբրեւ մարդկան են նոցա ի բնակութիւնս եւ ոչ զիք ի բազատրագեաց և ոչ փայազանց ունին կապեալ առ իւրեանս կենդանի...»: Այդ, ինչպես և Վահրամ վարդապետի մեջբերած հատվածից պարզորոշ երևում է, որ հայերը համոզված էին, որ բարձր լեռներում կան քաջքերի և դևերի տաճարներ և բնակավայրեր, որոնց գոյությունը հերքում է մեր հեղինակը: Սակայն, ինչպես վկայում է Գրիգոր Մագիստրոսը, դեռևս 11-րդ դարում Վարազա լեռան վրա՝ քարանձավներում, կային խորիքոյա-պաշտական մեհեաններ-մեհրեաններ:

28 *Андреев Ю. В.* Поэзия мифа и проза истории. Л.: Лениздат, 1990. С. 166-170.

վերջերս արթնացած գիտակցության կլանված լինելու վտանգը: Ստորին ողնաշարավորները հնույ ի վեր եղել են կոլեկտիվ հոգեբանության սուբստրատի (միասեռ միջավայրի և երևույթների մախախմբ, Ե. Մ.) խորհրդանիշը»²⁹:

Որպես մեկնակետ ընդունելով արխայիկ գոյաբանության մեջ մակրոկոսմոսի և միկրոկոսմոսի (մարդու) ներդաշնակության և հաճախ նույնացման սկզբունքը՝ կարող ենք ասել, որ հաղթանակը խթոնիկ երևույթների հանդեպ հաղթանակ է մասնական հոգու մութ և տարերային դրսևորումների նկատմամբ: Այնուհետև գիտակցությունը վերաճում է մշակված և համակարգված ամբողջության:

Բնորոշ օրինակ կարելի է համարել Տիգրան Երվանդյանի մասին գրույցը, որի հիմքում դրված է Մար Ածղահակի խորհրդավոր երազը: Ածղահակի տեսիլքում հայոց արքա Տիգրան Երվանդյանի հրաշալի ծնունդը տեղի է ունենում Հայկազեան երկրի՝ սպիտակափառ և ցրտաշունչ սրբազան լեռան (անշուշտ՝ Մասիսի) գագաթին: Այդ ծնունդը խորհրդանշում է Տիգրանի երկրորդ՝ ոգեղեն ծնունդը, ինքնության արթնացումը, որն էլ պետք է օգնի նրան Վիշապ Ածղահակի դեմ դրամատիկ պայքարում: Ծիրանագեատ և երկնագույն պատմութանով ծածկված (այստեղ խորհրդանշական է երեք՝ սպիտակ, կարմիր և կապույտ գույների առկայությունը և երեք դյուցազունների ծնվելը) գեղանի և հսկայամարմին կինը, որ բռնված է երկունքի ցավերով, մարմնավորում է աստվածային իմաստությունը, որի շնորհիվ տեղի է ունենում հերոսի երկրորդ ծնունդը, նրա գիտակցության արթնացումը: Առասպելում, հանգուցալուծումն սկսվում է ճշմարտության բացահայտումից. հայոց արքան իր դեմ մութ ուժերի հյուսած դավերի մասին իմանում է «ամելսանիայի» (անշարժության) վիճակից դուրս գալով և ակտիվ գործելակերպի անցնելով: Միևնույն ժամանակ պատահական չէ Մար Ածղահակի վիշապածև կերպարանքը. անկասկած, դա երկյուղի նշան է: Ըստ Յունգի՝ «օձերով տեսիլքները տեղի են ունենում այն ժամանակ, երբ գիտակցությունը շեղվում է իր բնագոյային հիմքից»³⁰:

Պատահական չէ Ածղահակի տեսիլքում հայտնված երիտասարդ հայոց արքայի թռիչքը թևավոր վիշապի վրա, որը բացահայտում է Տիգրան Երվանդյանի մոգական բնույթը և խորհրդանշում է նրա զարթոնքն ու վերընթացը դեպի աստվածային ոլորտներ: Հիրավի, միայն դյուրական գործքամբ տոգորված հերոսը կարող էր հաղթանակ տանել մոգական գիտելիքներին տիրապետող մարական արքայի³¹ դեմ: Այսպիսով՝ Ածղահակի տեսիլքը մեզ ներկայացնում է երիտասարդ Տիգրանի նվիրաբերության խորհուրդը՝ դիցախառն արքայի կայացումը:

29 Юнг К. Г., Кереньи К. Указ. соч. С. 103.

30 Նույն տեղում: Այս առումով հատկանշական է Արդաշիր Բաբականի պայքարը Ստորգետնյա Որդի դեմ (հաղթանակ օրդալիայի միջոցով, այդ մասին տես Книга деяний Ардашира сына Папакка. Сост. О. М. Чунакова. М., 1987. С. 27, а также XIII, С. 7): Այդ երևույթի մասին տես նաև Элиаде М. «Магический полет». Указ. соч., 1987. С. 183-187; Андреев Ю.В. Указ. соч. С. 86-91:

31 Հնում հայերի, պարսիկների, հույների և շատ ուրիշ ժողովուրդների մոտ «մար»-ը և «բաղդեայի»-ն (իմա՝ բարեկական քուրմ) գրեթե միշտ նույնացվում էին մոգության և հմայական գիտելիքների հետ: (Հիշենք մոգ Գաումատայի կերպարը):

Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ հերոսի երկրորդ ծնունդը տեղի է ունենում ժայռածին Միհրի և Վիշապաքաղ Վահագնի հայտնության վայրում (դա նաև դյուցազունների համար նախատիպական էր), որտեղից հերոսը՝ որպես տարևրային երևույթ, հմայական զորություն և իմաստություն է քաղում:

Այս առումով հատկանշական է Ագաթանգեղոսի, Խորենացու և Հովհան Մամիկոնյանի երկերում Լուսավորչի վարքը, որն իր կառուցվածքով «մենավոր հերոսի» արքետիպի անմիջական արձագանքն է: Այն, ըստ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, քրիստոնյա կղերի կողմից ենթարկվել է վերամշակման: Գրիգորի կենսագրությունից հանվել են «չափից դուրս աչք զարնող առասպելական տարրերը, ինչպես օրինակ, կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչների կողմից հերոսին սնելն ու աճեցնելը», կրճատվել են «ծիծաղաշարժ միջադեպերը, չարաճճությունները (մորուք բռնելը, կրակով ու ոսկով փորձելը..., որ վայել չեն քրիստոնյա առաքյալին, մահատակին)»³²:

Սակայն կղերագրական վերամշակումների շղարշի տակ, այնուամենայնիվ, ուրվագծվում են «մենավոր դիցամանուկի», անշուշտ, նաև միածին Միհրի առասպելությին բնորոշ գործող անձանց անունները, որոնց «...մի մասը, գլխավորապես հեթանոսականը, կերտվել է ըստ ֆունկցիոնալ նշանակության»³³: Դրանցից ուշագրավ է զույգ հերոսներից մեկի՝ Տրդատի, հորը սպանող Անակի (նոր պրսկ.՝ «չար», նաև «չարք», «չար ոգի») անունը: Սրա դաժան արարքից հետո երկու մանուկներն էլ դառնում են որբ և վտարանդի: Հատկանշական է նաև Բուրդարի (հնդեվր. *b[er]-e-t[h]i* «տանել», «կրել», «համբերել» ձևից) անունը³⁴: Վերջինս «հրաշալի» կերպով մանուկ Գրիգորին ազատում է Երասխից, որը «յարույեալ զայր լի դարիւ եւ դարիւ, սառնահալ, ջրակուտակ, ձիւնասույզ, ձիւնախաղաղ բազմութեամբն յաւուրս իւրոյ պլտորութեանն» (Ագաթանգեղոս, 37): Այս դրվագում ակներև է վարար Երասխի և Կորդվաց լեռներում հայտնված Սանատրուկի համար օրհասական քառտիկ և սանձարձակ միջավայրի մմանօրինակությունը (վարար ջուրը, ձյունը, սառույցը, փոթորիկը քառսի, նախասկզբի և վերջի խորհրդանիշն են):

«Մենավոր մանուկի» արքետիպի մյուս դրսևորումներն են Սովիի՝ խորհրդավաշտական անուն կրող ստնտուի կողմից կերակրվելը և մույնքան խորհրդավոր անուններով Բուրդարի և Եվթաղի³⁵ կողմից հովանավորվելն ու դաստիարակվելը, վերջապես՝ հերոսի նվիրաբերական մահը խորհրդանշող Սանդրամետք անդնդոցում արգելափակվելը: Միհր-Մհերի, Արտավազդ-Շիդարի և Դավթի պես հերոսը, զեռուններով ու կարիճներով շրջապատված, հայտնվում է մի տեղում, ուր «....այլ մարդիկ, որ միանգամ իջույեալ էր անդր՝ ամենեքեան մեռեալ էին վասն դժնդակ չա-

32 Մելիք-Օհանջանյան Կ., Ագաթանգեղոսի բանահյուսական աղբյուրների հարցի շուրջ // ՊԲՀ, 1964, 4, էջ 77:

33 Նշվ. աշխ., էջ 80:

34 Նույն տեղում:

35 Եվթաղե-Եվթաղիոս-*ев-θάλῃς*՝ *θάλλω* բայից՝ ծաղկած, ճոխ, նաև հարուստ, ունեղոր, մեծատուն, նաև արգասավոր: Այս անվան ստուգաբանությունը ի հայտ է բերում այդ կերպարի իմաստաբանական կապը սնուցող արգասավոր Անալթեայի մոտիվի հետ, որի «առատության եղջյուրից» սնվել է Ջևաղ:

րաշունչ դառնութեան տեղոյն, վասն կարակում տղմին, օձախառն բնակութեան եւ խորութեանն»³⁶: Այս դժնի և մութ աշխարհում հերոսին, ինչպէս կարգն է, օգնում է սրտաբայ «կին ոմն այրի», որը սնուցում և գոտեպնդում է նրան: Հերոսն այստեղ անցկացնում է 14 «ամս», որից հետո միայն տեղի է ունենում նրա զարթոնքը՝ երկրորդ ծնունդը (Γρηγόριος արթուն, զվարթուն, հսկիչ՝ Արև-Միքրա-Միհրի հիմնական մակդիրներից մեկը): Միայն դրանից հետո հերոսը կարող է իրականացնել նախախնամությամբ իրեն վերապահված առաքելությունը (նա, ով չի ազատվել, չի կարող ազատել ուրիշներին): Այստեղ հետաքրքիր է նաև Լուսավորչի ազատման գործում մեծ դեր խաղացած մեկ այլ կնոջ՝ Գայանեի կերպարն ու խորհրդավոր անունը: Այն կապվում է հունարեն Γή (դոր. Γα, Γαῖα) հող, երկիր նշանակության հետ և թարգմանվում է Երկրային. կրկին ուրվագծվում են զուգահեռներ Դեմետրա-Կորա-Հեկատեի հետ:

Գայանեի երկրային կերպարն անմիջականորեն առնչվում է նաև Գրիգորի «կրտսեր երկվորյակին», նրա «ստվերին»՝ Տրդատին: Վերջինիս կերպարի մեջ ևս բացահայտվում են խթոնիկ հատկանիշներ: Վարագի կերպարանք ընդունած «դիվաբախ» թագավորը վայրի խոզերի հետ թափառում է Երասխի եղեգնուտներում՝ նույն քառտիկ, նախասկզբնական ոլորտում: Վայրի խոզի մոտիվն այստեղ նույնպէս ստեղծում է աղերսներ Գայանեի և Դեմետրա-Կորա-Հեկատեի հետ: Այսպէս Կորայի առևանգման առասպելույթի օրֆիկ վարկածի մեջ ի հայտ է գալիս ոմն խոզարարած Եվբուկսը (բարի խորհրդատու՝ Հադեսի մակդիրներից մեկը), որի խոզերը Պերսեփոնեի հետ ընկնում են երկրի ընդերքը, անդրաշխարհ: Այդ պատճառով էլ Դեմետրա-Պերսեփոնե-Հեկատեին զոհաբերում էին խոզեր (հաճախ՝ սև գույնի): Էլիվսինյան գաղտնածեսության ժամանակ զոհաբերվող խոզերին կոչում էին δέλωαξ՝ Երկրի «որովայնի կենդանի» (ճիշտ այնպէս, ինչպէս դելֆիններին անվանում էին ծովի «որովայնի կենդանի»): Այս խոզերին բուծում էին հատուկ պայմաններում՝ կերակրելով սալիտակ ցորենով և գինով, իսկ տոն օրերին բրածեծ էին անում և մասնատում: Սրանց անդամահատված մնացորդները հորում էին և օրեր անց հանում հողից, որպէսզի մատուցեն Դեմետրա-Կորա-Հեկատե դիցուհուն: Հենց այդ ժամանակ տեղի էր ունենում հրաշք, և խոզերի նեխած մնացորդներից սկսում էր աճել ցորեն. դա նոր կյանքի, վերածնության խորհուրդն էր:

Փաստորեն նույնպիսի մի ֆարմակ³⁷ («բավության զոհ») կարելի է համարել նաև «պիղծ» Տրդատին, որն ապրում է թագավորավայել կյանքով, բայց հետո խոզ է դառնում ու «մեռնում», «իջնում Անդրաշխարհ», որպէսզի «հառնի» և նոր կյանքի կոչի իր երկիրը: Նույն երևույթն ենք տեսնում նաև Քրիստոսի կողմից դիվահարին չար ոգիներից ազատելու մոտիվի մեջ (Ղուկաս, 8, 26-40): Չար ոգիներից տառապող մարդը Տրդատի պէս փախչում էր տնից և թափառում ամայի վայրում և Տրդատի պէս ազատվում դևերից աստվածային օգնությամբ: Հալածված չարքերը Քրիստոսի

36 Ագաթանգեղոս, 124:

37 Քրիստոսն ինքն էլ է ֆարմակ: Այդ մասին տե՛ս *Фрейденберг О. М. Вьезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // Миф и литература в древности. М.: Главная редакция восточной литературы, 1978. С. 491-531.*

կամքով հայտնվում են մոտակայքում արածող խոզերի մեջ և նետվում անդունդը: Այս խոզերն, անկասկած, ֆարմակներ են, որոնց մահը նոր կյանք է պարգևում բուժվածին:

Վերադառնալով Գայանեի կերպարին, փորձենք պարզել, Տրդատին «հաղթելն» ու վարազ դարձնելը արդյոք չե՞ն վկայում նրա (երկրային, երկրից սերված) հմայական հատկանիշների մասին: Վերհիշենք մայրիշխանության դիրքերի պահապան, տղամարդկանց բռնության և անհավատարմության համար վրիժառու էրինուհիներով շրջապատված Մեդեա-Հեկատեի և նրա ազգական Կիրկա կախարդուհու մոտիվները: Վերջինս խոզ է դարձնում Ռդիսևսի արքանյակներին, և սրանք կարողանում են դյութանքից ազատվել միայն աստվածների կողմից սիրված իրենց հնարամիտ թագավորի շնորհիվ: Հետաքրքիր է, որ կախարդներ Կիրկան, սրա եղբայր Էյետես-Այետեսը, վերջինիս դուստր Մեդեան (Հեկատե) բնակվում են Էյա-Այա անվանվող կղզիներում (ավելի ուշ Էյետեսի Էան մույնացվեց Կողքիսին): Էյա, Էյա (Հոմերոս), Այա՝ Գայա, Գ-եյա անվան հնագույն ձևն է:

Այստեղ կրկին տեղին են թվում զուգահեռները մի կողմից՝ Գրիգորին հովանավորող «կին ոմն այրու» հետ, որ «հրաման առեալ յարհաւրաց՝ զի աւուրն նկանակ մի արարեալ պատրաստական ընկենուլ ի ներքս ի խոր վիրապն» (124) և շուտով ինքն էլ հայտնվեց նման մի «խորունկ» ու «ղժնդակ» վիհում, և մյուս կողմից՝ կորեկի արտի տեր, երկրագործ (որն ինքնին բնորոշ է Սասունի բնակչությանը)³⁸, Դավթի խրատատու «Սասնա պառավի» հետ: Վերջինս եղել է Մհերի տարփուհին, որով խախտել է «Սասունի համակեցության հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ տարամուսնությունը, նրա դուստրն էլ, ըստ երևույթին, Դավթի խորթ քույրն էր»³⁹: Ուստի պատահական չէ, որ իրեն ոչ խորթ այդ կնոջն է դիմում Ջոջ Մհերի ազգականներից հալածված Դավիթը.

«– Պառավ, ...շնորհակալ եմ քեզնե.

Կը գաս դու ինձի մեր ըլնես. ես մեր չունիմ»:

Եվ ստանում է խորհրդավոր պատասխան.

«– Դավիթ, ես էլի՛ քեզ մեր եմ,

Կերթամ իմ տուն.

Ինչ բան քեզ պետք կ'ըլնի կը գաս, կ'ասեմ»:

Եվ ավելացնում է.

«Ըսկի՛ մի վախենա...

Չուր հիմիկ պստիկ էիր՝ ջոջացար»:

Վերջում պառավը խորհուրդ է տալիս Դավթին՝ հորեղբայրներից պահանջել իր հոր «սենեկը», որ «նստե՛ն» այնտեղ:

Հովսեփ Օրբելին համարում է, որ պառավի կերպարում գետնողված են «...ոչ թե պատկերացումներ երկրային մոր, այլ ընկալումներ մայր հողի մասին՝ այն տարերքի.

38 Степанян А. А. Указ. соч. С. 43.

39 Там же.

լու, ինչպես նաև իր ուխտադրժության պատճառով հոր պես «փառագրկվում» և ընկնում է պարսից Շապուհի ձեռքը: Այստեղ է բացահայտվում Արշակի դիպախառն և տարերային ծագումը: Մար Ածղահակի պես Շապուհը խորհրդակցում է մոզերի, կախարդների և աստղագուշակների հետ, վերջիններիս խորհրդով կազմակերպում մի տեսակ օրդալիս՝ այսինքն՝ փորձություն հայրենի երկրից բերված նախասկզբնական տարրերով⁴³, որի ժամանակ բացահայտվում են Արշակի աստվածային էությունը և այն լուրջ վտանգը, որ նա ներկայացնում է Արյաց արքայի համար (հիշենք Տիգրան Երվանդյանին): Սակայն երդմնագանց լինելու պատճառով Արշակն արյուն կորցրել է իր «Փառքի» զորության մի մասը, և Շապուհը կալանավորում է արքային ու գյում քառսի խորհրդանիշ Խուժիստանի (Խավարաստան) Անհուշ բերդը (իմա՝ չգիտակցված աշխարհ):

Արշակի ճակատագիրն է կիսում նրա դաստիարակ, սպարապետ Վասակ Մամիկոնյանը, որը նույնպես օժտված է գերբնական հատկանիշներով: Նրա բնությունը նույնպես երկակի է՝ մարդկային և աստվածային. լինելով փոքրամարմին, նա միաժամանակ հսկա է, որի ոտքերի տակ սարերը, կայսրությունները հողի տակ են անցնում: Այս ավանդագրույցում հետաքրքիր է նաև Արշակի հավատարիմ սենեկապետ Դրաստամատի կերպարը: Նա էլ իր տիրոջ հետևից իջնում է Անհուշ աշխարհ, որպեսզի արքային ազատի տառապանքներից (հիշենք էպիկական հերոսի հետ Անդրաշխարհ իջնող օգնական արքանյակներին):

Փափտոտը տարերային ծագում է վերագրում նաև Պապին, քանզի «մայր յուր... նուիրեաց զնա դիւայ. եւ բնակեցին դեք բազումքնի մանուկն, եւ վարէին զնա ըստ կամայ իւրեանց» (IV, ԽԴ) «եւ ամենայն մարդ զդեսն 'ի նմա աչօք բացօք տեսանէին», «զի յօժից կերպարանս ելանէին 'ի ծոցն Պապայ թագաւորին, եւ պատէին զուսոք նորա», և Պապը նրանց մասին ասում է՝ «սոքա իմ են» (VI, ԻԲ):

Ամփոփելով աստվածային միածին, տարրածին մանուկի առասպելաբանական արքետիպի քննարկումը՝ ավելացնենք, որ տարերային խթոնիկ ծագում ունեն նաև հսկահերոսները: Դրա վկայությունն են նրանց ահարկու ուժը, մարմնական մեծությունը, որկրամոլությունը, անկառավարելի ցատումը և գերբնական այլ հատկանիշներ, այդ թվում՝ հմայական գիտելիքներին տիրապետելը: Խթոնիկ ծագումը իզական

բանության այնպիսի օրհասական կանոն, ինչպիսիք են Շամիրանը, Սաբենիկը, Իսմիլ Խարունը, Չմշկիկ Սուլբանը, հունական դիցաբանության մեջ՝ Մեդեան, Հեղինեն, Կլիտեմենեստրան (բայց ոչ Պենելոպեն, որը պահպանեց Ոդիսևսի «Փառքն ու Պատիվը», հայկական էպոսում այդպիսի կերպար է Խանդութ Խարունը): Այդ մասին տե՛ս *Шмалъ Н. В. Указ. соч. "Сватовство женихов"* գլուխն ամբողջությամբ, նաև՝ *Ахунян А. В. Открытие сознания (древнегреческая трагедия). Человек и культура. М., 1990, С. 32-34; Пронн В. Я. Указ. соч. ; Ստեփանյան Ա., Ընտանիք-պետություն համաձևությունը իրնգերբորդ դարի հայ հասարակական մտքի մեջ. Մովսես Խորենացի // Իրան նամե, 6, նոյեմբեր, 1993:*

43 Մայր հողը ոտքի տակ իբրև հենարան, զորության և փառքի աղբյուր կորցնելու և ձեռք բերելու մոտիվը հանդիպում ենք նաև Փոքր Միերի և դև Բյազբազի մենամարտի դիպվածում (Մասնա ծոեր, հ. III, էջ 78-79): Այստեղ վիշապ Բյազբազին օգնության է գալիս նրա մայրը, որը որդու ոտքերի տակ ածուխ էր լցնում, իսկ Միերի ոտքերի տակ՝ օճառաջուր, որպեսզի նա սալքաքի և ընկնի: Միերին ոտքի մնալու համար օգնում են նրա պահապան և օգնական հրեշ-հրեշտակները:

հակահերոսների մոտ արտահայտվում է վերջիններիս անհագ հեշտասիրությամբ, ռազմատենչությամբ, քնահաճութ ամբ ու իշխանատենչությամբ, մասնավորապես՝ տղամարդու վրա իշխելու ձգտումով⁴⁴: Այստեղ գործ ունենք մայրիշխանության վերապրուկի հետ, որը հայրիշխական դարաշրջանում, արդեն լինելով անախորճիզ, ընկալվում էր բացասաբար՝ իբրև տիեզերքի՝ կանոնավորված աշխարհի տարրալուծման մի արտահայտություն:

Հայ դիցաբանության մեջ այդպիսի խթոնիկ ու գերբնական երևույթներ են Շամիրամը, Սաթենիկը, Իսմիլ Խաթունը, Չմշկիկ Սուլթանը: Դյուբական Դեղծունն ու Արմադանը նույնպես ծագում են խթոնիկ միջավայրից, իսկ հսկա Խանդուրը, արհամարհելով թույլ փեսացուներին, Շամիրամի, Իսմիլ Խաթունի, Չմշկիկ Սուլթանի պես ինքն է ամուսին ընտրում: Սովորաբար շատ ցյուն է արտահայտված հակահերոսի անցումային (տրանզիտիվ) բնույթը⁴⁵: Հիշենք Պատմահոր «Այլ թե ախորժիս առասպել էլ Շամիրամ քար, քան զՆիոբե» (I, ԺԲ) կամ Բելի «ի բարձրաւանդ տւող» քար դառնալը (I, ԺԱ):

Այլ խոսքով՝ ինչպես հերոսը, այնպես էլ հակահերոսն ունեն տարերային ծագում: Դրանով է բացատրվում, որ նրանք հաճախ ազգականներ են (ընդ որում՝ ավելի հաճախ մայրական, քան հայրական կողմից)⁴⁶: Սա ևս երկվորյակ եղբայրների մասին առասպելության վերապրուկներից մեկն է: Սակայն, ի տարբերություն հակահերոսի, որն ունի բացառապես խթոնիկ ծագում, հերոսը (կամ երկվորյակներից ավագը) նաև երկնային ծագում ունի կամ որևէ կերպ առնչվում է աստվածային բարձր ոլորտներին: Կասկած չի հարույցում, որ հերոսն իր կայացման առաջին շրջանում ի հայտ է գալիս լոկ որպես երկրային երևույթ, թերգարգացած փայտխեով (հոգի), մի տեսակ անհոգի մարմին, և միայն զարգացման հաջորդ փուլում՝ 'αφ' 'εστιας-ի ժամանակ պատանի հերոսը, παῖς 'αφ' 'εστιας (նվիրաբերվող պատանի) հաղորդակից է դառնում ոչ երկրային երևույթներին: Այս իրողությունը նախասահմանված էր ճակատագրով և մասամբ՝ հմայական ու խորհրդապաշտական իմացությամբ:

Հատկանշական է, որ հերոսի այդ δρόμενον-ը սկսվում է նրա առևանգումով, գերեվարությամբ, պատանդ մնալով կամ բանտարկությամբ: Պատանդ են Բաղդադում Սանասարն ու Բաղդասարը, Դավթին իր հորեղբայրներն ուղարկում են օտար ու հեռու Մըսր, որ այնտեղ նա սնվի Իսմիլ Խաթունի կաթով՝ իր խորթ եղբոր տանը: Վերջինս բանտ է նետում Դավթին, որ լույսի շող անգամ չտեսնի: Ավելի ուշ Մըսրա Մելիքի դավերի պատճառով Դավթն ընկնում է խոր քարախորշի մեջ: Նրա վրա հսկայական ծանրություն է լցվում՝ մեկուսացնելով հերոսին լույս աշխարհից:

44 Հույն դիցաբանության մեջ այդպիսին են նույն Հեկատեի քրմուհի Մեդեան, Ջևսի շառավիղ Հեղինեն, Կլիտեմնեստրան, Ռոխսսին իր մոտ, վերջինիս կամքին հակառակ, պահող Կալիստոն, Կրկեն, այդպիսին են ամագոնուհիները, նիմֆաները, ջրահարսերը և վերջապես ինքը՝ Ափրոդիտեն: Հայտնի է, որ երկար ժամանակ կանանց այդ իրավունքի ջատագովներն ու պահապաններն էին էրինուհիները:

45 Шталъ И. В. Указ. соч. С. 37:

46 Պատահական չէ, որ զանազան խթոնիկ երևույթները հովանավորում էին իրենց կողմից սնուցված հերոսին ու հակահերոսին և փորձում էին պահպանել մեկին մյուսի ցատումից (Իսմիլ Խաթուն և ուր.):

Նույն ձևով ժայռի մեջ մեկուսացված է Մհիր-Մհեր Շիղարը: Սանդրամետի (Ամեշա Սպենտա Արմատայ⁴⁷, Արմայտի՝ իրանական ընդերքի դիցուհու) պատանդն է Արտավազդը, որին քաջքերն առևանգել և տարել են «Ազատն ի վեր, ի Մասիս»: Պատանդ մնալու մոտիվը տեսնում ենք Տիգրանի մասին պատմության մեջ: Նույն առասպելությոն ընկած է մի կողմից Տրդատի, Արշակի և Պապի մասին պատումների և մյուս կողմից՝ Գրիգորի և Ներսեսի «վարքերի» հիմքում (մանրամասն դա ցույց է տրված մեր աղյուսակում, տե՛ս հոդվածի վերջում):

Մարդաբանական գիտության (անթրոպոլոգիայի) մեջ պատանդների առևանգման և պատանդ տարվելու երևույթը մանրամասն ուսումնասիրված է⁴⁸: Ուշագրավ է, որ հերոսի պատանդ լինելու կամ վտարանդության և դրա հետ կապված հալածանքների պատճառը հաճախ, կամա թե ակամա, դառնում են նրա ավագ ազգականները: Այս հանգամանքը թերևս կարելի է բացատրել այն դերով, որ խաղում էին արքայազների ազգականները և հերոսի անմիջական միջավայրը նրա նվիրաբերության ծեսում:

Հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ տղաների հասունության առաջին նշանների հայտնվելուն պես սկսվում էր նրանց նվիրաբերության (ինիցիայիայի) նախապատրաստական փուլը, որի ժամանակ նրանց առևանգում և իբրև պատանդ ուղարկում էին քշված, անմշակ և անառիկ կողմեր, տարաշխարհ: Այստեղ մեկուսացնում և զանազան փորձությունների էին ենթարկում: Որպես օրենք՝ առևանգումը կատարում էին նվիրաբերությունն արդեն անցած կտրիճ-սեպուհները (էֆերոսները, կունակները, ազաբները, ուշ շրջանի հայ իրականության մեջ՝ ամուրիներ, մակարներ, ազապ չարիներ⁴⁹), որոնք մութ ուժերը մարմնավորելով՝ ճիշերով ու աղաղակներով, զգգված մազերով, ահարկու քաջքերի⁵⁰ դիմակներով և կենդանիների մորթիների տակ թաքնված, պատանդ էին տանում պատանուն: Այստեղ, անշուշտ, գործ ունենք «հայելային» էֆեկտի հետ: Քաջքը, հետևելով Յունգի տերմինաբանությանը, մարդու «սովերն» է, հոգու պղտոր արտացոլումը⁵¹, որն ապրում է Անդրաշ-

47 Արդյոք հայերեն արմատը, որպես Ստորերկրայքում գտնվող բույսի մի մաս, չի՞ առնչվում այդ անվան հետ:

48 Հետազոտողները վաղուց են նկատել և նկարագրել այդ երևույթը: Տե՛ս՝ *Spencer B., Gillen F.* The native tribes of central Australia, London, 1899, P. 218 և հաջ.; *Hedgood C. H.* The Nature and Function of "Secret societies" in Oceania, 1, 2, 1930, էջ 129-151, *Peuckert W.-E.* Geheimkulte, Heideberg, 1951: Այդ երևույթի ուշագրավ հետազոտություններից է նաև *Левин-Брюль Л.* Первобытное мышление. М.: Атеист, 1930. г. 20: Հայ-իրանական իրականության մեջ այդ երևույթի և հատկապես դրա հետ կապված տարիքային ստորաբաժանումների մասին տե՛ս *Фролов Э. Д.* Идеальное государство у персов в «Киропедии» Ксенофонта // Проблемы античной культуры. Т. I, Е.: Изд. АН Арм. ССР, 1979. С 301.

49 *Варданян Л. М.* Пережитки института инициаций у армян (По материалам свадебной обрядности) // ՊԲՀ, 1967, 4, էջ 291:

50 *Абрамян Л. А.* Первобытный праздник и мифология. Е.: Изд. АН Арм. ССР, 1983. С. 143-146, 147.

51 Նույն տեղում, էջ 61-63: Պատահական չէ, որ Թումանյանի «Լոռեցի Սաբուն» պոեմում դիվակերպ քաջքերը կանչում, քաշում են հերոսին դեպի իրենց կենցաղային մատախլապատ, բավ անտառներով ծածկված լեռներն ու կիրճերը, իրենց քարանձավները, որտեղ «պատ է առնվելու» երիտասարդ հերոսի գիտակցությունը: Տե՛ս նաև *Аверинцев С. С.* К толко-

խարհում (հիշենք ամենի Արտավազդի և խենթ Շիղարի, դիվաբախ Տրդատի մոտիվը), և որի հետ հանդիպումը, ճանաչումն ու նրանից տարանջատումը պարտադիր է յուրաքանչյուր նվիրաբերվողի համար:

Այն «աշխարհում», ուր քաջքերը գրավ էին տանում նվիրաբերվողին, ամեն ինչ այլակերպված⁵² է և ներկայանում է քառոտիկ, «շուռ տված» տեսքով: Նվիրաբերվող արքայազնն այստեղ գրավում է ամենապարզ և ստորագույն դիրք, սպասարկում է իրեն առևանգած մորավարժ (նեոֆիտ) սեպուհներին ու այրերին, կատարում է զանազան նվաստացույցիչ պարտականություններ⁵³: Այդ պահին «չեղյալ են հայտարարվում նախ և առաջ հիերարխիկ հասարակարգը և նրա հետ կապված վախի ձևերը, պատկառանքի, ակնածանքի, բարոյականության և այլն, այսինքն՝ մարդկանց հասարակական հիերարխիկ և տարբեր այլ (այդ թվում՝ տարիքային) արգելքները»⁵⁴: «Մթին աշխարհից», «խավարաստանից» ճողոպրելու և «վերին» ոլորտները բարձրանալու համար նվիրաբերվողին օգնում է դաստիարակ-խրատատուն (ուշ ժամանակների քավորը)⁵⁵: Վերջինս իր սանի հետ իրական կամ կեղծ հալածանքներից խույս տալու նպատակով լքում էր հարազատ և առօրենական միջավայրը և տանում էր իր հոգեորդուն նախասկզբնական ժամանակներն (dreamtime) ու նախատիպական ոլորտները, որտեղ նրա գլխավոր զբաղմունքը որսորդությունն ու հովվությունն էր⁵⁶:

Այստեղ, անկասկած, կարևորվում է հովիվների դերը հերոսի կայացման գործում⁵⁷: Դեռևս արարչագործ աստված Միհրի՝ ժայռի վրա իջած շողակաթից ծնվելու

ванию мифа об Эдипе. // Античность и современность (к 80-тилетию Ф. А. Петровского). М. 1972 С. 90-102; *Паназян А. А.* Борьба братьев и рождение героя в Ветхозаветных легендах // Древний Восток, 4, С. 50: Его же. Еще раз о борьбе братьев и рождение героя в преданиях книги Бытия // Древний Восток, 5. С. 203-212.

52 Ահա թե ինչու Սմբատ Բագրատունին «ընդ երեսս լերան եւ դաշտաց այլակերպյալ շրջելով հետի հանդերձ մանկամբնե Արտաշեսի» (II, Լէ):

53 Պայմանականորեն այդ գործելակերպը կարելի է անվանել «սպարտական», որս վերաբերյալ տե՛ս *Андреев Ю. В.* Ранне-греческий полис (Гомеровский период). Л.: Изд. ЛГУ, 1976. С. 86-87:

54 *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 207-208.

55 *Каранетян О.* Об одном персонаже армянской свадьбы // ИФЖ, 1965, 2. С. 211. Նվիրաբերության կարևորագույն գործոններից է դաստիարակի անհատականությունը և այն furor paedagogicus-ը, որի կրողն է նա: Հիշենք Ֆ. Շիլլերի այն դիտողությունը, թե «դաստիարակում է այն, թե ինչ է դաստիարակը, և ոչ թե այն, ինչ նա է ասում»: Խոսքերի մոլուքը մեր ժամանակների բնորոշիչն է, հնում կարևոր էր գործելակերպը: Սակավախոսությունը կշիռ էր տալիս խրատատուի ասած ամեն բառին:

56 Հույժ կարևոր է, թե ինչով է սնուցվում հերոսը հովվական և որսորդական ոլորտներում: Դա միան է, կարճեղենը, մեղրն ու զինին: Այն ամենը, ինչ կարելի է ստանալ վայրի, անմշակ բնությունից: Սարերում «հացակերությունը» քայքայվում է, քանի որ հացը, լինելով մարդու աշխատանքի արդյունք, մշակված աշխարհի պտուղ, չի համապատասխանում էպիկական կատարելակերպին: Այդ մասին մանրամասն տե՛ս *Ստեփանյան Ա.*, «Ընտանիք-պետություն» համաձևությունը..., էջ 10-11, նույնի՝ Развитие исторической мысли... С. 143-153:

57 Հին արևելքի էպիկական պատումներում հովիվների դերի մասին տե՛ս Гринцер П.Н.

միակ վկաները հովիվներն էին: Նրանք ավետարանչական մոզերի պես երկրպագում են նորածին Աստծուն և նրան ընծաներ մատուցում՝ նորածին ուլեր և գառներ⁵⁸: Այստեղ հատկանշական է, որ հովիվները լեռներում իրենց հոտերը արածացրել են դեռ մինչև Միհրի ծնվելը և նրա կողմից Աշխարհի (Տիեզերքի) կարգաբերելը և մարդկանց ստեղծելը⁵⁹: Այստեղ, անկասկած, տեղին են զուգորդությունները միհրական առասպելության (ինչպես և մեր էպոսի) խաշնարած հովիվների և Քրիստոսին երկրպագող մոզերի միջև⁶⁰ (որոնք եկել են Արևելքից, քերսս՝ Հայկական լեռնաշխարհից):

Այսպիսով ակնհայտ է դառնում հովվի⁶¹ և իմաստուն մոզի, խորհրդապաշտ ուսուցչի խորհուրդը: Իր սանիկին զանազան փորձություններում կոփելով և խորհրդապաշտության հիմունքներին ծանոթացնելով՝ նվիրաբերող խրատատուն, միասագողը (μυστ-αγωγός) նրան ենթարկում էր վերջին և վճռական քննության՝ մի տեսակ օրվալիայի: Դրա բովով անցնելուց հետո նորադարձը կարող էր համարվել հասուն և գիտակից: Նա նոր որակով (երբեմն էլ իր էությանը համապատասխանող նոր անվանը կամ տոհմանվանն արժանանալուց հետո) վերադառնում էր մշակված աշխարհ, որին պետք է նոր լիցք հաղորդեր, այն «բեղմնավորեր»: Հասունության առաջին արարը սովորաբար եզրափակվում էր դյուցազնի ամուսնությամբ, որի ժամանակ վերջինիս կրկին առաջնորդում էր իր խրատատուն (քավորը):

Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. М.: Наука, 1974. С. 217 и сл.; *Пропн В. Я.* Фольклор и действительность: Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 277 и сл.: Հայագիտության մեջ այս հանգամանքի վրա առաջինը ուշադրություն է դարձրել Ա. Ստեփանյանը, տե՛ս *Степанян А. А.* Указ. соч. С. 40, 44, 49-50:

58 Кюмон Ф. Мистерии Митры. СПб.: Евразия, 2000. С. 171-172.

59 Там же. С. 173.

60 Այդ հարցին մանրամասն անդրադարձել է դեռևս Ժան Ռևիլը «Etudes pupilees en hommage à la faculté de theologie de Montauban», 1901, էջ 399 և հաջ.: Պատահական չէ, որ Միհրի և Քրիստոսի ծնունդը նշվում էր նույն օրը: Իսկ Ա. Դյուտրիխը համարում է, որ մոզերի երկրպագությունը եղել է մաս Հայոց ալբա և Միհրի մոզուպատ Տրդատի՝ իր շքախմբով Հռոմ կատարած այցելությունից տպավորության արձագանքը («Zeitschr. F. Neutest. Wiss», 1902, էջ 1 և հաջ. = «Kleine Schriften», էջ 272 և հաջ.), որը մեր կարծիքով տակավին չի հսկայանում վերն աավածին: Մանրամասն այդ մասին տե՛ս՝ *Մարգարյան Ե. Հ.*, Կոմմագենեի հոգևոր մշակույթի պատմությունից Միհրականության հետքերով // Պատմության հարցեր: Տեղեկագիր, 2009, էջ 44-45:

61 Հմմտ. քրիստոնեական հովվի՝ իբրև «հոգևոր հայր» խորհրդի հետ:

ЛЕВОН АБРАМЯН

- 1 О преимуществе термина «губитель» по отношению к «вредитель» см. В. Айрапетян. Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М., 2001, 6123 (с позднейшим дополнением, здесь же ссылка на статью М. Вайскопфа (Морфология страха: [О книге В.Я. Проппа «Морфология сказки»]). — Новое литературное обозрение, 1997, 24, с. 53-58), обсуждающую пропповский термин «вредитель» агрономического происхождения), и позднейший абзац 622112 (Губитель и спаситель).
- 2 Например, в сказках, где попавший в нижний мир герой возвращается на белый свет благодаря убийству «второстепенного» змея, — см. Л.А. Абрамян, А.Р. Демирханян. Мифологема близнецов и мировое дерево. (К выяснению значения одного класса наскальных изображений древней Армении). — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1985, N 4, p. 72.
- 3 В.В. Иванов. В.Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
- 4 Ս. Հարությունյան, Վիշապամարտը «Սափնա ծեր»-ում, «Լրաբեր» հասարակական գիտու-

лишь несколько моментов из эпизода о поединке Сасунци Давида и Мсра Мелика. Так, Давид убивает Мсра Мелика, как и полагается Громовержцу, молнией — чудесным мечом-молнией. В одном случае он убивает даже не мечом, а искоркой огня, которая отлетает от встряхиваемого меча (УБ, Ц⁵, 585; СУ⁶, 158). Как и Громовержец из основного мифа, Давид пребывает до боя наверху (на горе) — в Сасуне. Иногда, чтобы нанести удар по противнику, он берет разбег с родных гор (с Сасуна) (УБ, Р/1/7, 222; ДС⁸, 289-290), хотя, как мы увидим в дальнейшем, ему нужен не разбег, а особое расположение для нанесения точного удара. Тема разбега, тем более с родины, скорее всего, появляется как симметрия по отношению к действиям противника, для которого разбег как раз важен: Мсра Мелику не хватает его для надлежащего удара и он каждый раз (из трех) увеличивает расстояние, на которое удаляется перед ударом, в третий и последний раз доходя до Мсыра, своей отправной точки (УБ, Ц, 201-202; ДС, 287-288; УБ, Г⁹, 223)¹⁰. Видимо, именно из соображений симметрии составители сводного текста выбрали нетипичный вариант, где Давид разгоняется с родных гор, а Мсра М — с Мсыра (ДС, 287-290). Тем не менее получается еще более наглядная картина для сопоставления описываемого поединка с основным мифом. Вообще сводные тексты при всех очевидных и известных недостатках имеют также определенное преимущество: собственно, они являются еще одной версией, но составленной специалистами, которые отбирают или исключают те или иные детали из других сообра-

բյուճնե՛րի, 1981, N 11, էջ 65-85, նույնի, Հայ առաքելաբանություն, [Բեյրութ, 2000], էջ 167-195:

- 5 Սահնա ծո՛ւր, հատոր Ա, խմբ. Մ. Արեղյան, աշխատակցությամբ Կ.Մ.-Օհանջանյանի, Եր., 1936:
- 6 Армянский народный эпос «Сасунские удалыцы». Избранные варианты. Перевод текстов, составление и словарь-комментарии К. Мелик-Оганджяна. Ер., 2004.
- 7 Սահնա ծո՛ւր, հատոր Բ, առաջին մաս, խմբագրեց ակադ. Մանուկ Արեղյան, աշխատակցությամբ պրոֆ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Եր., 1944:
- 8 Давид Сасунский. Армянский народный эпос. Четыре ветви (Составители М. Абегян, Г. Абов, А. Ганалаян; под общей редакцией И.А. Орбели). Ер., 1939.
- 9 Սահնա ծո՛ւր, հատոր Դ, նոր պատմաների գրառումը և բնագրի պատրաստումը Ս. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի, Եր., 1999:
- 10 В примечании к варианту, где указываются последовательно все более отдаленные пункты, К. Мелик-Оганджян справедливо замечает, что эти географические локусы приведены лишь для того, чтобы подчеркнуть дальность разбега Мсра Мелика, и не имеют отношения к самому эпосу (УБ, Ц, 813). Ср. вариант, где Мсра Мелик берет свой разбег с Еревана (УБ, Ц, 782) или горы Масис (УБ, Ц, 813). Тем не менее варианты, где противники, или один из них, начинают свой разбег со своей родины, явно питаются и другими мифологическими представлениями, связанными с матерью и родиной — ср. известный сюжет об Антее, черпавшем силу от своей матери Геи, почему Гераклу, чтобы добиться победы, необходимо было оторвать его от земли.

жений, чем сказители. Поэтому мы будем иногда ссылаться и на сводный текст — как на один из вариантов, который может помочь высветить не всегда видимые детали¹¹.

И еще одно замечание о вариантах. Можно было бы построить таблицу или график, показывающий частоту появления того или иного ключевого сюжета (эпизода) во всех вариантах. Но мы намеренно не будем проводить такого количественно-наглядного анализа. И не потому, что он неинформативен. Наоборот, он был бы чрезвычайно информативным, но в другом ракурсе, здесь нас не интересующем. Так, нам может больше понадобиться вариант, встречающийся один или два раза (отражающий определенную модель в общем контексте — например, обсуждающуюся в дальнейшем анатомическую особенность Мсра Мелика), чем повторяющиеся многократно, но в данном контексте малозначимые. Вместе с тем имеются абсолютно инвариантные мотивы (например, отказ Давида от первых двух ударов) и ареально различные, полные варианты и ущербные, причем последние могут ставить «ошибочные» акценты на таких деталях, которые могут помочь при толковании «классических» вариантов. В целом мы будем исходить из внутренней логики того или иного эпизода, а не апеллировать исключительно к арифметическим подсчетам. Имея в виду эти методологические пояснения, вернемся к поединку Давида с Мсра Меликом.

Итак, Мсра Мелик, как и полагается противнику Громовержца, пребывает внизу — на равнине, более того, он прячется во время поединка в глубокой яме, под мельничными жерновами и буйволиными шкурами, что, как верно замечает Саргис Арутюнян, равносильно прятанию под камнем и животными (в образе животных) противника из основного мифа¹²; добавлю, что Мсра Мелик иногда прячется еще и под горой трупов павших в бою людей и лошадей (УБ, Р/2/¹³, 140; СУ, 109), а порой и под живым конем (УБ, Ц, ԺԳ, 677) (в последних двух случаях нет темы укрывания в яме) — прячется под своим оседланным конем на дне ямы,

11 В данном случае мы не преследуем цели вовлечения в дискурс всех возможных, в том числе переосмысленных вариантов, и толкований (ср. К. Леви-Строс, Структура мифов. — В его кн.: Структурная антропология. М., 1983, с. 183-207), позднейших деконструкций (ср. Լ. Ոսկանյան, Առասպելի արդիականությունը. հայոց էպոսի «Փոքր Մեծը» ճյուղի մի տարբերակի մասին, Հայկական մոլորաբանական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Եր., 2006, էջ 17-30) или популярных ныне мистически-глобалистических реконструкций. Сводный текст в некотором роде можно сравнить с современным «идеальным» хачкаром, составленным с учетом разных композиций (школ) — см. L. Abrahamian. Afterword: The Artisan: Traditional Figure and Contemporary Functions. — В кн.: L. Abrahamian, N. Sweezy (eds.). Armenian Folk Arts, Culture, and Identity. Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 268-269.

12 Լ. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, էջ 186.

13 Մասնա ծներ, Բ հատոր, մասն երկրորդ, խմբագրեց ակադ. Մանուկ Աբեղյան, աշխատասիրությամբ պրոֆ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Եր., 1951:

отверстие которой закрывают буйволиными шкурами и заваливают мельничным жерновом (УՅ, Բ/2/, 282; СУ, 285), или же залезает в яму, на него наваливают сорок буйволовых шкур, а сверху ставят коня (УՅ, Ը, 281). Последний вариант примечателен тем, что перед ударом Давида Мсра Мелик почти буквально повторяет лейтмотив «я спрячусь» противника Громовержца из основного мифа: «Я заберусь под брюхо моего коня». Здесь Давид предлагает ему еще и залезть в яму и укрыться шкурами.

В отличие от основного мифа после убийства Мсра Мелика не идет дождь, не изливаются запертые противником воды¹⁴. Однако в одном варианте (УՅ, Ը, 435-436) половина тела Мсра Мелика уносится подземными Черными водами, до которых доходит меч Давида¹⁵. Эти Черные воды могли бы выйти наружу и потопить мир, но буйволиные шкуры, накинутые на Мсра Мелика в яме, останавливают их, по-видимому, заткнув образовавшуюся брешь. В другом варианте (УՅ, Ը, 282; ДС, 291) те же глубинные Черные воды, до которых доходит меч-молния Давида, разрубив противника и по инерции углубившись в землю, тоже могли выйти наружу и затопить мир, если бы ангел не заткнул образовавшуюся трещину своим крылом¹⁶. К тому же тема запираания вод противником (и, надо полагать, их освобождение после его убийства) присутствует в стандартной теме иссушения войском реки Батмана, в результате чего сасунцы остаются без воды и их мучает жажда¹⁷. Так что тема освобождения вод в результате убийства противника тем не менее здесь присутствует, как и в других сюжетах, имеющих отношение к убийству хтонического змееподобного антагониста — например, в извержении вод во второй части видения Григора Лусаворича (Григория Просветителя)¹⁸, в сценах Крещения, обыгрывающих тему победы Христа над вишавом в глубине вод Иордана¹⁹, и в известных сказочных сюжетах о Змее у источника²⁰.

Таким образом, поединок Давида с Мсра Меликом достаточно полно вписывается в схему основного мифа, лишней раз показывая, что пос-

14 Ս. Հարությունյան, Հայ առաքելաբանություն, էջ 186.

15 Там же.

16 Есть также варианты, где меч доходит до Черных вод, но не говорится о том, что они могли выйти наружу (УՅ, Ը, 203).

17 Ս. Հարությունյան, Հայ առաքելաբանություն, էջ 183.

18 Первая часть видения имеет прямое отношение к поединку Громовержца со своим хтоническим противником — владыкой ада; см. Լ. Արամյան, Չոփի ծարճնից անոյ երկնային տաճարը. Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը ազգաբանական տեսանկյունից, Հայոց սրբերն ու սրբալիպները, ակունքները, տիպերը, պաշտամունքը, Եր., 2001, էջ 361-367.

19 Л. Абрамян. Христос как змееборец: церковная традиция и память художника. — Мифологические представления в народном творчестве. М., 1993, с. 165-179.

20 Л. Абрамян. Недостоящее звено: роль неродственных традиций в реконструкции архаичных ритуально-мифологических систем // Ոսկե դիվան. հեթանոսագիտական հանդես, պրակ 1, դեկտեմբեր 2009, էջ 22-36.

ледний — не производный конструкт исследователей, а некая устойчивая схема, организующая ключевой сюжет — убийство (обезвреживание) губителя²¹, причем сам поединок образует широкий спектр вариантов, отражающих различные реалии, фокусирующиеся вокруг противоборства. Армянский эпический вариант этой схемы особенно интересен потому, что в нем проявляются самые разные стороны основного мифа, включая близнецный мотив²², лежащий в основе мифологемы противоборства, которая, как мы попытались показать в другом месте²³, является исходной универсальной мифологемой, развившейся в основной миф. Следует отметить также, что основной миф покрывает более широкую географию, чем индоевропейская, как предполагали вначале реконструировавшие его исследователи²⁴. И последнее: поединок Давида и Мсра Мелика перекликается, а порой и перекрывается другими ритуально-мифологическими универсалиями, некоторые из которых мы рассмотрим ниже.

Яма: западня и укрытие

В эпизоде поединка дважды присутствует яма. До поединка Давид падает в яму-западню, которую приготовил для него Мсра Мелик в своем шатре и коварно прикрыл коврами. Другую яму роет Мсра Мелик, чтобы спрятаться там от удара Давида. Это в принципе две разные ямы, и варианты это оговаривают — так, Мсра Мелик часто требует отсрочки, чтобы вырыть яму для укрытия, тогда как яма-западня уже имелась (например, УБ, Ц, 71). Это и понятно — западня находится в шатре Мсра Мелика, а укрытие роют на месте поединка. Тем не менее ямы схожи — они одной глубины (40 *гязов*), они обе заваливаются мельничными жерновами; правда, в случае западни их количество обычно не указывается (например, УБ, Р, /1/, 183; СУ, 250), в противоположность яме-укрытию, где, как прави-

21 Ср. фундаментальную работу К. Уоткинса, посвященную выявлению «основной формулы» убийства дракона в индоевропейской традиции (С. Watkins. *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. New York and Oxford, 1995), где автор учитывает и «основной миф» В.В. Иванова и В.Н. Топорова (с. 296); в какой-то мере он использует также армянский материал — мифологические формулы, приведенные Мовсесом Хоренаци (с. 251-254), подчеркивая, что та же архаическая тематическая и формульная традиция сохраняется вплоть до «Сасунских удальцов» (с. 252).

22 Л. Абрамян. Парные образы «Сасна црер»: близнецы, сводные братья, двойственные герои. — Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժանրի-գրքեր (4-6 նշխիրներ, 2004, Ծաղկաձոր), Եր., 2004, էջ 61-67.

23 Л.А. Абрамян, А.Р. Демирханян. Мифологема близнецов и мировое дерево.

24 Об этом мне сказал в беседе В.Н. Топоров, пояснив, почему в более поздних работах не употребляется определение «индоевропейский» в понятии «основной миф».

ло, подчеркивается число жерновов и шкур — 40 или 7²⁵. То, что две ямы однотипны и однозначны, показывает редкий случай (УБ, Р/2/, 475), где фигурирует только одна яма — здесь она вырыта перед шатром²⁶. Опять же показательно, что в сводном тексте приводится вариант, где Мсра Мелик под видом того, что ложится под шатром, залезает в яму — очевидно, ту же самую, которую он приготовил для Давида (УБ, Ц, 434; ДС, 288-289). Не исключено, что составители привели этот вариант опять же из соображений симметричности, но эта симметричность здесь тоже не только дань внешней форме, а отражение более глубинных сходств между героем и антигероем²⁷. Вместе с тем формальное сходство подразумевает принципиальное различие. Так, и Давид и Мсра Мелик встряхиваются на дне соответствующих ям, первый по совету дяди, пришедшего на помощь попавшему в западню племяннику, второй по предложению Давида после его удара, однако с диаметрально противоположными результатами: в случае Давида разлетаются мельничные жернова и оковы, а он сам выбирается из ямы, Мсра Мелик же распадается на две части и погибает²⁸. Пребывание Давида в яме-западне в целом соответствует мотиву временной смерти и возрождения, который характерен для фольклорного героя, особенно героя волшебных сказок, преодолевающего смерть и восстанавливающего связь между тремя мирами²⁹. Мсра Мелик же находит в яме свою погибель.

Тема ямы-западни интересна и в другом отношении. В глубокой яме или колоде оказывается целый ряд мифологических и близких к ним

25 В случае ямы-западни чаще обыгрывается мотив заточения Давида в цепи или специально приспособленные кольца и стальные сети, сама же яма прикрывается решеткой.

26 В одном нетипичном случае (УБ, Р/1/, 122-123) Давид, как и Мсра Мелик, залезает во время поединка в яму, и неясно, это ли спасает его от ударов противника. В любом случае он выходит из ямы невредимым, тогда как Мсра Мелик находит там свою смерть — через «каноническое» рассечение. Впрочем, сам вариант далек от «каноничности» — Давид режет пополам Мсра Мелика с первого и единственного раза и не отказывается от двух ударов, как в абсолютном большинстве случаев. Впрочем, не исключено, что такая симметричность возникла потому, что временную смерть до поединка в этом варианте Давид пережил не в яме, а на поверхности земли — был опьянен и закован в цепи.

27 О симметричности героя и антигероя см. Л. Абрамян. Беседы у дерева. М., 2005, § 50, 171.

28 Очевидно, опять же из соображений симметричности в одном варианте (УБ, Ц, 676) Мсра Мелик предлагает Давиду встряхнуться после ударов — без каких-либо для него последствий.

29 В. Н. Топоров. К семантике троичности (слав. *trizna и др.). — Этимология. 1977. М., 1979, с. 18-19. Ср. мнение А. Гуляна о причастности Давида к тройному составу Вселенной — Л. Абрамян, В. Айрапетян, Г. Аракелян, А. Гулян. Разговор о круглых и абсолютных числах. Ер., 1981-84 (рук.), с. 22. Ср. также толкование А. Петросяном образа Давида как «третьего героя» — Մ. Պետրոսյան, Հայկական էպոսի հինգերորդ անգամը, Եր., 1997, էջ 16-19:

героев — от ведийского Триты³⁰ и библейского Иосифа до третьего брата сказок. Все они оказались в глубокой яме из-за козней старших братьев³¹.

Давид бьет один лишь раз

Бросающаяся в глаза особенность поединка между Давидом и Мсра Меликом — это то, что Мсра Мелик наносит три удара, тогда как Давид бьет один лишь раз. Мы уже говорили о том, что герой и антигерой во многом симметричны, но качественно различны. Это относится и к количеству и качеству их ударов. Имеется специальное правило, особенно выпукло выраженное в сказках, согласно которому герой должен избегать второго удара, иначе противник оживет. В другом месте мы попытались дать объяснение этому правилу, в частности, на основе зеркальной симметричности героя и антигероя, в том числе их рождения и смерти³², однако в армянском эпосе мотив воскресения противника от второго удара не встречается³³. Тем не менее нежелательность второго удара героя в эпосе нашла место в виде канонической достаточности одного удара. Чтоб сохранила симметричность противников, Давиду тоже, как и Мсра Мелику, предоставляется возможность нанести по противнику три удара. Первым бьет Мсра Мелик по закону старшинства, но его три удара Давид выдерживает или спасается от них благодаря коню, ангелу либо оберегающему знаку на руке³⁴. Три потенциальных удара Давида сводятся к одному осуществленному благодаря тому, что два из них он дарит матери Мсра Мелика (своей молочной матери), Богу или сестрам — в разной последовательности и с разными объяснениями в разных вариантах. Иногда он де-

30 О Трите в колодеце см. В.Н. Топоров. Об отражении одного индоевропейского мифа в древнеармянской традиции. — Պատմա-բանասիրական հանդես, 1977, 3, էջ 90, 94:

31 Григорий Просветитель, еще один обитатель глубокой ямы, и Трдат III, заточивший его там, по некоторым представлениям, также приходились друг другу родственниками, соотносимыми с братьями — см. L. Abrahamian. Armenian Identity in a Changing World. Costa Mesa, CA, 2006, с. 118-119.

32 Л. Абрамян. Ритуальные повторы // Շնորհ ի վերապա. անասելի, ծնւ եւ անմեռելի: Հոգիաների ժողովածու նվիրված Սարգիս Հարությունյանի 80-ամյակին, Եր., 2008, էջ 137-142.

33 В нартском эпосе, например, известно оружие «содрогайся» — короткий кривой нож, первый удар которого поражал, а второй — воскрешал — см. Кабардинский фольклор. М.-Л., 1936, с. 636.

34 В одном варианте (УБ, Ц, 828-829), близком к сказочному, Давид спасается от ударов Мсра Мелика, превращаясь последовательно в муху, муравья и мошку и прячась соответственно в носу, копыте, под хвостом коня. Любопытно, что здесь прячется (преображается), причем успешно, герой с чертами Громовержца, а не его хтонический противник. Впрочем, перераспределение атрибутик героя и антигероя — известная особенность основного мифа — см. В.Н. Топоров, В.В. Иванов. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах. — Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 49.

ласт это по своей инициативе, чаще — по просьбе матери и сестры. Наиболее каноничен вариант, когда мать Мсра Мелика обнажает грудь и просит подарить ей удар в память о молоке, которым она кормила его в детстве³⁵. Это известный способ прекращения кровной вражды — кровники символически превращаются благодаря этому жесту в братьев, враждующие же братья, из-за вражды ставшие чужими, вновь становятся родными — так в одном варианте мать близнецов Санасара и Багдасара кладет конец их непродолжительной вражде, чуть не приведшей к братоубийству (УБ, Ц, 882-884). Мать Мсра Мелика тем же способом однажды спасла младенца Давида от гнева его сводного брата Мсра Мелика (ДС, 181). И вот теперь она делает это, чтобы спасти Мсра Мелика от удара Давида. Правда, в одном случае этот универсальный метод не действует — Давид ругает ее и не дарит ей удара, но только потому, что она пыталась спасти сына от третьего, последнего удара (УБ, Ц, 93; СУ, 71). Есть также нестандартные случаи, когда Давид дарит первый удар Богу, второй — матери, половине третьего — сестрам Мсра Мелика (УБ, Ц, 584; СУ, 158) или Богу (УБ, Ц, 638). Здесь, очевидно, подчеркивается мощь Давида — он может убить Мсра Мелика и «половинным» ударом³⁶. По мнению А. Гуляна, Давид все же осуществляет свои три положенных удара: он пропускает две попытки, так как уже осуществил их в битве с войском — телом единого хтонического существа, головой которого является Мсра Мелик. От второго же удара по Мсра Мелику он отказывается, поскольку этот удар стал бы четвертым в общем счете, а он желает остаться с круглым числом три³⁷. В вариантах можно найти случаи, когда Давид действительно дважды бьет по войску — ср. УБ, Ц, 25 (Երկու գլխի գիշու, ելալ...), СУ, 39 (Два раза проскакал вперед и назад...), сюда же УБ, Ц, 198, 282, 356, 428, 974, однако гораздо больше случаев, когда описывается сплошная сечь (например, УБ, Ц, 87; СУ, 68) или присутствуют другие числа (ср., например: «раза четыре проскакал наверх, примчался обратно...» (СУ, 281); «раза три-четыре...» (УБ, Р/2/, 594), в одном случае присутствует даже число 366 (УБ, Р/1/, 121)³⁸. Но,

35 В одном случае (УБ, Р/2/, 282; СУ, 285) подчеркивается, что Давид в детстве отказывался от молока матери Мсра Мелика, но тем не менее дарит ей удар, поскольку она вырастила его «медом-сахаром».

36 Половинность удара этого варианта становится ясной из другого варианта (УБ, Ц, 1122), где Давид обещает матери нанести по сводному брату удар не в полную силу («слабо ударю»).

37 Л. Абрамян, В. Айрапетян, Г. Аракелян, А. Гулян А. Разговор о круглых и абсолютных числах, с. 9. Л. Абрамян. Герой без детства и герой, не расстающийся с детством. — Հայկական ժողովրդական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժանրերում: Միջազգային երկրորդ գիտաժողովի նյութերը, Եր., 2006, էջ 59, прим. 15; Л. Абрамян. Ритуальные повторы, с. 142, прим. 16.

38 Давид режет в гуще войска направо и налево, подбодренный конем, который обещает поразить в 366 тысяч раз больше, чем сразит меч Давида. «Число-год» в данном, как и в других случаях (число зернышек плода граната, завязок на одеж-

что важнее, в эпосе подчеркивается другая логика необходимости одного удара, которая апеллирует к богатырскому удару, не знающему промаха³⁹.

Второй, потенциальный, удар таит в себе неуверенность, сомнение, страх, а богатырь не должен в себе сомневаться. Поэтому герой русских сказок традиционно отвечает на обманный призыв бить еще: «Богатырская рука два раза не бьет!» Буквально то же в одном варианте (УБ, Р/2/, 476) говорит Давид: «Չի՛, կարիճի դարձ անկ կ'ելնի՛, երկու չելնի՛». Обычно же он говорит: «Бог — один, я — один, мой удар — один» (СУ, 180). Эта формула почти не варьирует⁴⁰. Ее Давид произносит, когда Мсра Мелик подает голос из глубины ямы. В сказках противник требует: «Бей еще!», зная, что этот обманный призыв может спасти ему жизнь, в эпосе же пребывающий на дне ямы и укрытый Мсра Мелик просто не чувствует, что роковой для него удар уже нанесен, и не знает, что остальные два Давид уступил, поэтому он кричит из ямы: «Бей еще два удара свои!» (УБ, Ц, 585-586; СУ, 158), «Бей свой второй удар» (УБ, Р/2/, 476), «Руби еще!» (ДС, 291) или же просит: «Давид, нанеси свой удар, а то я мерзну здесь!» (УБ, Р/2/, 283; СУ, 285). Можно думать, что эпический губитель потерял свойство своего сказочного двойника возрождаться от второго удара, соответственно и его призыв лишен коварства и магического контекста. Лишь в одном случае одна из разделенных ударом Давида половинок Мсра Мелика подает, надо полагать, коварный совет Давиду: «левой [рукой] рой, правой хорони», но Давид поступает наоборот: правой роет, левой хоронит (УБ, Р/1/, 78)⁴¹.

Настоящий богатырь — человек дела, его слово не должно расходиться с делом. «Меня мать один раз родила, я говорю один раз и быю один

де и т.п.) подчеркивает его полноту, гарантирует победу героя. О полном (круглом) числе см. В. Айрапетян. Толкуя слово, по Указателю, с. 437.

39 Л. Абрамян. Ритуальные повторы, с. 142-144.

40 Ср.: «Ի՛ն ին, ին Շամվաճ, նա անկ դարձ» (УБ, Ц, 93), «Вот я, вот мой Бог, вот мой один (единственный) удар».

41 Этот вариант приводит А. Саакян среди прочих, обыгрывающих половины разделенного тела Мсра Мелика по признаку «правый — левый» (Ц. Մահալյան, Երկու երկիր, երկու ժողովուրդ («Մահալյան ժողովուրդի վերաբերմամբ» — Ոչ նյութական մշակույթ, ավանդական բանավոր ժառանգություն / Գիտելիք և խորհրդանշիչ, հավանալիք և սովորույթ, Եր., 2007, էջ 264, 275, прим. 33). Это единственный известный мне случай, когда Мсра Мелик, подобно сказочному губителю, побуждает героя на неверное действие, которое имеет отношение, по-видимому, к похоронной обрядности, во многих традициях предполагающей переворачивание основных оппозиций — верха и низа, лица и изнанки (в одежде), правого и левого. В данном случае необязательно искать конкретный обряд, соответствующий обманному призыву губителя: иной мир, мир мертвых, соотносится с левым на манеру призыва губителя: иной мир, мир мертвых, соотносится с левым на манеру, потому Давид и хоронит труп Мсра Мелика левой рукой. Показательно, что Мсра Мелик, в мифологической анатомии которого, как мы увидим далее, подчеркивается вертикальная двусоставность по признаку правый — левый, в обманном призыве манипулирует именно этой оппозицией. Надо полагать, что обманный совет исходит от левой половины Мсра Мелика.

раз», — отвечает на обманный призыв ударить еще раз герой сказки Ованеса Туманяна «Հաղթող ըրիւնք». Герой вообще, похоже, не думает, он только действует. В этом плане он похож на дурака, у которого слово превращается в дело. Но у дурака, вообще говоря, не то что отсутствует мысль, а она полностью соответствует его слову — дурак не лжет, а верит в свои слова. У него слиты в одно целое мысль, слово и дело. Именно потому его дело тоже становится соответствующим. Кстати, в сказках нередко бьет по противнику один раз и не соблазняется на повторы именно дурак⁴², вообще не думающий или думающий по-иному⁴³. Однако это не мешает ему решать сложнейшие задачи и уметь перехитрить самых хитрых противников⁴⁴, однако эти и сходные случаи⁴⁵ не имеют прямого отношения к состоянию героя, готовящегося рубить противника одним-единственным ударом.

Богатырь не предаётся раздумьям, а осуществляет задуманное. У него не может быть двух мнений, он лишен сомнения, он не повторяет сказанного и бьет один лишь раз. Неуверенность, сомнение и страх — залог поражения⁴⁶, поэтому герой должен освободиться от них еще до сражения. Эти чувства одолевают и Давида при виде несметного войска Мсра Мелика⁴⁷; его выводит из этого состояния чудесный конь. Потому Давид говорит уверенно Мсра Мелику «Встряхнись!» после первого и единственного удара, на первый взгляд не нанесшего вреда противнику, и тот, встряхнувшись, разваливается на две части.

42 О связи образа Давида с фольклорным образом дурака см. Л. Абрамян. Герой без детства и герой, не расстающийся с детством, с.49-53.

43 О соотносительности фольклорного дурака и богатыря см. В. Айрапетян. Толкуя слово, 613, 6142, 63172.

44 Об «умном» дураке см. Л. Абрамян. Ритуальные повторы, с. 143.

45 Сюда относятся и хитрость героя, связанная с некими природными навыками и знаниями, а не со способностью думать.

46 В эпосе приводится и известная тактика отвлечения внимания героя с целью понизить эффективность удара: мать Мсра Мелика устраивает так, чтобы девушки отвлекали Давида песнями, музыкой и танцами от его цели, но это им не удается (УՅ, Ը, 202-203, 435; ДС, 290-291, ср. УՅ, Ը, 746, 1065).

47 С. Арутюнян (Ս. Հարությունյան, Հայ աստվածաբանություն, с. 182-183, прим. 34) сравнивает этот эпизод перед боем с аналогичной ситуацией в хурритском мифе об Улликумми, когда Бог Грозы (Тешуб) приходит в отчаяние от ужасного вида своего будущего чудовищного противника — см. Луна, упавшая с неба. Древняя литература Малой Азии. Пер. Вяч. Вс. Иванова. М., 1977, с. 132. Неуверенность и смятение души героя перед боем — повод, по которому бог Кришна поучает Арджуну в «Бхагавад-Гите» перед братоубийственной битвой; здесь Арджуну одолевает не страх, а сомнения этического характера.

Мифологическая анатомия Мсра Мелика

Одна из примечательных особенностей убийства Мсра Мелика — мотив его расчленения на две половины. Это, можно сказать, канонический вариант данного эпизода. Есть нетипичные варианты, где Мсра Мелик после поражения спасается бегством в Мсыр (УБ, Р/1/, 304; СУ, 214), или где Давид просто убивает противника (УБ, Р/2/, 196; УБ, Q⁴⁸, 126), или вгоняет его на семь *гязов* в землю ударом палицы (УБ, Р/1/, 30; СУ, 23)⁴⁹. В последнем случае нет темы прятания в яму — «яма»-могила образуется в результате удара Давида. Можно думать, что в этом и аналогичных, очевидно ущербных вариантах, мы имеем дело с осмыслением сказителем удара обычной палицей, а не режущим мечом — как правило, Мсра Мелик бьет палицей, а Давид — мечом. Разное оружие героя и его противника часто никак не обговаривается, видимо, потому, что чудесная меч-молния — одна из сюжетных атрибутов Давида, доставшихся ему в наследство от отца. Но в некоторых случаях меч-молния не присутствует, Давид предлагает Мсра Мелику выбрать оружие, и тот, как правило, выбирает палицы. В одном случае, выдержав удары Мсра Мелика палицей, Давид предлагает противнику выбрать его, Давида, оружие. Мсра Мелик, прикинув, что ему не спастись от Давидова удара палицей, выбирает меч, который и разрезает его пополам (УБ, Ц, 1122; ДС, 288-289). Можно думать, что герой наделен мечом и по той причине, что по сюжету он должен разрезать противника на две точные половины. Однако Мсра Мелик распадается на две половины и от удара палицей (УБ, Ц, 30-31; СУ, 42; УБ, Р/1/, 186; СУ, 251; УБ, Р/2/, 508). Иными словами, особенность гибели в нем самом, а не в воинском искусстве Давида, хотя на последнем в эпосе делается специальное ударение.

Итак, Давиду нужно не просто убить Мсра Мелика, а разделить его на две равные продольные половины. Это особенность поединка именно Давида и Мсра Мелика, сводных братьев, а не любых мифологических противников. Более общим способом убийства противника-губителя (в том числе в основном мифе) является его расчленение, что имеет отношение к множественности губителя в противоположность целостности героя⁵⁰. По-

48 Մանգի ծներ, Գ. Խառնր, Պատմանքի գրադաները և բնագրի ցանկանունը Ս. Հարությունյանի և Ա. Մահալյանի, Եր., 1979:

49 В сходном случае (УБ, Ц, 813) от Давидова удара палицей туловище Мсра Мелика врывается в каменный ток, а голова семь дней, семь ночей пребывает в небе, пока не падает на землю. Еще в одном случае (УБ, Ц, 750) от удара палицей голова Мсра Мелика отваливается, оставив на каменном току вмятину, которая видна по сей день. Ср. вариант (УБ, Ц, 1065-67), где, согласно уговору, тому, кто не устоит от удара палицей, противник отрежет голову. Мать не дает Давиду сделать это, и он режет Мсра Мелика пополам во время последующего поединка — уже на мече.

