

ՀԱՅԿԱԿԱՆ
«ՄԱՍՆԱ ԾՌԵՐ» ԷՊՈՍԸ
ԵՎ ՀԱՄԱԾԽԱՐՀԱՅԻՆ
ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ
4-6 նոյեմբերի, 2004, Ծաղկաձոր

THE ARMENIAN EPIC
«DAREDEVILS OF SASSOUN»
AND THE WORLD EPIC HERITAGE
4-6 November, 2004, Tsakhkadzor



ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ.ԱԲԵԴՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF ARMENIA
M.ABEGHIAN INSTITUTE OF LITERATURE
INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOGRAPHY



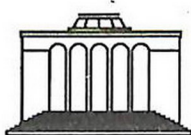
ՅՈՒՆԵՍԿՕ-Ի ԳՈՐԾԵՐՈՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ՀԱՆՁՆԱԺՈՂՈՎ
ARMENIAN NATIONAL COMMISSION FOR UNESCO

Կազմի առաջին էջին՝ Հակոբ Կոջոյանի «Սասունցի Դավիթ» գծանկարը

On the cover page - Hakob Kojoyan's «David of Sassoun»

ՀԱՅԿԱԿԱՆ
«ՍԱՍՆԱ ԾՈՒՐ» ԷՊՈՍԸ
ԵՎ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ
ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ
4-6 նոյեմբերի, 2004, Ծաղկաձոր

THE ARMENIAN EPIC
«DAREDEVILS» OF SASSOUN
AND THE WORLD EPIC HERITAGE
4-6 November, 2004, Tsakhkadzor



ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ.ԱԲԵԳՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF ARMENIA
M.ABEGHIAN INSTITUTE OF LITERATURE
INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY AND ETHNOGRAPHY



ՅՈՒՆԵՍԿՕ-Ի ԳՈՐԾԵՐՈՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ՀԱՆՁՆԱԺՈՂՈՎ
ARMENIAN NATIONAL COMMISSION FOR UNESCO

A III
7235



Երևան 2004
Yerevan 2004

ՀԱՅԿԱԿԱՆ
«ՍԱՄՆԱ ԾՌԵՐ» ԷՊՈՍԸ
ԵՎ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ
ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ
միջազգային գիտաժողովի զեկուցումները

THE ARMENIAN EPIC
«DAREDEVILS OF SASSOUN»
AND THE WORLD EPIC HERITAGE
International Conference`s Reports

Խմբագիրներ՝
Ազատ Եղիազարյան
Սարգիս Հարությունյան
Արմեն Պետրոսյան (պատասխանատու խմբագիր)
Վարագ Ներսիսյան

Editors:
Azat Eghiazaryan
Sargis Harutyunyan
Armen Petrosyan (Editor-in-Charge)
Varag Nersisyan

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ/ CONTENT

ԲԱՑՄԱՆ ԽՈՍՔ	5
<i>Ազատ Եղիազարյան, Հայաստան</i>	
OPENING SPEECH	7
<i>Azat Eghiazaryan, Armenia</i>	
«Մասնա ծներ» հերոսավեպի առասպելաբանական հիմքերը	9
<i>Սարգիս Հարությունյան, Հայաստան</i>	
Типология и история в памятниках героического эпоса	17
<i>Сергей Неклюдов, Россия</i>	
Five scholars and one epic: Gilgamesh and the epic traditions of ancient Mesopotamia	25
<i>Andrew George, United Kingdom</i>	
Армянский Мхер, Западный Митра и урартский Халди	42
<i>Армен Петросян, Армения</i>	
Парные образы «Сасна Црер»: близнецы, сводные братья, двойные герои	61
<i>Левон Абрамян, Армения</i>	
«Մասնա ծների» և «Վիպասանքի զուգահեռ եռյակների շուրջ	68
<i>Սարգիս Պետրոսյան, Հայաստան</i>	
Epic tradition as a source of history, art and culture in India: The Tamil Epic Cilappatikaram and the Sanskrit Epic Ramayana	76
<i>Airputha Rani Sengupta, India</i>	
«Մասնա ծների» և օսական «Նարքյան դիցավեպի» համեմատական քննության ուրվագծեր	82
<i>Տորք Դալալյան, Հայաստան</i>	
Լույսի և արևի պաշտամունքի դրսևորումները «Մասնա Ծներ» էպոսում	88
<i>Գոհար Վարդումյան, Կարեն Թոխաթյան, Հայաստան</i>	
Տիեզերաշինական և տիեզերապահական զոհաբերության մոտիվները «Մասնա Ծներ»-ում և մեր երկվորյակ նախահայր հերոսների անվանադրության հարցը	102
<i>Ծովինար Հարությունյան, Հայաստան</i>	

Մեծ և Փոքր Սիերների կերպարների մի քանի յուրահատկությունները «Մասնա Շներ» էպոսում.....	106
<i>Սարգիս Մխիթարյան, Հայաստան</i>	
Կորեկամշակ-Շաղգամամշակ պառավի կերպարը «Մասնա Շներ»-ում.....	113
<i>Մարինե Գալստյան, Հայաստան</i>	
Երկվորյակների առասպելները «Մասնա Շներ» էպոսում.....	117
<i>Լուսինե Դեղյան, Հայաստան</i>	
Հայկական էպոսի մի քանի առանձնահատկությունների մասին.....	121
<i>Ազատ Եղիազարյան, Հայաստան</i>	
Հակոբ Օշական և Սասունցի Դավիթ.....	126
<i>Գրիգոր Պըլտյան, Ֆրանսիա</i>	
«Давид Сасунский» - армяно-грузинские параллели.....	139
<i>Заза Абзианидзе, Грузия</i>	
«Մասնա Շներ» վեպի երաժշտական դրվագները, որպես ձայնակարգերի կառուցման ընթացքի հայտնաբերման սկզբնաղբյուր.....	144
<i>Կարինե Խուդարաշյան, Հայաստան</i>	
Элементы плачей в эпосе «Сасна Црер».....	146
<i>Эмма Петросян, Армения</i>	
«Մասնա Շներ» վեպի Գեղարքունիքում գրառված պատումները.....	149
<i>Ռոզա Գրիգորյան, Երանոտիի Մելիք-Մուրադյան, Հայաստան</i>	
«Մասնա Շներ»-ի մեր գրառած պատումը՝ Մասնա վիպական բանահյուսության տեսադաշտի վրա.....	153
<i>Ռաիսա Խաչատրյան, Հայաստան</i>	
Զինավարժանքի Հոլ, Գունդ կամ Գուրգ նետելու խաղերը «Մասնա Շներ»-ում.....	155
<i>Ժենյա Խաչատրյան, Հայաստան</i>	
Ժողովրդական ստուգաբանություններն ու ստուգաբանական ավանդությունները «Մասնա Շներ»-ում.....	161
<i>Հովհաննես Զաքարյան, Հայաստան</i>	
Հարդարանքը «Մասնա Շներ»-ում.....	167
<i>Եվա Զաքարյան, Հայաստան</i>	

Քաջման խոսք

Ազատ Եղիազարյան, Հայաստան

**Հարգելի գործընկերներ,
Տիկնայք և պարոնայք,**

Գլխաժողովը, որ մենք սկսում ենք այսօր, կարևոր իրադարձություն է հայ էպոսագիտության մեջ: Սա առաջին միջազգային գլխաժողովն է, որտեղ կքննարկվեն հայկական էպոսի խնդիրները: Գաղտնիք չէ, որ հայկական էպոսի միջազգային ճանաչման մակարդակը չի համապատասխանում նրա իսկական նշանակությանը:

Չենք կարող մոռանալ այն ամենը, ինչն արվել է մինչև այսօր ոչ միայն հայկական դյուցազնավեպի ուսումնասիրման, այլև նրա ճանաչման համար: Հատկապես պետք է նշենք 1939թ. էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարությունը, որն իսկապես համախորհրդային երևույթ էր. դրան այս կամ այն կերպ մասնակցեցին խորհրդային բոլոր համրապետությունները: Տոնակատարությունը ուղեկցվեց էպոսի քարգմանություններով խորհրդային տարբեր ժողովուրդների լեզուներով: Միաժամանակ տպագրվեցին բազմաթիվ ուսումնասիրություններ էպոսի մասին, որոնց մեջ կան մնայուն արժեք ունեցող գործեր: Տպագրվեցին էպոսի պատումները 4 սովարածավալ գրքերով, որոնք ամուր հիմք դարձան էպոսի հետագա ուսումնասիրությունների համար: Դյուցազնավեպի տարածման համար մեծ նշանակություն ունեցավ նրա համահավաք տեքստի ստեղծումը, որը դարձյալ կապված էր նրա հազարամյակի տոնակատարության հետ:

Մինչ այդ հայկական բանասիրության մեջ ստեղծվել էին էպոսի ուսումնասիրության լավ ավանդույթներ: Սկսած նրա առաջին գրառող Գարեգին Սրվանձտյանից մինչև Կարո Մելիք-Օհանջանյան հսկայական աշխատանք է արվել էպոսի ուսումնասիրության ուղղությամբ: Զննարկվել են էպոսի պատմական հիմքերը, առասպելաբանությունը, պոետիկայի մի շարք հարցեր: Հատկապես մեծ է Մանուկ Աբեղյանի ավանդը. նա ոչ միայն գրառեց էպոսի բազմաթիվ պատումներ, այլև գրեց ամենահիմնավոր ուսումնասիրությունը դրա մասին: Այսօր մենք կարող ենք վիճարկել Աբեղյանի առանձին դրույթները, նրա ասածներում ճշգրտումներ կատարել, բայց նրա ուսումնասիրությունը մնում է հայկական էպոսագիտության հիմնաքարերից մեկը:

60-ական թթ. հետո տպագրվեցին նոր աշխատություններ, հատկապես էպոսի առասպելական հիմքերի և առնչությունների մասին, որոնց մեջ պետք է առանձնացնեն ՀՀ ԳԱԱ թղթ.-անդամ Սարգիս Հարությունյանի և նրա երիտասարդ գործընկերների աշխատանքները: Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի կազմակերպած արշավախմբերը գրառեցին էպոսի նոր պատումներ, որոնք հետաքրքրական մանրամասներ ավելացրին էպոսի մասին ունեցած մեր

գիտելիքներին: Այդ պատումները հրատարակվեցին առանձին գրքերով 80-90-ական թթ.: Հատկապես ուզում եմ հիշել Էպոսի նոր պատումների ակադեմիական հրատարակությունները, որոնք իրականացվեցին լոսանջելեսաբնակ մեր հայրենակից Հարություն Սիմոնյանի հովանավորությամբ:

Այս բոլորով հանդերձ, հայկական Էպոսի ուսումնասիրության բնագավառում նոր խնդիրներ են առաջացել: Ամենակարևորներից մեկը հայկական Էպոսը միջազգային գիտական շրջանառության մեջ դնելն է: Անհրաժեշտ է հայ Էպոսագետների ուսումնասիրությունները դնել միջազգային համատեքստի մեջ, մտքերի ակտիվ փոխանակություններ անցկացնել ուրիշ երկրների Էպոսագետների հետ: Հայկական Էպոսի առանձնահատկությունները կարող են ճիշտ գնահատվել միայն աշխարհի Էպիկական հուշարձանների լայն ֆոնին: Այսօրվա մեր գիտաժողովը, հուսով եմ, մեծ ավանդ կլինի այս գործում: Մեր գիտաժողովին մասնակցում են գիտնականներ Ռուսաստանից, Ֆրանսիայից, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներից, Վրաստանից, Անգլիայից, Հնդկաստանից: Օգտվելով առիթից, շնորհակալություն եմ հայտնում հյուրերին մեր հրավերն ընդունելու համար: Այս գիտաժողովը, վստահ եմ օգտակար կլինի նաև նրանց համար. հայկական Էպոսի նյութերը կօգնեն պարզաբանելու Էպիկական ժառանգության ամենատարբեր խնդիրներ:

Հայկական Էպոսի միջազգային ուսումնասիրության համար շատ օգտակար կլինի նրա ընտիր պատումների ռուսերեն հրատարակությունը: Դրանք տասնամյակներ առաջ կատարել է ականավոր բանագետ, բանասեր Կարո Մելիք-Օհանջանյանը: Չանազան պատճառներով դրանք ժամանակին հրատարակել հնարավոր չի եղել: Այս գիտաժողովի շրջանակներում մենք հնարավորություն ստացանք տպագրել այդ վաղուց սպասվող գիրքը:

Ավարտելով խոսքս՝ ցանկանում եմ մեր խորին երախտագիտությունը հայտնել ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ին՝ այս գիտաժողովին ֆինանսական աջակցություն ցուցաբերելու համար և հատկապես ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի գործերով Հայաստանի ազգային հանձնաժողովին՝ գիտաժողովի կազմակերպման և իրականացման գործում ակտիվ մասնակցության համար:

քանկարժեք քարը, որ հանում է Մանասարը երկու պատումում, վիշապից կլանվող աղջկա խորհրդանիշն է: Հետևաբար այստեղ ևս պետք է տեսնել աղջկա ազատագրման մոտիվը: Այսքանից հետո պարզ է դառնում վիշապամարտիկ հերոսի, մասնավորապես Մանասարի բնույթը: Մ. Աբեղյանը հիշյալ առասպելների մի մասի և այլ կովանների հիման վրա վաղուց էր պարզել Մանասարի, իբրև ամպրոպակայծակնային հերոսի հատկանիշները: Մանասարն ու եղբայրը իբրև երկվորյակ աստվածություններ կամ սրբազան երկվորյակներ, առհասարակ կապվում են ջրի, խոնավության, ամպրոպ – կայծակի, անձրևի հետ: Միաժամանակ նրանց բնավորության մեջ կարևոր գիծ է նախասիրությունը գեղեցիկ կանանց նկատմամբ: Իրավագիտորեն նկատված է, որ քառսից տիեզերաստեղծման հնագույն առասպելներում ստորգետնյա խավարի՝ դեմոն հրեշների դեմ մաքառող հերոսների կերպարներում սկզբնական նախնիները դեռևս լրիվ չեն տարանջատված մշակութակերտ հերոսներից (Ե.Մելեդինսկի):

Այսինքն՝ նրանք և՛ նախաստեղծ նախնիներ են, և՛ որևէ մշակութային իրականություն տեղեղող հերոսներ: Այդպիսիք են նաև մեր վեպի երկվորյակ եղբայրներ Մանասարն ու Բաղդասարը, որոնք և՛ Մասնա դյուցազնական տոհմի նախնիներ են, և՛ Մասուն բերդի, քաղաքի, երկրի, իշխանության հիմնադիրներ, և՛ վիշապամարտիկ - դիվամարտիկներ (այլ կերպ ասած՝ վիպական տիեզերքի կերտողներ):

Տիեզերակերտ հերոսների առասպելները հետագայում, մասնավորապես հին հնդեվրոպական ավանդության մեջ կապվում են ամպրոպային օդերևույթի՝ հետ, դյուցազունները դառնում են ամպրոպային անձրևաբեր հերոսներ կամ աստվածություններ, ստորգետնյայքի հրեշները՝ երկնային ջրերն արգելակող, երկրում երաշտ կամ հեղեղումներ առաջացնող դեմոններ, որոնց դեմ մաքառում են ամպրոպային հերոսները կամ աստվածները, սպանում հրեշին, ազատում երկնային ջրերը արգելքից և առատ անձրև տեղում երկրի վրա, դառնում արգասավորման և պտղաբերման հարուցիչներ:

Հայ հին վիպական ավանդության մեջ, մասնավորապես »Վիպասանք« առասպելաբանական վեպում վիշապի և վիշապամարտիկի հակադրությունը պատմական փոխակերպման երթարկվելով՝ դարձել է օտար, նենգ բռնակալի և հայրենի արդարամիտ թագավորի օպոզիցիա (Մարազ Ածղահակ և Հայոց Տիգրան): Նույն դրսևորումը գտնում ենք ավելի վաղ՝ Հայկի և Բելի վիպականացած առասպելում: Այս փոխակերպումն այնուհետև դառնում է կայուն ավանդույթ մեր վիպական բանահյուսության մեջ և մասնավորապես «Մասնա ծռերում»:

Այդ փոխակերպումներից մեկն առկա է վեպի առաջին ճյուղում, ի դեմս Բաղդադի խալիֆայի կամ կռապաշտ թագավորի և խաչապաշտ թագավորի հակադրության, վերջինիս դստերը հետ առաջինի բռնի ամուսնացման, երկվորյակների կողմից հայրասպանության, փախուստի և մորը կռապաշտ երկրից ազատելու դրվագների: Մա արդեն վիշապամարտի անուղղակի դրսևորումներից է, որի լավագույն արտահայտությունը գտնում ենք վեպի 3-րդ՝ Դավթի ճյուղի Մսրը – Մասուն օպոզիցիայում, իր կոնկրետ կրողների՝ Մսրա Մելիք - Դավիթ երկհակադրություններով:

Հնդեվրոպական հիմնական առասպելի վերակազմված վարկածով՝ առասպելական անձերից մեկը կապված է երկնքի և նրա հատկանիշների հետ(որոտ, կայծակ, անձրև), ունի աստվածային ծագում, իսկ հակառակորդը կապված է ստորգետնյայքի հետ, ևս ունի աստվածային ծագում, երբեմն էլ ազգակցական կապեր երկնային անձնավորության

հետ:²

«Մասնա ծոերում» Դավիթը ծովային, ամպրոպային հերոս և վիշապամարտիկ Սանասարի բռն է, Առյուծ Մհերի որդին: Կրտսեր Մսրա Մելիքը նույն Մհերի ապօրինի զավակն է, Դավթի եղբայրը և վերջինիս գլխավոր թշնամին (հմմտ. Խուռա - խեթական Ուլիկումիի վիպերգը, Հայր Կումարբի, որդին Հողմի աստված Թեշուր, սառը լճի մեջ գտնվող ժայռի հետ կենակցումը, քարե հրեշ Ուլիկումիի ծնունդը իբրև Թեշուրի գլխավոր թշնամի):

Ըստ ամպրոպային առասպելի վերակազմված վարկածի՝ հակառակորդ անձը արտաքուստ տարբերվում է սովորական մահկանացուներից, օժտված է անհեթեթ վիթխարի չափերով, մարդկանց նկատմամբ գործում է վնասակար արարքներ, արգելափակում է գետի ջրերը, առաջ է բերում անբերրիություն, սով, դավեր է լարում աստվածային անձի դեմ: Կովի ժամանակ պահեր են լինում, երբ թվում է, թե աստվածային անձը պետք է պարտվի, բայց նա վերագտնում է իրեն, հրաշալի զենքով սպանում հակառակորդին, նրա մարմինը մասնատում, խնջույք սարքում, կատարում մաքրագործման արարողություն:

«Մասնա ծոերում» Մսրամելիքն օժտված է վիթխարի չափերով, բռնակալ է, նա մի շարք փորձեր է կատարում Սասունից բռնությամբ հարկ վերցնելու, կին ու աղջիկ գերեվարելու, կողոպտել է տալիս Մարութա վանքն ու կոտորում միաբանությանը, մեծ զորքով պաշարում է Սասունը, խմում, ցամաքեցնում է Բաթմանա գետը, *սասունցիները մնում են ծարավ:*

Նա մանուկ Դավթի նկատմամբ Մըսրում դիմում է բազմաթիվ նենգ խորհուրդների, ընդհուպ նրան երկրից վտարելն ու նենգաբար Բաթմանա կամրջի վրա սպանելու դիտավորությունը: Կովից առաջ Մսրամելիքը խարդավանքով նրան գցում է հորը, ջրաղացաքարով ծածկում, բայց Դավիթն աստվածային զորությամբ դուրս է գալիս հորից, կովի բռնվում Մսրամելիքի հետ: Կովի ժամանակ պահեր են լինում, երբ թվում է, թե Մսրամելիքի հուժկու հարվածներից Դավիթը պետք է զոհվի, բայց նա աստվածային զորությամբ մնում է անվնաս: Ի վերջո Դավիթն իր հրաշալի զենքով՝ Թուր - կեծակիով, որ ամպրոպային աստծո կայծակնային զենքերից է, հարվածում է հորում ջրաղացաքարերի տակ թաքնված Մսրամելիքին, նրան երկու կես անում: Տարբերությունը վերակազմված վարկածից միայն այն է, որ Դավիթը մաքրագործման սրբազան արարողություններ է կատարում ոչ միայն հակառակորդին սպանելուց հետո, այլև կովից առաջ, երբ նա լողանում է քառասուն անձին երիցների արյան մեջ, կամ լողանում Կաթնաղբյուրի ջրում, խմում այդ ջրից, քնում, հզորանում: Հակառակորդին սպանելուց հետո խնջույք անելու մոտիվը ևս կա վեպում: Երբ Դավիթը Մսրամելիքին սպանելուց հետո վերադառնում է Սասուն, սասունցիք դիմավորում են նրան, տանում քաղաք, յոթ օր ու գիշեր կերուխում անում, ուրախանում:

Այս սխեմատիկ համեմատությունն իսկ պարզում է նույնության հասնող այն նմանությունները, որոնք առկա են ամպրոպային կովի համընդհանուր առասպելի հիմքի և Դավթի ու Մսրամելիքի արարքների ու կովի միջև: Սա դեռ հարցի ընդհանուր կողմն է:

Երբ համեմատություն ենք կատարում նույն հեղինակների (Վլ. Տոպորով, Վլադ. Իվանով) բալթիկ-սլավոնական նյութերի հիման վրա ամպրոպային առասպելի

² В.В. Иванов, В.Н.Топоров, Инвариант в трансформации в мифологических и фольклорных текстах, "Типологические исследования по фольклору", сборник, Москва, 1975, стр. 52-53.