50 См. Л. Абрамян. Ритуальные повторы, с. 138-140.

казательно, что в варианте (Уб, Р/1/, 247 сл.; СУ, 189 сл.), где разгромленный Мсра Мелик убегает в Мсыр, его в последующем убивает сын Давида Мгер Младший, причем с характерными для рассматриваемого поединка деталями — дарит два первых удара, бьет по противнику, укрывшемуся под шатрами и конскими седлами (правда, здесь нет ямы-укрытия). Однако, разрубив шатры и седла, он не разрезает Мсра Мелика на две половины, а отрубает ему голову (отдает Кери Торосу), половой член и яйца⁵¹ (отдает матери Мсра Мелика)⁵².

Можно думать, что разрезание противника на две половины — прерогатива именно Давида. Причем разделить он должен непременно на две равные половины. В ряде вариантов это обстоятельство обыгрывается тем, что Давид не разбегается подобно своему противнику, а спешивается, становится у ямы, где укрывается Мсра Мелик (например, в Уб, Ц, 358; Уб, Ц, 584; СУ, 158), примеривается перед ударом — Кери Торос советует ему стать либо у ног, либо над головой Мсра Мелика (Уб, Р/2/, 140; СУ, 109). Последний вариант особенно примечателен, поскольку здесь Кери Торос озвучивает причину требования «канонического» расчленения: Давид докажет, что он «молодец-храбрец» (ղըշղը փղիփղը) (Уб, Р/2/, 140-141; СУ, 109) именно по тому, насколько точно разделит Мсра Мелика. Это условие настолько принципиально, что Кери Торос собирается взвесить (и взвешивает) части тела Мсра Мелика на больших весах. И хотя в этом варианте Мсра Мелик не прячется в яме-укрытии, задача Давида не менее трудная, поскольку его противник покрыт целым холмом трупов лошадей и людей. Давиду удастся разрезать противника на две равные половины и доказать свою храбрость и мужественность.

Однако ювелирная точность удара, можно полагать, имеет отношение и к другому, более значимому кругу явлений, чем молодецкая удаль. Она позволяет выявить скрытую несимметричность в анатомии Мсра Мелика. Прежде всего, правая половина его тела соотносится с общим с Давидом отцом, левая же — с матерью. В нескольких случаях это специально подчеркивается⁵³ (Уб, Ц, 586; СУ, 159; Уб, Р/2/, 476; Уб, Ч, 327) или подразумевается (Уб, Ц, 283). Поэтому правую половину Давид забирает с собой в Сасун, чтобы похоронить, а левую отдает матери, чтобы отвезла в Мсыр, либо ее съедают собаки и волки. Иногда разрубленные половины тела не отмечаются по признаку «правый — левый», например, в упоминавшемся уже варианте, где одну половину уносят Черные воды в преис-

51 К теме яиц Мсра Мелика мы обратимся особо.

52 Ср. вариант (Уб, Ц, 720), где Давид и его противник — двоюродные, а не сводные братья. Здесь Давид не делит пополам противника, а отрезает ему голову.

53 На это обратили внимание А. Гулян (в указ. работе о числах, с. 16) и А. Саакян (Ա. Սահակյան, Երկու երկիր, երկու ժողովուրդ, с. 264, 275, прим. 33).

поднюю (УБ, Ц, 436). В контексте всех «левых», вредоносных и хтонических, характеристик можно полагать, что подземные воды уносят именно левую половину, несмотря на то, что Давид предлагает матери вытащить самой из ямы ее сына, т.е. оставшуюся, по той же логике, правую половину его тела, которая в иных контекстах, будучи соотнесенной с матерью, должна была бы быть левой.

Такое противопоставление правой и левой половин тела, можно сказать, предугадывает современное знание о функциональной асимметричности полушарий мозга и их соотнесенности (правда, перекрестной) с правой и левой половинами тела и находится в соответствии с современными психологическими, семиотическими⁵⁴ представлениями об андрогинности. Тем не менее, ни одна из известных мне моделей андрогинности — от орфического (Платонова) андрогина, греческого Гермафродита, индийского Ардханаришвары до австралийской генитальной операции субинцизии⁵⁵ — не делит человеческое тело на абсолютно зеркально-симметричные половины, как это делает меч Давида с телом Мсра Мелика.

Строго говоря, анатомия Мсра Мелика выявляет не столько его андрогинность (она лишь реконструируется в общем контексте андрогинических текстов), сколько «генетическую» половинность, ущербность одного из противоборствующих сводных братьев, восходящую к такому же свойству одного из близнецов, Багдасара, первой близнецной пары Сасунских удалыцов. Показательно, что и Багдасар, и Мсра Мелик не оставляют потомства — последний, можно полагать, вследствие анатомической аномалии, которую вскрывает меч Давида — оказывается, у Мсра Мелика одно яичко⁵⁶.

Понятно, что в случаях, когда рассеченные половины абсолютно равны, об анатомической аномалии не говорится, наоборот, для пущей убедительности в точности удара указывается, что меч Давида бьет по макушке Мсра Мелика и выходит между двумя его яичками (УБ, Ц, 93; СУ, 71). Обычно повествование ограничивается указанием на то, что после удара Мсра Мелик разваливается на две продольные половины. Но в некоторых вариантах, как уже говорилось, точность удара Давида проверяют взвешиванием рассеченных половин Мсра Мелика (УБ, Р/2/, 141; СУ, 109). Именно взвешивание позволяет установить в других вариантах, что одна половина тяжелее, но не потому, что Давид разрезал тело противника неточно, а потому, что у Мсра Мелика одно яичко ровно такого веса (обыч-

54 Вяч. Вс. Иванов. Нечет и чет: Асимметрия мозга и динамика знаковых систем. — В кн.: Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1998, с. 379-602.

55 См. Л. Абрамян. Беседы у дерева. М., 2005, § 82, 146, 167, 167п, 168, 168п, 181.

56 Ср. толкование А. Гуляна половинности Багдасара и Мсра Мелика в связи с числовыми характеристиками героев эпоса в указанной работе о числах, с. 16.

но 40 *литров* или пудов), какова разница в весе половин (УБ, Ч, 424, ср. 535)⁵⁷. В случае, когда указывается, какое именно яичко единственное, оно, как и можно ожидать, — правое⁵⁸, как, например, в УБ, Р/1/, 123⁵⁹, т.е. оно на правой, отцовской, половине. Иногда, очевидно в ущербных вариантах, непонятно, почему у трупа Мсра Мелика отрезают яичко и какое именно. Например, без какого-либо контекста отрезают и взвешивают одно яичко Мсра Мелика (УБ, Р/2/, 689)⁶⁰. Или говорится, что отрезанное и взвешенное яичко левое (УБ, Р/2/, 283; СУ, 285), но не указывается, что оно единственное⁶¹. Однако отмеченность левого яичка относится уже не к особенностям анатомии Мсра Мелика, а к отмеченности левого у губителя, во многих традициях самого связанного с левым, потусторонним, природным и женским.

Последний из приведенных вариантов (где отрезают левое яичко Мсра Мелика) является, скорее всего, ущербной версией тех вариантов, где такое действие поясняется. (Кстати, все эти варианты могут служить иллюстрацией ситуации, когда две половины рассеченного противника равны по весу.) Давид отрезает левое яичко Мсра Мелика, чтобы отнести его жене дяди (УБ, Ц, 18, 31; СУ, 36, 42-43; УБ, Ц, 82, 93-94; СУ, 66, 71), старухе-советнице (УБ, Р/2/, 550) или дядьям (УБ, Ц, 193, 203-204, 829-830). Кроме случая со старухой⁶² и одного варианта с дядей (УБ, Ц,

57 В одном, явно ущербном, варианте (УБ, Ц, 917; СУ, 180) одна из взвешенных половин тяжелее — без указания причины.

58 Иногда взвешивают левое яичко — без какого-либо объяснения, вроде бы из любопытства (УБ, Ц, 204) или отмечается его вес (УБ, Ц, 829-830) — в этих вариантах у Мсра Мелика два яичка, но Давид привозит с собой левое (о чем см. далее).

59 В этом варианте Давид берет с собой правое яичко (в других случаях о судьбе отрезанного для взвешивания яичка не говорится) и бросает на кровлю своего дяди Вего, поскольку тот насмехался над ним (об этом нет в варианте). Яичко разрушает кровлю и опускается в дом, испугав дядю — отсюда и объясняется его прозвище Цран (Пачкун). Еще в одном варианте (УБ, Ц, 829-830) прозвище возводится с аналогичному эпизоду, но дядя пугается привезенного «канонического» левого яйца.

60 Здесь мать забирает с собой в Мсыр обе половины тела сына.

61 В данном случае, единственном мне известном, возможно, произошла путаница с левым — правым: Давид вытаскивает одну из половин из ямы и отбрасывает ее, а когда вытаскивают другую половину, отрезают яичко — «это было левое яйцо». Поскольку в других вариантах Давид оказывает посмертные почести правой, отцовской, половине, то здесь он отбрасывает, скорее всего, левую половину, и поэтому взвешивать должен был, соответственно, правое, а не левое яйцо. Но так как в варианте отсутствует мотивация, можно предположить, что отмеченность левого яйца перекочевала сюда из вариантов, где Давид отрезает из двух яичек именно левое (см. далее).

62 В варианте она ничего не говорит по этому поводу, и это вряд ли результат утери, поскольку, в отличие от насмешников, именно она дает совет, как добыть чудесного коня и оружие отца и в итоге победить противника. Левое яичко Мсра Мелика он ей привозит, чтобы она повесила его себе на косы. возможно, в качестве талисмана.

829-830)⁶³, Давид приносит (привозит на арбе) левое яичко Мсра Мелика, исполняя насмешливый наказ, который ему давали, узнав, что он отправляется на войну с Мсра Меликом. Особенно интересна мотивировка жены дяди: она просит привезти левое яичко, чтобы приготовить себе лекарство для глаз.

Вообще тема отрезанных гениталий убитых врагов — частая тема в эпосе, мы уже приводили один пример такого рода — с Мгером Младшим и Мсра Меликом (УБ, Р/1/, 346; СУ, 233). Она с большим постоянством обыгрывается в эпизоде, где женщины насмеваются над оставшимися в живых сборщиками дани, а те им отвечают (например, в СУ, 209, в переводе К. Мелик-Оганджяна): «...Ранней весной потоки вод/Подарочек вам принесут,/Яйца-сикалки мужей ваших донесут». Итифаллический воин и охотник — достаточно распространенный изобразительный и нарративный образ⁶⁴, он хорошо известен и в древней Армении⁶⁵. Поэтому лишение воина-врага его производительного/«боевого» органа в принципе ложится в логику этого универсального образа.

Однако тема левого яйца Мсра Мелика явно относится к другому мифологическому контексту. Как уже было сказано, левое яичко подчеркивает вредоносность, хтоничность противника героя. Это словосочетание стало, видимо, настолько устойчивым, что в одном варианте, в эпизоде, где неузнанный Давид проникает в лагерь Мсра Мелика и беседует с ним, на вопрос Мсра Мелика, каков из себя его хозяин, Давид отвечает: «С твое левое яичко» (УБ, Ц, 803) — при том, что в данном варианте нет эпизода с отрезанием левого яичка.

Попытаемся рассмотреть приведенные выше эпизоды о левом яичке Мсра Мелика, оставляя в стороне мотив насмешки в наказе жены дяди, организуя логику повествования, и тему левизны, которую мы вкратце уже обрисовали. Не будем специально останавливаться и на теме об излечивающих свойствах убитого хтонического противника — вспомним Асклепия, бога врачевания, и растительный код основного мифа, объясняющий происхождение многих лечебных (особенно наркотических) растений из тела змеиногo противника Громовержца⁶⁶, — одно ясно: в мифологическом контексте основного мифа левое яйцо хтонического противника

63 В этом уже рассматривавшемся варианте дядя вроде бы не насмехается, а выказывает любопытство.

64 Л. Абрамян. Беседы у дерева, §169, 169п.

65 С.А. Есаян. Скульптура древней Армении. Ер., 1980, табл. 56, 57; A. Tadevosyan, H. Petrosyan. The Blacksmith. — В кн.: L. Abrahamian, N. Sweezy (eds.). Armenian Folk Arts, Culture, and Identity, с. 207, 209, рис. 6.1.4.

66 В.Н. Топоров. Заметки о растительном коде основного мифа (*перец, петрушка* и т.п.). — Балканский лингвистический сборник. М., 1977, с. 196-207.

вполне может служить лекарством. Остается выяснить, какое отношение имеет яичко противника героя к глазам (пусть не самого героя, но тем не менее кого-либо из его мира⁶⁷). Каким бы странным ни казалось с первого взгляда допущение такой связи, она тем не менее не столь необычна. Прежде всего и глаз и тестикула сходны анатомически — они оба шарообразны. Для обнаружения такого сходства не следует обращаться к истории собственно анатомического знания: древний воин, в том числе герой эпоса, часто имел дело со «вскрытием» человеческого тела — вспомним хотя бы отрезание яичка Мсра Мелика. Впрочем, сходство глаз и тестикул заметно и без воинского и медицинского вскрытия. Это, например, обыгрывается в современной карикатуре, которая нередко выявляет различные архаические связи через гротеск — ср. схематическое изображение глаз и носа, которое при переворачивании превращается в фалл с тестикулами. О той же символической связи может свидетельствовать распространенный в Средиземноморье амулет в виде мужских гениталий, предохраняющий от сглаза. Яркий пример соотношенности фаллоса и глаза дает описание другого противоборства, на этот раз из древнеегипетской мифологии, также изначально восходящего к близнечному. Так, в борьбе за первенство единоутробных братьев Осириса и Сета последний расчленяет брата на множество частей, которые находит и из них вновь составляет тело погибшего его сестра и жена Исида. Она находит все части, кроме фаллоса, который съели рыбы. Борьбу с Сетом продолжает сын Осириса и Исиды Хор, но Сет вырывает у Хора глаз. Позднее Хор возвращает свой глаз, лишив Сета мужского начала, дает отцу проглотить свое око и воскрешает его⁶⁸. Подобная множественная связь глаза и фаллоса, сцепленная с темой исцеления-воскрешения, позволяет думать, что из левого яичка Мсра Мелика «действительно» могло получиться лекарство для глаз.

Убийство Мсра Мелика как повторение акта творения

Каждое значительное действие, согласно мифопоэтическому мышлению, повторяет акт творения мира⁶⁹. Это относится и к ключевому по-

67 В данном случае неважно, что жена дяди Давида нередко характеризуется как злая, похотливая — она и этнически чужая (эти ее черты в данной статье не обсуждаются), но она, в отличие от других сюжетов, обыгрывающих чуждость и изменность жены Громовержца (см. о них в контексте основного мифа в кн. Ц. Պարրիզի, Հայկական էրոսի հիմունքի փոփոխություններ, էջ 7), тем не менее относится к «своему» миру.

68 Я. Лапинская, М. Марциняк. Мифология Древнего Египта. М., 1983, с. 54-55, 123; Р.И. Рубинштейн. Гор. — Мифы народов мира. Т.1. М., 1980, с. 311.

69 Ц. Պարրիզի, Հայկական էրոսի հիմունքի փոփոխություններ, էջ 6: Это утверждение, основанное на известной мысли М. Элиаде об архетипах и повторении, Армен Петросян справедливо увязывает с армянским эпосом.

динку Давида и Мсра Мелика. Снова вернемся к ювелирной точности, которая требуется от Давида при рассечении Мсра Мелика. Как мы уже увидели, такая точность необходима, чтобы Мсра Мелик распался не просто на две части (как повествуется в большинстве вариантов), а на две разнящиеся составляющие его тела. А поскольку эти части соответственно отцовская и материнская, трудно воздержаться от искушения и не соотнести такое разделение с начальным актом творения⁷⁰, тем более что по ряду намеков можно полагать о существовании в армянской традиции начального неразделенного «отцовско-материнского» единства⁷¹. Именно эта изначальная двуединость и навязчивое присутствие числа 2 в начальных строках Гимна о Ваагне⁷², по мнению Армена Петросяна (частное сообщение), отсылают требование разделения «андрогинного» Мсра Мелика точно пополам к начальному космогоническому акту. В иных традициях, например, маорийской, начальная неразделенность изображается в виде вечных объятий отца-неба и матери-земли, которых отделяет друг от друга бог леса Тане, встав на голову и упершись ногами в отца-небо⁷³, прообразуя известный образ *arbog inversa* — шаманского перевернутого дерева. Вспомним тростник, «отделяющий» землю от неба в армянской космогонии, дошедшей до нас благодаря Мовсесу Хоренаци. Динамическая картина дерева-Тане маорийской космогонии отражается в статической картине мирового дерева во многих космологиях⁷⁴, небо и земля во многих мифологиях соединены/разъединены деревом, горой, столбом или другими эквивалентами мирового дерева — несмотря на попытки современных постструктуралистов лишить мир этого архаического конструкта.

Показательно, что перед боем с Мсра Меликом, завершающимся, как мы знаем, разделением двуединого противника, Давид проходит испытание, пробует силу своего удара — он должен одним ударом рассечь некий железный столб, напоминающий мировой столб в центре мира. Это особенно хорошо видно в одном варианте, где столб спускается с неба (УБ, Ц, 83, 85; СУ, 67), а не стоит, непонятно какой высоты, где-то в поле. В контексте отцовско-материнских космогоний можно было бы заключить, что Давид, прежде чем разделить противника на отцовскую и материнс-

70 Ср. А. Гулян в указ. работе, с. 23.

71 Ср. В.Н. Топоров. Об отражении одного индоевропейского мифа в древнеармянской традиции, с. 103; Вяч.Вс. Иванов. Выделение разных хронологических слоев в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агнун. — *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1983, 4, с. 34-35.

72 Вяч.Вс. Иванов. Выделение разных хронологических слоев в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агнун, с. 33-37.

73 G. Grey. *Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the Maori As Told by Their Priests and Chiefs*. Christchurch et al., 1961, p. 1-11.

74 О мировом дереве см. В.Н. Топоров. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы. Т. 1, 2. М., 2010.

кую части (одним ударом), разрезает столб (также одним ударом), соединяющий/разъединяющий отца-небо и мать-землю, т.е. сначала разрушает космос (после ликвидации мирового столба), а затем восстанавливает его (после рассечения Мсра Мелика). Можно было бы «увидеть» и другие космогонические сценарии в убийстве Мсра Мелика Давидом (например, начального жертвоприношения), но боюсь, что такие буквальные прочтения исследователя сами могут стать (и нередко становятся) новой мифологией, порождая новые «ветви» и «варианты» в науке, околонаучном фольклоре и национальных дискурсах. Это не значит, что рассматриваемый поединок не имеет отношения к космогонической мифологии. Он несомненно имеет⁷⁵, но не в виде буквального повторения⁷⁶, а в виде постоянно обновляемых деконструкций⁷⁷. Исследователь имеет дело скорее с набором элементов⁷⁸, которые комбинируются на основании особых мифопоэтических и антропологических законов, в принципе близких к лингвистической этимологии⁷⁹. В случае поединка Давида и Мсра Мелика общая картина усложняется еще и наложением других моделей и уровней толкования, что мы и попытались вкратце обрисовать в статье.

75 Хотя бы потому, что во многих мифологиях космогонии построены на начальном разделении андрогинического существа (см., например, С.А. Токарев. Двуполые существа. — Мифы народов мира. Т. 1, М., 1980, с. 358-359), имеющего непосредственное отношение к мифологеме первых близнецов, в том числе вступающих в смертельный поединок (Л.А. Абрамян, А.Р. Демирханян. Мифологема близнецов и мировое дерево, с. 66-84). К тому же универсальный мифологический сюжет об убийстве героем дракона (а драконьи черты Мсра Мелика достаточно очевидны), как обобщает К. Уоткинс соображения изучавших этот изначальный мотив специалистов, необходим, поскольку дракон в широком смысле символизирует Хаос, так что убийство дракона представляет собой победу Космического порядка над Хаосом (С. Watkins. How to Kill a Dragon, с. 299).

76 Иногда мы имеем счастливую возможность наблюдать достаточно стойкие сценарии в некоторых жанрах и обрядах — например, в свадебной обрядности, часто выполняющей роль некоего «отстойника» архаических реалий и конструкций.

77 Я благодарен Сибату Ованнисяну, замечания которого (на конференции «Идентичность в меняющемся мире», Ер. гос. лингв. унив. им. В. Брюсова, 4 июля 2006) помогли мне оформить настоящее заключение.

78 Ср. Л. Абрамян. Недостающее звено.

79 См. Л. Աբրահամյան, Ֆիլոլոգիական բառարանի նախագծի մասին, Հայ ժողովրդական մշակույթ, XIII, Նյութեր հանրագիտական գիտական նախաշրջանի, Եր., 2006, էջ 9-14, Л. Абрамян. О проекте филологического словаря. — Человек как слово. Сборник в честь Вардана Айрапетяна. М., 2008, с. 67-74.

НАДЕЖНЫЙ ХРОНОМЕТР

(Роль камня и металла в датировке первоначального ядра
нартского эпоса народов Кавказа)

ШОТА САЛАКАЯ

Нартский эпос - полистадиальный архаический эпос многих, по преимуществу горских, разных по языку и этническому происхождению народов седого Кавказа, дошедший до наших дней в форме живой устной передачи. Он широко представлен в эпическом репертуаре всех абхазо-адыгских народов, осетин, карачаево-балкарцев и вайнахов. Следы его отчетливо отпечатались также в творчестве некоторых народов Дагестана и этнографических групп грузин-горцев.

Правда, не у всех этих народов эпос изучен в одинаковой степени. У одних народов, в частности у осетин, он привлек пристальное внимание как местных, так и приезжих ученых, к числу которых принадлежит такой крупный эпосовед как академик Вс. Миллер, опубликовавший еще в 80-х годах XIX столетия трехтомник «Осетинских этюдов», в котором один том целиком был посвящен нартскому эпосу. И впоследствии больше всех повезло именно этой национальной версии (имеется в виду осетинская), т.к. она стала объектом исследования ученых с мировым именем - профессора Жоржа Дюмезиля и профессора В. И. Абаева. Во многом именно благодаря их непререкаемому научному авторитету нартский эпос вошел вначале в сокровищницу мировой культуры, как памятник, созданный преимущественно творческими усилиями осетинского народа, а затем уже перешедший от них к другим соседним народам, как заимствованный духовный продукт.

Однако дальнейшее развитие событий, а именно усиление работы по собиранию, публикации и исследованию других национальных версий эпоса (адыгской, абхазской, абазинской, карачаево-балкарской, вайнахской) в значительной степени поколебало веру в моноэтническое происхождение эпоса. Еще в 60-х годах XX в. в таком солидном издании как 9-томная «Литературная энциклопедия», в статье проф. В. И. Абаева о нартском (нартском) эпосе категорически утверждалось, что «ядром

[эпоса] послужил древний аланский эпический цикл, восходящий еще к скифской эпохе VII-IV вв. до н.э.». ¹ А что же касается других национальных версий эпоса, то по мнению ученого, они «все время обогащались и дополнялись за счет местного фольклора». ² Однако через некоторое время, а именно в начале 80-х годов, в не менее солидном, чем литературная энциклопедия издания, каким является энциклопедия «Мифы народов мира в 2 т.» читаем о нартах: «Исследователи не пришли к единой точке зрения относительно этимологии термина (имеется в виду термин «нарт» - Ш.С.), так же как и по проблеме генезиса нартского эпоса». ³ А в фундаментальном академическом издании «История народов Северного Кавказа» относительно нартского эпоса читаем следующее: «Проведенные дореволюционными русскими и советскими авторами исследования доказывают наличие трех центров формирования эпоса: осетинский, адыгский и абхазский...»

Горцев привлекал в нартском эпосе его рыцарский дух. Честность, отважность, готовность пожертвовать своей жизнью ради спасения ближнего - все эти качества высоко ценились нартами... На эпосе воспитывалось подрастающее поколение северокавказских народов. На эпосе учились, духовно крепили и мужали». ⁴

Широкий размах и подлинную научную глубину приобретает исследование нартского памятника в XX веке. Был создан целый ряд специальных международных совещаний, конференций, симпозиумов, посвященных проблемам нартских сказаний, состоявшихся в Орджоникидзе (ныне Владикавказ), Сухуме, Майкопе, Черкесске, Нальчике ит. д.

Характеризуя состояние изучения нартского эпоса, еще в 1963 г., на Сухумской все-союзной конференции нартведов, один из основных ее организаторов, заместитель ди-ректора Института мировой литературы им. Горького АН СССР профессор Арфо Аветисовна Петросян указывала, что «уже в середине 50-х годов в советской науке был выработан взгляд на национальное своеобразие поэтики нартских сказаний у различных народов Кавказа и одновременно провозглашен тезис о нартских сказаниях, как о едином общекавказском памятнике древней эпической поэзии. К тому времени стало уже абсолютно очевидным, что исторические корни, объединяющие нартские сказания всех национальных версий, надо искать в основных факторах кавказской общности, таких, как: генетическое родство народов Кавказа; роль единого кавказского субстра-

1 Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М. 1968, с.120-121.

2 Там же, с. 121.

3 Мифы народов мира в 2 т. Т. 2. М. 1982, с. 199.

4 История народов Северного Кавказа. Конец XVIII.-1917 г. М., 1988, с. 235.

та; сходные условия материального общественного существования и тесное духовное общение между этими народами в течение длительного исторического времени».⁵

Подчеркнув это главное достижение нартоведения, автор в то же время совершенно справедливо предостерегает исследователей от возможных кренов и ошибок в решении этой непростой, я бы сказал, шепетильной проблемы. Послушаем самого автора:

«Дальнейшие споры о том, где, в какой части кавказской земли и у какого племени имело место зарождение первоначального ядра эпоса, представляли бы несомненный на-учный интерес, если бы эти споры не скатывались на рельсы неплототворного противо-поставления одного национального варианта другому, с попытками все же вручить лавры перво-создателя тому или иному племени, неизбежно оставляя другим «ущем-ленную до-лю» заимствователя».⁶

Одинаково не внушает доверия как тезис абсолютно независимого возникновения нартского эпоса у каждого из народов, у кого он сегодня бытует, так и тезис заимстования готового, уже полностью сложившегося памятника одним народом у другого. Для нас наиболее привлекательным, соответствующим правде жизни, представляется тезис о том, что в создании, возведении корпуса величественного памятника обязательно принимали участие все народы, в репертуаре которых он так богато представлен. Правда, по-видимому, здесь необходимо будет сделать одну оговорку. Дело в том, что не все народы, создатели и носители эпоса, являются древнейшими, насельниками Кавказа: согласно археологической культуре, одни здесь зафиксированы изначально, другие появляются в сравнительно позднюю историческую эпоху (ираноязычные осетины, тюркоязычные карачаевцы и балкарцы). В то же время совершенно очевидно, что нартский эпос, как памятник фольклора, не зафиксирован нигде за пределами Кавказа. Следовательно, эпос кавказский. Тогда ставится вопрос, когда, в какую эпоху он формировался, какую общественную, социальную жизнь он отражает? Если он продукт сравнительно поздних общественных отношений, то зарождение первоначального его ядра вполне может быть приурочено и к эпохе появления на Кавказе иноязычных племен (т.е. предков осетин, карачаевцев и балкарцев). Думается, не совсем случайно профессор В. И. Абаев определяет хронологические рамки эпоса VII в. до н.э. - XIII-XIV. в. н.э. Нижняя планка не отодвигается далее VII века до н.э., т.к. это период первого появления ираноязычных скифов на Кавказе, а верхняя планка определяется XIII - XIV вв. - временем татаро-монгольского нашествия.

5 Петросян А.А. Решенные и нерешенные вопросы нартоведения. //Сказания о нарта-эпос народов Кавказа. М., 1969, с. 8.

6 Там же, с. 8-9.

Следует подчеркнуть, что указанный период, особенно первое тысячелетие до н.э., железный век, эпоха военной демократии - это героическая эпоха, когда первобытная община уже разлагается и начинается переход к классовому обществу. Эта эпоха — благодатная пора для интенсивного развития героического эпоса. И нартский эпос, конечно, не мог не отразить этой эпохи. Однако все исследователи эпоса непременно отмечают, что нартский эпос отразил не только заключительный этап развития первобытной общины, но и все основные ее этапы, включая и матриархат, и патриархат, и военную демократию, и переход к классовому обществу, т.е. амплитуда колебания его хронологии значительно шире той, что намечено профессором В. И. Абаевым, ибо ученый вступает в явное проти-воречие с самим собой, когда утверждает, с одной стороны, что эпос отражает не только пережитки, но и самый расцвет материнского рода, а с другой стороны, нижнюю планку хронологии эпоса ограничивает VII-VI веками, т.е. периодом расцвета военной демократии, периодом уже распада первобытной общины и перехода к классовому обществу на Кавказе. Ибо для появления такого идеального женского образа, каким является в эпосе Сатаней-Сатана, особенно в абхазо-адыгской его версии Сатаней-Гуаша, совершенно недостаточны пережитки матриархата в сарматском или совраматском обществе, к которым апеллируют глубокопочитимые профессора В. И. Абаев⁷ и Е. М. Мелетинский⁸, пытаюсь объяснить этими особенностями природу образа Сатаней-Сатаны.

На наш взгляд, было бы логичнее, главное, соответствовало бы реальному содержанию памятника, если бы начало эпоса, нижняя планка его хронологии было бы отодвинута в более глубокую даль, от железного века к эпохе энеолита, по крайней мере к его заключительным этапам, когда совершался переход от материнского рода к отцовскому, от матриархата к патриархату. Своеобразным ориентиром для такой датировки может служить роль камня в жизни той отдаленной эпохи. У идеальной женщины Сатаней-Гуаши, не ведающей ни мужа, ни отца, безраздельно управляющей нартским обществом (по крайней мере, в его абхазской версии), любимейший младший сын Сасрыкуа чудесным образом рождается из камня, что по мнению специалистов, в частности Е. М. Мелетинского, свидетельствует о каменной природе героя, о роли камня на раннем этапе развития первобытной общины. Не только своим рождением связан Сасрыкуа с камнем, и в дальнейшем, на своем жизненном пути не раз он встречается с камнем (вспомним «игры-забавы» Сасрыкуа, которые сначала удачно повторяет великан-адау, но затем оказываются невыполнимыми,

7 Абаев В. И. Избранные труды. Религия, фольклор, литература. Владикавказ, 1990, с. 169-170.

8 Мелетинский Л. М. Происхождение героического эпоса. М. 1963, с. 161-163.

пагубными для него). Погибает Сасрыкуа также от камня, тем самым как бы символизируя свой уход со сцены, связанный с борьбой каменного века с веком металла, окончившейся победой последнего, а в социальном отношении - с борьбой матриархата с патриархатом, в которой окончательная победа была на стороне патриархата.

Выразителями сущности изменившихся условий жизни явились новые герои эпоса, превосходящие силой над древнейшим героем Сасрыкуа, такие, как Цвицв и Нарджхеу, представители развитого патриархального общества. В образе их жизни определяющую роль играет металл - Цвицв вскормлен не молоком матери - карлицы Зылхы, а расплавленным металлом, а атрибутом несравненного героя Нарджхеу являются стальные усы, благодаря которым он спасается от верной гибели. Сюжет, связанный с Нарджхеу и Цвицвом, также как с осетинским Батрадзом и адыгским Батразом, относятся к эпохе патриархата, когда металл занял прочное место в жизни общества.

Поэтому нам кажется, что при определении хронологии эпоса, происхождения его генезиса, его этнической принадлежности, наряду с другими, тоже, конечно, немаловажными показателями (такими, как, скажем, расшифровка эпической ономастики), следует чаще и увереннее ориентироваться на выяснение функции камня и металла в том или ином сюжете эпоса.

Поскольку эпос развивался, шлифовался в течение невероятно продолжительного времени, то, естественно, на образы, зародившиеся в более глубокой древности (как, например, образ Сасрыкуа), накладывали оппделенный отпечаток сравнительно поздние эпохи (период патриархата, военной демократии, разложения первобытной общины). Однако основа его в целом остается довольно прочной, незыблемой и, как надежный хронометр, безошибочно указывает на создавшую ее древнюю ступень первобытной общины.

АБХАЗСКИЙ АБРЫСКИЛ И АРМЯНСКИЙ МГЕР

(О некоторых этнопоэтических константах)

ЗУРАБ ДЖАПУА

В мифопоэтических традициях абхазов и армян ярко представлены распространенные у ряда народов мира сказания о прикованных в пещере или скале героях. В абхазском фольклоре эти сказания группируются вокруг образа Абрыскила, а в армянском — они связаны с образами Мгера Младшего¹, Артавазда и Шидара². Генетически названные персонажи близки к другим героям абхазского и армянского эпосов, в частности — к абхазскому Сасрыкуа (основному герою нартского эпоса) и к армянскому Давиду, а типологически — к кавказским (и не только кавказским) героям прометеевского типа. Также по разысканиям А. Е. Петросяна, «кавказские прометеи... имеют много общих черт с индоевропейским «третьим героем», что считается результатом индоевропейского влияния, датируемого концом четвертого и третьим тысячелетием до н.э.» (Петросян 2002: 182).

Абрыскил и Мгер (Артавазд, Шидар) выстраивают определенные круги сюжетов, мотивов и описаний. И среди них самые близкие сходства обнаруживают повествовательные константы, связанные с заключением героя в пещеру/скалу.

В абхазском эпосе по Божьему велению ангелы с помощью бычьих шкур (по некоторым вариантам сказаний, Бог окружает Абрыскила пламенем, исходящим от грома и молнии) заковывают Абрыскила и его коня и заключают их в глубокую пещеру у подножья горы Панаю. (По другим же вариантам, герой сам заходит в пещеру, чтобы скрыться от своих преследователей.) (Джапуа 2003: 110 - 112).

Также и в армянском эпосе по проклятию отца (и Божьему велению) Мгер входит в скалу/пещеру. (Либо по просьбе самого героя ангел замыкает героя в скалу Ван/Шахбах/Керпац/Ворон/Аграву Кар/Черную

1 «Мгер старший и Мгер младший, по-видимому, первоначально составляли единый образ» (Мелетинский 2004: 240).

2 «Шидар может быть и прозвищем Артавазда» (Мкртчян 1999: 21).

скалу/Сев. Или же посланный Богом ангел хватает Мгера и приковывает цепью к скале.) (Мкртчян 1999: 20-21).

Обозначенная тема — *герой в пещере/скале* — выстраивает следующий ряд констант: *собака в пещере; конь в пещере; волосы/борода героя; вход в пещеру/скалу людей и их диалог с героем; поверья, связанные с прикованным героем.*

Собака в пещере. И в абхазских, и в армянских текстах вместе с героем в пещере/скале находятся собаки, которые, по всей вероятности, соответствуют образам, фигурирующим в известных сюжетах «видений» потустороннего мира³.

Ср. в абхазском эпосе:

1.1. «Черный пес грызет его цепи, и когда звено утончается до толщины нити, сидящая на страже девушка дает знать слепой старухе, и та уларом волшебного жезла скрепляет цепь» (Чурсин 1957: 241).

1.2. «Собака и кошка усердно лижут цепь, но когда цепь становится тонкой, как волос, старуха говорит: «Будь так крепка, как и прежде!», и цепь становится толстой» (Там же: 244).

Ср. в армянском эпосе:

1.3. «Две собаки грызут беспрестанно его цепи, и он силится выйти и положить конец миру; но от звука ударов кузнечных молотов снова, говорят, оковы, укрепляются. Поэтому и в наше время многие из кузнецов, следуя преданию, по воскресеньям ударяют трижды или четырежды по наковальне, чтобы укрепились, как говорят, цепи Артавазда» (Ганалаян 1979: 241).

1.4. «Две собаки, одна белая, другая черная, беспрестанно лижут цепи Шидара; к концу года цепи делаются тонкими как волос. Если они порвутся, он выйдет на волю и разрушит весь мир. Поэтому установилось волхвами рассказывать в масках на театре, что в начале года первого навасарда все ремесленники — кузнецы и все прочие — ударяют трижды своими орудиями, чтобы цепи Шидара, ставшие тонкими как волос, снова стали толще и крепче, чтобы он не вышел на волю и не уничтожил весь мир» (Там же: 261).

Во всех четырех вариантах описания первая часть (уточнение цепи) сохраняет близкое сходство, вплоть до эпитетов и сравнений. Ср. цвет собаки — *черная*, и степень тонкости цепи — как *волос*. Вторая часть описания (скрепление цепи) содержит более заметная разность поэтической фактуры, связанной с магией слова старухи (в абхазской традиции) или магией кузнечных молотов (в армянской традиции), однако семантически сходство между вариантами весьма близкое.

3 О широкораспространенной мифологеме собак, которые «лизут путы и раны закованных, раненых и убитых героев» см. Петросян 2002: 96.

В абхазском эпосе подобное описание фигурирует применительно и к коню богатыря, который привязан вместе с ним в той же пещере:

«Он [конь] пытается разорвать цепь, которой привязан к столбу. Когда не удастся, он начинает грызть ее. Когда до нитки истончится цепь, старуха-ведьма говорит: «Пусть будет, как было!», и цепь становится такой, как прежде» (Джапуа 2003: 335).

Также мотив стремления Абыскила освободиться из подземелья чаще разрабатывается в несколько другой версии, хотя смысловое сходство с армянскими вариантами и здесь очевидно:

«В течение года он [Абыскил] расшатывает железный столб, к которому привязан. Едва он вырвет, как маленькая голубая птичка садится на макушку столба и начинает заливаться, без удержу. Доведенный до отчаяния Абыскил не может слышать пения птички. Он берет кувалду, которую с умыслом положили рядом архангелы, и, нацелившись на птичку, размахивается со всей силой. Птичка слетает с макушки столба, и столб от удара еще глубже, чем раньше, входит в землю» (Там же).

Замечательно, что в армянских примерах названа причина, по которой укрепляются цепи прикованного героя — чтобы он не вышел на волю и не разрушил весь мир. Правда, в абхазских описаниях об этом прямо не сказано, но о злой сущности Абыскила сообщается в других мотивах и эпизодах⁴. Ср., например: «Если [Абыскил] выйдет на свет, то он уничтожит людей» (Джапуа 2003: 130).

О демонической природе образов митраических героев типа армянского Мгера Младшего весьма доказательно пишет Л. А. Абрамян (Абрамян 2004; Абрамян), по мнению которого «минотаврическая основа закованных героев указывает на мифологическую изначальную чудовищность, вредоносность, развившихся из них эпических героев — радстелей за благое будущее человечества» (Абрамян 2004: 67).

Конь в пещере/скале. И в абхазском, и в армянском эпосах герой входит в пещеру/скалу с конем (на коне). Приметы коня в пещере/скале узнаваемы.

Ср. в абхазском эпосе:

2.1. «Через эту пещеру течет река; до последнего времени она выносила конский навоз» (Джапуа 2003: 327).

Ср. в армянском эпосе:

2.2. «И каждый день видят коня его, / И каждый день из скалы течет моча коня его» (Мелик-Оганджян 2004: 30).

Как видно, различия между примерами незначительны и относятся к вариантным подробностям. Образ коня Абыскила и Мгера Младшего,

4 Подробнее об этом см. Джапуа 2003: 128-136.

заключенного вместе с героем в пещере / скале, по-видимому, интерпретируется как способ переправы в иной, потусторонний мир, он связан с символикой загробного мира.

Волосы / борода героя. Длительность пребывания в пещере / скале выражается описанием волос / бороды героя.

Ср. в абхазском эпосе:

3.1. «Связанный Абрыскил страдает; волосы его достают до земли; борода в землю вросла» (Джапуа 2003: 334).

Ср. в армянском эпосе:

3.2. «И по сей день стоит он там, / Волосы тело покрыли его» [Мелик-Оганджян 2004: 126].

Это сходное описание волос и бороды прикованного героя отождествляется с приметами некоторых зооморфных образов, в частности, нартского эпоса: пастуха — в сюжете о рождении героя из камня или великана — в сюжете о добывании огня. Иными словами, и здесь обнаруживается хтоническая природа прикованных героев, для которых пещера или скала предстает как «естественное жилище» (Топоров 1988: 311).

Вход в пещеру / скалу людей и их диалог с героем. Люди сознательно или случайно входят в пещеру / скалу Абрыскила / Мгера Младшего и разговаривают с ним.

Ср. в абхазском эпосе:

4.1. «Это было давно, какие-то люди, нагрузив семь мулов свечами и взяв припасы, зашли в пещеру, и так далеко продвинулись, что стали слышать голос Аблыскира. Но до него не смогли добраться. Когда они стали приближаться к Аблыскиру, он окликнул их:

— Вам до меня не добраться, возвращайтесь назад. Никто не имеет права достичь меня. Свечи и припасы ваши на исходе, возьмите мулов за хвосты, они выведут вас. Хочу спросить вас об одном. Есть ли в Абхазии рыжие люди с голубыми глазами, Айашбовы и Акацбовы, лоза перекидная, папоротник, колючка?

— Да, они есть и сегодня, — ответили [ему].

— Аай, анаджалбейт, если они есть, то, как вы живете, несчастные! Оказывается, Абхазия все еще несвободна! — вздохнул Аблыскир» (Джапуа 2003: 327).

Ср. в армянском эпосе:

4.2. «Как-то раз в ночь на Вознесенье / Видит один пастух — открывается дверь Мгера. / Пастух входит в пещеру / И Мгер спрашивает его: / — Чем вы живете? / А тот говорит ему: — Умом. / Тут Мгер говорит ему: / [Покажи], каков у вас ум, / Вот, возьми эту торбу, надень на голову коню. / Как ни бился пастух, не смог [торбу] поднять. / Тогда подвел пастух коня к той торбе, / Открыл торбу, всунул голову коня в торбу, / А веревки [тор-

бы] накинул ему на шею, привязал, / И сказал: — Вот таков ум! / Вот чем мы живем на свете! / И пастух спросил: / Мгер, когда ты выйдешь отсюда? / А тот сказал: / Когда пшеница будет со сливу, / А ячмень — с ягоду шиповника, / Тогда только велено мне выйти отсюда» (Мелик-Оганджаниян 2004: 30).

И в данном описании между абхазским и армянским примерами налицо семантическое сходство и различия версионного характера. Если в абхазском эпосе люди (иногда родственники) входят в пещеру Абрыскила с целью освобождения героя, то в армянском эпосе некий пастух случайно застает момент, когда открывается дверь Мгера. Однако эти и другие сходства касаются фабульных подробностей повествования, а суть описания одна и та же — встреча человека с прикованным героем, диалог между ними и т. п.

Поверья, связанные с прикованным героем. Создатели и хранители мифоэпических сказаний о прикованных героях создают поверья, возникающие, как думается, в результате мифологического переосмысления сути данных образов.

Ср. в абхазском эпосе:

5.1. «До меня никто не дойдет: насколько вы будете приближаться сюда, настолько меня отводит дальше!» (Джапуа 2003: 335).

5.2. «И по сию пору абхазы считают, что Абрыскил жив и станет свободным после второго пришествия Бога на землю. <...> Старожилы уверяют, что защитник абхазов покинет пещеру тогда, когда родина его станет свободной» (Там же: 323 — 324).

5.3. «Если Абрыскил вырвет этот [столб], тогда и мир переменится, говорят» (Там же: 134).

5.4. «Говорят, что Абрыскил выйдет из пещеры тогда, когда наступит светопреставление» (Там же).

5.5. «Ни один одинокий всадник на белом коне не мог проезжать мимо этой пещеры без риска быть схваченным русалкой — «матерью вод», обитавшей в ней» (Инал-ипа 1965: 592).

Ср. в армянском эпосе:

5.6. «Не дано никому видеть его, / Пока не придет Христос на [Страшный] суд» (Мелик-Оганджаниян 2004: 52).

5.7. «Не разрешено выйти ему до Страшного суда, / До тех пор, пока не будет зерно проса с ягоду, / До тех пор, пока зерно ячменя не будет со сливу величиной» (Там же: 256).

5.8. «Когда снова разрушится — построится мир, / [Мгер] выйдет из скалы» (Там же: 188).

Сравнительное изучение константных описаний абхазских и армянских сказаний о прикованных в пещере / скале героях может выявить как

сходные, так и специфические черты эпосов отдельных народов. Следует отметить, что далеко не все сказания об Абрискиле и Мгере Младшем (Артавазде) тематически и фабульно близки. Наиболее заметное сходство обнаруживают повествовательные константы заточения героев в пещеру/ скалу. Как кажется, этот финальный мотив эпических циклов, несмотря на его некоторую христианизацию, содержит более архаичный материал для реконструкции семантики данных мифоэпических образов как мифологических существ, обладающих хтоническими и благими атрибутами, атрибутами умирающих и воскресающих Богов плодородия. Об этом, как выяснилось, ярко свидетельствует вышеобозначенный ряд мотивов, эпизодов и их описаний.

Выделенные темы сходятся в «плане содержания», однако «план выражения» этих тем находит варианты, версионные и инверсионные различия. Иными словами, из общекавказской темы заточения героя в пещеру/ скалу различные по языку, культуре и происхождению народы создают свои сюжеты и мотивы, между которыми в дальнейшем нельзя исключить и творческое взаимовлияние.

Приведенные сходные мотивы и их описания в абхазских и армянских мифоэпических традициях, с одной стороны, можно отнести к явлениям типологического порядка. Однако, с другой стороны, в них обнаруживается не столько типология, сколько плод историко-культурных контактов, уходящих своими корнями в глубокую древность. В этой связи вновь обращает на себя внимание мысль Н. Я. Марра, высказанная еще в начале XX века, которая сводится к следующему: В одном случае — «в абхазах, именно в их коренном яфетическом слое мы имеем отпрыск народа, жившего в приараратской стране, где впоследствии народились ариизованные армяне», а в другом случае — «некогда абхазы жили в близком соседстве со страной, где впоследствии, по появлении ариоевропейцев, сложился армянский народ» (Марр 1938: 145). А современный исследователь А. Е. Петросян на основе мифоэпических данных, которые «могут считаться свидетельствами ранних армяно-северозападнокавказских контактов», допускает, что «правлящая элита прото-абхазов когда-то была прото-армянского происхождения» (Петросян 2002: 181).

Таким образом, как бы то ни было, есть основание полагать, что сходные константные описания в абхазских и армянских сказаниях о прикованных героях могут иметь древнейшее начало, восходящее как к ранним абхазо-армянским тесным контактам, так и к единому кавказскому субстрату архаической мифологии.

Литература

- Абрамян 2004*: Абрамян Л. А. Парные образы «Сасна црер»: близнецы, сводные братья, двойственные герои // The Armenian epic «Daredevils» of sassoun and the world epic heritage. 4-6 november, 2004, Tsakhkadzor. Yerevan. P. 61 – 67.
- Абрамян*: Абрамян Л. А. Герой, прикованный на горе: перекрывающиеся ландшафты и мифы (рукопись).
- Ганалаян 1979*: Ганалаян А. Т. Армянские предания. Ереван.
- Джапуа 2003*: Джапуа З. Д. Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абрыскиле (Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии). Сухум.
- Инал-ипа 1965*: Инал-ипа Ш. Д. Абхазы (Историко-этнографические очерки). Сухуми.
- Март 1938*: Март Н. Я. О языке и истории абхазов. М.-Л.
- Мелетинский 2004*: Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. Издание второе, исправленное. М.
- Мелик-Оганджянян 2004*: Армянский народный эпос Сасунские удалыцы. Избранные варианты / Перевод текстов, составление и словарь-комментарии академика НАН РА К. А. Мелик-Оганджяняна. Ереван.
- Мкртчян 1999*: Мкртчян Л. Героика патриотизма, благородства и великодушия // Давид Сасунский: Армянский народный эпос / Перевод с армянского В. Державина и др. Ереван. С. 11 – 52.
- Петросян 2002*: Петросян А. Е. Армянский эпос и мифология: Истоки, миф и история. Ереван.
- Топоров 1988*: Топоров В.Н. Пещера // Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. 2-е изд. Т.2. М. С. 311 – 312.
- Чурсин 1957*: Чурсин Г.Ф. Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми.

THE FIGHT BETWEEN DAVID AND LITTLE MHER: COMPARATIVE REMARKS ON A HEROIC THEME IN ORAL EPIC POETRY

KARL REICHL

In the third part of the Armenian epic cycle *Sasna Ts'rer* (*Daredevils of Sasun*) David of Sasun fights against his son P'ok'r Mher (Little Mher or Mher the Younger). The father-son combat is a motif widely diffused in heroic epic, and its presence in the Armenian epic is perhaps not totally unexpected. Its popularity is attested by its inclusion in Stith Thompson's *Motif-Index of Folk-Literature*. Under motif N731.2 'Father-son combat' Thompson lists explicitly Irish, English, Icelandic, Greek, Arabian, Persian, Chinese, Philippine and Hawaiian parallels.¹ Nevertheless, there are significant differences in the elaboration of this motif in the different narrative and epic traditions, a fact that speaks against treating the various occurrences of the father-son combat as equal representations of the same motif. The Armenian epic in particular exhibits a number of peculiarities that call for closer analysis.

This motif is found in various kinds of narrative: mythological tales and poems, folktales, saga and heroic epic. In heroic epic poetry the motif of the father-son combat is generally elaborated as a scene, many aspects of which are traditional: the mutual challenge or verbal duelling, the arming of the combatants, the exchange of blows and so forth. It is therefore appropriate to call such an elaboration a typical scene or, in the terminology of oral-formulaic theory, a theme.² Some elements of this theme will be discussed below, but no sharp distinction between 'motif' and 'theme' (a difficult distinction anyway) will be drawn and the two terms will be used interchangeably.

Father-Son Combat and Indo-European Philology

In the English-speaking world, the epic motif of the fight between father and son is probably best known from Matthew Arnold's poem "Sohrab and Rustum". A poem of 891 lines in blank verse, it begins with the poignant image of early morning on the Oxus:

And the first grey of morning filled the east,
And the fog rose out of the Oxus stream.

1 See Thompson 1955-58, vol. V, p. 127.

2 See Lord 1960, pp. 68-98. On themes in the second part of the Armenian epic, see Anderson 2007.

But all the Tartar camp along the stream
 Was hushed, and still the men were plunged in sleep;
 Sohrab alone, he slept not; all night long
 He had lain wakeful, tossing on this bed....³

Arnold's retelling of the father-son-combat in the *Shāh-nāma* appeared in 1853. His poem follows the plot of Ferdowsi's *Sohrāb-nāma* fairly faithfully, but in addition to telling a gripping story, Arnold's poem is also a meditation on man's destiny. Nature is unmoved by the ups and downs of human affairs. At the end of the poem the river Oxus continues its course from the Pamirs to the Aral Sea:

But the majestic river floated on,
 Out of the mist and hum of that low land,
 Into the frosty starlight, and there moved,
 Rejoicing, though the hushed Chorasmian waste,
 Under the solitary moon....⁴

Arnold did not derive his material directly from Ferdowsi's epic but rather from Sainte-Beuve's review of Jules Mohl's translation of the *Shāh-nāma*, the first volume of which was published in 1838. The story of Rostam and Sohrāb had caught the imagination of European orientalist and poets early on. An abridged English translation of the *Shāh-nāma* by James Atkinson came out in 1832, in which the story of Rostam and Sohrāb is translated in full, in 1851 the first volume of Adolf Friedrich von Schack's German translation and in 1886 the first volume of Italo Pizzi's translation of the *Shāh-nāma* into Italian verse were published, both including the *Sohrāb-nāma*.

For German readers the tragic fight between father and son has a special resonance. Linguistic and philological scholarship in the nineteenth century focused very much on finding the origins of one's own language and culture. This led to the development of Indo-European studies, with a deepened understanding of the relationship of the various Indo-European languages to one another. It also led to the discovery and decipherment of older texts and scripts in the various Indo-European tongues. One of the earliest documents in German is a heroic song or lay, commonly known under the name of *Hildebrandslied*. This *Lay of Hildebrand* is found on two parchment leaves from the ninth century. The poem was discovered by the Brothers Grimm in 1812, two scholars who did much to elucidate the poem's language and its poetic qualities. Like the *Sohrāb-nāma*, this Old High German text tells the story of a fight between father and son, a tragic fight based on a misunderstanding and resulting in the son's death.

When scholars began to notice the similarities between these two poetic tales, they searched for further parallels among the ancient poetry of those peoples speaking Indo-European languages. Their search was successful. In an Irish saga from the cycle of tales

3 Arnold 1965, p. 304.

4 Arnold 1965, p. 330.

on Cú Chulainn, the main hero of the Ulstermen, it is told how Cú Chulainn fights against his own valorous son, in a combat that, like the Persian and the German tale, has a tragic outcome: the hero's son is killed in the fight. In a much later Russian bylina a similar father-son-combat occurs. It is the bylina of the *Fight of Il'ya Muromets with his Son* (Бой Ильи Муромца с сыном). Here, too, the *bogatyr*'s son finds his death. Medievalists and Indo-Europeanists, in their studies of the origin and development of this motif, have largely concentrated on these four versions: the Persian epic, the Old High German heroic lay, the Old Irish saga and the Russian bylina. Rare exceptions are Sir Maurice Bowra and Vladimir Propp. Bowra, in his wide-ranging study of heroic poetry, uses the motif of the father-son combat as an example of a theme that "may have been born independently in more than one place from some fundamental element in human nature." Among the representations of this motif he also lists David's fight with Little Mher.⁵ Vladimir Propp, in his book on the Russian heroic epic, also mentions the Armenian epic of *David of Sasun* (or *Daredevils of Sasun*) as a parallel to the bylina of the *Fight of Il'ya Muromets with his Son* also:

The story of the fight between father and son is known to many peoples. It is found in the greatest monuments of world culture, as in Ferdowsi's *Shāh-nāma*, in the Armenian epic of *David of Sasun*; its traces can be found in Homer's *Odyssey*, and it is known to many peoples of Europe and Asia in the Soviet Union and abroad.⁶

Earl R. Anderson and Vahid Norouzalibeik have recently published a lengthy article on the father-son combat in which as well as the four versions commonly discussed – termed 'canonical versions' by Anderson and Norouzalibeik – a number of further representations of this motif are studied, among them the episode of David's fight with his son in the Armenian epic.⁷

Scholars who have compared the motif of the father-son combat as it is represented in different traditions have mostly concentrated on the question of whether the similarity between these versions is due to diffusion or to a common origin, presumably an Indo-European myth. There are advocates for both positions, the diffusionist and the Indo-European theory, but it is probably fair to say that the majority of scholars favour the Indo-European theory.⁸ Strong claims for the existence of an Indo-European myth have recently been put forward by Anderson and Norouzalibeik, who point out that the story-pattern of the father-

5 Bowra 1952, p. 399.

6 "Сюжет боя отца с сыном известен многим народам. Он имеется в величайших памятниках мировой культуры, как «Шах-Намэ» Фердоуси, в армянском эпосе о Давид Сасунском, он прослеживается в «Одиссее» Гомера, он известен многим народам Европы и Азии в СССР и за рубежом." Propp [Пропп] 1955, p. 250. – Unless otherwise indicated, all translations in this paper are mine.

7 Anderson, Norouzalibeik 2008. I am grateful to Armen Petrosyan (Yerevan) for this reference as well as references to several Caucasian versions of this motif.

8 As, for instance, Rosenfeld 1952 and de Vries 1961. A diffusionist position is advocated by Baesecke 1940.

son fight can be recognized both in Hittite and Sanskrit texts.⁹ There can be no doubt that the Indo-European languages have descended from a common origin and that the various groups speaking Indo-European languages have inherited cultural notions as well as languages from their common ancestors. While the study of Indo-European mythology has long been an established discipline, there has also been some progress in the reconstruction of Indo-European poetry. Not only formulaic phrases like Greek *kléos áphthiton* ('imperishable fame') but also story-patterns like the myth of the dragon-slayer can be shown to derive from an Indo-European poetic idiom.¹⁰ Although it is likely that the motif of the father-son combat belonged to the common Indo-European poetic heritage, it is difficult to prove that a particular version of this motif is actually derived from such a root. For the Armenian version of the motif, for instance, Anderson and Norouzalibeik have proposed direct influence from the Persian form of the father-son combat.

There is no denying the interest and importance of reconstructing the Indo-European myth from which the various versions of the father-son combat might have derived. Nevertheless, this is not the approach followed in the present article. The focus of this study is on heroic saga and poetry and the role that this motif or theme of the father-son combat plays in the various epic traditions. Besides the diachronic study of this motif – highlighting its origin and development – there is also the synchronic point of view, concentrating on the way that this motif is embedded in a specific poetic code and is part of a heroic value-system in each tradition. This synchronic point of view will be in the foreground of the following discussion.

What Constitutes the Theme of the Father-Son Combat?

Before comparing different representations of a motif with one another, we must determine whether these are representations of one and the same motif or of different motifs. As folktale scholarship, but also structuralist narratology, has shown, this problem cannot be solved easily. If in one folktale the tsar gives the hero an eagle which takes him into another kingdom and in another folktale a magician gives the hero a little boat which takes him into another kingdom, are these instances of the same motif or of two different motifs? As is well known, Vladimir Propp has proposed that we view these cases as instances of the same motif, or rather of the same function of the *dramatis personae* of a folktale: tsar and magician as well as eagle and boat play the same functional role in the folktale and are hence to be grouped together.¹¹ Stith Thomson, on the other hand, bases his classification on form rather than function, with the result that functionally equivalent motifs are found in different categories if they differ in form. Even here, however, quite different representations might be grouped together under one motif. The father-son combat is a case in point.

9 See Anderson, Norouzalibeik 2008, pp. 273-282.

10 See Schmitt 1967, Watkins 1995, West 2007. See also Gamkrelidze, Ivanov [Гамкрелидзе, Иванов] 1984, vol. II, pp. 832-855.

11 Propp discusses four examples of the same function; see Propp 1968, pp. 19-20 [Пропп 1998, p. 19].

Among the variants of this motif, Thompson lists a Chinese myth. This mythological tale – according to the source given by Thompson – is about No-cha (or Nezha), the third son of Li Ching (or Li Jing), the Guardian of the Gate of Heaven.¹² When the fight between father and son occurs, No-cha has already died and been brought back to life. He takes his revenge on his father for destroying No-cha's statue in a temple dedicated to him. In the combat, Li Ching is saved from certain death by a Taoist priest, who in the end brings about a reconciliation between father and son. Even in such bare outline, the story's dissimilarity to the father-son combat as found in the Persian, Old High German, Irish, and Russian heroic narratives is striking; a more detailed analysis of the Chinese myth would enhance the dissimilarity. The only thing that the Chinese and the heroic narratives have in common is that a father fights with his son.

This, however, can hardly be enough for a meaningful analysis of this motif as it is found in heroic narrative. One of the constitutive elements of the father-son combat is that one or both of them is ignorant of the other's identity. But even if the hostile encounter is based on such ignorance, not all instances of this motif can be seen on a par with the theme as found in the heroic poetry of the Persians and their Indo-European relatives. One aspect of the father-son combat in these traditions is the narrative centrality of the motif. In the Kazakh epic *Sayın Batır*, for example, we also find the motif of the father-son combat, but in such a marginal form that it can hardly be used for comparative purposes.¹³ *Sayın Batır*, a Noghay hero of supernatural strength, rides out, together with his forty companions and the hero Qoblan, to fight against the Kalmucks. He stays away from home for many years. One day, when the augury for a fight against the Kalmucks is inauspicious, all the Noghays retreat, with the exception of Sayın. Sayın is at first successful, but as he forgets to implore the help of God and his patron saint Omar, his strength diminishes and he is vanquished and mortally wounded. When his wife is informed of this, she and the hero's mother seek him on the battle-field and she manages to bring him back to life. The Kalmucks attack again, but Sayın defeats them with the help of sixty-two angels. Qoblan returns, together with Sayın's two sons, Bökenbay and Küyikbay, who have meanwhile grown up. They fight against the Kalmucks and then encounter Sayın. Küyikbay attacks his father, whom he does not recognize, with his spear. Sayın, however, stops him and reveals his identity, at which point Küyikbay jumps down from his horse, pulls out his spear and says:

“Jazalī boldī qolīm-ay,
Erlik qılghan qurısın,
Munan bulay jolīm-ay.”
“Qurımasın jolıñ, – dep,
Jazalī bolmas qolıñ, – dep,
Äkeñ munı ne qılsın....”

12 Werner 1922, pp. 305-319; see also Stevens 2001, p. 13.

13 The epic was first edited and translated (into German) by Wilhelm Radloff 1870, pp. 166-221 (text volume), pp. 205-261 (translation volume). For summary and discussion, see Orlov [Орлов] 1945, pp. 50-71. My quotation is from Radloff's text volume.

"My arm has sinned.

May (my) heroic deed be cursed

And also my journey!"

"May your journey not be cursed!

Your arm has not sinned.

What effect should this have on your father?!"

The father's reply is interesting in view of the Armenian version, where it is the father who curses his son. The way the father makes light of his son's attack shows how marginal this motif is. It occupies fewer than thirty lines in an epic poem of ca. 1,900 lines. From the point of view of the epic's plot there is no motivation for this scene, and it also plays no role in the rest of the narrative. We are undoubtedly in the presence of the motif of the father-son combat, but its place in the epic is almost that of a so-called 'blind motif', a motif of little or no consequence.

In the Persian, Irish, Old High German, and Russian narratives the motif is central; the encounter is based on a lack of recognition on one or both parts, and the outcome is tragic, ending with the son's death. These three aspects – lack of recognition, centrality, and a tragic end – can, of course, vary, as is to be expected in oral traditions. While it is comparatively easy to discard narratives in which the protagonists know one another or in which the father-son combat is only marginal, the question of whether to include or exclude narratives on the basis of their tragic ending is more difficult to decide. Must it always be the son who loses his life or can it also be the father? Does a tragic ending mean that the father or son is killed in the fight (or that both die), or are there other forms of tragedy? And what if father and son do not die and there is a happy ending?

Some variations are superficial, as it were, and hence unproblematic. Instead of a son, for instance, a daughter appears in a bylina written down by A. F. Hilferding in 1871.¹⁴ This is clearly a variant of the father-son combat, and is similar to substitutions like that of a boat for an eagle in the folktales mentioned above. As a parallel to the Armenian epic, this bylina is additionally interesting in that David is ultimately killed by his daughter (in some versions; see below) rather than by his son. More weighty is the case when the father rather than the son is killed. In the quotation from Propp's study of the Russian heroic epic above, mention is made of traces of this motif in the *Odyssey*. Homer's epic does not contain an instance of this motif, but there are legends about Odysseus' death which have been preserved independently of the *Odyssey*. A Latin mythographer of the second century AD, Hyginus, transmits the following legend:

Telegonus Vlyssis et Circes filius missus a matre ut genitorem quaereret, tempestate in Ithacam est delatus, ibique fame coactus agros depopulari coepit; cum quo Vlysses et Telemachus ignari arma contulerunt. Vlysses a Telegono filio est interfectus, quod ei responsum fuerat ut a filio caueret mortem.¹⁵

¹⁴ See Astaxova [Астахова] 1958, pp. 207-217, 478. On the Russian bylina see below.

¹⁵ Marshall 1993, p. 114. See also Graves 1960: II, p. 373 (§171k).

Telegonus, the son of Odysseus and Circe, was sent by his mother in search of his father. Driven by a storm to Ithaca and impelled by hunger, he began to plunder the fields. Odysseus and Telemachus, who did not know him, fought with him. Odysseus was killed by his son Telegonus, which happened according to the oracle that warned him to avoid death from his son.

The story is close to the Armenian version of the motif insofar as Little Mher, like Telegonus, is victorious; but David, unlike Odysseus, is not killed by his son. The relationship of the Armenian epic to the other variants of this theme is complicated and will be discussed below. For the moment there is no reason to exclude the death of the father rather than the son from consideration and to discard the 'Homeric traces' of this motif.

A somewhat different case is the transformation of this motif into a happy ending. Stith Thompson also lists the Middle English romance of *Sir Degaré* under motif N731.2 'Father-son combat'. This is a typical representative of the popular romance in England: unsophisticated narratives built on well-worn formulas and motifs, which are closer to the folktale than to courtly romance. Sir Degaré is a foundling, the son of a princess and a fairy knight, who disappeared after seducing the princess. After his birth, the hero is abandoned and grows up with his father's sword (lacking its point) and his mother's gloves as tokens of recognition. Having killed a dragon, he wins his mother's hand as a prize in a tournament. The gloves help him recognize her and avert incest, and he now sets out on a search for his father. Degaré rids a beautiful chatelaine from the importune harassment of a neighbouring knight and finally meets his father. While they are fighting, his father recognizes the sword he had left behind for his son and exclaims:

"O, Degarre, sone mine,
Certes, ich am fader thine.
And bi thi swerd I knowe hit here;
The point is in min aumenere."
He tok the point and set therto.
Degarre fel i-swone tho,
And his fader, sikerli,
Also he bigan swony....¹⁶

"O Degare, my son!/ Truly I am your father!/ And I know this through your sword here:/ the point is in my pouch."/ He took the point and put it on;/ Degare then fell into a swoon/ and his father, certainly,/ also fell into a swoon....

Clearly, the theme is not developed along the lines of heroic poetry, and the ending accords with the conventions of popular romance: all difficulties are resolved, the hero can marry his sweetheart (here, the chatelaine), and they live happily ever after. A happy ending poses a problem, because it runs counter to the heroic conception as we find it in the *Lay of Hildebrand*, the *Sohrāb-nāma*, the bylina of Il'ya Muromets and his son and the saga of Cú

¹⁶ Schleich 1929, p. 123.

Chulainn's fight with his son. For an analysis of the father-son combat as a *heroic* theme in instances of the motif like that in the Middle English romance – where the recognition theme is nevertheless central to the tale – can only play a subsidiary role.

While the exclusion of *Sir Degaré* from further consideration seems well-founded, a happy ending is a problematic element of the father-son combat because it occurs not only in romantic but also in heroic tales, or rather in variants (in particular later variants) of heroic narratives. The so-called *Later Lay of Hildebrand* (*Jüngeres Hildebrandslied*) is an example of this. The eighth-century *Lay of Hildebrand* is fragmentary at the end, but we know from other medieval sources that the lay must have ended with the son's death. This is implied, for instance, by Hildebrand's lament about his son's death in several Old Norse texts.¹⁷ On the other hand, later poets have also changed the story and given it a happy ending. In the thirteenth-century Old Norse *Thidrekssaga*, a Norse translation of North German legends, father and son recognize one another and cease fighting. This is also the story-pattern of the *Jüngere Hildebrandslied*, a ballad from the sixteenth century. While they are fighting, Hildebrand asks Hadubrand who he is. Hadubrand answers that his mother is the mighty duchess Ute and his father is Old Hildebrand, to which Hildebrand answers:

Heist dein Mutter Fraw Vtten ein gewaltige Hertzogin.
So bin ich Hildebrandt der Alte, der liebste Vatter dein.
Er schloß jhm auff sein guldin Helm, kust yn an seinen Mund;
nun sey es Gott gelobet das wir beyd seyend gesund.¹⁸

"If your mother is Madam Ute, a mighty duchess,
Then I am Old Hildebrand, your dearest father."
He opened his golden helmet and kissed him on the mouth.
"Thanks be to God that the two of us are safe and sound."

A tale of dark destiny has been turned into a sentimental story of a happy family reunion. Although the father-son combat is still an element of this ballad, from a structural point of view it has become an element of tension rather than a constitutive element of domestic tragedy. While tales like the *Later Lay of Hildebrand* or *Sir Degaré* are marginal to a discussion of the heroic theme of the father-son combat, they cannot be left out of consideration entirely, as they are reminders of the possibility of change and adaptation to the tastes of different audiences and different times.

The Theme in Old High German, Persian, Old Irish, and Russian Heroic Poetry and Saga

In heroic epic and narrative, the father-son combat is characterized by the three aspects discussed so far: lack of recognition, centrality, and tragic ending. In addition, the theme is developed in each narrative tradition according to its respective poetic conventions. The

¹⁷ See Düwel 1981, cols. 1253-1254.

¹⁸ Röhrich, Brednich 1965, p. 102.

Old High German text begins with a formula typical of Germanic poetry: "I heard it said" (*Ik gehorta dat seggen*, line 1) and then goes straight into the narration:¹⁹

Ik gihorta dat seggen,
 dat sih urhettun ænon muotin,
 Hiltibrant enti Hadubrant untar heriun tuem.
 sunufatarungo iro saro rihtun.
 garutun sê iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana,
 helidos, ubar hringa, do sie to dero hiltiu ritun...

I heard it said
 that two warriors encountered one another:
 Hildebrand and Hadubrand, (alone) between two armies.
 Son and father got their armour ready,
 adjusted their corslets, put their swords on,
 the heroes, over the iron rings as they were riding to this combat... (lines 1-6)

The poem continues with Hildebrand asking for his opponent's name. Hadubrand says who he is: the son of a courageous warrior by the name of Hildebrand, who, together with other warriors, had to flee his country from the persecution of an evil king. "I don't think that he is still alive", he adds (*ni waniu ih iu lib habbe*, line 29). Hildebrand realizes that his adversary is his own son and exclaims:

"wettu irmingot [quad Hiltibrant] obana ab hevane,
 dat du neo dana halt mit sus sippan man
 dinc ni gileitos"

"May God in heaven be my witness", said Hildebrand,
 "that you have never had in your life as your opponent
 such a close relation!" (lines 30-32)

He then takes a bracelet from his arm and gives it to Hadubrand. Hadubrand, however, is convinced that his father is dead and refuses this present with the words:

"mit geru scal man geba infahan,
 ort widar orte.
 du bis dir alter Hun, ummet spaher..."

"With a spear a man shall receive such a gift,
 point against point.
 You, old Hun, are overly cunning." (lines 37-39)

Hadubrand is eager to fight, and Hildebrand sees no alternative to accepting the challenge. He laments his fate, and a fierce combat begins.

¹⁹ The poem has been edited many times; the standard edition is still Braune, Ebbinghaus 1994, pp. 84-85 (from which I quote, with slightly simplified orthography). See also Düwel 1981. For a discussion of the *Lay of Hildebrand* in English, see Bostock 1955, pp. 33-72.

At this point the *Lay of Hildebrand*, which is only fragmentarily transmitted, breaks off, but, as mentioned above, there can be no doubt that the poem ended with the son's death. From a poetic point of view, typical traits of the *Hildebrandslied* are its formulaic diction and the predominance of dialogue over third-person narration. This poem exemplifies a grim ethical code: honour is gained by courageous and valiant deeds, and all feelings and obligations have to be subordinated to honour, however cruel the outcome.²⁰

The story of Rostam and Sohrāb in the *Shāh-nāma* is very similar in many ways to the *Lay of Hildebrand*.²¹ The basic motivation for the fight is heroic prowess. Sohrāb wants to exhibit his courage and martial excellence in order to impress his father, whom he knows by name but not in person, while Rostam takes up the challenge in order to vindicate the Iranians' honour. The tragic end is brought about by Rostam's ignorance of his son and by the various deceptions, including those on Rostam's part, that convince Sohrāb that his opponent is someone other than his father. Recognition comes too late and Sohrāb is slain. Ferdowsi tells the story in epic breadth: the *Sohrāb-nāma* comprises between 2000 and 3000 lines.²² It begins with the accidental encounter of Rostam, who is searching for his stolen horse Rakhsh, with Tahmina at her father's court in Samangan. The princess becomes pregnant and gives birth to a son. Rostam does not stay in Samangan, but leaves behind a bracelet for the child who is to be born. When Sohrāb, grown into a brave youth, hears who his father is, he plans to fight at the head of a Turanian army against the Iranians to exhibit his courage and strength and meet Rostam as a son worthy of his heroic father. He is deceived as to the identity of Rostam both by the advisors that Afrāsiyāb, the Turanian ruler, had given him and by the Iranian captive Hedjir. Sohrāb and Rostam engage three times in single combat. Rostam refuses to reveal his identity, although Sohrāb feels that he is fighting against heroic Rostam. In the end Rostam defeats his son only after he has been given back his full strength by the gods. The bracelet Sohrāb is wearing is covered by his armour and discovered too late to prevent Rostam from killing his son.