վերակազմած սյուժեի առանձին մոտիվների և Դավթի վեպի համապատասխան դրվագների հետ, պարզվում է հետևյալը.

ա. Ամպրոպային աստվածը գտնվում է վերևում, մասնավորապես լեռան վրա, երկնքում, կամ տիեզերական ծառի կատարին, արևի և լուսնի հետ:

ա.1. Դավիթը գտնվում է վերևում, Մարութա սարի կատարին, հրեղեն ձիու՝ Քուռկիկ Ջալալիի հետ(արևի խորհրդանիշ):

բ. Օձը (վիշապ) գտնվում է ներքևում, տիեզերական ծառի արմատների մոտ, սև բրդի վրա:

բ.2. Մարամելիքը գտնվում է ներքևում (դաշտում) , իր վրանում, անկողնու վրա:

գ. Օձը (վիշապ) փախցնում է եղջերավոր անասուններին և թաքցնում քարայրում, ժայռի ետևում: Ամպրոպի աստվածը ջարդում է ժայռը, ազատում անասուններին (կամ մարդկանց):

գ.3. Քառասուն դևեր կամ ավազակներ հափշտակում են Դավթի նախրից քառասուն անձին երինջ (հորթ, կով, եզ), տանում թաքցնում քարայրում: Դավիթն իր մահակով գնում ջարդում է քարայրի ժայռի դուռը, սպանում դևերին, ազատում անասուններին(կամ մորթված անասունների կաշիները), քարայրում հայտնաբերում հրեղեն ձի, ոսկի, արծաթ (արևային խորհրդանիշեր):

դ. Օձը (վիշապ) հետևողաբար թաքնվում է տարբեր արարածների կերպարանքների տակ կամ վերածվում դրանց, օձ վիշապը թաքնվում է ծառի կամ քարի տակ:

դ.4. Դավթի վեպում կերպարանափոխումներ չկան. Մարամելիքը թաքնվում է քառասուն գոմշի կաշիների և քառասուն ջրադացաքարերի տակ՝ հորում՝

ե. Ամպրոպի աստվածը ձիով կամ մարտակառքով գալիս և իր զենքով՝ մուրճ - կայծակով, հարվածում է ծառին՝ վառում կամ քարին՝ ճեղքում:

ե.5. Դավիթը Քուռկիկ Ջալալու վրա գալիս, Թուր – կայծակիով հարվածում է քառասուն ջրադացաքարերին, ճեղքում դրանք, մեջտեղից կիսում դրանց տակ թաքնված Մարամելիքին:

Չ. Ամպրոպի աստծո կողմից օձին (վիշապ) հաղթելուց հետո(անձրև է գալիս), օձը թաքնվում է երկրային ջրերում:³

գ.6. Վեպում Մարամելիքին սպանելուց հետո ջուր հորդելու մոտիվը չկա, բայց երկու պատումներում կա նրա մարմնի կեսը ստորգետնյա ջրերում կորչելու, անհայտանալու մոտիվը:

Տեսնում ենք, ուրեմն, որ բացի դ և գ կետերի երկու մոտիվներից մնացած կետերում ու մոտիվներում Դավթի վեպը լիովին համապատասխանում է հնդեվրոպական ամպրոպային առասպելի վերակազմված ուրվագծին: Համադրումների այս նույնությունը ցույց է տալիս, որ Դավթի վիպական ճյուղի գլխավոր դրվագների նախահիմքում ընկած է հնդեվրոպական ամպրոպային առասպելը: Վիպական Դավիթը հանդես է գալիս որպես ամպրոպային հերոս կամ աստվածություն, իսկ նրա խորթ եղբայր Մարամելիքը որպես նրա չար հակառակորդ, ամպրոպային վիշապ: Այլևս չենք խոսում այն օձանդակ միջադեպերի և մոտիվների մասին, դիցուք սբ.Մարգիս՝ իբրև հին հայոց հողմի աստվածության մասին, որ Դավթի վեպում հանդես է գալիս իբրև Մասնա հերոսների գործակից Ծուռ Սրգո, կամ անձնավորված քամի և

³ В.В.Иванов, В.Н.Топоров, Исследования в области славянских древностей, Москва, 1974, стр. 5. Տե՛ս նաև նույն հեղինակների Инвариант в трансформации в мифологических и фольклорных текстах, стр. 54.

համագործակցում Դավթին և այլն, որոնք բացահայտ ամպրոպային կերպար – մոտիվներ են և բնորոշում են Դավթին իբրև այդպիսին:

2. Հայոց վեպի 3-րդ առասպելաբանական շերտը հայ – իրանական երկնային լույսի և արեգակի Միիր աստծո առասպելական գրույցներն են, որոնք ընկած են «Մասնա ծոերի» 2-րդ և 4-րդ վիպական ճյուղերի՝ Մեծ և Փոքր Մհերի վեպերի հիմքում:

Միիրի պաշտամունքը հայ ավանդության մեջ ունի հին ու խոր արմատներ: Չին թե՛ իրանցիների, թե՛ հայերի մեջ եղել է Միիրին նվիրված կենդանի: Բսենոֆոնի վկայությամբ հայերը դեռևս մ.թ.ա. 5-րդ դարում (գուցե դրանից էլ առաջ) արևային աստծուն (Հելիոսին) ձիեր էին նվիրում և զոհաբերում: Իսկ Մտրաբոնը հավաստում է, որ արեմենյանների ժամանակ Արմենիայի սատրապը պարսից արքային 20 հազար մտրուկ էր ուղարկում միհրական տոների համար: Հայաստանում Միիրի գլխավոր տաճարը գտնվում էր Դերջան գավառի Բագայառիճ գյուղում: Միիրին է նվիրված եղել հավանաբար նաև Գառնիի հեթանոսական տաճարը: Հին հայկական օրացույցի յուրաքանչյուր ամսի 8-րդ օրը կոչվում էր Միիր, իսկ 7-րդ ամիսը, որը համապատասխանում է այժմյան փետրվար ամսին, դարձյալ սերում էր այդ անունից և կոչվում էր Մեհեկան: Միիրի անունից է ծագում նաև հին հայոց հեթանոսական սրբավայրերի ընդհանուր անվանումը՝ մեհյան, որից էլ մեհենական անվանը (տաճարային, սրբազան, պաշտամունքային):

Միիր աստծո անունը, առասպելներն ու պաշտամունքը այնքան խորն ու տարածված են եղել հայոց մեջ, որ թափանցել են անգամ հայ ժողովրդական »Մասնա ծոեր« վեպի մեջ: Միիր անունը Մհեր ձևով , որ վկայված է արևելաիրանական բարբառներից մեկում Մյեր հարակցվել այլ սյուժեների, սակայն պահպանել իր բուն առասպելաբանական մակարդակը:⁴

Մեծ Մհերը Մանասարի որդին է , որը տակավին պատանի, սպանում է Մասնա ճամփաները փակող առյուծին և ստանում Առյուծ կամ Առյուծաձև մակդիրը և Մասունը փրկում վերահաս սովից: Այդ մակդիրը խիստ բնորոշ է Միթրա – Միիր աստծուն պատկերող հին Հռոմեական մի քանի քանդակների, ուր Միիրը պատկերված է առյուծի գլխով և մարդկային մարմնով: Բացի այդ, իրանական, մասամբ և հայկական ավանդության մեջ արևը պատկերացվել է առյուծի կերպարանքով, որից և պարսկերեն Ծիր – Խորշիդ «առյուծ - արև» բառակապակցությունը, որը նույնական է հայկական Առյուծ Մհերին (Մհերն իբրև արեգակի աստված կամ խորհրդանիշ): Այդպիսով Միիր աստծո առյուծակերպության պատճառական (էթիոլոգիական) առասպելը պահպանվել է հայոց վիպական ավանդության մեջ:

Մեծ Մհերի հիմնական արաքներից մեկում դրսևորվել է հին Միիր – Միթրա աստծո գլխավոր գործառնություններից մեկը՝ ուխտի, դաշինքի կամ բարեկամության ֆունկցիան (Միտրա հին հնդկերենում նշանակում է «բարեկամ, դաշինք, բարեկամություն», ավեստերենում-Միթրա՝ «դաշինք, համաձայնություն», որի պատճառով էլ նա հնդիրանական ավանդության մեջ համարվել է դաշինքի կամ բարեկամության աստվածություն): Մեր վեպում Մարամելիքը Մասունը ծանր հարկի տակ է դնում: Մհերը մեծանալով գնում է Մշքր, բարեկամություն է հաստատում Մարամելիքի հետ, Մասունն ազատում հարկից, ապա

⁴Մանրամանները տե՛ս *Մ. Հարությունյան*, Մասնա ծոեր, Երևան, 1977, էջ 636-639, նաև՝ *Մ. Հարությունյան*, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 452-474:

դաշինք կնքում, պայմանով, որ երբ վերջինս մեռնի, ինքը նրա կնոջն ու զավակներին կպահի, եթե ինքը մեռնի՝ հակառակը: Վեպի մեջ, ինչպես վերևում նշվեց, Մեծ Միերը մի քանի պատումներում հանդես է գալիս որպես վիշապամարտիկ կամ դիվամարտիկ: Նա սպանում է քաղաքի ջրի ճամփան փակող յոթ գլխանի վիշապին, բնակիչներին ապահովում ջրով, ազատում վիշապին իբրև կեր մատուցված քազավորի աղջկան՝ Արմադանին և նրա հետ ամուսնանում: Այստեղ վիպական համասեռություն է ստեղծվել նրա և իր հոր՝ ամպրոպակայծակնային Սանասարի միջև: Մեկ այլ պատումով Մեծ Միերը սպանում է Արմադանին փախցրած Սպիտակ դևին, ազատում աղջկան և հետն ամուսնանում: Նա սպանում է նաև սարում գտնվող Սև եզին և գրեթե նույնանում արևմտյան ավանդության մեջ տարածված Միթրայի երկնային ցլին սպանելու հերոսական արարքին: Միևնույն ժամանակ առասպելաբանության առումով առավել ուշագրավ է Դավթի որդի Փոքր Միերի վեպը: Իր երկար կռիվներից ու թափառումներից հոգնած, հոր անեծքով անմահ ու անժառանգ մնացած Փոքր Միերի ձիու ոտքերի տակ հողմ այլևս չի դիմանում, հողը ծերացել, ապականվել և եղծվել է, այսինքն՝ աշխարհը մոտեցել է իր կործանմանը, և Միերը փակվում է Վանա ժայռի քարայրում: Նա քարայրից դուրս է գալու այն ժամանակ, երբ հին աշխարհը քանդվի և նորից շինվի, երբ Քրիստոսը երկրորդ անգամ գա աշխարհ, նստի վերջին դատաստանի, արդարների մեղավորներից գատի, երբ աշխարհում քազավորի արդարությունն ու նյութական բարիքների առատությունը (ցորենը դառնա մասուրի չափ, գարին՝ ընկույզի, ինչպես ասված է վեպում): Միերի քարայրում կուտակված է աշխարհի ոսկին և այնտեղ վառվում է հավերժական կրակը: Այնտեղ է պտտվում Չարխի ֆալաքը (աշխարհի ու մարդկոց կյանքն ու բախտը տնօրինող երկնային անիվը, (դարձյալ փոխառված հնդիրանական ավանդությունից): Դրան ակնդետ հսկում ու հետևում է Միերը: Երբ այն կանգ առնի, Միերը դուրս կգա քարայրից և կկործանի հին աշխարհը:

Չին, ոսկին, կրակը խորհրդանշում են արևը, ժայռը, ուր փակված է Միերը, միևնույն ժամանակ առասպելաբանության մեջ Միերի ծննդատեղին է, որտեղից ծնվում, դուրս է գալիս լուսաճաճանչ արևային Միթրան: Նրա՝ ժայռից դուրս գալուն ականատես են եղել հովիվները: Հայկական վեպում ևս, երբ տարին մեկ անգամ Միերի ժայռը բացվում է, հովիվն է տեսնում Միերին և հետը գրուցում:

Վանա ժայռը, ուր փակված է Միերը, կոչվում է Միերի դուռ: Դա պարսկերեն նույն դարի Միիր (Միրի դուռ) անունն է, որով իրանական միևնույն պաշտոնները կոչել են Միթրա-Միրի սրբատեղիները: Ի դեպ, ուրարտական գրավոր ավանդության մեջ Վանի Միերի դուռ կոչված ժայռը անվանվել է Խալդիի դարպասներ, այսինքն՝ ուրարտական Խալդի գերագույն աստծո դռները: Այդ փաստը վկայում է, որ հնագույն Հայաստանում, մինչև Միթրա-Միր իրանական աստվածության մուտքը, եղել է ժայռի պաշտամունք՝ կապված Խալդի տեղական աստվածության անվան հետ:

Միերի արևային հատկանիշների վկայություններից մեկն էլ այն է, որ նա ժայռից դուրս է գալիս ժամանակավորապես, փորձում հողի ամրությունը և դարձյալ փակվում քարայրում: Այդ ժամանակավոր պահերն են ըստ վեպի տարբեր պատումների՝ ձմեռնամուտը (Փոքր Ջատիկ կամ Ծնունդ), գարունը (Մեծ Ջատիկ և Համբարձում), ամառը (Վարդավառ) կամ էլ հինգ նավակատիկները (Ծննդյան, Ջատիկի, Վարդավառի, Վերափոխման և սբ. Խաչի տոների նախօրեները), որոնք մոտավորապես համընկնում են տարվա 4 եղանակային ցիկլերի սկզբնակետերին, երբ տեղի են ունենում օրահավասարներն ու արևադարձերը: Այս

փաստերից կարելի է ենթադրել, որ սկզբնապես Մեհերի առասպելը կապված է եղել արեգակի օրվա շրջապտույտի հետ, և նրա ժայռում փակվելն ու դուրս գալը նախապես խորհրդանշել է ամենօրյա արևամուտն ու արևածագը: Ապա, ինչպես վերոհիշյալ փաստերն են վկայում, այն արտացոլել է նաև արեգակի տարեկան շրջապտույտը՝ իր 4 ժամանակային ցիկլերով և, ի վերջո, ինչպես վերոնշյալ, Մեհերի առասպելը կապվել է տարածաժամանակային առավել մեծ միավորների հետ, այն է՝ աշխարհի վախճանի, մեռելների հարության և վերջին դատաստանի և դրան հաջորդող արդար ու վերանորոգված աշխարհի գաղափարներին: Ավելին. անվանի իրանագետ Գեո Վիդենգրենի կարծիքով,⁵ Մեհերի առասպելը, հատկապես Մեհերի՝ քարայրում փակվելու հայկական տարբերակը, պատմական ու ժամանակներում, մասնավորապես պարթևական և սասանյան ժամանակաշրջանում, կապվել է նորընծա արքայի թագադրման ծիսական խորհրդապաշտությանը: Բաբելոնում, Հայաստանին սահմանակից Ատրպատականի Շիզում, ինչպես նաև պարթևական թագավորության արևելյան կողմերում, նորընծա թագավորը, իբրև «արքայական ծնունդ» իր ենթակաների հետ փակվել է քարայրում, ենթարկվել ծիսական դրամատիկ արարողության: Ենթակաները նորընծա արքային նայել են իբրև նորածին մանկան, իբրև հրաշալի ծագումով էակի, որը պետք է դառնա փրկիչ թագավոր, մաքրագործված ու անբիծ նորածին Միթրա: Նա դառնալու է նա, ով ծնվել է ժայռում կալծակնային հրից, այսինքն՝ արևածագանչ Միհր – Միթրա: Այդպիսով Փոքր Մեհերի՝ ժայռում փակվելու հայկական առասպելը, իրանական ավանդության տվյալներով հնում խաղարկվել է իբրև ծիսական դրամա արքայական օծման և թագադրման խորհրդավոր արարողություններում: Եվ Միհր – Մեհերի ժայռից դուրս գալը դիտվել է որպես արքայական նորացման, նոր փրկչի՝ թագավորի աշխարհ գալու ծիսական մարմնացում:

Միհրի առասպելը հայ քրիստոնեական ավանդության մեջ ևս ենթարկվել է փոխակերպման և կապվել Հայաստանում քրիստոնեական կրոնի տարածման մեծ առաջնորդի և քարոզչի՝ Գրիգոր Լուսավորչի անվանն ու արարքներին:

«Մասնա Ծոերի» միջանի տարբերակներում կոմիտ թշնամիները բռնում են Փոքր Մեհերին, նետում հորը: Մի որբևայրի կին ամեն օր հաց է տանում, գցում հորի մեջ, որով Մեհերը 40 օր ապրում է: Ի վերջո այդ կնոջ օգնությամբ Մեհերը դուրս է գալիս հորից և կոտորում թշնամիներին:

Նույն դրվագը պատմվել է նաև Գրիգոր Լուսավորչի վերաբերյալ. վերջինիս հեթանոս Տրդատ թագավորը գցում է Արտաշատի մոտակա բլուրներից մեկի վրա գտնվող Խոր վիրապ հորը, որը լի էր ահրիմանական կենդանիներով՝ օձերով և կարիճներով: Դրանք չեն դիպչում Գրիգորին: Մի կին գաղտնի օրական մեկ նկանակ հաց է գցում հորը, որի շնորհիվ Գրիգորը 13 տարի կենդանի է մնում: Ապա նրան հանում են հորից, և նա հեթանոս Հայաստանը ենթարկում է քրիստոնեական դարձի:

Իրավացիորեն նկատված է (ակադ. Կ.Մելիք-Օհանջանյան), որ Գրիգորի «լուսավորիչ» մականունը սկզբնապես վերաբերել է արեգակին, ապա հետագայում վերափոխափոխվել է կրոնական – հասարակական առումով, հարակցվել

⁵ Geo Widengren, Die Religionen Irans, Stuttgart, 1965, s.238-239.

Գրիգորի(արթուն, հսկող) անվանը, իբրև քրիստոնեական կրոնի լույսով Հայաստանը լուսավորողի:⁶

Հորը և քարանձավը Միերի և Գրիգորի գրույցներում առասպելական համարժեք հասկացություններ են, երկուստեք ներկայացնում են ստորերկրյայքը, անդրաշխարհը, ուր ժամանակավորապես իջնում են Միերն ու Գրիգորը՝ իբրև լուսավորիչ արեգակ, և որոշ ժամանակ անց նորից դուրս են գալիս և նորից լուսավորում աշխարհն ու մարդկանց: Երկուստեք առկա են նաև մեռնող – հառնող աստվածությունների առասպելությոյնը և երկուսի էլ փրկչաբանական գործառույթները:

3. *Աստղունք, Աստղիկ Յոլածին, Պարոն Աստղիկ, Աստղիկ Երկնածին, Աստղիկ Երզնկացի, Աստղը երգըրանցի*

Վեպի տարբեր պատումներում, հատկապես Դավթի և Փոքր Միերի ճյուղերում մնաց տարբեր անուններով հանդես է գալիս մի հերոս, որը Սասնա ծռերի ազգականն է (Յոան Վերգոյի, երբեմն Չենով Հովանի որդի), որը թշնամու կողմից կռվում է երբեմն Դավթի, բայց հիմնականում Միերի հետ և այդ կռվում սպանվում: Ինչպես անունն է վկայում (թեպետ տարբեր մակդիրներով), բուն անունը Աստղիկ է կամ Աստղունք, որն ըստ երևույթին աստեղային աստվածություն է, հավանաբար Լուսաստղը(իմա՝ Արուսյակ մոլորակը): Նրա կռիվը կատարվում է երկնքում, որտեղից նա իր թևավոր հրեղեն ձիով, հրեղեն հավիտյան թրով հուր ու կայծակ է թափում Դավթի կամ Միերի գլխին: Ինչպես պատումներում վկայված է Աստղիկը «օղապարով (օղապարիկ) կըպտըտեր», կամ էլ՝ «ցուվոր էր, կը ցուեր», այսինքն՝ երկնային, աստեղային հատկանիշներով օժտված: Կռվի պատճառը հաճախ Աստղիկի կինն է կամ նշանածը, որին փախցնում են Սասնա հերոսները: Աստղիկի կռիվը Միերի կամ Դավթի հետ իսկապես երկնային – տիեզերական մենամարտ է: Մեր կարծիքով դա լուսաբացն ավետող Լուսաստղի և արեգակնային օրն ավետող արեգակի տիեզերական պայքարն է՝ մարմնավորված Աստղիկ Յոլածնի և արևային Միերի (երբեմն Դավթի) կերպարներում, այսինքն՝ զիշերվա և ցերեկվա, խավարի և լույսի պայքարի հնօրյա առասպելի անդրադարձն է, որ պահպանվել է մեր վեպում, թե՛ անվանական (Աստղիկ – Միեր), թե՛ սյուժետային և թե՛, մանավանդ, հակառակորդ հերոսների ազգակցական կապերի մակարդակով, իբրև երկնային լուսատուներն անձնավորող կերպարներ:

⁶ Տե՛ս Կ.Մելիք-Օհանջանյան, Ազաթանգեղոսի բանահյուսական աղբյուրների հարցի շուրջը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1964, թիվ 4, էջ 53-82: Կ.Մելիք-Օհանջանյան, Ազաթանգեղոսի Պատմությունն ու նրա ժողովրդական բանավոր սկզբնաղբյուրները, «Մառը և հայագիտության հարցերը» ժողովածու, Եր., 1968, էջ 95-118:

С.Ю. Неклюдов
Москва, РФ

Типология и история в памятниках героического эпоса

1.

Как известно, героическим эпосом называется жанр устной и книжной словесности, который повествует о чрезвычайных деяниях и событиях мифологического или квазиисторического прошлого.

В отличие от сказки с ее установкой на вымысел, героический эпос, относящийся — с точки зрения самой традиции — к числу повествований “достоверных”, сравнительно редко является предметом культурного заимствования — замечено, что чужие верования усваиваются труднее, чем чужие вымыслы [Bedier 1895]. Впрочем, он все же разрабатывает ряд так называемых бродячих сюжетов (“Бой отца с сыном”, “Муж на свадьбе своей жены” и др.), распространенность которых скорее всего является результатом культурной диффузии. Тем не менее, структурное и содержательное единообразие эпоса народов мира в значительной своей части имеет чисто типологическое объяснение.

На содержательном уровне типологически общими оказываются все характерные эпические ситуации и коллизии — биографические (“матримониальные”) и воинские. Это такие эпизоды и мотивы как чудесное происхождение, героическое детство, богатырское сватовство, поединок с девой-богатыршей, похищение жены и ее возвращение, взаимоотношения братьев / побратимов, змеборство и другие формы борьбы с чудовищами, осада и взятие города в результате военной хитрости или предательства, финальное окаменение героя или его уход в скалу и многие другие.

На уровне структурном типологически единообразными являются принципы жанрово-композиционного построения эпоса. Это касается “малых” и “больших” эпических форм (различающихся не размером, а событийным охватом повествования — от одного-двух эпизодов до целого жизнеописания героя или даже двух поколений героев), причем произведение “малого” эпоса сплошь да рядом оказывается “одноходовым” (завершенный эпизод соответствует одному сюжетному “ходу” повествования).

Трудно сказать, какая из данных форм — “малая” или “большая” — является более архаичной. Опыт сравнительно-исторической фольклористики, на котором я остановлюсь несколько позднее, скорее свидетельствует в пользу “малой” формы (типа палеоазиатских героических сказаний, карело-финских рун и т. п.), тогда как пространственные архаические “эпопеи” (например, у тюрко-монгольских народов Сибири и Центральной Азии), вероятно, возникают позднее. В изучении конкретных эпических (преимущественно книжноэпических) памятников отражением этой стадияльно-типологической проблематики стал давний спор “унитариев”, отстаивавших концепцию изначальной целостности подобных текстов, с “аналитиками”, обосновавшими концепцию формирования “большой формы” из коротких песен, “малых кантилен”, лежащих

в ее основе (Фр. Вольф о гомеровских поэмах; К. Лахман о “Нибелунгах”; К. Фориель и Г. Парис о “Роланде” и др.); те же идеи дают основание ожидать появления большой национальной эпопеи, которая якобы должна родиться из народных песен и баллад (И.Г. Гердер, Г.А. Бюргер). Следует добавить, что в полной мере этот романтический проект весьма успешно осуществил Э. Леннрот, подаривший миру не существующую в финском фольклоре Калевалу.

В самих устных традициях подобный процесс по крайней мере не универсален. Даже если признать описанную схему работающей, приходится предположить, что “малые” и “большие” формы могут появляться и исчезать, не эволюционируя и не превращаясь друг в друга, хотя проблема их соотносительной типологической архаичности все-таки остается. Кроме того, “малые” эпические формы возникают и на позднем витке фольклорного развития (русские былины, сербский эпос и т. д.; к еще более поздним эпическим формам относятся традиционные европейские баллады). Едва ли они способны синтезироваться в большую эпопею; однако они подпадают под действие законов эпической циклизации, которая в свою очередь бывает двух видов: “линейная” и “концентрическая”.

В первом случае речь идет о выстраивании в традиции более или менее связного жизнеописания богатыря (циклизация биографическая) или нескольких поколений богатырей (циклизация генеалогическая). Замечательным примером является армянский эпос, объединивший целых четыре поколения героев (обычно, как это имеет место, скажем, в киргизском “Манасе” или бурятском “Абай Гэсэре”, данная последовательность не превышает трех поколений).

Во втором случае основой циклизующего процесса является объединение относительно небольших, как правило, “одноходовых”, песен, не связанных сквозным сюжетом; общими остаются лишь персонажи цикла, локализация событий в пространстве и во времени, определенная эпическая эпоха и эпическое государство с эпическим владыкой во главе (таковы, например, калмыцкий “Джангар” или киевские былины русского эпоса). Подобного рода цикл строится не на биографических началах, хотя иногда и имеет место некоторое хронологическое упорядочивание эпизодов, относящихся к жизни главного героя (среди русских богатырей это в особенной степени относится к Илье Муромцу, отчасти к Добрыне Никитичу, Василию Буслаевичу и к некоторым другим).

Другой вариант эволюционного развития предлагает теория “первоначального ядра” Г. Германна (также применительно к гомеровскому эпосу), порождающего “большую” эпическую форму в результате своего “разбухания”. Этот механизм выглядит вполне представимым. Так, усложнение повествования может происходить за счет повторной разработки тематического ядра, заключенного в первом “ходе”; по отношению к прохождению свадебных испытаний и женитьбе это — похищение и возвращение похищенной жены, по отношению к воинской коллизии — повторение богатырского поединка, но уже с сыном, братом, отцом врага и т. д. Удваиваются персонажи (например, предполагается, что в армянском эпосе оба Мгера — старший и младший — могут восходить к одному образу). Как имя нового персонажа может быть воспринят эпитет героя, что приводит к разработке новых эпизодов (и даже новых сюжетов). Разворачивается экспозиция повествования: описание обстоятельств рождения героя, рассказ о его родителях и т. д. [Неклюдов 1974, с. 129-140].

Другой случай — фабульные мотивировки, которые при всем своем вспомогательном характере способны разворачиваться в самостоятельное повествование; наконец, необходимость устранения какой-либо фабульной несообразности, возникающей в результате композиционной

компоновки эпизодов, также приводит к появлению новых сюжетных звеньев (как это, например, имеет место в монгольской книжноэпической Гесериаде). Надо добавить, что акт эпического новообразования, вероятно, сначала осуществляется в рамках сказительской импровизации — как вариационная разработка тех или иных тематических элементов эпоса, увеличение же “амплитуды варьирования” приводит к расподоблению “исходного” текста и его новой редакции, продолжающей бытовать уже в статусе нового произведения [Неклюдов 1994, с. 220-245].

Героический эпос связан с этническим самосознанием, формирующимся в процессе племенной консолидации и раннегосударственных образований; “концентрическая” циклизация прямо отражает подобные процессы: эпос оказывается их своеобразной “культурной проекцией”. Собственно, продуктивный период рождения и жизни эпоса относится именно к этим эпохам, хотя его активное бытование продолжается далеко за их пределами, когда сложившиеся формы получают актуальные осмысления (обычно — в духе народного патриотизма) и ложатся в основу позднеэпических жанровых новообразований (балладных, романических, пародийных и др.). Жанровыми новообразованиями героического эпоса являются исторические песни, использующие многие принципы эпической поэтики, но повествующие уже о реальном прошлом, хотя и деформированном народной фантазией. Наконец, в древней и средневековой литературе возникает книжный эпос, отражающий устные традиции, но получивший обработку в ходе литературного развития (“Махабхарата” и “Рамаяна”, “Илиада” и “Одиссея”, “Песнь о Роланде” и др.).

К этому надо добавить, что основной формой устного эпоса следует считать стихотворную, песенную (речитативную; с инструментальным сопровождением или — в более архаических традициях — без него), а объем его текстов колеблется в огромных пределах: от нескольких десятков до нескольких десятков тысяч строк. Одно связано с другим — возможности хранения и устной передачи столь больших объемов текста заключены именно в метрически упорядоченном повествовании; таким образом, фольклорная мнемотехника многое объясняет и в эпической поэтике. Метрическую организацию обычно имеют те фрагменты прозаопоэтического повествования, которые заключают в себе прямую речь или эпические описания (седлание коня, богатырская поездка, поединок и пр.), т. е. наиболее характерные для данного жанра части.

2.

Как это следует из всего сказанного выше, различаются по крайней мере две типологические формации эпоса. Назовем первую архаической, а вторую — “классической”.

Архаический эпос (тюрко-монгольский в Центральной Азии и Южной Сибири, карело-финский, северо-кавказский “партский” и др.) складывается на базе мифов об очищении земли от чудовищ культурным героем и преданий о межплеменных столкновениях [Мелетинский 1963, с. 21-94].

Он остается верен мифологической интерпретации описываемых событий, а в его сюжете прослеживаются биографические контуры архаической *богатырской сказки*, причем “свадебная” и “воинская” тематика часто разрабатываются до некоторой степени автономно. Мотивы деятельности героя архаического эпоса объективно совпадают с общеплеменными интересами, со стремлением к гармонизации миропорядка, с подавлением хтонических и

демонических сил, с организацией ряда социальных институтов и т. д. При этом племя осмысливается как весь человеческий род, противостоящий “нелюдям” — мифологическим демонам и враждебным иноплеменникам.

Перемещения героя по эпическому пространству и его поединки с противниками зачастую имеют “шаманский” характер. Это выражается в способах пересечения границ между различными областями мифологического космоса, а также в использовании противоборствующими сторонами различных сверхъестественных возможностей, чудесных помощников, волшебных средств, причем мера подобного использования находится в прямой зависимости от того, кто выступает противником богатыря, точнее, какой набор признаков в нем преобладает: мифологический или этнический (впрочем, наряду со случаями “чистыми” существует множество “промежуточных”: эпическое чудовище обретает иноэтнические черты и, напротив, враждебный иноплеменник столь же легко мифологизируется). Сближение “шаманской” и “эпической” поэзии имеет в своей основе их типологическое сходство, а в ряде случаев — и их значительные соприкосновения [Hatto 1970], хотя полностью эти традиции никогда не сливаются и едва ли происходят из общего источника; скорее речь должна идти об их более или менее тесном взаимодействии [Боура 2002, с. 12-15].

Богатырской сказкой В.М. Жирмунский [1960; 1974] назвал определенный тип героического эпоса архаической формации, построенный на коллизиях “богатырской биографии” (чудесное рождение, героическое детство, героическое сватовство, потеря и повторное обретение невесты/жены и т. д.) и богато представленный, например, у тюрко-монгольских народов Южной Сибири (бурят, якутов, алтайцев, шорцев, тувинцев). По мнению Е.М. Мелетинского [1961, с. 177], содержательно — это то же явление, которое В.Я. Пропп [1945] определял как “догосударственный эпос”: книга В.Я. Проппа “Русский героический эпос” начинается именно с рассмотрения подобного “догосударственного эпоса”, который, по мнению автора, представляет собой форму, стадияльно (и даже исторически) предшествующую русской былине [Пропп 1958, с. 29-58].

Следует добавить, что существует точка зрения, согласно которой былина прямо возникает из волшебной сказки, а именно из ее “героических” сюжетов [Alexander 1973], однако это вступает в противоречие с другими концепциями генезиса эпоса, разработанными на более широком сравнительно-типологическом материале. Родство героико-эпической поэзии и волшебного-героической сказки по-видимому объясняется иначе, это — в известной степени параллельные линии жанрового развития, что, впрочем, отнюдь не исключает влияния волшебного-сказочных сюжетов на некоторые былины.

Е.М. Мелетинский [1963, с. 77-94] термин *богатырская сказка* использует только для обозначения наиболее ранней “предэпической” формы повествовательного фольклора (например, у чукчей, нивхов, угро-самодийских, тунгусо-маньчжурских и некоторых других сибирских народов) — из нее вырастает и собственно героический эпос, и волшебного-героическая сказка; впоследствии автор употребляет по отношению к данному материалу термин *героическая сказка* [Мелетинский 1986, с. 62]. В ней окончательно не завершена эмансипация героической личности, чья деятельность зависима еще почти исключительно от получаемых извне магических возможностей.

Надо добавить, что за пределами российской научной традиции этим двум терминам (сказка *богатырская* и *героическая*), будет соответствовать один (heroic fairy tale, conte héroïque,

Heldenmärchen) [Jason 1975, p. 45-46]. Впрочем, терминологической точности и здесь нет, это выражение обозначает как определенные группы волшебных сказок героического типа (AaTh 300-301, отчасти 550-551), так и небольшие (как правило, прозапоэтические) эпические тексты, возникающие в результате частичной прозаизации эпической песни [Lörlin 1970, p. 141-145; Kara 1970, p. 210]. В русском фольклоре также имеются позднейшие сказочные переложения эпических сюжетов — так называемые сказки о былинных богатырях [Астахова 1962].

Подобная терминологическая неустойчивость не случайна. Причина кроется в наличии общих типологических характеристик у разных групп текстов (как правило, родственных) и имеет определенную историческую обусловленность. Как уже упоминалось, архаическая богатырская сказка является предшественницей наиболее ранних форм героического эпоса и столь близка к ним, что грань между жанрами подчас провести затруднительно. Однако она принимает участие и в генезисе “классической” волшебной сказки, будучи особенно тесно связана с волшебной сказкой героического типа. С другой стороны, если архаическая богатырская сказка стоит у истоков героического эпоса, то позднейшую “сказку об эпических богатырях” можно рассматривать как одну из завершающих ступеней его эволюции: процессы зарождения и разрушения жанра, таким образом, оказываются до известной степени симметричными. Характерно, что в ряде случаев подобная “сказка об эпических богатырях” может обнаруживать черты значительного сходства с волшебной-героической сказкой: см. сказки об Илье Муромце, Алеше Поповиче, Василии Буслаевиче, Дюке Степановиче, Дунае Ивановиче и Добрыне Никитиче, разработанные в рамках сюжетного типа о необычном силаче AaTh 650 (СУС — 650C*, —650CD*, —650E*, —650F*, —650G*), в свою очередь тесно связанного с сюжетным типом AaTh 301 A, а особенно — с AaTh 301 B.

3.

О героическом характере эпических деяний и эпической эпохи как о главном, конституирующем жанровом признаке эпоса говорят все ведущие эпосоведы. “Героический характер” возникает тогда, когда формируется новое — по сравнению с более глубокой родо-племенной архаикой — отношение к возможностям (в том числе — к физическим возможностям) отдельной человеческой личности [Боура 2002, с. 5-10] и, соответственно, появляется новая система этических и эстетических ценностей. При этом “героическое” понимается почти исключительно как “воинское” (или “богатырское”, если использовать это русское слово, чрезвычайно удачно выражающее нужный смысл), а центральным эпическим персонажем становится в первую очередь именно воин.

По-видимому, в рамках той же системы ценностей складываются тесно связанные между собой жанры героического панегирика и героического плача [Боура 2002, с. 15-22], принимаемые некоторыми исследователями за источник самой героической поэзии. Это едва ли так. Несмотря на очевидную близость — стилистическую и даже содержательную (на уровне отдельных мотивов) — воспеание выдающихся качеств и заслуг витязя или вождя имеет слишком низкие потенции сюжетопорождения, в то время как известные нам эпические сюжеты встречаются и в других, не менее древних жанрах (прозаических сказках), с панегирической поэзией никак не связанных. Скорее наоборот, героический панегирик и героический плач сами могут испытывать влияние эпической топики и стилистики, что особенно хорошо прослеживается по жанровым образцам такого рода, прямо включаемым в героико-эпические повествования. Так, “обрядовые плачи (жоктау)... в числе других нередко встречаются и в народном эпосе

казахов и киргизов — плач по Манасу его жены Каныкей или плач самого Манаса по Алмамбету, в казахской былине “Ер-Сайн” — плач Аю-бикеш и многие другие. Можно думать, что плач о Манасе, приписываемый [его матери] Кара-улек, также сложился на основе эпического сказания” [Жирмунский 1974, с. 405]. Назовем кроме того плач по Чингису, сохранившийся в летописной традиции XVII-XVIII в. [Krueger 1961, p. 104-111; Sagaster 1970, S. 495-505], и т. д.

Осознание самоценности отдельной личности, защитника (часто — вождя) своего племени — наряду с осознанием самоценности этого самого племени — парадоксальным образом приводит к противопоставлению двух не вполне совпадающих этико-эстетических систем (так сказать, коллективистской и индивидуалистической). Это в свою очередь обуславливает специфику характера богатыря — гневливого и обидчивого строптивца, не умеющего или не желающего соизмерять с требованиями целесообразности свою сверхчеловеческую силу, а также драматические сюжетные коллизии (конфликты с единоплеменниками и с “эпическим владыкой”). Однако подобное чаще наблюдается уже в “классическом” эпосе.

4.

В “классическом” эпосе образы эпических героев и их антагонистов демифологизированы, а место демонических противников занимают обобщенные фигуры исторических врагов. В эпическом конфликте преломляются воспоминания о действительных исторических событиях (битва на Курукшестре в “Махабхарате”, троянская война в “Илиаде”, сражение в Ронсевальском ущелье в “Песни о Роланде”, Сасунское восстание против Халифата в армянском эпосе, татаро-монгольское нашествие в русской былине и т. п.). Соответственно, здесь получает наивысшее выражение пафос защиты страны от завоевателей, в именах же персонажей зачастую прочитываются имена подлинных исторических лиц (Владимир в русских былинах, Марко Кралевиц в сербском или Сид в староиспанском эпосе).