Ferdowsi's work is a literary epic, but there can be no doubt that the epic goes back to an oral tradition and that it is informed by both the style and the spirit of oral poetry.²³ Like the *Hildebrandslied* the *Shāh-nāma* is highly formulaic; the actual father-son combat is elaborated by lively dialogues, detailed descriptions and, at the end, Rostam's lament for his son:²⁴

pedar jast o bar-zad yek-i sard bād
benālid o moḡgān be-ham bar-nehād

20 For a comparative interpretation of the *Hildebrandslied*, see Hatto 1973.

21 For translations of the Sohrāb-nāma, see Clinton 1987 (English) and Banu-Laxuti, Starikova [Бану-Ляхути, Старикова] 1960 (pp. 7-96).

22 The literal translation by Banu-Laxuti comprises 2962 lines. In the critical edition of the Persian text by Osmanova [Османова] 1992 (pp. 107-158), the Sohrāb-nāma comprises 1056 masnavi, which corresponds to 2112 lines.

23 See Davidson 1994, esp. pp. 54-72; Yamamoto 2003, esp. pp. 81-109.

24 Osmanova [Османова] 1992, p. 155 (lines 974-976, 981-982). I am grateful to Julia Rubanovich for correcting my transliteration and translation.

peyāde šod az asp Rostam čo bād
 be-jā-ye kolah xāk bar sar nehād
 hami goft zār ey nabarde javān
 sar-afrāz o az toxme- e pahlavān

...

kodāmin pedar har gez in kār kard
 sazāvār-am aknun be-goftār-e sard
 be-giti ke košt-ast farzand-rā
 delir o javān o xerad-mand rā

The father trembled and sighed sorrowfully,
 he groaned and closed his eyes tightly.
 Swift as the wind, Rostam jumped down from his horse
 and put dust on his head instead of a helmet.
 While mourning he said: "O, brave youth,
 most excellent and of heroic descent!

...

Which father has ever done such a deed?
 I am now worthy of reproach.
 Who has ever killed his own child,
 brave and young and intelligent? ..."

Unlike the other versions of the theme of the father-son combat in heroic poetry, Ferdowsi's epic is rich in its expression of feelings. This might be an indication of its literary rather than oral form. The *Sohrāb-nāma* ends with Tahmina wailing for her dead son and with her death from grief within a year of the tragedy.

While the Old High German and the Persian examples of the father-son combat exist only in one version, both the Old Irish saga and the Russian bylina on this theme have been preserved in a number of variants. The oldest version of the Irish saga of Cú Chulainn's fight with his son Conla (or Conlae), which bears the title *The Death of Aife's Only Son* (*Aided Óenfir Aife*), is preserved in the so-called *Yellow Book of Lecan*, a fourteenth-century manuscript in Trinity College, Dublin.²⁵ Rudolf Thurneysen lists another five later Irish sources of this tale, of which the most important are a ballad and a prose tale, current in Ireland and Scotland in the eighteenth and nineteenth centuries. According to the Old Irish saga, Cú Chulainn learns the art of war in Scotland from an Amazon-like warrior-woman, Scáthach. While there he gets to know Scáthach's sister Aife. Aife conceives a child from Cú Chulainn, for whom Cú Chulainn leaves a ring. He departs from Scotland before his child is born and imposes a *geiss* (prohibition or injunction) on his future son: "He shall not let himself be hindered on his way by anyone who is on his own, he shall not reveal his name to anybody who is alone, and he shall not avoid a single combat." At the age of seven,

²⁵ For a detailed discussion of this saga, see Thurneysen 1921, pp. 403-412. The text is edited in Van Hamel 1933, pp. 11-15, and translated in Gantz 1981, pp. 147-152.

Conla sets out to find his father in Ireland. At the coast he displays superhuman skill and frightens the Ulstermen. They meet him singly, and hence are not told his name. He is not to be hindered by anybody and defeats every one of them. Finally, Cú Chulainn arrives. His wife Emer tries to hold him back, as she senses that Conla is his son by Aífe. Cú Chulainn, however, insists on a combat, even if he should turn out to be his son, in order to save the honour of the Ulstermen. Conla is unable to reveal his identity as Cú Chulainn faces him alone and refuses to bring a second person so Conla could avoid his *geiss*. In the course of the combat, Conla's superior strength becomes apparent. There is, however, one manner of fighting that he has not learned. It is the use of the *gáe bulga*, Cú Chulainn's deadly lance (a kind of harpoon), which Scáthach had only taught Cú Chulainn. It is with the *gáe bulga* that Cú Chulainn kills Conla, fully aware that he is killing his son. The saga ends with the lament for and burial of the dead boy.

The saga is told in a terse prose style, with some verse-like passages (called 'rhetorics'). There is ample use of direct speech and dialogue, underlining the dramatic unfolding of the action. The tragic ending is seen to be caused by Cú Chulainn's *geiss*. Without this injunction, the identity of father and son could have been revealed immediately and tragedy avoided. In its plot, the later ballad is fairly similar to the saga. The earliest version of the ballad is found in the Book of the Dean of Lismore (who died in 1551).²⁶ According to this variant, Conla (here called Conlach) fights and defeats a hundred Ulstermen before Cú Chulainn is called to intervene. He addresses his youthful opponent:

"Tell us now that I have come,
Youth who fearest not the fight,
Tell us now, and tell at once,
Thy name, and where's thy country?"
"Ere I left home I had to pledge
That I should never that relate;
Were I to tell to living man,
For thy love's sake I'd tell it thee."
"Then must thou with me battle do"

In the ensuing fight Cú Chulainn mortally wounds Conla and asks again for his name. Now that he is defeated he is allowed to reveal his identity:

"Conlach I, Cuchullin's son,
Lawful heir of great Dundalgin...."

But now the deed is done: recognition is too late. The ballad ends:

Then does the great Cuchullin see
His dear son's colour change;
As of his generous heart he thinks,

²⁶ Edited and translated in McLauchlan 1962, pp. 50-53 (English translation, in the English part of the book), 35-36 (Gaelic text in the Gaelic part of the book). I am quoting from McLauchlan's English translation.

His memory and mind forsake him;
 His body's excellency departs,
 His grief it was destroyed it;
 Seeing as he lay on the earth
 The rightful heir of Dundalgin;
 Where shall we find his like,
 Or how detail our grief?

A large number of versions of the Russian bylina *The Fight of Il'ya Muromets with his Son* are known. V. Propp mentions 75 published variants in 1955; Bailey and Ivanova talk of 130 variants in 1998.²⁷ Some of the earliest versions were written down by Hilferding (Gilferding) in 1871, versions both of Il'ya's fight with his son and, as mentioned above, with his daughter. The large number of versions entail a certain variability in the story-pattern of this bylina. The version taken down in 1901 from the mouth of the farmer V. Tyarov in the Archangelsk province tells how Il'ya Muromets, Dobrynya Mikitič and Alyoša Popovič are on guard in a tent outside Kiev when a young rider becomes visible, with two wolves (two hunting dogs) at his side and with a falcon on each shoulder.²⁸ Il'ya asks Dobrynya to ride out and confront the rider, but when Dobrynya gets closer he loses heart and returns. When Alyoša rides to confront the young man, he is told that the unknown rider is planning to conquer Kiev, make Prince Vladimir his captive and marry Princess Apraxia. Alyoša returns without daring to challenge the rider. Now Il'ya himself rides to meet the young man and challenge him. In the combat Il'ya is about to be defeated when with God's help he manages to overcome the young rider. As he is about to kill him, Il'ya asks for his name and descent. Only when Il'ya asks the second time does he get an answer:

«Я от моря-моря, я от синего,
 От того-же от камешка от Латыря,
 А я от той же от бабы да от Салыгорки;
 Уж я ездил, удалый да добрый молодец;
 Еще есть я ей сын да Подсокольничек,
 По всему я свету есть наездничек.»

"I come from the sea, from the blue sea,
 I come from the little stone of Latyr',
 I come from the woman (*baba*) of Salygorka.
 I rode out, a brave, good youth.
 I am still her son, Podokol'niček,
 I have travelled through the whole world."

27 See Propp [Пропп] 1955, p. 250; Bailey, Ivanova 1998, p. 37; see also the list of published versions in Astaxova [Астахова] 1958, pp. 473-474; in her edition of bylinas centred on Il'ya of Muromets seven variants are edited (pp. 177-219), which Astaxova subsumes under the general heading of 'The fight of Il'ya Muromets with a foreign hero-aggressor'.

28 This variant is not found in Astaxova [Астахова] 1958; it is edited in Čičerov [Чичеров] 1957, pp. 73-79, from which I quote.

Il'ya recognizes his son and embraces him. They return to the tent where Il'ya sleeps for two days and two nights. Young Podsokol'niček is angry about his defeat and tries to kill Il'ya while he is asleep. However, a cross protects Il'ya's chest and causes the dagger to slip off. Il'ya wakes up, throws Podsokol'niček so high into the air that the young man breaks into a thousand pieces when he falls down to the ground.

In the version written down from Agrafena Matveevna Kryukova in 1899 the story has a sequel.²⁹ After the attempt on his life, Il'ya throws Podsokol'niček into the air but does not kill him. He sends him back to his mother, where Podsokol'niček throws a spear into his mother's breast and is told by her to return to Kiev with an army to kill Il'ya and conquer Kiev. Podsokol'niček does so, but is defeated with his warriors by Il'ya and in the end meets his own death. In the version written down from Ivan Alekseevič Čupov in Mezen' by A. D. Grigor'ev in 1901 the story is supplemented by explicitly narrating Il'ya's begetting a son by the woman (*baba*) of Zlatygorka.³⁰ The hostile encounter is presented as in the other versions, but when Il'ya and his son, here called Sokol'nik, return to the tent, they drink for three days and three nights. Then Sokol'nik seeks out his mother, kills her and then returns to Il'ya to murder him in his sleep. Il'ya's chest is protected by a cross: he wakes up and kills Sokol'nik by throwing him up high into the air so that he is crushed to pieces when he falls to the ground.

In some versions (as in Kryukova's and Čupov's) there are tokens of recognition (a ring, a cross), but these do not always play a role in the actual recognition scene (they do in Kryukova's, but not in Čupov's version). The young rider's name is derived from *sokol* 'falcon'; James Bailey and Tatyana Ivanova translate the young hero's name consequently as 'Falconer'. More of a mystery is the name of the young man's mother. Bailey and Ivanova stress the mythological background:

Depending on the variant, the mother may have several names, two of which, "Zlatygorka" (Golden Mountain) or "Semigorka" (Seven Mountains), have mythological implications. She is also addressed with the word *baba*, which is derogatory in today's standard Russian but means wife or woman in peasant speech. As in the translated variant, the opening emphasizes the mother's foreign origin, her association with the distant sea and mountains, and the mysterious but magical "Latyr stone," a legendary altar stone that is often mentioned/ in Russian songs. These allusions, along with the color gold, suggest that the mother has connections with the otherworld and with the supernatural.³¹

Why there is no happy ending is perhaps best made clear in the version of the bylina in which Il'ya has a daughter instead of a son. Her action is motivated by her anger that she

29 Edited in Astaxova [Астахова] 1958, pp. 192-201.

30 Edited in Astaxova [Астахова] 1958, pp. 183-192, and translated in Bailey, Ivanova 1998, pp. 40-48.

31 Bailey, Ivanova 1998, pp. 37-38. For a detailed study of this bylina, see also Trautmann 1935, pp. 301-308, and see Propp [Попов] 1955, pp. 250-256.

and her mother were left behind by her father and that for Il'ya the meeting with her mother was no more than an erotic adventure. As in Kryukova's and Čupov's versions, she returns to her mother after the recognition scene. And here she voices her anger in no ambiguous words:

Ай он назвал тую мою матку б.....,
Меня назвал выб.....³²

He called (you) my mother 'bitch',
And he called me 'daughter of a bitch'.

The Russian bylina adds a new aspect to the father-son combat by making the son not only search for his father, but search for him in order to punish him for what he feels was an insult. In fact, the mother is seen as equally guilty. Despite his treacherous behaviour, Sokol'niček is nevertheless presented as a mighty hero, and a number of bylinas end with the lines:

Еще тут Подсокольничку славу поют,
А славу-де поют да старину скажут.³³

They still sing the praise of Podokol'niček,
They sing songs of praise and narrate old tales.

The Fight between David and P'ok'r Mher

How does the episode of the fight of David with P'ok'r Mher in the third part of the Armenian epic fit into this tradition? According to the so-called collated version of *David of Sasun* (*Daredevils of Sasun*), which formed the basis of Frédéric Feydit's translation in the Unesco series of representative works, the episode can be summarized as follows:³⁴ Little Mher is David's son by Khandut'. On departing from the pregnant Khandut', David leaves a bracelet behind in order to be able to recognize his child. When Mher is born, it is immediately clear that he is of heroic stature. Like Genghis Khan he is born with a clot of blood in his fist. Like other heroic children he cannot control his strength and injures his play-fellows. When he is teased about his ignorance of his father, he sets out in search of David. David and Mher meet, but neither reveals his identity to the other. Mher desires the girl David is carrying on his horse and starts a fight. In the course of their combat David's handkerchief flies off to Khandut'. She shouts a warning to the two combatants, but they

32 Astaxova [Астахова] 1958, p. 216. The words to be supplied are presumably *блядь* 'whore' and *выблядка* 'bastard' (fem.).

33 Čičerov [Чичеров] 1957, p. 79.

34 For the Armenian text of this version, see Sasunts'i Davit' 1961, pp. 283-294 ('Davit'i mahē'); for the French translation, see Feydit 1964, pp. 356-367. For an English translation of the collated version, see Shalian 1964; this translation is critically reviewed by Garsoïan 1966. For a general interpretation of the *Daredevils of Sasun*, see Der Melkonian-Minassian 1972; for a detailed study of the epic's poetics, see Yaghiazaryan 2008.

do not hear her. Finally, the Angel Gabriel separates the two. David asks how his opponent would face David's son. "Who is your son?" asks Mher. "The one with the bracelet," answers David. Mher realizes that he is talking to his father and the two embrace one another. At this point the episode could have come to a happy end. David, however, is angry that his own son fought against him and curses him: "May you be without an heir and may you never find death!" This angers Mher in turn and he departs to the 'Blue Rock'.³⁵

This story has a sequel. When on David's return his wife Khandut' washes his bloody body, she notices that the cross on his right arm has become black. David assures Khandut' that this is not due to Mher's blows, but rather to his own sin. He has broken his promise to return to Ch'mshkik-Sultan within seven days. Seven years have passed meanwhile, and David sets out on his journey. When he reaches Ch'mshkik's abode, he takes a bath in the river. Ch'mshkik-Sultan had a daughter by David. The girl lies in ambush and kills David with a poisoned arrow. With the words that he has been killed by his child, David dies. David's death is avenged in the fourth part of the epic by Little Mher.

As the designation 'collated text' implies, the 1961 edition of *David of Sasun* combines various versions into a consecutive narrative. Other editions publish specific variants or gather various versions together, such as the three-volume edition of the epic edited by M. Abeghyan and K. Melik'-Öhanjanyan (1936-1951). In the 1970s Sargis Harutunyan and Arusyak Sahakyan collected new variants.³⁶ A total of about 160 variants of the epic have been written down. Not all of these variants have been published, and there is no way I could take account of them in this paper. Instead I will exemplify some of the variants of the father-son combat in the Armenian epic with reference to a recently published edition and Russian translation of nine versions. They are: (I) a text written down in 1873 by Garegin Srvantsdians' from the narrator Krpo Tarontsi; (II) a text written down in 1886 by Manuk Abeghyan from the narrator Nakho K'eri; (III) a text written down in 1898 by Bagrat Khatyants from the narrator Zatik Khapoyents'; (IV) a text written down in 1905 by Yervand Lalayan from the narrator Arakel Shakoyan; (V) a text written down in 1915 by Senekerim Ter-Akopyan from the narrator Vardan Mukhsi-Bazikyan; (VI) a text written down in 1916 by Senekerim Ter-Akopyan from the female narrator Margarit Sargsyan; (VII) a text written down in 1932 by K. A. Melik'-Öhanjanyan from the narrator Manuk T'oroyan; (VIII) a text written down in 1932 by K. A. Melik'-Öhanjanyan from the narrator T'amo Davt'yan; and finally (IX) a text written down by Sargis Aykuni from the narrator Murad Ovsepyan (published in 1902).³⁷

In the version recorded from Murad Ovsepyan (IX) Mher is taken by his six uncles on his mother's side (*k'eri*) on their hunting expeditions. Each time Mher has killed an animal he gives it to his uncles and returns home empty-handed. When David blames him for his

35 The fight between David and Mher the Younger is only one of many in the heroic epic and in some ways is not entirely typical; see Gulbekian 1984.

36 See Arutyunyan, Saakyan [Арутюнян, Саакян] 1975 (81 new texts).

37 See Melik'-Öhanjanyan [Мелик-Оганджаниян] 2004, where further information on the narrators is also found.

laziness, the next time Mher goes hunting with his uncles, he binds them to the tops of two trees he has bent down to the ground and then lets go. The uncles fly through the air and are killed on hitting the ground. When David hears of this, he is angry and fights him on the following day. When Khandut' sees the duel, she implores David not to fight with Mher, to which David answers that he will strike him down since he has murdered her six brothers. Khandut' then implores Mher not to fight with his father: "He has a grey beard and he is your father!" But Mher just asks his mother not to interfere. He deals him a blow and David falls to the ground. David gets up and separates from Mher. He returns with Khandut' to Sasun. On their journey, the inhabitants of Khlat' challenge David to a fight. David asks for a respite and promises to return. When in Sasun, however, he forgets his oath. One day, when he takes off his clothes for Khandut' to wash, his right side has become black. This is the result of David's having forgotten his oath. He quickly departs to engage in battle with the Khlat'ians. After a three-day fight David is still undefeated. When on the fourth day he descends a river bank to wash himself, the Khlat'ians throw a ploughshare on him from above and wound him mortally. He dies shortly afterwards; when Khandut', standing on the city walls, sees David brought back in a black coffin, she kills herself by throwing herself down from the walls.

This version offers several interesting variations on the story as found in the collated text. (1) The motivation for David's fight with his son is his anger about Mher's murder of his maternal uncles. (2) There is no mistaking the identity of the opponent in the father-son combat. (3) The son strikes down the father, but there is no tragic end. (4) There is no curse; David separates from his son, an action expressing the final rift between father and son. (5) David finds his death in connection with a forgotten promise, but one unrelated to Ch'mshkik-Sultan and her daughter.

The hunting episode and consequently David's anger about his son's deed are also found in other versions (IV, VI). Mher's mischievous pranks provide another motive for David's anger (II, III, VIII). In one version the father-son combat is not motivated by anger (V); Mher follows David, who is on a military expedition against Ch'mshkik's warriors. David and Mher are involved in the fighting and find themselves on opposite sides. Each, however, is aware of the other's identity and they stop fighting of their own accord. In two versions there is no father-son combat and hence no reason for the fight (I, VII).

Of the seven versions that have the father-son combat, in only one (IV) father and son do not recognize one another. Although David is filled with anger against Mher for murdering his uncles, when they encounter one another three months have passed. In six of these seven versions David is defeated (II, III, IV, VI, VIII, IX). The combatants are separated by Khandut's intervention (II, III, VI, VIII). In five versions David curses Mher after the combat (II, III, IV, V, VIII).

As in version IX, David has enemies similar to the Khlat'ians in versions I, IV, and VII, but he is not killed by them. In five versions David is challenged by Ch'mshkik (II, III, IV, V, VI). His broken promise (given to Ch'mshkik or some other opponent) leads to some physical 'portent' (blackened side, sores on his hands etc.) (I, II, III, IV, V, VI, IX).

David is killed by Ch'mshkik (most often by a ploughshare, heated in fire, which is thrown on him) (II, III, V, VI, VII, VIII) or by her daughter (I, IV). In all versions Khandut' dies of grief or kills herself.

In the re-telling of *Daredevils of Sasun* by Leon Surmelian, the father-son combat features twice. When David comes back from a long absence with a Georgian girl behind him on his horse, he is met by Mher, who contends with David for the girl. Neither knows the other, and they begin fighting. In the course of their fight David asks the boy whose son he is. As soon as David receives the answer, he reveals his own identity and the two embrace. Later Mher kills his uncles as a punishment for having deprived him of the game he had bagged; when David hears of this he slaps Mher three times without injuring him. In anger he curses him: "Your seed would devour the world. O sweet God, make him heirless and deathless upon this earth until Christ comes back on judgement day."³⁸

Coming back to the three characteristics of the theme underlined above – lack of recognition, centrality, and tragic ending – it emerges from these versions that in the Armenian epic the lack of recognition is not a constitutive element of the father-son combat, although it does figure in some versions. The father-son combat does, however, have an important role to play in the epic, as it is in connection with the violent clash between David and Mher that David utters his curse. Although in some versions there is no curse after the combat, the sequel of the story implies Mher's doom, for which his father's curse appears to be the most logical cause. Finally, the end of the encounter is not tragic in the sense that either one of the combatants is killed. The son is always victorious in the Armenian epic; on the other hand, it is the son who by his father's curse is deprived of an heir and a happy ending to his life. There is tragedy here, even if it is expressed differently to the *Lay of Hildebrand* and comparable heroic poetry.

Interpretation

When we compare the father-son combat in the Armenian epic with other versions of this heroic theme we can see a number of similarities which call for some kind of explanation.³⁹ There are many possible ways of explaining these similarities: A and B are similar because they have the same source (the Indo-European theory); A and B are similar because A was influenced by B, B by A, or both by C (the diffusionist theory); A and B are similar because they formulate a basic human problem (the polygenetic theory). There are, of course, other possibilities: some versions might have a common source, but then have spread to other regions; while some versions might have come about through influence, others might have arisen independently and so forth. Some explanatory theories have invoked Indo-European mythology; and there can be no doubt that remnants of Indo-European myth

³⁸ Surmelian 1964, p. 250; for the whole episode, see pp. 239-250.

³⁹ For further occurrences of the motif of the father-son combat, in particular in Arabic popular narratives, see Anderson, Norouzlibek 2008, pp. 295-309, 318-319.

can be detected in Armenian epic poetry.⁴⁰ A. M. Potter, in his wide-ranging and all-inclusive study of the father-son combat from the turn of the twentieth century, related various elements of this motif to anthropological concepts like exogamy, patriarchy, and matriarchy and essentially pleads for a polygenetic origin:

The stories then seem to me to have had their origin among peoples or tribes where we find exogamy, and the transition stage from matriarchy to patriarchy. This will explain my not having said anything about their age, or their relations to each other, for the whole trend of my argument is against their having arisen in one country and their having travelled far and wide. I do not for an instant assert that no borrowing has taken place, for the resemblances are striking in minor details, but in no place where we do find them can they really be called exotics. ... As time went on, the temporary marriages were no longer understood. They were looked upon as being a mere form of harlotry.... The offspring which remained with the mother was no longer a child born in wedlock, but a bastard; and the taunts of his playmates were the cause of his going in search of his missing parent. When he found him, if no tragedy ensued, in the interests of justice and morality, he generally brought him back to his mother. Sometimes, as in the case of Ilya's child, he is so enraged at hearing of his base birth that he tries to slay both parents.⁴¹

Potter's theory is particularly interesting as an explanation of the Russian bylina. It is less helpful, however, for understanding the *Lay of Hildebrand* or, indeed, the episode of David's and Mher's fight in the Armenian epic.

For the Armenian version of the father-son combat in particular an approach modelled on areal linguistics might be illuminating, i.e. a study of this motif in the narratives of the Caucasian and Transcaucasian region. Variants of this motif have also been found in other Caucasian traditions, in particular in the heroic tales about the Narts, current among speakers of Indo-European languages like the Ossetes, Caucasian languages like the Abkhazians, Kabardins and Cherkes, Chechens and Ingush, and Turkic languages like the Karchays and Balkars.⁴² In the Ossetic version of the *Narts* there is a tale about Uyryzmæg and his nameless son.⁴³ One day Uyryzmæg is carried away by an eagle to a desert island. On the island he manages to enter into an underground cave where he is welcomed by relatives of his. They invite him to a meal, and when Uyryzmæg is offering a piece of meat to a wonderfully swift boy, the boy stumbles on approaching the table, falls on Uyryzmæg's knife and is killed. Soon after this, the eagle takes Uyryzmæg back. The boy, it turns out, was his own son, whom his wife had given into the care of relatives. As Uyryzmæg's son is nameless,

40 See in particular Petrosyan 2002.

41 Potter 1902, pp. 204-205. For a similar discussion from an ethnological point of view, see Veselovskiy 1940, pp. 546-571.

42 See Petrosyan [Петросян] et al. 1969.

43 See Хамитаева, Вязугов et al. [Хамицаева, Бязыров] 1990, texts 24-26. See also Libedinskiy [Либединский] 1978, pp. 77-89; Dumézil 1965, pp. 44-55.

there is no funeral feast for him. The boy therefore entreats Barastyr, the ruler of the underworld, to give him permission to return to earth. There he asks his father to come with him on a journey. They capture a herd of animals and on their return the boy asks Uryzmæg to make sacrifice for him. His wife realizes who this boy is, but it is too late: Uryzmæg's son has to return to the underworld. In the Abkhazian version of the Nart tales, a very similar story is told of Sasrykua.⁴⁴

In these Caucasian tales the son is killed by his father, accidentally, tragically, and without recognition. E. M. Meletinskiy, like Potter, has seen traces of a matriarchic society in this tale and interpreted this version of the father-son combat as exhibiting a particularly archaic character:

Here the tragic consequences of the father's not knowing his son, who belongs to the mother's family, are depicted. This tale should consequently not be seen as the result of the influence of the Iranian stories about Rostam and Sohrāb; to the contrary, it contains more archaic elements than are found in the typical heroic-epic theme of the father-son combat.⁴⁵

The similarity to the episode in the *Daredevils of Sasun* is tenuous. If there is a relationship, it must indeed be of a fairly archaic nature, whether or not it is derived from a common origin.

Rather than seek an understanding of this theme within a mythological or anthropological frame of reference, I would like to see this motif in the context of heroic poetry. As the discussion has shown, there are a number of differences that set the Armenian version of the motif of the father-son combat typologically apart from the Iranian, German, Irish and Russian analogues. When we look at Rostam, Hildebrand, Il'ya and Cú Chulainn we can see that they are unique in their heroic stature. This is particularly true of Rostam and Cú Chulainn, who stand in the centre of the heroic traditions of Iran and Ireland, respectively. Il'ya and Hildebrand, although singular champions, are part of a group of heroes, Il'ya of the retainers (дружина) of Prince Vladimir of Kiev and Hildebrand of the *comitatus* of Dietrich of Bern (the historical Theoderic), where he is master of arms. These figures are very much solitary heroes. They are depicted without the ties of family or clan and act on their own. Il'ya's parents are peasants and Il'ya is, as we would say today, a late developer. It is only at the age of thirty that he starts walking on his own legs.⁴⁶ After that he leaves his home, never to return. Hildebrand names his father Heribrand in the *Hildebrandslied*, but

44 See Džаруа [Джануа] 2003, pp. 78-83, 256-264, 272-273.

45 "Здесь рисуются трагические последствия незнания отцом своего сына, который принадлежит материнскому роду. Это сказание не следует рассматривать как результат иранских сказаний о Рустем и Сохрабе; наоборот, в нем содержатся более архаические элементы, чем в типичном героико-эпическом сюжете о бое отца с сыном." Meletinskiy [Мелетинский] 1963, p. 189.

46 See the bylina *Istselenie Il'yi Muromtsa* [Исцеление Ильи Муромца] in Čičerov [Чичеров] 1957, pp. 53-57; Astaxova [Астахова] 1958, pp. 9-19; for an English translation, see Chadwick 1932, pp. 59-60.

nothing is known of Heribrand in Germanic heroic legend. Cú Chulainn is of supernatural descent, the son of Dechtire (King Conchobar's sister) and of Lug, a solar deity and the god of arts and crafts.⁴⁷ His descent, however, is irrelevant for the various adventures told of him. Rostam is the son of Zāl (or Dāstān) from Sīstān. Zāl and Rostam do not belong to the Iranian royal house and stand outside the genealogical line of Iranian rulers. Theodor Nöldeke was of the opinion that "these two heroes were only later introduced into the cycle of legends in which they now play such a prominent role."⁴⁸

Although these solitary heroes have parents, they accomplish their heroic feats as individuals, separated from their families and unencumbered by problems of filial, paternal or marital duties. These heroes do not depart on a quest for a bride and they are not concerned about the continuation of their line of descent into future generations.⁴⁹ Not so the Armenian epic. David departs on the search for a bride and ends up by marrying Khandut'. He is a chain-link in a family of mighty heroes and rulers and it must be his concern to have offspring and to hand on 'regal power'. One could therefore argue that from a typological point of view the motif of the father-son combat in *David of Sasun* is part of the story-pattern underlying bridal quests, the difference from the more typical bridal quests being that the general goal, the winning of a bride and the birth of a son who continues the line, is not successfully realized in full.

Bridal quests are a common pattern of heroic epic poetry and need not be further discussed here.⁵⁰ I would like to briefly refer to one bridal-quest epic, however, because it also contains the search of the son for his father and possibly a variant of the motif of the father-son combat. This is an epic that lies outside the world of Indo-European myth and epic and belongs to the oral traditions of the Turkic-speaking peoples. The epic in question is the epic of *Edige*, a historical person; he was an emir of the Golden Horde and died in 1419. This epic is widely diffused among the Turkic-speaking peoples, with versions in Noghay, Kazakh, Karakalpak, Bashkir, Tatar, and Uzbek. I recorded a Karakalpak version from the singer Jumabay-jyrau Bazarov in 1993; an edition and English translation appeared in 2007.⁵¹

In this epic Edige has to flee persecution at the court of Khan Tokhtamysh of the Golden Horde. He leaves behind his wife, who is six months pregnant, and commands her to name the child Nuradin, should it be a boy. Edige reaches Timur's realm, and it is here

47 See Thurneysen 1921, pp. 268-73; Cross, Slover 1969, pp. 134-136.

48 Nöldeke 1896-1904, p. 139.

49 There are some reflections on this theme in Ferdowsi's epic, but these seem to be an expression of the poet's re-working of the legends rather than part of the traditional oral works. – On the interpretation of the father-son combat and the slaying of the hero's son as a consequence of the fact that the 'solitary hero' of supernatural strength can have no one of equal or superior strength next to him, see Miller 2000, esp. pp. 345-354. Miller erroneously asserts that "before [David] recognizes Mher, he curses him" (p. 347).

50 On a general discussion of bridal quest narratives, see Geißler 1955.

51 See Reichl 2007.

that he starts on what might be considered a bridal quest. He is asked to free Timur's daughter Aqbilek from captivity by a *div* and is promised her hand on successful completion of this task. Edige kills the *div*, who turns out to be his cousin. In the hostile encounter with the *div* Edige hides his identity and when he finally says who he is, the dying *div* curses him and prophesies that Edige's child will one day injure him by ripping out one of his eyes. Edige marries Aqbilek and stays in Timur's realm. When Nuradin, his son by his first wife, reaches the age of fourteen he sets out on a journey to find his father. In an elaborately composed scene father and son meet at Timur's court. In a series of metaphorical allusions Nuradin reveals his identity. He says:

"From my cattle that were grazing
I have lost a black bull,
Who treads the ground majestically,
Who puts down his legs evenly,
Who flings sand up to his own head.
Is there anyone who has seen him, who knows of him?
The little calf that he had left behind,
Not being able to see his father,
Has come snorting after him,
Has come crying after him.
Do you understand my words,
Do you hear my speech?
His father was caring,
He loved his calf.
Is there anyone who has seen him, who knows of him?
..."

Nuradin continues by comparing his lost father with a black camel bull, a bay stallion and a white ram. Edige answers:

"If you have lost your black bull,
Who treads the ground majestically,
Who flings sand up to his own head,
Who has horns like antlers,
Who mixes freely with your sheep,
Who does not allow the roaming wolf near your cattle,
Then I am that which you have lost," he said.
"Are you not my calf,
The little calf that remained behind crying,
Unable to see his sorrowful father
In the large herd?" he said.

This is continued for every comparison. In the end father and son embrace tenderly and thereafter depart together on their martial expeditions. After Khan Tokhtamysh has

been killed by Nuradin, father and son have a quarrel (engineered by an evil vizier), in the course of which the loop of Nuradin's horse-whip becomes loose, flies into Edige's right eye and rips it out. After several years have passed, the rift between father and son becomes mended; Edige abdicates and Nuradin is proclaimed ruler over the Golden Horde.

Although the presence of a child is irrelevant for the 'solitary hero', it is necessary for a 'dynastic hero'. The tragedy in the Armenian epic is not that David is killed by his daughter, but rather that his son has no heir. David's curse implies two things for Mher: the inability to die and at the same time the inability to continue the line of descent by having children. This makes Mher into the last of a genealogical line of heroes. By the same token, Mher is transformed into a mythic figure by his immortality, not unlike the German emperor Frederick I, Barbarossa (who died in Anatolia in 1190 on the Third Crusade). According to legend he is sitting in a cave in the Kyffhäuser mountain in Thuringia (other variants of the legend name other mountains), where he is waiting for the ravens that fly around the mountain to inform him when he is needed again to rise and help his people. After the bridal quest and the son's search for his father, death or, as here, a curse is an anomaly. However, even cyclic epics must come to an end at some point. P'ok'r Mher avenges his father's death, and when he disappears with his horse into the Rock of Van it is forever, even if he periodically reappears and promises to come back when the world has stopped being wicked.

Summing up, I would like to stress that there is a similarity between the father-son combat as found in the *Shāh-nāma* and other heroic lays, epics and sagas of the peoples speaking Indo-European languages, but that the motif as represented in the Armenian epic shows a number of differences. In my interpretation, David is not a 'solitary hero' like Cú Chulainn, Il'ya Muromets and the other heroes discussed here, but is rather a 'dynastic hero'. His encounter with his son comes after a bridal quest; bridal quests are not found in connection with the motif of the father-son combat in the other narratives. It seems more appropriate, therefore, to see the episode of Mher's fight with his father in the context of bridal quests and their aftermath, namely the son's search for his father. Such an interpretation does not say anything about the origin of this episode in *David of Sasun* and the motifs from which it is composed. It is possible that, like the Armenian language itself, the motif of the father-son combat has its ultimate roots in an Indo-European story-pattern. The more the various representations of this motif are studied, however, the more the differences between the various Indo-European traditions strike the reader. Without doubting the possibility of reconstructing an Indo-European poetics, the contours of an Indo-European 'myth of the fight between father and son' seem relatively hazy and unclear to me. But even in the absence of a well-defined Indo-European myth, it is possible to appreciate the different representations of a widespread and impressive narrative pattern.

Works Cited

- Abeghyan, M., K. Melik'-Öhanjanyan, eds. 1936-51. *Sasna Çrêr*: 2 vols. (vol. II in 2 parts). Yerevan.
- Anderson, Earl R. 2007. "Traditional Epic Themes in the Armenian *Sasna Çrêr*: The Medz Mher Cycle." *Journal of the Society for Armenian Studies* 16, pp. 113-151.

- Anderson, Earl R., Vahid Norouzlibek. 2008. "Father-Son Combat. An Indo-European Typescene and its Variations." *The Journal of Indo-European Studies* 36, pp. 269-332.
- Arnold, Matthew. 1965. *The Poems*. Ed. Kenneth Alcott. London.
- Arutyunyan, S. B., A. Š. Saakyan [С. Б. Арутюнян, А. Ш. Саакян]. 1975. "Novye zapisi èposa 'David Sasunskiy'." [Новые записи эпоса «Давид Сасунский»]. *Sovetskaya Ètnografiya* 1975.2, pp. 80-86.
- Astakhova, A. M. [А. М. Астахова], ed. 1958. *Il'ya Muromets*. [Илья Муромец]. Moscow, Leningrad.
- Baesecke, Georg. 1940. "Die indogermanische Verwandtschaft des Hildebrandliedes." *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Phil.-hist. Klasse, Fachgruppe IV, N.F. 3, pp. 139-153.
- Banu-Laxuti, Ts. B. [Ц. Б. Бану-Лахути], trans., A. A. Starikova [А. А. Старикова], commentary. 1960. Firdousi. *Šaxname. II. Ot skzaniya o Rosteme i Soxrabe do skzaniya o Rosteme i Hakane Čina*. [Фирдоуси. Шахнаме. Том второй. От сказания о Ростеме и Сохрабе до сказания о Ростеме и Хакане Чина]. Moscow.
- Bostock, J. Knight. 1955. *A Handbook on Old High German Literature*. Oxford.
- Bowra, C. M. 1952. *Heroic Poetry*. London.
- Braune, W., E. A. Ebbinghaus, eds. 1994. *Althochdeutsches Lesebuch*. 17th ed. Tübingen.
- Chadwick, N. Kershaw, trans. 1932. *Russian Heroic Poetry*. Cambridge.
- Čičerov, V. I. [В. И. Чичеров], ed. 1957. *Byliny. Vstupitel'naya stat'ya, podbor tekstov i primečaniya* P. D. Ухова [Былины. Вступительная статья, подбор текстов и примечания П. Д. Ухова]. Moscow.
- Clinton, Jerome W., trans. 1987. *The Tragedy of Sohráb and Rostám: From the Persian National Epic, the Shahname of Abol-Qasem Ferdowsi*. Seattle, WA.
- Cross, Tom Peete, Clark Harris Slover, eds. 1969. *Ancient Irish Tales*. Rev. ed. New York.
- Davidson, Olga M. 1994. *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*. Ithaca, NY.
- Dumézil, Georges, trans. 1965. *Le Livre des Héros. Légendes sur les Nartes*. Paris.
- Düwel, Klaus. 1981. "Hildebrandslied." In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Vol. III. Ed. Kurt Ruh et al., 2nd ed. Berlin. Cols.1240-1256.
- Džapua, Z. D. [З. Д. Джапуа]. 2003. *Abxazkie èpičeskie skzaniya o Sasrykua i Abryskile (Sistematika i interpretatsiya tekstov. Teksty i perevody)* [Абхазские эпические сказания о Сасрыкуа и Абырскиле (Систематика и интерпретация текстов. Тексты и переводы)]. Sukhumi.
- Feydit, Frédéric, trans. 1964. *David de Sassoun. Épopée en vers*. With a preface by Joseph Orbélie. Paris.
- Gamkrelidze, T. V., Vyč. Vs. Ivanov [Т. В. ГамкRELIDZE, Вяч. Вс. Иванов]. 1984. *Indoev-ropeiskiy yazyk i indoevropeitsy* [Индоевропейский язык и индоевропейцы]. 2 vols. Tbilisi.
- Gantz, Jeffrey, trans. 1981. *Early Irish Myths and Sagas*. Harmondsworth.
- Garsoñan, Nina G. 1966. "Review of A. K. Shalian, trans., *David of Sassoun*, 1964." *Speculum* 41, pp. 175-178.
- Geißler, Friedmar. 1955. *Brautwerbung in der Weltliteratur*. Halle.

- Graves, Robert. 1960. *The Greek Myths*. Rev. ed. 2 vols. Harmondsworth.
- Gulbekian, Edward. 1984. "The Attitude to War in the 'Epic of Sasoun'." *Folklore* 95, pp. 105-112.
- Hatto, A. T. 1973. "On the Excellence of the 'Hildebrandslied': A Comparative Study in Dynamics." *The Modern Language Review* 68, pp. 820-838.
- Libedinskiy, Yu. [Ю. Либединский], trans. 1978. *Skazaniya o Nartax. Osetinskiy èpos* [Сказания о Нартах. Осетинский эпос]. Moscow.
- Lord, Albert Bates. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA. 2nd ed. with DVD, 2000.
- Marshall, Peter K. ed. 1993. *Hygini Fabulae*. Stuttgart.
- McLauchlan, Thomas, ed. and trans. 1862. *The Dean of Lismore's Book: A Selection of Ancient Gaelic Poetry*. Introduction and additional notes by William F. Skene. Edinburgh.
- Meletinskiy, E. M. [Е. М. Мелетинский]. 1963. *Proisхождение geroičeskogo èposa. Rannie formy i arhaičeskie pamyatniki* [Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники]. Moscow.
- Melik'-Ōhanjanyan, Karapet, ed. and trans. [Карпет Мелик-Оганджян]. 2004. *Armenianskiy narodnyy èpos Sasunskie Udaltsy. Izbrannye varianty* [Армянский народный эпос Сасунские Удалцы. Избранные варианты]. [Haj zhoghovrdavan ver Sasna C'fer. Ėntir patumner] 2 vols. Yerevan. [Russian and Armenian.]
- Melkonian-Minassian, Chaké Der. 1972. *L'èpopée populaire arménienne David de Sassoun. Étude critique*. Quebec.
- Miller, Dean A. 2000. *The Epic Hero*. Baltimore.
- Nöldeke, Theodor. 1896-1904. "Das iranische Nationalepos." In *Grundriß der iranischen Philologie*. Ed. Wilhelm Geiger and Ernst Kuhn. 2 vols. Strassburg. II, pp. 130-211.
- Orlov, A. S. [А. С. Орлов]. 1945. *Kazaḥskiy geroičeskij èpos* [Казахский героический эпос]. Moscow, Leningrad.
- Osmanova, M.-N. [М.-Н. Османова], ed. 1992. *Firdousi. Šax-name. 2* [Фирдоуси. Шах-наме. Том 2]. Moscow.
- Petrosyan, Armen Y. 2002. *The Indo-European and Ancient Near Eastern Sources of the Armenian Epic*. The Journal of Indo-European Studies, Monograph 42. Washington, D.C.
- Petrosyan, A. A. [А. А. Петросян] et al., eds. 1964. *Skazaniya o Nartax – Èpos narodov Kavkaza* [Сказания о Нартах. Эпос народов Кавказа]. Moscow.
- Potter, Murray Anthony. 1902. *Sohrab and Rustem: The Epic Theme of a Combat between Father and Son. A Study of the Genesis and Use in Literature and Popular Tradition*. Grimm Library 14. London.
- Propp, V. A. [В. Я. Пропп] 1955. *Russkiy geroičeskij èpos* [Русский героический эпос]. Leningrad.
- Propp, V. A. 1968 *Morphology of the Folktale*. 2nd rev. ed. Austin, TX. [Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. Moscow, 1998.]
- Radloff, Wilhelm [В. В. Радлов]. 1870. *Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme Süd-Sibiriens. III. Kirgisische Mundarten*. [Наречия тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской Степи. Образцы народной литературы. III.] St. Petersburg. (Text volume and translation volume.)
- Reichl, Karl, ed. and trans. 2007. *Edige: A Karakalpak Oral Epic as Performed by Jumabay*

- Bazarov. FF Communications 293. Helsinki.
- Röhrich, Lutz, Rolf Wilhelm Brednich, eds. 1965. *Deutsche Volkslieder. Texte und Melodie . I. Erzählende Lieder*. Düsseldorf.
- Rosenfeld, Hellmut. 1952. "Das Hildebrandslied, die indogermanischen Vater-Sohn-Kampf-Dichtungen und das Problem ihrer Verwandtschaft." *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 26, pp. 413-432.
- Sasunts 'i Davit' 1961: *Sasunts 'i Davit' . Haykakan joghovrdakan ēpos*. 2nd ed. With a foreword by H. Örbeli. Yerevan.
- Schleich, Gustav, ed. 1929. *Sire Degarre*. Heidelberg.
- Schmitt, Rüdiger. 1967. *Dichter und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*. Wiesbaden.
- Shalian, Artin K., trans. 1964. *David of Sassoun: The Armenian Folk Epic in Four Cycles*. Athens, OH. Also available at <http://rbedrosian.com/Ds.html>.
- Stevens, Keith G. 2001. *Chinese Mythological Gods*. Hong Kong.
- Surmelian, Leon, trans. 1964. *Daredevils of Sassoun: The Armenian National Epic*. Denver.
- Thompson, Stith, ed. 1955-58. *Motif-Index of Folk-Literature*. Rev. ed. 6 vols. Bloomington, IN.
- Thurneysen, Rudolf. 1921. *Die irische Helden- und Königsage bis zum siebzehnten Jahrhundert*. Halle.
- Trautmann, Reinhold. 1935. *Die Volksdichtung der Großrussen. I. Das Heldenlied (Die Byline)*. Heidelberg.
- Veselovskiy, A. N. [А. Н. Веселовский]. 1940. *Istoričeskaya poëtika* [Историческая поэтика]. Ed. V. M. Žirmunskiy [В. М. Жирмунский]. Leningrad.
- de Vries, Jan. 1961. "Das Motiv des Vater-Sohn-Kampfes im Hildebrandslied. Mit einer Nachschrift des Verfassers." In *Zur germanisch-deutschen Heldensage. Sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand*. Ed. Karl Hauck. Bad Homburg, pp. 248-284 (originally published in 1953 and 1957).
- Van Hamel, A. G., ed. 1933. *Compert Con Culainn and Other Stories*. Dublin.
- Watkins, Calvert. 1995. *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. New York.
- Werner, E. T. C. 1922. *Myths and Legends of China*. London.
- West, M. L. 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford.
- Хамитсаева, Т. А., А. Х. Бязыров [Т. А. Хамицаева, А. Х. Бязыров] et al., eds. and trans. 1990. *Narty. Osetinksij geroičeskij ēpos* [Нарты. Осетинский героический эпос]. 2 vols. *Ėpos narodov SSSR* [Эпос народов СССР]. Moscow.
- Yamamoto, Kumiko. 2003. *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry*. Leiden.
- Yeghiazaryan, Azat. 2008. *Daredevils of Sasun: Poetics of an Epic*. Trans. S. Peter Cowe. Costa Mesa, CA.

A POSSIBLE TRACE OF THE ARMENIAN EPIC HERO ŠIDAR IN ŁARABAŁ

HRACH MARTIROSYAN¹

1. Artawazd / Šidar and Little Mher

According to the well-known myth attested in Classical Armenian sources, the immortal epic hero Artawazd is imprisoned in Mount Masis (Ararat) until an apocalyptic event when he will be released. Later sources² relate this figure with Šidar, whose name is derived from *šidar* 'crazy', an appellative attested since Grigor Magistros (11th cent.) and preserved in the dialects of Alaškert and Akn, *šit'ar* 'crazy'.³ A corresponding motif is found in the Armenian epic *Daredevils of Sasun*, where Little Mher is said to be locked in a rock at Van known as Raven's Rock.⁴

Both Artawazd / Šidar and Little Mher are considered demonic figures. In the case of Artawazd / Šidar we have straightforward evidence: when he was a child, he was kidnapped by supernatural creatures called *k'ajk'* or *višapazunk'* and replaced by a dew. Other than the contextual framework and his wickedness, the demonic nature of Little Mher is seen, I think, in the following as well.

In the initial blessing formula of Mokac'i Hovan's version of the epic *Daredevils of*

1 I am grateful to the University of Michigan Armenian Studies Program's Manoogian Simone Foundation post-doctoral Fellowship that made the completion of this article possible. I am greatly indebted to Satenik Gharagyozyan for her indispensable technical assistance. My special thanks go to Alison Marie Vacca for checking my English. I am indebted also to Kevork Bardakjian, Armen Petrosyan and Tork' Dalalyan for their helpful comments.

2 Note, amongst others, Vanakan Vardapet, 13th cent., Tavuš (Xaç'ikyan 1941: 166a), and Grigor Daranalc'i or Kamaxec'i, 17th cent. (Nšanecan 1915: 208).

3 For a philological and etymological discussion of this word, see HAB 3: 515-516; AčařAnjn 4, 1948: 161-162; Hovhannisyan 1990: 62-69; Russell 1987: 408-411; A. Petrosyan 2006: 276-282.

4 For the textual material and an extensive discussion I refer to Xalat'janc 1896, 1: 314-324, 2: 73-76; Abeclean 1899a: 325-379; 1955-59, 1: 59-63; 1985: 58-64; L. Ališan 1910: 39, 208-211, 237-238; Matikean 1930: 133-141, 298-302; HAB 3: 515-516; AčařAnjn 4, 1948: 161-162; Ōrbeli 1956: 50-54, 113-117, 128-130; Ananikian 1964: 34-35, 98-99; Łanalanyan 1969: 363-364; Mahé 1982; Russell 1987: 117, 399-413, 450-452; L. Ališan 1986: passim; Hovhannisyan 1990: passim; S. Harut'yunyan 2000: 443-474; A. Petrosyan 2002: 88-97; 2006; Yeghiazaryan 2008: 10-11, 13, 144-159.

Sasun, Little Mher refers to his mother: *yot' amis ənjə šaxic' vār ur srtin* "(she) took care of me on her heart for seven months"; in the text, he says the same thing addressing to the mother in her grave: *yot' amis ənjə šaxir is vār k'ü srtin* "you took care of me on your heart for seven months" (Sasna Çer 1, 1936: 228, 242). Most probably, this refers to the prenatal period. In an incantation (Ališan 1910: 242), the demons are said to sit on a woman in childbed (*tlac'kan*),⁵ steal the child of seven months (*eōt'n amsoy manukn*) from the (womb of the) mother⁶ and bring him/her to their king in the abysses (*t'agaworn yandunds*).⁷ We can thus assume that Little Mher, just like Artawazd / Šidar, has been substituted (or was considered to have been possessed) by a spirit.

In what follows I intend to examine a possible trace of Šidar in a distant eastern corner of the Armenian-speaking territories.

2. Šindi in Łarabał folklore

In a Łarabał folkloric collection, we find an interesting traditional story (L. Harut'yunyan 1991: 85^{Nr56}). L. Harut'yunyan⁸ recorded this story in mid-50's in his native village of Ašan.

Ərəvk'ara k'rəhank'erə Šündunc'n a əlāl. T'ak'avern el üran palatə Šündunc' k'aravn a əlāl šniyis. Šenin ham ere angyunn a əlāl üranc'ə, ham nerk'e angyunə. Šenin zhmnen Šündunk' ən əlāl pheis.

Mer mceren ana skac'ac zruc'ka, asum a: "K'aškə Šündunc' ana amäl ekac a. Šindin mec axpern a əlāl, k'aškə - picinə. Šindin šinal a, k'aškə k'andal a. Mhete Šindin kznəval a k'ašken t'xal, k'aškə ni ya mtal Šündun p'orə. Šündunk' asum ən - mer p'orumə sadana č'ka, tüs a ekal, žolovurt'n el asum a - tus č'i ekal. Ama hanc' a tus ekac č'əni".

The quarries of *Ərəvk'ar* - belonged to the *Šündunk'* family. Also the king built his palace with the stones of *Šündunk'*. They owned both the upper and lower corners of the village. The *Šündunk'* have been guarding the field-borders⁹ of the village.

5 Russell (1987: 448) renders *tlac'kan* as 'children'. However, this word rather means 'a woman in childbed'. Note the correct translation by Abeghian (1899: 119) as 'Wöchnerin'. The word *tlac'kan* is usually glossed as 'a woman who has given birth' (Ačařean 1913: 1033b; Malxas-eanc' HBB 4: 422). In fact, the aforementioned attestation shows that the actual semantics may have included also the prenatal period. Note that, e.g., according to folk beliefs from Aparan (Yovsēp'eanc' 1892: 63; see also Amatuni 1912: 629b), the evil (*č'arə*) enters the belly of *tlac'kan*.

6 As is clear from the previous footnote, we are dealing with the prenatal period. Note the correct translation by Abeghian (1899: 119): "Wir stehlen das sieben Monat alte Kind von dem Mutterleibe". Cf. Ananikian 1964: 369.

7 For a few similar versions, see S. Harut'yunyan 2006: 130-134.

8 Personal communication (21 August 2008, Ašan).

9 The Łarabał form *zähman* derives from Classical Armenian *sahman* 'border; rule, law' and refers to a border between two cornfields (HAB 4: 162).

There is a tale which we heard from our elders. It says: “*The k’ašk (< k’ajk’ - HM) originated from the family of Šündunk’. Šindi was the elder brother, and the k’ašk was the younger. Šindi used to build (šin-), and the k’ašk – to destroy (k’and-). Once Šindi got angry with the k’ašk and punched him. The k’ašk entered the belly of Šindi. Šündunk’ family members say – there is no Satan in our bellies, he has got out, and the people say – he hasn’t. But it seems that he hasn’t got out.*”

3. The origin of the name Šindi

L. Harut’yunyan¹⁰ derives the name *Šindi* from the verb *šinēl* ‘to build’. The synchronic relation with this verb is quite possible (see below). However, the second part of the name remains unexplained and the interpretation has the flavor of folk etymology. In view of the explicit association of *Šindi* with the *k’ajk’*, I propose a hypothetical derivation of this name from *Šidar* (on which see section 1).

In the dialect of Լարաբալ the final (sometimes also initial) parts of masculine anthroponyms are reduced and an *-i*¹¹ is added (Davt’yan 1966: 80). Here are some examples:

Astuacatur > Cat-i;¹²

Gabriēl > Káp’-i or Kyäp’-i or Kāb-i;¹³

Kostandin > Kōst-i;¹⁴

Lewond > Lēv-i;¹⁵

Martiros > Mārd-i;¹⁶

Movsēs > Mōs-i;¹⁷

Yarut’iwn > T’ūn-i;¹⁸

Further, note an interesting passage from a Լարաբալ folk-tale (HŽHek’ 7, 1979: 441^{L2f}):

Min řašpar mard a ənüm anumə Sark’is; kuči vxtanc’ əndran Säk’yi en asal, Säk’yi el mnac’al a.

“There was a farmer, named Sark’is. They have called him Säk’yi since he was little,

10 Personal communication (21 August 2008, Ašan).

11 This *-i* may originally be a vocative marker (see Martirosyan 2010: 748-749; Martirosyan pre-par).

12 AčařAnjn 1, 1942: 234; Davt’yan 1966: 80.

13 AčařAnjn 1, 1942: 426; Davt’yan 1966: 80; Grigoryan-Spandaryan 1971: 318^{L-1}; L. Harut’yunyan 1991: 106^{L9f}, 119^{L-5}.

14 HŽHek’ 6, 1973: 171^{L-1}; cf. AčařAnjn 2, 1944: 648.

15 L. Harut’yunyan 1991: 106^{L9f}, 119^{L-5}.

16 Davt’yan 1966: 80.

17 Grigoryan-Spandaryan 1971: 319^{L14}; cf. AčařAnjn 3, 1946: 419-420.

18 AčařAnjn 3, 1946: 520; Davt’yan 1966: 80; cf. Ačařean 1913: 366a; HAB 2: 218a; H. Petrosyan 1987: 307.

and this name stayed with him”.

As for the internal *-n-*, it can be interpreted as a nasal epenthesis which is frequent before any stop, especially a dental stop or affricate. Here are some examples:

blit ‘a kind of bread or cake’ > *Axalc’xa b’lint’*;
ddum ‘pumpkin’ > *Hamšen, Agulis, Ĵula dāndum*;
xabarik-a-tu, lit. ‘news-giver’ > *Hadrut’ xəmbərkatu* ‘spider’;
xipilik ‘demon, nightmare’ > *xmblik* ‘house spirit or goblin, brownie’;
xuc ‘small chamber’ > *Moks, Ozim, Sipan, Hamšen xunc’*;
ccruk ‘leech’ > *Nor Bayazet jnjruk*;
kamurĵ ‘bridge’ > *karmunĵ*;
hapalas ‘bilberry’ > *Svedia həmbälus*;
hpart ‘proud’ > *Šamšadin həmbart*;
Jagejor > *Zangezur*;
mec ‘big’ > *Loři, Ĵula, Xarberd, Sebastia etc. me/enj*;
šahpalut ‘chestnut’ > *Łarabał šmbälut* ‘chestnut’.¹⁹

We can thus assume that the name *Šidar* has been developed into a reduced variant **Šid-i*, which in turn yielded *Šindi* through a nasal epenthesis. It is quite likely that in this particular case the epenthesis has been prompted by a folk-etymological association with the aforementioned verb *šinel* ‘to build’; note the alliterative formula: *Šindin šinal a, k’aška k’andal a*.

4. Building a palace / temple

According to Armenian folk beliefs, Mount Masis is inhabited by supernatural creatures, who captured Artawazd / *Šidar*. These creatures are called *k’aj-k’*, literally ‘good ones’, and *višapazunk’*, belonging to the tribe of *višap*-dragons. According to the Armenian epic, Artawazd did not find a place for his palace, so he built the mythical Marakert (“built in *Mar-k’*”) in the land of the *Mar-k’*, who were considered to be descendants of Aždahak, the Dragon. The *Mar-k’* dwelled at the foot of Mount Masis²⁰ and are to be identified with the aforementioned *višapazunk’*.

The motif of building a palace / city in the land of *k’aj-k’* / *višapazunk’* at the foot of Mount Masis may be further elucidated by the following data. In a medieval folk song “Praise of temple”,²¹ the stones of the temple were brought by *k’aj-k’* (*K’arern ēr K’ač’anc’ berac*). According to Agat’angelos §767,²² in order to obtain building material for churches, King Trdat made a seven-day journey *i ver i barjr leārn i Masis. Ew anti i glxoy leinēn*

¹⁹ See Martirosyan 2010: 735-736 for greater detail.

²⁰ Movsēs Xorenac’i 1.30 and 2.49. For a discussion of these and related topics, I refer to the literature in section 1, especially Abelean 1899a: 325-379. Note also an Armenian fairy-tale, in which the king of the *k’aj-k’* is said to live “in the side of Masis” (Mkrtč’yan 1987: 57).

²¹ Mnac’akanyan 1956: 119^{L13} = 1995: 564^{L13}.

²² Agat’angelos 1909=1980: 398^{L10f}; transl. Thomson 1976: 307.

areal vēms arastoyš, antašš, ankop's, yalt's, <...> : "to the great and lofty mountain Masis. From the summit of the mountain he took solid stones, unworked, unhewn, immense, <...>". Note also that, in Exegetical and Prophetic traditions, jinn helped Solomon build the Temple.²³

In the light of this evidence, the association of Łarabał Šindi with Šidar becomes more substantial.

5. Summary

According to a traditional story recorded in Łarabał, the *Šündunk'* family owned quarries which provided stone for building the royal palace. The ancestor of this family, Šindi, is believed to have been possessed by a demon, *k'ašk* (from *k'aj-k'*). This figure is reminiscent of the famous epic hero Artawazd / Šidar who was associated with the supernatural creatures of Mount Masis: *k'aj-k'*, literally 'good ones', and *višapazunk'*, belonging to the tribe of *višap*-dragons. He built the mythical Marakert ("built in Mar-k") in the land of the *Mar-k'*, Dragon's descendants, who dwelled at the foot of Mount Masis. There is reason to believe that, according to an Armenian tradition, stones of Mount Masis were used in the construction of a palace or a temple, and this was carried out with the assistance of *k'aj-k'*.

The correlation between *Šidar* and *Šindi* can be confirmed also linguistically: *Šidar* > **Šid-i* (a regular pattern of making vocative / hypocoristic forms of masculine anthroponyms in the dialect of Łarabał) > *Šindi* with an epenthetic *-n-* and through a folk-etymological association with the verb *šinel* 'to build'; note the alliterative formula: *Šindin šinal a, k'aškə k'andal a*.

hrch@martirosyan.gmail.com

BIBLIOGRAPHY

Abelyan, Manuk

1899 (Abeghian), *Der armenische Volksglaube*. Leipzig: Druck von W. Drugulin.

1899a (Abelean), *Hay žolovrdakan ašapelnə M. Xorenac'u Hayoc' patmut'ean mej: k'nnadatut'iwn ew usuack'*. *Valaršapat*: Tparan Mayr At'ořoy S. Ėjmiacni.

1955 59 (Abelean), *Hayoc' hin grakanut'ean patmut'iwn* (2nd publ.). Vol. 1, 1955; vol. 2, 1959. Beirut: "Sewan".

1985 Erker. Vol. 8. Yerevan: Academy Press.

Ačarjan, Hrač'ya Hakobi (Ačarcan)

1913 *Hayerēn gawafakan bařaran*. T'iřlis (Ėminean azgagrakan žolovac'u, vol. 9).

1942 62 *Hayoc' anjanunneri bařaran* [AčarAnjn 1 5]. 1, 1942; 2, 1944; 3, 1946; 4, 1948; 5, 1962. Yerevan: University Press.

1971 79 (HAB), *Hayerēn armatakan bařaran*, in 4 vols (second edition). Yerevan: University Press.

Agat'angelos

1909 *Patmut'iwn Hayoc'* (ed. By G. Tēr-Mkrtč'ean & St. Kanayecan'). Tp'lis (Tiflis): Aragatip

23 See Walker 2010; cf. Qur'ān 34:12-14. I am much obliged to Alison Marie Vacca for these references.

- Mnac'akan Martiroseanc'i, 1909. A facsimile reproduction with an introduction by R. W. Thomson. Delmar, New York: Caravan Books, 1980.
- Alishan, Leonardo P.
1986 The sacred world of Sasna tsfer: steps toward an understanding. In: *JourSocArmStud* 2, 1985-86 [1986]: 107-139.
- Ališan, Lewond
1910 Hin hawatk' kam het'anosakan krōnk' Hayoc'. Venice: S. Lazar.
- Amatuni, Sahak Vardapet
1912 Hayoc' baŕ u ban. Valaršapat.
- Ananikian, Mardiros H.
1964 Armenian mythology. In: *The mythology of all races* (in 13 vols.); vol. 7: Canon John Arnott MacCulloch (editor), George Foot Moore (consulting editor). New York: Cooper Square Publishers (pp. 1-100).
- Davt'yan, K. S.
1966 Leŕnayin Łarabali barbaŕayin k'arteza. Yerevan: Academy Press.
- Grigoryan Spandaryan, M. M.
1971 Leŕnayin Łarabali banahyusut'yuna. Yerevan: Academy Press.
- Harut'yunyan, Lewon
1991 Nšxarner Arc'axi banahyusut'yan. Yerevan: University Press.
- Harut'yunyan, Sargis
2000 Hay aŕaspelabanut'yun. Beirut'. "Hamazgayin": Vahē Sēt'ean tparan.
- 2006 Hay hmayakan ew žolovrdakan alot'k'ner (Armenian incantations and folk prayers). Yerevan: University Press.
- Hovhannisyan, H. V.
1990 Hay hin dramam ew nra paymanajewerō. Yerevan: Academy Press.
- Łanalanyan, Aram
1969 Avandapatum. Yerevan: Academy Press.
- Mahé, J. P.
1982 Le crime d'Artawazd et les k'ajk' ou le mythe du temps profané. In: *RevEtArm* n.s. 16: 175-206.
- Malxaseanc', Step'an
1944-45 (HBB 1-4), Hayerēn bac'atrakan baŕaran. Yerevan. (Reprinted in 1955-56 and 1983, Pēyruť: "Sewan").
- Martirosyan, Hrach Kayosiki
2010 Etymological dictionary of the Armenian inherited lexicon. Leiden, Boston: Brill. (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 8).
- prepar. Vocative strategies and accent in Armenian: synchrony and diachrony. In preparation.
- Matikean, H. Ałek'sandr V.
1930 Aray Gelec'ik: hamematakan k'nnakan usumnasirut'iwn. Vienna: Mxit'arean tparan. (Azgayin Matenadaran, 126).
- Mkrtē'yan, Hasmik
1987 Hay-arabakan banahyusakan kaperi patmut'yunic'. In: *LrHasGit* 1987, Nr 3: 54-60.
- Mnac'akanyan, Asatur Š.
1956 Haykakan miŕnadaryan žolovrdakan erger. Yerevan: Academy Press.
- 1995 Hayrenner: texts, introduction, commentary. Yerevan: "Nairi"; Matenadaran.
- Nšanean, Mesrop Vardapet
1915 (ed.), Žamanakagrut'iwn Grigor Vardapeti Kamaxec'woy kam Daranalc'woy. Erusalēm: St Jacob.

- Örbeli, I. A.
1956 Haykakan herosakan ēposa. Yerevan: Academy Press.
- Petrosyan, Armen
2002 The Indo European and ancient Near Eastern sources of the Armenian Epic. JIES Monograph Nr 42. Washington D. C.: Institute for the Study of Man.
- 2006 Haykakan avandakan dramayi akunqneri šurj. In: PBH 2006, Nr 2: 256-284.
- Petrosyan, H. Z.
1987 Hayerenagitakan bařaran. Yerevan: "Hayastan".
- Russell, James R.
1987 Zoroastrianism in Armenia. Cambridge: Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations and National Association for Armenian Studies and Research. (Harvard Iranian Series, 5).
- Sasna cřer
1936 Armenian epic, "Daredevils of Sasun", vol. 1 (ed. by Abelyan with the assistance of K. Melik'-Öhanjanyan). Yerevan: State Press.
- Thomson, R. W.
1976 Agathangelos, History of the Armenians (Armenian text and English translation on facing pages; "The Teaching of St. Gregory" is omitted; with introduction and commentary). Albany, NY: State University of New York Press.
- Walker, J.
2010 Sulaymān b. Dāwūd. In: Encyclopaedia of Islam (second ed.). Edited by: P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel and W. P. Heinrichs. Brill, 2010. Brill Online. University Of Michigan, Ann Arbor, 01 April 2010.
<http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=islam_SIM-7158>
- Xač'ikyan, L. S.
1941 "Yalags taremtin i Vanakan Vardapetē asac'eal" (introduction, critical text and commentary). In: Matenadaran: gitakan nyut'eri žolovacu 1: 151-169.
- Xalat'janc, Grigor
1896 Armjanskij ēpos v istorii Armenii Moiseja Xorenskago: opyt kritiki istočnikov (Part 1, Issledovanie. Part 2, Materialy). Moscow: Tipografija Varvary Gacuk.
- Yeghiazaryan, Azat
2008 Daredevils of Sasun: poetics of an epic. Translation from the Armenian by S. Peter Cowe. Costa Mesa, California: Mazda Publishers.
- Yovsēp'eanc', Garegin Sarkawag
1892 P'srank'ner žolovrdakan banahyusut'iwnic'. T'iflis: M. Šarajē.

BIBLIOGRAPHICAL ABBREVIATIONS

- | | |
|-------------------|---|
| AčarAnjn 1-5 | see Ačarjan 1942-62. |
| JourSocArmStud | Journal of the Society for Armenian Studies. |
| HAB 1-4 | see Ačarjan 1971-79 |
| HŽIlek' 1-, 1959- | Hay žolovrdakan hek'iat'ner. Yerevan: Academy Press. |
| LrHasGit | Lraber hasarakakan gitut'yunneri. Yerevan: Academy Press. |
| MifNarMir 1-2 | Mify narodov mira: ěnciklopedija. Redactor-in-chief: S. A. Tokarev. Vol. 1, 1980; vol. 2, 1982. Moscow: "Sovetskaja ěnciklopedija". |
| RevEtArm | Revue des ětudes arměniennes. Paris. |

TIGER IN THE TIDE COUNTRY: FOLK EPIC TRADITION OF BENGAL

ARPUTHARANI SENGUPTA

The Folk Epic of the Tiger in the Tide Country comes from Sundarban delta formed by River Ganges, which is world's largest mangrove forest on the Bay of Bengal where on an average the water level differs 10 feet between high tide and low tide. The amazing natural event in the tiger reserve of Sundarbans daily submerges land masses and creates new ones, where trees in mangrove forests go under water and roots grow upwards to breathe air.¹ The folk epic of Bona Bibi is derived from oral traditions of Sundarban, the Beautiful Forest, where the web of life is knitted by voracious waves and ferocious tigers.² An epic narrative in poetic form has set conventions; at the core is the hero who battles for survival while his companions engage in dreadful conflicts that embody the values of that civilization. The oral epic of Bengal known as Bona Bibi Pala or Ballad weaves around fatherless Dhuke the Sorrowful who at best represents anti-hero; he is a puny helpless boy whose sole redeeming quality is his unfailing faith in Bona Bibi; the sylvan goddess of Sundarban forests who saves him from the fangs of the Royal Bengal tiger personified as Dakshin Raya. Faith in Bona Bibi reflects the issues of a civilization that teeters on the edge of untamed nature. The story of Dukhe glorifies goddess Bona Bibi who by taming Dakshin Raya inexplicably transforms the beautiful savage beast into awesome natural force worthy of reverence. In that sense the folk epic is a conservationist's dream. Numerous legends abound in these parts in which the Sylvan goddess Bona Bibi is uniquely attuned to the ecology of Sundarbans.³ Both Hindu and Muslim inhabitants of the region acknowledge that the forest

1 Sundarban delta formed by River Ganges is world's largest mangrove forest that spreads over the South 24 Parganas of West Bengal and a little over half of it lies in Bangladesh. The Sunderbans are a UNESCO World Heritage site and the largest mangrove forest and one of the largest estuarine deltas of the world. The ecosystem of Sundarbans is listed separately in the UNESCO world heritage as the Sundarban National Park and the Sundarban in east and west.

2 In this difficult terrain where the earth literally slides from beneath ones feet the Royal Bengal Tiger roams and its ferocity is reputedly increased due to the saline water that it drinks!

3 The mangrove forests of Sundarbans in the Gangetic delta are home to various cults. On the lap of River Ganga worshipped as a goddess resides Kapil Muni, an incarnation of Vishnu interwoven with the legend of Shiber Kumir, the crocodile of Lord Shiva from whose locks Ganga descended to redeem the souls of thousand sons of languishing in the underworld after they were burnt to ashes by Kapil Muni.

belongs to the tiger and worship Dakshin Raya, the Lord of tigers and Bona Bibi, the forest goddess accompanied by her brother in arms, the Shah Jangali and another Mohammedan Saint called Zenda, Zindah Ghazi or Ghazi Saheb. Thus the cult of Bona Bibi, which unifies the local people irrespective of caste, creed and religion, has produced unique icons of faith and theatrical performances accompanied by music and narrative songs in Bengali. The Tiger in the Tide Country is one of the most powerful illustrations of the role of religion in the performance of folk epic in India, which in essence is simply the interaction of myth and ritual.⁴

The tiger god of Sundarbans is Dakshin Raya who rules the forest while goddess Bona Bibi offers divine protection in the forest. In the midst of overwhelming forces of nature is the defenseless and vulnerable Dukhe the Sorrowful who represent the human population of the Sundarbans. In the haunting folk epic Dakshin Raya pouncing on Dukhe is a virtual nightmare that haunts villagers their entire lifetime. Dukhe took leave of his widowed mother and accompanied his uncle Dhonai and his boatmen in a fleet of seven boats on an expedition to the forest to collect honey and wax. In the forest the predicament of Dukhe's uncle Dhonai was difficult. He would lose his boat, his companions and all his accumulated wealth of honey and wax if he did not offer Dukhe to the taste buds of Dakshin Raya the tiger god whom he first tried to appease with sweets, incense and perfume on a Saturday as prescribed. When the uncle succumbed to his moral conflict and abandoned Dukhe, the hapless boy had no one to turn to except Bona Bibi since his mother had impressed upon him the glory of all powerful forest goddess. At Dukhe's call Bona Bibi materialized instantly and with the help of Shah Jangali fought the demon and with Shah Zindah Ghazi by her side subdued and transformed the tiger into her supernatural transport. Bona Bibi seated majestically on the tiger demon continues to receive worship from those who implicitly believe in her protective power. As one of the most powerful illustrations of the role of religion in the dramatic performance of Bona Bibi, it can be observed that the performer manifests the goddess ready to intervene and save the unfortunate. In the process even the wild tiger is subject to her will. The enactment of Bona Bibi Pala brings order to chaos. Order in art form always show meaning on a truly profound level, a meaning that is necessary for the people to have the will to live. As a folk epic the story of Bona Bibi evolves from the people of the civilization expressive of their lives. The folk epic of Bona Bibi ultimately rises above the facts of those lives, although it is grounded in those facts of reality, to the commonality of their human experiences, wisdom, and values.