Однако следует напомнить, что эпос — это не несовершенная фиксация исторических событий, не фантастическое описание исторических лиц, не дурной способ хранения информации, а конструирование из исторических воспоминаний своего — эпического — мира, “эпической модели истории” [Путилов 1970, с. 15]. Изображаемым в эпосе “макрособытиями” (например, великим битвам с их триумфальными победами и трагическими поражениями и т. п.) обычно соответствует целая серия локальных событий (скажем, сражений и войн), происходивших на протяжении весьма длительных периодов времени. За обобщенным образом персонажа стоят воспоминания сразу о нескольких деятелях исторического прошлого, им приписывается участие в событиях, к которым они не имели (и исторически не могли иметь) отношения. Так, в образе Карла старофранцузского эпоса, помимо самого Карла Великого, каким-то образом отразились отдельные черты его деда Карла Мартелла и его внука Карла Лысого. Коварный предатель Ганелон (согласно памятнику, отчим героя), по-видимому, восходит к фигуре Санского архиепископа Ганелона, приговоренного Карлом Лысым к казни за измену, но затем прощенного (в наиболее ранних сюжетных версиях он отсутствует). Исторический Реймский епископ Турпен, соратник героя в “Песне о Роланде” (и псевдоавтор подложной хроники “История Карла Великого и Роланда”), в испанском походе Карла вообще не участвовал [Смирнов 1964, с. 141, 144-146, 147] и т. д.

Можно значительно увеличить количество примеров, иллюстрирующих процессы селекции, компрессии, интерпретации воспоминаний о героях и событиях исторического прошлого в “классическом” эпосе — и книжном, и устном (вспомним обо всех возможных прототипах князя Владимира и некоторых других персонажей былины, как, прочем, и самого былинного Киева). Однако наиболее существенно то, что эти подлинные имена, реалии, топонимы накладываются на весьма устойчивые и гораздо более древние повествовательные структуры (в том числе — прямо восходящие к архаической богатырской сказке); весь “историзм” героического эпоса практически сводится именно к ним. Если их убрать (например, из русской былины), то, в сущности говоря, там не останется ни одного исторически достоверного события (даже в такой видоизмененной форме, в которой они присутствуют в исторической песне) — этот факт решительно не хочет замечать русская “историческая школа” (во всех ее модификациях). В этом смысле “типология” господствует над “историей” не только в архаическом, но и в “классическом” эпосе. “Эпический мир по существу не поддается реально-исторической идентификации, он не возводим к какому-либо историческому периоду” [Путилов 1988, с. 8], а в его формировании принимают участие еще недостаточно исследованные механизмы отбора, иерархизации, редукции и компрессии жизненного материала, точнее — его проекций в общественной памяти [Неклюдов 2003, с. 352-364].

Литература

- Астахова 1962 — Астахова А.М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.; Л.: Наука, 1962.
- Боура 2002 — Боура С.М. Героическая поэзия. М.: НЛЮ, 2002
- Жирмунский 1974 — Жирмунский В.М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М.: Наука, 1960.
- Жирмунский 1974 — Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974.
- Мелетинский 1961 — Мелетинский Е.М. [рец.:] В. М. Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., ИВЛ, 1960 // Проблемы востоковедения, 1961, N1.
- Мелетинский 1963 — Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М.: Наука, 1963.
- Мелетинский 1986 — Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
- Неклюдов 1974 — Неклюдов С.Ю. “Героическое детство” в эпосах Востока и Запада // Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти акад. Н.И. Конрада. М.: Наука, 1974.
- Неклюдов 1994 — Неклюдов С.Ю. Новотворчество в эпической традиции // Поэтика средневековых литератур Востока: Традиция и творческая индивидуальность. Отв. ред. П.А. Гринцер, А.Б. Куделин. М.: Наследие, 1994.

Неклюдов 2003 — Неклюдов С.Ю. Славная гибель доблестного Роланда и таинственное рождение маркграфа Хруодланда // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In мемориал. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003.

Пропп 1958 — Пропп В.Я. Русский героический эпос. М.: ГИХЛ, 1958.

Пропп 1945 — Пропп В.Я. Чукотский миф и гилацкий эпос // Научный бюллетень ЛГУ, ¹ 4, 1945 (Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976, с. 300-302).

Путилов 1970 — Путилов Б. О структуре сюжетообразования в былинах и юнацких песнях // Македонски фолклор. Година III. Број 5-6. Скопје: Институт за фолклор, 1970.

Путилов 1988 — Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л.: Наука, 1988.

Смирнов 1964 — Смирнов А. Старофранцузский героический эпос и “Песнь о Роланде” // Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос. Изд. подгот. И.Н. Голенищев-Кутузов, Ю.В. Корнеев, А.А. Смирнов. Г.А. Стратановский. М.; Л.: Наука, 1964.

Alexander 1973 — Alexander A.E. *Bylina and Fairy Tale: The Origins of Russian Heroic Poetry*. The Hague-Paris: Mouton, 1973 (Slavistic Printings and Reprintings, Indiana University. 281).

Bedier 1895 — Bedier J. *Les fabliaux*. Paris, 1895.

Hatto 1970 — Hatto A. *Shamanism and Epic Poetry in Northern Asia*. London: University of London. School of Oriental and African Studies, 1970 (Foundation Day Lecture).

Jason 1975 — *Ethnopoetics: A Multilingual Terminology*. Compl. by H. Jason. Jerusalem: I.E.S, 1975 (Israel Ethnographic Society Studies, 3)

Kara 1970 — Kara G. *Chants d'un barde mongol*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.

Krueger 1961 — Krueger J.R. *Poetical Passages in the Erdeni-yin Tobci, a Mongolian Chronicle of the Year 1662 by Saāan Secen*. 'S-Gravenhage: Mouton & Co, 1961.

Lörincz 1970 — Lörincz L. *Übergangskategorien zwischen den Heldenliedern und den Heldenmärchen* // *Acta Orientalia*, XXXII, Leiden (1970).

Sagaster 1970 — Sagaster K. *Die Bittrede des Kilügen baghatur und der Cinggis-Khan Kult* // *Mongolian Studies*. Ed. by L. Ligeti. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.

Сокращения

СУС — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Сост.: Л.Г. Барар, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука, 1979.

AaTh — *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* Antti Aarne's Verzeichnis der Maerchetypen (FFC ¹ 3). Translated and Enlarged by S. Thompson. Helsinki, 1981 (FFC ¹ 184).

A. R. George

School of Oriental and African Studies, University of London

Five scholars and one epic: Gilgamesh and the epic traditions of ancient Mesopotamia

Unlike the Daredevils of Sasun, the ancient Mesopotamian Epic of Gilgamesh has a very long written history. This history divides into two unequal parts: altogether two thousand years of ancient history, during which the stories about the hero Gilgamesh underwent a considerable evolution, and, so far, a century and a half of modern history, during which the ancient texts have been in the process of recovery. In the following paper I shall focus on key moments in the ancient history of the written Epic of Gilgamesh by introducing individual scholars from five points in time. But while my paper necessarily concentrates on the written epic — because that is all there is — I shall point out in passing two moments when we obtain perhaps a glimpse of oral versions of the story of Gilgamesh, in the hope that these will be of interest to a conference mainly concerned with the oral traditions typical of folk epic.

Before introducing my five scholars, I shall sketch briefly the background of literary history on to which they will be painted. The literature of Mesopotamia in the pre-Christian era was composed mainly in Sumerian and Akkadian, but in the end also in Aramaic. By literature is meant here writings that strike us as the approximate counterpart of modern belles lettres; excluded are the corpora of professional texts, such as the huge compendia of divination, astrology and exorcism that accounted for a large proportion of the cuneiform scribal tradition. Modern scholars have inevitably evolved a refined typology of this literature, dividing it into categories such as mythological narratives, epic poetry, hymns, wisdom literature, folk tales, etc. In most cases this typology has no counterpart in the ancient world. There were, for example, no Sumerian or Akkadian words for myth or for heroic narrative, and no ancient recognition of epic poetry as a genre. Accordingly different opinions exist as to what Sumerian and Akkadian compositions can properly be placed in this modern category.

In Assyriology the term epic has been used with little consistency. At its loosest the word denotes any long narrative poem, so that the composition that extols the celestial kingship of the god Marduk (*Enuma elish*) is conventionally known as the Babylonian Creation Epic, and a very different poetic meditation on the horrors of war is dubbed the Epic of Erra. Neither is true epic, if we narrow our definition of the term to denote a “long narrative poem describing heroic events that happen over a period of time” (George 2003: 1), and further restrict it by stipulating that the leading parts are played by human heroes, not divine. Using this definition we can identify as epic poetry a group of long or longish poems that share many features of form and style with the more mythological narratives that relate the exploits of the gods (e.g. Inanna’s Descent, Enki and Ninmah, *Lugale*, Ishtar’s Descent, Nergal and Ereshkigal, Anzû),¹ but have as their subject matter the ad-

¹ For the form and style of Babylonian narrative poetry see Hecker 1974 and, for the earlier period, Wasserman 2003.

ventures of mortals. In Sumerian these are the tales of Enmerkar, Lugalbanda and Gilgamesh (Akkadian Gilgamesh). In Akkadian we can include, in addition to the great poem about Gilgamesh, perhaps only the two shorter heroic tales named after their protagonists: Adapa (Izre'el 2001) and Etana (Haul 2000; Novotny 2001).² These poems about legendary heroes were probably all rooted in entertainment, a context which cannot be imagined as spawning texts such as *Enuma elish* and *Erra*. In the course of the long history of Mesopotamian literature some of them came to have other contexts.

Our understanding of the history of ancient Mesopotamian literature relies on random finds and chance patterns of survival, so that what is obtained is a succession of periods when we know something of written traditions, punctuated by longer intervals of which we know very little.³ When first encountered in the mid-third millennium Mesopotamian literature already displays traditions in two languages, as witnessed by roughly contemporaneous Sumerian and Akkadian compositions. Old Sumerian texts of the period far outnumber those in Akkadian. Neither body of material is yet fully intelligible. Old Sumerian literature comes chiefly from Tell Abu Salabikh (ancient name uncertain), Shuruppak and Adab in Sumer. Slightly later copies of some of these compositions have been found in Syria, at Mari on the middle Euphrates and at Ebla south of Aleppo. An archaic Akkadian hymn to the sun god first encountered at Abu Salabikh was also known at Ebla (Lambert 1989; Krebernik 1992). The surviving texts bear witness to an early spread of ancient Mesopotamian literature, in both its traditions, well beyond the southern alluvial plain where cuneiform writing was developed late in the fourth millennium. While no text relating stories of Gilgamesh has been identified in this early material, we do have an Old Sumerian composition that clearly features King Lugalbanda of Uruk and the goddess Ninsun (Jacobsen 1989). These two occur in the later epic traditions as Gilgamesh's parents; their text reveals that the legendary dynasty of Uruk which according to the Sumerian King List included three great Mesopotamian epic heroes, Enmerkar, Lugalbanda and Gilgamesh, was already at this early time the inspiration for mytho-poetic narrative.

Little literature, whether Sumerian or Akkadian, survives from the latter part of the third millennium, though important texts can be mentioned here as isolated discoveries. These include the Barton cylinder (Alster and Westenholz 1994), an Old Akkadian love incantation (Westenholz and Westenholz 1977; Groneberg 2001) and Gudea's classical Sumerian hymn on cylinders (Wilson 1996; Edzard 1997: 68–106). The last century of the third millennium, however, certainly witnessed a great activity in the recording of Sumerian literature, especially under the direction of King Shulgi of Ur, who set up academies of Sumerian learning at Nippur and Ur, respectively the religious and political centres of his empire. A few scraps of this Neo-Sumerian literature are extant, including some pieces of epic tales about Lugalbanda and Gilgamesh that come from

² A still-useful survey of epic literature in this more narrow definition is given by Renger 1978. Like him I exclude those poetic narratives that relate the deeds of historical figures, the so-called royal epics particularly prevalent in the Akkadian traditions.

³ Brief histories of literature in Sumerian and Akkadian are given by Michalowski 1995 and Bottéro 1995; see also Edzard and Röllig 1987; Reiner 1991. On the Aramaic literature of first-millennium Mesopotamia, mostly lost, see Salvesen 1998: 146–9; George 2003: 59.

Nippur (Wilcke 1987: 122; Cavigneaux and Al-Rawi 1993: 101–3).⁴

Some of the corpus of courtly Sumerian literature that was established under Shulgi and his successors was adopted into the curriculum of Old Babylonian scribal schools, best known from the large numbers of eighteenth-century tablets discovered in scholars' houses at Nippur and Ur. This body of material provides us with a prescribed corpus of more-or-less standardized texts, which by virtue of its place in the written tradition we may identify as a canon of classical Sumerian literature. The Sumerian literary corpus of the Old Babylonian period is currently under reconstruction from tablets and fragments scattered around the world, but chiefly held by museums in Philadelphia, Istanbul, Jena, Chicago and Baghdad. Because the corpus was quite limited, and many texts are extant in dozens of exemplars, there is a real prospect of a complete reconstruction of this literature; however, much Sumerian literature was no doubt excluded from the school curricula, and is gone forever. A small proportion of the extant corpus is representative of the Sumerian epic tradition: a pair of compositions about Lugalbanda (Wilcke 1969; Black 1998: 58–64), two about Enmerkar (Kramer 1952; Berlin 1979), and five about Gilgamesh (Römer 1980; Edzard 1990, 1991, 1993; Cavigneaux and Al-Rawi 1993; George 2003: 743–77; Cavigneaux and Al-Rawi 2000).⁵

By the eighteenth century Sumerian had long since died out as a living language in Babylonia. The vernacular tongue in cities was the Old Babylonian dialect of Akkadian. The language of literary expression remained Sumerian in the scribal schools, but few new Sumerian texts were added to the traditional corpus. In the royal court Akkadian had overtaken Sumerian as the preferred medium, not only in administration but also in the formal literature of courtly piety, such as the royal hymns and lyrics of divine marriage. It seems very likely that court entertainment had also made the transition from Sumerian to Old Babylonian. It is not a surprise, then, that during the Old Babylonian period we find written traces of a vibrant Old Babylonian literature. The oldest fragments of the Babylonian Gilgamesh epic date from this time, as do pieces of other well-known narrative poems in the Akkadian language (Anzû, Etana, the Naram-Sîn legend). A few of these fragments come certainly from the scribal schools, where they form a tiny minority of Babylonian excerpts among the huge mass of Sumerian compositions. The context of others is uncertain.

Towards the end of the eighteenth century, in the reign of King Samsuiluna of Babylon, the urban centres of southern Babylonia experienced a catastrophe that shows both in the archaeological record and in the documentary evidence. Large tracts of cities such as Nippur were abandoned as the populace fled (Gibson 1992: 42–5); a sharp decline in economic activity is witnessed by the sudden termination of archives, a feature especially visible in Nippur, Ur, Larsa, Kutalla and Isin (Stone 1977). Though Nippur, at least, enjoyed a short recovery, it turned out to be a false dawn, for the city was quickly lost to invaders from the southern marshes (the Sealand) and did not recover until the fourteenth century. This disruption brought with it the closure of the scribal schools at Nippur, Isin, Uruk and Ur, and heralded the end of the southern scribal curriculum that

⁴ A much anticipated edition of Neo-Sumerian Sumerian literary fragments is Rubio in press; for the Gilgamesh fragments see meanwhile George 2003: 7.

⁵ Electronic editions of all these compositions by J. A. Black and others are available at www-etcsl.orient.ox.ac.uk. See also in brief Alster 1995, who adds a tale of King Sargon of Akkade to the nine that deal with the three legendary kings of Uruk.

had kept the traditions of Sumerian literature alive for three centuries.

We do not yet know exactly when the curriculum underwent the transition that saw most of the old Sumerian compositions discarded and the adoption in their place of a body of literature in Akkadian, for evidence for scribal education in the succeeding four centuries is lacking. It is likely, though, that the collapse of economic and intellectual life in the south played a large part in what happened. A shift of wealth and power to the north can already be observed in the early eighteenth century, under Samsuiluna's father, King Hammurapi of Babylon. The events that ushered in a long interval in the Babylonian domination of the south reinforced that shift. We are not well informed about the scribal curriculum of Babylon itself in the Old Babylonian period, but small discoveries of school texts from other northern towns shows that, already in the early eighteenth century, the curriculum there included alongside the traditional Sumerian canon of literature rather more Akkadian than was the case at Nippur, Isin, Ur and Uruk. This is no doubt a feature with a long history, for in the north Akkadian had always dominated.

Two bodies of material give us a glimpse of ancient Mesopotamian literature in the last third of the second millennium BC, during the Middle Babylonian period. First there are tablets written in Mesopotamia proper. A small number of Middle Babylonian scribal exercises and library tablets from such old Mesopotamian centres as Babylon, Nippur and Ur date roughly to the twelfth century. A rather larger corpus of Babylonian literary texts in Middle Assyrian script derives from the city of Ashur, on the middle Tigris, and dates roughly to the period between kings Tukulti-Ninurta I (1243–1207) and Tiglath-pileser I (1114–1076). From these two sets of material we already see that the Babylonian scribal tradition has become thoroughly Akkadianized: many of the great works of Babylonian literature are present, including Gilgamesh, the poem of Atrahasis, Ishtar's Descent to the Netherworld, and Etana. Only a few Sumerian compositions survive, and almost all are equipped with Akkadian translations in bilingual format. The second body of material is the tablets from Syria, Palestine, Anatolia and Egypt. These tablets mostly stem from contexts of scribal education. Here again we see an Akkadianized corpus of traditional Mesopotamian literature, for example Gilgamesh, Adapa, Nergal and Ereshkigal, the poem of Atrahasis, legends of Sargon. Some of these traditional Middle Babylonian texts were subject to local adaptations, being retold in local paraphrases and even translated into vernacular languages such as Hurrian and Hittite.

We have enough evidence from the late second millennium to know that many of the traditional works of Babylonian literature existed at this time in several different versions. This reflects a pattern of handing down texts by dictation and manuscript copying, both of which practices lead easily to variant readings, corruptions and other changes, large and small. At the same time new compositions were introduced, many of them of an explicitly scholarly nature, e.g. Tintir = Babylon (George 1992: 1–72), or the work of learned scholar poets, e.g. *Ludlul bel nemeqi* and other 'wisdom' poems that dealt with questions of morality and the perceived unjustness of human life (Lambert 1960).

By the time we have another opportunity to study the nature and extent of ancient Mesopotamian literature, order has been imposed. The interval is again long: the next large body of extant material is the holdings of the royal library of the late Assyrian kings, tablets written in possibly the ninth century, certainly the eighth century and especially the seventh century. This

library, discovered in the 1850s and now in the British Museum, remains the paramount source of later ancient Mesopotamian literature; contemporaneous tablets from private Assyrian libraries add to our knowledge of the corpus, as do a growing number of later tablets from Babylonia. The masterpieces of Babylonian poetry are all present in seventh-century Assyria and later Babylonia, including parts of all the well-known epic and mythological narratives: Gilgamesh, Adapa and Etana; Anzû, Atrahasis, the Creation Epic (*Enuma elish*), Erra, Ishtar's Descent to the Netherworld, and Nergal and Ereshkigal. Most of these compositions clearly survive in standard versions deriving ultimately from Old or Middle Babylonian recensions, and are the result of what seem to have been deliberate attempts in the eleventh century to establish received texts (Finkel 1988; George 2003: 30). However, a few traces survive of variant versions that, for one reason or other, remained extant in imperial Assyria alongside the more commonly attested standard versions (Lambert 1997; George 2003: 31).

Among ancient Mesopotamian libraries, the Assyrian royal library of Nineveh constitutes a very valuable exception. Its holdings were the result of a deliberate attempt by King Ashurbanipal (668–627) to bring together in one place the sum of traditional learning, which he considered a resource essential for good governance. For this reason the Assyrian royal library, buried in the palaces of the citadel when the Medes and Babylonians sacked Nineveh in 612 BC, had a comprehensive collection of texts of the Babylonian scribal tradition, some in multiple copies. By good chance the tablets from Nineveh were the first large discovery of cuneiform texts in modern times, and they remain the cornerstone of Assyriological research, particularly as regards the history and nature of the intellectual achievement of Babylonia and Assyria in the first millennium BC. Other first-millennium libraries, Babylonian as well as Assyrian, are random accumulations of samples of the traditional texts. Typically they are found in private houses belonging to families of the literate professional classes, and such collections appear mostly to be the result of scribal teaching and learning spread over two or more generations. Other collections come from temple contexts, but again a close connection with pedagogy is either overt or suspected. Traditional learning in this period still depended on a mastery of cuneiform writing and a thorough knowledge of the Sumerian and Akkadian languages. In a world where Aramaic was the vernacular and increasingly the language of officialdom, and where the predominant technology of writing was more and more the West Semitic alphabet penned on ostraca, parchment and papyrus, the old, traditional learning began to become obsolete. Traces of a court literature in Aramaic suggest that by the mid-first millennium the language of living literature was no longer Babylonian.