In the folk epic the story evolves from the civilization of a people in which the actions of the hero are significant not only because they profoundly affect their lives, but also

4 The beautiful Sundarbans presents one of the most extraordinary landscapes of about a hundred plus islands through which the rivers snake through. The unique feature and what gives it its pseudonym of 'Tide Country' is the havoc that the tides play in the life of the people who have chosen to settle here described by Amitav Ghosh in his famous book *The Hungry Tide*. It is not only the tiger that is of danger to the local folk but also crocodiles which abound in these waters. The Irrawady dolphins again made famous by the Amitava Ghosh are present near the Mohans where the river meets the sea.

because they reveal meaning in life and death. The Royal Bengal Tiger, seldom sighted by tourists is almost always present in the minds of the local people. In fact the local folk never mention the word “bagh” (tiger) as they believe it will manifest the beast. Every local has encountered this beautiful savage tiger numerous times in his life; hundreds of people have lost their lives in these rivulets and every one knows someone who has been attacked by the tiger. These are very poor people whose livelihood revolves around the forest where collecting honey and fire wood and shrimp and crab farming that exposes them to this daily risk of being killed by the tiger. Thus the folk hero Dukhe the Sorrowful represents the villagers who have devised means to appease Dakshin Raya and invoke Bona Bibi’s protection. Even in the deepest jungles temples can be found as people pray before entering into the small rivulets where they are defenseless and vulnerable. Further more, the epic of Bona Bibi is a tapestry that evolved from number of individual stories relating to tragic encounters and miraculous escape from the tiger.

A Musalmani Legend based on Munshi Bayanaddin Saheb (circa 1874)

A metrical version of the “Bona Bibi Pala” in Musalmani Bengali was composed by Munshi Bayanaddin Saheb under the title of “Bono Bibi Zahuranama” (composed on the 12th Bhadra (month) 1281 B.S at Sivadaha.⁵ A revised edition was printed in Calcutta in 1327 B.S.⁶ As a literary folk epic; the Bona Bibi Pala (Ballad) is a deliberate re-creation about a civilization of a people. It might be based on long-ago literature on once upon a time histories about which we have no evidence at the moment. An abstract of the legend derived from this revised edition was published by Sarat Chandra Mitra in early 20th century in the Journal of the Anthropological Society of Bombay and others.⁷ Munshi Bayanaddin Saheb did not create the story; it had come from hundreds of years of living and remembering and retelling from generation to generation. But he gave form or order to them, and therefore showed true meaning on a profound level than anyone else has ever done. In the literary form he gave form to disparate elements of the folklore and brought order to chaos. And, in art, order and form always show meaning, and in this case, the meaning that is critical and necessary: It offers the will to live in the overwhelmingly hostile Tide Country.

In the folk epic we find the mention of legend Mohammedan saints and Hindu god:

- (1) The Musalmani female saint Bona Bibi
- (2) Bona Bibi’s brother the Musalmani Shah Jangali
- (3) The Musalmani saints Badakha Zenda Ghazi and Badakha Kalu Ghazi; and

5 In 2009 we are in 1416 B.S. (Bengali Calendar), which dates the first known printing of the folk epic to 1874. Sivadaha is possibly Sealdha in Kolkata. Calcutta is now renamed Kolkata.

6 That is 89 years ago.

7 More recently Amitav Ghosh refers to the cult of Bona Bibi in *The Hungry Tide*, 2005, pp. 101-105, 354-360. From the epic of the tide country, as told by Gupta, G. K., “Bon bibi in Sunderbans”.

(3) The Hindu tiger god Dakshina Raya or Raya Mani.⁸

According to S. C. Mitra, Dakshina Raya was the relative and commander-in-chief of Mukuta Raya, Raja of Brahmannagara in the district of Jessore (now in Bangladesh), and was therefore entrusted by the latter with the administration of the southern portion of his kingdom. For this reason Dakshina Raya was otherwise called the Bhatuvara or "the Lord of the 18 Bhatas."⁹ According to other versions Bana Bibi willingly shared part of the jungle with Dakshina Raya who ruled supreme in the area allotted to him. As regards the female Sylvan Saint Bana Bibi and her brother Shah Jangali, it is said that they were born to Ibrahim in Mecca and were transported by air to Sundrabans to protect the believers.

Themes of Epic Fantasy

The story epitomizes the religions, legends, lessons and history of supposed ancestors of the place. Comparatively the epic of Bona Bibi told in poetic form is not a long narrative but has the usual set of conventions. It has heroes who embodies the values of that civilization and who engage in massive conflicts and wages battles with forces that reflect the issues of that civilization. The actions of Dhuke are significant because they profoundly affect the people at a deeper level life. The sub-category of this popular folk epic is High Fantasy. The fantastic legend of Bona Bibi has its unique elements of magic and supernatural events. Two major themes run through most Epic Fantasy. One is a great struggle between opposing forces and the other is the quest. A struggle between good and evil, light and dark or order and chaos is at the center of which characters strive to defeat one of the forces or at best achieve balance. The authors have used this theme to create a suspenseful story with strong characters that gives hope to shore up the will to live. The Helpers who may appear in human or animal form assist the hero with their knowledge and magical powers and but for them he would never succeed. The other major theme Quest reveals the civilization's values and meaning. The folk epic is essentially the story of survival against great odds and the theme of quest translates as a search for the magical Bona Bibi and Zindah Ghazi who can save the world from destruction. Quests are always toward something; they are a spiritual or religious undertaking. In the epic pattern a quest also includes helpers who may appear in human or animal form and who with their knowledge and magical powers assist the hero, without them he would never succeed. In the lived in epic of Bona Bibi the Muslim fakirs are the supernatural guides who accompany group of wood-cutters and honey gatherers to sing songs and recite incantations in order to subdue tigers and render them powerless. There is a life on the land and in the water translated in the performance of Bona Bibi Pala (ballad) that deserves to be witnessed time and again to reaffirm ones faith and to bring order to life that is always in a flux. When we consider the empirical evidence

8 An illustration of the image of this deity has been published in *The Journal of the Anthropological Society of Bombay*, Vol. III, p. 105.

9 S. C. Mitra, "Cult of Dakshina Raya in Sunthern Bengal", *The Hindustan Review* (Calcutta), January 1923, pp. 167-171.

of the living tradition of the epic Bana Bibi Pala in Bengal it conveys the cultural ethos of India where epics play an important role in Hindu religion.

Oral Composition of the Tiger Epic

As we proceed to consider in some detail the evidence of living oral epic traditions in contemporary India, it is important to stress the explicit role of religion in the very function of epic. Local religion in terms of cult combines elements of myth as well as ritual. For purposes of this presentation, the specific example of "Tiger in the Tide Country" is a sort of empirical evidence that has been collected concerning the role of cult in the living traditions of folk epic in India. Tracing a narrative pattern that moves from a local hero toward a wider, more pan-Indian identity for the hero/god, Blackburn concludes that this change is a response to the differing social groups and contexts encountered as an epic spreads geographically.

There are four aspects of the epic tradition, namely the oral, the literary, the pictorial and the performing. They have a shared cultural setting and have coexisted in a lively relationship of exchange and interaction for all these centuries. The epic of Tiger in the Tide Country flourishing in oral, pictorial and the performing arts cross the divide between oral and literary forms and the bard seated on stage at each performance is merely a prop pretending to read out the epic from a book! The remarkably rich and amazing living epic tradition of Tiger in the Tide Country is based on South Asian folklore and the oral tradition is shaped into a ballad and then into its current epic form. It is embedded in the folk tradition and yet fulfills the general conditions that eventually make a long song an epic. The simple story of this epic reads just like a folk tale. These skilled professional performers continually recreate their epics for village audiences scattered in Sundarbans and thus ensure the continuity of the oral epic tradition in the region. The Royal Bengal Tiger and the myth of Bana Bibi in songs recited musically even without textual source has critical thematic development, created invariably at points of crisis or tension. Songs act as interlude or digressions and the musicians playing traditional instruments sit in a row opposite to the bard. In the living epic tradition the cult of hero is a subtext, as it were, for the development of epic traditions about heroes. The version of the epic that Bengali audiences knew fitted into an existing powerful oral tradition. Dukhe remains diminutive beside Bona Bibi and Dakshin Raya and his role is merely to magnify by contrast the might have these supernatural beings. Ambivalence of power offers the following formulation for the role of epic in the Sundarbans; in Bengali cultural ethos representation of women with unlimited power is part of mythology enhanced for centuries through anthropology of performance and religious reinforcement. Historians have maintained that some societies preserve what they value most committed to memory. There are a whole class of itinerant performers, artist-bards and entertainers. The informal drama in modern Indian languages manifest in many types of semi democratic forms such as recitation, story-telling, ballad singing, puppet shows, pageants, processions and even clowning. One may say that they helped in the spread of a cultural web all over the countryside. The poetics of Bengali community is demonstrated by epic traditions in the contemporary world. Content of the epic songs may vary, such as the

Myth of Manasa, but they maintain certain customs and rituals to validate their rituals. The epics were often recited as offerings to the deities and seen as tools of spiritual and religious enrichment. Hence, in a tradition in which drama has been taken as a gift of the gods, it was but natural that theatre would find a place in the temple, in the absence of which the stage is transformed into a shrine and performance concluded with ritual offerings.

Conclusion

The role of Epic has changed over the years. Initially, Epic was the most popular medium of telling stories, but over time it assumed overtones of religious belief. The chanted narratives of Bona Bibi is part of living 'Katha-Vachana' tradition in India. The theatrical rendering of Bona Bibi Pala (Ballad), the performers have developed a variety of strategies to engage their audience. One among varied epic traditions the lengthy narrative is split into episodes and scenes through skillful manipulation of music, meter and textual patterns. Drawing from wide variety of textual and musical options the prose narration and comments are linked to chants in which songs manipulate moods and perform critical structural role. The aesthetic criteria of oral Indian epic performance rest with the performing artiste who is frequently an illiterate one. These skilled professionals recreate the epic of Bona Bibi to the village audience as a magical act that reinforces protection accorded by powerful deities. The folk epic is often performed as offerings to the deities and seen as tools of spiritual and religious enrichment. Hence, in a tradition in which drama has been taken as a gift of the gods, it was but natural that theatre would find a place in the worship. There are a whole class of itinerant performers and entertainers who help in the spread of a cultural web all over the countryside. They also ensure continuity of the oral epic tradition in India. It may be said that the concern for propitiating the powerful protective beings continually feeds the epic traditions of the area. The theme of the tiger god Dakshina Raya goes to the very core of the hero in an epic the's essence of which extends to the concept of heroes being worshiped in cult. The cult of heroes is a subtext, as it were, for the development of epic traditions that deal with larger questions of life and death. If the representations of women can be subject of interest it is the ambivalence of power that is most intriguing in the oral epic of Bona Bibi Of Sundarbans. The version of the epic that Bengali audiences knew fitted into an existing powerful oral tradition enhanced for centuries by means of endless retelling of the tale.

Tiger deity Dakshina Raya and Sylvan Saint Bona Bibi: A Musalmani Legend

Sarat Chandra Mitra's writing on "A Musalmani Legend about the Sylvan Saint Bona Bibi anand d the Tiger-deity Dakshina Raya" provides translation of Munshi Bayanaddin Saheb's "Bono Bibi Zahuranama" in an abbreviated form.¹⁰ Now, Bano Bibi or Bona-Bibi or, correctly speaking, Bona Bibi is a female saint of Musalmans assimilated in the Hindu

¹⁰ http://www.archive.org/stream/journalofthedepa033455mbp/journalofthedepa033455mbp_djvu.txt/22.9.09

pantheon as a goddess of Lower Bengal.¹¹ Bona Bibi, like other Mahomedan saints such as Pir Gorachand, Manik Pir and Ola Bibi, is revered and worshipped by the native Musalmans living in the 24-Parganas and in other parts of Lower Bengal.¹² Her devotees erect dargas or small mounds of earth in her honour and sacrifice fowls thereupon in fulfillment of vows made by them.¹³ He has also published a paper "On Some Curious Cults of Southern and Western Bengal" including a folk-song invoking "Mother goddess" and "Dame of the Forest" sung by fakirs accompanying parties of wood-cutters in the Sundarban.¹⁴ It would further appear from the legend, which forms the subject matter of this paper and is published below, that this female saint Bana Bibi also "keeps watch and ward over the forest at the command of Allaah," that she is "The mother or protector of destitute persons and all creatures living in the forests of 18 divisions of Lower Bengal. She also relieves the sorrows and miseries of all those who invoke her assistance by calling her as their mother."¹⁵ In conclusion it may be said that Bona Bibi Pala cross the divide between oral and literary form of epic that has long marked the approach to the genre. As a whole Bona Bibi Pala raises compelling new issues for the study of epic, as we examine concerns such as national identity, gender, pedagogy, and the creation of the canon.

A Musalmani Legend by Sarat Chandra Mitra

It is from the revised edition published in Calcutta in 1327 B.S that the abstract of this legend was published by S.C. Mitra:¹⁶

A boatman named Dhonai lived in a town called Kalinga. He made preparations to undertake an expedition to the forest for the purpose of collecting honey and wax. He desired to take with him as his companion a young nephew named Dukhe who lived with his widowed mother.

With this objective in view, Dhonai went to Dukhe's house and broached to him the

11 Sarat Chandra Mitra, "On Some Curious Cults of Southern and Western Bengal", *The Journal of the Anthropological Society of Bombay*, Vol. XI, pp. 438-454. Two folk-songs invoking "Mother-goddess" and the "Dame of the Forest" (Bano-Bibi or Bona-Bibi) of the Sundarbans sung by fakirs accompany wood-cutters going into the forest are mentioned by S. C. Mitra. Information received by Mitra from Maihammad Sahidullah, then Lecturer in Bengali, Dacca University. Ibid, pp. 440-441

12 Ola Bibi or "the Lady of the Flux" is believed by the Bengali Hindus to preside over cholera.

13 They also set free fowls in honour of this saint. These fowls are known as "Sana Bibie's fowls".

14 *The Journal of the Anthropological Society of Bombay*, Vol. XI, pp. 438-454. S. C. Mitra mentions effigy of tiger god "Dakhin Rai" worshipped in Sunderbans and remarks about the tapes of songs that he listening to in Kar's house.

15 This legend is widely current among the Musalmans of the Twenty-four Parganas. It is possible that it is also prevalent among the Mahomedans living in the other districts of Lower Bengal, as would appear from the fact that a proverb "Like unto uncle Dhona or Dhonai" in which a cruel uncle is likened to uncle Dhonai of the hero of this legend, is widely current in other parts of this province.

16 Printed and published by Afzaddin Ahmmad from No. 337-2, Upper Chitpur Road, Calcutta. The year 1327 B.S is 1920. It is further edited for present purpose.

subject that was uppermost in his mind. Thereupon Dukhe enquired: "Uncle Dhona! Where will you go to? The latter replied: "O Dukhe! I have made up my mind to go on an expedition to the forest for gathering honey and wax. I want to take you with me as my companion. I have, therefore, come to you to obtain your assent to my proposal. You will have only to sit in the boat, beat a kettle-drum, and thus to spend your time happily."

Dukhe rejoined: "I shall always stay in the boat and shall never go into the forest."

Dukhe's mother, who was present while the foregoing conversation was proceeding, said to Dhonai: "Dukhe is a widow's only son. He is the sole hope and stay of my life. How shall I send him away with you?"

Hearing these words, Dhonai gave in to Dukhe's mother and, addressing her, said: "Don't be anxious."

Thereafter Dhonai and Dukhe went away.

Seeing both of them leave, Dukhe's mother cried out, saying:

"Mother Bona Bibi! Where art thou?

Dukhe, who is the (only) son of an unfortunate woman (like myself),
is going on an expedition for gathering honey and wax.

Thou art the mother of the destitute (and) the destroyer of (all) dangers.

You should protect my (son) Dukhe (from all dangers).

O mother! I have delivered him to thy care (literally, placed him at thy feet).

O Bona Bibi! (you) should protect (my) son (from all dangers) wherever he may be.

Having reached home, Dhonai got ready seven boats and filled them with provisions sufficient to last the whole period of the expedition. Then, accompanied by Dukhe and the boats' crew, he set sail from Kalinga after invoking the aid of Raya Mani (Dakshin Raya, the Tiger god).

Having rowed past various places, Dhonai and his party arrived at a place called Natakhalī where they spent the whole night in singing and dancing to the accompaniment of Dukhe playing on the kettle-drum.

When the day dawned, Dhonai told his servants and retainers:

"Let us go into the forest in search of honey and wax."

At the same time, he ordered Dukhe to stay in the boat and play on the kettle-drum while he and his men were away in the forest. Then, devoutly invoking the aid of Dakshin Raya (or Dakshina Raya or Raya Mani), Dhonai and his retainers landed from the boats and went inside the forest for the purpose of gathering honey.

Dhonai and his men wandered through the forest all day long in search of honey, but could not find a single honeycomb, as Raya Mani had become displeased with him and miraculously concealed all the honeycombs in the forest. After this wild-goose chase, they got depressed in spirit and returned to their boats in the evening.

Dhonai lay down in the boat without taking any food or drink and began to complain of his hard lot. He regretted all the expense of money that had been uselessly thrown away, and said to himself: "Why has the Dakshin Raya become displeased with me?"

While Dhonai lay asleep in this disturbed state of mind, he dreamt a dream, in the

small hours of the morning, wherein he saw that the deity Raya Mani had come to him and was sitting near his head. In this vision, he heard that the deity enquiring of him as to whither he would go with his boats. He replied to the godling as follows:

“O Raya Mani (or Dakshin Raya)!

I submit (the following words) for your kind consideration (at your feet).

I have come with the boats for gathering honey and wax.

Accept (my) worship (and) offerings (sacrifices) of incense.

Give me seven boatloads of wax and honey.

Having invoked your aid (literally, having thought of you),

I have come with the boats. I know of no other (patron-deity) except you.

Grant (my) prayers [literally, heed (my) words] by giving (me) wax and honey. Otherwise (I) shall die [literally, give up (my) life] before you.

Hearing these words, Raya Mani felt compassion for

Dhonai and said: I do not want any other offering except

the sacrifice of the widow's son Dukhe.

If you offer him to me, I shall give you a whole marketful of honey which I have kept reserved for you in the forest of Madhukhali.

After offering Dukhe to me, you may lade

your seven boats with wax and honey and go away.”

In reply, Dhonai said: How can I offer you Dukhe

as he is the only son of a widowed mother?

I shall propitiate you with the offering of sheep and buffaloes.

(Do be good enough to) grant Dukhe, who is the treasure of a destitute widow, as alms-offering to me.

By way of rejoinder, the godling Raya Mani (or Dakshina Raya) said:

(The words used in the printed version of this legend are missing.)

As Raya Mani or Dakshina Raya took up his residence in that forest,

(Dhonai) worshipped him (placed at Raya's feet) with various offerings,

(namely) sugar, large sugar-wafers, soft sweetmeats (called sandeia),

various other kinds (of sweets), incense and perfumes. (In this way) the boatman Dhonai worshipped (the deity) Raya Mani on a Saturday.

After the puja (ritual worship) was over, Dhonai gathered one honeycomb

and said to himself: “I am offering Dukhe to you. Now be good enough to grant me permission to load my seven boats with wax and honey to overflowing.”

In response to Dhonai's prayer, the godling Dakshina Raya, by means of a voice from the sky, permitted him to gather wax and honey from the forest. Having received this permission, Dhonai, accompanied by his men, went into the forest to collect wax and honey while Dukhe stayed back in the boat and played on a kettle-drum.

By the grace of Dakshina Raya, Dhonai gathered seven boatloads of wax and honey and, then, set sail for Kedokhali (or Kendokhali). Having arrived there, he moored his boats on a sandbank and spent the night in sound sleep.

The next morning Dhonai ordered Dukhe to go into the forest for the purpose of cut-

ting wood for fuel. But Dukhe refused saying that one of the boatmen should be sent for the purpose. Thereupon Dhonai got angry and, with the assistance of his men threw Dukhe overboard. Thereafter he set sail homewards and arrived at his native village with his boats.

As soon as Dukhe had been thrown from the boat on to the sandbank, Dakshina Raya (or Raya Mani), assuming the form of a gigantic tiger appeared. His mouth extended from the sky to the nether regions, his teeth gnashing with fury were as big as the rice-husking pedal and his breath was blowing through his nostrils like a violent tempest. With his eyes brighter than the sun and the moon emitting flames of fire like so many lightning flashes Dakshina Raya appeared before him. Seeing this terrible beast Dukhe's limbs began to quake with fear. Thinking that his last moments had arrived he wept bitterly and cried out: "O mother Bona Bibi! Come, come and save me from death at the hands of the tiger-demon Dakshina Raya. You promised me before that you would do this for me." Saying this, he became unconscious and fell down upon the ground.

Hearing Dukhe's piteous cries for help, the Sylvan Saint Bona Bibi (Bana Bibi) appeared before him and, finding him lying insensible on the ground, pronounced the Powerful Name (of the Almighty) (and) breathed upon Dukhe's body. Upon this action Dukhe recovered his consciousness, rose and sat up (upon the ground).

Thereafter, the female saint, who was the "mother of the 18 divisions", took him up on to her lap, and, seating herself on the sandbank at Kedokhali, said to him: "My dearest child! Do not fear anyone. Nobody within the 18 divisions, over which I have jurisdiction, will dare kill you." Saying this, she summoned her brother Jangali (Zenda called Zindah Ghazi or Ghazi Saheb) to come to her. Hearing her summons, Jangali, who lived within the 18 divisions over which she had jurisdiction, armed himself with a club and arrived at a place where his sister Bona Bibi was seated with Dukhe on her lap. Addressing her brother, she said: "Brother! Why are you staring at me? This tiger has come to kill and eat Dukhe. Do be good enough to expel this beast."

Hearing her command, Jangali, who was the son of Ibrahim, took up the club in his hands and dealt the tiger godling Dakshina Raya several blows on the head which split it open into two pieces. Getting frightened at this savage attack and fearing that he would lose his life at Jangali's hands; he turned tail and fled as fast as his legs could carry him. His assailant also gave him chase and ran after him till both of them arrived at Kumarkhali.

Being very much frightened, Dakshina Raya began to quake in all his limbs and made his appearance before Zenda Ghazi.

Badakha Ghazi Kalu, with the palms of his hands joined together, was also seated.

Seven tigers stood in front of him

Shah Badakha Zenda Ghazi is the son of Shah Sekandar Badshah who is a favourite of God. Zenda Ghazi was seated beneath a golden canopy.

The complexion of his body was like the colour of vermillion or unalloyed gold.

He was like an image made of light and emitted radiance like the moon's rays.

Zenda Ghazi, who gave a tent, which extended over the whole universe

also gave countless treasure consisting of diamonds and various other gems.

He was seated like a beautiful image. He had fourteen thousand tigers as his guards.

While Kalu was fanning Zenda Ghazi with a fan made of peacock's feathers and lotus leaves, Dakshina Raya appeared before him. After arriving there, Dakshina Raya fell down senseless at Zenda Ghazi's feet. Seeing the wounds on his person, the Ghazi uttered the Powerful Name of the Almighty and lightly rubbed his body with the palms of his hands, whereupon the tiger deity's wounds healed up at the command of God, and his head became flat and extended (smooth) like a piece of plank.

Thereafter the Ghazi enquired of Dakshina Raya about the person who had insulted and injured him thus. On this, the godling informed of the circumstances under which the boatman Dhonai had offered his nephew Dukhe as sacrifice and as reward had obtained seven boatloads of wax and honey. When he had gone to eat Dukhe in the form of a tiger the would be victim's piteous cries for help had brought the Sylvan Saint Bana Bibi to rescue and how at the Saint's command, her brother Shah Jangali had broken his head and chased him with a view to kill him.

The tiger god further told the Ghazi: "I fear that Jangali would kill me. I have therefore come to you for protection. Do be good enough to save me from death at Jangali's hands."

The Ghazi replied: "Dakshina Raya! Do not fear. I shall certainly save you from death at Jangali's hands." Hearing these words, Raya Mani was comforted.

The words used in the printed version of this legend are:

At this time, Bona Bibi's brother Jangali arrived there. Zenda Ghazi enquired of him as to why he had come thither. The former replied that he had been sent by his sister Bona Bibi to arrest Dakshina Raya and take him to her.

At first, the godling refused to accompany Jangali to Bana Bibi's place of residence. But the messenger said that in case of non-compliance with her order Dakshina Raya's punishment would be increased.

Hearing this threat, Dakshina Raya consented to go to Bona Bibi on condition that the Ghazi should accompany him thither. Zenda Ghazi having agreed to do so, all the three set out for the place where the female Saint was staying with Dukhe.

When they arrived before Bona Bibi, Dakshina Raya made salaam to her.

Then, addressing Bona Bibi, Zenda Ghazi said :

"O benevolent mother ! Hear what I have to say. Mother! I crave this boon from your honoured self. Do away with your anger against Dakshina Raya. It is for this purpose that I have come to your honoured self."

Hearing these words, Bona Bibi felt compassion for Dakshina Raya, and said:

"I am the mother of all (who live) in the 18 divisions (of Lower Bengal).

Whoever invokes me as (his) mother, (all) his sorrows (and) miseries are removed.

Do not, under any circumstances, show any ill-feeling whatever to whomsoever, having fallen into a difficulty, will call (me) as (his) mother."

Hearing these words, Dakshina Raya replied:

"O mother! Hear what I am saying.

I solemnly vow thrice (before you) that whoever will come to the forest (and) invoke (you) as (his) mother, no harm whatever will be done to him by me."

Having received this solemn promise Bana Bibi was satisfied.

Dakshina Raya and Zenda Ghazi departed from her presence.

The prologue and concluding part are missing in the printed version published by S. C. Mitra who ended by saying: With the remaining portion of the legend, I am not concerned. However he sets out elaborate patterns of relationships and origins of various personages in the folk epic.

Folk Epic in India: History, Tradition and Identity

Bona Bibi Pala (Ballad) is a living oral epic tradition. It consists of flowing narratives, which take different directions. The tiger god Dakshina Raya is believed to have been a very powerful man and is reported to have slain many tigers and crocodiles by bow and arrows and other weapons. It is further stated that on other occasions he carried on a hand-to-hand battle with tigers and won. It is for this reason that as "the Lord of the 18 Ehalis" he is worshipped a deity to the present day since he can grant to his votaries immunity from the ravages of the tigers of the Sundarban.

Bona Bibi with her brother Shah Jaiigali came to live in the Bhatidesa for the purpose of protecting the poor peasants from the oppressions committed upon them by the "Bhatls-vara" Dakshina Raya. It is further stated that the latter was ultimately defeated in these wars and was obliged to acknowledge himself as a vassal of Bana Bibi.¹⁷

In the foregoing legend Zenda Ghazi is stated to be the son of Shah Sekandar Badshah. But it is impossible to say who this Sekandar Badshah or Emperor Sekandar was.

No relationship between Zenda Ghazi and Kalu Ghazi is mentioned in the preceding legend. But S.C. Mitra surmises that Kalu Ghazi is Zenda Ghazi's brother. Zenda Ghazi or Zindah Ghazi is otherwise known as Ghazi Saheb. In the foregoing legend, he is stated to have 14,000 tigers as his guards. He is described therein as being a person of vermilion complexion and as seated under a golden canopy. His brother Kalu is described as fanning him with a fan made of peacock's feathers and lotus-leaves.

The Hindu tiger-deity or godling Dakshina Raya appears to be one of his subordinate officers, as would appear from the fact that he sought Zenda or Zindah Ghazi's protection when he was assaulted and pursued by Bona Bibi's brother Jangali.

Zindah Ghazi, from Zindik-i-Ghazi, c Conqueror of Infidels rides on a tiger in the Sunderban, and is the patron-saint of wood-cutters whom he is supposed to protect from tigers and crocodiles. He is sometimes identified with Ghazi Mian and sometimes with Ghazi Madar. One Muhammadan gentleman tells me he is Badiruddin Shah Madar, who died in A. H. 840 fighting against the infidels. Songs are sung in his honour and offerings are made after a safe return from a journey. Hindu women often make vows to have songs sung to him if their children reach a certain age. His shrine is believed to be on a mountain called Madaria in the Himalayas.¹⁸

¹⁷ S. C. Mitra, "The Cult of Dakshina Raya in Southern Bengal" in *The Hindustan Review* (Calcutta) for January 1923, pp. 167-171.

¹⁸ Sir Edward's reference to the cult of Bona Bibi in paragraph 524 mentioned by S. C. Mitra is to be found in *Ethnography of Bengal*, Gait's Report on the Bengal Census of 1901, the following further information is given about Zenda or Zindah Ghazi.

Then again, it is said that Ghazi Saheb (who is identified with Zenda or Zindah Ghazi) and his brother Kalu are Musalman plrs or saints who exercised absolute power over all living things, and possessed the ability to encompass whatever they desired, and that they could command tigers to come to them or to go away. It is further alleged that they used to ride on the backs of tigers and rove about in the jungles. Hence tigers are called "Ghazi's horses".

In an incantation which is recited by the faqirs of the Sundarban in order to exorcise away wild beasts, occur the two undermentioned prayers to Ghazi Saheb (Zenda Ghazi) and Kalu :

(1) "Ghazi Saheb. Thou hast become a fakir. As a fakir, I fall at thy feet and plead. Thou hast come to these jungles with 300 tigers. I beg thee to shut the mouths of the tigers."

(2) "Kalu Thou art brother of Ghazi, and I salute thee in his name, and ask for thy help. If thou should injure me after this salutation, thou shall die and burn in hell. I beg thee to shut the mouths of the tigers."

These two pirs are so much revered by all the Musalmans and Hindus living in that part of the country that, whenever any one of them wishes to go inside any jungle, he, first of all, bows down to the earth, and, joining together the palms of his hands before his face, mumbles the words: "In the name of the Ghazi Saheb." After performing the little act of adoration, he enters the forest, fully believing that this saint will protect him thoroughly.¹⁹

(3) The Hindu tiger-god Dakshina Raya or Raya Mani also presides over the forest and holds control over the supply of honey and wax to traders. Those who come to the forest to gather honey and wax propitiate him by worshipping him on a Saturday with offerings of sweets, incense and perfumes. This Hindu deity appears to be a subordinate officer of the Mahomedan Saint Zenda or Zindah Ghazi or Ghazi Saheb. Villagers on the outskirts of the Sundarban worship Dakshina Raya (Dakshina Thakura) under the belief that they will obtain immunity from tigers that kill human beings and cattle.

Folk Epic: Magic and Religion

The Bona Bibi Pala discloses to us a curious admixture of the Mahomedan and Hindu cults. It shows to us how a Musalman (the boatman Dhonai) worships a Hindu deity Dakshina Raya with Hindu rites and ceremonies. And the tiger deity, having been punished by a Mahomedan female Saint (Bona Bibi) and her brother Shah Jaigali, seeks protection under another Mahomedan Saint Zenda Ghazi, and ultimately acknowledges his own subordination to her.

From the foregoing legend, we also get glimpses of the Mahomedan method of exorcism by either blowing over the patient's body or by lightly rubbing his body with the exerciser's hands, after uttering the Powerful Name of Allah.. When Dukhe falls down senseless, Bona Bibi utters the Powerful Name of God and restores him to consciousness by blowing over his body. After being seriously wounded by Jangali, Dakshina Raya goes for protection to Zenda Ghazi who heals grievous injuries by lightly rubbing the wounded

¹⁹ The Journal of the Asiatic Society of Bengal, Vol. LXXII (Part III) for 1903, p. 48.

body with his hands while pronouncing the Powerful Name of Allah. In curing the venom of scorpion, the mantra or the text of charm also contains invocations to Hindu gods. The recital of the mantras is accompanied by the exorcist blowing upon the affected limb.²⁰ Similar magical incantations are available to save a person from snake bite.

References

- Abdur-Rahim: Bon Bibir Karamoti orhat Bon Bibi Johuranama (Bengali): "The Miracles of Bon Bibi or the Narrative of Her Glory."
- Banerjee, Sumanta, *Logic in a Popular Form, Essays on Popular Religion in Bengal*, Seagull, Calcutta 2002
- Bayanaddin, Munshi, "Bono Bibi Zahuranama", 1874, published in Sivadaha, possibly Sealdha in Kolkata (Calcutta).
- Foley, John Miles, *The Myth of Manas: A Study in the Popular Hinduism of Medieval Bengal*, University of California Press, 1990
- _____ *Epic as genre: Oral Epics in India*, University of California Press, 1989
- _____ *Chanted Narratives: The Living 'Katha-Vachana' Tradition / Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*
- Ghosh, Amitav, *The Hungry Tide*, Fifth impression, Harper-Collins Publishers India, New Delhi, 2005.
- Mitra, Sarat Chandra, "On a Musalmani Legend about the Sylvan Saint Bana-Bibi and the Tiger-deity Dakshina Raya", circa 1920
- http://www.archive.org/stream/journalofthedepa033455mbp/journalofthedepa033455mbp_djvu.txt/22/9.2009
- _____ "On Some Curious Cults of Southern and Western Bengal", *The Journal of the Anthropological Society of Bombay*, Vol. XI, pp. 438-454, circa 1920.
- Illustration of image of Dakshina Raya published in *The Journal of the Anthropological Society of Bombay*, Vol. III, p. 105 (early 20th century).
- _____ "The Worship of the Sylvan Qddett" in *The Hindustan Review* (Allahabad), March 1917, pp. 180-186, (early 20th century).
- _____ "Cult of Dakshina Raya in Southern Bengal" in *The Hindustan Review* (Calcutta) for January 1923, pp. 167-171, (early 20th century).
- _____ "The Cult of Dakshina Raya in Southern Bengal" *The Journal of the Asiatic Society of Bengal*, Vol. LXXII (Part III) for 1903, p. 48, (early 20th century).
- _____ *The Journal of the Asiatic Society of Bengal*, Vol. LXXII (Part III), 1903, p. 48, (early 20th century).
- _____ "Exorcising venom of scorpion", *The Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal* (N. S.), Vol. XI, 1915, pp. 225-226, (early 20th century).
- Mukherjee, Ajit Kumar, "The Sundarban of India and its Niota", *Journal of the Bombay National History Society*, 1975
- Niyogi, Tushar K. *Tiger Cult of the Sundarvans*, Vedam Books, Delhi, 1996
- O'Malley, *Gazetters of Bengal District*, 1914:13.
- Padel, *Bonabibi and the Tiger Orphans*, Little Brown, London, 2005. www.ruthpadel.com

²⁰ S. C. Mitra, *Cure Charm No. III* in *The Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal* (N. S.), Vol. XI, 1915, pp. 225-226.

ԷՊՈՍԻ ԳՐԱՎՈՐ ԿՅԱՆՔՆԵՐ

ԱԶԱՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

Ի՞նչ է էպոսը: Գիտության մեջ ամրագրված իմաստներից մեկը, այսպես կոչված նեղ իմաստը, նշանակում է ստեղծագործություն, որն ստեղծվել է բանավոր և երկար ժամանակ գոյություն է ունեցել: Այս նեղ իմաստով բանավոր գոյությունը հենց էպոսի դասական ձևն է: Հետո էպոսը կարող է գրի ռնվել կամ գրական մշակման ենթարկվել, և այսօր մեզ հայտնի բոլոր էպոսները գրական հուշարձաններ են:

Բայց ի՞նչ է կատարվում էպոսի հետ, երբ այն գրի է առնվում: Էպոսները մեռնում են, երբ նրանց բանավոր գոյությունը դադարում է: Այն չափով, որ նրանք ինքնին այլևս չեն զարգանում և փոփոխվում, այո՛: Բայց իբրև գրավոր աղբյուր, իբրև գիրք, իբրև ամրագրված տեքստ, նրանք շարունակում են ապրել, և երբեմն շատ ինտենսիվ կյանքով: Նրանք ամենատարբեր կապերի մեջ են մտնում ազգային մշակույթի տարրեր հատվածների հետ, ազդում են նրանց վրա, իրենք դառնում գրական տարրեր միջամտությունների առարկա: Էպոսները դառնում են շատ ինքնատիպ գրքեր: Ահա այս ինքնատիպությունը, որը պայմանավորված է էպոսի նախկին բանավոր կյանքով, ուսումնասիրության շատ հետաքրքրական և կարևոր խնդիր է:

Մինչև մեր դատողությունները շարունակելը մենք պետք է ճշտենք, թե էպոսների գրավոր կյանքը ինչ ձևերով է շարունակվում: Առաջին, ամենահին ձևը Լաիկական հուշարձանի գրավոր մշակումն է: Այդպես մեզ են հասել հին աշխարհի բազմաթիվ Լաիկական հուշարձաններ՝ հին հունականը, Միջագետքինը, հին հնդկականը և այլն: Մենք դրանք գիտենք իբրև Լաիկական պոեմների՝ Հոմերոսին վերագրվող «Իլիականը» և «Ոդիսականը», «Գիլգամեշը», «Ռամայանան» և «Մահաբհարատան»: Այս ձևը շարունակվում է միջնադարում և նաև նոր ժամանակներում՝ պարսկական «Շահնամեն», բյուզանդական «Դիգենիս Ակրիտասը», ֆրանսիական «Ռուլանդի երգը», իսպանական «Միդի երգը», գերմանացիների «Նիբելունգների երգը», արդեն XIX դարում՝ կարելա-ֆիննական «Կալևալան» և այլն: Այս տիպի մշակումները սովորաբար (բայց ոչ միշտ) փոխարինում են արդեն անհետացած բանավոր պատումների: Երբեմն ոչ միայն բանավոր տեքստն է անհետացած լինում, այլև այդ տեքստը ստեղծող ժողովուրդը, օրինակ, աքքադական «Գիլգամեշը», որը, ըստ մասնագետների, ստեղծվել է մեզանից ավելի քան երեք-չորս հազարամյակ առաջ:

Հին հունական Լաիկական հսկայածավալ ժառանգությունը մեզ հասել է միայն գրավոր մշակումների և զանազան գրավոր հիշատակությունների շնորհիվ, որոնց մեջ հատկապես կարևոր է հին հունական քատերգությունը: «Իլիականն» ու «Ոդի-

սականը», որոնք արդեն գրեթե երեք հազարամյակ գոյություն ունեն իբրև գիրք, դուրսագնեթղթական սյուժեների բարձրարվեստ մշակումներ են: Մի կողմից, մենք հենց այդ տեքստերի հիման վրա ենք գաղափար կազմում հին հույների բանավոր պատումի առանձնահատկությունների մասին, մյուս կողմից, այդ պոեմները գրական հուշարձաններ են, որոնց հեղինակը (կամ հեղինակները) քաջատեղյակ են եղել իրենց ժամանակի գրավոր բանաստեղծության օրենքներին: Կարելի է քննարկել, թե այդ պոեմները ինչ չափով են մոտ եղել բանավոր տեքստերին: Հնարավոր է ենթադրել, որ ավելի մոտ են եղել, քան նոր ժամանակների մշակումները: Բայց երևի անվիճելի է, որ բանավոր տեքստերը դրանց մեջ առնվազն հղկվել են: Կարծում են, այս օրինաչափությունը տարածվում է մյուս հիշատակված հին էպոսների վրա:

Հնագույն բանավոր-էպիկական սյուժեների գրավոր ավանդման օրինակ ունենք նաև հայ գրականության մեջ: Նկատի ունեն Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» բանահյուսական հատվածները: Բայց հայոց քերթողահայրը հատուկ մշակման նպատակ չի ունեցել, ոչ էլ ճշգրիտ գրառման: Հիմնական հատվածները վերապատմված են յուրատեսակ դուրսագնեթղթական ոճով, բայց դա չի կարող դրվել հին հունական պոեմների կամ «Գիլգամեշի» կողքին իբրև գրավոր մշակում: Դա ավելի շատ տարերային գործընթաց է եղել: Պատահական չէ, որ XIX դարում Մխիթարյաններից Արսեն Բագրատունին փորձում էր Խորենացու հաղորդածից ազգային դուրսագնեթղթություն ստեղծել: Խորենացու գոառումները այդպիսիք չէին կարող ընկալվել: Ավելի հետաքրքրական են մի քանի հատվածներ (Վահագնի ծնունդի, Արտաշեսի և Սաթենիկի ամուսնության), որոնք կարծես բառացի են գրի առնվել, որովհետև էպիկական բանավոր խոսքը հստակ զգացվում է այդ հատվածներում: Բայց, ենթադրում են, դա էլ տարերային քայլ է եղել Խորենացու կողմից: Քերթողահոր նպատակը ոչ թե բանահյուսական սյուժեները գրի առնելն էր կամ, առավել ևս, դրանց մշակումը, այլ հայոց համակարգված պատմության ստեղծումը, և հին էպոսի հատվածները նրա գիրքն են թափանցել իբրև պատմության արտացոլումներ:

Միջնադարյան մի շարք էպոսներ ևս շատ արագ գրական մշակման են ենթարկվել և մեզ հասել իբրև գրավոր հուշարձաններ: Երևի ամենահայտնիները «Ռուլանդի երգը» է և «Նիբելունգների երգը»:

Էպիկական հուշարձանների գրականացման երկրորդ ճանապարհը բանավոր տեքստերի գրառումն է: Սա որակապես այլ բնույթի է՝ հին մշակված էպիկական տեքստերի հետ համեմատած: Այս դեպքում գրի առնողը չի մտածում լսածը գեղեցկացնելու, բուն բանավոր տեքստից դուրս գոյություն ունեցող կանոնների ենթարկելու մասին: Նրա խնդիրը լսածը, այսինքն դեռ բանավոր վիճակում պահպանված էպոսները հնարավորինս անաղարտ ներկայացնելն է՝ ինչպիսին էլ լինի այն՝ կատարյալ, անկատար, կիսատ, լրիվ և այլն, և այլն: Սա կապված է ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ փոխված վերաբերմունքի, նրա ինքնուրույն արժեքի գիտակցման հետ՝ հատկապես XIX դարում: Հենց այս գրառումներն են, որոնք հավերժացնում են էպիկական այլևայլ հուշարձանները և, առաջին հերթին, էպոսը այն ձևով, ինչպես որ նրանք հնչել են ժողովրդի բերանում: Այս գրառումների շնորհիվ է, որ մենք պատկերացում ենք ստանում էպոսի բանավոր կյանքի առանձնահատկությունների, ասացողների արվեստի, ունկնդիրների վերաբերմունքի մա-

սին, որովհետև ասացողները, որպես կանոն, բերում են այս մանրամասները իրենց գրառած տեքստերին կից:

Այստեղ շատ հետաքրքրական պատկեր ենք տեսնում: Ինչպե՞ս է եղել, որ մի շարք էպոսներ մշակվել են դեռ հեռավոր ժամանակներում, իսկ նրանց հասակակից այլ հուշարձաններ մնացել են չգրանցված մինչև XIX դարի վերջը: Այս հարցին պատասխանելը հեշտ է, եթե, օրինակ, խոսքը վերաբերում է միջինասիական և հյուսիս-կովկասյան էպոսներին (Նարտական էպոս, Մանաս, Գուրզլի և այլն): Խնդիրը պարզ է՝ այդ էպոսներն ստեղծող ժողովուրդները մինչև նոր ժամանակները (XIX-XX դարեր) գիր չեն ունեցել, բայց գիր ստանալուց անմիջապես հետո իրենց էպիկական տեքստերը գրանցել են:

«Սասնա ծռերի» պարագայում վիճակը այլ է: Հայկական գրավոր մշակույթի պատմությունն սկսվել է V դարից: Բայց մինչև առաջին գրառումը՝ 1873 թ., էպոսը մի քանի հարյուր տարի ապրել է միայն իբրև բանավոր պատմություն իր տարբերակներով: Թե ինչու գրեթե մեկուկես հազարամյակ գիր և գրականություն ունեցող ժողովրդի էպոսը չի գրառվել մինչև XIX դարի վերջին տասնամյակները, ինքնին հետաքրքրական խնդիր է, որը ես փորձել եմ քննել իմ գրքում՝ «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան»: Բայց իրողությունն այդ է:

Առաջին պատումի գրառումից հետո էլ էպոսը դեռ մի քանի տասնամյակ գոյատևել է բանավոր: Ցեղասպանությունը վերապրեց էպոսի բանավոր կյանքի օջախները Արևմտյան Հայաստանում. բայց նույնիսկ դրանից հետո էլ դեռ այստեղ-այնտեղ ապրում էին էպոսի ասացողներ, որոնք էպոսը բանավոր ժառանգել էին իրենց նախնիներից (թեև արդեն գրառվածի ազդեցությունը կար), և նույնիսկ դեռ նախորդ դարի 60-70-ական թթ. Սարգիս Հարությունյանը և Արուսյակ Սահակյանը, Գրիգոր Գրիգորյանը որդու հետ բանավոր պատումների գրառումներ են կատարել:

Եվ, այնուամենայնիվ, գրառումներից և մանավանդ էպոսի թումանյանական մշակումից հետո, «Սասունցի Դավիթն» այլևս գրավոր տեքստ էր առաջին հերթին: Ահա այստեղից սկսվում է հայկական միջնադարյան էպոսի գրական կենսագրությունը:

Ինչո՞վ է տարբերվում բանավոր պահպանված էպոսը գրառված էպոսից: Տարբերությունները մեծ են և սկզբունքային՝ սկսած գրավոր և բանավոր տեքստերի տարածման չափերից: Բանավոր վիճակում գտնվող էպոսը համաժողովրդական է իր գաղափարներով, բովանդակությամբ, բայց ոչ իր տարածվածությամբ: Բանավոր էպոսը պատմվում է միայն այն տարածքներում, որտեղ ձևավորվել է, և դրանց հարակից տարածքներում: Հայաստանի պես փոքր երկրում «Սասնա ծռերը» հայտնի է եղել միայն Արևմտյան Հայաստանի մի քանի շրջաններում՝ Մոկսում, Տարոնում, Սասունում: Մնացած շրջաններում էպոսը հայտնի է դարձել Սրվանձտյանի, Աբեղյանի և մյուսների գրառումների հրապարակումներից հետո, իսկ ավելի շատ՝ Թումանյանի մշակման շնորհիվ: Այսինքն, էպոսը դադարում է լինել բանավոր, կորցնում է իր գոյության դասական ձևը, բայց դրա փոխարեն ձևոք է բերում համազգային լսարան: Այս օրինաչափությունը երևում է և՛ ռուսական բիլինաների, և՛ այլ էպիկական հուշարձանների պատմությունը հետազոտելիս:

Ինչու՞ էպոսը անմիջապես բանավոր ճանապարհով չի տարածվում ամբողջ երկրում: Նախ, միջնադարում երկրի տարբեր շրջանները իրար հետ կապված էին

քույլ կապերով («Ֆեոդալական մասնատվածությունը»): Դրան գումարած, հնարավոր է նաև ենթադրել, որ էպոսը քաղաքակրթությունից «թաքնվում է» զարգացման զլխավոր ուղիներից հեռու անկյուններում: Սասունը և Մոկսը դեռ XIX դարում թուրքական առանց այն էլ հետամնաց կայսրության խուլ անկյուններից էին (քեն ազատագրական շարժումը նրանց շատ արագ կապում էր մեծ աշխարհի իրողությունների հետ): Ռուսական բիլինաները գրառողները վկայում են, որ բիլինաները հիմնականում պահպանվել էին հյուսիսում, որը ևս համեմատաբար կտրված էր ռուսական պետության կենտրոնական մասերի զարգացումից:

Բոլոր դեպքերում, գոնե «Մասնա ծռերի» պարագայում նրա գոյության ձևի մեջ կատարվում են իր տեսակի հեղափոխական փոփոխություններ, երբ էպոսը, որը «չէր ուզում» հայտնի դառնալ գրագետ մարդկանց, դուրս է գալիս իր լեռնական թաքստավայրերից և գրառվում: Հենց այդ պահից նա գիտակցվում է իբրև ազգային մշակույթի առանցքային դրսևորումներից մեկը, իբրև ազգային էպոս:

Մասնավոր «Մասնա ծռերի» առնչությամբ պետք է ուշադրություն դարձնել մի հանգամանքի: Ամեն էպիկական հուշարձան չէ, որ գրառման շնորհիվ դառնում է համազգային գործ, համազգային էպոս: Հայկական իրականության մեջ հայտնի է մի ինքնատիպ էպիկական հուշարձան, որը կոչվում է «Տարոնի պատերազմ» և գրի է առնված դեռ միջնադարում: Բայց գրի առնվելով (այս դեպքում «գրառում» բառը մի քիչ այլ բան է նշանակում, քան XIX-XX դդ., գիտական ճշգրտության պահանջը այն ժամանակ չէր կարող գոյություն ունենալ), դառնալով բանասիրական հետաքրքրության առարկա, այդ հուշարձանը չդարձավ ազգային էպոս, ձեռք չբերեց համազգային ու համաժողովրդական տարածում: «Տարոնի պատերազմը» գրառումից հետո մնաց գրավոր մատյանի էջերում, գեղարվեստական գրականության նոր գործերի ծնունդ չտվեց: Հետևաբար, գրառված լինելը բավական չէ ազգային էպոս դառնալու համար: Ուրիշ հատկանիշներ են պետք: Էպիկական հուշարձանը իր բուն բովանդակությամբ, իր էությամբ պետք է համազգային ու համաժողովրդական լինի: Բայց գրառումը էական պայման է: Եվ, ուրեմն, «Մասնա ծռերի» գրառումը բացահայտում է նրա համազգային բնույթն ու արժեքը:

Այստեղ խոսքը ոչ միայն համազգային տարածվածության, այլև միջազգային համբավի մասին է: Առհասարակ բանավոր վիճակում գտնվող էպոսները մնում են իրենց նեղ ազգային կամ գավառական միջավայրում և աշխարհին հայտնի են դառնում միայն գրավոր վիճակում: Այս իրողությունը հատուկ բացատրության կարիք չի զգում, բայց առանց դա հաշվի առնելու էպոսի զարգացումը չի կարելի հասկանալ: Դիմենք դարձյալ կարելի-ֆիննական էպոսին: Մինչև Լյոնրոտի գրքի հրատարակումը ռուսների մասին գիտեին միայն քիչ թվով հետաքրքրվողներ: Այնինչ հենց «Կալևալան» հայտնի դարձավ ամբողջ աշխարհին, դրա շնորհիվ գիտական և ընթերցող հասարակությունը գաղափար կազմեց ֆիննական էպոսի մասին, անկախ այն բոլոր աղավաղումներից ու փոփոխություններից, որ կատարել էր Լյոնրոտը ռուսներից մի ամբողջական գործ ստեղծելու համար:

Ուշադրություն դարձնենք գրառման հետ կապված մեկ ուրիշ հանգամանքի վրա: Պատմական որոշակի փուլում բանավոր տեքստերը մահանում են, անկախ այն տարբեր իրավիճակներից, որոնցում գտնվում են էպոսներն ստեղծող ժողո-

վուրդները: Ամենազարգացած երկրներում դրանք շուտ են մեռնում, ավելի հետամնաց երկրներում՝ ուշ: Բայց նրանք դատապարտված են: Եվ, ուրեմն, գրառումները, բանավոր պատումներին գրավոր ձև տալը դառնում են էպոսի կյանքի շարունակության անխուսափելի ձևը:

Եվ այսպես, գրառման նպատակը բանավոր տեքստի հարազատ վերարտադրումն է: Բայց ինչքան էլ գիտական ու ճշգրիտ լինի էպոսի գրառումը, գրառված վիճակում այն շատ բան է կորցնում իր դասական գծերից: Բանավոր խոսքի, հնչող պատումի էֆեկտը վերանում է: Այնինչ էպոսը լիարժեք հնչում է միայն բանավոր պատումի մեջ: Վերաբերմունքի և վերապրումի այն բոլոր նրբերանգները, որոնք կարող է հաղորդել միայն կենդանի հնչող խոսքը, անհնար է վերարտադրել գրավոր խոսքի մեջ: Նույնիսկ եթե տեխնիկայի զարգացումը հնարավոր է դարձնում գրանցել պատմողի իսկական ձայնը, որն, իհարկե, առաջընթաց էր, միևնույն է, դա հենու է էպոսի դասական ձևը ճշգրտությամբ վերարտադրելու: Ե՛վ գրավոր խոսքում, և՛ ձայնագրության մեջ չկա պատմողի և լսարանի այն անմիջական կապը, որը ամեն անգամ պատումը դարձնում է նոր, թարմ, կենդանի: Իսկապես բանավոր պատումը գոյություն ունի միայն բազմամարդ լսարանի գոյության դեպքում, իբրև այդ լսարանի և ասացողի հարաբերություն, որն ուղղակի ազդում է ասացողի խոսքի վրա, նրան նորանոր նրբերանգներ տալիս՝ կապված լսարանի վերաբերմունքի հետ: Գրավոր պատումը գրկված է այս կենդանի մթնոլորտից:

Եվ, այնուամենայնիվ, պատումների շատ թե քիչ ճշգրիտ գրառումները որոշակի գաղափար են տալիս էպիկական հուշարձանի բնական վիճակի մասին:

Էպոսի գրականացման երրորդ ճանապարհը նոր ժամանակների գրական մշակումներն են: Սրանց խնդիրը բոլորվին այլ է ոչ միայն նոր ժամանակների գրառումների, այլև հին աշխարհից և միջնադարից մեզ հասած մշակումների համեմատությամբ: Էպոսը իր էությամբ համաժողովրդական, կոլեկտիվ ստեղծագործություն է և, հետևաբար, մի ամբողջ ժողովրդի (կամ գոնե մի ամբողջ խավի) աշխարհընկալման արտահայտություն: Ինչքան էլ հին էպոսների մշակումներում բանավոր տեքստերը «կատարելագործված» լինեն, միևնույն է, նրանց այս էական գիծը չի փոխվում: Անհատական սկիզբը դեռ անհայտ է կամ չգիտակցված:

Բուն, իբրև այդպիսին գիտակցված, գրական մշակումները, որոնք ասպարեզ են գալիս XIX-ի վերջերին և XX դարում, էպոսի գոյության մի բոլորովին այլ ձև են: Այստեղ էպոսի ամբողջությունը կոտորակվում է, գրողներից ամեն մեկը էպոսում տեսնում է իր գաղափարներին, իր մտածողությանը հարազատ գծերը. ժողովրդական հուշարձանի վրա դրվում է անհատականության կնիքը: Մշակողը այլևս հոգում է ոչ թե բուն հուշարձանի առանձնահատկությունների, այլ, առաջին հերթին, էպոսի միջոցով իր անհատականության արտահայտության մասին: Այսինքն գրական մշակումները ժողովրդականի և անհատականի միահյուսումն են մեկի կամ մյուսի գերակշռությամբ: Նոր ժամանակների գրական մշակումներում, այսպիսով, հեղինակային անհատականության կնիքը սկզբունքային է: Այնինչ հին աշխարհում և միջնադարում անհատական սկիզբը չէր կարող սկզբունքային նշանակություն ունենալ. դա մնում էր իբրև չգիտակցված, տարերային, ոչ էական մի բան: Էպոսների այսպիսի գրավոր տարբերակների ստեղծման նպատակն այլ էր՝ ժողովրդական պատումին

պետք էր «գեղարվեստական» ձև տալ, հասցնել «կատարյալ» վիճակի, հղկել: Պետք է նկատել, որ դեռ XIX դ. այսպիսի մշակումներ եղել են: Արդեն հիշատակված «Կալևալան», ըստ էության, այդպիսի օրինակ է: Էլիաս Լյոնրոտը չի մտածել իր սեփական պոեմը գրելու մասին, այլ հոգացել է ժողովրդական էպոսի՝ իր պատկերացմամբ կատարյալ վիճակը վերականգնելու մասին: Մեր Արսեն Բագրատունին էլ ցանկացել է ստեղծել ազգային դյուցազներգություն՝ «Իլիականի» և «Ոդիսականի» ոճով:

Բայց վերադառնանք նոր ժամանակների գրական մշակումներին: Այստեղ ևս հետաքրքրական մանրամասնություններ և օրինաչափություններ են ի հայտ գալիս տարբեր ժողովուրդների էպոսների գրական կյանքը հետազոտելիս: Հայ նոր գրականության մեջ էպոսի մշակումները բավական մեծ կշիռ են ձեռք բերում: Սրվանձտյանի և մյուս գրառողների հրապարակումներից հետո ասպարեզ են գալիս բազմաթիվ (և բազմապիսի) մշակումներ, և այդ ընթացքը մինչև այժմ էլ շարունակվում է: Եթե հիշենք միայն ամենահայտնի մշակումները, ապա կունենանք հետևյալ ցուցակը՝ Հովհաննես Թումանյան, Ավետիք Իսահակյան, Եղիշե Չարենց: Դասականների մշակումների ցուցակին պետք է ավելացնել տարբեր տասնամյակներում հրատարակված բազմաթիվ այլ մշակումներ՝ Հակոբ Օջականի, Հարություն Թումանյանի, Լևոն Մանվելյանի, Վաղարշ Վաղարշյանի և ուրիշների, և դեռ սրա մեջ չեն մտնում զուտ մանկավարժական նպատակներով ստեղծված վերաշարադրանքները: Սրանց առատությունն էլ վկայում է էպոսի նկատմամբ հայ ժողովրդ մեջ եղած սրված հետաքրքրության մասին: Նախ, հիշենք դեռ XIX դարում Սեդրակ Մանդինյանի ստեղծած գործը: Նոր ժամանակներում հայտնի դարձավ Նաիրի Զարյանի բարձրարվեստ վերապատումը, որը թարգմանվեց նաև ռուսերեն և շատ լավ ընդունվեց ռուս պատանի ընթերցողների կողմից: Այս վերաշարադրանքը իր գեղարվեստականությամբ մոտենում է գեղարվեստական մշակումին:

Համեմատության համար հիշենք մի քանի այլ էպիկական հուշարձաններ: Ֆրանսիական էպոսը, որը միջնադարում (XII դ.) արդեն գրական կարևոր հուշարձան էր, հետագայի ֆրանսիական գրականության մեջ առանձնապես մեծ հետաքրքրության առարկա չէր. կրթված հասարակությունը տարված էր ասպետական վեպերով:

Իսկ ռուս գրականության մեջ XIX դարում և հետագայում մենք բիլինաների մշակումների գրեթե չենք հանդիպում: Ռուս գրականությունը չի խուսափում բանահյուսական նյութերից. հիշենք միայն Պուշկինի հեքիաթները: Բայց Պուշկինը բիլինաներով չի զբաղվել (համեմատության համար հիշենք հայկական էպոսի հանդեպ Թումանյանի ցուցաբերած մեծ հետաքրքրությունը, նրա հանրահայտ դասական մշակումը): Բիլինաները տարածվում են այն վիճակում, ինչպես գրառվել են նույն XIX դարում: Իսկ XVIII դարի մշակումները՝ *гистория*-ները, համեմատելի են հին և միջնադարյան էպոսների մշակումների հետ: Ինչու՞ նոր շրջանի ռուս գրողները, և միջնադարյան էպոսների մշակումները, ուշադրություն չեն դարձնում բիլինալ հասկանալով բանահյուսության արժեքը, ուշադրություն չեն դարձնում բիլինաներին: Անշուշտ, բացատրությունը պետք է փնտրել ռուսական գրականության և մշակույթի առանձնահատկությունների մեջ: XIX դարի ռուս գրականությունը էպիկականության պակաս չէր գգում՝ սկսած Պուշկինի պոեմներից մինչև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղությունը»: Բիլինաները, իբրև հերոսական էպիկականության

արտահայտություններ, ուշադրություն չէին գրավում: Այնինչ հայ մշակույթը հերոսականության, էպիկականության կարիք ուներ: Պետք է ենթադրել, որ հայկական էպոսի մշակումների այսպիսի մեծ կշիռը կապված է առաջին հերթին հերոսականության և էպիզմի ներքին անհրաժեշտության հետ:

Հայ գրականության դեպքում պետք է ուշադրություն դարձնենք մասն աշխարհի մի առանձնահատկության վրա: Էպոսը ստեղծվել և պահպանվել է արևմտահայ միջավայրում, հայտնաբերվել է արևմտահայ մտավորական Գարեգին Սրվանձատյանի կողմից: Բայց ամենից շատ մշակվել և հայտնի է դարձել արևելահայկական գրական միջավայրում: Այս երևույթի մասին ես մանրամասն խոսել եմ էպոսի պոետիկային նվիրված իմ գրքում: Ուզում եմ միայն հիշեցնել իմ եզրակացությունը՝ էպոսի նկատմամբ վերաբերմունքը սերտորեն կապված է հայ գրականության երկու ճյուղերի զարգացման առանձնահատկությունների հետ: Արևելահայ գրականությունը շատ ավելի էր հակված դեպի ժողովրդական խոսքը, դեպի բանահյուսությունը: Դրա համար էլ այդքան շատ արևելահայ գրողներ ոգևորվեցին էպոսով: Իսկ արևմտահայերը ավելի “գրական” գրականություն էին ստեղծում, և էպոսը առանձնապես մեծ տեղ չէր զբաղեցնում նրանց մտահղացումներում:

Գրավոր տեքստը, գրական տեքստը կորցնում է բանավոր էպիկական պատումի և մեկ ուրիշ կարևոր առանձնահատկություն. բանավոր պատմողը հաղորդում է միայն կոլեկտիվի, ժողովրդի կողմից սրբագործվածը, և՛ գաղափարների, և՛ ոճի առումով: Այն բոլոր փոփոխությունները, որոնք մենք տեսնում ենք նույն սյուժեի տարբեր բանավոր պատումներում, ակամա են, չգիտակցված, դրանք մնում են առանձին մանրամասների և առանձնահատկությունների շրջանակում, կապված պատմողի անհատականության, տեղական ավանդույթների և այլ նման հանգամանքների հետ: Այնինչ գրավոր պատումի հեղինակ-մշակողը ազատ է իր ուզած ձևով ներկայացնելու էպիկական սյուժեն, հերոսներին, գաղափարները: Ուրեմն բանավոր պատումի մեջ մենք գործ ունենք կոլեկտիվ հայացքի, իսկ գրավոր պատումի մեջ՝ անհատական հայացքի հետ: Եվ նույն էպիկական հուշարձանը կարող է միանգամայն տարբեր արձագանքներ ունենալ գրողների հոգում, ծնել իրարից միանգամայն տարբեր գրական ստեղծագործություններ:

Հայկական էպոսը այդպիսի օրինակներ շատ է տալիս: Հիշենք էպոսի երեք մշակումներ՝ կատարված հայ բանաստեղծության երեք դասականների կողմից: Թումանյանի մշակումը էպոսի ամենահարազատ վերարտադրությունն է: Եվ այսօր էլ թարգմանիչներից շատերը էպոսը օտար լսարանին ներկայացնելու համար թարգմանում են ոչ թե բուն ժողովրդական պատումները, այլ Թումանյանի մշակումը: Բայց այդ նույն պատճառով Թումանյանի պոեմը հարույցեց իր գրչակիցների մի մասի առարկությունները: Դրանց մեջ էին Ավետիք Իսահակյանը և Դանիել Վարուժանը: Նրանք գտնում էին, որ էպոսը պետք է մշակել ավելի հանդիսավոր ոճով, Իսահակյանը հիշում էր Ֆիրդուսուն: Ինքը՝ Թումանյանը, ինչպես երևում նրա հետագա պլաններից, այնքան էլ բավարարված չէր այդ պոեմով, որն այնքան սիրվեց ընթերցողների կողմից: Նա շարունակելու էր մշակել էպոսը իբրև դասական դյուցազներգություն, հանդիսավոր տաղաչափությամբ, ավելի պաթետիկ ոճով: Համենայն դեպս, նոր մասերի պահպանված հատվածները այդ են վկայում:

Ինչպես վկայում է Հակոբ Սիրունին, Վարուժանը մտադրվել էր «Սասնա ծռերը» մշակել հենց այդ ձևով, բայց այդ հնարավորությունը չունեցավ, և մենք կարող ենք մոտավոր պատկերացում կազմել նրա մտահղացման մասին աչքի առաջ ունենալով «Հարձը»:

Ինչ վերաբերում է Իսահակյանին, նա ընտրեց մշակման մի բոլորովին այլ ճանապարհ, ստեղծելով ըստ էության ավելի քնարերգական մի գործ՝ Փոքր Մհերի ճյուղի հիման վրա, որի մեջ արժարժում էր իր գլխավոր գաղափարները անհատի ու ամբոխի հակադրության, հերոսի ճակատագրի, աշխարհիյն նրա խռովելու և այլ թեմաների մասին: Իսահակյանն անշուշտ հենվում էր չորրորդ ճյուղի տրամադրությունների ու մոտիվների վրա, բայց ստեղծում էր մի գործ, որն արդեն զգալիորեն հեռու էր բուն ժողովրդական էպոսի ոգուց:

Եղիշե Չարենցը ավելի հեռացավ ժողովրդական ոգուց, իր մշակումը դարձնելով պատմություն դասակարգային պայքարի մասին: Չենով Հովանը ներկայացնում էր իբրև ազնվականության ներկայացուցիչ, որին խորթ են ժողովրդի շահերը, իսկ Դավիթը դառնում էր աղքատների, աշխատավորական դասակարգի ներկայացուցիչ, որը պայքարում էր ներքին և օտար բռնակալների դեմ: Սա ոչ թե սոսկական տուրք էր ժամանակի սխեմաներին, այլև շարունակությունը անցյալի հանդեպ այն վերաբերմունքի, որ մենք տեսնում ենք Չարենցի բազմաթիվ գործերում՝ գրված հեղափոխությունից առաջ և հետո:

Այսպիսով, մենք ունենք երեք պոեմ էպոսի թեմաներով և էպոսի երեք մեկնաբանություն, որոնք իրարից բավականաչափ հեռու են:

Ահա այն մի բանի կարևոր խնդիրները, որոնք ծագում են հայկական էպոսի գրական կյանքի առնչությամբ: Վերևում ասվածը պետք է դիտել իբրև հարցադրում, որն արժանի է հետագա հանգամանալից քննության: Առանց այդպիսի քննության դժվար կլինի հասկանալ ոչ միայն այս կամ այն ազգային էպոսի «կենսագրությունն» ու առանձնահատկությունները, այլև տվյալ ազգային մշակույթի ինքնատիպությունն ու զարգացման օրինաչափությունները:

■ ■ ■

Էպոսի գրական կյանքի քննությունը պետք է ուղեկցվի ազգային մշակույթի մեջ էպոսի նկատմամբ եղած հետաքրքրության այլ արտահայտությունների ուսումնասիրությամբ: Հայտնի է, որ եվրոպական օպերային արվեստի ամենահինքնատիպ դրսևորումներից մեկը Վագների օպերային քառագրությունն է «Նիբելունգների երգի» թեմաներով: Հայ մշակույթի մեջ էպոսը ամենախորը արձագանքը գտավ կերպարվեստում: Հիշենք Երվանդ Քոչարի հռչակավոր արձանը Երևանում, էպոսի նրա ձևավորումները, ինչպես նաև Հակոբ Կոջոյանի և Մհեր Աբեղյանի ձևավորումները: Զվետք է մոռանալ կինոն: Բոլորովին վերջերս կրան բարձրացավ «Սասունցի Դավիթ» մուլտֆիլմը (ինչպես վկայում է Արծվի Բախչինյանը, կինոյում «Սասնա ծռերին» անդրադառնալու այլ փորձեր էլ են եղել): Այս և այս բնույթի բոլոր փաստերը պետք է ուսումնասիրել՝ էպոսի ամբողջական «կենսագրությունը» կամ պատմությունը ստեղծելու համար:

Մի բան պարզ է՝ գոնե այսօր հայկական ազգային էպոսը մնում է հայկական մոտավոր կյանքի կարևոր տարրերից մեկը:

16-ՐԴ ԴԱՐԻ ՊՈՐՏՈՒԳԱԼԱՑԻ ՃԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴՆԵՐԻ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐԻ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՍԱՍՆԱ ԾՈՒՐԻ» ԲԱՆԱՎՈՐ ԱՎԱՆԴՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑԻ ՀԵՏ

ՊԻՏԵՐ ԶԱՌԻ

Իրոք զարմանալի է, որ հայկական էպոսը իր ձևավորումից հետո բանավոր ավանդությամբ մի հազարամյակից ավել է հարատևել մինչև նոր շրջանը, և մեր աղբյուրները՝ վիպասացների պատումների գրառումները, վերջին դարի արդյունքն են¹: Եվ հենց դրա համար այդքան անսպասելի էր, որ 16-րդ դարում, երբ հայերի մեծ մասը դեռ գաղափար չուներ Սասունի էպիկական հերոսների սխրագործությունների մասին, երկու պորտուգալացի վաճառականներ իրենց ճանապարհորդական հուշերում խոսում են էպոսի երրորդ ճյուղի գլխավոր հերոսների՝ Դավթի և նրա կնոջ՝ Խանդուք խաթունի մասին՝ նրանց առանձնահատկություններով և բնորոշող առարկաներով²: Նրանցից առաջինը՝ Անտոնիո Տենրեյրոն, 1520-ական թվականներին երեք անգամ այցելել է Մերձավոր Արևելք և երկրորդ անգամ՝ 1524-25-ին, անցել է պատմական Հայաստանի միջով՝ Թալրիզից Երուսաղեմ տանող ճանապարհով: Նա պետք է Բիթլիսից գնար Հազո/Հիզու քաղաքը, որը գտնվում է Սասունի բարձրավանդակի վրա: Այստեղ նա տեսնում է 500-600 քրիստոնյա բնակիչների³: Հետաքրքիր է նաև այն փաստը, որ ճանապարհորդության ժամանակ նրա առաջնորդը եղել է մի հայ վաճառական: Սակայն նրա գործը լույս տեսավ միայն 1560 թվականին⁴: Երկրորդ ուղևորը՝ Մեստրե Աֆոնսոն, ծառայում էր պորտուգալական Հնդկաստանի փոխարքա Յոայո դե Մենդոսային՝ որպես գլխավոր վիրաբույժ, և 1565-ին նավարկել է Կոչինից Հորմուզ, որտեղից շարունակել է ճանապարհը ցամաքով՝ Հայաստանի միջով, մինչև Լիսաբոն՝ տեղ հասնելով հաջորդ տարվա օգոստոսի 31-ին⁵:

1 Ինչպես հայտնի է, առաջին գրառումը հրատարակվել է 1873 թվականին:

2 Հայ-պորտուգալական միջնադարյան հարաբերությունների ընդհանուր ուղվազիծը տե՛ս Roberto Gulbenkian, "Les relations entre l'Arménie et le Portugal du moyen-âge au xvie siècle," *Revue des études arméniennes* 14 (1980), էջ 171-213 և նույնի, «Հայ-պորտուգալական հարաբերություններ», Երևան, Հայկական ԳԱ հրատարակչություն, 1986:

3 Տե՛ս Roberto Gulbenkian et Haïg Bérbérian, "La légende de David de Sassoun d'après deux voyageurs portugais xvie siècle," *Revue des études arméniennes* 8 (1971), էջ 176-180: Ամբողջական բնագրերը տե՛ս «Հայ-պորտուգալական հարաբերություններ», էջ 231-245:

4 Նշված տեղում, էջ 175:

5 Նշված տեղում, էջ 176:

Այս դեպքում ուշագրավ է, որ հեղինակը հիշատակում է, թե իր հետ ունեցել է մի հայ թարգմանիչ՝ Սիմայո Ֆերնանդեզ անունով⁶: Իսկ ինքը ճանապարհին հայկական զգեստ է հագել՝ թուրքական իշխանություններից թաքնվելու համար⁷: Երկու ճանապարհորդությունների բնագրերը վերահրատարակվել են 1923-ին և ավելի ուշ զրավել են Ռոբերտո Գյուլբենկյանի ուշադրությունը, որը Հայկ Պերպերյանի հետ դրանք մասամբ թարգմանեց հայերեն և ուսումնասիրության հետ հրատարակեց *Revue des etudes arméniennes* տարեգրքի 1971-ի համարում: Այդ հոդվածում, հիմնականում Աֆոնսոյի հաղորդած տվյալներով, երկու գիտնականները փորձ են անում վերականգնել էպոսի այն տարբերակը, որ առկա է եղել 16-րդ դարում Խլաթից մինչև Հիզու ձգվող տարածքում⁸: Նյութերի անակնկալությունը այնքան մեծ է, որ էպոսին մոլորված ամեն մի նոր ուսումնասիրություն այդ փաստը նշում է, սակայն առանց նորովի բնութագրելու⁹: Սույն զեկույցի էական նպատակը կլինի ավանդությունը ստուգել ըստ աղբյուրի, ձևի և կառույցի և վերաքննել նրա համատեքստը տեղական հայ համայնքում և ճանապարհորդական հուշերում:

Սկսենք գիտնականների ենթադրություններից և համեմատենք դրանք վաճառականների գրառած նյութերի հետ: Առաջին հերթին ընդունում են, որ զոհն Աֆոնսոն, եթե ոչ Տենրեյրոն, Հագոյում լսել է էպոսի պատումներից մեկը ըստ երևույթին իր թարգմանչի օգնությամբ: Ավելին, դա վերաբերել է միայն երրորդ ճյուղին, որտեղ խոսք կա բացառապես Դավիթի և Խանդուք խաթունի մասին, և ոչ մի նշում չկա մախոթ և հաջորդ սերունդների (այսինքն՝ Մեծ Մհերի և Փոքր Մհերի) մասին: Բացի այդ, ենթադրում են, որ այդ պատումն առաջացել է 14-րդ դարից հետո, որովհետև նկարագրում է Խլաթ քաղաքի ավերումը Դավիթ կողմից, իսկ դա կապում են 1246-ի երկրաշարժի հետ¹⁰: Քանի որ Դավիթը քաղաքն ավերել է, որպեսզի թուրքներին դրանից օգուտ չունենային, առաջ են քաշում այն վարկածը, թե ուրեմն Դավիթը եղել է Խլաթի թագավոր: Այս բոլորը կապում են Շահ-ի-Արմենների ազգատոհմի հետ, որ քաղաքին իշխել է 12-րդ դարում¹¹:

Մի վիպասացի պատումին ներկա լինելը եվրոպացի վաճառականների համար կարծես այնքան ուշագրավ երևույթ պիտի լիներ, որ ինչ-որ ձևով դրան պետք է անդրադառնային: Բայց այդ մասին Աֆոնսոն լռում է, մինչդեռ Տենրեյրոն իր աղբյուրը բնութագրում է «ասում են» տերմինով, որ ենթադրում է ավելի մի սովորական խոսակցության մթնոլորտ¹²: Ճյուղին դառնալով, ճիշտ է, որ շատ տարբերակներ ներկայացնում են Սասնա տան պատմությունը ոչ ամբողջությամբ, այլ մասնակի, թեև

6 Նշված տեղում, էջ 176:

7 Նշված տեղում, էջ 183:

8 Նշված տեղում, էջ 182:

9 Տե՛ս Սարգիս Հարությունյան և Արուսյակ Սահակյան, Սասնա Ծոեր, հատոր Դ, Երևան, ԳԱԱ Գիտություն հրատարակչություն, 1999, էջ 18-19, Azat Yeghiazaryan, *Daredevils of Sasun: Poetics of an Epic*, Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2008, էջ 26:

10 Նշված տեղում, էջ 182:

11 Նույն տեղում:

12 Նշված տեղում, էջ 181:

հերոսների ծննդի մասին խոսելիս հորն են նշում, իսկ երբ մահն են պատմում, հիշում են նրանց թողած զավակներին՝ տվյալ հերոսի օրգանական կապը ցույց տալու համար ընդհանուր տոհմի հետ և նրա դերը դրա մեջ¹³։ Ուստի այդ մանրամասնությունների բացակայությունը ավելի բնորոշ պիտի լինի գրառողի զանց անելուն, քան քե վիպասացի բաց թողնելուն։ Տարածաշրջանի ամենամեծ քաղաք Խլաթի ավերումը Դավթին վերագրելն իհարկե շատ ավելի անհամատեղելի է էպոսի մեզ ծանոթ պատումներին։ Ընդհակառակը, կարոյում ենք, որ Խլաթում Դավթին իր մահկանացուն է կնքում կամ Չմշկիկ Մուլքանի աղջկա ձեռքով (օրինակ՝ Ավետիս Մարտիրոսյանի կամ Մուրատ Հովսեփյանի պատումներում)¹⁴ կամ խլաթեցիների հետ կռվելիս, ինչպես Կազարյան Թառոն է պատմում¹⁵։ Միայն դրանից հետո «ընդրա ազգական եկան, գնացին//Խլաթ քար ու քանդ արին» ըստ մի պատմմի¹⁶, կամ ավելի մանրամասն «այն ժամանակ բոլոր Խլաթ ընդարձակ և բազմամարդ/քաղաքներ ուներ, բայց Չենով Հովան զանոնք բոլորն ալ ավրեց» ըստ Կազարյանի¹⁷, կամ (Մհերը) «գնաց ի Խլաթ, քար ու քանդ երեց//հըմլա կ'ավրե . . .» ըստ Մարտիրոսյանի¹⁸, բոլոր դեպքերում իրենց վրեժը լուծելու համար Դավթի կորստի առնչությամբ։ Աֆոնսոյի հաղորդած այս տվյալներից դժվար թե կարողանանք վերականգնել որևէ պատում, քանի որ նյութերը այդքան կցկտուր են։ Սակայն չեմք կարող ուրանալ, որ իրոք պատում են որոշ ճշգրիտ ավանդություններ Դավթի մասին, օրինակ, թե ինքը և կինը եղել են հսկա, և Դավթը ունեցել է մի ոսկե խաչ, որ նրան հաղթանակ է շնորհել կռվի դաշտում¹⁹։

Մյուս կողմից, այլ տվյալներ կան, որոնք, ինչպես վերևում տեսանք, հեշտությամբ չեն հաշտվում էպոսի հայտնի տարբերակների հետ։ Օրինակ՝ Աֆոնսոն գրում է, որ Դավթը շատ էր սիրում որսի գնալ։ Բայց նա էպոսում թեև փոքր ժամանակ բռնություններ է որսում Պառավի արտում, սակայն հետո քանդում է իր հոր շինած արգելույք և ազատ արձակում կենդանիներին՝ ասելով, որ հարմար չէ, որ ցանկապատով շրջապատվեն։ Նմանապես, էպոսում Դավթը պատկերված է որպես թագավոր, իշխում է Սասուն, ոչ թե Հայաստան, և իր թագավորությունը (այսինքն՝ Սասունը) յի

13 Տե՛ս Azat Yeghiazaryan, նշված տեղում, էջ 130-131։

14 Տե՛ս Մ. Աբեղյան և Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Սասնա ծռեր, ժողովրդական վեպ, հատոր Բ, մասն առաջին, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1944, էջ 124-126 Ավետիս Մարտիրոսյանի պատմմի համար և հատոր Բ, մասն երկրորդ, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1951, էջ 231-318 Մուրատ Հովսեփյանի պատմմի համար։

15 Տե՛ս Մ. Աբեղյան և Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Սասնա ծռեր, ժողովրդական վեպ, հատոր Ա, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1936, էջ 1081 Կազարյան Թառոյի պատմմի համար։

16 Մ. Աբեղյան և Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Սասնա ծռեր, ժողովրդական վեպ, հատոր Բ, մասն երկրորդ, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1951, էջ 310։

17 Մ. Աբեղյան և Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Սասնա ծռեր, ժողովրդական վեպ, հատոր Բ, մասն առաջին, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1944, էջ 126։

18 Նշված տեղում, էջ 43։

19 Օրինակ՝ Մ. Աբեղյան և Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Սասնա ծռեր, ժողովրդական վեպ, հատոր Բ, մասն երկրորդ, Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1951, էջ 275, 283, 294։

ժամանակ հարկատու էր Մարա Մելիքին, մինչդեռ Աֆոնսոն հաստատում է, որ Կահիրեի սուլթանը եղել է հարկատու Դավթին:²⁰

Ամփոփելով նշմարում ենք, որ պորտուգալացի վաճառականների մոտ վիպասացի մասին խոսք չկա, ձևն էլ էպիկական պատում չի ներկայացնում, և բովանդակությամբ հաճախակի հակասում է էպոսի տվյալներին, սակայն տարակույս չկա, որ այնուամենայնիվ Աֆոնսոյի հաղորդածը որոշ հեռավոր առնչություն ունի էպոսի հետ: Ի՞նչ կարելի է եզրակացնել նման պարագաներում: Ինձ թվում է, որ այստեղ գործ ունենք ոչ թե էպիկական պատումի, այլ էպոսից ծագած մի շարք լեգենդների հետ, որոնք կոնկրետ Հիզուի շրջակայքում ազատ զարգացել են և թեև կրում են այլ բնույթ, բավական օգտակար են՝ էպոսի բուն ավանդությանը ավելի լավ ծանոթանալու համար:

Թեև էպոսը որպես բանավոր խոսք տարբեր եղանակներով միշտ փոխակերպվում էր և երբեք բարացած վիճակում չի եղել, ուշ շրջանի ավանդողները վկայում են, որ էպոսը մի տեսակ սրբություն էր ժողովրդի համար և նկատվում էր իբրև համայնքի իրական պատմությունը²¹: Դրա պատճառով վիպասաց որակվելու համար երիտասարդը պետք է վարպետի մոտ սովորելու երկար պրոցես անցներ, և արհեստավարժ ասացողները բողոքում էին անընդունելի փոփոխություններ մտցնելու դեմ, այնպես որ դրա զարգացումը եղել է համեմատաբար դանդաղ և օրգանական ձևով ընդհանուրի ամբողջականության ներդաշնակությունը պահելով: Իսկ լեգենդները պրոֆեսիոնալ ավանդողներ չունեին, այլ պատկանում էին ընդհանուր ժողովրդին, և դրանց մեջ միացնող համակարգ չկար, այլ զարգանում էին իրարից անջատ շատ կոնկրետ միջավայրերում²²: Սովորաբար դրանք կապված էին գավառի բերդերի հետ, որտեղ Դավթի և Խանդութի հիշատակներ կային, որ ընկալվում էին իբրև սորբի մասունքներ: Օրինակ, գերեզմաններ կային մոտակա բերդում, որոնք վերագրվում էին Դավթին և իր կնոջը, որովհետև այնտեղ պահպանված էին նրանց ոսկե խաչը և մատանին²³: Նույնպես այս ավանդությունները խառնված են ուրիշների հետ, մի բան, որ բացառված կլինեք բուն էպոսում: Օրինակ, Աֆոնսոն և Տենրեյրոն պատմում են, որ նույն շրջանում մի այլ բերդ կար, որ Սանսոն անունով մի թագավոր շինել էր իր ծննդավայրում, և որտեղ պահպանված էին նրա նիզակը և վահանը²⁴: Թվում է, թե այս թագավորը եղել է նույնանուն Սանսոն մոտիկ քաղաքի հիմնադիրը²⁵:

Եթե էպոսում Դավթի կերպարը սովորական մարդկանցից վեր է, բայց և այնպես բավականին մատչելի է գյուղացի լսողներին և նրանց միջավայրին, ապա

20 Roberto Gulbenkian et Haïg Bérbérian, "La légende de David de Sassoun d'après deux voyageurs portugais xvie siècle," *Revue des études arméniennes* 8 (1971), էջ 179:

21 Տե՛ս Azat Yeghiazaryan՝ վերև նշված տեղում, էջ 181-187:

22 Տե՛ս Tim Tangherlini, "It Happened not too far from here... "A Survey of Legend Theory and Characterization," *Western Folklore* 49:4 (1990) էջ 372-390:

23 Roberto Gulbenkian et Haïg Bérbérian՝ նույն տեղում, էջ 179:

24 Նույն տեղում:

25 Ս. Հարությունյանը և Ա. Սահակյանը Սանսոնին նույնացնում են Սասունցի Դավթի հետ: Տե՛ս «Սասնա ծռեր», հատոր Դ, Երևան: ԳԱԱ Գիտություն հրատարակչություն, 1999, էջ 19:

պորտուգալացիների ավանդած լեգենդներում նրա գլխավոր գծերից մեկն իդեալականացումն է: Ինչպես էպոսում, Դավիթը ֆիզիկապես հուժկու է, իսկ նրա հակումը որսորդության հանդեպ երևի հաստատում է իր հզոր ազնվական լինելը, բանի որ հիմա իշխում է ոչ միայն Սասուն, այլև ամբողջ Հայաստան, և նրա գերակայությունը ճանաչում է նաև հեռավոր Եգիպտոսը: Ենթադրվում է, որ ունեցել է նաև ուժեղ բանակ, որով ավերել է Խլաթը, որպեսզի իր թշնամու ձեռքը չընկնի:

Լեգենդի հիմնական հատկանիշներից մեկն է տեղայնացումը, ինչպես տեսել ենք վերևում: Մյուս հատկանիշը համայնքի խորունկ արժեքները մարմնավորելն է²⁶: Ուստի Դավթի իդեալականացումը արտացոլում է Հիզույիների ինքնապատկերը՝ որպես հզոր քաղաք և Դավթի նստավայր և ուրեմն նրա մայրաքաղաք, որտեղ հայերի քանակը քրդերի համեմատ գերակշռում էր²⁷: Դավթի մնացորդ-մասունքները բալխամանի նման պաշտպանում էին հայ բնակչությանը: Հիշենք՝ ինչպես էպոսի վիպասաց Մանուկ Թորոյանը մանուկ ժամանակ երագում էր, որ Փոքր Մհերը դուրս գար քարանձավից և հայ համայնքը փրկեր քրդերի ոտնձգություններից²⁸: Չէ՞ որ, երբ մի քուրդ փորձել է նրա խաչը գողանալ բերդից, ահավոր մահով է մեռել, այնպես որ նրա եղբայրը խաչը դնել է տվել մի ուրիշ բերդի մատուռի մեջ և նյութական միջոցներ ապահովել, որ դրա առաջ մի ճրագ անընդհատ վառվի²⁹: Հայերը քրդերին հարկատու դարձան 15-րդ դարում, բայց փառավոր անցյալ են ունեցել և մի հերոս ունեին, որ դեռ հսկում էր նրանց բարօրությունը, ինչպես Ս. Սարգիսը ուրիշ լեգենդներում³⁰: Ահա քե ինչ էր մեր ավանդության հասարակական և հոգեբանական գործառույթը, որով ներկայացնում էր Դավթին որպես ճշմարտամոտ և համոզիչ կերպար, որ ուներ նաև բարոյական կարևոր նշանակություն համայնքի համար:

Ինչպես նկատել ենք, վերոհիշյալ գրեթե բոլոր լեգենդները կապված են բերդերի հետ, իսկ ժանրի վերջին ուսումնասիրությունները բնութագրում են նրա ձևն առհասարակ իբրև խոսակցական, որտեղ պատմողի և լսողի դերերը խիստ սահմանված չեն, և զարգացումը լինում է երկուսի համագործակցությամբ³¹: Հեշտությամբ կարելի է ենթադրել, որ հիմքում ավանդությունը բացատրել է, քե ով և երբ է կառուցել այն շրջանի հայտնի բերդերը, որոնցից շատերը լավ երևում էին ճանապարհից: Դժվար չէ մույնպես պատկերացնել, որ պորտուգալացի ուղևորները իրենց հերթին այս տեղերով անցնելիս այս հարցը տված լինեին, որին տեղացի առաջնորդները ավանդական պատասխանն են կրկնել: Սա հիշեցնում է Վանի ջրանցքի վերագրումը Շամիրամին՝ որպես ուժեղ և նախաձեռնող կնոջ, որ կատարել է Խորենացին, մինչդեռ մենք հիմա գիտենք նրա վրա գրված արձանագրությունից, որ ջրանցքը ուրարտա-

26 St'u Tangherlini, նույն տեղում:

27 Roberto Gulbenkian et Haïg Bérbérian, նույն տեղում, էջ 186-187:

28 St'u Azat Yeghiazaryan՝ նույն տեղում, էջ 160:

29 Roberto Gulbenkian et Haïg Bérbérian՝ նույն տեղում, էջ 179:

30 St'u Մեսրոպ Սրբ. Աշճեան, Արագահաս Սուրբ Սարգիս, Երևան, Մուղնի հրատարակչություն, 2002:

31 St'u Tangherlini, նույն տեղում:

ցի Մենուա քաղաքի գործն է³²: Եթե միջնադարում տեղացիների համար վերջին ճշմարտությունն էր բանավոր էպոսի հերոսը, ապա թվում է, որ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին տալազիր նյութերի նշանակությունը արդեն գերակշռում էր: «Մասիս» թերթում 1883 թ. մայիսի 21-ի համարում մի այցելուի հոդվածում նշված է, թե բերդը այն ժամանակ ըստ երևույթին Փավստոս Բուզանդի պատմության էջերից ծանոթ քաջ Մուշեղ Մամիկոնյանին էր վերագրված, մինչդեռ ուրիշ աղբյուրներից իմանում ենք, որ բուն կառուցողը եղել է 11-րդ դարում ապրած Թոռնիկ իշխանը³³:

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ թեև 16-րդ դարի պորտուգալացիների ավանդած նյութերը «Սասնա ծռեր» էպոսի մաս չեն կազմում, այլ դրանից բխող ավանդություններ են, սակայն առիթ են ընձեռում բանավոր խոսքի այս երկու ժանրերի տարբեր օրինաչափությունները համեմատելու և էպոսի բուն չափանիշերը ավելի ճշգրտելու և արժևորելու:

32 Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, Մ. Աբեղեանի և Ս Յարութիւնեանի աշխատասիրութեամբ, լրացումները Ա.Բ. Սարգսեանի, Երևան, Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1991, էջ 53:

33 Roberto Gulbenkian et Haïg Bérbérian, նշվ. աշխ., էջ 187:

ԿԻՆԸ ԷՊՈՍՈՒՄ

ՎԱՆՈ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

Էպոսագիտության մեջ կանանց կերպարների հատուկ բնություն մեզանում չի կատարվել, թեև տարբեր առիթներով կանանց կերպարներին որոշ անդրադարձներ եղել են:

Եթե ամփոփելու լինենք Ծովինարի կերպարի բնութագրումները էպոսի տարբեր դրվագներում, կատանանք հետևյալ պատկերը: Ծովինարը մտածող կույս աղջիկ է, ով ինքնագոհության է գնում, գաղտնապահ է, խելացի, հեռատես: Իբրև մայր՝ նա զավակներ է ծնում և սերունդ ապահովում, գիտի ուսման հարգը, զավակների համար մտահոգ է, նրանց սպառնացող վտանգը կանխազգում է, բարի խորհրդատու է, կոճող որդիներին հաշտեցնում է, որդիներին կռվացնողին անիծում է, որդուն ամուսնացնում է և հարսանիքը կազմակերպում: Նկատենք, որ Ծովինարն ամուսնուն սիրող կին չէ:

Ակնհայտ է, որ վիպական գործողությունները առաջին ճյուղի առաջին մասում զարգանում են Ծովինարի նախաձեռնությամբ, նա է առաջ մղում գործողությունները. այսպես, իր որոշմամբ ամուսնանում է Խալիֆայի հետ, սակայն հղիանում նրանից անկախ, ծնում երկվորյակ տղաներ, փրկում նրանց կյանքը: Ծովինարի խորհրդով զավակները փախչում են Հայոց աշխարհի և Գագիկ թագավորից խնդրում Ծովասարը: Զգայվում է, որ Սանասարը և Բաղդասարը գործում են Ծովինարի կամքով:

Սակայն փաստենք, որ Ծովինարը փորձում է հետ պահել Սանասարին, որ չամուսնանա կախարդ աղջկա հետ, սակայն որդին այս անգամ չի լսում մորը: Սա առաջին դեպքն է, երբ էպոսում գործողությունը կատարվում է կնոջ՝ մոր կամքին հակառակ, սակայն ի հաշիվ մեկ այլ կնոջ՝ սիրած աղջկա կամքի: Ուրեմն՝ հաղթում է արդեն սիրած աղջիկը, ոչ թե մայրը: Սրա մեջ կյանքի շարունակականության փիլիսոփայությունն է դրված:

Պարզ է և ամենևին էլ ոչ պատահական, որ ասացողն իր «օղորմին» սկսում է Ծովինարով առաջին ճյուղի թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ մասերում:

Առաջին ճյուղի երկրորդ մասն սկսվում է Քաջանց թագավորի աղջկա՝ Դեղձուն-Ծամի ակտիվ նախաձեռնությամբ:

Փորձենք բնութագրել Դեղձուն-Ծամի կերպարը. Դեղձուն-Ծամը օտարազգի աղջիկ է, ով սիրահարվում և սիրո նամակ է ուղարկում, երեք զավակներ ծնած, Սասնա տան կառավարիչ ու հրաման տվող կին է, ապա խորհրդատու է, որդուն ամուսնացնում է, սգացող ու որդեկորույս մայր է, մահ խորհրդատու տատ (Դավթին ասում է ջրով զորանալու գաղտնիքը): Նկատենք, որ Դեղձուն-Ծամը հանդես է գալիս որ-

պէս աղջիկ, կին, մայր, տատ և երկրի կառավարիչ: Դեղձունի կերպարը հիշեցնում է առասպելական Շամիրամին:

Այսպիսով, էպոսի առաջին ճյուղում կանայք նախաձեռնող են, և վիպական գործողությունը զարգանում է նրանց միջոցով: Այսպես՝

- ա. Ծովինարն իր որոշմամբ ամուսնանում է Խալիֆայի հետ.
- բ. հղիանում է նրանից անկախ, ծնում երկվորյակ տղաներ.
- գ. փրկում է տղաների կյանքը.
- դ. Ծովինարի խորհրդով զավակները փախչում են Հայոց աշխարհ և Գագիկ քաղալորից խնդրում Ծովասարը.
- ե. Սանասարը և Բաղդասարը գործում են Ծովինարի կամքով.
- զ. Դեղձունը երագում տեսնում և սիրահարվում է Սանասարին.
- է. երկու կախարդ աղջիկները գժտություն են գցում եղբայրների միջև.
- ը. Ծովինարը հաշտեցնում է որդիներին.
- թ. Ծովինարը մշտապես խրատում է որդիներին.
- ժ. Կանաչ Քաղաքում ապրող պառավը հայտնում է ջրի ճանապարհը փակած վիշապի մասին.
- ժա. Դեղձուն-Ծամը Սանասարի հետ հանդիպմանը ակտիվ է և նախաձեռնող.
- ժբ. Ծովինարը հոգում է որդու հարսանիքի պատրաստությունը:

Պարզ է, որ առաջին ճյուղի վիպական գործողությունները զարգանում են հիմնականում Ծովինարի և Դեղձուն-Ծամի միջոցով:

Խորհրդանշական է, որ երկրորդ ճյուղի նախերգն սկսվում է Դեղձուն-Ծամին ուղղված «օղորմիով» և ավարտվում Արմաղանին ու Իսմիլ խաթունին ուղղված «օղորմիով», ովքեր էլ առաջ են մղելու էպիկական պատումը:

Այստեղ ևս, ինչպես Սանասարի ամուսնության ժամանակ, Միերը ենթարկվում է փորձությունների: Սակայն Միերը անցնում է փորձությունների միջով, որ արժանի լինի Արմաղանին, իսկ Միերի մայրը համաձայն չէ, ինչպես Սանասարի մայրը, սակայն այս դեպքում էլ Միերը չի լսում մոր խոսքը, քանի որ մեջտեղում Արմաղանին առնելու խնդիրն է դրված: Նկատենք, որ երկու ճյուղերում էլ Սասնա ծռերը միայն մի դեպքում է, որ չեն լսում մոր խոսքը, այն է՝ աղջիկ առնելու դեպքում:

Իսկ երբ մայրը տեսնում է, որ որդին անդրդվելի է, քանի որ խոսք է տվել, որ կգնա, պարզապես խորհուրդ է տալիս, որ նա հեծնի Քուռկիկ Ջալալին և կապի Թուր Կեծակին, ինչն այս անգամ կատարում է որդին: Արմաղանը, տեսնելով Միերին, սիրահարվում է:

Արմաղանը ևս, ինչպես Ծովինարը, կարևորում է իր կույս լինելու հանգամանքը, քանի որ Սիպտակ Դ-ը փախսրել է նրան, բայց նա, յոթ տարի ապրելով Սիպտակ Դ-ի կողքին, չի տրվել նրան: Ասացողը կույս աղջիկ լինելու ազգային բարոյական ավանդույթը ընդգծում է էպոսում:

Վիպական պատումն ուղղորդելու առումով պակաս կարևոր չէ նաև մեկ այլ օտարազգի կին՝ Իսմիլ խաթունը, ով հակադրության մեջ է Արմաղանի և նրա բարոյական սկզբունքների հետ:

Իսմիլ խաթունը մեզ հիշեցնում է Շամիրամին և Սաբենիկին: Օրինաչափ է, որ նրանք բոլորն էլ օտարազգի են, և նրանց հատուկ է տղամարդու գեղեցկությամբ հի-

անալը ու նրանցից զավակ ունենալու ցանկությունը («Էնոր ցեղեն ինձ կտրիճ տըղա մի ըլնի»): Իսմիլն էլ Դեղձուն-Ծամի հանգույն մամակ է ուղարկում Մհերին:

Ահա ևս մեկ նախաձեռնող կին, որը հասնում է իր նպատակին և գիտի նպատակին հասնելու իր ճանապարհը, այն է՝ նա պայման է դնում Մհերի առաջ՝ չգնալու դեպքում պատրաստ վիրավորելու նրա տղամարդկային արժանապատվությունը.

Թե դուն չըզաս՝ քան զիս շատ կնիկ ես:

«Ո՞վ իմանա, գուցե սա մի հուշ է այն հեռավոր անցյալից, երբ մայր-կինը, իր տոհմի տնօրենը լինելով, ինքն էր վճռում, թե ո՞վ է արժանի իրեն պտղավորելու համար», – գրել է Հովսեփ Օրբելին՝ այս երևույթը կապելով մայրիշխանության ժամանակների հետ¹:

Տիկին Արմաղանը չի ներում իր ամուսնու դավաճանությունը և նրան համարում է մեռած: Ի դեպ, Մհերի անհավատարմության մասին մի ակնարկ էլ հանդիպում ենք Դավթի ճյուղում, երբ արտատեր Պառավի մասին ասվում է, թե «Էդ Պառավ Մհերի յարն էր էղե», և դա երևում է նաև այն ժամանակ, երբ պառավն անիծում է Դավթին ու ասում. «Էն հոր տղեն դու՞ տի ըլնես»:

Արմաղանը ծնում է Դավթին, և պայմանի համաձայն՝ մեռնում են ծնողները: Արմաղանը թև իր գործողություններով պասսիվ է, սակայն էպոսի ամենահետաքրքիր ու ողբերգական կերպարներից մեկն է:

Էպոսի երկրորդ ճյուղն ավարտվում է որդեկորույս մոր՝ Դեղձուն-Ծամի սուգի և Դավթի որբության նկարագրով:

Այսպիսով, Արմաղանը էպոսում հանդես է գալիս որպես աղջիկ, որին փախսքի է Սիպտակ Դ-ը, ապա՝ սիրահարված կույս աղջիկ, դավաճանված, խանդոտ, դավաճանությունը չներող, հանուն սերնդի ինքնագոհության գնացող կին: Արմաղանը ներկայանում է որպես աղջիկ և կին, նրա կերպարում չի դրսևորվում մայրը, սակայն սերունդ թողնելու գիտակցությունը բարձր է նրա մեջ: Արմաղանի կերպարը ընդհանրություններ ունի առասպելական Մաթենիկի կերպարի հետ:

Այլ է Իսմիլ խաթունը, ով օտարագգի, սիրահարված, դիվանագետ, ամուսին խլող, սերնդի մասին հոգացող, մամակ ուղարկող, սադրիչ, խորամանկ, զուգվող-զարդարվող, գայթակղող կին է, ապա նաև իբրև մայր որբին խնամում է, որբին պաշտպանում, հաշտարար է, վտանգը կանխագգում է, որդու հետ մարտի է գնում, իր որդուն պաշտպանող մայր է, ինչի համար նաև դիմում է խարդախության (խաբեությանը Դավթին իջեցնում է ձիուց և գցում հորի մեջ): Իսմիլ խաթունն՝ իբրև կին, ընդհանրություններ ունի առասպելական Շամիրամի հետ, իբրև մայր՝ նա հիշեցնում է Ծովինարին, իբրև աղջիկ՝ հանդես չի գալիս: Դիտենք, որ Իսմիլը ինչքան վտանգավոր է որպես կին, նույնքան բարի է որպես մայր:

Երկրորդ ճյուղի վիպական գործողություններն են.

ա. Դեղձուն-Ծամը կառավարում է Սասունը.

բ. Դեղձուն-Ծամի խորհրդով Մհերն իր ձին բերում է Բիթլիսից.

գ. Իսմիլ խաթունը իր մոտ է կանչում Մհերին.

1 Հովսեփ Օրբելի, Հայկական հերոսական էպոսը, Ե., 1956, էջ 47:

- դ. Յոթ տարի Իսմիլ խաթունը իր մոտ է պահում գինուլյաժ Մհերին՝ նրանից ժառանգ ունենալով.
- ե. Իսմիլ խաթունի մի խոսքը դառնում է պատճառ, որ Մհերը վերադառնա Սասուն.
- զ. Արմաղանը չի ընդունում դավաճանաժ ամուսնուն.
- է. Արմաղանը սերունդ թողնելու գիտակցությամբ գնում է ինքնագոհությամբ.
- ը. Արմաղանի դրաժ պայմանով մեռնում է մահ Մհերը:

Ամփոփելով էպոսի առաջին և երկրորդ ճյուղերը՝ նկատում ենք, որ վիպական թույր գործողություններն առաջ են մղում կանայք: Այլ է պատկերը երրորդ և չորրորդ ճյուղերում, որտեղ Սասնա ծռերն սկսում են գործել մահ ինքնություն:

Էպոսի երրորդ ճյուղի մալխերգն սկսվում է Դեղձուն-Շամին ուղղված «օղորմի-ով» և ավարտվում արտատեր Պառավին ուղղված «օղորմիով», ապա «օղորմի» է տրվում մահ Չմշկիկ Սուլթանին, Իսմիլ խաթունին, վերջում՝ Խանդութ խաթունին և Դավթին:

Իսմիլը Դավթի ստնտուն է: Նա մայրություն է անում Դավթին: Իսմիլը փրկում է Դավթին, ում ուզում էր սպանել Մելիքը, որի պատճառով նորից են կռվում մայր ու որդի: Դավթի մանկության տարիներին էպոսի գործողությունները կարգավորում է Իսմիլ խաթունը:

Դավթի պատանեկության շրջանն անցնում է Չենով Հովհանի խնամքի տակ. գուցե սա ցույցիչն է հայրիշխանության շրջանի: Այս շրջանում կանանց դերը չի զգացվում, նրանք բացակայում են էպոսի գործողություններից, բացառություն է արտատեր Պառավն իր խորհուրդներով:

Եթե բնութագրելու լինենք Խանդութին, կնկատենք, որ նա սիրահարված աղջիկ է՝ ակտիվ ու նախաձեռնող, գուսաններ է ուղարկում, խնձոր է գցում, սիրած տղային պաշտպանում, հնարամիտ և հոգատար սիրահար է (Խանդութը կաղին գցելով զնգացնում է սինին, որ չթրատեն Դավթին), համբույրի համար բռնուցքով Դավթին խփում է, հանում սիրո ոտաբորիկ վագում է, հանում սիրած տղայի կովի է գնում, հզոր ուժի տեր է, մահ «կարդացվոր»: Խանդութը հանդես է գալիս որպես աղջիկ, մի դեպքում միայն որպես հաշտարար մայր ու կին՝ կռվող Դավթի և Մհերի միջև, ապա որպես ամուսնական ուխտին հավատարիմ կին, ով ինքնասպան է լինում ամուսնու մահից հետո՝ հայիոյելով ամուսնության առաջարկ անող Յռան Վերգոյին:

Չմշկիկ Սուլթանի կերպարի հատկանիշներն են՝ նշանված, նշանը հետ տված աղջիկ, գայթակղող, խանդոտ, մենամարտի կանչող վրեժխնդիր կին: Վերջինս աղջիկ է և ապա՝ կին. նա՝ որպես մայր, չի բացահայտվում:

Համանման մի կերպար է մահ հորեղբոր կին Սառյեն, ով, թվում է, մայրություն պիտի աներ Դավթին, սակայն Սառյեի կերպարում ընդգծվում է անբարո կինը, որը ո՛չ աղջիկ է, ո՛չ մայր, այլ օտարագրի կին՝ չարախոս, բանասարկու, ուրիշ տղամարդու գայթակղող: «Անհավատարիմ Սառիան իր ցանկության չհասնելով՝ ամբաստանում է Դավթին կամ Մհերին և տնից դուրս անել տալիս նրան: Դա Հովսեփ Գեղեցկի և Մետափրեսի կնոջ պատմությունն է Ս. Գրքի մեջ», - գրում է Մ. Աբեղյանը²:

Հետաքրքիր է, որ Էպոսում միայն օտարազգի կանայք են շեղվում բարոյական սկզբունքներից:

Սառյեին հակադրելու նպատակով, գուցե, ասացողները, թեև շատ հպանցիկ, սակայն հիշատակում են քեռակնոջը՝ Մանդուխտին: Նա մի տեղ հանդես է գալիս որպես հայ թխող կին, իսկ մեկ այլ տեղ՝ Դավթի պաշտպան, որն իր արյունքներով սթափեցնում է հարբած Դավթին: Էպոսագիտությունը դեռ պիտի անդրադառնա հորեղբոր կնոջ և քեռակնոջ զուգահեռին, որի տակ, կարծում ենք, մայրիշխանության ժամանակների վերհուշ կա: Այդ առումով հիշատակման արժանի է նաև այն, որ կռվող եղբայրներին հաշտեցնելու համար մայրը օգնության է կանչում ոչ թե հորեղբորը, այլ քեռուն:

Էպոսի երրորդ ճյուղում, թեև վիպական գործողությունները ավելի քիչ են պայմանավորված կանանցով, սակայն փաստենք, որ՝

- ա. մանուկ Դավթին մեծացնողը, փորձություններից պաշտպանողը Իսմիլ խաթունն է. բ. պատանի Դավթի պահապանն ու խորհրդատուն արտատեր Պառավն է (չորս անգամ խրատ է տալիս Դավթին).
- գ. ամուսնության շրջանում Դավթի արարքները պայմանավորված են Չմշկիկ Սուլթանով և Խանդութով.
- դ. Դավթին սպանեց Չմշկիկ Սուլթանը կամ ըստ այլ պատումի՝ իրենց աղջիկը:

Այլ է պատկերը Էպոսի չորրորդ ճյուղում՝ համահավաք բնագրում, որտեղ կանանց դերը վիպական գործողությունների զարգացման համար գրեթե զրոյական է: Այս ճյուղում գործողությունները զարգանում են Փոքր Մհերի նախաձեռնությամբ:

Գոհարը ակտիվ չէ, ինչպես Էպոսի մյուս կանայք, սակայն հետաքրքիր է այն, որ նա մեռնում է Մհերի բացակայությամբ և մի թուղթ գրում մահից առաջ, որ իրեն թաղեն Սասունում՝ Խանդութի կողքին:

Թեև Էպոսի չորրորդ ճյուղում՝ համահավաք բնագրում, կանանց քիչ դեր է վերապահված, սակայն պատումներում նկատելի է նաև Գոհարի և մյուս կանանց ակտիվությունը:

Ապարանցի Մուրադի պատումի մեջ Գոհարը «աստղապաշտ» է և գուշակում է Մհերի կռիվը, որի ժամանակ էլ Գոհարը աննախադեպ մի արարք է կատարում. երբ տեսնում է, որ Աստղիկ Երզնկացին նեղում է Մհերի՝

Սիվտակ ծծեր դուս թալեց Գոհար խանում, լւսեց.

– Զրգի իղա սիվտակ ծծերու մեջ կը պահին.

Մհերին շատ մը՝ գոռի³:

Այդ պահին Աստղիկ Երզնկացին կանգնում է, իսկ Մհերը զարկում ու սպանում է նրան: Այստեղ Գոհարը հանդես է գալիս որպես ամուսնու պաշտպան և հնարամիտ կին՝ ազդելով Էպոսի գործողությունների վրա:

Մոկացի Նախտ քեռու և մոկացի Խապոյենց Զատիկի պատումների մեջ Մհերը հանդիպում է Գոհարի մորը՝ ապագա զոքանչին, ով հայ էր թխում, իսկ Մհերը.

3 Սասնա ծռեր, Ե., 1977, էջ 95:

Քամկի տեխեն գախտիկ թըլլեյ,
 Պառվու ծծեր բոնեյ, քանեյ.
 Արուն-արնճուր էկավ տուս ծծերայ⁴:

Այս վիճակում պառավ կինը խոստացավ կուրծքը բայ թողնելու դեպքում իր աղջկան՝ Գոհարին, կնության տալ Մհերին:

Այլ պատումներում Մհերն սպանում է իրեն հորից հանող պառավին ու նրա աղջկան (Ապարանցի Մուրադ), իսկ մեկ այլ պատումի մեջ որբեայրի մի կնոջ՝ Ջոհարի մոր օգնությամբ ազատվում է՝ խոստանալով ամուսնանալ Ջոհարի հետ («չեղ-նի Գոհար, թող եղնի Ջոհար»), ապա ազատվելուց հետո մտածում.

«Ես իմա՞լ էնիմ.
 Էդ ախճիկ օր չառա,
 Էդ կնիգ պըղի մաղնա ընձի.
 Ըսե, թը Մհեր կենդանի յա:
 Լավն Է՛ն ա, օր ախճիկ լը, մամ լը՝
 Կըտրիմ ուրանց վիգ, թալիմ հոր»⁵:

Մոկացի Նախո քեռու պատումի մեջ (գրի առնողը՝ Մ. Աբեղյան) Մհերն սպանում է մի չար պառավի, ով գնում էր «մածնու շերեփով» զարկելու Մհերի գլխին, որ իր «սիրտ խովնա», իսկ Մոկացի Խապոյենց Ջատիկի պատումում այս նույն չար պառավն է, միայն ավելացրած այն, որ նա «թումբան խանի, թըլի վըր թիվքիրուն»:

Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի պատումի մեջ Մհերը մի որբեայրի կնոջ սիրեկանն է:

Նկատենք, որ Գոհարը էպոսում հանդես է գալիս միայն որպես կին: Նա աստղերի միջոցով կանխագգում է Մհերին սպառնալով վտանգը և հնարամիտ ձևով փրկում իր ամուսնուն: Գոհարը՝ իբրև մայր, չի ներկայանում, քանի որ Մհերը հոր անեծքով անժառանգ է և անմահ:

Էպոսի չորրորդ ճյուղում ևս կանայք մասնակից են վիպական գործողությանը.

- ա. Գոհարի մայրը վճռորոշ դեր ունի Մհերի ամուսնության հարցում.
- բ. Գոհարը իր հնարամտությամբ և կանացի խորամանկությամբ փրկում է ամուսնուն.
- գ. Ջոհարի պառավ մայրը հանում է Մհերին հորից.
- դ. որբեայրի սիրուհին իր տուն է տանում Մհերին:

Բնութագրված կերպարների անուններով չի սահմանափակվում կանանց աշխարհը էպոսում: Տարբեր հատվածներում ասացողները մեզ են ներկայացնում մի շարք էպիզոդիկ կերպարներ, որոնք աննշան դեր ունեն էպոսում: Ինչպես առաջին ճյուղում՝ Վիշապի գոհ ազապ աղջիկները, որոնց մեջ նաև՝ այն խորամանկ աղջիկը, որ Բաղդասարի կինը դարձավ, ջրի ճամփան փակած վիշապի տեղն ասող պառավը, ապա երրորդ ճյուղում՝ Դավթի հարվածից վիզը ծռված լաճի գանգատվող մայրը,

4 Նույն տեղում, էջ 352:

5 Նույն տեղում, էջ 234:

Դավթի կողմից «մնաս բարովի» արժանացած մայրերը և բույրերը, որոնք անմիջական գործող կերպարներ չեն, սակայն երևում են Դավթի խոսքի մեջ, գերի ընկած հարսներն ու աղջիկները, որոնց ազատեց Դավիթը, դրանց մեջ մաս՝ արտատեր Պառավի աղջիկը, հոտաղ Դավթին օրհնող և հոգատար կանայք, ովքեր Դավթին ձվածեղ և հաց էին տալիս, հարիսա եփող կինը, որից Դավիթը խլում է դեռ չօրհնված հարիսան ու թխած հացերը և փախչում, իսկ այդ կինն անիծում է Դավթին՝ հարիսան խլելու համար, պատանի Դավթի հետ կերուխում անող ազապ աղջիկները, Դավթին հաղթանակից հետո դիմավորող կանայք: Դավթի ճյուղում հանդիպում են մաս օտարազգի այլ կանայք, ինչպես՝ յոթ ազապ աղջիկները, ովքեր ճանճ են քշում՝ Մելիքի բունը չխանգարելու համար, և յոթն էլ ոտքերն են «մածում», Մսրա հարկահաճանների հեզմող կանայք, եղբորը՝ Մելիքին, Դավթի երկրորդ հարվածից պաշտպանող բույրը, մաս այն գեղեցկուհին, որին Դավիթը Գյուրջիստանից բերում է որպես Խանդութի մածիշտ, ով էլ պատճառ դարձավ հոր ու տղայի մենամարտի:

Էպոսի աշխարհում հետաքրքիր տեղ են զբաղեցնում գուսան կանայք, որոնք երեք անգամ հանդես են գալիս որպես Դավթին կողմնորոշողներ: Առաջին անգամ հորեղբայրն է կանչում գուսաններին, որ երգեն ու շեղեն Դավթին կովի գնալու մտքից, երկրորդ անգամ Իսմիլ խաթունն է իր հետ բերած կին գուսաններին օգտագործում, որ Դավիթը շեղի իր ուշադրությունը, և հարվածի ուժը թեթև լինի, իսկ երրորդ անգամ Խանդութն է ուղարկում գուսաններին, որ իր գովքն անեն: Ինչպես տեսնում ենք, որոշ դեպքերում այս աննշան թվացող կանայք ունեցել են վճռորոշ դեր էպոսի գործողությունների զարգացման համար: Այդպիսին է մաս Դավթի աղջիկը՝ ծնված Չմշկիկ Սուլթանից, որն սպանեց հորը:

Չորրորդ ճյուղում հանդիպում ենք կտակ թողնող Գոհարին՝ Մհերի կնոջը, որը աստղագուշակ է և ամուսնու հնարամիտ պաշտպանը, Խլաթում ծուխ անող պառավ ջաղուին, մաս քառասուն փահլևանների քոջը, որը մարդակեր էր (վերջին երկուսին սպանեց Փոքր Մհերը): Պատումներում մաս հանդիպում են Մհերին հորից հանող պառավը, ով որոշ տեղերում Ջոհար անունով աղջիկ ունի, մի որբեայրի սիրուհի, որի հետ դավաճանում է Գոհարին, Գոհարի մայրը՝ Մհերի զոքանչը, ով, ծծերը բաց, հաց էր թխում, ապա մաս թումբանը հանած մի չար պառավ, որ շերեփով ուզում է խփել Մհերին:

Ամբողջության մեջ համադրելով կանանց կերպարները էպոսում՝ նկատում ենք, որ կինը էպոսում հանդես է եկել որպես կույս աղջիկ, կին, մայր, տատ, խրատատու պառավ, չար պառավ, սկեսուր, զոքանչ և սիրուհի: Ակնհայտ է՝ կինը բարի է միայն որպես մայր, այլ պարագաներում նրան հատուկ է կանացի չարությունը:

Այժմ դիտենք, թե ինչպես է դրսևորվում աղջկա կերպարն էպոսում: Նախ իբրև աղջիկ էպոսում հանդես են գալիս Ծովինարը, Դեղձուն-Ծամը, Արմաղանը, Խանդութը, Չմշկիկ Սուլթանը: Կան մաս այլ աղջիկներ, որոնց մասին վերևում նշեցինք, սակայն դրանք եական դեր չունեն էպոսում:

Ծովինարը կույս աղջիկ է՝ գաղտնապահ, խելացի և հեռատես, ինքնագոհության գնացող:

Դեղձուն-Ծամը օտարազգի աղջիկ է՝ սիրահարված, սիրո մամակ ուղարկող:

Արմաղանը փախսրած աղջիկ է, որը, սակայն, պահպանել է իր կուսությունը, չի տրվել Սիպտակ Դ-նին:

Խանդութը սիրահարված է, գուսաններ է ուղարկում, խնձոր է գյո մ, սիրած տղային պաշտպանում է, հնարամիտ և հոգատար սիրող աղջիկ է, ով, կաղին գցելով, զնգացնում է սինին, որ չթրատեն Դավթին, համբույրի համար բռունցքով խփում է Դավթին, ապա ոտաբոբիկ հանում սիրո վազում նրա հետևից, հզոր ուժ ունի, պատրաստ է կռվի գնալ սիրած տղայի համար, մաս «կարդացվոր» է:

Չմշկիկ Սուլթանը նշանված, նշանը հետ տված աղջիկ է:

Նկատենք, որ աղջկա կերպարի համար Ծովինարի և Արմաղանի դեպքում կարևորվում է կուսությունը:

Արմաղանը առևանգված, իսկ Չմշկիկ Սուլթանը նշանված, նշանը հետ տված աղջիկներ են:

Դեղձուն-Ծամի և Խանդութի ընդհանրությունն այն է, որ նրանք սիրահարվում են և նախաձեռնող են սիրո հարցում:

Խանդութը եզակի է իբրև «կարդացվոր» աղջիկ, ով համբուրող տղային բռունցքով խփում է, ապա սիրած տղայի հետևից ոտաբոբիկ վազում:

Ստացվում է, որ աղջկա կերպարում պահպանվել են Աստղիկի առասպելական հատկանիշները, մաս վիշապից առևանգված աղջկա՝ Արեգակի առասպելական նախաշերտը, որի կրողն են մաս հոր ու որդու մեջ կոիվ գյող, Գյուրջիստանից որպես նաժիշտ բերված աղջիկը, վիշապի զոհ ազապ աղջիկները, դրանց հետ մաս՝ այն խորամանկ աղջիկը, որ Բաղդասարի կինը դարձավ: Ինչպես Մ. Աբեղյանն է նկատել. «Ծովինարը մի պաշտելի առասպելական էակ է, մի աղջիկ հրաշյա և հրեղեն, որ վերին երկնքումն է ապրում և վերահաս ամպրոպից առաջ ամպերի մեջ, հրեղեն ձիու վրա նստած, խաղալով ցույց է տալիս վայրկենապես իր երեսը, որից և փայլատակում է»⁶:

Ազգային մտածողության տեսանկյունից ասացողները աղջկա կերպարին հավելել են մաս կուսության կարևորությունը: Աղջկա կերպարն ստացել է այլ հատկանիշներ և, որոնք կապվում են մաս ասացողների սուբյեկտիվ ընկալումների հետ, ինչպես, ասենք, «կարդացվոր» աղջիկը էպոսի անգրագետ ասացողի համար (քեև յրա հիմքում թաքնված է Տիրի պաշտամունքը), Դավթի հետ կերուխում անող ազապ աղջիկները, յոթ ազապ աղջիկները, ովքեր ճանճ են բշում՝ Մելիքի բունը չխանգարելու համար, իսկ յոթն էլ ոտքերն են «մաժում»:

Ասացողների շնորհիվ է հայտնվել մաս Դավթին սպանող Չմշկիկ Սուլթանի աղջիկը. չէ՞ որ բազմաթիվ պատումներում այդ դերն ստանձնում է հենց Չմշկիկ Սուլթանը:

Շատ ավելի բազմաշերտ է կնոջ կերպարն էպոսում: Իբրև կին էպոսում հանդես են գալիս Դեղձուն-Ծամը, Արմաղանը, Իսմիլ խաթունը, Խանդութը, Չմշկիկ Սուլթանը, Գոհարը, Սառյեն: Նշվածներից բացառապես միայն որպես կին ներկայանում են Իսմիլ խաթունը և Սառյեն, իսկ մնացածը հանդես են գալիս մաս որպես մայր, աղջիկ

և այլն: Հավելենք, որ նշվածներից միայն որպես աղջիկ հանդես եկող կերպար չունենք:

Գեղձուն-Ծամը կառավարիչ կին է:

Արմաղանը դավաճանված, դավաճանությունը չներող, սակայն հանուն սերնդի ինքնագոհության գնացող կին է:

Իսմիլ խաթունը օտարազգի, սիրահարված, դիվանագետ, ամուսին խլող, իր սերնդի մասին հոգացող, նամակ ուղարկող, խորամանկ, զուգվող-զարդարվող, գայթակղող կին է: Հիշենք, որ Իսմիլ խաթունը էպոսում միայն կին է, նա իբրև աղջիկ հանդես չի գալիս:

Խանդութ խաթունը ամուսնուն հավատարիմ և ամուսնու մահից հետո ինքնասպան եղած կին է:

Չմշկիկ Սուլթանը գայթակղող ու խանդոտ կին է, ով խանդից մենամարտի է կանչում Դավթին և սպանում:

Գոհարը ամուսնու կյանքը փրկող կին է:

Սառյեն օտարազգի, անբարո, բանասերու, չարախոս, ուրիշ տղամարդու գայթակղող կին է:

Ջուզադյենք փաստերը. Արմաղանը և Խանդութ խաթունը դավաճանված են: Արմաղանը և Չմշկիկ Սուլթանը չեն ներում իրենց դավաճանողներին և նրանց մահ են քերում:

Իսմիլ խաթունը, Չմշկիկ Սուլթանը, Սառյեն օտարազգի են, սիրահարվում են և գայթակղում ուրիշի ամուսնուն:

Արմաղանը և Խանդութը անձնագոհ կանայք են:

Որ կինն էպոսում կառավարիչ է, դա վկայում է մայրիշխանության հետքերի մասին: Միաժամանակ փաստենք, որ կնոջ կերպարը էպոսում խորապես ազդված է Շամիրամի առասպելից, քանի որ առասպելական նախաշերտերը նկատելի են բոլոր կանանց կերպարների վրա: Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելին բնորոշ է հետևյալ սյուժետային գիծը. Արան գեղեցիկ է, Շամիրամը սիրահարվում է նրան, իշխանության խոստումներ է տալիս, հմայում է հուռուքքով, ապա սպանվում է Արան, և Շամիրամը նրան հարություն է տալիս: Առասպելական այս դիպաշարը արտահայտվել է նաև էպոսի տարբեր դրվագներում:

Այսպես՝ Շամիրամը և Գեղձուն-Ծամը կառավարիչ են: Արա Գեղեցիկի կինը և Արմաղանը դավաճանված են: Խանդութը և Արա Գեղեցիկի կինը հավատարիմ են իրենց ամուսիններին: Չմշկիկ Սուլթանը և Շամիրամը ուրիշի ամուսնուն խլում են և մահ քերում նրան: Իսմիլ խաթունը, Չմշկիկ Սուլթանը, Սառյեն, Շամիրամը օտարազգի կանայք են, սիրահարվում են ուրիշի ամուսնուն: Իսմիլ խաթունը և Շամիրամը նամակ են ուղարկում և կանչում իրենց սիրեցյալին, նրանք երկուսն էլ իշխանության խոստումներ են տալիս, հմայում են տղամարդուն. Իսմիլը հմայելու համար զուգվում-զարդարվում է, իսկ Շամիրամը այդ նպատակով հուռուքք է գործածում: Իսմիլ խաթունի և Շամիրամի սերը մահվան պատճառ է դառնում Մհերի և Արայի համար: Շամիրամը փորձում է հարություն տալ Արային, Մեծ Մհերը հարություն և առնում Փոքր Մհերի կերպարի մեջ, իսկ Փոքր Մհերը փակվում է քարայրում՝ մի օր

հարություն առնելու սպասումով: Պարզ է, որ Շամիրամի առասպելը ազդել է էպոսի բոլոր կանանց կերպարների վրա: Չմշկիկ Սուլթանն ու Սառյեն մասնակի, իսկ Իսմիլ խաթունն ամբողջովին հիշեցնում են Շամիրամի կերպարը:

Պետք է շեշտենք, որ էպոսում ևս, ինչպես միջնադարյան մտածողության մեջ, կինը հանդես է բերում իր չար բնույթը: Սակայն հարկ է հաշվի առնել նաև մեկ այլ հանգամանք, այն է՝ բոլոր կանայք, ովքեր՝ իբրև կին, էպոսում չար են, իբրև մայր՝ բարի են: Հիշենք թեկուզ Իսմիլ խաթունին, ով բարի է ոչ միայն իր տղայի, այլ նաև որբ Դավթի հանդեպ:

Էպոսում իբրև մայր հանդես են գալիս Ծովինարը, Դեղծուն-Ծամը, Իսմիլ խաթունը, Արմաղանը, արտատեր Պառալը, Խանդութ խաթունը:

Գոհարը, Սառյեն իբրև մայր չեն ներկայանում, Գոհարը՝ Մհերի անժառանգ լինելու պատճառով, իսկ Սառյեն պարզապես անբարո կնոջ կերպար է մարմնավորում և մայրության հետ կապ չունի:

Ծովինարը մայր է, ով գիտի ուսման հարգը, որդիների կյանքով մտահոգ է, վտանգը կանխագգում է, խորհրդատու է, կռվող եղբայրներին հաշտեցնում է, որդուն ամուսնացնում և հարսանիքի պատրաստություն է տեսնում:

Դեղծուն-Ծամը զավակներ է ծնում, խորհրդատու է, որդուն ամուսնացնում է, ապա նաև սգալու, որդեկորույս մայր է:

Իսմիլ խաթունը որբին խնամում է, որբի կյանքը փրկում, հաշտարար է, վտանգը կանխագգում է, որդու հետ մարտի է գնում, հանուն որդու խարդախության է դիմում, իր որդուն պաշտպանող մայր է:

Արտատեր Պառալը Դավթի խորհրդատուն է, նրան մայրություն է անում: Սակայն նա իբրև մայր բացահայտվում է իր գերված աղջկան փրկելու նպատակով Դավթին անիծելիս:

Խանդութ խաթունը հաշտեցնում է կռվող ամուսնուն և որդուն: Բազմաթիվ պատումներում Խանդութը գերեզմանից ձայնում է լացող Մհերին, որ նրա տեղն Ազոավաքարն է. անգամ մահից հետո էլ էպոսի կին-մայրը իր խորհուրդներով մասնակից է վիպական գործողությանը:

Արմաղանը իբրև ստնտու, խնամող և դաստիարակող մայր չի ներկայանում, սակայն խորապես կրում է մայրության կերպարի գլխավոր հատկանիշը՝ սերունդ քողնելու գործառույթը: Վերջին հատկանիշը, բնականաբար, ամենակարևորն է մայրության պարագայում, և նշված բոլոր մայր կերպարները կրում են այն:

Մայրության համար չափազանց կարևոր է նաև իր՝ աշխարհ բերած որդիների խնամքի և դաստիարակության գործը: Ահա Ծովինարը. ուսման է տալիս իր որդիներին, մշտապես խրատում նրանց: Մնացած մայրերը ևս բարի խորհրդատուներ են, Խանդութն անգամ գերեզմանից է խրատ տալիս որդուն: Խրատելու հատկանիշը հատուկ է նաև արտատեր Պառալին, որը ևս մայրության կերպավորումն է: Դավթի հոտաղ եղած ժամանակ անասնատեր կանայք նրան օրհնում են, Դավթին ձվածեղ և հայ են տալիս, իսկ Դավիթը կռիվ գնալուց առաջ նրանց է դիմում՝ ասելով, որ իրեն մայրություն են արել: Ըստ էության, այս կանայք լրացնում են Արմաղանի կիսատ քողած մայրությունը:

Մոր կերպարին հատուկ են մաս որդուն սպասվող վտանգը կանխագույր և փրկության միջոցներ ձեռնարկելը: Ծովինարն իր խելքով, արտատեր Պառավն իր անեծքով, խրատով ու հանդիմանությամբ, Իսմիլ խաթունը խորամանկությամբ ու խարդախությամբ փորձում են պաշտպանել իրենց զավակների կյանքը: Մայրության այդ հատկանիշը կրում է մաս Սանդուխտ քեռակինը, որն իր արցունքներով սրափեցնում է Դավթին՝ պաշտպանելով սպասվող վտանգից: Որդու պաշտպանի դեր ունի մաս Ջենով Հովհանին գանգատվող մայրը, որի որդու վիզը ծովել էր Դավթի զարկից:

Մայրությանը բնորոշ է մաս հաշտարար լինելու գործառնությունը: Ծովինարը, Իսմիլ խաթունը հաշտեցնում են որդիներին, Խանդութը՝ կռվող ամուսնուն և որդուն:

Մոր կերպարի մեջ արտահայտվում է մաս պտղաբերության՝ սերունդ թողնելու ամենասուրբ հատկանիշը, որով ոչ միայն իրենք են ինքնադրսևորվում, այլև նրանք հոգ են տանում որդիների ամուսնության մասին, նրանց հարսանիքի պատրաստությունն են հոգում: Ուրեմն՝ մայրը ոչ միայն զավակին ծնողն է, այլև նրա՝ սերունդ թողնելու սրբազան գործի երաշխավորը: Այդպիսին են Ծովինարը, Դեղձուն-Ծամը, սակայն էպոսում այդ հատկանիշը արտահայտվել է Գոհարի մոր կերպարում, ով խոստանում է իր աղջկան ամուսնացնել Մհերի հետ, իսկ առավել վառ դա դրսևորվում է Ջոհարի մոր՝ Մհերին հորից հանող պառավի կերպարում, ով փրկելուց առաջ պայման է դնում Մհերի դեմ՝ ամուսնանալ Ջոհարի հետ:

Առասպելական Անահիտը երեխան գրկին-ծնող մայր է, մարդկանց բարերար, խնամող, խոհեմ, պարկեշտ, հայրենիքի պաշտպան, առողջության երաշխավոր, բերքի և պտղաբերության մարմնացում⁷:

Ինչպես նկատելի է, մայրության և պտղաբերության աստվածուհու՝ Անահիտի առասպելական հատկանիշները լավագույնս դրսևորվել են էպոսում՝ մայր-կանանց կերպարների մեջ:

Սակայն հարկ է նշել, որ առասպելական նախաշերտերից բացի մոր կերպարին վերագրվել են մաս այլ հատկանիշներ, որոնք ուշ ժամանակների արդյունք են, ինչպես զավակներին տերտերի մոտ ուսման տանելը, դա քրիստոնեական ժամանակների ազդեցության տիպիկ օրինակ է:

Փաստենք, որ կանանց կերպարներում ևս նկատելի է այն հանգամանքը, որ մեր էպոսի ձևավորման գործում մեծ դեր են ունեցել ոչ միայն առասպելական, պատմական, քրիստոնեական նախաշերտերը, այլև նոր ժամանակների ասացողների հետ-սամուտ միջարկությունները:

Կինը էպոսում հանդես է գալիս մաս որպես քույր: Սակայն մի դեպքում մա բարի է, մյուս դեպքում՝ չար: Բարի է Մսրա Մելիքի քույրը, ով իր եղբոր պաշտպանն է: Տրամագծորեն հակառակ դիրքում է քառասուն փահլևանների քույրը, ով մարդակեր է և սպանել է իր եղբայրներին:

Կինը որպես սկեսուր և գոքանչ բացառիկ է էպոսում: Այսպես՝ Ծովինարը անիծում է որդիների մեջ կռիվ գյողին՝ Դեղձուն-Ծամին: Թեև Ծովինարի այս արարքը

7 Տե՛ս Ս. Հարությունյան, Հայ հին վիպաշխարհը, Ե., 1987, էջ 37:

բացատրվում է որդիների պաշտպանի և հաշտարարի դերով, սակայն ակնհայտ է, որ Ծովինարն այս դեպքում մասնակցություն ունի: Սկեսուրի կերպարը մասնորոշվում է այն հատվածներում, երբ մայրը համաձայն չէ որդու ամուսնությանը (այդպիսին են Ծովինարը և Դեղձուն-Ծամը):

Կինը՝ Գոհարի մայրը, զոքանչի դերում հանդիպում է էպոսի չորրորդ ճյուղի մեջ, այն էլ միայն Մոկայ պատումներում: Ի դեպ, զոքանչը առասպելական վիշապի դերում է:

Իբրև սիրուհի՝ կինն ի հայտ է գալիս Իսմիլ խաթունի, Չմշկիկ Սուլթանի, Դավթի սիրուհու՝ որբնայրի կնոջ կերպարներում, սակայն շատ ավելի հետաքրքիր է արտատեր Պառավի կերպարը որպես սիրուհի, ում մասին ասվում է. «Էդ Պառավ Մհերի յարն էր էդե», դա ակնարկվում է մասնաժամանակ, երբ պառավն անիծում է Դավթին և շատ խորհրդավոր ասում. «Էն հոր տղեն դու՞ տի ըլնես»:

Հետաքրքիր է մասնաժամանակի կերպարը, որն էպոսում միօրինակ չէ: Մի դեպքում այդ պառավը Սանասարին և Բաղդասարին հյուրընկալող պառավն է, ով էլ հայտնում է նրանց վիշապի մասին, մյուս դեպքում Դեղձուն-Ծամն է, ով սգից դուրս է գալիս այն ժամանակ, երբ Դավթը գնում էր կռվի, և նրան հայտնում է ջրից զորանալու գաղտնիքը, մեկ այլ դեպքում արտատեր Պառավն է, ով իր բարի խորհուրդներով ուղղորդում է ծուռ Դավթին, մի ուրիշ դեպքում՝ Խլաթում ծովս ծխացնող պառավ ջարդուն, որին Մհերը սպանում է, ապա մասնաժամանակի շերեփով խփել ցանկացող չար պառավը:

Նկատենք, որ Պառավը էպոսում առավել շատ հանդես է գալիս բարի խրատատուի կերպարով, որն իր մեջ մայրության հատկանիշներ է կրում: Ավելին՝ պառավի կերպարի առասպելական նախատիպը Նանե աստվածուհին է, ով մեծ մայրն է, տատը, մանը, որից էլ ծագել է հենց Նանե անվանումը: Պառավի՝ մայրություն անելու հատկանիշը նկատելի է բոլոր պառավների կերպարներում՝ բացի Խլաթի ջարդուի և շերեփով խփող պառավի կերպարներից, վերջիններս կապ չունեն առասպելական նախահիմքի՝ մեծ մայր Նանեի պաշտամունքի հետ. նրանց խորհուրդը բոլորովին այլ է:

Ամփոփենք, կինը էպոսում հանդես է գալիս իբրև աղջիկ, մայր, քույր, կին, տատ, պառավ, սկեսուր, զոքանչ, հորեղբոր կին, քեռակին, սիրուհի և այլն: Էպոսի առաջին երկու ճյուղերի վիպական բոլոր գործողությունները զարգանում են կանանց միջոցով, իսկ վերջին երկու ճյուղերում կանանց դերը թեև սկսում է նվազել, սակայն նրանք շարունակում են ազդել վիպական գործողությունների վրա: Կանայք գործողություններն առաջ են մղում ոչ միայն անմիջականորեն, այլև երազների, աստղագուշակությունների միջոցով, նույնիսկ մահից հետո էլ մայրը գերեզմանից իր խորհուրդներով ազդում է վիպական գործողությունների վրա: Կանանց կերպարների քննությունը մեզ բերում է այն եզրահանգման, որ առասպելական կանայք՝ Անահիտը, Շամիրամը, Նանեն, Աստղիկը, մեծապես ազդել են էպոսի ձևավորման վրա, թեև կան մասնաժամանակներ, որոնք ավելի ուշ ժամանակների ազդեցության հետևանք են:

Կինը մասնաժամանակի է, ուստի կարելի է ասել, որ մայրիշխանության ժամանակների հետքերը ևս ազդել են էպոսի կանանց կերպարների վրա, պատահական չէ կին հերոսի խոսքը. «Առյուծն առյուծ է, էգ լինի թե որձ»:

«ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐ» ԷՊՈՍԻ ՄՈՏԻՎԱՅԻՆ ՈՒՂԵՑՈՒՅՑԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՍԿՋԲՈՒՆՔՆԵՐՆ ՈՒ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ՀԱՅԿ ՀԱՄԱԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

Մոտիվային կամ դիպաշարային ուղեւորւթյւնք կամ ուղղակի գրառւած բանահյուսական հսկայական ու առաջին հայայքի բազմազան նյութը ինչ-որ կերպ դասակարգելու համար որոշակի մեխանիզմներ ու համակարգեր ստեղծելու անհրաժեշտությունն առաջացաւ արդէն 19-րդ դարի առաջին կեսին, երբ Եվրոպայում մեծ քանակությամբ նորանոր բանահյուսական տեքստեր էին գրառւում, որոնք կարելի էր ուսումնասիրել միայն ինչ-որ սկզբունքներով դասակարգելուց հետո:

Ֆրանսիական ու անգլո-ամերիկյան գրականագիտական եզրաբանւթյան մեջ ուղեւորւթյւնքի կազմւթյան հիմնական միավորը motif-ն է, իսկ գերմանականում՝ motiv-ը: Բոլոր դեպքերում տարբեր ուսումնասիրողներ մոտիվ ասելով հասկանում են դիպաշարային կայում ու կրկնվող միավորներ, որոնք հանդիպում են պատմողական ժանրերում:

Ավելի լայն ընկալւում ու ընդգրկւում ունեն ուղեւորւթյւնքի մեջ կիրառվող դիպաշարը՝ ֆրանսիական sujet-ը և անգլո-ամերիկյան plot-ը, որոնցով էպիկական ստեղծագործւթյուններում անվանվում է իրադարձւթյունների ու դեպքերի շղթան: Միաժամանակ պատմամաքանւթյան մեջ կիրառվում են իմաստային տարբեր ծանրաբեռնվածւթյուն ունեցող այլ միավորներ՝ քեմա՝ theme, միջադէպ՝ episode, scene, Incident և այլն: Վերոքվարկյալ բոլոր միավորների գործածւթյունը միանշանակ սահմանված չէ, ինչն էլ մինչ օրս ուղեւորւթյւնքի կազմւթյան գլխավոր խնդիրն է¹:

Դիպաշարային առաջին ուղեւորւթյւնքը ստեղծվել են 19-րդ դարավերջին ու 20-րդ դարասկզբին, սակայն դրանք ամբողջականւթյան չէին հավակնւում և համընդհանուր բնւթ չունէին: Ստեղծված ուղեւորւթյւնքի թվում առավել ընդհանրական ու հաջողված էր ֆինն գիտնական Ա. Աարնէի «Հեքիաքային տիպերի ուղեւորւթյւնք»²: Աարնէի ուղեւորւթյւնք տալիս էր հեղինակին հայտնի հեքիաքների դիպաշարերի գրեթե սպառիչ նկարագիրը: Այստեղ Աարնէն ընտրել էր տեքստերի դասակարգման ժանրային, իսկ դրանց ներսում՝ դիպաշարային սկզբունքը:

1 A. Dundes. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V.75. 1962. P.95-105.

2 Aarne A. Verzeichnis der Märchetypen. Helsinki, 1910.

Աարնեի ուղեցույցը ստեղծվել էր այնպես, որ հետագայում, ըստ հայտնաբերված նոր տեքստերի, հնարավորություն լիներ ընդարձակելու ու լրացնելու այն: Ուղեցույցի այս ունիվերսալության ու համապատասխան կառույցի հնարավորությունների շնորհիվ, հեքիաթային նոր տեքստերի գրառումների ու հրատարակությունների հետևանքով, Աարնեի ուղեցույցը հետագայում չորս անգամ լրացվեց ամերիկացի գիտնական Ս. Թոմփսոնի կողմից: Ա. Աարնե-Թոմփսոնի մոտիվային ուղեցույցը լրացվելով ու ծավալվելով հրատարակվեց 1928, 1961, 1964 և 1973 թվականներին³: Այս լրացումներից հետո ուղեցույցը դարձավ համաշխարհային դիալաշարամոտիվային համընդհանուր մի շտեմարան, որն այսօր էլ հեքիաթների ուսումնասիրության ու տիպաբանության հիմնական աղբյուրն է:

Չնայած մեծ ընդգրկումներին՝ Աարնե-Թոմփսոնի ուղեցույցը նախատեսված էր միայն հեքիաթների ուսումնասիրության համար: Ուղեցույցների խնդիրն ավելի բարդ է վիպական բանահյուսության մյուս ժանրերի՝ առասպելների, ավանդույթումների և հատկապես ժողովրդական էպոսների դեպքում:

Էպոսների դիալաշարերի դասակարգման դժվարությունները պայմանավորված են նրանով, որ այս ժանրը առավել, քան հեքիաթը, կապված է ազգային-լոկալ բանահյուսական ավանդույթների հետ: Հետևաբար գրեթե անհնար է դառնում միջազգային նշանակության ուղեցույցների կազմումը:

Այդուհանդերձ, ոչ հեքիաթային ուղեցույցներ նույնպես կազմվել են: Մասնավորապես, բացի հեքիաթային դիալաշարային ուղեցույցից, Ս. Թոմփսոնը կազմել է նաև մի մոտիվային ծավալուն ուղեցույց, որտեղ մասամբ ներկայացված են նաև հայ առասպելաբանության մի շարք մոտիվներ⁴: Ամերիկացի գիտնականը հայ առասպելաբանությանը ծանոթ է ու հղումներ է կատարում Մ. Անանիկյանի՝ 1925 թվականին Նյու Յորքում տպագրված «Հայ առասպելաբանություն» անգլիալեզու աշխատությանը⁵: Այստեղ հայ առասպելաբանության սահմանափակ թվով մոտիվներ են ներկայացվում: Թոմփսոնի մոտիվները խմբավորող 24 բաժիններից ընդամենը հինգում են հանդիպում մեր առասպելաբանության մոտիվները: Այդ հինգ բաժիններն են՝

1. Առասպելաբանական մոտիվներ (A. Mythological Motifs)

A 0 - Արարիչ (*Creator*)

A 101 - Գերագույն Աստված որպես արարիչ (*Supreme god as creator*)

A 116.1+A 116.1 - Երկվորյակ աստվածներ (*Twin gods*)

A165.6.+A165.6. Աստծո պատկերում (*Scribe of the gods*) և այլն:

2. Կենդանական մոտիվներ (B. Animal Motifs)

B11.+B11-Վիշապ (*Dragon*)

3 Thompson S. The Types of the Folktale. Helsinki, 1973.

4 Thompson, S.. Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. Second. ed.: 6 vols. Bloomington. Ind.: Indiana University Press, 1955 – 1958.