The very last libraries of cuneiform documents come from Babylon in the last two centuries BC, when a residue of professional families connected with the temple of the god Marduk (Bel) — astrologers and cult-singers — still passed on the old written traditions of Mesopotamian literature in teaching cuneiform writing to their offspring. Eventually, however, this activity came to an end, and with it passed from human memory whatever there was of the written intellectual legacy of ancient Mesopotamia that was no longer of use in the Hellenic-Parthian east.

The five scholars have been waiting patiently while the preceding paragraphs have reconstructed the patchy history of their literature. I shall now present them in turn.

1. Name: Sîn-iddinam. Time: *ca* 1750 BC. Place: Nippur, central Babylonia

Sîn-iddinam, son of Ili-iddinam, sits on the ground on the shady side of the courtyard of his father's house, shaping in his hands a writing tablet out of moist clay. He is about sixteen years old and has been learning to write for five years. His mother tongue is the Babylonian dialect of Akkadian but he long since learned Sumerian, growing quickly accustomed to the prohibition of speaking any other tongue during the hours of instruction. He looks forward to graduating from his apprenticeship. Then he will become a 'Sumerian' and adopt a Sumerianized form of his name, so that he will be known as Nanna-mansum, son of Dingir-mansum.

Today he is tired from the night before. His father, a priest of Ekur, the great temple of the god Enlil, had let him attend a banquet in honour of Hammurapi, king of Babylon, who was visiting Nippur to pay homage to Enlil. Now his assignment is to inscribe a clay tablet with the first sixty lines of the Sumerian poem entitled 'The Lord to the Living One's Land', one of the old compositions about the legendary king and hero, Gilgamesh. Instead the boy's mind keeps returning to the evening before, to the sights and sounds of the great royal banquet, and especially to the words of the epic poem that the old king's minstrel had sung. It was in the living language, Akkadian, and it stuck in his mind. One day, he thinks, he would try to set it all down in writing. But for now, he writes out on his clay tablet what he could remember of its beginning.

Surpassing all other kings, heroic in stature,
brave scion of Uruk, wild bull on the rampage!
Going at the fore he was the vanguard,
going at the rear, one his comrades could trust!

A mighty bank, protecting his warriors,
a violent flood-wave, smashing a stone wall!
Wild bull of Lugalbanda, Gilgamesh, the perfect in strength,
suckling of the august Wild Cow, the goddess Ninsun!

Gilgamesh the tall, magnificent and terrible,
who opened passes in the mountains,
who dug wells on the slopes of the uplands,
and crossed the ocean, the wide sea to the sunrise;

who scoured the whole world ever searching for life,
and reached through sheer force Uta-napishti the Distant;
who restored the cult-centres destroyed by the Deluge,
and set in place for the people the rites of the cosmos.

Who is there can rival his kingly standing,
and say like Gilgamesh, 'It is I am the king'?
Gilgamesh was his name from the day he was born,
two-thirds of him god and one-third human.

SB Gilgamesh I 29-48, translated by George 1999: 2

This is the prologue of the Old Babylonian epic. It does not survive on any Old Babylonian

tablet yet known, but comes down to us embedded in the later version. However, other parts of the Old Babylonian poem are extant on tablets written by scribal apprentices in the eighteenth century, so that while *Sîn-iddinam* is the product of my imagination, the scenario presented above is not pure fantasy. An oral origin for the poem of *Gilgamesh* is to be expected, though it cannot be proved (George 2003: 20–2). The existence alongside the school tablets of larger, library tablets inscribed with parts of the Old Babylonian epic demonstrates that several attempts were made at this time to commit longer sections of the poem to writing. They give a glimpse of the poem that may well have been very close to the oral tradition from which it sprang. This oral tradition must have continued to evolve but naturally we know only of the development of the written tradition. In due course, at least by the Middle Babylonian period, the written epic had become established as one of the traditional Babylonian compositions studied in the scribal schools, and as manuscripts of the text proliferated, variant recensions grew up.

2. Name: *Sîn-leqi-unninni*. Time: *ca* 1200 BC. Place: Uruk, southern Babylonia

Sîn-leqi-unninni is a man of about thirty-five or forty years, still young enough to be able to read and write cuneiform script on clay. By profession he is an expert in medicine and prophylactic-apotropaic rituals (Akkadian *ashipu* ‘exorcist’), supported in that capacity by the great temple of Uruk since graduating from scribal school about fifteen years earlier. There he mastered the Sumerian language, studied the antique classics of Babylonian literature and committed to memory the written lore of his profession. He has maintained his interest in the intellectual legacy of his forbears and is now a scholar of high reputation for learning. He has the task of standardizing the written text of a fine old traditional poem that exists in many variant versions. It is the poem ‘*Surpassing All Other Kings*’, an epic narrative that sings the glory of *Gilgamesh*. *Sîn-leqi-unninni* finds the poem very old-fashioned in language and style. And although his colleagues and associates have managed to assemble before him dozens of different clay tablets from far afield to help him establish a reliable text, it is clear that parts of the poem are missing entirely. It is a good thing that he knows it by heart anyway. But he has long thought that the poem needs equipping with a greater sophistication of narrative and language, filling out with fashionable diversions and embellishing with a more modern, less naively heroic mood. He sets aside the dusty old tablets that have been collected for him and begins to write:

He who saw the Deep, the country’s foundation,
 who knew everything, was wise in all matters!
Gilgamesh, who saw the Deep, the country’s foundation,
 who knew everything, was wise in all matters!

He explored the lands in all directions,
 and learnt of everything the sum of wisdom.
 He saw what was secret, discovered what was hidden,
 he brought back a tale of before the Deluge.
 He came a far road, was weary, found peace,
 and set all his labours on a tablet of stone.

He built the rampart of Uruk-the-Sheepfold,
of holy Eanna, the sacred storehouse.

See its wall like a strand of combed wool,
view its parapet that none could copy!
Take the stairway of a bygone era,
draw near to Eanna, seat of Ishtar the goddess,
that no later king could ever copy!

Climb Uruk's wall and walk back and forth!
Survey its foundations, examine the brickwork!
Were its bricks not fired in an oven?
Did the Seven Sages not lay its foundations?

A square mile is city, a square mile date-grove, a square mile is clay-pit, half a
square mile the temple of Ishtar:
three square miles and a half is Uruk's expanse.

See the tablet-box of cedar,
release its clasps of bronze!
Lift the lid of its secret,
pick up the tablet of lapis lazuli and read out
the travails of Gilgamesh, all that he went through.

SB Gilgamesh I 1–28, lightly restored, after George 1999: 1–2

According to later Babylonian tradition the exorcist *Sîn-leqi-unninni* of Uruk was the author of the poem 'He who saw the Deep', the ancient title of the late or Standard Babylonian version of the Gilgamesh epic. An extended family of Late Babylonian cult-singers from Uruk considered him their ancestor, and he was reckoned by late scholarship to have lived in the reign of Gilgamesh himself, a self-evident anachronism. The use of the poem's later title in connection with *Sîn-leqi-unninni* makes it improbable that he was the first to set the poem down on clay. More likely he was responsible for establishing, as envisaged above, the standard written text that circulated in first-millennium Assyria and Babylonia, i.e. the Standard Babylonian version. In this case he lived some time towards the end of the second millennium BC, a time when we know that exactly this kind of activity was being carried out by learned Babylonian scholars.

Comparison of the Old Babylonian and Middle Babylonian versions of Gilgamesh, admittedly very fragmentary, with the much better-preserved Standard Babylonian poem suggests that the modernizing of the text of the epic wrought profound changes on it. The poem that celebrated the glorious heroism of the most famous king and mightiest hero of Babylonian legend gained the new prologue quoted above, a prologue that established a mood and emphasis very different from the Old Babylonian poem. Large and small alterations occurred throughout the text (George 2003: 32–3). The role of Gilgamesh's mother, the goddess Ninsun, in the preparations for

the journey to the Cedar Forest, was very much enlarged. The wise advice of Shiduri, one of the most memorable passages of the Old Babylonian period, was deleted and reworked into the climactic monologue of the flood hero at the end of Gilgamesh's quest. Probably the flood story itself was first incorporated into the story of Gilgamesh at this time. Similarly one suspects that the episode of Enkidu's deathbed was much extended by literary diversions: his cursing and blessing of the prostitute and his dream of the netherworld.

The result is a poem of greater sophistication in terms of plot development and literary effect, though one less vibrant in its language. Most of all, the epic is recast as a sombre meditation on death, its hero a man who endured terrible hardship for no ultimate gain. Other literary compositions, chiefly the philosophical and didactic texts known as 'wisdom' literature, reveal that a greater profundity of thought, coupled with a bleakness of expectation by the individual in the face of the great unseen powers that govern the universe, are motifs characteristic of the late second millennium (Lambert 1960: 14–19). The Epic of Gilgamesh had been brought up to date.

3. Name: Ashur-ra'im-napishti. Time: *ca* 725 BC. Place: Ashur, Assyria

Ashur-ra'im-napishti is seventeen years old. His family is rich and privileged. They have been singers at the royal court for generations. The Assyrian empire is at its peak as a political and military superpower, the America of its day. As long-standing natives of the city of Ashur his family naturally speaks the Assyrian dialect of Akkadian at home, and also uses Aramaic when ordering the servants about and haggling for luxury goods in the market place. As long as his voice stays good, Ashur-ra'im-napishti will also be a royal singer. He looks forward to singing courtly songs in Assyrian and Aramaic. But like his father and grandfather before him, he is undergoing the traditional education of the literate professional classes. In order to write cuneiform Ashur-ra'im-napishti has learned primeval Sumerian and an antiquated literary dialect of Babylonian, and is now what is called a junior apprentice. Today is the day of an important assignment. He has to make a perfect copy of Tablet VI of 'He who Saw the Deep', also known as the Series of Gilgamesh. It is the bit when the goddess Ishtar tries to seduce the hero, Gilgamesh is rude back to her, and he and Enkidu save the city of Uruk from the Bull of Heaven. It is a classic of the old literature, no longer a living text, but his father says it is a key component of a proper education.

Suppressing a yawn with great difficulty, and wishing he were already grown up and fully qualified as a singer, Ashur-ra'im-napishti takes up his new stylus, the one exquisitely decorated with lapis lazuli and carnelian, and sits himself down on his mother's best woollen carpet amid a scatter of silky cushions. Reaching out a plump hand he pulls near to him an ivory-inlaid tablet stand on which some unseen servant has placed a beautifully prepared clay tablet already ruled off neatly in three columns on each side. In a clear and practised hand of precocious elegance Ashur-ra'im-napishti begins to write:

He washed his matted hair, he cleaned his equipment,
he shook his hair down over his back.
Casting aside his dirty gear he clad himself in clean,
wrapped cloaks round him, tied on a sash.
Then did Gilgamesh put on his crown.

On the beauty of Gilgamesh Lady Ishtar looked with longing:
 'Come, Gilgamesh, be you my bridegroom!
 Grant me your fruits, O grant me!
 Be you my husband and I your wife!

'Let me harness you a chariot of lapis lazuli and gold,
 its wheels shall be gold and its horns shall be amber.
 Driving lions in a team and mules of great size,
 enter our house amid the sweet scent of cedar!

'As you enter our house
 door-jamb and footstool shall kiss your feet!
 Kings, courtiers and nobles shall kneel before you,
 produce of mountain and lowland they shall bring you as tribute!

'Your goats shall bear triplets, your ewes shall bear twins,
 your donkey when laden shall outpace any mule!
 Your horses shall gallop at the chariot in glory,
 no ox shall match yours at the yoke!'

SB Gilgamesh VI 1–21, translated by George 1999: 48

A young apprentice scribe called Ashur-ra'im-napishti really did write a beautiful copy of SB Gilgamesh VI on a three-column tablet, for it was excavated in 1913 in the ruins of his family's house at Ashur, complete with a colophon reporting his name and title (George 2003: 739). The family was certainly well off, but the picture of privileged adolescent ennui is the writer's fantasy. The final and most glorious century of the Assyrian empire was a time when both Assyrian and Babylonian were rapidly losing ground as vernacular languages to Aramaic. Increasingly their use was confined to those areas of human activity that had long demanded literacy in cuneiform: the guidance of the king, the administration of the law and the old institutions, and the scribal education that was the vehicle for training the professional elite that serviced them. Against this background it is unlikely that a written work of the old tradition like the Standard Babylonian Gilgamesh epic had any life as literature outside the pedagogical environment, where it was studied both for its Old Babylonian quality as a good story and for its veneer of Middle Babylonian profundity (George 2003: 39). Whether at this time it had any other secondary function, for example in funerary ritual, remains a matter for speculation (George 2003: 52–4).

4. Name: Bel-ahhe-usur. Time: 15 Kislimu, *ca* 130 BC. Place: Babylon

It is a bright day late in autumn. Bel-ahhe-usur squats in a corner of the courtyard of his family's large but dilapidated house in the centre of Babylon. The city is slowly becoming a vast ruinfield. Power moved elsewhere years ago, when the royal court decamped to Seleucia, and much of the population went with it. Now that the Parthians have taken Babylonia from the Seleucid

kingdom, most of the residual Greek colony has left Babylon, and their theatre lies unused and silent. All that remains of the city is Esangil, the ancient temple of the god Marduk built by Kings Esarhaddon and Ashurbanipal 550 years before, a few other, smaller temples, and the families that work for them, among probably a small population of other inhabitants.

Bel-ahhe-usur's family are astrologers and members of the assembly of Esangil. He himself is seventeen and has been learning the old cuneiform traditions for years from his father, Itti-Marduk-balaûu, an astrologer who also holds a senior bureaucratic office in Babylon. At home Bel-ahhe-usur speaks Aramaic but as an apprentice astrologer he has had to learn Sumerian and Babylonian Akkadian. Working under his father has also exposed him to a little Greek. Today is the day of an important examination. He is making a perfect copy of an old tablet inscribed with Tablet X of the Epic of Gilgamesh. He knows the poem well. It is a distillation of ancient wisdom but not of any practical use. The same can be said for most of the classic works of the old literature. Bel-ahhe-usur will pass on the cuneiform tradition to his sons, if he has any, but he is not confident that they in turn will do the same for their sons. He can see that one day soon the tradition of writing in cuneiform on clay will die out. The lad shivers in the cooling afternoon. He pulls an old woollen blanket over his shoulders. With a big sigh he picks up his well-worn stylus, a family heirloom passed on to him by his grandfather, Iddin-Bel, and proceeds to finish his tablet. It is the passage where the wise Uta-napishti, immortal survivor of the flood, instructs the hero Gilgamesh on the fragility of human existence and on the inevitability and unpredictability of death:

'You, you toiled away, and what did you achieve?
You exhaust yourself with ceaseless toil!
You fill your sinews with sorrow,
bringing forward the end of your days.

'Man is snapped off like a reed in a canebrake!
The comely young man, the pretty young woman —
all [too soon in] their [prime] Death abducts them!

'No one at all sees Death,
no one at all sees the face of Death,
no one at all hears the voice of Death,
Death so savage, who hacks men down.

'Ever do we build our households,
ever do we make our nests,
ever do brothers divide their inheritance,
ever do feuds arise in *the land*.

'Ever the river has risen and brought us the flood,
the mayfly floating on the water.

On the face of the sun its countenance gazes,
then all of a sudden nothing is there!

'The abducted and the dead, how alike is their lot!
But never was drawn the likeness of Death,
never in the land did the dead greet a man.

'The Anunnaki, the great gods, held an assembly,
Mammitum, maker of destiny, fixed fates with them:
both Death and Life they have established,
but the day of Death they do not disclose.'

SB Gilgamesh X 297–322, translated by George 1999: 86–7

A lad called Bel-ahhe-usur did indeed write out a copy of SB Gilgamesh X in Babylon on 15 Kislimu in a year reckoned in the Parthian era, for such is reported in a colophon appended to one of the latest surviving copies of Gilgamesh, acquired by the British Museum in 1879 (George 2003: 740). Assuming his identity with the astrologer of the same name and ancestry known from other dated tablets from Babylon,⁶ he would have been a scribal apprentice in the 130s BC. This was a time of great political upheaval, in which Babylonia stood on the battlefield between the Seleucid kingdom of Syria and the Parthian Arsacid kingdom of Iran. Bel-ahhe-usur was probably old enough to remember the conquest of Babylonia by the Parthians under Mithridates I in 141 BC. He would certainly have witnessed the brief restoration of Seleucid power in 130–129 BC when Antiochus VII Sidetes drove the Arsacids out, and also the rapid return of Arsacid hegemony under the vice-regent Himeros, appointed by Mithridates' son, Phraates II.

By 127 BC, when Babylon was briefly ruled by Hyspaosines of Characene, Bel-ahhe-usur and his brother Nabû-mushetiḫ-uddi were already taking over some of their father's duties as astrologers in the temple Esangil. We last hear of Bel-ahhe-usur twelve years later, when he would have been in his middle thirties and Babylon was firmly under the control of the mighty Mithridates II. If spared to middle age he would have heard news of two events that heralded the rise of other great powers: first, the infamously arrogant reception in Cappadocia of ambassadors of the Parthian court by the vile L. Cornelius Sulla, then a Roman praetor, and second, the accession to the throne at about the same time of the man who in 83 BC effectively polished off the Syrian rump of the Seleucid kingdom, Tigranes II of Armenia (95–55 BC).

Bel-ahhe-usur's lifetime bridged the transition of Babylonia from a province ruled by the Macedonian heirs of Alexander to a dominion of an Iranian empire. Hellenism survived the departure of the Seleucids, but so did the much older native traditions of Babylonia. Writing in cuneiform survived at Babylon, if nowhere else, well into the first century AD. The old cults continued for hundreds of years more. And Babylonian practical expertise and thought found its way into Greek, Aramaic and other intellectual traditions. At the turn of the eras, however, the written Standard Babylonian Epic of Gilgamesh was not a text with any obvious or identifiable use be-

⁶ For the astrologers of Esangil in the Parthian period see van der Spek 1985: 548–55; Rochberg 2000: 369–75.

yond the part it played in training the dwindling number of scribes who wrote in cuneiform. Its death knell was sounding.

5. Name: Claudius Aelianus. Time: *ca* AD 200. Place: Italy

The Roman rhetorician Aelian was writing his treatise on the 'Nature of Animals' and wanted to illustrate a point about the occasional kindness of animals to human beings. There was an old story about a king of Babylon, he recalled. It was the tale of the king's birth that interested him. Summarizing it in his best Greek (which some unkind people considered bad Greek), he wrote out the episode as follows:

A love of man is another characteristic of animals . . . When Seuechoros was king of Babylon the Chaldeans foretold that the son born of his daughter would wrest the kingdom from his grandfather. This made him afraid and . . . he put the strictest of watches upon her. For all that, since fate was cleverer than the king of Babylon, the girl became a mother, being pregnant by some obscure man. So the guards from fear of the king hurled the infant from the citadel, for that was where the aforesaid girl was imprisoned. Now an eagle which saw with its piercing eye the child while still falling, before it was dashed to the earth, flew beneath it, flung its back under it, and conveyed it to some garden and set it down with the utmost care. But when the keeper of the place saw the pretty baby he fell in love with it and nursed it; and it was called Gilgames and became king of Babylon.