5 Ananikian, Mardiros H. & Werner, Alice Mythology of All Races. Vol VII (Armenian, African). New York : Cooper Square Publishers, 1964.

- B11.11.+B11.11.-Վիշապամարտ (*Fight with dragon*).
 B161.+B161.-Իմաստություն օձից (*Wisdom from serpent*).
 B613.1.+B613.1.- Օձի սիրուհի (*Snake paramour*).

3. Հրաշքներ (F. Marvels)

- F200.+F200.-Փերիներ, ոգիներ (*Fairies (elves)*)
 F321.1.+F321.1. Երեխաների փոխանակում- (*Changeling*)
 F420.1.2.+F420.1.2. Իգական ջրային ոգիներ- (*Water-spirit as woman (water-nymph, water-nix)*)
 F441.2.1.+F441.2.1. Անտառի ոգի- (*Wood-nymph*).

4. Հավատ և հնարավորություն (N. Chance and Fate)

- N111.3.1.+N111.3.1.- Ճակատագրի անիվը պտտվում է քարայրում
 փակված հերոսի մոտ (*Fortune's wheel turned by dead king in mountain*)

5. Սեռ (T. Sex)

- T543.2.+T543.2.Ծաղկից ծնված (*Birth from flower*)
 T543.3.+T543.3. Մրգից ծնված (*Birth from fruit*) և այլն:

Առաջնահայաց նկատելի է, որ նախ այստեղ բավական սահմանափակ թվով մոտիվներ են ներկայացվում, բայց այդ չկա մոտիվների դասակարգման միասնական սկզբունք ու մոտիվի հստակ ընկալում: Այդուհանդերձ, սա հայ վիպական բանահյուսությունը համաշխարհային բանահյուսական ֆոնդի հետ համադրելու առաջին փորձն է:

Թոմփսոնի ուղեցույցը թեև հնարավորություն է տալիս համեմատելու տարբեր ժողովուրդների, տարածաշրջանների, տարբեր ժանրերի հազարավոր տեքստեր, սակայն ի վերջո հենց այդ ընդհանրականության հետևանքով առանձին տեքստերի դեպքում չափազանց վերացական է:

Էպոսի դիպաշարային ուղեցույց կազմելու փորձ կատարել է ուսումնասիրող Հ. Յասոնը: Գլխունականը ֆիննական դարոցի տեսաբանների ու ռուս ֆորմալիստների սկզբունքներով կատարում է միջադեպային էպոսի էպիկական մեմամարտի մոդելների տիպաբանություն: Յասոնը որպես տիպաբանության սկզբունք ընտրում է դիպաշարը, որը առավել ընդհանրական միավոր լինելով, հնարավորություն է տալիս վերացարկվելու տեղային-ազգագրական առանձնահատկություններից ու ցույց տալու էպիկական ստեղծագործությունների նմանությունները⁶:

Ընդհանրապես վիպական տեքստերում, որտեղ հաճախ միահյուսված են պատմական ու էպիկական, ապա և առասպելական տարրերը, շատ դժվար է նվազագույն ու կայուն միավորների առանձնացումը, ինչը և ուղեցույցների կազմության առաջին ու հիմնական խնդիրն է:

Հայ բանագիտության մեջ, չնայած տարբեր ժանրերի հսկայական բանակությանը տեքստերի գրառմանը, ժողովրդական հեքիաթներից բացի, վիպական այլ ժանրերի դիպաշարամոտիվային ուղեցույցներ չեն կազմվել: Ս.Գուլլակյանի կազ-

6 Ясон Г., Модели и категории эпического нарратива. ուսումնասիրության էլեկտրոնային տարբերակը տե՛ս <http://www.ruthenia.ru/folklore/sus/index.htm>.

մած հայկական հրաշապատում հեքիաթի երկու՝ դիպաշարային և մոտիվային ուղեյուրները կարելի է ուղեյուրյի կազմության հաջողված փորձ համարել, թեև այստեղ հստակ չեն դիպաշար և մոտիվ եզրերի սահմանները: Այս ուղեյուրներում ուսումնասիրողը մեր հեքիաթները քննում է Արմեն-Թումսոնի հեքիաթային տիպերի ուղեյուրյի սկզբունքներով և դրանց հարաբերությամբ⁷:

«Սասնա ծռեր» էպոսի դեպքում, չնայած գրառված շուրջ 160 պատումներին, դեռևս չկա դրանց դիպաշարային կամ մոտիվային ուղեյուր: Իհարկե, ուսումնասիրության շուրջ 130-ամյա ընթացքում էպոսի պատումների համեմատության փորձեր կատարվել են, սակայն դրանք համակարգային և ամբողջական բնույթ չեն ստացել: Առաջին և հիմնական պատճառն, ըստ մեզ, պատումների համեմատության միասնական ու հիմնավոր սկզբունքների բացակայությունն է: Ընդ որում, անհրաժեշտ է նախ կազմել էպոսի պատումների երեք հիմնական տիպաբանական խմբերն ամբողջությամբ ընդգրկող ներքին ուղեյուր, ապա և սկզբունքների ստանդարտացման ճանապարհով մեր էպոսի տարբեր պատումներում իրացվող մոտիվները համեմատել միջազգային որևէ, ցանկալի է Ս. Թումսոնի վերոհիշյալ ուղեյուրյի մոտիվների հետ:

«Սասնա ծռերի» գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները այս կամ այն կերպ անդրադարձել են պատումների առասպելաբանական և պատմական հիմքերին, առանձին պատումների արվեստին և այլն, սակայն մի քանի բացառություններով չեն կատարվել պատումների դիպաշարամոտիվային քննություն ու տիպաբանություն, հետևաբար չի եղել ուղեյուրների անհրաժեշտություն:

Տարբեր խմբերի պատումների համեմատության առաջին փորձը կատարում է վեպի երկրորդ պատումի գրառող Մանուկ Աբեղյանը նախ իր գրառած պատումի առաջաբանում, ապա՝ ժամանակի մամուլում⁸: Ավելի ուշ՝ 1960-ական թթ. սկզբին, պատումների երկու խմբերի տիպաբանական քննություն է կատարում Կ. Մելիք-Օհանջանյանն իր «Հայ Ժողովրդական վիպական բանաստեղծությունը» ռուսերեն աշխատության մեջ⁹: Այստեղ առաջին անգամ Մոկայ և Մշո մեծ թվով պատումների ուսումնասիրությամբ կատարվում է դրանց բովանդակության, կերպարային համակարգի և հորինվածքի տարրերի ու պատումների արվեստի համեմատությունը¹⁰: Այս ուսումնասիրություններից բացի, մինչև 1970-ական թթ. էպոսի պատումների մեծ քանակ ընդգրկող տիպաբանական քննություն չէր կատարվել:

Հայ վիպագիտության այդ բացը լրացնելու եկավ բանագետ Ա. Սահակյանի «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն» մեծարժեք աշխատությունը, որտեղ հեղինակը «Սասնա ծռեր» ժողովածուի Ա և Բ հատորների

7 Гуллакян С.А., Указатель мотивов армянских волшебных сказок, Ереван, 1983, и Указатель сюжетов армянских волшебных и новелистических сказок, Ереван, 1990.

8 Սասնա ծռեր, հատոր Ա, էջ 3-4:

9 Աշխատությունը գրվել է 1964 թվականին, որպես հեղինակի կողմից ռուսերեն բարգմանված տասը պատումների առաջաբան, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով հրատարակվել է միայն 2006 թվականին: Տե՛ս Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Армянская народная эпическая поэзия, Ереван, 2006.

10 Տե՛ս նշված տեղում, ժ. 35-42.

հիման վրա, անդրադառնալով վեպի գրառման ժամանակի և հասարակական իրադրության կապին, գրառման վայրին ու հայրենիքին, տարածմանն ու տեղայնացմանը, վեպի կառուցվածքին, կատարում է 47 պատումների տիպաբանական քննություն¹¹։ Ուսումնասիրությունը բացառիկ է իր ընդգրկունությամբ ու քննվող հարցերի լայն շրջանակով։ Բանագետը, գնալով հիմնականում ազգագրական տարբեր շրջաններից ծագող, տարբեր վայրերում գրառված պատումների դիպաշարային նմանությունների ուսումնասիրության ճանաչարհով, արձանագրում է, որ անկախ գրառման հանգամանքներից (ժամանակ, վայր, վիպասաց, բանահավաք և այլն), վեպը ձևավորվել է նույն հիմքով, և բոլոր պատումներում գործում են դիպաշարաստեղծման միևնույն սկզբունքները։ Այդ սկզբունքներն էլ, ըստ բանագետի, կապված են վեպի չորս հիմնական թեմաների՝ յուրային-օտար հակադրության, ամուսնության, հզոր ժառանգի և շինարարական, տարբեր կիրառություններով։ Ըստ այսմ էլ՝ ուսումնասիրությունը գլխավորապես քննում է նշված հիմնական թեմաների տարբեր ճյուղերում իրացման առանձնահատկությունները, և հազվադեպ է անդրադարձ կատարվում միջպատումային և միջխմբային հարաբերություններին։

Ուսումնասիրողը թեև իրնբացա առանձին աղյուսակներում առանձնացնում է քննվող 47 պատումների միջադեպերը, սակայն հստակորեն չի սահմանվում կիրառվող միջադեպ եզրը, ինչի հետևանքով նույն հարթության վրա են դրվում տարբեր իմաստային ծանրաբեռնվածությամբ ու գործառնություններով միավորներ։

Ավելի ուշ, արդեն «Սասնա ծռեր» ժողովածուի Դ հատորին կցված հավելվածում Ա. Սահակյանը առանձնացնում է նաև Սասնո պատումների այս անգամ արդեն մոտիվային հարացույցը, սակայն այս դեպքում նույնպես չկա կիրառվող մոտիվ եզրի հստակ սահմանում, իսկ տեքստային միավորների առանձնացումը հաճախ կամայական բնույթ ունի¹²։ Ըստ այսմ էլ՝ այս միավորների սահմանները նույնիսկ նույն գրքի սահմաններում այդքան էլ հստակ չեն։ Սասնո պատումների դեպքում դրանք հիմնականում գործողություն (կամ մի քանի գործողություն), բնութագրում, իրավիճակ և այլն արտահայտող նախադասություններ են, որոնք ներկայացնում են ինչպես սուբյեկտ և օբյեկտ հարաբերությունների վերացարկված, այնպես էլ կոնկրետ տեքստային իրացման վիճակներ։ Այս բազմազանությունն էլ որոշակի շփոթ է առաջացնում, և հաճախ անհասկանալի են մնում այն սկզբունքները, որոնցով կազմաբանողվել է վիպական տեքստը, և առանձնացվել են առանձին միավորներ։

Եվ ընդհանրապես սյուժե, մոտիվ, թեմա, միջադեպ եզրերը թեև մեզանում բազմիցս կիրառվում են, սակայն չկա դրանց միասնական ընկալում, ինչն ըստ մեզ խոչընդոտում է բանահյուսական տեքստերի արդյունավետ ուսումնասիրությունն ու չափազանց անիրաժեշտ տարբեր ուղեցույցների կազմությունը։

Մեր էպոսագիտության մեջ դիպաշարային այս միավորներին առաջին անգամ անդրադարձել է Մ. Աբեղյանը։ Բանագետը հիմնականում առանձնացնում է երկու միավոր՝ սյուժետ և մոտիվ։ «Սյուժետ» եզրը ընդհանուր գծերով համապատասխանում է Ա. Սահակյանի առանձնացրած թեմային, իսկ վերջինիս էլ ստորադասվում է

11 Ա. Սահակյան, «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն, Երևան, 1975։

12 Սասնա ծռեր, հատոր Դ, Երևան, 1999։

մոտիվը: Գիտնականն առանձնացնում է այդպիսի մի քանի սյուժետ՝ մարտ, ամուսնություն, հերոսի մահ և այլն. «Այս կամ այն փոփոխակի մեջ այնքան շատ և տարբեր մոտիվներ են հարակցվում և մեջբերվում այս մարտի գործողության ընթացքում, որ միահամուռ ստացվում է մի հարաբարդ պատմվածք»¹³: Ընդհանրացնելով բանագետը սահմանում է. «Սասնա ծռերի» մեջ ի մի են հավաքված բազմազան և շատ սյուժետներ ու մոտիվներ, և՛ պատմական, և՛ առասպելաբանական, և՛ հայկական, և՛ միջազգային, և կազմվել է մի մեծ վիպասանություն: Ուստի Վեպն, այդ վիպական մեծ նյութի պատճառով, ունի բարդ արխիտեկտոնիկա և բարդ զարգացում»¹⁴:

«Սասնա ծռերը» հիմնական թեմաների է բաժանում նաև էպոսագետ Սարգիս Հարությունյանը: Գիտնականն առանձնացնում է այդպիսի համընդգրկուն յոթ թեմաներ, որոնք էլ կարող են բաժանվել առանձին մոտիվների¹⁵:

Ինչպես արդեն նշեցինք, թեմային՝ որպես էպոսի տարբեր պատումների ու նրանց ճյուղային կառույցների քննական համեմատության սկզբունքի, անդրադարձել է Ա. Սահակյանը. «Վիպական կառույվածքային ուրվագիծը հենվում է որոշակի սակավաթիվ թեմաների վրա: Մրանց շուրջն են համախմբվում բազմաթիվ մոտիվներ, որոնցով և կազմվում են միջադեպերը. իսկ այս բոլորի վրա հիմնվում են վիպական սյուժեները»¹⁶:

Թեմատիկ այս բաժանումը թեև պատճառաբանված է էպոսի ներքին բովանդակային և մասամբ կառույվածքային տվյալներով, սակայն առավել հարմար է ճյուղերի համեմատական քննության համար, իսկ տարբեր տիպաբանական խմբերի բաղդատման ու ուղեցույցների կազմության տեսանկյունից այս միավորների օգտակար գործողության գործակիցը բավական չաժր է, քանի որ նշված հիմնական թեմաները բնորոշ են բոլոր պատումներին: Այս դեպքում պատումների տիպաբանական խմբերը տարբերակելու համար անհրաժեշտ է օգտագործել առավել կոնկրետ, ըստ այդմ էլ՝ պատումների որևէ խմբին ներհատուկ միավորներ, ինչպիսիք են՝ մասամբ մոտիվը և առավելապես միջադեպը:

Մոտիվը բանահյուսական ու գրական տեքստերի հիմնական դիալաշարաստեղծ միավորն է: Լինելով միաժամանակ հարաբերականորեն կայուն, անփոփոխ ու կրկնվող միավորներ՝ մոտիվները որոշակի վերացարկվածություն ունեն, ինչը հատկապես էպոսների դեպքում դժվարացնում է դրանց սահմանումն ու արձանագրությունը: Այս հատկանիշներից է բխում նաև մոտիվի տարածվածությունը ինչպես նույն ժանրի տեքստերի սահմաններում, այնպես էլ բանահյուսական տարբեր ժանրերի տեքստերի դեպքում:

Ռուս բանագիտության մեջ մոտիվի տեսության հիմնադիր Ա. Վեսելովսկին «Պատմական պոետիկայում» մոտիվը դիտում էր որպես բանահյուսական տեքստի պարզագույն և անտրոհելի միավոր՝ միաժամանակ նշելով, որ մոտիվները իմաստաբանորեն հագեցած, արխայիկ մարդու կյանքում որոշակի գործառնականու-

13 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատոր Ա, էջ 458:

14 Նույն տեղում, էջ 466:

15 Ս. Հարությունյան, Հայ ժողովրդական վեպը (կուլտուր-պատմական ակնարկ), Սասնա ծռեր, Երևան, 1977, էջ 641:

16 Ա. Սահակյան, «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն, էջ 82:

քյամբ օծուված միավորներ են¹⁷: Հետագայում մոտիվի անտրոհելիության թևը մասամբ հեյթվեց Վ. Պրոպի՝ հրաշապատում հեքիաթի հերոսների գործառույթների տեսությամբ, իսկ գիտնականի «Հեքիաթի ձևաբանությունը» դարձավ հերոսների գործառույթների ուղեցույցների կազմման հիմքը¹⁸: Թե՛ գործառույթի և թե՛ մոտիվի դեպքում գործ ունենք իմաստային, կրկնվող միավորների հետ, որոնք վերադարձված են կոնկրետ տեքստային իրականություններից և առարկայանում են միայն այլ միավորների, տեքստի հատվածների միջոցով իրացվելով: Մոտիվի այս հատկանիշն էլ վերջինիս բազմակի ու տարասեռ ընկալումների ու սահմանումների տեղիք է տվել ինչպես հայ և ռուս տեսական գրականության մեջ, այնպես էլ անգլո-ամերիկյան մատալոգիայում¹⁹:

Բանահյուսության ու գրականության գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները օգտագործում են մոտիվ եզրը, սակայն այդպես էլ ի վերջո այն միանշանակ չի սահմանվում, ինչի պատճառը միավորի՝ միաժամանակ երկակի՝ ընդհանրացված-ամբողջական և կոնկրետ-մասնավոր դրսևորումներն են: Առաջին դեպքում մենք գործ ունենք որոշակիորեն վերադարձված և ընդհանրացված դիպաշարային սխեմաների և բանաձևերի հետ, երկրորդ դեպքում՝ մույն այդ միավորների կոնկրետ տեքստային դրսևորումների հետ: Մասնավորի և ընդհանուրի, սխեմայի և իրացման²⁰ երկակիության պատճառով մոտիվ եզրը երբեմն զուգահեռվում և մույնանում է դիպաշարային այլ միավորների՝ թեմաների, միջադեպերի, դրվագների, ավտոտիվների և այլնի հետ, ինչը հաճախ եզրի չհիմնավորված մեկնության արդյունք է: Եվ ընդհակառակը՝ այս բոլոր միավորները որոշակի ստորադասական կապերի մեջ են և կազմում են մեկ ընդհանուր՝ եռանդամ համակարգ²¹:

Մեր ուսումնասիրությունը և մոտիվային ուղեցույցի կազմության սկզբունքները թեև ընդհանուր առմամբ շարունակում են պատումների տիպաբանության ու մոտիվների առանձնացման սկզբունքները, սակայն բոլորովին տարբեր մեկնակետեր ունեն և ուսումնասիրվող նյութի ավելի մեծ շրջանակ են ընդգրկում: Եթե Կ. Մելիք-Օհանջանյանն ու Ա. Սահակյանը, քննելով հիմնականում միայն Մշո և Մոկայ պատումները, առանձնացնում են սահմանափակ թվով մոտիվներ, կամ պատումների միջև տարբերությունները հանգեցնում են որոշ թեմաների ճյուղերում իրացման հաճախականությանը, ծավալներին և հաջորդականությանը, հիմնականում նմանություններ արձանագրում, ապա մենք, ընդհակառակը, նախապես սահմանելով մոտիվ ու միջադեպ եզրերը, կատարելով բոլոր երեք տիպաբանական խմբերի պա-

17 Веселовский А. Н., Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940, ст. 494-500.

18 Пропп В. Я., Морфология сказки, М., 1969.

19 Այս մասին տե՛ս Путилов Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива// Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. СПб., 1992.

20 «Մոտիվի կարևորագույն հատկանիշը նրա՝ տեքստում մասնակի իրացման ունակությունն է», – գրում է խալիզը: տե՛ս В. Е. Хализев, Теория литературы, Москва, 1999, էջ 175.

21 Վիպական մոտիվների առանձնահատկությունների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս ՀՀամբարձումյան, Մոտիվի գործառնականությունը վիպական տեքստում, «Էջմիածին», 2007/ 8, էջ 44-82:

տումների մանրագնին համեմատություն, առանձնացնում ենք «Սասնա ծռերի» բոլոր տարբերակների հիմնական դիալաշարաստեղծական միավորները: Մոտիվներն ու միջադեպերը միաժամանակ դառնում են էպոսի տիպաբանական խմբերի առանձնացման հիմնական միավորները:

Մոտիվ ասելով՝ մենք հասկանում ենք քեմային ստորադասվող տեքստային կոնկրետ իրականություններից որոշակիորեն վերացարկված միավորներ, որոնք կոնկրետանում են միայն առանձին միջադեպերի միջոցով իրացվելով: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որը կենսագրական էպոսը, ինչպիսին «Սասնա ծռերն» է, հիմնականում կառուցվում է կենտրոնական ու երկրորդական հերոսների շուրջ, մոտիվներն ամբողջացնող հանգույցները դառնում են հերոսների գործողությունները: Այս դեպքում առանձնացվող տեքստային միավորները պետք է արտահայտեն՝

- ա) Հերոսին ու նրա գործողությունները
- բ) Հերոսի բնութագրումները
- գ) Հերոսի գործողությունների հետևանքները

Այսինքն՝ մենք առավելապես գործ ունենք մոտիվ-գործողություն և մոտիվ-բնութագրում չափորոշիչների հետ: Մոտիվը պետք է արտահայտվի անորոշ ձևով դրված բառակապակցությամբ կամ կարճ նախադասությամբ:

Մոտիվներն առանձնացնելիս մենք հաշվի ենք առել միավորի կրկնվելու և տեքստային որևէ բովանդակային ամբողջություն ընդգրկելու հատկանիշը: Այս սկզբունքներով մեր էպոսի պատումների յուրաքանչյուր խմբում առանձնացրել ենք այդպիսի 40-50 մոտիվ:

Մեր էպոսի պատումների երեք տիպաբանական խմբերում՝ կապված կենսագրական էպոսի կառուցվածքային առանձնահատկությունների հետ, մոտիվները կրկնվում են, սակայն կան նաև տիպաբանական խմբերին ներհատուկ մոտիվներ: Յուրաքանչյուր մոտիվի առկայությունը այս կամ այն խմբում պայմանավորված է պատումի ճյուղային համամասնությամբ, ինչը ևս տիպաբանական խմբերի բնորոշիչներից է:

Իրացման կոնկրետ առանձնահատկություններից անկախ՝ կա վեպի վերացական քառաճյուղ համակարգը, որը սակայն տարբեր պատումներում տարբեր կառուցվածքային մոդելներով է հանդես գալիս: Վեպի հայտնի չորս ճյուղերը՝ Սանասար և Բաղդասար, Մեծ Մհեր, Սասունցի Դավիթ և Փոքր Մհեր, պատումներում ներկայանում են տարբեր ինքնությունությամբ, համամասնությամբ, հաջորդականությամբ և ծավալներով: Համեմատաբար ինքնություն են առաջին և երրորդ ճյուղերը, որոնք հանդես են գալիս առանձին, իսկ երկրորդ և չորրորդ ճյուղերը առանձին պատումների տեսքով չեն պահպանվել: Առաջին ճյուղը առանց մյուս ճյուղերի հանդիպում է միայն Մոկաց պատումներում: Երկրորդ ճյուղը համեմատաբար մեծ ծավալներով կա Մշո և Սասնո պատումներում, սակայն այստեղ էլ բավական թույլ է առաջին ճյուղը: Չորրորդ ճյուղը համեմատաբար ակտիվ է Մոկաց պատումներում, իսկ Սասնո պատումներում շատ սեղմ է: Վեպի ճյուղերը Մոկաց և Սասնո պատումներում պատմվում են ավանդական հաջորդականությամբ: Միայն Մշո պատումներում է հանդիպում եռաճյուղ պատումների յուրահատուկ կառուցվածքային մոդել՝ Սանասար և

Բաղդասար-Սասունցի Դավիթ-Փոքր Մհեր ճյուղային համամասնությամբ:

Ըստ այսմ էլ՝ այս կամ այն մոտիվը տարբեր պատումներում կարող է չիրացվել ընդհանրապես կամ իրացվել այլ հաջորդականությամբ ու դասավորությամբ: Այսպես, Մոկայ պատումներում հրաշապատում տարրի ընդգծված արտահայտության և առաջին ճյուղի ակտիվության ու ամբողջականության հետևանքով ամբողջական է մոտիվային համակարգը: Մոկայ պատումների առաջին ճյուղի մոտիվային համակարգն այս տեսքն ունի.

- A. Հերոսուհուն ամուսնացնելու պահանջ
- B. Անձնագոհություն
- C. Անարատ հղիություն
- D. Եղբայրների գերբնական ծնունդ
- E. Առաջին հերոսի հզորացում ջրում
- F. Ռ-ազմի պարագաների և ձիու հայտնաբերում
- G. Վերադարձ և օգնություն թույլ հերոսին
- II. Կռապաշտ քաղաքի սպանություն
- I. Եղբայրների բախում
- J. Մշակութային գործունեություն (բնակության վայրի հիմնում)
- K. Սիրային նամակ հերոսին
- L. Եղբայրների բախում
- M. Այլ փեսացուներ
- N. Երկրորդ հերոսի ամուսնություն
- O. Հզոր ժառանգի ծնունդ

Մշո տիպաբանական խմբի ծավալում պատումներում բավական ընդգծված է երկրորդ ճյուղը: Այս ճյուղի մոտիվային հարացույցը հետևյալ տեսքն ունի.

- A. Հզոր ժառանգի ծնունդ
- B. Հերոսը՝ որսորդ
- C. Ձիու ձեռքբերում
- D. Մխրանք (Առյուծի սպանություն)
- E. Մշակութային գործունեություն
- F. Հրավերք օտար տիրուհու կողմից
- G. Խարդավանք (հակահերոս-թշնամու ծնունդ)
- H. Դաշինք թշնամու հետ
- I. Արթնացում և վերադարձ
- J. Հզոր ժառանգի ծնունդ
- K. Մահ

Սասնո տիպաբանական խմբի պատումներում համեմատաբար ամբողջական ու ծավալուն է երրորդ՝ Դավթի ճյուղը: Մոտիվային հարացույցն այստեղ հիմնականում նման է Մշո և Մոկայ պատումների հարացույցին, սակայն կան նաև նորություններ.

- A. Կենտրոնական հերոսը թշնամական ճամբարում
- B. Հերոսի ընդդիմությունը հակահերոսին

- C. Փորձություն
- D. Հերոսի սպանության չիրագործված պատվեր
- E. Կենտրոնական հերոսի հասունացումը, փորձություններն ու չարությունները
- F. Խորհրդատու հերոսուհու հայտնություն
- G. Մշակութային գործունեություն (վանքի վերաշինում)
- H. Թշնամու հարկահանները Սասունում
- I. Հերոսի առաջին ելույթը (պատուհասում)
- J. Հակահերոսի հարձակումը
- K. Հերոսի զինավառումը
- L. Հերոսի հզորացումը
- M. Հերոսի ուժի ցուցադրում
- N. Հերոսը մարտից առաջ (հրաժեշտ, վախ ու ձիու քաջալերություն)
- O. Հերոսը թշնամու բանակում (զգուշացում, կոտորած, խորհրդատու ծերունու հայտնություն)
- P. Հերոսի և հակահերոսի հանդիպումը
- Q. Ազգականի երազն ու հերոսի ազատումը
- R. Հերոսի և հակահերոսի մենամարտը
- S. Հերոսը ազատ է արձակում թշնամիներին
- T. Մշակութային գործունեություն
- U. Հերոսի գալթակղում
- V. Մենամարտ կնոջ հետ
- W. Ամուսնություն
- X. Երդմնազանցություն
- Y. Կրտսեր հերոսի ծնունդ
- Z. Հոր ու որդու մենամարտ և անեծք
- AA. Հերոսի սպանություն և կնոջ ինքնասպանություն:

Ի տարբերություն մոտիվների, որոնց մեծ մասը ընդհանուր է տիպաբանական խմբերի համար, միջադեպերը՝ մոտիվների կոնկրետ տեքստային իրացումները, առավել ընդգծված են ներկայացնում ինչպես առանձին պատումների, այնպես էլ տիպաբանական խմբերի տարբերությունները: Մեր ուսումնասիրության մեջ միջադեպ են համարվում հիմնականում մեկ գործողություն կամ իրավիճակ ներկայացնող դիալոգարային միավորները, որոնք հանդես են գալիս ինչպես առանձին, այնպես էլ միմյանց կապված խմբերով:

Մոկայ պատումների յուրահատուկ միջադեպերը հիմնականում կապված են այս խմբի պատումներում ակտիվ գործող Ձենով Հովանի, պատումների առասպելական շերտերի և հատկապես առաջին ճյուղում՝ վիշապամարտի առասպելային հետ: Միայն այս խմբում են իրացվում ծովի մեջ աղբյուրի հայտնաբերման, կռավաշտ թագավորին խաբելու, կուռքերի պահանջով եղբայրների զոհաբերման խոստման, վիշապների և դևերի հետ եղբայրների կռվի միջադեպերը: Երկրորդ ճյուղում յուրահատուկ են Մըսրա Մելիքի կնոջ՝ երեխայի համար օրորոցային երգելու, քահանաների միջոցով հաշտեցման միջադեպերը: Երրորդ ճյուղում խմբին բնորոշ են

որսասարում կենդանիների ազատ արձակման, Չենով Հովանի հետ գիշերը սարում մնալու, Մելիքի մոր երազի, Մելիքի մամակի, Հովանի ավստասների, սիրո և ամուսնության միջադեպերը: Չորրորդ ճյուղում յուրահատուկ են հոր և որդու բախման, Խանդութի կոչի, Միերի ծնողների գերեզման այցելության և այլ միջադեպերը:

Մշո տիպաբանական խմբի պատումներում, կապված մոտիվային յուրահատուկ համակարգի, դիալաշարի զարգացման ներքին օրինաչափությունների և ազգագրական շրջանի յուրահատկությունների հետ, յուրահատուկ են առաջին ճյուղում՝ բերդը բարակ, բայց հզոր ջրի ավին հիմնելու, հոր սպանության, երկրորդ ճյուղում՝ Միերի որսորդության, ձի ընտրելու, առյուծի սպանության, երրորդ ճյուղում՝ Մելիքի պայմանի, Դավթի ընդդիմության, քարից կայծ դուրս գալու, Դավթի և հոր-բարած ընկերոջ (ընկերների), ցասման ժամի հարիսայի, Դավթի և դևերի, դևերի քարայրում գանձի ու քուռակի ձեռքբերման, աշուղների ծեծի, չորրորդ ճյուղում՝ Միերի՝ գերությունից ազատման, Աստղիկի հետ մենամարտի և այլն միջադեպերը:

Սասնո պատումները միջադեպային յուրահատուկ և ընդգծված համակարգ չունեն: Մի քանի պատումներում հանդիպող յուրահատուկ միջադեպեր են Մեծ Միերի և Մելիքի մենամարտը, վիշապներին հաղթելը, Սասունի հիմնադրումը և այլն: Երրորդ ճյուղում յուրահատուկ են Դավթի մանկության և շինարարական գործունեության միջադեպերը՝ Դավթի և Մելիքի առաջին բախման, Դավթի ձեռքին կրակ դնելու, պառավի արտը հերկելու, գյուղ հիմնելու, եկեղեցի ու վանքեր կառուցելու, Դավթի և կոշկակարների, Դավթի՝ Դիարբեքի բերդը թրով կոկած քարերով կառուցելու, բերդում ոսկե աքաղաղ դնելու, ձեռնափայտը դռան վրա թողնելու, քամու հետ գրույցի, մարդկանց օգնելու և այլն:

Հետագա ուսումնասիրությամբ և էպոսի պատումների ուղեցույցի միջազգային մոտիվային ուղեցույցների հետ համեմատության դեպքում հնարավոր է միջադեպ եզրի փոխարեն կիրառել առավել ընդունված ենթամոտիվ եզրը:

«Սասնա ծռերում» մոտիվները կապված են միմյանց հետ և մեկ ճյուղի սահմաններում հանդես են գալիս առանձին, բավական կայուն և համեմատաբար ինքնուրույն խմբերով: Այդպիսի խումբ են կազմում, օրինակ, Մոկայ պատումներում անարատ հղիության, հոր սպանության, մշակութային գործունեության, Մշո պատումներում՝ Բեռի Թորոսի գործունեության, Սասնա պատումներում՝ Մեծ Միերի և Դավթի մշակութային գործունեության հետ կապված մոտիվները: Այս մոտիվների խմբերի միջոցով էլ կառուցվում է մեր էպոսի դիալաշարը:

«Սասնա ծռերի» պատումների մոտիվային ուղեցույցի կազմությունը հնարավորություն կտա արդեն դասակարգված, մանրամասն նկարագրված ու համեմատված ամբողջական նյութի վրա նոր տեսական ուսումնասիրություններ անելու, կատարելու վեպի գրական մշակումներ և համահավաք բնագրեր կազմելու: Աշխատանքի հաջորդ փուլում միջազգային մոտիվային ուղեցույցների հետ համեմատության ու ուղեցույցի սկզբունքների ստանդարտացման ճանապարհով հնարավոր է մեր էպոսն իր ամբողջ բազմազանությամբ ու գեղեցկությամբ ներկայացնել միջազգային բանագիտության ասպարեզում:

ՊԱՌԱՎԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ «ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐ» ԷՊՈՍԻ ՉՈՐՐՈՐԴ ՃՅՈՒՂՈՒՄ

ԱԼԻՆԱ ՂԱՐԻԲՅԱՆ

«Սասնա ծռեր» Էպոսի կին հերոսուհիների մեջ յուրահատուկ է արտատեր պառավի կերպարը, որն իր զուգահեռներն ունի շատ ժողովուրդների առասպելներում: Վիպական հյուսվածքում պառավը հերոսների կողքին է ամենաձանր և պատասխանատու պահերին և իր խորհուրդներով օգնում կամ ուղղորդում է նրանց:

Էպոսի առաջին ճյուղում պառավը Սանասարին խորհուրդ է տալիս, թե ինչպես վերցնի վիշապի բերանի ակը կամ աշտարակի գլխի խնձորը, որպեսզի հաղթահարի աղջկա կախարդանքը, երկրորդ և երրորդ ճյուղերում արտատեր պառավը կողմնորոշում է Մեծ Մհերին և Դավթին, թե Սասունի համար ճակատագրական պահին ինչպես վարվեն, որպեսզի և՛ երկիրը ազատեն հարկատու լինելուց, և՛ իրենց կյանքը վտանգի չենթարկեն, նա նրանց հայտնում է Քուռկիկ Ջալալու և զենքերի մասին, մի բան, որ հիշեցնում է նվիրագործման ծեսը¹:

Պառավին հանդիպելու պահից կամ նրա խորհուրդը լսելուց հետո Սասնա հերոսները գործում են խելամտորեն, ձգտում են իրականացնել այն, ինչի համար ծնվել են և հանուն ինչի պիտի ծառայեցնեն իրենց հսկայական ուժը: Պառավը դառնում է հերոսների կյանքի առաջին շրջանի՝ մանկության և պատանեկության վերջի և հասունության սկզբի գլխավոր խորհրդատուն, մեծ նպատակի գիտակցման խթանը՝ իր նախատող և խորհրդատու տարերքով, նման հեքիաթների այն ծերունիներին², որոնք նստած են մեծ ճանապարհների սահմանագլխին միայն նրա համար, որ հերոսին ցույց տան իր ճանապարհը:

Հ. Օրբելին արտատեր պառավին համեմատում է հունական մայր հողի աստված Դեմետրեի, գերմանացիների էրդայի հետ՝ նշելով, որ երկրագործության, հողի պաշտամունքի, վարույանքի գաղափարը Էպոսում կապվում է միայն պառավի կերպարի հետ: Դավիթը լսում է երկիրը, հողը, խաղաղությունը սիրող ու գնահատող պառավին (նաև մըսրբյի ծերունուն), որով պառավի կերպարը դուրս է գալիս մայր-հողի մասին պատկերացումներից և դառնում «այն տարերքի պատկերացումը, որը բազ-

1 Մ. Գալստյան, Կորեկամշակ-շաղգամամշակ պառավի կերպարը «Սասնա ծռերում», Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Եր. 2004:

2 П. В. Новиков, Образы восточнославянской волшебной сказки, Л., 1975, с. 224:

մաքիվ ժողովուրդների մոտ ընդունել է մայր-կնոջ կերպարանք, դարձել է իմաստուն խրատներ շնորհող և ծնել լիովին մարդկայնացված մարգարետիկներ»³:

Այս կերպարը իր խրատատու, օգնող, սխալի դեպքում նախատող տարերքով հասնում է չորրորդ ճյուղ: Այս ճյուղում սակայն փոխվում է հերոս-պառավ փոխհարաբերությունների բնույթը:

Պետք է նկատել, որ էպոսի յուրաքանչյուր ճյուղ առանձին, ինքնուրույն միավոր է, և ճյուղի ներսում յուրաքանչյուր հերոս ավարտուն կերպար է դառնում, ենթարկվելով տվյալ ճյուղի վիպական տրամաբանությանը: Ուստի շատ հաճախ նույնանուն հերոսին վեպի տարբեր ճյուղերում տարբեր գործառույթներ են վերապահված (օրինակ՝ Իսմիլի կերպարը⁴ երկրորդ և երրորդ ճյուղերում), այլ դեպքերում հերոսի հիմնական գործառույթը չարտահայտող ճյուղերում ընդամենը ակնարկ կա նրա մասին (օրինակ՝ Ծովինարի կամ Դեղձունի կերպարները երկրորդ կամ երրորդ ճյուղերում և այլն): Պառավը հենց այդպիսի կերպար է, որը նույն անունով հանդես է գալիս կարելի է ասել բոլոր ճյուղերում, սակայն յուրաքանչյուր ճյուղում մենք գործ ունենք «այլ որակի» պառավի հետ:

Պատումների մեծ մասում պառավը միայնակ կամ աղջիկների հետ օգնում է հերոսի՝ հորից դուրս գալուն, սակայն Փոքր Միերը առանց որևէ խոսքի կամ պատճառի սպանում է նրան ու աղջիկներին, հետո շարունակում իր ճանապարհը կամ առնում իր հոր վրեժը: Այս միջադեպը, որը Փոքր Միերի հակասական էության դրսևորումներից մեկն է թվում, բնականաբար կապվում է այս ճյուղին բնորոշ առասպելական հնագույն շերտերի հետ և կարող է բացատրվել միայն ճյուղի վիպական ներքին տրամաբանությամբ:

Հորում հայտնվելը և այնտեղից դուրս գալը Սասնա հերոսների համար խորհրդանշական նշանակություն ունի: Հորը, ինչպես առասպելաբանության մեջ հավաստված է, ներկայացնում է մութ աշխարհը, ստորերկրյայքը, որը խորհրդանշում է հերոսի ժամանակավոր մահը և կապվում է հիմնականում վիշապամարտի հետ, ինչպես Դավթի ճյուղում է:

Փոքր Միերի ճյուղում պառավի հետ կապված միջադեպերը, պահպանելով նախկին բովանդակությունը, միաժամանակ վիպական հյուսվածքում ներկայացնում են հետագա շրջանի՝ մարդկային ժամանակների փորձություն, որը հաղթահարելու համար հերոսը դիմում է խորամանկության. հորի մեջ նա խոստանում է պառավին, որ կամուսնանա նրա աղջկա կամ աղջիկների հետ, բայց հենց դուրս է գալիս այնտեղից, սպանում է նրան: Ուշ ժամանակների վիպական մեկնաբանությամբ աշխարհի «ղալբացում»-մարդացումը, թվում է, սկսվում է հենց Միերից, երբ նա խոստանում է և խոսքը չի կատարում, կռվում է անարդարության դեմ, սակայն անարդարությունը «սկսվում է» իրենից, ինչը նկատել է նաև Ա. Եղիազարյանը⁵:

3 Հ. Օրբելի, Հայկական հերոսական էպոսը, Երևան 1956, էջ 123-124:

4 Ա. Ղարիբյան, «Սասնա ծռեր» էպոսի կանանց կերպարները շարքից Իսմիլի կերպարի բնությունը, Գավառի պետական համալսարանի գիտական հոդվածների ժողովածու, Գավառ 2010, թիվ 12, էջ 409-413:

5 Ա. Եղիազարյան, «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան, Եր. 1999, էջ 184:

Մյուս կողմից, մեր կարծիքով, այս մոտիվը ոչ վիպական, այլ առասպելական մակարդակով, իհարկե, կապվում է Մհեր-Միհրի պաշտամունքի հնագույն արձագանքների հետ:

Էպոսի ավանդական պատկերացումներից ելնելով՝ կարելի է ասել, որ պառավն ու Չենով Հովանը (որոշ պատումներում՝ Բեռի Թորոսը) ֆունկցիոնալ առումով մույն դերն են կատարում. երկուսն էլ Մհերին հորից հանում են, պառավը՝ պարանի կամ այլ առարկաների միջոցով, Հովանը՝ ձայնի (որոտի միջոցով), ինչը վիշապամարտ է, ամպրոպային հերոսի կողմից արևի ազատում: Այսինքն՝ երկուսն էլ՝ և՛ պառավը, և՛ Հովանը, երկու հզոր աստվածությունները՝ երկիրն ու երկինքը մասնակի բնորոշող որևէ իրողության անձնավորված առկայացումներն են, որոնք ազատում են արևին՝ Մհեր:

Հովանին (կամ Բեռի Թորոսին) տեսած չլինելով անգամ՝ Մհերը ճանաչում է և, էպոսի շատ պատումներում (հիմնականում Մշո տիպաբանական խմբի պատումներում) նրա ձայնը լսելով, դուրս է գալիս փակված տեղից: Այդ պատումներում Մհերը ծնվում է մայրական պապի տանը և նրա (վիշապի) կողմից փակվում է սևնյակում, գաղի (քարանձավի) մեջ կամ հորում, որպեսզի սասունցիները չգտնեն:

Մյուս կողմից, պառավը, որպես մայր հողի առկայացում⁶, էպոսում դառնում է այն ուժը, որը ամպրոպային հերոսներին ուղեկցում է դեպի երկիր՝ ապահովելով կապը երկնային, տիեզերական ուժերի հետ⁷:

Ի տարբերություն նախորդ ճյուղերի՝ պառավը Փոքր Մհերի ճյուղում շատ կարևոր գործառույթ է իրականացնում. այստեղ ոչ միայն խորհրդատու է, այլև վերջնականապես կատարում է այն «առաքելությունը», հանում որի կոչված էր գույե. Միհր-Մհերին օգնում է, որպեսզի դուրս գա փոսից: Պառավի այս գործառույթի արձագանքները կարելի է տեսնել Ագաթանգեղոսի «Պատմության» մեջ, որի հավաստմամբ Գրիգոր Լուսավորիչը հորից կենդանի դուրս է գալիս շնորհիվ այն պառավի կամ այրի կնոջ, «...որ էր ի բերդին յանմիկ, հրաման առեալ յարհաւրաց՝ զի աւուրն նկանակ մի արաբեալ պատրաստական ընկեցուլ ի ներքս ի խոր վիրապն. և այնու կերակրեալ լինէր նա ի հրամանէն Աստուծոյ զայն ամս որ եղև նա անդ»⁸: Այսինքն՝ պառավի առասպելական հատկանիշներից է նաև նրա կապը լուսաարևային ուժերի հետ: Տիեզերական այս կապերով էլ նմանվում են տիպաբանական այս խմբին պատկանող կերպարները:

Սակայն ինչպես ցանկացած աստվածային միջամտություն, այստեղ ևս լուսաարևային հերոսների՝ փոսից դուրս գալը նախ և առաջ ազդարարում է հին աշխարհի կործանում կամ աշխարհի նորոգության տիեզերաչափ շրջապտույտ: .

Մհերը, ամեն ինչ քանդելով, հողին հավասարեցնելով, լուծում է հոր վրեժը: Զարմանալի գուգաղիպություն է գույե. Սուրբ Գրիգորի գործյամբ կործանվում

6 Հ. Օրբելի, Հայկական հերոսական էպոսը, Երևան 1956, էջ 123:

7 Գ. Վարդումյան, Կ. Թոխաթյան, Լույսի և արևի պաշտամունքի դրսևորումները «Սասնա ծռեր» էպոսում, Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Եր. 2004:

8 Ագաթանգեղոս, Պատմութիւն Հայոց, Եր. 1983, էջ 78:

են հին աշխարհի աստվածները. «Եւ ընդ բանիցն հողմ ուժգին բոխեաց ի խաչանիշ փայտէն, զոր ունէր ի ձեռին իւրում սուրբ եպիսկոպոսն: Եւ երթայր հողմն ուռուցեալ լերինն հաւասար, և չոգաւ հարթեաց, տապալեաց, ընկէց զամենայն շինուածսն բազմացն»⁹: Սակայն Ագաթանգեղոսի մեկնաբանությունից հեռանալով՝ պատմության հեռավոր շերտերում աշխարհակործանման պատճառներից մեկն էլ գուցե կարելի է դիտել դարձյալ հոր վրեժը լուծելը, քանի որ Գրիգոր «որդի վրիժապարտի է դա»¹⁰:

Այսպիսով, այս մեկնաբանությամբ պառավը ընկալվում է աշխարհակործան գործքումը ոգեկոչող, նրան հզորացնող ուժ երկու իմաստներով՝ դրական և բացասական. դրական իմաստով՝ աշխարհը փոխող, չարին կործանող, երկրորդ իմաստով՝ աշխարհը կործանող, որը ընդգծվում է հատկապես չորրորդ ճյուղում:

Մեր կարծիքով չորրորդ ճյուղում էպոսի ավանդական պատկերացումները փոխվում են. կերպարանափոխվում են այս ճյուղի բոլոր կառուցվածքային տարրերը՝ հերոսների բնույթն ու փոխհարաբերությունները, մասնավորապես հերոսի կողմից պառավին խորհրդատու, իմաստուն ընդունելու պատկերացումները:

Եթե նախորդ ճյուղերում պառավը կարգավորող ֆունկցիա ուներ, և հերոսները ուղղորդվում էին պառավի խոսքերով և նրա նախատինքն անգամ խորհուրդ էին ընդունում, ապա չորրորդ ճյուղում Մհերը առանց որևէ մեկնաբանության սպանում է նրան: Այստեղ չկա վիշապամարտի կամ արևին ազատելու գաղափարը, այլ ընդհակառակը, թվում է՝ պառավին սպանելով՝ Մհերն ազատվում է նրանից կամ մույնիսկ աշխարհն է ազատում նրանից: Նշանակում է՝ պառավը հերոսի կողմից այլևս չի ընկալվում իբրև խորհրդատու, օգնության հասնող կերպար: Մեր կարծիքով վիպական մակարդակում Մհեր-Միհրի հետ պառավի անհասկանալի հակասությունը բխում է այս ճյուղում առկա վաղնջական առասպելական պատկերացումներից:

Ըստ այս պատկերացումների՝ Մհերը՝ որպես արևի, լույսի մարմնացում, ամենից առաջ հակադրվում է այն ամենին, ինչը կապվում է խավարի, գիշերվա հետ: Եթե այդպես է, ապա պետք է ենթադրել, որ այստեղ առկա է լույս-խավար, ուրեմն նաև՝ բարի-չար հակադրությունը:

Մ. Աբեղյանը այս ճյուղում մույնպես նկատել է պառավի ոչ ավանդական ընկալվելու փաստը՝ նշելով. «Ճանապարհին նա հանդիպում է Գռիար խաթունի մորը, որը այնպես է նկարագրված, ինչպես հեքիաթներում նկարագրվում են դև-պառավները. Մհերը ևս նրա հետ այնպես է վարվում, ինչպես հեքիանոսների մեջ հերոսները վարվում են դև-պառավների հետ, և պառավը խոստանում է Մհերին տալ յուր աղջիկը, որը մույնպես մի կտրիճուի է»¹¹:

Իսկ խավարի խորհրդանիշները առասպելաբանության մեջ, հեքիաթներում տարբեր կերպարներով են ներկայացվում, և դրանցից ամենատարածվածները դև-պառավներն են, ջադու պառավները կամ սև գիշերամայրերը, որոնք հանդես են գալիս որպես խավարը անձնավորողներ: Աբեղյանի կարծիքով հնագույն պատկեր-

9 Նույն տեղում, էջ 454:

10 Նույն տեղում, էջ 76:

11 Մ. Աբեղյան, հ Ը, Եր. 1985, էջ 61:

րացումներում. «Որպես խավարի անձնավորում հանդես են գալիս սև գիշերամայրերը: Դրանք պառավ վիռկներ են՝ սև օձերը ձեռքներին բռնած: Նրանք արևի թշնամիներն են և աշխարհի ստեղծման օրից հետապնդում են արևին, բայց երբեք չեն կարողանում հասնել նրան»¹²:

Վեպի չորրորդ ճյուղում պառավի հետ կապված մի միջադեպ կա. պառավը ձեռքի շերեփով ցանկանում է հարվածել, առասպելական պատկերացումներով՝ սպանել Մհերին, քանի որ նա սպանել էր իր որդուն կամ որդիներին, Մհերը ինքն է անմիջապես սպանում նրան և շարունակում իր ճանապարհը: Ընդ որում, ոչ մի պատումում որևէ ասացող չի մեղադրում Մհերին՝ պառավին սպանելու համար կամ չի էլ անդրադառնում հերոսին՝ պառավի կողմից շերեփով հարվածելու (սպանելու) փաստի անհնարինությունը:

Մեր կարծիքով վիպական այս միջադեպում, հնարավոր է, շերեփը ընկալվում է իբրև խավարը անձնավորող պառավ վիռկների ձեռքի օձ, որով միայն հնարավոր էր պատժել, սպանել հերոսին: Առասպելական պատկերացումների այս մակարդակում միայն կարելի է հասկանալ ու բացատրել Մհերի կողմից պառավին սպանելու պարտադրված մղումը:

Աբեղյանը շարունակում է. «Բայց քանի որ նրանք չեն գտնում, ուստի նրանք ավերված ջրաղացների, ցամաքած աղբյուրների միջով իջնում են գետնի տակ և այնտեղ են փնտրում արեգակին: Սակայն նրանք դեռ հագիլ ցած իջած՝ արևելքում շառագունում է արշալույսը, և արևը գետնի տակից դուրս է գալիս»: Ավածի հավաստում կարող է լինել այն փաստը, որ չորրորդ ճյուղում պառավը երկու դեպքում է հանդես գալիս. առաջինը այն ժամանակ, երբ Մհերը ավերակների էր վերածել քաղաքը, սպանել բոլոր բնակիչներին, և մնացել էր միայն պառավը՝ որպես ավերակների բնակիչ՝ իր ձեռքի շերեփով (օձով), ինչը, ինչպես նշում է Աբեղյանը, բնորոշ է խավարի բնակիչներին: Երկրորդ դեպքում հայտնվում է այն պահին, երբ Մհերը հորի մեջ է, և պետք է նրան օգնել: Այս վերջին միջադեպում Մհերը, դեռ հորից դուրս չեկած, պառավին գյում է հորը, որոշ պատումներում արճիճով հորի բերանը փակում է և նույնիսկ վրան պարում է: Թերևս այս միջադեպը նույնպես գալիս է հաստատելու մեր այն ենթադրությունը, որ չարը, խավարը անձնավորող գիշերամայրերը էպոսում անձնավորվում են պառավի տեսքով, որոնք փորձում են Միիր-Արեգակին գտնել գետնի տակ, սակայն հենց գտնում են, արեգակը դուրս է գալիս, և լույսը սպանում է խավարը՝ պառավին:

Հետևաբար, պառավի աղջիկները, որոնց Մհերը սպանում է, նույնպես այդ չարի ու կործանման մայրերն են, որոնք կարող են շատ լինել, և բոլորի հետ Մհերը պիտի ամուսնանար: Սրանք բազմանալու, շատանալու հակում ունեն, որպեսզի աշխարհը լցնեն իրենցով, պատեն խավարով: Ուշագրավ է այն փաստը, որ պատումներում պառավը աղջկան իջեցնում է հորի մեջ՝ գետնի տակ, որպեսզի այնտեղ «տղովնա» Մհերից, ինչը ևս վկայում է, որ նրանք խավարում բազմանալու հակում ունեն, և Մհերը այնտեղ էլ սպանում է նրան: Իսկ այն, որ Մհերը պարում է հորի վրա՝ այնտեղից

դուրս գալով, կարելի է բացատրել վաղորդայնի շողերի զվարթ, ավետիս տվող պատկերացումներով, որոնք հասնում են մինչև քրիստոնեական ժամանակները:

Ամփոփելով ասվածը՝ պետք է նշել, որ պառավի կերպարը, ինչպես էպոսում ցանկացած օղակ, ենթարկվում է էպոսի տվյալ ճյուղի տրամաբանությանը, ձևափոխվում կամ զարգանում այդ ճյուղի պահանջներին համապատասխան, ինչի հետևանքով էլ պառավի ընկալումները չորրորդ ճյուղում արմատապես փոխվում են:

Այսպիսով, պառավը էպոսի առաջին երեք ճյուղերում հանդես է բերում երկրի, մայր հողի (նաև իմաստուն, խորհրդատու առումով), երկրագործության և պտղաբերության աստծուն բնորոշ հատկանիշներ՝ ենթարկվելով այդ ճյուղերում առկա հերոս-պառավ փոխհարաբերությունների ներքին պահանջին:

Հերոսը լսում է պառավին, որը նրա վայրիվերո գործողությունները փորձում է կարգավորել, ճիշտ ճանապարհը ցույց տալ, ինչի շնորհիվ հերոսը հաղթահարում է արգելքները, սպանում է վիշապին, որից հետո գործում է կարգավորված՝ իր ուժի գիտակցմամբ և ճիշտ ու նպատակային օգտագործմամբ:

Նրան կարելի է համարել էպոսի երկնային հերոսներին «արբանյակ մայր»՝ նաև իրեն բնորոշ երկրային տարերքով:

Մյուս կողմից՝ չորրորդ ճյուղում ամբողջապես փոխվում է հերոսի կողմից պառավին ընկալելու ձևը: Պառավն այլևս դրական իմաստով չի ընկալվում, այլ հանդես է գալիս որպես չարության կրող, այլ կերպ ասած՝ խավարի խորհրդանիշ՝ գիշերամայր, որին հերոսը պետք է ոչնչացնի: Թեպետ, արդարության դեմ չմեղանչելով, պետք է նշել, որ վիպական հյուսվածքում միջադեպերը այնպես են շարադրվում ստացողի կողմից, որ պառավը առերևույթ շարունակում է կատարել նախորդ երեք ճյուղերում իրեն «վերապահված» ավանդական դերը՝ հերոսին օգնելը:

Այսպիսով, չնայած պառավի կերպարը իր ակունքներով խորհրդատու, հերոսի գործողությունները ուղղորդող և կարգավորող տարերքով է բնորոշվում, ինչը տիպաբանորեն բնորոշ է նույն խմբին պատկանող կերպարներին, միևնույն ժամանակ չորրորդ ճյուղում հանդես է գալիս ոչ ավանդական վիպական լուծումներով, որոնք բնորոշ չեն այս խմբի հերոսներին: Սրանք Մհեր-Միհրի առասպելական շերտերում պահպանված արխաիզմներ են, որոնց առաջին հայացքից անհասկանալի, նույնիսկ անտրամաբանական ընկալումները արդյունք են վիպական հյուսվածքի նախորդ ճյուղերի տրամաբանության իներցիայի, այսինքն՝ պառավը շարունակում է որոշակիորեն ընկալվել նախորդ ճյուղերի նույն դերակատարմամբ, ինչին, սակայն, հակադրվում և խոչընդոտում է Փոքր Մհերի առասպելական հնագույն տարերքը:

«ДАВИД САСУНСКИЙ» И «ПЕСНЯ О НИБЕЛУНГАХ»

ЭВОЛЮЦИЯ И МОДИФИКАЦИИ ЭПИЧЕСКОГО ЖАНРА

ЕЛЕНА КАРАБЕГОВА

Сравнительный анализ двух вершинных произведений восточного и западного эпоса позволяет выявить некоторые особенности эволюции эпоса как жанра в целом. Эти два эпоса — армянский и германский — представляют определенный научный интерес как предмет для сравнительного анализа не только в силу своей жанровой специфики и высокой художественной ценности, но и вследствие того, что они занимают центральное место в культурно-историческом развитии Армении и Германии и, что особенно важно, являются для каждого из народов наглядным художественным воплощением некоторых черт национального характера и ментальности, оба они сыграли определенную роль в формировании национального самосознания. Как «Давид Сасунский», так и «Песня о нибелунгах» продолжают переиздаваться и в наше время, появляются многочисленные обработки обоих текстов, они включаются в программу школьных и вузовских курсов. Еще одним основанием для обращения к такого рода исследованию могло бы послужить почти одновременное издание переводов армянского эпоса на немецкий язык («David von Sasun», Ереван, 2004, изд-во Саргиса Хаченца, перевод Элизабет Якоби) и немецкого на армянский (2007, Ереван, перевод Ара Аракеляна). Таким образом созданы более широкие возможности для сравнительного анализа обоих произведений.

В первую очередь представляет особый интерес специфика основного конфликта (герой борется против национального врага в «Давиде Сасунском» и только в отдельных эпизодах «Песни о нибелунгах»). Также важно принимать во внимание степень обработанности окончательного варианта, «канона», в форме которого дошли до современного читателя оба произведения и стали частью современного культурного текста. Соотношение исторических фактов и лиц с художественным вымыслом представляет также особую проблему для исследователя. «Давид Сасунский» это в первую очередь народный эпос, творение коллективного авто-

ра, его отдельные «ветви» были собраны и записаны с 70-х годов XIX по 20-30-е годы XX века и обработаны сравнительно поздно. Как отмечает в своем труде «Армянская народная эпическая поэзия» К.А.Мелик-Оганджаниян, «на народный эпос впервые обратил внимание корифей армянской фольклористики Гарегин Срвандтеанц, записавший в 1873 году из уст жителя с Арнист крестьянина Крпо первый сказ армянского эпоса и издавший его вместе с другими фольклорными материалами в 1874г в Константинополе».¹ В дальнейшем собирании и обработке эпоса в 90-х годах XIX века приняли участие крупные ученые-филологи М.Абебян, Г.Овсепян, Ст.Канаянц, затем работа была продолжена в 20-30-х годах XX века и особая заслуга принадлежит А.Ганалаяну. и К.Мелик-Оганджанияну. Последний не только собрал и перевел на русский язык тексты, хранимые и исполняемые народными певцами-гусанами, но и создал одно из первых фундаментальных научных исследований этих текстов. В своей книге он воссоздает коллективный портрет этих народных сказителей, переходивших от одного села к другому чесальщиков, валяльщиков, шерстобитов, ткачей и других кустарей-ремесленников. В каждой группе таких мастеров был свой сказочник, причем лучший прием оказывали в селах тем, среди которых был наиболее искусный и знающий много «ветвей» певец. Были образованы целые школы гусанов-сказителей, многие из которых особенно заботились о точности повествования и правильной передаче текстов. Позже, в 70-80 гг. записи продолжили С. Арутюнян, А. Саакян, Гр. Григорян.

Другим путем и формой сохранения эпоса стала его обработка великими армянскими поэтами. Так, О.Туманян в поэме «Давид Сасунский» фактически воспроизводит основной корпус истории Давида от его рождения до победы над Мсра Меликом. А А.Исаакян в поэме «Мгер из Сасуна» переложил последнюю часть эпоса — повествование о сыне Давида и Хандут молодом Мгере. Следует помнить также обработки Егише Чаренца, Наири Заряна и др. Крупным событием в истории армянской культуры было издание в 1939 году сводного варианта эпоса на армянском и русском языках с иллюстрациями Мгера Абебяна, сына Манука Абебяна. В том же 1939 году иллюстрации к «Давиду Сасунскому» создает Е.Кочар, а его памятник герою народного эпоса (1959) представляет шедевр городской скульптуры, воплощающий былинную мощь и одухотворенность народного героя Армении. В 2004 году были изданы избранные варианты «Сасунские удалыцы» - на основании собранных и переведенных К.А.Мелик-Оганджанияном текстов. Особо следует упомянуть полнометражный мультипликационный фильм «Давид Сасунский» (режиссер Арман Мана-

1 К.А.Мелик-Оганджаниян «Армянская народная эпическая поэзия», Ереван, 2006, с.32. См. также Л.Мкртчян. Героико-патриотический эпос армянского народа. В кн.. Давид Сасунский. Ереван, 1988.

рян), совсем недавно вышедший в широкий прокат, причем героев озвучивали крупные армянские артисты.

История изучения «Песни о нибелунгах» значительно отличается от деятельности исследователей армянских сказаний и в первую очередь тем, что немецкие ученые имели дело с многочисленными записями различных вариантов отдельных ветвей и полного текста. Окончательный вариант «Песни о нибелунгах» был создан в начале XIII века в юго-восточной части германских земель, между Веной и Пассау. XIII век, как известно, — одна из наиболее интересных и ярких эпох в «доренессансной» Европе, когда в культуре поднимающихся городов возникает сплав рыцарской, народной и чисто городской литературы, появляются как рыцарский роман и шпильманский эпос, так и фаблю и шванки. Автор «Песни о нибелунгах» ставит перед собой задачу — на основании старинных германских сказаний создать произведение, которое могло бы сравниться с французскими рыцарскими романами, широко распространявшимися в это время в прирейнских землях. Юго-восточная Германия в меньшей степени испытывала влияние французской куртуазной культуры, зато здесь лучше знали старинные германские сказания. Автор «Песни о нибелунгах» не оставил нам своего имени. Судя по его творению, это был человек, начитанный в современной рыцарской литературе, хорошо знакомый с повседневной жизнью рыцарского замка, возможно — городской писец или небогатый рыцарь, а, возможно, и шпильман, получивший более широкое образование, чем его собратья по ремеслу, так как в «Песне» чувствуется сильное влияние демократического шпильманского эпоса. Как отмечает А.В.Карельский, автор «Песни» несколько раз как бы проговаривается о своем отношении к событиям: «Он находит в этих битвах, а тем более в битвах более древних героев, величие, размах, но не находит для себя радости. Он подчиняется и духу времени, и букве сюжета, но там и сям он в каком-нибудь коротком вставном предложении сокрушается о том, о каких несчастьях ему предстоит рассказывать. Мировоззрение его в своей основе оказывается глубоко трагичным; его подавляет роковое и жестокое величие этих битв.»²

Но этот безусловно очень талантливый автор еще не воспринимал себя как самостоятельную творческую индивидуальность, он, как и армянские сказители, только собрал и обработал произведения, уже существовавшие в традиции германского национального эпоса. И хотя во внешней форме «Песни» есть немало черт куртуазного романа, ее жанровая принадлежность определяется ее содержанием, это эпос со своими героями и трагическими событиями. И оба эпоса создавались в кризисные периоды истории. Но на этом мы остановимся ниже.

2 А.В.Карельский. Немецкий Орфей. Лекции по истории средневековой немецкой литературы. М., 2007, стр.94

Если «Давид Сасунский» бытовал в устной традиции и воспринимался как единый свод героических песен, объединенных вокруг одного «ядра», то в основу «Песни» положены два не связанных между собою сюжета, существовавших к этому времени уже в письменной форме, — это песня о Зигфриде и его гибели и песня о гибели бургунов, которых разбили жестокие варвары-гунны с Атиллой во главе. Автор, чтобы соединить оба текста, вводит общих для обеих частей героев — Рюдигера Бехларенского, Дитриха Бернского и, в первую очередь, — Кримхильду, которой в первоначальном варианте первой песни отводилось скромное место жены, а затем и вдовы Зигфрида. В некоторых вариантах она была безымянной, в других называлась Гудруной. «Ниbelунги» в дальнейшем существуют в двух вариантах — как литературно обработанная оставшимся безымянным автором «Песня», отражающая переход от устной традиции к письменной, так и условно называемая «северная версия» — эпизоды из Старшей и Младшей Эдды, саги о Нифлунгах и Вольсунгах, сказания о Тидреке, воплотившие мотивы и образы сказаний о ниbelунгах в Скандинавии, т.е. более архаичные, мифологические варианты. «Песня о ниbelунгах», создававшаяся на несколько веков позже первых вариантов армянского эпоса, несет на себе отпечаток уже зрелого Средневековья и городской культуры. На всем протяжении дальнейшего бытования, в ХУШ-ХХ веках общего сюжета будут выступать на первый план то письменная, «куртуазная», то «северная» версии. К этому сюжету обратится Ф. Де ля Мотт Фуке (драматическая трилогия «Герой Севера», 1808-10), Фр.Геббель (трилогия «Ниbelунги», 1861). Рихард Вагнер создал либретто для цикла «Кольцо ниbelунга» также на основании «северной версии».

Впервые текст «Песни о ниbelунгах» был обнаружен в 1755 году, а более полное и научно обработанное издание осуществил в 1826 году Карл Лахман — использовав опыт исследований фольклора Гердера и наследие немецких романтиков. С изучения «Песни о ниbelунгах» фактически начинается германская медиевистика, да и германистика как таковая; вплоть до середины ХХ века этот эпос является центральным во всем средневековом культурном контексте, и с развитием литературоведения он получает все новые и новые интерпретации.

Главное различие в осознании и определении направления дальнейшего исследования между армянским и германским эпосом заключается, на наш взгляд, в следующем: армянский эпос воспринимался широкими народными массами как призыв к национально-освободительному движению, которое должно привести к миру и процветанию. Судьба же «Ниbelунгов» намного проблематичней — в их интерпретации акцентировался не только мотив освобождения и объединения родной земли, но и образ германского воина-победителя, готового на смерть не только во имя своей родины, но и для захвата чужих земель. И в этой связи научное исследование и публикация «Песни» могли быть предельно «идеологизированы»

и стать частью пропаганды накануне Первой и Второй мировой войны. В Первую мировую войну ее издавали в виде пересказов в маленьких книжках для солдат, в целях поднятия их боевого духа, накануне Второй мировой войны и во время ее она стала в фашистской Германии символом национал-социализма, одной из основных тем в санкционируемом сверх искусстве, в живописи и скульптуре, обязательным текстом для школьного изучения. Особое значение получает в этой связи цикл музыкальных драм Вагнера «Кольцо Нибелунга», для постановки которых был специально построен огромный музыкальный театр в Байрёйте. После разгрома фашизма последовало национальное покаяние, и «Нибелунги» должны были быть полностью запрещены и табуизированы. А их реабилитация началась путем знакомства детей и школьников с облегченными вариантами и пересказами. Новая волна интереса к «Нибелунгам» возникла в связи с появлением в 80-х годах переводов трилогии Толкиена «Властелин колец» и развития жанра фэнтези в американской и европейской литературе.

При сравнительном анализе самих текстов, на наш взгляд, исходной посылкой должен служить тот факт, что очень невелика, практически равна нулю сама вероятность каких-либо прямых воздействий и заимствований, речь может идти исключительно о чертах общетипологического сходства и различия. А они связаны в первую очередь с тем обстоятельством, что армянский эпос остается в границах устной традиции, а германский, как мы уже отмечали, отражает переход от устной традиции к письменной. И с этим же связано сходство и различие в общей структуре, образной системе и поэтике обоих эпосов.

В основу армянского эпоса положена история нескольких восстаний армянского народа против арабского халифата. Доведенный до отчаяния непомерными поборами сборщиков дани (против них будет выступать в первую очередь Давид) народ восставал в 703, 747-750 и 774-775 годах, причем эти восстания были подавлены и потоплены в крови. Но за ними последовало еще одно крупное восстание в 850-852 годах, в котором важную роль сыграли горцы из Сасуна и Хута, которые убили арабского правителя Юсуфа, известного своим коварством и жестокостью, и изгнали его воинов. И хотя и в последующие столетия было немало примеров героической борьбы армянского народа за свою национальную независимость, именно события VIII-IX веков послужили исторической основой для эпоса, его «ядром». Но нельзя сводить культурно-историческое значение эпоса к его «фактографической» основе, оно намного шире и важнее. Ведь, как отмечал И.Орбели, «...попытки «исторического» толкования эпоса упускали из виду его подлинную историческую ценность, как документа истории культурной, не гражданской, не политической... Упускали при этих попытках из виду то, как ярко в эпосе отразилась борьба населения Армении на протяжении тысячелетий (какие бы имена в те эпохи ни

носили армяне и их прародители) за свою жизнь...»³

В основу сюжета «Песни о Нибелунгах» положены два исторических события из эпохи Великого переселения народов: разгром гуннами бургундского королевства в 437 году и смерть царя гуннов Аттилы в 454 году, во время его свадьбы с девушкой Хильдико, а вскоре после этого были убиты его сыновья от первого брака. Хильдико была германкой, и это породило домыслы, что это она убила Аттилу, мстя за гибель своих сородичей. Окончательный вариант «Песни» – это рассказ об одной семье, и брачные узы уже крепче и важнее, чем кровные. Кримхильда мстит за убийство мужа своим братьям и Хагену. В «северной версии» Гудруна (так там зовут жену Зигфрида-Сигурда) прощает братьям убийство мужа, но мстит Аттиле, который обманом заманил к себе и погубил ее братьев. Но историческая основа в «Песне» подвергается значительному переосмыслению – на первый план выступают личные отношения между героями, не показана историческая роль саксов, представлявших в то время серьезную угрозу для многих нарождающихся европейских государств. В последней битве в «Песне» гибнут и гунны, и бургунды, в то время как историческим фактом является победа и дальнейшее существование племени гуннов. Отсутствие национального врага в германском эпосе – еще одно косвенное свидетельство того, что у германских племен не было реальной почвы для объединения – хотя бы в целях защиты от угрожавшего всем им могучего противника. Сильно изменены по сравнению с их историческими прототипами образы Атилы и Дитриха Бернского. Этцель обрисован как самый воспитанный, благородный и даже добродушный государь, он только наблюдает со стороны за битвой и не вступает в нее – вряд ли мог бы так себя вести кровожадный варвар Аттила. Дитрих Бернский – любимый герой германских племен до появления Зигфрида. Его исторический прототип – король Теодорих, правивший в остготском королевстве Верона и изгнавший оттуда короля Одоакра. В германском же эпосе именно Дитрих – страдалец и скиталец, изгнанный жестоким Одоакром, Дитрих не может служить плохому королю, и поэтому Аттила превращается в Этцеля.⁴

Структура обоих произведений многослойна, и все ее слои собираются вокруг единого «ядра» – поединка героя с врагом. В роли такого врага может выступать дракон или великан (на первой ступени развития) или национальный враг (на более высокой ступени развития). В обоих случаях герой выходит из мира природы – сам или посредством связи с первопродком – и становится членом социума. В обоих произведениях особую роль играет стихия воды, как природного первоэлемента, она связана с

3 И.А.Орбели. Армянский героический эпос. Ереван, 1956, с.63-64.

4 А.Я.Гуревич. «Хронотоп» «Песни о Нибелунгах» В кн. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990.

мифологическими слоями повествования. Так, в армянском эпосе близнецы-великаны Санасар и Багдасар рождены от моря, а затем, в Зеленом городе они убивают вишапа-дракона, лишившего его жителей воды и требующего в жертву девушку, чтобы допустить их к роднику. После победы над драконом братья строят свою крепость и город. А их потомок, Давид, идя на бой с Мсра Меликом в своей песне обращается к родникам с чистой водой.

Смерть настигает и Давида, и Зигфрида, когда оба находятся у воды или в воде — происходит возврат в водную стихию, к мифологическим основам бытия. Другим символом, связанным со спецификой армянской природы, являются в «Давиде Сасунском» горы, которые защищают и спасают героев в беде. Сборщик дани Козбадин, с позором изгнанный Давидом из Сасуна, так отвечает на вопрос жен других сборщиков, где он оставил их мужей:

«Я думал — Сасун гладким полем лежит,
Не думал, что он из утесов сбит.
Там грудной младенец девам глядит,
Там и трава людей язвит,
Там меч, как молния, разит,
В тебя стрела, как бревно, летит,
Едва она тело пронзит —
Как окно просквозит.
У кого был муж — так знай, он убит!»⁵

В «Нибелунгах» водные преграды — моря, реки, источники и т.д. также играют важную роль — они, как отмечает в своей работе Гуревич,⁶ отделяют друг от друга разные временные пласты. В «Песне» совмещены три временных пласта, с которыми, соответственно связаны три группы героев: мифологические (Зигфрид, Брюнхильда), современники автора (короли в Вормсе и Кримхильда) и промежуточная группа (гуны, Этцель, Дитрих Бернский и Хильдебранд). И как только герой переходит границу своего временного пласта, т.е. пересекает реку, море, ручей и т.д. и вступает на «чужую территорию», в иное время, он обрекает себя на гибель. Зигфрид мыслится как «заморский королевич», пришедший из страны, скрытой за туманами (отсюда, от слова «der Nebel» — туман, и происходит название племени «нибелунги»). Зигфрид убивает великанов-близнецов Шильбунга и Нибелунга (здесь название племени становится именем), а затем и дракона, охраняющего клад. Но история Зигфрида только рассказывается

5 Давид Сасунский. Ереван, 1988, стр.238.

6 А.Я.Гуревич.1. «Хронотоп» «Песни о Нибелунгах»; его же: Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о Нибелунгах». В кн. Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. См. также А.Хойслер. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960.

Хагеном, когда Зигфрид прибывает в Вормс и въезжает во двор королевского дворца. Все действие «Песни» происходит уже в более позднее время, приближается к современности, для которой характерен «куртуазный этикет» и образ жизни. Брюнхильда, как и Зигфрид, отличается могучей силой и красотой, в этом образе сохранилось много черт из «северной версии» - там Брюнхильда — дочь Одина, валькирия, которая любила Зигфрида и должна была выйти за него замуж. Но Один поднес Зигфриду «зелье забвения», чтобы валькирия не стала женою человека. Зигфрид забыл Брюнхильду, и она замыслила месть — именно этим объясняются многие моменты в письменном варианте «Песни». Зигфрид и Брюнхильда — представители мифологического времени, в Вормсе их ждет гибель. Ведь в «северной версии» Брюнхильда, погубившая Зигфрида, всходит на его погребальный костер. Во второй части «Песни» бургунды, едущие в гости к Этцелю, переправляются через Рейн и тем самым обрекают себя на гибель. В финале «Песни» появляется мотив пожара, пламени, жажды — как антитеза стихии воды.

Между образами Давида и Зигфрида также существует определенное типологическое сходство. В основе обоих образов лежат черты мифологического героя — оба как бы переполнены могучей силой, которую дала им природа, оба «выламываются» из границ, установленных правилами и законами коллектива, если воспользоваться эпитетом, характеризующим еще одного героя европейского эпоса, Роланда, — они “demezures” — вне меры и правил. Оба по своей сути — герои-змееборцы или их потомки. И Давид, и Зигфрид совершают поступки, которые нельзя объяснить логикой или здравым смыслом, и такие поступки приведут их в конечном счете к гибели. Особенно явственно эта «безмерность» Зигфрида проявляется в сценах, когда его мифологическая натура сталкивается с правилами куртуазного этикета, с жизнью дворца в Вормсе. Описания турниров, пиров и празднеств при дворе бургундских королев, с одной стороны, воплощает радость бытия и Зигфрид, «солнечный герой», охотно в них участвует. Здесь явственно отражается то восприятие мира, которое характерно для куртуазного романа, примерно такое же настроение царило в Камелоте, при дворе короля Артура — пока и там не начались внутренние раздоры и трагические события. С другой же, вся эта внешняя яркость играет роль своего рода декорации, а за нею скрываются коварство и предательство, которые и приведут Зигфрида к смерти. Куртуазной культуре, как это отмечали многие исследователи, присуща двойственность. Зигфрид, прибыв во дворец бургундских королев, как будто забывает, что его цель — сватовство к Кримхильде, которую он, как истинный куртуазно воспитанный герой, полюбил, еще ее не видя, только по слухам о ее красоте, ведь рыцарь обязан был быть влюбленным. Он дерзко вызывает на поединок короля Гунтера, чем вызывает недовольство вассалов и возбуждает в Хагене глубокое чувство вражды, которое и приведет потом

к убийству нидерландского королевича. И Зигфрид заявляет, что будет биться только с самим королем, ведь вассалы ниже его по рождению! Как отмечает А.В.Карельский, «обманчивая, непрочная оболочка куртуазного благородства разрывается, и перед нами на минуту приоткрывается жестокий мир, где уповают на право сильного, где личный произвол является единственным законом и где, кроме того, вассалу тут же указывают на его место».⁷ В дальнейшем развитии сюжета Зигфрид больше не допускает таких нарушений куртуазной, да и просто человеческой этики, он ведет себя безупречно, даже в очень непростом для него эпизоде с укромением Брюнхильды, которую он только скручивает и связывает ее же волшебным поясом и передает в руки законного супруга — Гунтера. Далее автор будет подчеркивать все черты образа Зигфрида, связывающие его с фольклорной, мифологической основой — наивность, доброту и милость к поверженным им врагам, щедрость к стоящим ниже него (не к народу, его в куртуазном эпосе или романе вообще не существует), и он погибает, как невинная жертва низости и коварства. Образ Хагена, однако, намного сложнее и интереснее, как это утверждают многие исследователи.⁸ И это наиболее явственно отразится в финальных авантюрах «Песни».

Мотив рождения и Давида, и Зигфрида тоже восходит к мифам. Отец и мать Давида умирают сразу после его рождения. Причем они знают свой удел и сознательно идут на него во имя продолжения рода. В «северной версии» Зигфрид — безродный подкидыш, приемный сын кузнеца. Кузнец и его ремесло издавна считались связанными с магией. Кузнец, как известно, нередко воспринимается в мифах как существо, владеющее не только искусствомковки металла, но и многими тайнами природы, в германских мифах есть Велунд-кузнец, совмещающий черты Дедала и Икара — он, плененный жестоким королем, кует себе крылья и улетает на свободу. Кузнец растит Зигфрида в лесу и учит его своему ремеслу. А дядя Давида Ован-Горлан дает Давиду, когда тот становится пастушком, выкованные кузнецом железные башмаки, и он их снашивает до дыр, пася своих овец.

Могучий Давид путает овец и коров с дикими зверями и пригоняет их всех в город, а жители, увидев это, прячутся в великом страхе в свои дома. В «Песне» в сцене охоты, предшествующей гибели Зигфрида, он, как будто предчувствуя близящийся конец, особенно весел и счастлив — он пленяет медведя и выпускает его в толпу охотников и слуг, возбудив при этом страшный переполох! И хотя, в отличие от Давида, он совершает это осознанно, здесь, на наш взгляд, также проявляется типологическое сходство обоих героев как персонажей эпоса, их внутренняя связь с миром природы и в какой-то степени — черты сходства с героем-трикстером..

7 А.В.Карельский. Немецкий Орфей. Лекции по истории средневековой немецкой литературы. М., 2007, Стр.92.

8 См. работы А.Гуревича, А.Карельского, Б.Пуришева, А.Хойслера и т.д.

Общими для Давида и Зигфрида являются обаяние и бескорыстие, Давида отличает удивительная доброта и человечность. Как отмечает К.А.Мелик-Оганджян, в Тлор-Давиде «воплотились природная ласковость, детская наивность, прямодушие и великодушие, человеколюбие, и одновременно, жгучая ненависть ко всем деспотам, захватчикам, поработителям трудового народа.»⁹

В «Давиде Сасунском» могучая сила Мгера-младшего, сына Давида, оборачивается против него самого, его постигают проклятия и он заключается в недра горы — до наступления нового «золотого века». Интересно отметить, что в германском фольклоре есть сходный мотив — в недрах горы Кирфгейзер спит вешим сном король Фидрих¹⁰.

Существует еще один важный мотив, который воплощается в обоих эпосах и имеет непосредственное отношение к гибели и Давида, и Зигфрида — это мотив клятвы. Давид нарушает клятвы, данные им и Чымыш-кик-султан, и Хандут, и лишается из-за этого небесного покровительства и непобедимости. А Зигфрид, как мы уже упоминали, опоенный питьем забвения, нарушает клятву, данную Брюнхильде. С эпизодом «ссоры королев» дело обстоит сложнее. Переводчик, как отмечает А.Я.Гуревич¹¹, допускает ошибку — когда Кримхильда оскорбляет Брюнхильду, показывая ей при этом кольцо и пояс, похищенные у той Зигфридом, то Зигфрид хочет поклясться перед Гунтером в своей полной непричастности и невиновности. И в русском переводе говорится, что Зигфрид «охотно клятву дал». В немецком же тексте говорится, что Гунтер отказывается произвести «ритуал клятвы», и просто «заминает дело», поскольку боится, что раскроется ситуация, в которой он обнаружил свою слабость и обман по отношению к Брюнхильде. Если бы имела место клятва, произведенная по всем правилам, то «Песня» на этом бы завершилась, ведь клятвопреступление считалось крайне опасным нарушением христианской этики.

Общими для «Давида Сасунского» и «Песни о нибелунгах» элементами сюжета являются героическое сватовство и то испытание, которому невеста-богатырша подвергала женихов, сватавшихся к ней до появления героя-протагониста. Так, в армянском эпосе Хандут, а в германском Брюнхильда «отбраковывают» тех женихов, которые не могут тягаться с ними в силе и ратном искусстве. В обоих случаях появляется образ «слабого властителя»: в «Давиде» это «цран Верго» — пачкун, трус Верго, а в «Нибелунгах» — это король Гунтер. И Хандут, и Брюнхильда наделены огромной силой и ослепительной красотой, обе добровольно уходят из жизни (как мы уже отмечали, Брюнхильда в «северной версии»), когда погибает

9 К.Мелик-Оганджян. Армянская народная поэзия. Ереван, 2006. стр.54.

10 Фридрих I Гогенштауфен (1152-1190), по прозванию Барбаросса (Рыжебородый).

11 См. А.Я.Гуревич. Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о Нибелунгах».

их возлюбленный. Здесь также можно отметить черты сходства в интерпретации мотива любви в обоих произведениях. В ранней средневековой литературе сила любви и верность нередко «проверялись» смертью — готов ли любящий идти на смерть ради любимого или умереть, если его не станет? И мера жестокости Кримхильды — это мера ее любви к Зигфриду, из великой любящей она становится великой мстительницей. Хаген, которому она приносит голову Гунтера, кричит ей: «Дьяволица!» («Valandinne!»). Она как будто одержима дьяволом и не отвечает за свои поступки. Автор пытается хоть как-то оправдать свою героиню, когда Кримхильда во второй части «Песни» в какой-то степени уподобляется Брюнхильде, она становится коварной и жестокой, она губит и гуннов, и своих сородичей, она своей рукой убивает Хагена, который выступает здесь уже как верный вассал, благородный и мужественный герой.

В обоих произведениях важное значение обретают сюжетные линии, связанные с переходом от матриархата к патриархату. Мотив смерти обоих героев в той или иной степени связан с экзогамным браком, либо восходит к эпохе матриархата. В обоих случаях, если воспользоваться исследованием и терминологией С.Т.Зояна,¹² речь идет о столкновении двух систем — матрилинеального рода — Чмшчик-султан, Брюнхильда. — и патрилинеального рода — это род самого Давида и род бургундских королей, который, как мы говорили выше, фактически уже заменяется семьей — здесь ничего не сообщается ни об отце Гунтера, других королей и Кримхильды, ни о тех, кто будет царствовать в Вормсе после гибели братьев-королей. И Брюнхильда, и Хандут прибывают в дом будущего мужа издалека, и здесь же играется свадьба. Во второй части «Песни» такой же путь повторит Кримхильда, приехавшая к Этцелю. Этот мотив «чуждости» невесты подчеркивается и тем, что Хаген, видя в Брюнхильде возможную опасность для Вормса, раздает ее приданное остающимся в Исландии сородичам и домочадцам невесты. Убийство Хагеном маленького сына Этцеля и Кримхильды — Ортлиба — расценивается автором только как еще один повод к началу битвы между гуннами и бургундами, но не как намеренное пресечение рода Этцеля.

В работе К.А.Мелик-Оганджяна проводится интересный анализ соотношения матриархальных и патриархальных черт в разных местных вариантах той ветви, к которой сын Давида Мгер убивает своих дядей со стороны матери. Как известно, в эпоху матриархата старшим мужчиной в роде матери был ее брат, дядя героя с материнской стороны, таким образом, убив своих дядей, Мгер совершает очень тяжкое преступление. И материнское проклятие Мгеру становится причиной его трагической

12 С.Т.Зоян. О глубинном уровне сюжета эпоса «Давид Сасунский». Актуальные проблемы литературы и культуры. Вопросы филологии. Выпуск 3. Часть 1. Ерewan, 2008.

судьбы именно в ранних, архаических сказах, происходящих из Муша, т.е. мушского типа. В более поздних вариантах Мгер проклиняется и за убийство дядей, и за схватку с самим Давидом (смешанный тип). И, наконец, в более поздних вариантах, происходящих из Мокса, отражается окончательный переход к патриархату и вина Мгера заключается только в попрании прав и роли Давида как отца семьи.

В «Давиде Сасунском» хранителями народной мудрости и традиций становятся мудрые старики и старухи — безымянная старуха, дающая советы героям, и дядя Давида Торос — всеми уважаемый старик, свидетель жизни и подвигов нескольких поколений сасунских героев. В какой-то степени его можно сравнить с вещим старцем Нестором из поэм Гомера. В «Песне о Нибелунгах» фактически не представлено старшее поколение, это скорее черта поэтики куртуазного романа, ведь в куртуазном романе, как правило, герои предстают в пору юности или зрелости, которые, кажется, никогда не сменяются старостью. Только в начале появляется старая королева Ута, вся роль которой сводится к тому, что она разгадывает вещий сон Кримхильды. Старики в армянском эпосе выступают и как хранители связи с миром природы, с древними божествами. Так, на наш взгляд, наиболее наглядно проявляется связь Хандут и мудрых старух с богиней Нанэ — в которой сочетались черты Великой матери и богини войны. Она хранительница порядка в доме и наставница мужчин. Интересно отметить, что еще одна модификация этого образа появляется в романе Д.Демирчяна «Вардананк» — мать главного героя, «Старшая госпожа», и мудрая крестьянка Елиса выступают как защитницы и хранительницы рода. Старшая мать, несмотря на преклонный возраст, возглавляет народное движение и носит доспехи.

В заключение хотелось бы отметить некоторое сходство в той роли, которую играют оба эпоса в современном культурном контексте. Речь идет фактически о двух «полюсах» в их современном восприятии. В Германии «Nibelungen» читают либо школьники, либо студенты. Так, школьники знакомятся с текстом в пересказах и адаптациях. Тексты осовременены и упрощены. Девочкам предлагается написать «отрывок из дневника Кримхильды», мальчикам — «внутренний монолог Зигфрида». Широким читательским кругам предлагаются версии в духе «фэнтези» или приключенческого романа. Но на научных конференциях германских ученых уже обсуждаются пути возврата к настоящей «Песне о Нибелунгах».¹³ В Армении «Давид Сасунский» стал фактом истории национальной культуры и не вписывается как эпический прекрасный образ в наше рациональное и негероическое время. Но, может быть, он еще вернется к нам воплощенным в слове, камне и кадре.

13 См. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Nibelungen-Rezeption, Bielefeld, 2008, Heft 4, S-378-515.

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЧИКИ СВОДНОГО ТЕКСТА «ДАВИДА САСУНСКОГО» И ИХ МЫСЛИ ОБ АРМЯНСКОМ ЭПОСЕ

МАГДА ДЖАНПОЛАДЯН

После принятия правительственного решения о праздновании в 1939 г. 1000-летия эпоса «Сасунци Давид» на первом же заседании Юбилейного комитета был поставлен вопрос о необходимости издания единого текста эпоса на армянском и русском языках. Сводный текст «Давида Сасунского», составленный на основе опубликованных к тому времени вариантов эпоса Мануком Абегианом, Арамом Ганалаяном и Геворгом Абовом, был завершен в начале декабря 1938 года. Юбилейный комитет утвердил данный текст и его русских переводчиков — Сергея Шервинского, Константина Липскерова, Александра Кочеткова и Владимира Державина. Редактором русского перевода «Давида Сасунского» был утвержден Иосиф Орбели. В начале января 1939 года уже был готов подстрочный перевод, в феврале был завершен черновой вариант перевода, в мае было завершено его редактирование. К официальному началу юбилея — к 15 сентября — весь русский перевод сводного текста уже был напечатан в газете «Коммунист», а с конца августа стали выходить в свет юбилейные русские издания армянского эпоса — в Москве и в Ереване.

Таким образом, огромный текст, составивший около 11 тысяч строк, был переведен в необычайно краткие сроки. И перевод сразу же получил высокую оценку русской литературной общественности. Известный критик Валерий Кирпотин отмечал: «Перевод эпоса — огромное культурное событие в жизни нашей страны. Впервые русский читатель получил возможность ознакомиться с оригинальным и глубоко национальным произведением, которое является поистине великим поэтическим произведением»¹. Конечно, подобные оценки могли быть в какой-то мере «подогреваемы» юбилейными торжествами. Поэтому важно подчеркнуть, что русский перевод сводного текста оказался востребованным и в послеюби-

¹ Газета «Коммунист», Ереван, 1939, 11 сентября.

лейные времена. Он неоднократно переиздавался, переиздается и сегодня. Что касается критических оценок, то и десятилетия спустя после выхода в свет сводного текста критики продолжали высоко отзываться о его переводе. В одной из своих статей середины 80-х г.г. Вадим Перельмутер пишет об этом переводе как о «факте русской (выделено автором — М.Д.) поэзии».²

В свете всего сказанного представляется важным осветить некоторые вопросы, связанные с переводом сводного текста «Давида Сасунского». И прежде всего это вопрос о том, кто же были его русские переводчики; с каким литературным, творческим «багажом» приступили они к данному переводу; почему именно им была доверена столь ответственная и трудная работа.

Каждый из переводчиков был к тому времени уже сложившимся поэтом. К.Липскеров издал три поэтических сборника: «Песок и розы» (1916), «Золотая ладонь» (1922), «День шестой» (1925); С.Шервинский — книжку «Лирика. Стихи об Италии» (1924); В.Державин — сборник «Стихотворения» (1936). И лишь Александр Кочетков был знаком любителям поэзии только по отдельным публикациям. Его первый сборник вышел в свет спустя 32 года после смерти поэта — в 1985 году. И назван он был строкой из стихотворения «Баллада о прокуренном вагоне» — «С любимыми не расставайтесь!» Это стихотворение обрело огромную популярность после фильма Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром». И Кочетков остался жить в русской поэзии этим стихотворением пронзительной лирической силы. Сегодня хотелось бы напомнить, что автор этих магически звучащих стихов:

С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
С любимыми не расставайтесь!
Всей кровью прорастайте в них!
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь!
И каждый раз навек прощайтесь,
Когда уходите на миг...

был связан с армянской поэзией и был одним из переводчиков «Давида Сасунского».

Переводчики армянского эпоса были людьми высокообразованными, с широким кругом творческих интересов. К.Липскеров и А.Кочетков работали и в жанре драматургии, С.Шервинский был автором романа, писал

2 В.Перельмутер. Линия жизни. Предисловие к кн.: С.Шервинский. От знакомства к родству. Ереван, «Советакан грох», 1986, с. 9.

о театре, изучал историю искусств; в 30-е годы вел курс архитектуры в Московском архитектурном институте. В.Державин и К.Липскеров, кроме литературы, занимались еще и живописью.

Что же привело поэтов на переводческую стезю? Об этом пишет В.Перельмутер в статье «Вдали обещанная встреча». По его словам, «сознательно и добровольно обратился к переводу — лишь Шервинский, сумевший проложить своим оригинальным стихам дорогу, параллельную «переводной». Липскерова после вышедшей его книги «День шестой» перестали печатать. Более молодой Державин, выпустив тонкую книжку, не сумел отвоевать права на дальнейшие издания — и был оттеснен в переводы, подобно Аркадию Штейнбергу, Марии Петровых, Арсению Тарковскому, Семену Липкину... Обращение Кочеткова к переводам тоже было в значительной мере вынужденным. Стихи его не публиковались. Пьесы, хоть и ставились изредка, достаточных средств к существованию не давали...» (с. 74).

Итак, К.Липскеров, В.Державин и А.Кочетков стали переводить потому, что их оригинальную поэзию не печатали. Конечно, для каждого из поэтов это была творческая трагедия. Но, с другой стороны, ситуация, в которой оказались эти и другие поэты 20-30-х годов, самым благотворным образом сказалась на развитии художественного перевода в советской стране: в перевод приходили истинные мастера слова.

Важно также отметить, что для всех четырех переводчиков работа над «Давидом Сасунским» была не первой встречей с армянской литературой. Имена С.Шервинского и К. Липскерова встречаются еще в изданиях 1916 года — в брюсовской антологии и в «Сборнике армянской литературы» под редакцией М.Горького. А когда уже в советское время, в середине 30-х годов, в Москве стала готовиться «Антология армянской поэзии», к работе над переводами, были привлечены и все будущие переводчики — «Давида Сасунского». Рукопись «Антологии...» была готова еще в 1938 году³, т.е. работа над ней велась до того, как было принято решение о переводе сводного текста армянского эпоса.

Сама атмосфера подготовки к юбилейным торжествам, в которой работали переводчики, вдохновляла их. Они приехали в Армению, познакомились со страной, с народом. А главное — они полюбили армянский эпос, прониклись его идеями, мотивами, оценили его художественное богатство. Л.Мкртчян, изучивший связанные с переводом «Давида Сасунского» материалы из архива С.Шервинского, приводит такую его запись в своей статье о русском переводе эпоса: «У нас была не только добрая

3 См. об этом в статье Л.Мкртчяна «Рассказывает Валерий Кирпотин» в кн.: Л.Мкртчян. Если бы в Вавилоне были переводчики. Ереван, «Совetakan groh», 1987, с.366.

воля, но и прямое восхищение доверенным нам материалом» (с. 105). Переводчики действительно были глубоко увлечены переводимым материалом и проявляли пристрастное отношение даже к тем вопросам, которые непосредственно не касались перевода: одно из ярких свидетельств тому – приведенное Л.Мкртчяном письмо С.Шервинского Иосифу Орбели о том, что составители сводного текста решили отдать предпочтение эпизоду, где Давид погибает от руки Чмшчик-султан. «Как мои товарищи-поэты, – писал Шервинский, – так и я с восхищением относились к заключительному эпизоду жизни Давида, – а именно к тому, что он гибнет от стрелы, пущенной маленькой девочкой, его незаконной дочерью. Нельзя изобрести более трогательного, неожиданного, да и глубокого конца для героя, которого не должна и не может сразить какая-нибудь с и л а, это сразу снизило бы его образ. Найдется ли еще в эпосе место такой высокой художественности, такого богатого творческого изобретения? Однако ереванская редакция покусается на этот эпизод, желая заменить его каким-то другим... Я же как поэт и переводчик просто взволнован возможностью утраты этого любимого моего эпизода. Вся надежда на Вас как на главного редактора» (с.с.107-108). По распоряжению И.Орбели в сводный текст был введен эпизод, отстаиваемый С.Шервинским. Так что благодаря Шервинскому в сводный текст вошел действительно очень важный эпизод: ведь Давид, погибая, произносит знаменательные слова:

А Давид, как узнал, что сразила его
Дочка Чмшчик-султан,
Сказал: «Мой червь – в теле моем,
Мое семя убило меня!»⁴

Примечательно, что в своей монографии «Армянский героический эпос» Орбели подчеркнул важность и характерность этого мотива для армянского фольклора: «Смертельно раненный Давид произносит слова, которые являются очень распространенной поговоркой в Армении о том, что каждый умирает от своего семени. Эта поговорка отразилась в целом ряде армянских народных басен, сказок и песен. Орел умирает от своего пера, которое воткнуто в тыловую часть стрелы, дерево от топора, у которого есть деревянная ручка, а Давид – от своей дочки»⁵.

Письмо С.Шервинского зримо показывает, как глубоко прониклись русские переводчики мотивами, образами, художественной силой армянского эпоса. В этом убеждают и их статьи о «Давиде Сасунском», и самый факт наличия этих статей говорит о том, что отношение к нашему

4 Давид Сасунский. Армянский народный эпос. «Советский писатель», («Библиотека поэта»), Л., 1982, с.318.

5 И.Орбели. Армянский героический эпос. Изд. АН Арм.ССР, Ереван, 1956, с.42.

эпосу они выразили не только как переводчики: у них возникла потребность высказать те мысли, которые пробудил в них этот эпос.

Державин написал предисловие к маленькой книжке, вышедшей в юбилейном году в издательстве «Правда». Это была отдельная глава — «Бой Давида с Мсра-Меликом» — в его переводе. Статья В.Державина имела и ознакомительный, популяризаторский, и исследовательский характер. Автор познакомил своего читателя с содержанием всего эпоса, но это не сухой и бесстрастный, а личностный, оценочный пересказ, в ходе которого дана характеристика образам эпоса, отмечены отдельные черты, присущие эпическому повествованию, к примеру, юмор. Державин особенно подчеркивает художественную силу созданных народным воображением эпических образов: «Поэтические достоинства эпоса велики, — отмечает он. — Мощно вылепленные фигуры героев дышат яркой, полнокровной жизнью, всем богатством человеческих страстей и чувств...»⁶.

Высказался Державин и о характерных чертах поэтики армянского эпоса, например, о манере эпического сказа: «Стихи эпоса звучны, ритм разнообразен и выразителен, стих не скован искусственной формой, а льется свободно, бурно и естественно, как горные реки» (с. 8). Особенно ценно, что свое предисловие автор начал с обобщенной оценки армянского эпоса, сказав о его исключительности и о его мировом значении: «Тысячелетний эпос армянского народа, — пишет он, — по своей идейной глубине, богатству и стройности формы является беспримерным поэтическим памятником и должен быть поставлен в одном ряду с величайшими народными эпосами мира» (с.3).

Об армянском эпосе писал и С.Шервинский. Во-первых, он предпослал небольшое предисловие к опубликованному в журнале «Красная новь» (1939, 7) отрывку из первой ветви армянского эпоса. Однако более значительна и ценна статья Шервинского «Давид Сасунский» и его драматические обработки». Опубликованная в московском журнале «Театр», она была переведена на армянский язык и в сокращенном виде напечатана в газете «Гракан терт» (от 15 сентября 1939). Шервинский рассматривает армянский эпос в одном ряду с сокровищами мирового эпического творчества: «Удивительны бывают судьбы иных поэтических произведений, — пишет он. — В то время как «Песня о Роланде», «Нибелунги», «Эдда» стали достоянием всего мира, «Давид Сасунский» укропно бытовал среди гор и ущелий Армении»⁷. Шервинский называет «Давид

6 В Державин. Предисловие к кн.: Давид Сасунский. Бой Давида с Мсрамеликом. Б-ка «Огонек», изд. ЦК ВКП(б) «Правда», М., 1939, с. 8. Далее цитаты из предисловия В.Державина приводятся с указанием страниц в тексте.

7 С.Шервинский. «Давид Сасунский» и его драматические обработки. «Театр», М., 1939, 10, с. 79. Ссылки на данную статью приводятся с указанием страниц.

Сасунский» «великим эпосом» (с. 79).

Автор раскрывает основные стороны эпоса, выделяя главный его мотив — горячую любовь к родине. Одну из важных особенностей «Давида Сасунского» он усматривает в сочетании эпического, лирического и драматического начал, причем, по мнению Шервинского, драматическая стихия является в эпосе преобладающей. Он пишет: «Лирическая сторона поэмы также богата. Но едва ли не богаче всего ее драматическая стихия» (с. 80). Этот свой тезис Шервинский иллюстрирует множеством примеров, сопровождая их тонким анализом и оценкой; выделяя важные, сущностные для раскрытия идейного богатства эпоса эпизоды (например, реакция Давида на речь арабского старца). Как замечает автор, эпос сразу же начинается драматической ситуацией — требованием халифа, чтобы Цовинар вышла за него замуж; но особенно богата драматическими коллизиями, по его мнению, ветвь о Давиде. «Уже само детство Давида, — пишет он, — развивается в эпосе как завязка пьесы». По принципам драматического искусства, на взгляд автора, построены сцены возвращения Давида в Сасун, его поединка с Мсрамеликом; да и любовь Давида и Хандут, по его мнению, «тоже развивается ступенчато, ходом драматического действия» (с. 81). Приведя еще примеры, Шервинский считает, что многие эпизоды эпоса могут без всякого насилия и приспособления быть превращены в эпизоды драмы (см. с.с.81-82). «Нельзя не дивиться подобному богатству драматической стихии в этом древнем памятнике народного творчества», — пишет он и так заключает свою мысль: «Можно смело сказать, что «Давид Сасунский» — и Гомер и Шекспир армянского народа» (с. 82).

Примечательно, что и другой переводчик армянского эпоса — Константин Липскеров — обратился к тому же вопросу в статье «Элементы драматургии в «Давиде Сасунском». Однако, в отличие от С.Шервинского, автор заостряет свое внимание не на драматическом действии и ситуациях, а на самих диалогах. Липскеров пишет: «Ко многим высокохудожественным качествам армянского эпоса «Давид Сасунский» следует отнести и его диалоги». Их характер автор определяет так: «Диалоги в «Давиде Сасунском» в огромном большинстве случаев служат развитию самого действия эпоса, т.е. выполняют то назначение, которое им свойственно в драматическом произведении. Принимая во внимание огромное количество диалогов, да и монологов в «Давиде Сасунском», можно говорить о драматургической стихии в творчестве народных армянских сказителей»⁸. Чем же привлекли русского переводчика диалоги в армянском эпосе? Своим лаконизмом и тонкостью, богатством интонаций, глубоким подтекстом...

8 К.Липскеров. Элементы драматургии в «Давиде Сасунском». «Советское искусство», 1939, 14 сентября.

Так, приведя диалог Дехцун-Цам с сыном ее Мгером, которого вызвал на бой Белый Дэв, Липскеров отмечает: «В интонациях ее немногих слов переданы сказителем возраст Дехцун, ее умудренность, ее спокойная грусть». А примером «поразительной лаконичности и психологической правды» автор считает диалог Мгера Старшего с Мсрамеликом накануне сражения. Липскеров делает очень тонкое наблюдение, обратив внимание на то, что слова Мсрамелика «Утром будем биться», как отмечает автор, «сказаны после некоторого молчания», потому что в тексте сказано: «прибавил», что означает некоторый перерыв в речи. Таким образом ясно, — пишет автор, — что сказитель, пользуясь диалогом для развертывания действия, строит этот диалог, даже учитывая, как он произносится, т.е. творит так, как творит драматург». Восхитил переводчика и диалог Исмиля хатун с Мгером Старшим, которого она вызвала в Мсыр после смерти своего мужа Мсрамелика. О словах Исмиля: «Где семилетнее вино?», обращенных к служанкам во время ее разговора с Мгером Старшим и сказанных как последняя, отчаянная попытка во что бы то ни стало удержать Мгера в Мсыре, Липскеров пишет: «От этой реплики не отказалась бы и шекспировская Клеопатра»⁹. Именно речь героев позволяет Липскерову сделать очень верное заключение об одной из характерных черт армянского эпоса — изображению врагов, как живых людей, обрисованных отнюдь не только одной лишь черной краской. «Замечательно то, — отмечает автор, — что в эпосе, основная тема которого — борьба за родную страну и творческой предпосылкой которого было чувство ненависти к поработителям родины, враг показан сказителем не злодеем с большой буквы, но также живым человеком, наделенным, как и все персонажи эпоса, общечеловеческими чертами. Для его речи найдены такие же живые интонации, как для речей всех остальных действующих лиц эпоса». Липскеров неоднократно подчеркивает высокое художественное совершенство диалогов армянского эпоса, — диалогов, через которые раскрываются сложные, неоднозначные образы эпических героев: Он пишет: «Действительно, надо по-своему, до конца постичь душевное состояние людей, о которых повествуешь, чтобы найти такие точные, простые, единственно возможные в данном случае слова, какие мы встречаем в диалогах армянского эпоса. И это — то проникновение в душу изображаемых лиц и содействует тому, что в произведении, сложенном неизвестным сказителем, мы встречаем диалоги, заставляющие нас вспомнить о высочайших достижениях классической драматургии» (выделено мной — М.Д.).

9 Весь отрывок из статьи К.Липскерова, посвященный этому диалогу, приведен в указ. статье Л.Мкртчяна «Эпос армянского народа в русском переводе», с.с. 105-106.

Все рассмотренные нами статьи русских переводчиков армянского эпоса были написаны и опубликованы в 1939-ом, юбилейном году. Но примечательно, что спустя три с половиной десятилетия после юбилея — в 1965 году — С. Шервинский вновь вернулся к характеристике армянского эпоса в статье «От знакомства к родству». Важность и значение его замечательной оценки состоит в том, что мысли Шервинского за прошедший период «отстоялись», оказались проверены и подтверждены его жизненным и творческим опытом. Это уже обобщенная, целостная оценка «Давида Сасунского», где выделены основные идейно-художественные черты эпоса и вновь подчеркивается его мировое значение, причем Шервинский фактически вышел за рамки утвердившейся в период юбилея оценки армянского эпоса, как одного из лучших образцов мирового эпического творчества, сказав о его превосходстве: «Увлекло само повествование, столь богатое сценами, достойными Библии и Шекспира, — отмечает автор. — Стало очевидным, что этот эпос не только стоит в одном ряду с величайшими эпосами мира, но что он превосходит и *Песню о Роланде, и Нибелунгов, и даже Гомера своей нравственной стороной*»¹⁰ (выделено нами — М.Д.). Мы не станем подробно анализировать здесь все мысли Шервинского, изложенные в эссе «От знакомства к родству», поскольку это уже было нами сделано в статье, опубликованной в сборнике материалов второй международной научной конференции, посвященной «Давиду Сасунскому»¹¹. Закljučая, еще раз отметим не только огромное значение русского перевода сводного текста «Давида Сасунского», благодаря которому многонациональный всесоюзный читатель познакомился с армянским эпосом, но и значение замечательных статей русских переводчиков, которые своими глубокими и тонкими наблюдениями безусловно, обогатили армянское эпосоведение.

10 С. Шервинский. От знакомства к родству. Предисловие к кн.: С. Шервинский. Из армянской поэзии. Ереван, «Айастан», 1966, с. 10.

11 См. М. Джанполадян. Эпос «Давид Сасунский» в оценках русской критики (30-80-е гг. XX в.). В сб.: «Հայկական ժողովրդական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը: Միջազգային երկրորդ գիտաժողովի նյութերը: Երևան, «Վան Արյան», 2006, էջ 135-139.

РЫЦАРСТВЕННОСТЬ КАК ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ ЭТИКИ ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

НАТАЛЬЯ ХАЧАТРЯН

Интерес к эпическим сказаниям, со времени их создания, никогда не иссякал. Об этом свидетельствует множество разножанровых их переработок в национальных литературах, но лишь с начала XIX века эпос стал предметом научного исследования. Ученые обращались к разным проблемам эпического наследия, классифицировали сюжеты, подразделяли (иногда искусственно) эпические поэмы на героические, народные, сказочные, былинные, книжные, устные и т.д. По установившемуся мнению, эпос — это героическое повествование о прошлом, содержащее целостную картину народной жизни и представляющее в гармоническом единстве некий эпический мир и героев-богатырей. По нашему мнению, это утверждение не полностью верно, поскольку героический эпос может и не отражать особенностей народной жизни, по крайней мере, если в качестве примера обратиться к одной из самых блестящих европейских эпических поэм, центральному памятнику каролингского эпоса — «Песни о Роланде». Сомнительно, с нашей точки зрения, и разделение эпосов на книжные и устные, поскольку все эпические поэмы, имеющие сегодня книжную форму, имеют фольклорные истоки и изначально существовали в устной форме, то есть сами особенности жанра сложились на фольклорной ступени. Эпические поэмы были записаны, как правило, позже своего возникновения, иногда намного позже, как в случае одного из лучших образцов мирового героического эпоса — цикла «Сасна Црер». Поэтому книжные формы эпоса часто обретают стилистическую, а порой и идеологическую специфику, что, в отличие от сохранившего все богатство фольклорного источника армянского эпоса, произошло с эпосом французским.

В последние десятилетия авторов все более и более привлекает культурно-исторический аспект исследования эпических сказаний, при этом уже совершались попытки обнаруживать общность в эпосах разных этносов. В этом русле мы попытаемся рассмотреть некоторые общие черты в армянском и французском героических эпосах.

И в «Давиде Сасунском», и в «Шансон де жест» в полном объеме ис-

пользуется весь арсенал литературно-изобразительных средств (портреты, прямые характеристики, диалоги и монологи, пейзажи, интерьеры, действия, жесты, мимика, тщательная детализация и т. п.), что придаёт образам иллюзию пластической объёмности и зрительно-слуховой достоверности. В обоих эпосах изображаемое являет собой точное соответствие “формам самой жизни” (хотя во французском, конечно, более узким формам рыцарско-военной жизни).

В обоих эпосах присутствует *повествователь*, которому часто свойственно абсолютное знание о происшедшем в его мельчайших подробностях. В этом смысле структура эпического повествования, обычно отличающаяся от внехудожественных сообщений (репортаж, историческая хроника), как бы “выдаёт” вымышленный, художественно-иллюзорный характер изображаемого. Для героического эпоса характерно “абсолютизирование” дистанции между персонажами и тем, кто повествует; повествователю присущ дар невозмутимого спокойствия и “всеведения” (недаром Гомера уподобляли богам-олимпийцам). Шеллинг писал: “... Рассказчик чужд действующим лицам, он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает их своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место необходимости...”¹ Повествователь является своего рода посредником между изображаемым и слушателями (читателями), представляясь свидетелем и истолкователем происшедшего. Сведения о его судьбе, его взаимоотношениях с персонажами, об обстоятельствах “рассказывания” обычно отсутствуют. По выражению Томаса Манна рассказчик, которого он называет “духом повествования” часто бывает “... невесом, бесплотен и вездесущ...”² Если в «Песне о Роланде» имя Турольдуса (жонглера или переписчика) появляется лишь в последних строках поэмы, то в армянском эпосе анонимный повествователь появляется несколько раз в разных ветвях «Давида Сасунского». “Они пусть беседу свою ведут/ А мы дадим весть про Белого Дэва” (Եւրոյ կնիք իրենց անկիւնի երրան/ Մեր խորքը տալիք Բնի թորոյիս).

Оба эпоса максимально свободны в освоении пространства и времени. “Эпическое время” здесь уже — не мифическая эпоха первотворения, а эпизод из славного исторического прошлого на заре национальной истории. В обоих эпосах главной темой является борьба христиан с мусульманами. Во французском эпосе — это борьба с маврами, нашествие которых на Европу было остановлено французскими войсками, период настолько важный для национального сознания, что в центральной поэме каролингского цикла «Песне о Роланде» по сути незначительный эпи-

1 Шеллинг Ф., Философия искусства, М., 1966, с. 399.

2 Манн Т., Собр. соч., т. 6, М., 1960, с. 8.

зод военной схватки франков с басками-христианами в Ронсевальском ущелье становится решающим моментом в войне с неверными, то есть превращается в событие, исполненное величия и глубокого внутреннего значения. В нашей истории это борьба с арабами, нашествие которых на Армению началось в VII веке. Армения не могла противостоять могущественному и воинственному халифату. В середине VII века арабы взяли приступом важнейший центр страны — Двин и обложили армян большой данью. Но уже с конца VII века военная власть потрясается восстаниями, в которых армянский народ проявлял замечательное мужество и упорство. Во второй половине VIII века, при жадном и жестоком халифе Мансуре, борьба армянского народа усилилась. В этой борьбе особенно проявил себя округ Сасун, хорошо защищенный труднопроходимыми горами. Народ, никогда не считавший свое порабощение окончательным, сложил вокруг эпизодов борьбы Сасуна ряд замечательных сказаний, воплотивших его стремление к национальной независимости. Так сложился эпос «Сасна црер», в главных образах которого воплощены замечательные черты армянского народа — мужество, доблесть, героическое бесстрашие в борьбе с врагами. Те же черты мы видим в главных персонажах французских эпических поэм. В классических формах эпоса основные поэмы называются именами главных героев, представляющих историческую народность.

Говоря об общих чертах главных героев двух эпосов, нам кажется интересным остановиться на их *системе этических ценностей*, одним из фундаментальных понятий в которой является рыцарственность в представлениях и форме поведения. Мы рассмотрим рыцарственность в двух планах: историческом, т.е. принадлежащим эпохе рыцарства, — и вневременном.

Во французском эпосе нашла свое полное отражение культура европейского средневековья, которая в своей основе является культурой феодальной и военно-религиозной. Процесс ее формирования подробно рассматривает итальянский исследователь Франко Кардини.³ А феодализм, по определению лидера «школы анналов» Жака Ле Гоффа, это «прежде всего система личных связей, иерархически объединяющих членов высшего слоя общества»⁴

Армянское общество также прошло эпоху феодализма, традиции которого, как доказывается в книге Азата Егиазаряна, еще сохранялись в VIII-XI веках, т.е. в эпоху создания эпоса.⁵ Поэтому армянским эпическим героям были присущи многие элементы феодального рыцарского кодекса, который находил свое выражение прежде всего в действиях и в

3 Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М., 1987.

4 Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 89.

5 Եղիաշարյան Ա.Կ., «Սասնի ծռեր» էպոսի պոետիկան, Եր. 1999, էջ 8:

жестах. Ле Гофф вообще считал, что «средневековая символика начиналась на уровне слов, получая продолжение в языке жестов. Феодализм был эпохой жеста, а не письменного слова»⁶

В иерархической системе феодализма наиболее известным обрядом был, как известно, оммаж, то есть обращение к сеньору с просьбой о покровительстве. «Сир, я становлюсь вашим человеком» — говорил вассал и вкладывал свои сомкнутые руки в руки сеньора. Вассал приносил сеньору фуа (клятву верности), за которой во Франции следовал взаимный поцелуй, после чего он считался «человеком сеньора» («homme de bouche et de mains»). В духе рыцарского оммажа звучит просьба Санасара и Багдасара о покровительстве царя Мушега в первой ветви «Давида Сасунского»:

Нам на небе защитой служит бог,
А на земле ты нам защитой стань.
Хотим, чтоб ты нас принял и берег.
И чтоб твой взор был покровитель наш.

(Որ մեզի պահես ու պահպանես / Զո ար հովանի վերա մեզի լինի)

Важная привилегия вассала — участие в советах — также неоднократно реализуется в поэмах: Карл восседает под сосной и к нему сходятся бароны на совет (167-168), царь Гагик собирает совет, чтобы решить отдавать ли свою дочь Цовинар в жены Халифу: Как же люди, решите вы? / Мне дочь ли ему отдать, или сражение дать? / Подайте-ка мне совет.

Враги-мусульмане тоже совещаются со своими вассалами: со своим окружением держит совет Марсилиий (тирада II, III, IV), Везирей на совет собирает и халиф, когда обнаруживается, что Цовинар беременна, и Мсрамелик. (մեզիս հապաքես / խելարի մարդեր ինչքան կար, ժողովես / Խորհուրդ հարկես...)

Как известно, рыцари проводили свой досуг в играх. Такие игры описаны и в «Давиде Сасунском»: маленький Давид наблюдает как Мсра Мелик мечет палицу, дротик и ядро.

Однако основным содержанием жизни героев были поединки, причем равных по «достоинству» противников. Поль Банкур в своем исследовании, посвященном образам мусульман в «Королевской жести», пишет: «Дело здесь, пожалуй, не только в симметричности эпического мира в поэме как произведении эпико-импровизационного стиля: равный должен драться только с равным»⁷. В соответствии с традицией, заложенной еще в гомеровских поэмах, и армяне, и французы подчеркивают силу противника, поскольку чем он сильнее, тем большее уважение вызывает победа над

6 Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 90.

7 Bancourt P. Les musulmans dans les chansons de geste du cercle du roi. T. 1. P., 1982, p. 39.

ним. Так, Мсра Мелик выведен сильным врагом, у него большое войско, он сам богатырь, человек исполинской силы, но Давид все же побеждает его. Марсилий также изображается могущественным правителем, победоносно дошедшим до Сарагосы в Испании, но Карл Великий разбивает его (хотя не вступает с ним в поединок). Зато Роланд в конце Ронсевальской битвы один обращает сарацинов в бегство, а Давид один крушит несметные полчища врагов. Персонификация в герое черт характера целого народа естественно приводит к гиперболическому выражению его физических и психологических свойств. При этом гиперболические преувеличения, в которых выражается представление народа о своей силе и мощи, легко сочетаются с общим реалистическим характером эпического языка: вспомним соотношение сил французов и сарацин — 20 тысяч против 400 тысяч, бесчисленно количество вражеских войск в «Давиде Сасунском»: «есть небесным звездам счет, а тем шатрам арабским счета нет».

Большое значение в эпических поэмах еще со времен Гомера придавалось вооружению воинов. Известно, что французские воины были облачены в тяжелые доспехи, шлемы, наколенники, металлические сапоги, но и в армянском эпосе есть описания доспехов. (շաւիկ գրեհին/ Չրեհի քանարի ի մեջքին/ Գլխու գլուսն գրեհին/ Չրեհի կոշիկն ի ոտին).

Рыцари обычно бились характерными для тяжелой кавалерии видами оружия — копьем и мечом. Меч имеет личную характеристику, что подчеркивается наречением его именем собственным. Меч Давида носит имя Тур Кецаки (Меч-Молния), в «Песни о Роланде» эта традиция, унаследованная от германской военной магии, также четко выражена: меч Роланда называется Дюрандаль (Durendal), что означает либо «твердый» (от «dur»), либо «долго сохраняться», «быть прочным» (от «durer»). Имя меча Карла — Жуайез (Joyeuse), что означает «радостный». Имя меча Оливье — Альтеклер (Hautecleire), что означает «высокосветлый». Что касается лука, который в каролингскую эпоху был символом королевской власти, то как во французском эпосе, так и в армянском, лук, как оружие дистанционного боя, считался «нечестным», недостойным рыцаря видом оружия. В первой ветви «Сасна црер» Санасар вооружается щитом, палицей, копьем, кинжалом, луком и мечом, но Давид уже бьется только мечом, лук же использует для охоты. Конечно, необходимым атрибутом рыцарского облика был конь, также нареченный именем собственным, это верный Вельянтиф Роланда, лишенный, правда чудесной силы Куркика Джалали — советника, помощника и боевого друга сасунских витязей, добытого Санасаром на дне морском вместе с Мечом-Молнией. Отметим также, что в обоих эпосах наличествуют бранные вызовы врагу, похвальба перед боем, краткие «эпитафии» поверженному противнику.

Как уже отмечалось, в обоих эпосах подчеркиваются обязательные

ля рыцарства патриотизм (герои обоих эпосов беззаветно служат своей родине и народу и готовы отдать за них свою жизнь) и преданность христианской вере. Символом такого сочетания воинской доблести и служения богу является в «Песне о Роланде» Турпин, архиепископ Реймский с мечом в одной руке и крестом — в другой. В армянском эпосе герои держат Ратный Крест, который даже пристаёт к руке Давида.

Ясно, что в поэмах отражается и представление христиан о врагах, они наделяются не только силой и могуществом, но и типичными для мусульманской этики чертами, прежде всего — хитростью и вероломством. Во время совета Карла с пэрами Роланд восклицает, что не следует верить врагам и что Марсили — презренный лжец. Мсра Мелик не только коварен и хитер, он еще и трус. Вспомним как прятался он в яме во время поединка с Давидом.

В противовес им христиане всегда держат слово. Роланд и Давид всегда честны, прямы и горячи. Именно из-за этих качеств Карл и пэры решают не посылать Роланда послом в Сарагосу. Давид честен даже по отношению к врагам, — он криком своим предупреждает спящих врагов, не желая одолеть Мсра Мелика хитростью, он зовет его на открытый честный бой, он добр, жалостлив к страданиям других. Слабость Давида — его легковерие, его нельзя победить в открытом бою, но его можно взять хитростью. У Давида есть еще одна замечательная черта: в нем нет националистической ненависти, он не видел врагов в крестьянах, пастухах, ремесленниках-арабах. Понимая, что их согнали в военное ополчение насильно, Давид отказывается от борьбы с ними и обращается к войску арабов: «Я не хочу чужого добра, я не стремлюсь завоевать чужие земли, вернитесь в свои края и займитесь честным трудом». Подобного поистине рыцарственного отношения к врагам мы не обнаружили во французском героическом эпосе.

Кодекс требовал от рыцаря и проявления щедрости, вспомним как Карл, по окончании сражения, щедрой рукой раздает добычу:

397 Они ему верны и он им мил.
 Он не жалеет золото для них.
 Им брони, мулов, шелк, коней дарит.

В армянском эпосе с такой же щедростью вознаграждаются не воины, а строители, которые пришли на зов Дзенов Ована возводить храм Марута. При этом сами герои совершенно бескорыстны: Давид, обнаруживший в пещере несметные сокровища, раздает их крестьянам, в «Песни о Роланде» нет упоминания о наградах Роланду, а в дальнейшей интерпретации эпического персонажа, в поэме Боярдо «Влюблённый Роланд» герой с презрением отказывается от сокровищ, приносимым золоторогим оленем

феи Морганы.

Героические характеры, как правило, отмечены не только смелостью, но и независимостью, строптивостью, даже неистовостью (Ахилл, Илья Муромец, Роланд, Давид). Строптивость приводит их порой к конфликтам, но общность патриотических целей большей частью обеспечивают гармоническое разрешение конфликта.

Герои эпосов часто наделяются некоторыми чертами, на первый взгляд несколько принижающими их рыцарское достоинство, но зато очеловечивающими их образы. Вспомним, например, как в детстве Давид обжег язык и стал заикой, как он не отличал домашний скот от диких зверей. Но при этом маленький богатырь с младенчества поражает всех своей силой и его поистине раблезианский аппетит соответствует той испанской силе, которой он наделен. Отметим, что и во франко-итальянской версии истории Роланда, поэме «Роландин», возвращающийся из похода император находит своего племянника Роланда и провозит его ко двору, где Роланд поражает всех силой, умом и аппетитом. В этих чертах проявляется мудрость эпических сказителей, избегающих излишней идеализации любимых героев.

Остановимся еще на одной, важной для рыцарской этики теме — теме семьи. В средневековом, предельно традиционном в своей основе обществе, взаимоотношения индивида и семьи играли первостепенную роль. Всякий человек определялся принадлежностью к семье. Щербаков отмечает, что все три существующие вариации основной эпической идеи старофранцузского эпоса вслед за Бертраном де Бар-сюр-Об соотносятся с тремя семьями — королевским родом, родом Гарена де Монглан и родом Доона де Майанс; роды и их представители наделяются определенными качествами, передающимися из поколения в поколение⁸. Линьяж (кровная общность, состоящая из родственников) определяет реалии жизни рыцаря, его мораль, его обязанности и разделяет ответственность за решения. Вспомним, как Царь Гагик сзывает свою семью (Գագիկի թագաւորի տան ընտանիքը). Особое значение в семье придавалось отношениям племянника и дяди. В «Песни о Роланде» несколько таких пар (Карл — Роланд, Марсиль — Аэльрот). В Армении также семья была иерархической структурой, где особым уважением пользовались и родители, и дяди по материнской и отцовской линии. Неслучайно такую большую роль в сасунском роде играет сложный и противоречивый образ Дзенов Ована. Именно от своего дяди Дзенов Ована Давид получает Меч-Молнию и Куркика Джалали,

8 Щербаков А. Б. Классификация эпических поэм средневековой Франции по Бертрану де Бар-сюр-Об и ее правомочность // IX Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. Материалы научной конференции. М., 1997.

от своего дяди Карла Великого Роланд получает коня Вельянтифа и меч Дюрандаль в поэме середины XII века «Песнь об Аспремонте». При этом в обоих эпосах герои есть эпизоды ссоры с дядей: Давид в третьей ветви, Роланда в поэме XIV века «Вступление в Испанию». Именно племянники чаще всего командуют войсками в отсутствие дяди. Интересно, что это прослеживается не только в Европе: курд Нур-ад-Дин возвышает своего племянника, Салах-ад-Дина ибн Айюба. В средневековом японском эпосе племянники также играли особую роль: герой Сибата Кацуиэ в ущерб собственным сыновьям приблизил племянника Сакуму Гэмбу, что стало причиной падения клана Сибата.

В армянском эпосе большая роль отводится женщине, к которой герои относятся с подчеркнутой рыцарственностью, достаточно вспомнить, что в самый решающий момент борьбы с Мсра Меликом Давид дарит два первых удара женщинам, к которым испытывает благодарность. Этого нельзя сказать о «Песне о Роланде», где роль Альды, невесты Роланда, сведена к минимуму и практически единственным женским персонажем является Брамимонда при дворе Марсилия, отношение к которой не очень понятно, но она общается с послом и даже дает советы правителю.

Таким образом, мы постарались показать, что для героев как французского, так и армянского эпосов фундаментальным понятием в системе этических ценностей является рыцарственность и в образе боевых действий, и в форме поведения вообще. Может быть, высокими представлениями национальных героев о чести, патриотизме, храбрости, силе, верности родине и религии, составляющими понятие рыцарственности объясняется, наряду с другими достоинствами, исключительная популярность и актуальность «Давида Сасунского» и «Песни о Роланде» на протяжении многих столетий.

ՈՒՐԱՐՏԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ՍԻՄՈՆ ՀՄԱՅԱԿՅԱՆ

Հայկական հուշարձաններին առնչվող ավանդությունները սկսել է գրառել Մովսես Խորենացին¹: Ուրարտական հուշարձանների նրա կատարած նկարագրությունների իսկությունը ստուգելու նպատակով 1827 թվականին Ֆրանսիայի «Ասիական ընկերությունը» Սեն Մարտենի նախաձեռնությամբ Վան է գործուղում հեսսենյի գիտնական Ֆր. Էդ. Շուլցին: Ֆր. Էդ. Շուլցը հաստատում է Մովսես Խորենացու տվյալների ճշգրտությունը² և հավաքում է նաև լեգենդներ, որոնք առնչվում են Մեն-

1 Մովսես Խորենացին, անցնելով Վան քաղաքի նկարագրությանը, պատմում է հետևյալը. «Շամիրամը «քիչ տարիներից հետո գլուխ է բերում հրաշալի շինվածքը՝ ամուր պարիսպներով ու պղնձից շինած դռներով, քաղաքի մեջ շինում է նաև բազմաթիվ ընտիր ապարանքներ՝ կրկնահարկ և եռահարկ, զարդարված տեսակ-տեսակ գույնզգույն քարերով և ամեն մեկում պատուհաններ ըստ հարմարության: Քաղաքի կողմերն էլ որոշում է գեղեցկագույն և ընդարձակ փողոցներով: Շինում է նաև չքնաղ և զարմանալու արժանի քաղանիքներ՝ համապատասխան քաղաքի դիրքին և պիտույքներին... Քաղաքի բոլոր արևելյան, հյուսիսային և հարավային կողմերը զարդարում է դաստակերտներով, վարսագեղ սաղարթախիտ ծառերով՝ զանազանակերպ պտուղներով ու տերևներով և այնտեղ տնկում է բազմաթիվ առատաբեր և գինեբեր այգիներ: Պարսպած քաղաքը ամեն կերպ հոյակապ ու հռչակավոր է դարձնում, մեջը բնակեցնում է մարդկանց անթիվ բազմություն: Իսկ քաղաքի «վերի ծայրը» և այնտեղի հրաշալի շինվածքները մարդկանց շատերին անհասկանալի են մնում, և պատմելու հնարավորություն չկա: Այդտեղ գազարի շուրջը պալիսպ բաշելով ներսը շինում է դժվար մտնելու և դժվար դուրս գալու ինչ-որ ծածուկ և ահռելի արքայանիստ շինվածքներ...

Իսկ քարածայռի դեպի արեգակը դարձած կողմը, որտեղ այժմ և ոչ մի գիծ կարող է մարդ գծել երկարով այսպիսի կարծր քարի մեջ զանազան տաճարներ, սենյակներ, ննջարաններ, զանաքաններ և երկար վիհեր՝ հայտնի չէ ինչ բանի համար, հրաշակերտեց: Իսկ քարածայռի բոլոր երեսը հարբելով, ինչպես գրչով հարթում են մեղրամոմը, վրան շատ գրեթե գլուխ տվեց, որոնց տեսքը միայն բոլորին զարմացնում է և ոչ միայն այստեղ, այլև Հայոց աշխարհում, շատ տեղերում արձաններ կանգնեցրեց, և մույն գրեթե իր մասին ինչ-որ հիշատակ հրամայեց գրել և շատ տեղերում մույն գրով սահմաններ էր հաստատում» (Մովսիսի Խորենացույ Պատմություն Հայոց, Երևան, 1981, գիրք առաջին, ԺԶ):

2 Ֆր. Էդ. Շուլցին մեծ դժվարությամբ է հաջողվում մտնել Վանի ամրոցը, բանի որ բուրբական կառավարությունը չէր ուզում, որ եվրոպացին իմանա, թե որքան բույլ է պաշտպանված այն: Վանի ամրոցն այն ժամանակ պաշտպանում էին մի ծեր ասկյար և մի արջ: Շուլցը հիանալի պատճենեց Վանի սեպագիր արձանագրությունները, նկարագրեց Վանա ծայրը: Սակայն հայագիտության այս մեծ երախտավորի աշխատանքը ընդհատվեց 1829 թվականին Ջուլամերկի լեռներում, որտեղ նա սպանվեց մի բուրդ ցեղապետի կողմից: Ուշագրավ է, որ Շուլցի այս ուսումնասիրությունները իրագործվեցին նախքան Բուտտայի և Լեյարդի պեղումները Խորասբադում և Քույունջիկում՝ ասորեստանյան պալատների ավերակներում (Կ.

րի դռան հետ³, մասնավորապես այն մասին, որ «դռներից» ներս կան բազմաթիվ դահլիճներ, որտեղ դևեր են բնակվում: Նա հիշատակում է նաև Մհերի դռան մյուս անունը՝ «Երկաթե դարպասներ»՝ նշելով, որ դրանք բացվում են տարին մեկ անգամ՝ Սբ. Հովհաննեսի տոնին: Մհեր անունը Ֆր. Էդ. Շուլցը կապում էր Միթրայի կերպարի հետ⁴:

Վանում նյութեր են հավաքել նաև Ա. Հ. Լեյարդը և Խ. Ֆ. Բ. Լինչը⁵: Նրանք են գրառել քարայրում իր ցույցը մոռացած հովվի մասին լեզենդը, մասնավորապես Ա. Հ. Լեյարդը, 1850 թ. այցելելով Վան, նույնպես նկարագրել է «Մհերի դուռը»: Այն հանգամանքը, որ դարպասները անվանվում են նաև «Հովվի դուռ», նա բացատրում է ավանդությամբ, համաձայն որի մի հովվի բունը տանում է «Մհերի դռան» մոտ: Երագում հովվին հայտնվում է այն մոգական խոսքը, որի օգնությամբ կարելի է մտնել դարպասներից ներս:

Արտասանելով այդ բառը՝ նա մտնում է քարայր, դարպասները անմիջապես գոցվում են, ներսում նա տեսնում է գանձերով լի մի սրահ: Հովիվը իր մախաղը լցնում

Փ. Леман-Хаупт, Вступительная лекция по истории и культуре халдов, "Труды Тбилицкого гос. Университета", N 6, էջ 245-246): Բարեբախտաբար Ֆր. Էդ. Շուլցի ուսումնասիրությունները անտեղի չէին: Շուլցի աշխատանքը հրատարակվեց 1840 թվականին Յուլիուս ֆոն Մոլի կողմից (Fr. Éd. Schulz, Mémoires sur le lac de Van et ses environs. "Journal Asiatique", troisième série, հատ. IX, Փարիզ, 1840): Այս հրատարակության մեջ ընդգրկված են 42 սեպագիր արձանագրությունների պատճեններ, և մանրամասն նկարագրված են Մովսես Խորենացու հիշատակած Վանա ժայռի ձեռակերտ քարայրները, որոնք ավելի ուշ մանրամասն չափագրվեցին ռուսական բանակի սպա Ա. Վ. Միլկովի կողմից: Այժմ այդ քարայրները բնութագրվում են որպես ժայռափոր դամբարաններ (Б.Б. Пиотровский, "Ванское царство", 1959, էջ 219):

- 3 Մհերի դուռը Վանի թագավորության ամենահռչակավոր հուշարձաններից է, այն գտնվում է Վանի բերդից հյուսիս-արևելք բարձրացող կիսաբոլոր լեռնագոտու վրա: Լեռնագոտուն հայերը Տոսպան բլուր են անվանում, իսկ թուրքերը դրան «Ձէմ-գէմ տաղ» անուն են տվել: Այս լեռնագոտու միջնամասում մի հաղթ ժայռ է սցված, որի վրա և փորված է Մհերի դուռը: Այն գտնվում է ստորոտից 20 մ վեր, ունի 4.45 մ բարձրություն, 1.83 մ լայնք և մոտ 30 սմ խորություն: «Դռան» մեջ փորագրված է 94 տողերից կազմված սեպագիր մի արձանագրություն, որտեղ ամփոփված են ուրարտական մ. թ. ա. 9-րդ դ. վերջին քառորդի բոլոր աստվածությունների անունները և սրբությունները: Նշված են ամանորյա տոնակատարությունների ժամանակ նրանց մատուցվելիք զոհաբերությունների բանակներն ու տեսակները: Արձանագրությունը փորագրվել է Իշպուինի և Մինուա արքաների հրամանով մ.թ.ա. 9-րդ դ. վերջին տասնամյակում՝ մարտ ամսին, քանի որ Ուրարտուում Ամանորը սկսվում էր գարնանային օրահավասարին (Ս. Գ. Հմայակյան, Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, 1990, էջ 76-77):

Ուրարտական «դարպասներ» կամ դռներ (ուրարտերեն «Šeštele») կոչվող հուշարձաններն ունեին պաշտամունքային բնույթ (յուրատեսակ տաճարներ էին): Մինչև Իշպուինի և Մինուա արքաների համատեղ գահակալությունը մեզ հայտնի է միայն չորս նման կառույց, որոնք ձևված էին Խաղի, Թեյշեբա, Շիլինի և Ուա աստվածությունների (Գ. Ա. Меликишвили, Урартские клинообразные надписи, N 27, տող 20, 67): Եղած տվյալների համաձայն՝ Ուրարտուի արքաները դարպասներ են ձոնել միայն Խաղի աստծուն:

«Մհերի դուռը» թուրքերը, աղավաղելով անունը, կոչել են նաև «Մեռիյոր գավուսու»՝ «Կնիքի դուռ», և կամ «Չորան գավուսու»՝ «Հովվի դուռ» («Մհերի դուռն Տոսպանց կրօնը», «Հանդէս ամսօրեա», Վիեննա, 1893, N 8, էջ 239-240):

- 4 Fr. Éd. Schulz, Նշվ. աշխ., էջ 301:

- 5 X. Ф. Б. Линч, Армения, II, Тифлис, 1910, із 144:

է ոսկով, հետո արտաքերում է մոզական բառը և դուրս է գալիս քարայրից: Հանկարծ հովիվը հիշում է, որ ներսում է մոռացել իր ցուպը: Հովվի խնդրանքով դարպասները երրորդ անգամ են բացվում, և նա մտնում է ներս՝ ցուպը վերցնելու համար. դարպասները կրկին փակվում են, իսկ հովիվն այդ ընթացքում մոռանում է մոզական բառը: Առժամանակ տիրոջը սպասելուց հետո հովվաշունը ոսկով լի պարկը տանում է տուն և ժայռի մոտ է բերում հովվի կնոջը: Կինը լսում է ամուսնու ձայնը, բայց նրան օգնել չէր կարող: Ավանդությունն ասում է, որ այժմ էլ երբեմն լսելի է հովվի կանչը⁶:

Միերի դռան հետ առնչվող ավանդություններին անդրադարձել է նաև Լեւոն-Հաուստը՝ ուրարտական մշակույթի ամենամշանավոր և առաջին ուսումնասիրողներից մեկը՝ Միեր անունը կապելով Միթրայի կերպարի հետ⁷: Ուշագրավ է, որ այս հեղինակներից և ոչ մեկին ծանոթ չէին «Մասնա ծռեր» էպոսը և Միերի դռան ու Միերի մասին առնչությունը, երևույթ, որն ակնառու դարձավ Գարեգին Սրվանձոյանցի հրապարակումներից հետո⁸: Միերի դռան մասին ավանդություններ ունի հավաքած նաև Հովսեփ Օրբելին, որին ցույց են տվել «Միերի դռան» որմնախորշի մոտ եղած փորվածքները՝ ասելով, որ դրանք Զուռկիկ Զալալու ոտնահետքերն են:

«Միերի դռան» մասին եղած այս առասպելների թնությանը նվիրված շատ կարևոր հոդված ունի Բորիս Պիոտրովսկին: Հոդվածը հրապարակվել է 1939 թ., «Մասնա ծռեր» էպոսի ձևավորման հազարամյակին նվիրված միջոցառումների կապակցությամբ: Այս հոդվածում նա ամփոփում է վերը նշված ավանդությունները՝ Միերի կերպարը համեմատելով մի կողմից ռուսական բիլինաների հերոսների հետ, որոնց չի պահում հողը և, մյուս կողմից, ժայռում փակված կամ շղթայված հերոսների հետ՝ հիշելով հարավ-միջագետքյան Բել-մարդուկին, Հռոմում վիշապների կողմից կապված Ալեքսանդրին (Մակեդոնացուն), Մասիսի վիհում շղթայված Արտավազդին, գետերում և խավար վայրերում փակված Երվանդին՝ այս տվյալները քաղելով Վարդան պատմիչից:

Միերի կերպարը նա կապում է նաև կովկասյան էպոսի հերոս Ամիրանի հետ, որը շղթայված է քարայրում և մի օր դուրս է գալու և ավերելու է աշխարհը (ի տարբերություն Միերի, որի գալուստը հաճախ կապվում է բարոօրության հետ)՝ չմոռանալով նաև կովկասյան լեռներից մեկին շղթայված Պրոմեթևսին⁹:

Խնդրին հանգամանորեն անդրադարձել են նաև Մանուկ Աբեղյանը¹⁰, Սարգիս Հարությունյանը, Իգոր Դյակոնովը, Արմեն Պետրոսյանը և Սիմոն Հմայակյանը: Վերջին ուսումնասիրողները եղած փոքրաթիվ տվյալների հիման վրա հանգամա-

6 Б. Б. Пиотровский, Дверь Мгера, «Коммунист», Ереван, 15 սեպտեմբերի, 1939 թ.: Այս ավանդության հակիրճ տարբերակը տե՛ս Արամ Ղանալանյան, Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 40-41:

7 C. F. Lehmann-Haupt, Armenien einst und jetzt, II, 1926, էջ 59:

8 Գարեգին Սրվանձոյանց, Գրոց ու Բրոց և Սասունցի Դավիթ կամ Միեր դուռ, Կոստանդնուպոլիս, 1874:

9 Б. Б. Пиотровский, Дверь Мгера, «Коммунист», Ереван, 15 սեպտեմբերի, 1939 թ.:

10 Մանուկ Աբեղյան, Հայ ժողովրդական հավատքը, Երկեր, հատ. Է, Երևան, 1975, էջ 47-51:

նորեն ուսումնասիրել են Մհեր-Միքրա փոխառնությունները՝ որպես ուսումնասիրության հիմնական սկզբնաղբյուր ունենալով «Մհերի դռան» հետ առնչվող ավանդությունները և ուրարտական սկզբնաղբյուրները: Արդյունքում առաջ են քաշվել հիպոթեզներ, համաձայն որոնց որպես Ջրադաշտի բարեփոխությունների առաջին արտացոլանք դիտարկվում է Մուծածիռի կրոնական համակարգը, որտեղ ակնառու են մի կողմից Ուարուբահինի-Վարունա, Բազմաշքու - Ահուրանագղա¹¹ և Խալդի-Միքրա սինկրետիկ առնչությունները¹², և մյուս կողմից ապացույցվել է արևմտյան միքրայականության հայ – ուրարտական ծագումը¹³:

Հաջորդ ուրարտական հուշարձանը, որի մասին ավանդություններ են պահպանվել, «Գանձադռներն» են: Դրանք գտնվում են Վանա ժայռի վրա՝ հյուսիսակողմում: Որմնախորշեր են, որոնցից մեկում դրված է եղել Սարգուրի II (մ.թ.ա. շուրջ 764-730 թթ.) արձանագրությամբ մի կոթող: Կոթողը հայտնաբերել է դեռևս Ֆր. Էդ. Շուլցը: Այստեղ պատմվող լեգենդների համաձայն, որոնք գրառել է Հովսեփ Օրբելին, այդ խուլ դարպասները տանում են դեպի մի սրահ, որը լի է ոսկով և գոհարներով: Գանձը պահպանում են երկու դռնապաններ, որոնք զինված են կայծակե քրերով: Ամեն գիշեր որմնախորշի մոտ եղած ճեղքից դուրս է սողում մի մեծ օձ, որը պառկում է արձանագրության մոտ և հսկում է գանձերը¹⁴:

Ի տարբերություն վերոհիշյալ հեղինակների, որոնց հավաքած ավանդություններն առնչվում են հիմնականում կամ «Մհերի դռան», կամ Վանա ժայռի որմնախորշերի հետ, Մովսես Խորենացին գրառել է ընդհանրապես ուրարտական հուշարձանների հետ առնչվող վանտոսայան ավանդությունները: Պատճառը, թերևս, այն էր, որ այս բանավոր պատմվող հուշարձանների հավաքման գործում առավել շահագրգիռ էր հենց Մովսես Խորենացին, քանի որ նա իր առջև կարևոր մի խնդիր ուներ՝ թվագրել այն հուշարձանները, որոնք ուղեկցվում են սեպագիր արձանագրություններով, յուրօրինակ են ու իրենց հորինվածքով տարբեր են իր տեսած ու ճանաչած մյուս հնավայրերից: Եվ հենց Խորենացին էր, որ առանձնապես ու ճիշտ թվագրեց հուշարձանների մի խումբ, որոնք մենք հիմա կանվանեինք վանտոսայան կամ ուրարտական:

11 Ս. Գ. Հնայակյան, Կուեռա և Իվարշա աստվածությունների պաշտամունքն Արարատյան դաշտում և ուրարտա-արեմենյան պաշտամունքային հակամարտության մասին, «Հայաստանի Հանրապետությունում, 1981-1982թթ. դաշտային, հնագիտական աշխատանքների արդյունքներին նվիրված գիտական նստաշրջանի զեկույունների քեզեր», Երևան, 1983, էջ 14-16, Վանի բազավորության պետական կրոնը, էջ 110-111:

12 Նոյն տեղում, И. М. Дьяконов, К вопросу о символе Халди, «Древний Восток», 4, Երևան, 1983, էջ 190-194:

13 Армен Петросян, Армянский Мхер, Западный Митра и Урартский Халди, «Հայկական «Մասնա ծեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը» գրքում, Երևան, 2004, էջ 42-60:

14 Н. Я. Марр и И. А. Орбели, Археологическая экспедиция, 1916 г. в Ван, Петроград, 1922, стр. 7.