De natura animalium xii 21, transl. Scholfield 1958–9: III 39–41

Aelian's story of Gilgames contains echoes of the Babylonian traditions about the hero Gilgamesh, essentially that he was a grandson of Enmerkar (of which the Greek Seuechoros is a corruption), of uncertain paternity, and a king of lower Mesopotamia, but beyond the tenure of kingship the account holds nothing in common with the written epic that we know. Where then did it come from? As Aelian acknowledged, the story of the princess imprisoned because of a prediction of the king's overthrow by his grandson, but impregnated nevertheless, also occurs in the well-known myth of the siring of Perseus. He must also have known that Herodotus reported a very similar tale about Cyrus of Persia, embellished with the further detail that this great king was raised incognito by a shepherd. The king raised by a lowly commoner is a motif that occurs in Mesopotamian literature, in the legend of Sargon of Akkade that has him brought up by a cultivator of dates; so too is mid-air rescue by an eagle, which occurs in the poem about Etana. The saving by wild animals of national heroes as babies is a more international topos, for it informs famous legends about the founders of Persia (Achaemenes) and Rome (Romulus and Remus). Probably it was a favourite motif of storytellers in the second half of the first millennium BC.

Aelian's story of Gilgames is thus a composite of narrative elements drawn eclectically from the mythology of the east Mediterranean and Near East. It seems to me unlikely that it was his own invention, for Gilgamesh was a figure alien to the Greek and Roman world. More probably Aelian had encountered a tale of Gilgamesh translated into Greek from Aramaic or Phoenician. Such a story, it seems to me, could be a witness to an oral tradition of the poem of Gilgamesh that in its accretion of detail bore the imprint of non-Mesopotamian traditions but was ultimately de-

scended from the oral poem of the Old Babylonian period. With the passing of two thousand years, it need not surprise us if the Babylonian epic poem is unrecognizable in Aelian's account of Gilgames. What else could we expect after a succession of some sixty generations of tellers of tales?

It is hardly necessary to assert the obvious fact that written traditions are likely to be more stable than oral ones. The Mesopotamian evidence, as interpreted here, corroborates this fact. Though over a period of nearly two millennia the written Epic of Gilgamesh underwent considerable evolution, it remained recognizably the same poem. If the hypothesis is correct, that Aelian's account of Gilgamesh was ultimately derived from a later version of the story in oral circulation, then the oral tradition preserved a story that was only recognizable by virtue of the proper nouns mentioned. Many efforts, some of them over-speculative, have been made in recent years to bridge the gap between the ancient Mesopotamian literature and other contemporaneous and later literatures.⁷ In doing this too much emphasis has been placed upon the cuneiform tradition, and unsurprisingly so, for most literature written on media other than clay has perished and the ancient oral traditions are of course lost and unknowable. But the cuneiform tradition was not the only tradition of literature in Mesopotamia in the first millennium BC.

Important elements in Mesopotamia's legacy to its neighbours and successors must have been the vital indigenous literature in Aramaic, which survives only in a few traces, and the equally vital oral literature of market-place entertainers, by the mid-first millennium BC also in Aramaic. It is from these black holes, as it were, and from later adaptations of such literatures in Judaized and Christianized form, that one must suppose to have arisen many elements of later literatures which invite a Mesopotamian derivation. Included among these is the story of Sanasar and Baghdasar (var. Adramelik' etc.), the patricide sons of Sennacherib, that eventually resurfaced in the Dare-devils of Sasun so many centuries after the demise of Mesopotamian civilization.⁸

References

- Alster, Bendt 1995. Epic tales from ancient Sumer. Pp. 2315–26 in Sasson 1995
 Alster, Bendt and Aage Westenholz 1994. The Barton cylinder. *Acta Sumerologica* 16: 15–46
 Berlin, Adèle 1979. *Enmerkar and Ensuhkeshdanna: A Sumerian Narrative Poem*. Occasional Publications of the Babylonian Fund 2. Philadelphia: University Museum
 Black, Jeremy 1998. *Reading Sumerian Poetry*. London: Athlone Press
 Bottéro, Jean 1995. Akkadian literature: An overview. Pp. 2293–303 in Sasson 1995
 Cavigneaux, Antoine, and Farouk Al-Rawi 1993. Gilgame' et taureau de ciel ('ul-mè-kam) (Textes de Tell Haddad IV). *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale* 87: 97–129

⁷ For the influence of ancient Mesopotamia on Greek, Aramaic and Arabic culture see especially Dalley 1998; West 1997; a riposte to the arguments for a post-cuneiform survival of the written Epic of Gilgamesh is given in George 2003: 54–70.

⁸ The mediation of a biblical culture in the history of this story is especially well exhibited in the form of the personal name Adramelik', which derives from the Hebrew 'drmlk, Adrammelech (II Kings 19: 37; for a recent discussion see Petrosyan 2002: 137). The original Assyrian form of this name is now known to be be Ardi-Mullissi (or Urdi-Mullissi), meaning 'Slave of the goddess Ninlil', for a son of Sennacherib so named is now firmly implicated in the conspiracy to kill him: see Parpola 1980.

- Cavigneaux, Antoine, and Farouk Al-Rawi 2000. *Gilgameš et la Mort. Textes de Tell Haddad VI*. Cuneiform Monographs 19. Groningen: Styx
- Dalley, Stephanie (ed.) 1998. *The Legacy of Mesopotamia*. Oxford: Oxford University Press
- Edzard, Dietz Otto 1990. Gilgameš und Huwawa A. I. Teil. *Zeitschrift für Assyriologie* 80: 165–203.
- Edzard, Dietz Otto 1991. Gilgameš und Huwawa A. II. Teil. *Zeitschrift für Assyriologie* 81: 165–233
- Edzard, Dietz Otto 1993. 'Gilgames und Huwawa'. *Zwei Versionen der sumerischen Zedernwaldepisode nebst einer Edition von Version 'B'*. Sitzungsberichte, philosophisch-historische Klasse 1993, 4. Munich: Bayerische Akademie der Wissenschaften
- Edzard, Dietz Otto 1997. *Gudea and his Dynasty*. Royal Inscriptions of Mesopotamia, Early Periods 3, 1. Toronto: University of Toronto Press
- Edzard, D. O. and W. Röllig 1987. Literatur. *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie* 7, 1–2: 35–66
- Finkel, Irving L. 1988. Adad-apla-iddina, Esagil-kīn-apli, and the series SA.GIG. Pp. 143–59 in Erle Leichty, Maria de J. Ellis and Pamela Gerardi (eds.), *A Scientific Humanist. Studies in Memory of Abraham Sachs*. Occasional Publications of the Samuel Noah Krame Fund 9. Philadelphia: University Museum
- George, A. R. 1992. *Babylonian Topographical Texts*. Orientalia Lovaniensia Analecta 40. Leuven: Peeters Press
- George, Andrew 1999. *The Epic of Gilgamesh*. Harmondsworth: Penguin Books
- George, A. R. 2003. *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press
- Gibson, MacGuire 1992. Patterns of occupation at Nippur. Pp. 33–54 in Maria deJong Ellis (ed.), *Nippur at the Centennial. Papers Read at the 38^e Rencontre Assyriologique Internationale, Philadelphia, 1988*. Philadelphia: University Museum
- Groneberg 2001. Die Liebesbeschwörung MAD V 8 und ihr literarischer Kontext. *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale* 95: 97–113
- Haul, Michael 2000. *Das Etana-Epos. Ein Mythos von der Himmelfahrt des Königs von Ki*. Göttingen: Seminar für Keilschriftforschung
- Hecker, Karl 1974. *Untersuchungen zur akkadischen Epik*. Alter Orient und Altes Testament, Sonderreihe 8. Kevelaer: Verlag Butzon and Bercker, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag
- Izre'el, Shlomo 2001. *Adapa and the South Wind. Language Has the Power of Life and Death*. Mesopotamian Civilizations 10. Winona Lake, In.: Eisenbrauns
- Jacobsen, Thorkild 1989. Lugalbanda and Ninsuna. *Journal of Cuneiform Studies* 41: 69–86
- Kramer, Samuel Noah 1952. *Enmerkar and the Lord of Aratta. A Sumerian Epic Tale of Iraq and Iran*. Philadelphia: University Museum
- Krebernik, Manfred 1992. Mesopotamian myths at Ebla. Pp. 63–149 in P. Fronzaroli (ed.), *Literature and Literary Language at Ebla*. Quaderna di Semitistica 18. Florence: Dipartimento di Linguistica, Università di Firenze
- Lambert, W. G. 1960. *Babylonian Wisdom Literature*. Oxford: Oxford University Press

- Lambert, W. G. 1989. Notes on a work of the most ancient Semitic literature. *Journal of Cuneiform Studies* 41: 1–32
- Lambert, W. G. 1997. The Assyrian recension of En,ma eli. Pp. 77–9 in Hartmut Waetzoldt and Harald Hauptmann (eds.), *Assyrien im Wandel der Zeiten. XXIX^e Rencontre Assyriologique Internationale Heidelberg 6.–10. Juli 1992*. Heidelberger Studien zum Alten Orient 6. Heidelberg: Heidelbergerorientverlag
- Michalowski, Piotr 1995. Sumerian literature: An overview. Pp. 2279–91 in Sasson 1995
- Novotny, James R. 2001. *The Standard Babylonian Etana Epic*. State Archives of Assyria Cuneiform Texts 2. Helsinki: Neo-Assyrian Text Corpus Project
- Parpola, Simo 1980. The murderer of Sennacherib. Pp. 171–82 in Bendt Alster (ed.), *Death in Mesopotamia*. Mesopotamia 8. Copenhagen: Akademisk Forlag
- Petrosyan, Armen 2002. *The Indo-European and Ancient Near Eastern Sources of the Armenian Epic: Myth and History*. Journal of Indo-European Studies Monograph 42. Washington: Institute for the Study of Man
- Reiner, Erica 1991. First-millennium Babylonian literature. Pp. 293–321 in J. Boardman, I. E. S. Edwards, N. G. L. Hammond and E. Sollberger (eds.), *The Cambridge Ancient History*. 2nd edn, Vol. III Part 2. Cambridge: Cambridge University Press
- Renger, Johannes M. 1978. Mesopotamian epic literature. Pp. 27–48 in Felix J. Oinas (ed.), *Heroic Epic and Saga. An Introduction to the World's Great Folk Epics*. Bloomington and London: Indiana University Press
- Rochberg, Francesca 2000. Scribes and scholars: The *ûp-ar En,ma Anu Enlil*. Pp. 359–75 in J. Marzahn and H. Neumann (eds.), *Assyriologica et Semitica: Festschrift für Joachim Oelsner*. Alter Orient und Altes Testament 252. Münster: Ugarit-Verlag
- Römer, Willem H. Ph. 1980. *Das sumerische Kurzepos 'Bilgame' und Akka'*. Alter Orient und Altes Testament 209, I. Kevelaer: Verlag Butzon and Bercker, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag
- Rubio, Gonzalo in press. *Sumerian Literary Texts from the Ur III Period*. Winona Lake, In.: Eisenbrauns
- Salvesen, Alison 1998. Babylon and Nineveh in Aramaic sources. Pp. 139–61 in Dalley 1998
- Sasson, Jack M. (ed.) 1995. *Civilizations of the Ancient Near East*. 4 vols. New York: Scribner
- Scholfield, A. F. 1958–9. Translation of Aelian's *On the Characteristics of Animals*. 3 vols. Loeb Classical Library. London: Heinemann
- Stone, Elizabeth C. 1977. Economic crisis and social upheaval in Nippur in the Old Babylonian period. Pp. 267–89 in Louis D. Levine and T. Cuyler Young, Jr (eds.), *Mountains and Lowlands: Essays in the Archaeology of Greater Mesopotamia*. Bibliotheca Mesopotamica 7. Malibu: Undena van der Spek, R. J. 1985. The Babylonian temple during the Macedonian and Parthian domination, *Bibliotheca Orientalis* 42: 541–62
- Wasserman, Nathan 2003. *Style and Form in Old-Babylonian Literary Texts*. Cuneiform Monographs 27. Leiden: Brill-Styx
- West, M. L. 1997. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press
- Westenholz, Joan and Aage 1977. Help for rejected suitors. The Old Akkadian love incantation

MAD V 8. *Orientalia* 46: 198–219

Wilcke, Claus 1969. *Das Lugalbandaepos*. Wiesbaden: Harrassowitz

Wilcke, Claus 1987. Lugalbanda. *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie* 7, 1–2: 117–32

Wilson, E. Jan 1996. *The Cylinders of Gudea: Transliteration, Translation and Index*. Alter Orient und Altes Testament 244. Kevelaer: Verlag Butzon and Bercker, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag

Армен Петросян
Институт археологии и
этнографии /Ереван/

АРМЯНСКИЙ МХЕР, ЗАПАДНЫЙ МИТРА И УРАРТСКИЙ ХАЛДИ

БОГ / ГЕРОЙ, (ВОЗ)РОЖДАЮЩИЙСЯ ИЗ СКАЛЫ / КАМНЯ

Эпические сказания древней Армении заканчиваются историей героя, который был убит, но полагался чудесным образом воскрешенным, или заточен в скале/ горной пещере и стремился выйти оттуда. Этих героев считают эпической версией “умирающего” или “умирающего и воскресающего” бога. Типичные примеры – Ара Прекрасный этногонического мифа, Артавазд “Випасанка”, Мушег Мамиконян “Персидской войны” и Младший Мхер “Давида Сасунского”.

Имя Мхера (Mher) восходит к дохристианскому армянскому теониму Михр (Mihr < средненран. Mihr < Miθra). Первое свидетельство античной литературы о Митре в Армении также связывает этого бога с героем, рожденным из скалы. У Псевдо-Плутарха (III век н.э.), Митра (Mithras), ненавидя женщин, оплодотворил скалу, которая родила сына по имени Диорф (Diorphos). Он был убит богом Аресом и преобразован в одноименную гору возле реки Аракс (De Fluviis, XXIII, 5)¹.

Мотив рождения мифологического персонажа из скалы известен и во фригийской мифологии – так рождается Агдист (Agdistis, Agdos), предок Аттиса (Павсаний, VII.17.10; Арновий, V.5), фригийского двойника Ара Прекрасного². По некоторым греческим источникам так рождается конь – сын Посейдона (схолия к Ликофрону 766; схолия к Пиндару, Pyth. 4, 246)³. Более ранним представителем этого персонажа является чудовище Улликумми в хетто-хурритской мифологии, сын бога Кумарби и скалы, соперник бога грозы Тешшуба⁴.

На вершине Ванской скалы, где заключен Младший Мхер, есть урартский портал с большой клинописной надписью конца IX века до н.э. Это единственный текст, который представляет весь урартский пантеон и порядок жертв, приносимых богам. Надпись начинается

¹ Исторический центр Армении – Араратская долина простирается по обе стороны реки Аракс. Согласно этногоническому мифу, горы вокруг этой долины (*Aragac, Ara, Gelamay* и *Masis*) названы именами этногонических патриархов. Масис (= Арарат) связывается с патриархом Амасией, а согласно “Випасанку”, в пещере этой горы заключен царь Артавазд, который стремится выйти на волю. Имя Диорфа, возможно, связано с идеей темноты, а Масис у армян назывался также “Темной горой”. О возможном происхождении образа Артавазда от Диорфа см. Матикян 1930: 301.

² См. Матикян 1930: 288; Адонц 1948: 230-231. Адонц 1972: 370 сл.

³ Цит. по Надь 1990: 232.

⁴ Хоффнер 1990: 52 сл. Об Улликумми в связи с кавказскими героями, рожденными из камня, см. Ардзинба 1985.

так: “Богу Халди, владыке, Ишпунни, сын Сардури, (и) Менуа, сын Ишпунни, эти ворота построили”.⁵ Младший Мхер входит именно в эти “ворота” и должен выйти из них в будущем. Армяне называли эти “ворота Халди” “дверью Мхера” (Mheri dur). Согласно И. М. Дьяконову,

Это, бесспорно, означает [...], что в условиях ахеменидского владычества или несколько позже Халди был отождествлен с Митрой. [...] Религия Митры, в том виде как она дошла до Рима в I веке до н.э., не имела ничего общего с представлением о Митре, существующем в зороастрийском Иране, кроме имени божества [...]; общими были также световой характер “западного” и иранского Митры и дружелюбность к людям. Все главнейшие черты римского Митры – иные: западный Митра рождается из скалы и выходит из нее, место поклонения – ниша или грот (spelaeum), он совершает множество подвигов в поисках священного быка, в том числе, видимо, становясь львом; зажав быка [...] он его кровью орошает землю, по-видимому, даруя ей плодородие. [...] рождение из скалы (“двери бога”) и часть комплекса атрибутов западного Митры – дерево, лев, может быть и бык – прослеживаются от римского Митры на восток только до Халди и не далее.⁶

ЗАПАДНЫЙ МИТРА (MITHRAS)

Митраизм как религиозное учение появился в Римской империи в I веке н.э. Получил широкое распространение с половины II века во всей империи, включая Нумидию и Британию, особенно в среде легионеров и маргинальных социальных групп, которые не были гражданами Рима – вольноотпущенников, рабов и торговцев. Женщины не допускались к культу. Имел много соответствий в христианстве. Митре посвящали мистерии, его жрецы сулили своим последователям воскресение и бессмертие души, а в 307 г. в Риме его объявили *Sol invictus* ‘Непобедимым солнцем’. В III веке соперничал с христианством, но с IV века исчезает. В борьбе с Митрой, включавшим в себя такие элементы, как легенда о родившемся боге, причащение в веру в вознесение на небо, римская церковь объявила день рождения Митры (25 декабря) днем рождения Христова.

Куль Митры отправлялся в специальных храмах (*mithraea*), где центральное место занимало изображение Митры, убивающего быка. В дополнение к этой сцене могли быть другие, представляющие эпизоды из жизни Митры. Обычно они изображали Митру, рождающегося из скалы, тащущего быка в пещеру, растения, порожденные из крови и семени быка, пирующих Митру и бога солнца (Сол), поедающих мясо быка на его шкуре, Сола, облачающего Митру в полноту власти солнца, Митру и Сола, пожимающих руки над пылающим алтарем. Эти сцены являются основой нашего знания о митраизме, так как почти нет соответствующих текстов⁷.

Согласно Плутарху (*Vit. Pomp.* 24), культ Митры впервые был внесен в Италию киликийскими пиратами, что вполне вероятно, но тогда в Италии было множество чужестранных культов, и эти первые “митрансты” не получили большого внимания. Первые

⁵ КУКН N38, стр. 1-2.

⁶ Дьяконов 1983: 191-193.

⁷ Кюмон 1956, *passim*; см. также Ирмшер 1989: 358; Рак 1998: 490 и др.

реальные свидетельства о культе Митры известны из военного гарнизона Карнунтум в Паннонии (Венгрия). В 71 или 72 году н.э. здесь был дислоцирован легион XV Apollinaris, который в 63 году был послан на Евфрат на подмогу Корбулону (он был в составе войска Корбулона в Армении, в районе слияния Евфрата и Арацани в провинции *Sor'k'*, см. ниже). Потом этот легион участвовал в подавлении мятежа евреев, был в Александрии. Его потери должны были быть пополнены местными рекрутами из Азии, которые и занесли этот культ с собой в Римскую империю.

Начало изучению митраизма положил бельгийский ученый Франц Кюмон (1868-1947), который в своих капитальных трудах посвященных текстам, монументам и мистериям Митры, изданных в конце XIX века, между прочим, стремился показать иранскую основу римского митраизма. Он сам признавал недостатки своей теории – отсутствие в иранской традиции специального культа Митры, литургии, иконографии, центральной темы митраизма – жертвоприношения быка и т.п. Впоследствии появились другие теории, объясняющие митраизм из других позиций (например, что это могло быть новой религией, взявшей имя иранского бога, чтобы придать себе экзотический оттенок). Митраизм – явление сложное и всеми своими проявлениями не может быть возведен к восточным корням. Но все же они очевидны.

Уже Кюмон на базе митраических барельефов стремился восстановить ключевые эпизоды “легенды о Митре”.⁸ Ниже следует краткое изложение его реконструкции (разделение на пункты наше).