Դ-րանք են.

1. Սեպագիր արձանագրությունները
2. Ուրարտական սահմանաքարերը¹⁵
3. Ժայռափոր կառույցները
4. Վան քաղաքը
5. Վանի միջնաբերդը
6. Վանի ուրարտական պալատը
7. Մինուայի ջրանցքը

Ուշագրավ է, որ այս ընտրությունն անսխալ էր կատարված, և սա գործի ամենակարևոր մասն էր. մնում էր միայն ճիշտ քվագրել դրանք: Այս խնդիրն էլ Մովսես Խորենացին լուծեց զարմանալիորեն ստույգ՝ դրանք քվագրելով Շամուրամաթ քաղաքի գահակալության տարիներով (9-րդ դարի վերջ, 8-րդ դարի սկիզբ): Շամուրամաթը ժամանակակից էր Իշալուինի և Մինուա արքաների: Հայտնի է, որ Շամիրամը քե՛ս պատմական և քե՛ս առասպելական կերպար է: Պատմական Շամիրամը սիրում էր հպարտանալ, որ ինքը Ասորեստանի արքա Սալմանասարի հարսն էր, Շամշիադադի կինը և մայրը Ադադներարիի: Շամուրամաթը միակ ասուրական թագուհին էր, որից արձանագրություններ են մեզ հասել:

Առասպելական Շամիրամը Դերկետո դիցուհու դուստրն էր և առասպելական Նինոս թագավորի կինը: Նա, սպանելով իր երկրորդ ամուսնուն՝ Նինոսին, միանձնյա կառավարում էր երկիրը:

Ես միշտ մտածել եմ՝ քե՛ս այս հանգամանքը արդյոք արդյունք էր Մովսես Խորենացու հանճարի՞, քե՞ս կային հին ավանդություններ, որոնք կապում էին այս հուշարձանները Շամիրամի անվան հետ: Կարծում եմ՝ երկրորդ մոտեցումն ավելի ստույգ է, քանի որ «Շամիրամի առու» (Մինուայի ջրանցքն է), «Շամիրամի բերդ», «Շամիրամի քաղաք» (Վանն է), «Շամիրամ ալթի» անունները Մովսես Խորենացին չէ, որ ստեղծել է: Այսինքն՝ մինչև Խորենացի ժողովուրդը ճիշտ ընկալել է դրանց հիմարեկյան բնույթը, իսկ Շամիրամը հենց հին առաջավորասիականի յուրատեսակ խորհրդանշանն էր մինչև Աքեմենյաններ:

Մովսես Խորենացին, ընկալելով մի քանի «Շամիրամյան» հուշարձանների ընդհանուր գծերը, հիմք ունենալով իր լսած ավանդությունները, ճանաչել ու քվագրել է մնացյալ համանման իր տեսածները՝ մասնավորապես և ուրարտական սահմանաքարերը, որոնց գոյությունն, ինչպես ասվեց, ապացույցվել է միայն վերջերս: Նա կատարել է և հաջորդ քայլը՝ ընդհանրապես Հայաստանի պատմության որոշա-

15 Չարմանալի է, որ Մովսես Խորենացին կարողացել է ճանաչել ուրարտական սահմանաքարերը, քանի որ, ի տարբերություն հիշատակված մյուս հուշարձանների, սահմանաքարը ճանաչելու համար անհրաժեշտ էր կարդալ նրանց վրա փորագրված սեպագիր տեքստը, իսկ սեպագիր կարդալ Խորենացին չէր կարող: Արժանահիշատակ է, որ ուրարտական սահմանաքարերի գոյությունը հաստատվեց միայն 1963 թ. հրապարակված մի սեպագիր աղյուսակի ուսումնասիրությամբ (տե՛ս И. М. Дьяконов, Урартские письма и документы, Мոսկվա - Լենինգրադ, 1963, էջ 62, տե՛ս նաև Ս. Գ. Հմայակյան, Ուրարտական մի «սահմանաքարի» շուրջ, «Հին Հայաստանի պատմության և մշակույթի հարցեր», Երևան, 2001, էջ 28 – 31):

կի մի փուլ կապելով Շամիրամի ժամանակի հետ, որպես համոզված էվիենթալական շարադրելով «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» առասպելը որպես իրականություն: Այս ձևով Մովսես Խորենացին գտնում է մի բանալի՝ հասկանալու համար մեր երկրի հետ առնչվող հինարևելյան և այլ իրողություններ: Մասնավորապես թվագրել է իրադարձություններ, որոնք իրենց արտացոլումն են գտել մեր էպոսում: Խոսքս նախ և առաջ Սինախերիբին (Սենեքերիմ) սպանող Սանասարի և Բաղդասարի¹⁶ մասին է: Իր որդու կողմից Սինախերիբը սպանվեց մ. թ. ա. 681 թ.: Հայրասպանները, համաձայն Հին Կտակարանի, փախսան Արարադի երկիրը¹⁷ և ըստ Խորենացու՝ հայտնվեցին Սկայորդու մոտ: Սկայորդին նրանց բնակեցրեց Սիմ լեռան շուրջը, այսինքն՝ Շուրիայում, այն է՝ Սասունում: Սկայորդին՝ Պարույրի հայրը, ըստ Մովսես Խորենացու ժամանակագրության, ապրել է մինչև Պարույրի դաշինքը մարերի հետ և Ասորեստանի կործանումը, այսինքն՝ մ.թ.ա. VII դ. առաջին կեսին: Հիշենք, որ Սինախերիբը սպանվեց մ.թ.ա. 681 թ.:

Հետաքրքիր է, որ Շամիրամի հետ առնչվող ավելի ուշ՝ հիմնականում Գարեգին Սրվանձտյանցի կողմից գրառված լեգենդներն էլ ուղղակի կամ անուղղակի կապվում են հաճախ ուրարտական հուշարձանների հետ: Որպիսին են օրինակ՝ Լեզք գյուղի հետ առնչվող ավանդությունները: Լեզքում է, որ «Շամիրամի աստվածները մեր Արա Գեղեցիկին մեռած մարմինը լգեր ու կենդանացույցեր են եղեր և Արալեզք անունով կոռք ու աստված շինեցին, պաշտեցին այն ժամանակ հայեր այս գեղի բարձր գագաթին վրա, ուր այժմ Ամենափրկչի մատուռն է. և Աշխարհամատրան կիրակին մեծածոողով ուխտ կերթան»: Գարեգին Սրվանձտյանցը նշում է, որ այստեղ գտնվել են բազմաթիվ սեպագիր քարեր¹⁸ և պղնձե փոքրիկ արձաններ, և կա փոքրիկ մի բերդ, որն ամենայն հավանականությամբ ուրարտական դղյակ է եղել:

Լեզք գյուղի մոտի մյուս սրբատեղը Սուրբ թոնիրն է, որը լի է ջրով: Թոնրի մեջ միայն մեկ ձուկ է երևում, որն ունի կնոջ կերպարանք և քթին՝ արծաթե մի օղ: «Երեցկին է եղեր դա: Կին կարի գեղեցիկ. երբ նստած թոնրի շուրքին հաց կթխե, աղքատ մը կուգա հաց կ'ուզե, կուտա: Գինի կ'ուզե կուտա: Թշվառականը կհամարձակի նաև պագ մը ուզելու, երեցկինը կվարանի, բայց կըմտածե թե աղքատ թեմարգու է ինչ կա մե՞ղք է, գուցե վարձք է. պագն ալ կուտա և հանկարծ, նույն վայրկենին երեցը ներս կմտնե. երեցկինը ամոթեն ու ահեն ինքզինքն կծգե ի թոնիր՝ կրակին մեջ, տերտերն ալ զինքն ի վրեն, բայց տերտերը կմրկի, իսկ երեցկինը՝ կրակն ջուր դառնալով, ինքն ալ ձուկ աստուծո հրամանքով հավիտենական հիշատակ կմնա նույն տեղ»¹⁹: Ու-

16 Սանասարի անունը Հին Կտակարանում հիշատակված է Շարեցեր ձևով: Իրականում ասորական շարուսուր «պահպանի արքային» անունն է: Բաղդասարի անունը Մովսես Խորենացու մոտ վկայված է Ադրամելեք ձևով, ասորական Արադ-բեկեր անունն է (И. М. Дьяконов, Ассирио-вавилонские источники по истории Урарту, «Вестник древней истории», 1951, 3, էջ 215)

17 «Արարադի երկիր» տեղադրության շուրջ տե՛ս Սիմոն Հնայակյան, Աստվածաշունչը և Արարատյան բազավորությունը, «Աստվածաշնչական Հայաստան», Երևան, 2005, էջ 117-127:

18 Н. В. Арутюнян, Корпус урартских клинообразных надписей, Ереван, 2001, N 19.

19 Գարեգին Սրվանձտյանց, Գրոց ու քրոց և Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ, երկեր, հատ. I, Երևան, 1978, էջ 52:

շագրավն այն է, որ այս ավանդությունն էլ է առնչվում Շամիրամի հետ, քանի որ ձուկ դարձած իրիցկնոջ կերպարը նույնանում է Շամիրամի մոր՝ Դերկետոյի հետ²⁰:

Մյուս առասպելը, որն առնչվում է Շամիրամի և ուրարտական հուշարձանների հետ, այսպես կոչված «Արտամենտի գրույցն է»: Ջրույցում պատմվում է այն մասին, որ Շամիրամը, ազնվական պատանիների գտած ուլունքները վերցնելով, սկսում է դրանցով հմայել, մոգել ու կախարդել երիտասարդներին, հետո կործանում է նրանց: Երիտասարդներին փրկելու համար իր խորհրդական ծերունիներից մեկը վերցնում է ուլունքը ու փախչում: Շամիրամը հետապնդում է նրան և չհասնելով մի մեծ քար է վերցնում, իր քառասուն հյուսավոր մագերից պարսատիկ է սարքում ու նետում է ծերունու հետևից: Մագերը պոկվում են, քարն ընկնում է Արտամենտ գյուղի մոտ, որտեղ և մինչև այժմ ցույց են տալիս այդ քարը, իսկ ծերունին, հասնելով Դատվանի ծովկերքին, ուլունքները նետում է Վանա լիճը և երկիրը փրկում Շամիրամի չար մոգությունից²¹: Այս գրույցի մեկ այլ պատումի համաձայն՝ Շամիրամ թագուհին քարը նետել է Վանա բերդից²², իսկ քարը գտել է ճանապարհին «Շամիրամի ջուրը» փորելիս:

Գարեգին Սրվանձտյանցի վկայությամբ Շամիրամի նետած քարը ավանդությունները կապում են մաս Կատեպանց գյուղի հետ, որը հարուստ է ուրարտական շինություններով, և որտեղ գտնվում է ուրարտական ամենահետաքրքիր հուշարձանները՝ Կատեպանցի արձանագրությունը: Արձանագրությունը պատմում է այն մասին, որ Մինուա արքան Թարիրիային շնորհել է կալվածք՝ թերևս այն կառավարելու և սևիական հայեցողությամբ տնօրինելու մասին: Եվ հրամայել է, որ այդուհետև այդ տարածքները կոչվեն Թարիրիայիսինել: Արձանագրությունը փորագրված է մի հաղթ ժառաքեկորի վրա, որը հնարավոր չէր տեղափոխել: Ըստ այդմ Թարիրիայիսինելն գտնվել է Հայոց Չոր դաշտում՝ Խոշաբ (Անգղ) գետի հովտում՝ փառահեղ Արտամենտից ոչ հեռու՝ «Մինուայի» ջրանցքի («Շամիրամի առվի») ակունքի մոտ:

Տերության ամենագեղեցիկ ու առողջարար վայրերից մեկն էր սա: Այստեղից բխող ջրանցքը սնուցող աղբյուրի հսկայական ակը գտնվում է մի ժայռոտ լեռան ստորոտում՝ մի քանի հարյուր մետր բարձրության վրա: Շրջակա ժայռերի բազում ճեղքերից բխում են բազում աղբյուրներ, որոնք քարոտ գետնի վրայով հոսում էին դեպի Խոշաբ:

Մինուայի հրամանով ջրանցքը սնուցող ջրերը ամբարվել են մի մեծ ջրամբարում և մղվել են դեպի Վան, առվով, որն ունի ավելի քան 70 կմ երկարություն, 4.5 մ լայնք, 1.5 մ խորություն և վայրկյանում տանում է շուրջ 1500 լ ջուր²³: Կատեպանցում այժմ էլ պահպանված են ամրոյի (կատեպանների բերդի) ավերակները և «չորս սյուններով և տասներկու խցիկով կռանափոր քարայրը, որո լուսամուտները հորինված

20 Մանուկ Աբեղյան, նշվ. աշխ., էջ 164, Սարգիս Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000 թ., էջ 372-375:

21 Արամ Դանալանյան, նշվ. աշխ., էջ 69-70, Մանուկ Աբեղյան, Հայ վիպական բանահյուսություն, «Երկեր», հատ. Ա, 1966, էջ 70-71:

22 Գարեգին Սրվանձտյանց, Հանով- հոտով, երկեր, հատ. 1, Երևան, 1978 թ., էջ 384:

23 К. Ф. Леман-Хаупт, Вступительная лекция по истории и культуре халдов, էջ 248-251.

են ծովային» և որի որմերից մեկին փորագրված է տասնչորս տողանոց մի արձանագրություն²⁴: Արձանագրությունը պատմում է Մինուայի ջրանցքի շինարարության մասին²⁵:

Գարեգին Սրվանձտյանը, հղելով առ Թովմա Արծրունի, գտնում է, որ խուսափելով Երվանդ արքայից՝ այս քարայրում են ապաստանել Սմբատն ու Արտաշեսը: Ավելի ուշ Արտաշես արքան հիշում է իր՝ փախստականի կյանքի օրերը, կառուցապատում և այգեստան է դարձնում այս տեղանքը, իսկ մոտակայքում՝ բարձր մի աշտարակի վրա, տեղադրում է Աստղիկ դիցուհու պատկերը: Իսկ աշնանը Սաթենիկի հետ գալիս է այստեղ զբոսնելու²⁶: Այս փոքրիկ հովտում՝ Հայոց Չորում, որը մ.թ.ա. VIII դ. Թարիրիախինել էր կոչվում, միախառնվել են չորս տիկնանց կերպարների՝ Թարիրիայի, Աստղիկի, Շամիրամի և Սաթենիկի: Ուշագրավ է, որ Աստղիկը հայուհի է, Շամիրամը՝ ասորեստանցի, Սաթենիկը՝ օս (ալան, այսինքն՝ սկյութ), Թարիրիան՝ ուրարտուհի, իսկ դաշտը կոչվում է Հայոց Չոր: Մտքերի այլ ընթացքի դեպքում ակնառու է այն, որ Թարիրիախինել են կրել է և այլ անուն՝ Հայոց Չոր, այսինքն, կամ Մինուայի կինը՝ Թարիրիան, եղել է հայուհի, կամ Թարիրիախինել են բնակեցված է եղել հայերով: Մյուս կողմից՝ ակնառու է Մինուա և Թարիրիա, Արտաշես և Սաթենիկ զույգերի համադրության հնարավորությունը, որն ուսումնասիրության մի առանձին խնդիր է²⁷: Հիշենք նաև, որ հենց Հայոց Չորում է տեղի ունեցել Հայկի և Բելի ճակատամարտը:

Բացի վերոհիշյալներից, ինձ հաջողվել է գրանցել ևս մեկ գրույց, որն առնչվում է Շամիրամի կերպարի և ուրարտական մի հնավայրի հետ: Խոսքս Դովրի գյուղի Դովրի անվանված ուրարտական ամրոցի մասին է²⁸ (ասացող՝ Եկատերինա Հայրապետյան): Պատմվում է հետևյալը. Շամիրամը, փնտրելով Արայի դին, հասնում է Դովրի և այստեղ հարցնում է՝ «Դո՞րի (Արա)» («Ու՞ր է Արան»), և բլրի անունն էլ մնում է Դովրի: Սա լրացնում է Արամ Ղանալանյանի հրապարակած մյուս գրույցը Արայի լեռան ու Արգնիի մասին, որոնցում պատմվում է հետևյալը. «Յայսմ դաշտի և յստորոտի լեռնաձև ոստոյս այսորիկ՝ ասեն բնակեալ Գեղեցկին Արայի գօրոք իւրոք ընդդէմ ճակատու զօրեացն Շամիրամայ, յոյր անուն կոչի ցարդ լեառն Արայի»²⁹: Եվ ապա. «Շամիրամը հրամայում է զինվորներին գտնել նրա դիակը: Որովհետև բացի Շամիրամից ուրիշ ոչ ոք չէր ճանաչում Արային, դիակները բերում են նրա մոտ,

24 Գարեգին Սրվանձտյան, նշվ. աշխ., էջ 384-386:

25 Н. В. Арутюнян, Корпус урартских клинообразных надписей, N 60.

26 Գարեգին Սրվանձտյան, նշվ. աշխ., էջ 385-386, Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմություն Տանն Արծրունեաց, Երևան, 1985, Ա, է-ը:

27 Իշախանի-Մինուա և Արտաշես կերպարների համադրության հնարավորության մասին, տե՛ս Ս. Գ. Հմայակյան, Հողային ռեֆորմներ և ... զուգահեռներ, «Հայաստան», 1992 թ., համար 36, էջ 4:

28 Հնավայրը գտնվում է ՀՀ Կոտայքի մարզում՝ Եղվարդի սարավանդում՝ Եղվարդ քաղաքից շուրջ 5 կմ հյուսիս-արևելք՝ Դովրի գյուղի եզրին՝ բազալտե ժայռի վրա: Դովրի ամրոցի մասին հանգամանորեն տե՛ս Ս. Գ. Հմայակյան, Դովրի ամրոցը, «Հուշարձան», Գ, Երևան, 2005, էջ 73-79:

29 Արամ Ղանալանյան, նշվ. աշխ., էջ 11:

որ զննի: Ամեն անգամ դիակը Շամիրամին ցույց տալիս զինվորներն ասում են՝ Ա՛ն զննի: Դ-րանից հետո տեղը կոչվում է Արզնի»³⁰:

Արայի լեռան մոտ գտնվող և Արայի հետ առնչվող տեղանունների հետ կապված գրույցների այս շարքը ավարտվում է քերև Եկատերինա Հայրապետյանի (Կատու-շի) խոսքերից գրառված հետևյալ պատառիկով. «Էլարում է հարություն առել Արան, և ժողովուրդն ասել է հելա՛ր. այստեղից էլ էլար անունը»³¹: Ժամանակին էլարում (այժմ՝ Աբովյան) էր գտնվում Արգիշթի I-ի սեպագիր արձանագրությունը³², որը պատմում է Էթիունի երկրի հպատակեցման մասին և Ուլուանի քաղաք-պետության նվաճման մասին իր Դարանի մայրաքաղաքով հանդերձ: Դարանի քաղաքի ամրոցը հետագուովել է Էմմա Խանգաղյանի կողմից: Դարանին գտնվել է այժմյան Աբովյան քաղաքի տարածքում:

Մյուս ուրարտական հնավայրը, որի հետ կապված գրույց է գրառվել, Մուխսանաթ Թափան է («նեմզ բլուր»): Այս ավանդությունը հայտնի հնագետ Եվգենի Բայբուրբյանին է պատմել Երվանդ Շահագիզը: Այն է՝ «Գեղեցկուհի Աբու Հայաքը լճի տեղ է փորում և հողը կիտում է քիչ հեռու: Այդ հողից մի բլուր է գոյանում: Աբու Հայաքը նեմզաբար խաբվելու պատճառով վշտից ինքնասպանություն է գործում այդ բլրի վրա: Եվ այստեղից էլ բլուրը ստանում է Մուխսանաթ (նեմզ) պարսկերեն անունը: Աբու Հայաքի փեսայուն՝ Թոքմաթ խանը, ընկնում է լիճը և խեղդվում, որից հետո լիճը ստանում է նրա անունը՝ Թոքմաթ խան գյուղ: Իսկ լիճն ամբարող ջրանցքը սկսում են կոչել Աբու Հայաթ»³³ («կենսատու ջուր»): Աբու Հայաքի ջրանցքը, Թոխսանաթ գյուղը (այժմ՝ Վարդապետի լիճ), Մուխսանաթ Թափայի ամրոցը (ժամանակին քերև կոչվել է Սարդուրիխինիլի) գտնվում են Երևանում: Ուրարտական հուշարձաններ են և որպես այդպիսին ճանաչված են միայն 1935-1970-ական թթ. ընթացքում կատարված ուսումնասիրությունների արդյունքում³⁴:

Ջարմանալի է, որ ժողովուրդը այս անգամ էլ ճանաչել է այս հուշարձանների համաժամանակյա լինելը և դարձրել է միևնույն գրույցի մաս: Բացառված չէ նաև, որ ճիշտ բվագրելով դրանք նույն Շամիրամի դարաշրջանով, քանի որ, իմ կարծիքով, Աբու Հայաքի և Թոխսանաթ խանի մասին գրույցը նույն «Արա Գեղեցիկ և Շա-

30 Նույն տեղում:

31 Դովրիում 1987-1988 թթ. դաշտային աշխատանքների ընթացքում հավաքվել են և այլ ժողովրդագրական նյութեր՝ հեքիաթներ, հուշապակիներ, սիրավեպեր, երգեր և այլն, որոնք հրատարակության է պատրաստում ազգագրագետ Հրաչյա Վարդանյանը: Տե՛ս Սիմոն Հմայակյան, Խաչիկ Մեծլումյան, Հրաչյա Վարդանյան, Մարիամ Մելքոնյան, Դովրի հնավայրի ուսումնասիրության արդյունքները, «Հայկական ԽՍՀ-ում 1987-1988 թթ. դաշտային հնագիտական աշխատանքների արդյունքներին նվիրված գիտական նստաշրջան», զեկույումների քեզիսներ, Երևան, 1989, էջ 44-46:

32 Н. В. Арутюнян, Корпус урартских клинообразных надписей, N 177.

33 Եվգ. Բայբուրբյան, Հայաստանի գունագարդ կերամիկայի պոթլեմը, «Տեղեկագիր», ՀՍԽՀ, Պատմության և գրականության ինստիտուտի, II գիրք, Երևան, 1937, էջ 278: Այս գրույցի առանձին հատվածներ հրապարակել է նաև Արամ Ղանալանյանը, տե՛ս Արամ Ղանալանյան, նշվ. աշխ., էջ 78:

34 Եվգ. Բայբուրբյան, նշվ. աշխ.: Գ. Ռ. Մուշեղյան, Ջրամատակարարման հարցը Էրեբունիում և Թեյշեբաինիում, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1971, համար 1, էջ 207-215:

միրամ» առասպելի փոփոխված և հակիրճ տարբերակն է: Այն տարբերությամբ, որ իրադարձությունները Վանա լճի ավազանից տեղափոխվել են Այրարատ: Արու Հայաթի ջրանցքը հիշեցնում է Շամիրամի առուն, Մովսաննաթ Թափայի ամրոցը՝ Վանը, Թոխմախ խան լիճը՝ Վանա լիճը, որի ավին էլ զոհվեց Շամիրամը՝ ըստ Մովսես Խորենացու, և այլն:

Ուրարտական հուշարձաններին առնչվող մյուս ավանդությունը, որն ինձ հաջողվել է գրառել, կապված է Ալբերդ բազմաշերտ հուշարձանի հետ: Ալբերդը գտնվում է Գեղարքունիքի մարզում՝ Գեղիովիտ գյուղի հարավակողմում: Ալբերդ ամրոցի մոտ է գտնվում Գեղիովիտի հայտնի ժայռափոր ուրարտական դամբարանը³⁵: Տեղացիների պատմելով՝ ավերակների տակ պահպանված են պալատներ, որտեղ այժմ էլ ապրում է Ալ գեղեցկուհին: Եվ հենց իր անունով էլ վայրը կոչվում է Ալ-բերդ: Ալ դիցուհու անունը ամենայն հավանականությամբ առնչվում է Ալ ոգիների հետ, որոնք ըստ էության բարի էակներ չէին և հիշեցնում էին մերձավորարևելյան Լիլիթի կերպարը³⁶: Այսինքն՝ այս ավանդությունը ծագել է ոչ թե Ալբերդ անվան կեղծ ստուգաբանությունից, այլ բերդի անունն է ծագել լեգենդից:

Բացի վերոհիշյալներից, անկասկած կան նաև այլ ավանդություններ, որոնց բովանդակությունը առնչվում է ուրարտական հնավայրերին, որոնց, սակայն, ես ծանոթ չեմ, կամ այդ կապը դեռևս ապացույցվելու հեռանկար ունի:

Եթե ամփոփելու լինենք, կարելի է ասել, որ ուրարտական հուշարձանների հետ կապվա ավանդությունները առնչվում են հետևյալ առասպելություններին.

1. մեռնող և հարություն ստնող աստվածություն,
2. շրթայված կամ կապված հերոս,
3. ժամանակ և ժամանակի հարաբերականություն,
4. համընդհանուր բարօրություն և բարօրության հարաբերականություն,
5. դեմոնիզմ,
6. սեր և դավաճանություն,
7. հայրենյալ մշակութային հուշարձանների պաշտամունք:

Ասվածը ակնառու է դարձնում, որ նաև ուրարտական հուշարձանները, դառնալով էպոսի և ավանդությունների «խորհրդավոր հերոսներ», որոշակի ազդեցություն են ունեցել հայ ժողովրդի աշխարհընկալման և ազգային բնավորության ձևավորման վրա, և այս հանգամանքն առավել ակնառու է դառնում, երբ ուսումնասիրվում է այսօրվա իրադրությունը մեզանում: Նկատի ունեմ այն հանգամանքը, որ այժմ Վանի բազավորության և մշակույթի ազգային և ապազգային լինելու խնդիրը մեզ բաժանել է երկու բավականին մեծ ու յուրատեսակ խմբակցությունների:

35 Գ. Միքայելյան, Սևանա ավազանի կիկլոպյան ամրոցները, Երևան 1968, էջ 36, Աշոտ Փիլիպոսյան, Լ. Ե. Խաչատրյան, Գեղիովիտի վանտոսպյան դամբարանը, «Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները», թիվ 16 գրքում, Երևան, 1995, էջ 80-97:

36 Տե՛ս Մանուկ Աբեղյան, Հայ ժողովրդական հավատքը, «Երկեր», հատ. Է, Երևան, 1975. էջ 95-98, Լիանա Բեգինյան, Տուր-Ալ-Լիլիթ ոգիները, Տավուշ (նյութական և հոգևոր ժառանգություն), Երևան, 2009, էջ 24-32:

ՀԱՅՈՑ ԷՊՈՍԸ ԵՎ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍԸ

ԱՐԾՎԻ ԲԱԽՉԻՆՅԱՆ

Հայոց ազգային էպոսը տակավին չի էկրանավորվել: Պատճառները բազմազան են՝ սկսած ստեղծագործական մոտեցումից մինչև պատմական հարազատ վերարտադրություն պահանջող ծախսաշատ մեծակտավ կինոերկի հետ կապված նյութական խնդիրները:

Ասում ենք՝ «տակավին չի էկրանավորվել», քանի որ հայ ժողովրդի այդ անմահ ստեղծագործությունն իր ուղերձներով մշտապես հրատապ կմնա մեր ազգի համար և իր գունեղ իրադարձություններով ավելի քան հարմար է արվեստներից ամենաերիտասարդի, ամենապատկերավորի և թերևս ամենից մասսայականի՝ կինոյի համար:

Էպոսը չի էկրանավորվել, այդուհանդերձ, սակավ, բայց միանգամայն ուշագրավ ինֆորմացիա կա այս թեմայով:

Հայ կինոյի պատմությունից առանձնացնենք յոթ դրվագ, որոնք այս կամ այն չափով վերաբերում են «Մասունցի Դավիթ» դյուցազնավեպին:

Դրվագ Ա

1926-ին Համո Բեկնազարյանի «Նամուս» կինոնկարով ծնունդ է առել հայ գեղարվեստական կինեմատոգրաֆը: Ժամանակի կինոմշակույթի հետ հավասար ընթացող նորելուկ հայ կինոն կարճ ժամանակում արժանանում է լայն ճանաչման: «Նամուսը» և դրան հետևած «Ջարե» կինոնկարը հաջողությամբ ցուցադրվել են աշխարհի տարբեր երկրներում: Ոգևորված հայ կինոգործիչները կազմել են մեծամասշտաբ կինոերկեր ստեղծելու ծրագրեր: 1927 թվականի խորհրդահայ մամուլում մեզ հանդիպել է մի տեղեկություն, որը ցարդ անձանոթ է մնացել հայ կինոգիտությանը: Ըստ այդ հակիրճ լրատվության՝ գերմանացի հանրաճանաչ բեմադրիչ Ֆրից Լանգը, որն իր փառքի օրերն էր ապրում՝ գերմանական դյուցազնավեպի հանրաճանաչ էկրանավորմամբ («Նիբելունգներ. Ջիգֆրիդ», 1924), առաջարկել է «Հայկինոյին» միացյալ ուժերով բեմադրել «Մասունցի Դավիթը»: «Հայկինոն տվել է իր համաձայնությունը» և այժմ բանակցություններ են վարվում», — տեղեկացրել է «Խորհրդային Հայաստան»¹ օրաթերթը: Լրացույցի տվյալներ դեռևս մեզ չեն հանդիպել:

Չափազանց հավակնոտ է թվում, որ ստեղծման տասնամյակը չբոլորած և ավելի քան սահմանափակ տեխնիկական և մարդկային միջոցներ ունեցող հայկական կինոստուդիան կարող էր նման պայմաններում կյանքի կոչել լայնակտավ մի կինոերկ: Համատեղ արտադրության դեպքում պակասող միջոցներն ու ուժերը թերևս հնարավոր կլինեին լրացնել, սակայն, ըստ երևույթին, Խորհրդային Հայաստանի կա-

1 Հայկինոյի հաջողությունները, «Խորհրդային Հայաստան», 29.01.1927:

ռավարությունը հարմար չի գտել համագործակցել կապիտալիստական Գերմանիայի հետ:

Սակայն «Սասունցի Դավիթ» էկրանավորելու գաղափարը այդ ժամանակաշրջանում դեռ երկար ժամանակ դուրս չի եկել «Հայֆիլմի» տնօրինության ծրագրերից: Հայ կինոգործիչները 1930-ականներին ուշիուշով հետևել են օվկիանոսի այն կողմ՝ Հոլիվուդում հսկայական հաջողություններ արձանագրող իրենց հայրենակցի՝ Ռուբեն Մամուլյանի (1898–1987) գործունեությանը: «Հայկինոն» Մամուլյանին հղել է նամակ, որտեղ առաջարկել է գալ աշխատել հայրենիքում՝ նկարահանելով «Սասունցի Դավիթը»: Կինոբեմադրիչն այդ առթիվ հետևյալն է գրել հայրենի կինոստուդիային. «Ես անչափ ուրախ կլինեմ ֆիլմը հանել Հայաստանում, սակայն դժբախտաբար, առայժմ դա ինձ համար հնարավոր չէ, որովհետև այստեղ ես երկարատև պայմանագրով կապված եմ: ...Ինչ վերաբերում է «Սասունցի Դավիթ» սյուժեին, դժբախտաբար ես ոչ մի բան չեմ կարող ասել, որովհետև այդ սյուժեն ինձ բավարար չափով ծանոթ չէ: Ես կաշխատեմ այստեղ գտնել որևէ նյութ, որպեսզի նրա հետ ծանոթանամ»²:

Հանգամանքների բերումով Ռուբեն Մամուլյանը 1930-ականներին այդպես էլ չի այցելել ԽՍՀՄ և երբեք էլ ֆիլմ չի նկարահանել Հայաստանում: Սակայն նշված երկու իրողությունները ցույց են տալիս այն հեռահար մտածողությունը, որ ունեցել են ժամանակի «Հայկինոյի» ղեկավարները՝ հայոց էպոսի կինոտարբերակը ստեղծելու գործում փորձելով ներգրավել մեծակտավ կինոստեղծագործությունների փորձ ունեցող երկու արտասահմանյան մեծահամբավ բեմադրիչների՝ Ֆրից Լանգին և Ռուբեն Մամուլյանին:

Դրվագ Բ

1939 թվականին Խորհրդային Հայաստանը տոնել է «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հազարամյա հոբելյանը: Այս առթիվ կինոբեմադրիչ Ամասի Մարտիրոսյանը «Հայկինոխրոնիկայում» նկարահանել է 10 րոպեանոց մի կինոնկար՝ «Սասունցի Դավիթ» վերնագրով, որն էպոսի տոնակատարությունների պարզ վավերագրումն է:

Դրվագ Գ

Նույն 1939 թվականին է վերաբերում դերասան և թատերագիր Վաղարշ Վաղարշյանի կողմից «Սասունցի Դավիթ» կինոսցենարի ստեղծումը՝ ըստ 1938-ին իր հրատարակած համանուն դրամատիկական ողբերգության: Այս երկի ինքնագիրը պահպանվում է Երևանի Գրականության և արվեստի թանգարանի Վաղարշ Վաղարշյանի ֆոնդում:

Դրվագ Դ

Երկու անգամ հայ վավերագրական կինոյում «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հերոսները հանդես են եկել որպես բալետային կերպարներ: 1946-ին բեմադրիչ Պատվական Բարխուդարյանը նկարահանել է «Հայկական երկրորդ կինոհամերգը» լիամետրաժ փաստագրական ֆիլմը: Այնտեղ ընդգրկված են հատվածներ Խոջա-Էյնաթյանի «Նամուս» օպերայից և «Խանդութ» բալետից, ինչպես նաև Սուրեն Բոչարյանի ասմունքից: «Խանդութ» բալետը ըստ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի երաժշտության Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնում 1945 թվականին բեմադրել է

2 «Խորհրդային արվեստ», 1934, ք. 2, էջ 26:

բալետոմայստեր Իլյա Արքատովը (Դավիթ՝ Սարգիս Սարգսյան, Խանդութ՝ Լյուբով Վոինովա-Շիկանյան):

1972-ին Յուրի Երզնկյանը նկարահանել է «Հայկական որմնանկարները», որի առանցքն է կազմում Էդգար Հովհաննիսյանի բալետային երաժշտությունը, այդ թվում՝ մեկ պարային սյուիտ նրա «Դավիթ և Խանդութ» բալետից (հետագայում՝ «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետ):

Դրվագ Ե

Հայոց դյուցազնավեպը մեծ էկրան բարձրացնելու երազանք է փայփայել բերևաամենանշանավոր հայ կինոբեմադրիչը՝ Սերգեյ Փարաջանովը: Հայտնի է, որ նրա կինոծրագրերի մեծ մասը մնացել է կա՛մ քղբի վրա, կա՛մ սոսկ երազանք: Եվ հատկանշական է, որ դրանք մեծ մասամբ եղել են մեծակտավ գործեր՝ «Արա Գեղեցիկը», «Շուշանիկի մարտիրոսությունը», «Հայավաթայի երգը», «Ֆաուստը», «Նիբելունգները»... Ժամանակակից վկայությամբ Փարաջանովը մի անգամ ասել է. «Իսկ վաղեմի երազանքս է մեր ժողովրդի էպոսի՝ «Սասունցի Դավիթի» էկրանավորումը: Ամեն հերթական ֆիլմից հետո ես մտմտացել եմ դրա շուրջ, սակայն էպոսի նկատմամբ ունեցած անսահման սերս և էլի ինչ-որ բաներ հնարավորություն չեն տվել անդրադառնալու: Միևնույն է, այդ միտքն ինձ երբեք հանգիստ չի տալիս, և այն ինձ համար չիրագործված մի երազանք է»³: «Սասունցի Դավիթ» մասին Փարաջանովը մշտապես խոսել է ողջ կյանքում, հարցազրույցների ժամանակ, սակայն գործը (ի տարբերություն, ասենք, «Արա Գեղեցիկի») չի հասել սցենար գրելու կամ կերպարները և միջավայրը նկարելու գործին: Փարաջանովյան հարուստ գրական և նկարչական ժառանգության մեջ առայժմ չի հայտնաբերվել հայոց էպոսին վերաբերող որևիցե նշում: Սակայն իր հարցազրույցներում նա մշտապես ավելի քան ուշագրավ նկատառումներ է հայտնել էպոսի էկրանավորման վերաբերյալ: Ավելորդ չենք համարում մեջբերել Փարաջանովի խոսքերը՝ ասված 1985 թվականին.

«Ժամանակին ես ուզում էի նկարահանել «Արա Գեղեցիկը»: Բայց «Արա Գեղեցիկն» այժմ հարկավոր չէ Հայաստանին: Նրան անհամեմատ ավելի «Սասունցի Դավիթն» է հարկավոր: Ոչ միայն հոգեբանորեն, այլև բոլոր առումներով է անհրաժեշտ մեր մեծ էպոսի բարոյաքաղաքացիական պաթոսին ու ասելիքին այսօր հաղորդվելը: Հայ մարդուն հիմա հարկ է փոքր-ինչ գոնե թոթափվել պատմական ոչ հեռավոր անցյալում իր ստացած վերքերի հարատևող ցավից ու առայժմ դեռ ծխացող վշտերից: Պետք է վերադառնալ մեր աշխարհընկալման և գոյատևման ակունքներին: Իսկ դա հենց «Սասունցի Դավիթն» է, որ կա:«Արա Գեղեցիկն», այո՛, պատմական մեծ մելոդրամա է՝ խելահեղ սեր, հայկական առաջին գահակալի վեհություն: Կգա Սոֆի Լորենը կամ ուրիշ մի հրաշագեղ կինոարարած, կհայտնվեն փղերը, կերևան ոսկեզանգուր Արա Գեղեցիկն ու թավամազ Նինոսը, և ամեն ինչ կշողշողա՝ մարմարե ավազանները, շատրվանները, կապիկները, Բաբելոնի կախովի այգիները: Բայց, ըստ իս, Հայաստանին և հայկական կինոյին այդ չէ այսօր, որ իրապես անհրաժեշտ է: Իսկ, ա՛յ, խստաշունչ լեռնալանջերը, քարերը, նժույգն ու ջլապինդ հեծյալը՝ մեր մշտագո և այսօրվա Հայաստանն է: Այն անխորտակ երկիր Նաիրին, որ վաթսունհինգ տարվա ընթացքում վերստին կենդանացավ, իրոք, փյունիկի պես...

Ճիշտ է, «Սասունցի Դավիթ» նկարահանելու համար պետք է ունենալ և՛ ամուր ատողջություն, և՛ ամուր կինոստուդիա: «Սուրամի բերդում» ամեն ինչ նկարահանման հրապարակ է բերվել ու օգտագործվել՝ քաղված լինելով իմ սնդուկներից. բոլոր այն հանդերձներն ու զարդանուշները, որ ես եմ հավաքել տարիներ ի վեր: Բայց «Սասունցի Դավիթի» համար հարկավոր կլինեն հարյուրավոր արժաբե ու մետաղե դրոշմանիշներ, մի էշելոնի չափ ոչխարի մորթի, չղաքաղած գոմեշի կաշի՝ բծավոր, ինչպես հոլանդական ցուլերինն է: Այդպիսի նյութից կարված հանդերձներ կապահանջվեն: Հապա հնարժեք գործվածքներն ու կարպետները: Ուտիլի բոլոր կետերից հարկ կլինի հավաքել դրանց մնացուկները, որպեսզի մնացյալ զգեստներն էլ հյուսվեն: Հո կրեպոլեշին կամ ատլաս չե՞ն գործածվելու կամ էլ Խանդութ խանութին, ինչպես ասում են, «կրեպկոսմոս» հագցնելու: Իսկ դիմահարդարա՞նքը, կեղծամները: Դերասանների կամ բնորդների մի ամբողջ զորահավաք պիտի հայտարարվի, որ նրանց մեջ Դավիթին նմանվող մեկին ընտրեն: Եվ մոտ երկու հարյուր վարդագույն ծանրաքար ձիեր գնվեն ու բերվեն Հունգարիայից, որ Սասնա ծռերը հեծնեն դրանց: Հըմ, այնպես եմ խոսում ֆիլմի մասին, կարծես վաղն ես ինքս եմ սկսելու դրա նկարահանման աշխատանքները»⁴:

Ցավոք, Փարաջանովը երբեք էլ չսկսեց այդ ֆիլմի նկարահանման աշխատանքները: Կարելի է ենթադրել, որ նրա նկարահանած «Սասունցի Դավիթը» ևս կլիներ ոչ թե էպոսի սոսկական էկրանավորում, այլ հեղինակային կինոյի մի փայլուն արտահայտություն, էպոսի իր անձնական՝ փարաջանովյան տարբերակը: Փարաջանովի վերոհիշյալ խոսքերը «Սասունցի Դավիթի» հրատապության մասին միանգամայն ճշմարտացի են նաև այսօրվա Հայաստանի և «Հայֆիլմի» համար: Այդ խոսքերն ասելուց հետո Հայաստանը դիմակայեց նորանոր մարտահրավերների, ենթարկվեց ծխացող նոր վշտերի, և վերադարձը «մեր աշխարհընկալման և գոյատևման ակունքներին» դարձյալ միանգամայն կարող է նպաստել ազգային էպոսի էկրանային վերակոչմանը: Անշուշտ, Հայաստանի և հայ կինոյի ներկա պայմաններում նյութական միջոցներով սահմանափակ կինոստուդիաները չեն կարող ընթանալ հոլիվուդյան ծախսաշատ «բլոքբասթերների» ուղիով, եթե անգամ նորագույն տեխնոլոգիաներով հնարավոր է տալ առասպելական միջավայրին բնորոշ ինչ-ինչ հնարքների էկրանային լուծումները: Փարաջանովի նման հզոր ստեղծագործ մի անհատականություն է պետք, որն անգամ նվազագույն միջոցներով ի գործու կլինի իր անհատական մոտեցմամբ էկրանին ստեղծել մեր ազգային դուրյազներգությանը արժանի կինոերկ:

Դրվագ Զ

«Սասունցի Դավիթին» այնուամենայնիվ, մի կարճատև հայտնություն ունեցել է հայ կինոէկրանին: 1987-ին ռեժիսոր Գ. Գյարդուշյանը նկարահանել է «Ճանապարհ դեպի Սասունցի Դավիթ» մանկական ֆիլմը՝ ըստ ռուսագիր հայ հեղինակ Վիկտորյա Վարդանի «Նմանվել Սասունցի Դավիթին» վիպակի: Հերոսը՝ փոքրիկ Դավիթը, այնքան է տարված Սասունցի Դավիթի կերպարով, որ իր երազներում պարբերաբար հայտնվում է էպոսի աշխարհում: Ժամանակակից թեմայով կինոնկարում մերթնդմերթ հայտնվում են պատմական-ավանդավիպական դրվագներ, համապատասխան

4 Նորից Փարաջանովի հետ (հարցազրույց Միքայել Վարդանովի հետ), «Սովետական արվեստ», 1985, թ. 8, էջ 36:

կոլորիտը ներկայացվել է ֆիլմի ողջ գեղագիտությանը չխանգարող թեթևակի քառերայնությամբ: Էպոսային կերպարներ են կերտել հայ կինոյի սիրված արտիստները՝ երգիչ-դերասան Հենրի Ալավերդյանը՝ որպես Մարա Մելիք և Վերջալույս Միրիջանյանը՝ որպես Իսմիլ խաթուն: Միանգամայն ճիշտ էր ընտրված Դավթի դերակատարը՝ ի դեմս հայ և խորհրդային մյուս ժողովուրդների մեջ վիթխարի ժողովրդականություն վայելող ծանրամարտի բազմակի չենսլիոն Յուրի Վարդանյանի, որի ջլապինդ գեղեցիկ կազմվածքը, համաչափ զարգացած մկանները և բարեհոգի դիմագծերը միանգամայն համապատասխանում էին գեղադեմ հայ դուստրուկի կերպարին: Այլ հարց է, որ բեմադրիչը երբեմն Դավթին ներկայացրել էր էպոսի հերոսին անհարիր իրավիճակներում (օրինակ, ֆիլմի մանուկ հերոսի հետ անձավում խարխալելիս): Մեր համոզմամբ՝ համապատասխան պայմաններ ապահովելու դեպքում, եթե Հայաստանում ստեղծվեր լիամետրաժ «Սասունցի Դավիթ», իր սերնդակից բոլոր թեկնածուների մեջ Յուրի Վարդանյանը կարող էր լինել Դավթի լավագույն դերակատարը:

Դրվագ Է

Արդեն նշեցինք, որ էպոս էկրանավորելը բարդ և ծախսաշատ աշխատանք է: Ոչ միայն միջավայրի հարազատ վերարտադրման, այլև հեքիաթային, գերբնական գործողությունների էկրանային պատկերման հետ կապված տեխնիկական դժվարությունների պատճառով, որոնք այսօր զարգացած կինոարդյունաբերություն ունեցող երկրներում համեմատաբար հեշտացել են նորագույն տեխնոլոգիաների շնորհիվ: Սակայն ինչը դժվար է խաղարկային կինոյի համար, ոչ մի դժվարություն չի ներկայացնում անիմացիոն կինոյի համար (թեկուզև դարձյալ բավական ծախսալից): Կինոարվեստի էլ ո՞ր տեսակը կարող է ավելի քան հարմար լինել դուստրուկավեպի պատկերման համար, եթե ոչ անիմացիոնը, մի բնագավառ, որը, ինչպես Չարլզ Չապլինն է ասել, արտահայտման ոչ մի սահմանափակում չի ճանաչում:

Հայ էպոսի էկրանավորման առաջին քայլն իրականացրել է հայ խաղարկային և անիմացիոն կինոյում իր մնայուն խոսքն ասած կինոբեմադրիչ Արման Մանարյանը: Տակավիճ 2001 թվականին որոշվել է ստեղծել մեկուկես ժամանոց մուլտֆիլմ՝ էպոսի հիման վրա: Մինչ այդ էլ հարցը դրվել էր, սակայն մնացել էր անպատասխան՝ առ ի չգոյություն ֆինանսների: Մանարյանը վկայել է, որ ինքը թե՛ Հայաստանում, թե՛ ԱՄՆ-ում դիմել է մեծահարուստների՝ նախագիծը ֆինանսավորելու խնդրանքով, սակայն բոլորն էլ մերժել են: Պատճառաբանումներից մեկն էլ եղել է այն, որ նրանք պարզապես չեն իմացել, թե ով է Սասունցի Դավիթը: 2002-ից տարեկան պետական ցածր հովանավորությամբ մուլտֆիլմի նկարահանման աշխատանքը քիչ-քիչ առաջ է տարվել՝ չունենալով համապատասխան տեխնիկա և աշխատուժ, միայն մի խումբ խանդավառներ : Մուլտֆիլմի հիմքում Հովհաննես Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» վիպերգն է: Մանարյանը հավատարիմ է մնացել բնագրին և փոփոխություններ չի կատարել: Սասունցի Դավթին հնչյունավորել է Խորեն Աբրահամյանը: Հայկական առաջին լիամետրաժ մուլտֆիլմից սպասելիքները մեծ են: 2009-ի նոյեմբերի դրությամբ նա արդեն սկսել է Փոքր Միերի մասին մուլտֆիլմի ստեղծման աշխատանքները :

Հ.Գ. Հոդվածը հանձնված էր տպագրության, երբ 2009 թվականի դեկտեմբերին Երևանում կայացավ «Սասունցի Դավիթ» մուլտֆիլմի առաջնախաղը:

ՀԱԳ ՈՒ ԿԱՊԻ ԲԱՐԲԱՌԱՅԻՆ ԱՆՎԱՆՈՒՄՆԵՐԸ «ՍԱՍՆԱ ԾՈՒՐ» ՎԻՊԵՐԳՈՒՄ

ԱՍՏՂԻԿ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Էպոսի բազմաթիվ հատկանիշների մասին խոսելով՝ մեր էպոսագետները այն համարել են հարուստ շտեմարան, որ «առատ նյութ կարող է մատակարարել փիլիսոփային, իրավաբանին և տնտեսագետին, լեզվաբանին, ազգագրագետին, աշխարհագրագետին, երաժշտագետին, մանկավարժին, հոգեբանին»¹:

Այս առումով էպոսը գանձարան է բարբառագիտության տեսանկյունից, քանի որ էպոսի ասացողները բոլորն էլ բարբառախոսներ են և այն ներկայացրել են իրենց հայրենի բարբառով՝ հայ բարբառագիտության պատմության մեջ կատարելով անգնահատելի աշխատանք:

Էպոսի յուրաքանչյուր տողում իշխում են կենդանի խոսքի շունչն ու զգայմունքը: Որպես այդպիսին, այն սպառնիչ ներկայացնում է տվյալ բարբառը՝ համեմված դարավոր օրինանքի արտահայտություններով, վառվռում դարձվածային միավորներով (անեծքներ, հայիոյանքներ, խոսքային բանաձևեր) և բարբառային հարուստ բառապաշարով, որի մի փոքր մասի քննությանն ենք անդրադառնում այստեղ: Խոսքը հագուստի և արդուզարդի մի շարք անվանումների մասին է, որոնք օգտագործվել են էպոսի ասացողների կողմից: Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտի «Հայերենի բարբառագիտական ատլասի նյութերի հավաքման ծրագրում» տեղ գտած հագուստի և արդուզարդի անվանումներն են՝ կոշիկ, օձիք, գոտի, վզնոց, ակնոց, քղանցք, ձեռնոց, տրեխ, անկողին: Հիշյալ բառերի բարբառային անվանումները հետաքրքիր պատկեր են ներկայացնում:

«Սասնա ծռեր» էպոսը հարուստ է վերոհիշյալ բառերի բարբառային անվանումներով, օրինակ՝ կոշիկ, օձիք, գոտի, տրեխ, անկողին: Կոշիկ հասկացությունն ասացողները գործածում են հետևյալ ձևերով՝ կոշիկ, սոլ, չարուխ, պուճիկ, ջզմա, ճզմա, կոնդուրա, չմուշկ, ոսնաման:

Բերենք օրինակներ էպոսից՝

1. Իրեն յերկաթե կոշիկ և յերկաթե գավազան մը հանձնեցին ²:
2. Պերեցին ոտին բողբոջի սոլ գարեցին ³:

1 Գ. Գրիգորյան, Հայ էպոսագիտության պատմությունից, Երևան, 1989թ., էջ 103:

2 Սասնա ծռեր, Երևան, 1944թ., Դավիթ և Մհեր, պատմեց Ավետիս Մարտիրոսյան, գրի առավ Հայրապետ Համանճյան, էջ 110:

3 Նույն տեղում, Սասնա տուն, պատմեց սասունցի Թամո Դավթյան, գրի առավ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, էջ 166:

3. Դաս ճուխտ պուճիկ, դաս ճուխտ չարուխ, դաս ավուր հայ բաղրաաղը⁴:
4. Դավիթ բերեայց քառսուն ղիդր բամբակ եղիր մըջ խոր ջզմեքներուն, նոր եղավ ուր ոտներով, հագավ⁵:
5. Խորոտ- Խորոտ կոնդուրեք հագավ⁶:
6. Իր չմըշկներ ձգեց իր ոտք
Վազեց առաջ, դուռ էբայ ասայ...⁷
7. Գընայ Օհանը երեխի ոտքի,
Մի գույզ ոտնաման բերավ երկաթի⁸:

Ըստ Հր. Աճառյանի անվան լեզվի իմաստաբանության տեսության՝ կոշիկ բառը հայերենի բարբառներում սակավ դրսևորում է ունեցել: Այն կիրառվել է Սասունում, Սևրաստիայում, Նիկոմեդիայում: Պետք է նշել, որ կոշիկ բառը փոխառություն է պարթևերենից՝ *kafšik*: Դա հաստատում են պարթևերեն *kafšak* և պարսկերեն *kafš* «կոշիկ» տարբերակները⁹:

Հայերենի բարբառներում լայն կիրառություն է ունեցել չմուշկ բառը, որը հայերենին անցել է պարսկերեն *čamršak* «կոշիկ» բառից: Ըստ Հ. Աճառյանի «Հայերեն արձատական բառարանի»՝ այս բառը նշանակում է «հողաթափ», որի համարժեքն է ֆրանսերեն *patiner* բառը, որ նշանակում է սառույցի վրա երկաթե կոշիկներով սահել¹⁰:

Հայոց լեզվի բարբառային բառարանում չմուշկ բառը բացատրվում է որպես սուր քրով մաշիկ, սոլ¹¹:

Սոլ բառը կիրառվել է Մոտկանի, Մարգարայի, Ազայի, Շահնազարի, Բայազետի, Գանձայի, Ապարանի, Մակուի, Կարճևանի խոսվածքներում¹²:

«Հայերեն արձատական բառարանում» բառը բացատրվում է «կոշիկ, տրեխ», որը լատիներեն *solea* «սանդալ, փայտե կոշիկ» բառն է և Ռուբինյայ ժամանակ փոխառվել է եվրոպական մի լեզվի միջոցով: Ընդ որում, բառի ճիշտ ձևը սուլեր եզակի համարվող տարբերակն է, որը համարժեք է ֆրանսերեն *soulier* «կոշիկ» բառին և համարվում է փոխառություն¹³:

Ճզմա բառը էպոսում հանդիպում է նաև ջզմա տարբերակով: Ըստ ազգագրական աղբյուրների՝ այն նշանակում է երկարաճիտ կոշիկ¹⁴, որը հագել են Շատախում, Սիսում, Սեվերեկում, Հաճընում, Աղանայում:

4 Նույն տեղում, Սասնո Դավիթ, պատմեց սասունցի Առաքել Սարուխանյանը, գրի առավ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, էջ 208:

5 Նույն տեղում, Սասունա Դավիթ, խլաթի բարբառով, էջ 241:

6 Սասունցի Դավիթ, Երևան, 1944թ., էջ 251:

7 Նույն տեղում, էջ 87:

8 Հ. Թումանյան, Երկեր, Երևան, 1958 թ., էջ 100:

9 Հ. Աճառյան, Հայերեն արձատական բառարան, հ. 2, Երևան, 1973 թ., էջ 687:

10 Հ. Աճառյան, հ. 3, էջ 629:

11 Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, Երևան, 2007 թ. հ. Դ, էջ 419:

12 Բարբառագիտական տետրեր՝ 34, 426, 113, 187, 379, 114, 320, 461, 4, 255, 68, 8, 232, 7, 20, 365, 18, 380, 6, 400, 28:

13 Հ. Աճառյան, Հայերեն արձատական բառարան, հ. 3, Երևան, 1977թ., էջ 629:

14 Հ. Փափազյան, Հայկական տարագ, Երևան, 2002թ., էջ 141:

Կոնդոտան՝ որպես կոշիկի տեսակ, շատ տարածված է եղել Հայկական լեռնաշխարհում: Այն հազել են և՛ կանայք, և՛ տղամարդիկ: Ըստ ազգագրագետների՝ այն հիմնականում եղել է սև և սրճագույն երանգի¹⁵: Հայոց լեզվի բարբառային բառարանում կոնդոտա բառը բացատրվում է որպես ճտքավոր կոշիկ¹⁶, որից ծագել է կոնդոտաջություն՝ կոշկակարություն, բառը¹⁷:

Օձիք բառը էպոսում արտահայտվել է հետևյալ բարբառային անվանումներով՝ օձիք, փողպատ, դոշ, յախա:

Բերենք օրինակներ՝

1. Իսմիլ խաթուն նորեն կալավ Մելիքի օձիք ասաց¹⁸:
2. Ձեռ թալեցին իրար փողպատ
Չուր կեսօրին գիրար տրորեցին¹⁹:
3. Դավիթ ինչ երեց, յախա չազաղեց²⁰:
4. Հերսոտավ ու ձեռ զարկեց Դավթի դոշ ու զարկեց պատ²¹:

Ըստ բարբառագիտական տետրերի՝ օձիք բառը հայերենի բարբառներում ունի հետևյալ բարբառային տարբերակները՝ յախա (Եղեսիա, Խնուս, Համշեն, Թալին), փողպատ (Մանազկերտ, Մոսկան՝ Սասուն), դոշ (Սուրմալու, Կարմրաշեն՝ Թալին, Ալինան՝ Սուրմալու, Մարգարա՝ Հոկտեմբերյան), վարատնիկ (Խոտ՝ Գորիս, Խանաբաղ՝ Դարաբաղ, Ազա, Աշտարակ, Շամշուտ՝ Թումանյան), վիզ (Մավրակ՝ Կարս), Մադուն՝ Սասուն), դաֆկ՝ (Քարատաշտ՝ Վան), փարվալ (Սըվտըկի՝ Շարախ), (Կվերով՝ Շարախ), լինչ (Գետազատ՝ Խոյ)²²:

Իհարկե, նշված բառերը հայերենի բարբառներում հանդես են գալիս հնչյունափոխական տարբեր դրսևորումներով, որը բխում է տվյալ բարբառի հնչյունական օրենքներից: Ասվածի լավագույն օրինակ են յախա բառի հետևյալ հնչյունափոխված տարբերակները, դրանք են՝ յխա (Չավարտ՝ Մարտակերտ), յախըա (Սալմաստ), յախօ (Ջեյթուն), յախը՝ (Եղեգնաձոր), յըխա (ԼՂՀ՝ Կարմանջուղ) և այլն:

Ըստ ակադեմիկոս Էդ. Աղայանի՝ յախա բառը փոխառություն է ադրբեջաներենից՝ յախե, որ նշանակում է օձիք²³:

Դոշ բառը նույնպես փոխառություն է պարսկերենից, որ նշանակում է կուրծք²⁴: Գոտին էպոսում այն դյուցազնական պարագան է, որը Սասնա հերոսները

15 Ըստ Հ. Փափագյանի «Հայկական տարագ» գրքի:

16 Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, հ. Գ, Երևան, 2004 թ., էջ 146:

17 Նույն տեղում:

18 «Սասունցի Դավիթ», Երևան, 1961 թ., էջ 142:

19 Նույն տեղում, էջ 61:

20 Մասնա ծոեր, Երևան, 1944 թ., պատմեց ակադեմիկոսի Մանուկ Թորոյան, գրի առավ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, 1932 թ., էջ 320:

21 Մասնա ծոեր, Երևան, 1944 թ., պատմեց ապարանցի Մուրադ, գրի առավ Գարեգին Հովսեփյան, էջ 84:

22 Բարբառագիտական տետրեր՝ 413, 463, 368, 428, 123, 145, 14, 46, 137, 460, 160, 188, 300, 301, 364:

23 Է. Աղայան, Մեղրու բարբառը, Երևան, 1954 թ., էջ 253:

24 Ռ. Մարկոսյան, Արարատյան բարբառը, Երևան, 1989 թ., էջ 369:

ժառանգություն են ստանում նախնիներից: Գոտին, ինչպես Թուր Կեծակին, Խաչ պատերազմին, Քուռկիկ Ջալալին, ուժի, անպարտելիության ու հաղթանակի խորհրդանշն է: Այն կրում են միայն դյուցազունները, ուստի Սասնա հերոսները, մինչ հզորանալը, չեն կարողանում հարմարեցնել իրենց մեջքին:

Էպոսի ասայողները, հարազատ մնալով իրենց բարբառին, գոտի բառն օգտագործել են հետևյալ անվանումներով՝ գոտի, քամար, գալիշ, մեջկապ:

Բերենք օրինակներ էպոսից՝

1. Թուր կեծակին, Գոտն գրեհին
Գոտին ի մեջքին, Կապան դադիֆեն²⁵:
2. Չուր խոր քամար կապեց²⁶:
3. Տո՛ւր զիմ հոր Գալիշ Կուրուֆին
Տո՛ւր զիմ հոր Քուռկիկ Ջալալին²⁷:
4. Մեկ գրեհի մեջկապ էնտեղ,
Յոթ փաթ եկալ բոլոր մեջապ²⁸:

Գոտի բառը «Հայերեն արմատական բառարանում» ունի «մեջքի գոտի, միջկապ» իմաստը: Այն բարդված է գաւ և տի բառից, ընդ որում տի նշանակում է «կապ»՝ ծագած հնդեվրոպական նախալեզվի ձե՝ «կապել» արմատից²⁹:

Անդրադառնանք քամար և գալիշ բառերին: Քամարը ծագումով հայկական բառ չէ, այն փոխառություն է պարսկերենից, որ նշանակում է կամար և մեջքի հաստ գոտի³⁰:

Իսկ գալիշ բառը բառասկզբում ենթարկվել է տարբեր հնչյունափոխական օրենքների՝ դ/ւս/կ/գ: Հայերենի բարբառներում այն հանդիպում է հետևյալ հնչյունափոխված տարբերակներով.

դալիշ (Եղեսիա³¹), դալիշ (Շամշադին), դալիշ (Մարգարա՝ Հոկտեմբերյան), կալիշ (Խնուս), խալիշ (Շահնազար՝ Կալինին), կալիշ (Վան՝ Խաչաթ), կէլիշ (Ազա), կալիշ (Աշտարակ), խըլիշ (Սասուն), դէլիշ (Մուծումբար) և այլն:

Ըստ հայոց լեզվի բարբառային բառարանի՝ բառը նշանակում է կաշվե գոտի³²:

Ըստ Ա. Մարգարյանի՝ այն փոխառություն է բուրբերենից և նշանակում է կաշվե բարակ գոտի³³:

Անկողին բառը էպոսում արտահայտվում է հետևյալ անվանումներով՝ անկողին, ջուլ, յորդան, յաթաղ, գողենք, տեղ:

25 Սասունցի Դավիթ, Երևան, էջ 107:

26 Սասնա ծոեր, Երևան, 1944 թ., Խլաթի բարբառ, էջ 241:

27 Սասնա ծոեր, Երևան, 1944 թ., Դավիթ և Մհեր, պատմեց Ավետիս Մարտիրոսյան, գրի առավ Հայրապետ Համամյան, էջ 117:

28 Սասունցի Դավիթ, Երևան, 1961 թ., էջ 40:

29 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 1, Երևան, 1941 թ., էջ 608:

30 Ա. Մարգարյան, Գորիսի բարբառը, Երևան, 1945 թ., էջ 540:

31 Բարբառագիտական տետրեր՝ 113, 106, 428, 426, 440, 320, 254, 64:

32 Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, հ. Գ, Երևան, 2004 թ., էջ 347:

33 Ա. Մարգարյան, Գորիսի բարբառը, Երևան, 1975 թ., էջ 522:

Բերենք օրինակներ էպոսից՝

1. Սենեկի մեջ անկողիններ փռեր³⁴...
2. Նանե՛, մի ջուլ տուր քնիմ³⁵:
3. Ըմ խարճու դեխ զըմ յորդան դարա՛, դվը³⁶:
4. Տարե՛ք թեմիզ տեղ, յաթաղներ թալեր³⁷:
5. Ինչպես կարնամ ես քո գողենք մտնի³⁸:
6. Բերեց տեղ ու բարյի մեջն քնյրեց³⁹:

Հայերենի բարբառներում անկողին բառը դրսևորվում է բազմաթիվ բարբառային անվանումներով՝ տեղաշօր (Մոկան՝ Սասուն⁴⁰), դեղեր , գ'օղինկ (Խուք), ջ'ըլեր (Խնուս), գօղենք (Բոլնիս-Խաչեն), յաթաղ, ջ'ուլ (Մարտունի), կօղինք (Ախալքալաք), յօրդան-դօշակ (Մանազկերտ), ընգօղին (Սասուն), յաթօղ (Ջեսաբ), լըխէֆ (Կյուսենց՝ Վան), գողվենք (Հաստան գյուղ՝ Վան), տեղաջուլ (Վան, Արճեշի շրջան, գյուղ Բոլորմակ), տեղան (Փերիա), ունգըղեն (Սվեդիա), քեճա (Խիզան), մինդար, լըխէֆ (Վանի Քարառաշ գյուղ), յօռկան-դօշագ (Խոյ,), օթթի (Համշեն՝ Օրմոնքոյ գյուղ) և այլն:

Այս մեծաթիվ բառաշարքից քննենք այն բառերը, որոնք կիրառված են էպոսում:

Հայոց լեզվի բարբառային բառարանում ջուլ բառը ներկայացված է մի քանի իմաստով, այսպես՝ նախ՝ այն նշանակում է փոքր կարպետ, երկրորդ՝ հին մաշված շոր, իսկ երրորդ իմաստով այն նշանակում է անկողին⁴¹:

Էպոսում հանդիպում են յաթաղ և յորդան բարբառային բառերը: Վերջիններիս կիրառվել են նաև Սասունի, Մանազկերտի, Ջեսաբի, Խոյի խոսվածքներում: Յօրդան բառը փոխառվել է թուրքերենից և նշանակում է վերմակ⁴²: Իսկ յաթաղ բառը հայոց լեզվի բարբառային բառարանում առաջին իմաստով նշանակում է անկողին, 2. քաբյրած գողոն, 3. բարձր լեռնային արոտավայր, 4. ոչխարի փարախ⁴³:

Ներկայացնելով հայ ժողովրդական էպոսի քե՛ պատումներում և քե՛ գեղարվեստական մշակումներում օգտագործված հագուստի և արդուզարդի բարբառային անվանումները՝ հարկ է այդ բառապաշար ներառել նաև բոլոր պատումներում

34 Սասունցի Դավիթ, Երևան 1944 թ., էջ 29:

35 Սասնա ծռեր, Երևան, 1944 թ., պատմեց պաշկերտցի Մանուկ Թորոյան, գրի առավ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, 1932թ., էջ 282:

36 Սասնա ծռեր, Երևան 1944 թ., Սասունու Դավիթ, պատմեց սասունցի Առաքել Սարուխանյան, գրի առավ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, էջ 216:

37 Սասնա ծռեր, Սասունու Դավիթ, Երևան, 1944, Խլաթի բարբառով, էջ 230:

38 Սասունցի Դավիթ, Երևան, 1944 թ., էջ 123:

39 Սասնա ծռեր, Երևան, 1944 թ., Սասնա քաղափորներ, պատմեց քաղափորի Դանիել Դազարյան, գրի առավ Վահան Տեր-Գրիգորյան, 1892թ., էջ 136:

40 Բարբառագիտական տետրեր՝ 33, 113, 34, 426, 438, 187, 402, 126, 227, 621, 1, 276, 334, 348, 344, 280, 397, 126, 178, 410:

41 Սասնա ծռեր, Ե., 1944 թ., Սասնա քաղափորներ, պատմեց քաղափորի Դանիել Դազարյան, գրի առավ Վահան Տեր-Գրիգորյան, 1892թ., էջ 136:

42 Ա. Մարգարյան, Գորիսի բարբառը, Երևան, 1945թ., էջ 528:

43 Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, հ. Ե, Երևան, 2007 թ., էջ 101:

առկա Սասնա քաջարի հերոսների սալառագինության կարևոր խորհրդանշանը՝ **Խաչ պատերազմին**:

Խաչ պատերազմին կապակցությունը տարբեր բարբառախոս ասացողների կողմից տարբեր ձևերով է արտահայտվում, այսպես օրինակ՝ **Խաչ պատրազմին**, **Խաչ պատարագին**, **Խաչ պատրաստին**, **Խաչ պատերազմին** և այլն: Այս մասին Լ. Մկրտչյանը ասում է. « Բառն անհասկանալի է, այդ պատճառով էլ պատմողները աղավաղել են այն՝ աշխատելով անհասկանալի բառերին որևէ իմաստ հաղորդել »⁴⁴:

Իսկ Մ. Աբեղյանը այն կարծիքն է հայտնում, որ բառը ծագում է փոքրասիական վիսպական գրույցների հերոսներից, ավելի կոնկրետ՝ օսական նարթյան էպոսի հերոս Բատրազը կամ Բատրազ անունից⁴⁵: Հ.Թումանյանը, անդրադառնալով այս հարցին, նշում է, որ այս արտահայտության մեջ կա պատրաստ լինելու գաղափարը, ուստի բառը ծագում է պատրաստ բառից: Այնուհետև նա հնդկական առասպելի դուրյազնի՝ Բհարատի կամ Բըզարատի բազկի շրջանաձև նշանը, որը անմահության խորհյղանիշն է և ծնվել է հերոսի մարմնից ու նրա հետ, համարում է, որ քրիստոնեության աղդեցության տակ այն վերածվել է **խաչի**, որն էլ տարբեր ձևերով է արտահայտվել ասացողների կողմից⁴⁶:

Այսպիսով, «Սասնա ծոեր» վիպերգն ընդգրկում է հագուստի և արդուզարդի բարբառային անվանումների մի մեծ բառապաշար: Այսօր այդ բառազանձի զգալի մասը մնացել է միայն իբրև հիշողություն, իբրև պատմություն: Բայց դրանք հարստությունն են հայոց հինավուրց լեզվի, դրանք բոլորը մի լեզու են ներկայացնում և որքան էլ մեծ տարբերություններ են դրսևորում, այնուամենայնիվ նրանց միավորում են ներքին լեզվական տրամաբանությունը, լեզվամտածողական միասնությունը:

Օգտագործված գրականության ցանկ

1. Աբեղյան Մ., Երկեր, Երևան, 1985թ.:
2. Աճառյան Հ., Հայերեն արձատական բառարան, Երևան, 1973թ.:
3. Աղայան Է., Մեղրու բարբառը, Երևան, 1954թ.:
4. Գրիգորյան Գ., Հայ էպոսագիտության պատմությունից, Երևան, 1989թ.:
5. Գարուն, Երևան, 1983թ., Իշխանյան Ռ., Բանահյուսություն, բարբառ, արդիականություն:
6. Եղիազարյան Ա., «Սասնա ծոեր» էպոսի պոետիկան, Երևան:
7. Թումանյան Հ., Երկեր, Երևան, 1958թ.:
8. Հայոց լեզվի բարբառային բառարան, Երևան, 2004թ., 2007թ.:
9. Մարգարյան Ա., Գորիսի բարբառը, Երևան, 1975թ.:
10. Մարկոսյան Ռ., Արարատյան բարբառը, Երևան, 1989թ.:
11. Մկրտչյան Լ., Իմանալ զբանս հանճարոյ, Երևան, 1985թ.:
12. Սասնա ծոեր, Երևան, 1944թ.:
13. Սասունցի Դավիթ, Երևան, 1961թ.:

44 Լ. Մկրտչյան, Իմանալ զբանս հանճարոյ, Երևան, 1985թ., էջ 37:

45 Մ. Աբեղյան, Ը. Բ.:

46 Հ.Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ.7, Երևան, 1995 թ., էջ 283:

[2500pp]

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷՊՈՍԸ
ԵՎ
ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ
ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Համակարգչային ձևավորումը՝
Արթուր Հարությունյանի

ԳԱՄ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0224544

A ¹¹
98312