1. Митра рождается из скалы.
 2. Только пастухи, укрытые в соседней горе, становятся свидетелями его рождения⁹.
 3. Сначала Митра мерит силы с вогом солнца, который признает его превосходство. Митра награждает его лучезарной короной и заключает торжественный дружеский договор с ним.
 4. Самым значительным приключением Митры является его поединок с быком. Сначала Митра побеждает быка и тащит его в свою пещеру, которое служит ему домом, но бык, видимо, освобождается. Митра убивает его своим охотничьим ножом.
 5. Убийство быка – поручение Солнца, которое он передает через своего вестника ворона¹⁰.
 6. Герой-быкоубийца становится создателем всего полезного на земле. Из тела жертвы берут начало все полезные растения, а из спермы – все полезные животные. Смерть, которую он учинил, дает начало новой жизни, более богатой и плодотворной, чем старая.
 7. Далее, Митра помогает первым людям во время засухи. Но другая кара обрушивается на них – потоп, от которого спасается только один человек в лодке. После последнего ужина с Солнцем и своими спутниками Митра поднимается на небо, откуда защищает верующих в него.
- Важно заметить также, что:
8. Митра связан с виноградом и вином. Согласно одному представлению, Митра

⁸ Кюмон 1956: 130 сл. Эта реконструкция, как и любая другая, в некоторой мере гипотетическая. Возможны уточнения, но они не могут изменить общей картины.

⁹ Некоторые исследователи здесь усматривают прообраз христианского сказания о поклонении пастухов младенцу Христу.

¹⁰ В культе западного Митры имелись семь степеней инициации, и его приверженцы последовательно носили названия Ворон (Sorax), Оккульт, Солдат, Лев, Перс, Гонец солнца и Отец (Кюмон 1956: 152 сл.).

рождается из скалы, держа в руке гроздь винограда¹¹.

9. Храмы Митры представляли собой подземные сооружения, уподобленные пещере (spelea).

10. В митранческой иконографии известны статуи с телом человека и головой льва (ср. название четвертой ступени митранческой инициации – Leo ‘лев’).

ЭПИЧЕСКИЙ МХЕР

В стандартных вариантах эпоса два Мхера – Старший и Младший, дед и внук. Оба великие герои, обладатели огненного коня и меча-молнии основоположника рода сасунских богатырей Санасара, отца Старшего Мхера. Имеются варианты и с двумя поколениями близнецов, одним Мхером, без Давида, двумя Давидами и т.п. Два Мхера, подобно двум Давитам, возводятся к единому прототипу¹².

Ниже даются соответствия Старшего и Младшего Мхеров с западным Митрой по приведенным выше пунктам.

1. В финале эпоса Младший Мхер обнаруживает, что его ноги, также как и ноги его коня увязают в земле – она не может выдержать их¹³. Он блуждает по миру, пока по совету, полученному из могилы родителей, он входит в Ванскую скалу через “Дверь Мхера”. Оттуда он должен выйти после воцарения справедливости и плодородия в мире.

2. Один или несколько раз в году, в праздничные дни (например, Преображения и Воскресения)¹⁴, “Двери Мхера” открываются и он выходит удостовериться, способна ли удержать его земля. Однажды пастух присутствует при этом, т.е. становится свидетелем его “возрождения”. Мхер сообщает ему, когда он выйдет из скалы.

3. Старший Мхер встречает только одного достойного соперника – Старшего Мелика (царя Египта). Они не могут одолеть друг друга и после длительного боя заключают договор. Это единственный договор, заключенный героями Сасуна. Сопоставление более древних эпических данных дает возможность предположить, что мифологическим прототипом Старшего Мелика был бог солнца¹⁵.

¹¹ Кюмон 1956: 131, илл. 31.

¹² Авегян, Мелик-Оганджян 1951: 859. В контексте армянской мифологии Младший Мхер, последний представитель рода сасунских богатырей, соответствует Ара Прекрасному этногоническому мифа (последний герой, эпический вариант умирающего и воскресающего бога, см. Петросян 2002: 85 сл., 124 сл.). Там тоже два одноименных героя – Ара Прекрасный и его сын Ара. С. Ахян (1982: 268 сл.) и Ж. Дюмезиль (1994: 133 сл.) связывают это повторение с особенностью образа Ара Прекрасного (представитель третьей функции по функциональной теории Дюмезиля). Заметим, что второй Ара может рассматриваться как Ара после воскресения.

¹³ Этот мотив, с одной стороны, можно интерпретировать в связи с культивированием земли, также сопоставимым с третьей функцией Дюмезиля, а с другой ассоциируется со снежным покровом земли и концом года.

¹⁴ Арутюнян 2000: 455.

¹⁵ Ара Прекрасного стремится соблазнить Шамирам (Семирамис), вдова ассирийского царя. В армянской традиции Шамирам считалась стронтемом и эпонимом города Ван (иначе – город Шамирам), а в урартское время этот город назывался Тушпой и был центром культа бога солнца Шивини и его жены Тушпуеа (очевидно, эпоним Тушпы). Значит, жена Старшего Мелика соответствует Шамирам и Тушпуеа, а сам Старший Мелик – богу солнца, см. Петросян 1997: 44.

4. Старший Мхер узнает, что не может поведить Белого дэва, пленившего его невесту, если только не убьет его Черного быка. Он находит быка и убивает своим мечом. Этот эпизод может пролить свет на проблему происхождения ключевого мифа митраизма – убийства быка Митрой. Сасунский эпос впервые был записан в XIX веке, но этот мотив имеет древние корни в Армении (см. ниже), а в историческом контексте невозможно представить обратный процесс – его заимствование армянами из западного митраизма.

5. “Дверь Мхера” находится в “Камне Ворона” (*Agravu K’ar*). В конце своих скитаний Мхер ранит говорящего ворона, который ведет его в воображаемую пещеру внутри “Двери Мхера” в “Камне ворона” Ванской скалы¹⁶.

6. Младший Мхер сообщает пастуху, что выйдет из скалы, когда наступит новая эра плодородия – “когда разрушится мир и воздвигнется вновь, когда будет пшеница как лесной орех, как шиповника ягода будет ячмень”.

7. Некоторые эпизоды “легенды Митры” и сасунского эпоса напоминают финал аккадского эпоса “Гильгамеш”. Гильгамеш и его друг Энкиду убивают могущественного небесного быка, которого Иштарь посылает против них. После смерти друга Гильгамеш надевает шкуру льва (ср. Лев Мхер) и начинаются его одинокие блуждания в поисках бессмертия (ср. образ блуждающего Младшего Мхера, который входя в скалу, фактически становится бессмертным). Он достигает горы Машу и переходит в земли за горой, которые могут быть локализованы в Армянском Нагорье¹⁷, пока не встречается с Утнапишти, месопотамским Ноем, который получил из рук богов бессмертие¹⁸.

8. Старший Мхер проводит в Египте семь лет пьяным, а Младший Мхер, не ведая о смерти своего отца, пьянствует со своими сверстниками.

9. Младший Мхер обитал в воображаемой пещере “Двери Мхера”.

10. Старший Мхер называется *Ariwc* ‘Лев’ или *Ariwcajew* ‘Имеющий форму льва’¹⁹.

УРАРТСКИЙ ХАЛДИ

Халди – верховный бог Урарту. Его официальный культ был введен, видимо, царем Ишпуини в конце IX в. до н.э.²⁰ Халди был центральной фигурой пантеона и его почитание настолько превосходило другие культы, что было названо “халдоманией” Г. Капанцяном²¹. Он был патроном царской династии, предводителем войска, дарующим победы и т.д.²² Он

¹⁶ Ворон/ворона фигурирует и в финале мифов о героях, рожденных из камня/ скалы, см. Авдалбегян 1969: 47-48; Чиковани 1966: 217; Вирсаладзе 1976: 82; Салакая 1976: 204, 218; Иванов 1976: 161. Мотив “встречи героя с вороном” может восходить к древнейшим временам: в шумерском мифе “Энлиль и Намзитар” Намзитар встречается главного бога Энлиля, принявшего форму ворона. Бог обещает, что потомки Намзитар “схватят” правосудие *si-sa*, см. Афанасьева 1997: 320-321, 451 (ср. Младшего Мхера, который выйдет из скалы, когда в мире будет установлено правосудие).

¹⁷ Липински 1971: 49-50.

¹⁸ О древнеближневосточных элементах армянского эпоса см. Петросян 2002, *passim*.

¹⁹ Осмысление второго эпитета ‘Львораздиратель’ вторично, см. Арутюнян 2000: 44.

²⁰ Сальвини 1987: 405; Сальвини 1989: 84-85; Сальвини 1995: 39.

²¹ Капанцяны 1940: 114.

связан с огнем или даже может быть идентифицирован как бог огня – на бронзовом щите из крепости Верхний Анзаф он изображен с языками пламени, выступающими со всего тела²³. Халди изображался и молодым и взрослым/старым – он, видимо, имел способность к омолаживанию, что приближает его к “умирающим и воскресающим” богам²⁴ (ср. двух Мхеров – Старшего и Младшего). Город Ардини (в ассирийских источниках – Муцацир), центр культа Халди, был расположен на юге Армянского Нагорья, в Загрских горах, к юго-востоку от озера Урмия, вне пределов Урарту и весьма далеко от Вана и “Двери Мхера”²⁵.

Ниже – сравнение известного материала о Халди с характеристиками западного Митры и Мхера по пунктам.

1. “Дверь Мхера” в урартское время была посвящена Халди. Он, как Младший Мхер, очевидно, выходил через нее²⁶.

3. См. ниже, пункт 10.

4. См. ниже, пункт 10.

5. В надписи на печати Урзаны, царя Муцацира – центра культа Халди, этот город описан как “город Ворона (*al ʾaribu?*, идеографическое написание), который, подобно змее, во Вражеских Горах открыл свою пасть”²⁷.

6. Халди, очевидно, был также богом плодородия. Об этом свидетельствуют данные о многочисленных жертвоприношениях животных и празднествах урожая перед его “воротами”.

7. См. ниже, пункт 10.

8. Известны празднества и жертвоприношения в честь Халди в связи с основанием виноградарства²⁸. Халди, видимо, был также богом виноградарства и виноделия.

9. Местом поклонения Халди были, кроме храмов, скальные “ворота Халди”²⁹. Халди, как и Мхер, видимо, жил в пещере внутри скалы и выходил из этих “ворот”³⁰.

10. В искусстве Урарту изображения льва и быка встречается повсеместно, и боги изображались стоя на них. Известны сцены изображающие льва терзающего быка³¹. Полагали, что животным символом Халди был лев, а бык, как и в соседних с Урарту древних культурах, был символом бога грозы (урарт. Тейшева)³². Были сомнения по поводу однозначности этих

²² О культе Халди см. Амаякян 1990: 33 сл.

²³ Белли 2000: 37 сл.

²⁴ Амаякян 1990: 36.

²⁵ Имя Халди засвидетельствовано в недавно найденной арамейской надписи из Маннейского царства, к юго-востоку от Урарту. Есть разногласия в чтении названия центра его культа – *Z'tr* или *M'ttr*, которые идентифицируют со столицей Маны Изирту или Муцациром (см. соответственно Лемер 1998: 21-22 и Тексидор 1997/98: 734). Отсюда можно полагать, что культ Халди не был исключительно урартским, см. Сальвини 2001: 354. О возможных путях проникновения культа Халди в Ману см. Н. Тирация 2001: 10-12.

²⁶ Дьяконов 1983: 192.

²⁷ Тюрро-Данжен 1912: XII, прим. 3. Есть и другие чтения этого текста.

²⁸ КУКН N38, стр. 85 сл.; N82.

²⁹ Это самый часто упоминаемый тип урартских культовых сооружений. Известны “ворота” также трех других богов, построенные, возможно, до создания урартского государственного пантеона во главе с Халди. Как бы то ни было, урартские цари посвящали “ворота” только Халди, см. Амаякян 1990: 67.

³⁰ Дьяконов 1983: 192.

³¹ Пиотровский 1962: 111 (автор называет нападавшего животного неопределенно “хищником”, но, согласно любезной консультации С.А. Есаяна, это, несомненно, лев); Есаян, Биягов, Амаякян, Канеян 1991: 17.

³² Пиотровский 1959: 223; Дьяконов 1983: 193; Амаякян 1990: 35.

символов³³, что подтвердилось находкой бронзового щита конца IX века до н.э. в 1995 г. из крепости Верхний Анзаф, недалеко от Вана³⁴. Несмотря на это, трудно сомневаться в том, что царь зверей лев если не всегда, то часто или в какой-то этап истории Урарту представлял царя богов³⁵. Борьбе льва и быка на уровне урартских богов должна, вероятно, соответствовать борьба Халди с Тейшевой³⁶. Халди, видимо, был поздним пришельцем в урартский пантеон (см. ниже), и эти изображения могли символизировать его победу над верховным хурритско-урартским богом Тешшуб-Тейшевой.

Мотив борьбы льва и быка обычен в древнем искусстве Месопотамии (впервые встречается на протоэламских печатях)³⁷, где известны также изображения жертвоприношения быка. В искусстве Армении лев, терзающий быка впервые засвидетельствован на серебряном кубке из Карашамба (конец третьего тысячелетия до н.э.)³⁸, а борьба льва со своим “классическим противником быком” встречается в скульптурных изображениях вплоть до позднего средневековья³⁹. Лев, убивающий быка изображен на ахеменидском рельефе из Персеполя⁴⁰ (влияние Урарту?). Согласно любезной консультации А. Зограбян, ближайшая иконографическая параллель митранческого жертвоприношения впервые встречается в Риме на монете императора Августа около 20 г. н.э., где крылатая Виктория убивает быка⁴¹. Характерно, что монета посвящена завоеванию Армении, откуда видимо и происходит этот изобразительный мотив.

ХАЛДИ И АРМЯНСКИЙ МИХР

Армянский Микр был отождествлен с Гефестом, чем отличался от иранского Митры/Михра, который вне пределов Великой Армении отождествлялся с Гелносом, Гермесом и

³³ Кальмайер 1983: 182; Сальвини 1995: 189-190, с литературой.

³⁴ Белли 2000. Здесь Халди идет впереди войска пешком, бог грозы Тейшеба следует за ним на льве, а бог солнца Шивини – на быке.

³⁵ В армянском фольклоре львом называли также легендарного героя Мушега Мамиконяна (Срвандзтянц 1982: 95), который, полагали, мог быть возвращен к жизни, как Ара Прекрасный, с помощью мифических собак, которые облизывая воскрешают убитых храбрецов (Фавстос V.36). Примечательно, что в средневековой Армении эпитет “прекрасный” обозначал почивших молодых воинов – львов (Г.Петросян 2001: 69-73). Исторический прототип Мушега – хеттский царь Мурсили I называется львом в завещании Хаттусили (Ардзинба 1982: 104), а абхазского двойника Ара и Мушега звали Аслан ‘Лев’ (Матикян 1930: VI; Джанашиа 1960: 29; подробно см. Петросян 2002: 45, 95 сл.). Таким образом, лев – символ, который объединяет Халди и Старшего Мхера с другими воплощениями “воскресающего” бога.

³⁶ Исходя из факта неоднозначности этих символов, теоретически возможны несколько реконструкции – борьба Халди с богом грозы, бога грозы с богом солнца, Халди с богом солнца. Бык, убитый Мхером, черный, а черный бык, в контексте армянских и древневосточных фактов, представляется символом бога грозы (Петросян 2002: 52). Бык принадлежит Белому дэву, который, в принципе, может считаться эпической версией бога солнца.

³⁷ Парпола 1993: 81-82.

³⁸ По новейшей хронологии, ср. Оганисян 1988: 146, 151.

³⁹ Г.Петросян 2001: 73.

⁴⁰ См. например Фрай 1972, илл. 27.

⁴¹ Маттингли 1965: сххv, 108; Птукиян 1971: 46-47. Варианты борьбы льва и быка также встречаются на монетах, например, Лидии (VI в. до н.э.), Библа и Тарса (IV в. до н.э.).

Аполлоном. В древнеармянском переводе труда Филона Александрийского говорится: “некоторые начали звать [...] огонь Гефестом, а солнце – Вахагом”⁴², т.е. богом солнца, в отличие от иранской традиции, считали *Vahagn*-а (< иран. *Vrθagna*, среднеиран. *Varahran*), а не Михра. Это хорошо соответствует образу Халди – бога огня. Михр считался сыном верховного бога Арамзды (Агафангел 790), отца и патриарха богов, который был отождествлен с Зевсом и, также как и он, имел грозные функции (Хоренацц II.86). Как сын бога грозы, Михр сопоставим со Старшим Мхером, отец которого Санасар, первый обладатель меч-молнии, представляет собой эпический образ бога грозы⁴³.

Главные культы Великой Армении были сосредоточены далеко от урартских центров – в трех соседних округах провинции Верхняя Армения, там, где в хеттские времена было расположено царство Хайаса (это, кстати, один из сильных доводов в пользу генетической связи между этно-топонимом *Hayasa* и самоназванием армян *hay*). Центр Михра был расположен в округе Держжан этой провинции, в деревне *Bagayarič* (‘деревня *Bag-a*’, т.е. бога < иран.). Этот район находился на границе Великой Армении с Малой Арменией (на западе) и Понтом (на севере). Согласно свидетельству очевидца, побывавшего в этих местах недавно, здесь находится патиобразная скала. На склоне скалы есть лестничный марш, ведущий вниз под углом 45 градусов, в виде туннеля 2-2,5 м шириной и до 2,3 м высотой. Две канавы доходят до входа изнутри. Длина туннеля неизвестна. Он, видимо, был предназначен для выхода бога. На скале показывают изогнутый желобок в виде подковы и рассказывают легенду о коне, который спустился с неба⁴⁴ (ср. образ огненного коня сасунских богатырей). Очевидно, что это святилище Михра сопоставимо со спелеумами/митреумами и “воротами” Халди.

Несколько этно-топонимов этой области сопоставимы с именем Халди (в клинописи – *Haldi*): например, урарт. “земля города *Haldiriulhi*”, название племени халдайцев (греч. *xaldaioi* – у Ксенофонта и др.) = арм. *Xartik*, топоним *Xartoy jor* (севернее Держжана). Характерно название деревни *Xatoyarič* ‘деревня *Xalt-a*’ в Держжане (связанное, согласно Г.Капанцяну, скорее с теонимом Халди, чем с этнонимом *xalt*⁴⁵, ср. *Bagayarič*). Эти названия связываются с этно-топонимом *Halitu* (= *xalto*), засвидетельствованном из этих районов в одной урартской надписи.

Таким образом, бог Михр севера Армянского нагорья, как и Мхер юга, видимо, был связан с доиранским ономастическим элементом *xald/t-* (см. ниже).

ХАЛДИ И ИРАНСКИЙ МИТРА

Митра – индоиранский бог. Его имя осмысливается в индийском как ‘друг, дружба’ а в иранском – ‘соглашение, договор’. В древнеиндийской традиции он составлял комплементарную пару с Варуной, связанную с бинарными противопоставлениями – свет–темнота, огонь–вода, мужской–женский и т.п. (в иранской традиции Варуна заменен Ахура

⁴² Эмин 1896: 81; Алишан 1895: 294; Авегян 1966: 75, 1985: 101.

⁴³ Авегян 1966: 414; Петросян 1997: 22 сл.; Петросян 2002: 55-56.

⁴⁴ Цит. по Расселл 1994.

⁴⁵ Капанцяц II: 137.

Маздой). Будучи изначально связанным со светом, огнем и солнцем, Митра в ранней иранской традиции сопровождал солнце, величайшее из всех огней, и следил за теми, кто хранит или нарушает договоры. Далее, как олицетворение верности договору, он стал почитаться как бог войны, сражающийся на стороне праведных и уничтожающий нарушителей соглашения. Заратуштрой культ Митры, как и других богов, кроме Ахура Мазды, был отвергнут. В надписях Дария I (521-496 до н.э.) и его первых преемников упоминается только *Auramazda* (= *Ahura Mazda*). Культ Митры и других богов был узаконен Артаксерксом II (404-359 до н.э.). В парфянскую эпоху, когда возник западный культ Митры, в Иране Митра был богом солнца отождествленным с Аполлоном и Гелиосом⁴⁶.

Из рассмотренных выше пунктов мифологемы западного Митры лишь некоторые могут быть очевидным образом связаны с иранской традицией – договор с соперником и связь с солнцем (но надо учесть, что западный Митра, в отличие от своего парфянского тезки, изначально не был богом солнца). Есть и другие иранизмы – ср., например, название пятой ступени инициации “Перс”. По другим пунктам есть очевидные отличия – например, рождение из скалы, центральное место убийства быка, ближневосточные мотивы.

Первые следы иранцев в районе культа Халди, согласно одному мнению, прослеживаются со второй половины VIII в. до н.э. Имя Урзаны – упомянутого царя города культа Халди Ардини/ Муцацира, возможно, иранского происхождения. В этот же период в ассирийских источниках засвидетельствовано имя жены Халди в форме *Bagmaštu* (или *Bagbartu*)⁴⁷, первая часть которой сравнивается с иранским *baga* ‘бог’, а вторая – со вторым элементом имени верховного иранского бога (*Ahura Mazda*)⁴⁸. Несмотря на неприятие этой точки зрения некоторыми исследователями, она весьма вероятна.

Митра и Ахурамазда, как было сказано, соответствуют индийской паре Митра – Варуна. Тогда и урартское имя жены Халди – *Uarubani* или *Aruba(i)ni* может рассматриваться как арийское заимствование, ср. инд. *Varuna* (в комп-лексе Митра-Варуна первый и второй члены иногда соотносятся с мужским и женским началами; урарт. *’a = va/ wa*)⁴⁹. В иранской традиции имени Варуны нет. Примечательно, что это имя впервые засвидетельствовано в XIV в. до н.э. в списке митанийских богов (соответствий древнеиндийских Митре, Варуне и Насатьев), в двух формах, *Uruwana-* и *Aruna-*, которые очевидно сопоставимы с урартским *Uarubani/ Aruba(i)ni* (урарт. *ba = va/ wa*). Язык митанийских или месопотамских арийцев, которые когда-то составляли правящий класс хурритов, обычно считается индийским диалектом⁵⁰. Согласно И.М.Дьяконову, митании (*maitanne* = греч. *matienoi*) – это название хурритского племени, жившего в соседстве с арийцами близ озера Урмия между 1750 и 1650 до н.э., которое во главе с династией арийского происхождения продвинулось на юго-запад и овладела хурритским государством Ханигальбат в Северной Месопотамии⁵¹. Город Ардини/ Муцацир

⁴⁶ См. например Бойс 1987: 16-18; Топоров 1982; Рак 1998: 490.

⁴⁷ См. АВИИУ 49. Об Уарубани см. Амаякян 1990: 39-41, с библиографией.

⁴⁸ Грантовский 1970: 298 сл., с предшествующей литературой.

⁴⁹ *Uarubani* сопоставлена с Варуной С. Амаякяном (1990: 110-111, прим. 87; 1990b). О разделении характеристик Митры и Варуны по оппозиции мужской-женский, см. Дюмезиль 1986: 57-58.

⁵⁰ Согласно мнению И.Дьяконова (ИДВ II: 72; 1990: 103), митанийско-арийский язык мог принадлежать также иранской или кафирской ветвям арийских языков.

⁵¹ Дьяконов 1968: 42-45; Дьяконов 1970: 61; ИДВ II: 71; см. также Аветисян 1984: 39; Аветисян 2002: 21.

находились, видимо, в ареале влияния этих арийцев, а позже – Митанни. Примечательно, что в последнее время появилась теория, базирующаяся на данных археологии, согласно которой сама “прародина” индоиранских племен была в тех же краях⁵².

Урартский язык родственен хурритскому, но в хурритских пантеонах нет следов имени или функционального соответствия Халди (в отличие от двух других главных богов Урарту – бога грозы Тейшевы и бога солнца Шивини, первый из которых является урартским эквивалентом верховного бога хурритов Тешшуба, а второй, если не этимологически, то функционально соответствует хурритскому богу солнца Шимиге)⁵³. Он, видимо, был пришельцем, внедрением другого племени в хуррито-урартскую теологию⁵⁴. В Ардини/Муцацуре он мог быть синкретизирован с местным богом – возможно, митаннийско-арийским соответствием древнеиндийского Митры, связанного с Варуной⁵⁵.

Иранцы начали господствовать в Армении с эпохи Дария I. Сын Дария I Ксеркс I в своей надписи на Ванской скале сообщает, что уже его отец сам подготовил место для надписи, но не успел ее оставить⁵⁶. Надо полагать, комплекс Ванской скалы оставил сильное впечатление на этих Ахеменидов. Общеизвестен факт значительного культурного влияния Урарту (включая комплекс Ванской скалы) на ахеменидский Иран. Это касается также религиозной сферы – ахеменидская храмовая архитектура и изображение бога в крылатом диске заимствованы из Урарту⁵⁷. Самыми частыми типами святилищ в Урарту, как было сказано, были “Ворота Халди”, самым знаменитым из которых была “Дверь Мхера” на Ванской скале. Древнеармянский *mehean* ‘языческий храм’ связан с одним из вариантов имени Митры⁵⁸. Очевидно, что это название сначала относилось к храмам Митры/Михра и только потом стало обозначать и другие храмы. Новоперсидское название зороастрийских святилищ *Dar-i Mihr* ‘Дверь Михра’ (засвидетельствовано только в исламскую эпоху) может считаться урартско-армянским внедрением в иранскую культуру.

⁵² Сариниди 2001: 10, 97. К сожалению, нам осталась недоступной статья Сариниди 1999.

⁵³ О хурритских пантеонах см. Ларош 1976; Дьяконов 1981.

⁵⁴ В своем обзоре хурритских и урартского пантеонов Дьяконов (1981: 82) пишет: “Халди кажется новопрыбывшим (newcomer) в пантеоне, как мы надеемся показать в другой статье”. Эта статья, если она была опубликована, осталась нам недоступной. Согласно Сальвини (1989: 83), Халди не принадлежал к древнему наследию урартов и был включен в пантеон в результате политической воли царя Ишпуини.

⁵⁵ См. Петросян 2002: 77, 101, с литературой. В числе хурритских богов Угарита упоминается теоним *Ardi* (осмысляется по-хурритски как ‘город, община’, см. Дьяконов 1981: 86), известна и одноименная урартская богиня, очевидно сопоставимая с названием Ардини. Этот теоним мог быть изначально индоевропейского происхождения (ср. **ar-t-* арм. *ard-* ‘порядок, устройство’), или при контакте с митаннийскими арийцами осмысляться в связи с местной версией индийской *Rta* ‘священный, космический закон, истина’ (= иран. *Aša, Arta*), связанной с Варуной и Митрой. Примечательно, что в названии Муцацур можно разглядеть урартский корень *mus-* ‘верный, истинный, справедливый’, вполне соответствующий индоевропейскому **ar-t-*, т.е. здесь можно увидеть следы урартско-индоевропейского двуязычия. См. также Джаукян 1986: 49-50.

⁵⁶ Кент 1953: 152-153.

⁵⁷ См. например Гиршман 1993; Г.Тирация 1964; Стронах 1967; Сальвини 1995: 150-151; *ЭИР* II: 573.

⁵⁸ См. например Ачарян 1977: 296; Джаукян 1986: 534 (есть разногласия только по поводу этимологии окончания).

ИСТОРИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ

На Армянском Нагорье, Кавказе и в Закавказье и сопредельных регионах Малой Азии с древнейших времен был известен культ божества, (воз)рождающегося из скалы/камня. Его потомки – главные персонажи мифов, эпосов и легенд нашего региона. Это “кавказские прометей” – заточенные в горах армянский Артавазд (эпос “Випасанк”) и Мхер, грузинский Амирани, абхазский Аврскил и др. Сюда относятся также главные герои нартских эпосов⁵⁹ – абхазский Сасрыква, адыгский Сосруко, осетинский Сослан и др.⁶⁰ Они рождаются из камня/скалы огненными, а величайший подвиг их заключается в добывании огня.

Таким богом был и Халди. Уже И.В.Дьяконов подчеркивал, что Халди имел некоторые важные особенности, не типичные для древневосточных культов⁶¹. Возможно, он был племенным богом предков халдайцев, проживающих примерно на тех территориях, где их застала история.

Существуют разные точки зрения о халдайцах, например, что они были остатками урартов или западнокартвельским племенем, но это отдельный вопрос. Согласно Страбону (XI.4.8; 14.12), первым центром армян был именно этот район (греч. Акилисена)⁶², откуда они распространились по соседним регионам. Эти земли впоследствии были заняты другими племенами, и армянам пришлось отвоевать их во II веке до н.э. Район Дерджана (греч. Дерксена) был отвоеван у мосинояков и халибов (XI.14.5), а халибами раньше назывались халдайцы (XII.3.19). Значит, культ армянского Михра был на земле, когда-то обитавшем халибами/халдайцами.

К.Ф. Леманн-Гаупт и его современники и последователи считали, что самоназвание урартов было связано с именем Халди, а халдайцы, которые у Ксенофонта выступают соседями и противниками армян, были потомками урартов, обосновавшихся в этой периферии Армянского нагорья после падения Урарту. Эта теория была подвергнута жесткой критике⁶³

⁵⁹ Образ Мхера рассматривался также в связи с другими героями – греч. Прометей, иран. Ажи Дахака, фриг. Агдист, южнослав. Марко Кралевиц, исланд. Локи, Свейгд (этот список мог быть расширен, ср., например, образы иран. Исфандияра, русск. Святогора, герм. Хрунгнира). О Мхере и его соответствиях см. например Авегян 1966: 144-153; Авдалвегян 1969; Адонц 1948; Мелик-Оганджян 1946; Чиковани 1966; Шарашиндзе 1986; Дюмезиль 1990; Далгат 1972; Ардзинба 1985, статью Л.Абрамяна в настоящем сборнике.

⁶⁰ Особенно примечателен Сосруко. Он рождается из камня, оплодотворенного пастухом, возвращает нартам огонь, семена проса, одаривает людей хмельным напитком, имеет черты солярного божества, а после кончины продолжает жить под землей и стремится вырваться на землю, но в отличие от Мхера, по некоторым характеристикам он больше похож на Артавазда (отрицательного героя) – его выход на землю означает конец плодородия земли (см. например Мижаяев 1982, Бройдо 1936: 30-33).

⁶¹ Например, никакая древняя империя, кроме Урарту, не пыталась внедрить культ своего высшего бога в каждом побежденном городе; ни у одного другого важного древневосточного божества (кроме, вероятно, Яхве) не отсутствовала храмовая экономика; статуя древневосточного божества могла обычно стоять только в храме центра его культа, а центр Халди находился вне имперской территории; никакие статуи не были установлены в многочисленных новых святилищах, и обряды совершались перед стелой, деревом и т.п., см. Дьяконов 1983.

⁶² О границах Акилисены см. Адонц 1908: 54-55.

⁶³ См. например Пиотровский 1944: 44 сл., 326 сл.

и теперь имеет мало сторонников⁶⁴. Но эта критика не безупречна⁶⁵. И нет никаких доказательств, что *Halitu* (= *xalto*), прототип этнонима халдайцев, так же как и другие созвучные названия, если не пишутся с детерминативом бога, то каким-то образом этимологически не связаны с теонимом Халди. Ведь этно-топонимы никогда не пишутся с детерминативом бога, а предки халдайцев могли иметь теофорические этно-топонимы, связанные со своим главным богом, созвучным с Халди.

В настоящее время теория о родстве халдайцев и урартов может быть изменена и принята в новой форме. Согласно последним исследованиям, урартское государство было создано, вероятно, малочисленной элитой⁶⁶. Имя Халди встречается в нескольких теофорных именах среднеассирийского периода (XIII-X вв. до н.э.; имена в целом аккадские), но их носители не могут быть идентифицированы как “урарты”⁶⁷. Создание государственного пантеона во главе с Халди был результатом политической воли царя Ишпуини (824-810 до н.э.)⁶⁸. Халди был государственным богом Урарту, а не этническим богом “урартов”⁶⁹.

Ассирийские анналы сообщают, что в начале XII века до н.э. новые пришельцы – племена мушков, урумейцев и абешлайцев или кашкайцев захватили южные и юго-западные районы Армянского нагорья (включая Сасунские горы) и вели войны против ассирийцев⁷⁰. Сопоставление этих данных с данными археологии показывает, что эти пришельцы были уроженцами Хайасы – региона, где позже засвидетельствованы халдайцы⁷¹.

Можно полагать, что хотя бы часть этих пришельцев были родственны предкам халдайцев⁷². Известно, что мушки установили свое господство над странами Алзи и Кадмухи на юго-западе и юге Армянского нагорья. Часть пришельцев могла продвинуться дальше на восток сделать центром своего бога Ардини/ Муцацир, где до этого существовал культ местного бога (вероятно, митанийско-арийского Митры). Пришельцы стали правящей элитой местного населения, так же, как когда-то месопотамские арийцы были элитой хурритов⁷³. В дальнейшем, они, возможно, даже восприняли местный язык и культуру. В конце IX в. до н.э. царь Ишпуини

⁶⁴ Кальмейер 1983: 189; Таплин 1999: 360-361 (цит. по Зимански 2001: 25, где автор подчеркивает, что эта точка зрения не может быть исключена); Петросян 2002: 196.

⁶⁵ Например, по теории Н.Я.Марра, отрицается роль миграций в истории. Впоследствии советская урартология, конечно, освободилась от марровских идей, но все же осталась на “антимиграционных” позициях.

⁶⁶ Зимански 2001: 20, 24.

⁶⁷ Сальвини 1989: 83.

⁶⁸ Сальвини 1987: 405; Сальвини 1989: 83, 85; см также Амаякян 1994.

⁶⁹ Сальвини 1989: 85.

⁷⁰ См например Дьяконов 1968: 123-124.

⁷¹ См., например, Севин 1991: 96-97; Косян 1997: 260-262; Косян 1999: 162 сл., с библиографией. Во время раскопок в районе Элязига (армянский *Сор'к*) в большом количестве был обнаружен новый, закавказский тип глиняной посуды эпохи раннего железа. Это, кажется, противоречит ассирийским текстам, где вновь прибывшие обозначены как народы “страны Хатти”. Согласно А. Косяну, единственное вероятное допущение, которое не противоречит этим двум источникам (письменному и археологическому), это – локализация пришельцев перед их перемещениями в области, которая ранее была под хеттским политическим влиянием, т.е. в Хайасе.

⁷² Халдай, видимо, было сравнительно новым названием, данным этому племени соседями по имени их племенного бога. Надо заметить еще, что Ксенофонт все же отличает халдайцев от халибов.

⁷³ Петросян 2002: 102, 144, 194-196; Петросян 2002а: 266 сл.

из династии, которая имела корни в Ардини/Муцацуре, сделал Халди главой государственного пантеона Урарту. Образ Халди был идеологизирован и трансформирован, если можно так сказать, в политическую программу⁷⁴, и наследники Ишпуини усиленно насаждали этот культ в завоеванных районах Армянского нагорья⁷⁵.

Этому богу в исконной армянской традиции соответствует Ара Прекрасный, часть мифов о котором, включая его предполагаемое воскресение, локализуется в районе Вана⁷⁶. Но он, видимо, не был идентифицирован с Халди. Во времена иранского господства Халди, как и другие местные боги, был переименован, но не именем верховного бога Ахурамазды, а Митры/Михра. В этом отождествлении главную роль могли играть связь Халди с митаннийско-арийским Митрой и общие характеристики – связь с огнем и войной.

Главный центр государственного культа Михра в Великой Армении находился на верхнем Евфрате, в районе границы с Понтом. Именно здесь жили халдайцы, и только в Понте большинство царей носило имя Митридат (знаменитый из них – Митридат VI Эвпатор, тесть Тиграна Великого). Легион XV Apollinaris, который дал начало западному митранзму, был в числе войск Корбулона⁷⁷ в Армении, когда Корбулон, на месте позорного поражения римлян под предводительством Пета, заключил мирный договор с Тиридатом о получении им короны Армении от Нерона (Тацит, *Annal.* XV. 26-29). Уже было мнение, что эти легионеры познакомились с религией Митры именно в Армении и Понте⁷⁸. Да и ключевая мифологема западного митранзма (убийство быка), как мы видели, имеет корни в Армении⁷⁹.

Култ Михра на северо-западе Великой Армении, впрочем, как и других богов этого региона, не дал знаменитых наследников в армянском фольклоре. А на юге, Халди, переименованный Михром, стал прототипом двух Мхеров великого эпоса о сасунских героях.

⁷⁴ Сальвини 1989: 86

⁷⁵ Возможно, урартские цари, как месопотамские арийцы, сохранили свои династические имена, для которых давно уже были предложены балканские параллели, см. Петросян 1997а: 95 сл.; Петросян 2002: 194-196. Название мушков соответствует ассирийскому названию фригийцев. Вполне вероятно, что эти восточные и западные мушки были родственными племенами, а язык фригийцев был близок к греческому.

⁷⁶ См. Авегян 1966: 67; Авегян 1985: 248-255.

⁷⁷ Кюмон 1956: 47 сл.

⁷⁸ Дэниелс 1975: 251 (цит. по Расселл 1987: 268). Но вопрос об армянских корнях митранзма так или иначе был поднят и другими специалистами, ср. например "Главный бог религии митранзма не имел с Митрой индоиранцев ничего общего, кроме имени. Религия эта, по-видимому сложилась в Восточной Малой Азии и Западной Армении в I в. до н.э. лишь под слабым влиянием зороастризма" (ИДМ III: 339).

⁷⁹ Ф.Кюмон в одной из своих работ сравнил с этой мифологемой ритуал жертвоприношения быка в монастыре Илори в Мегрелии (цит. по Расселл 1987: 267), а после халдайцев в этом районе засвидетельствованы западнокартвельские племена, родственные мегрелам. Западные специалисты, не сумев обнаружить прямые параллели убийства быка Митрой в Иране и вообще на востоке, строят спекулятивные ученые теории о генезисе митранзма (см. например Юланси 1991). Даже американский арменовед Дж.Расселл, автор многочисленных работ об армянском эпосе, не заметив многие очевидные общие характеристики армянского Мхера и западного Митры, пишет, между прочим, что в армянском эпосе нет следов убийства быка, см об этом Петросян 2000: 250-252.

ЛИТЕРАТУРА

- Авегян, М. Х. (Արևիյան, Մ. Խ.)
 1966 *Երկեր* (Труды). Т. I. Ереван.
 1985 *Երկեր* (Труды). Т. VIII. Ереван.
- Авегян, М. Х., Мелик-Оганджян К. А. (Արևիյան, Մ. Խ., Մելիք-Օհանջանյան, Կ. Ա.)
 1951 *Ծանոթագրություններ* (Комментарии). *Ստանա ծներ*, Բ II: 821-878.
- Авдалбегян, Т. (Ավալբեգյան, Թ. Ն.)
 1969 *Հայագիտական հետազոտություններ* (Арменоведческие исследования). Ереван.
- Аветисян, Г. М. (Ավետիսյան, Հ. Մ.)
 1984 *Государство Митанни*. Ереван.
 2002 *Հայկական լեռնաշխարհի և Հյուսիսային Միջագետքի պետական կազմավորումների քաղաքական պատմությունը մ.թ.ա. XVIII-IX դդ.* (Политическая история государственных образований Армянского нагорья и Северной Месопотамии XVIII-IX вв. до н.э.). Ереван.
- АВИИУ
 Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту (пер., ред. И. М. Дьяконов). *Вестник древней истории*, 1951, 2-4.
- Адонц, Н. (Ադոնց, Ն.)
 1908 *Армения в эпоху Юстиниана*. СПб.
 1948 *Հին հայոց աշխարհայեացքը* (Мировоззрение древних армян). *Պատմական ուսումնասիրություններ*. Париж, с. 223-293.
 1972 *Հայաստանի պատմություն* (История Армении). Երևան:
- Алишан, Г. (Ալիշան, Դ.)
 1895 *Հին հայեր կամ հնթանուական կրօնը հայոց* (Древние верования или языческая религия армян). Венеция.
- Амаякян, С. Г. (Հմայակյան, Ս. Գ.)
 1990 *Վանի թագավորության պետական կրոնը* (Государственная религия Ванского царства). Ереван.
 1990b *Варуна-Ахурамазда и Уаруваине-Багмашту. Междисциплинарные исследования культурогенеза и этно-генеза Армянского Нагорья и сопредельных областей*. Ереван: 48-49.
 1994 *Իշպուին և Մինուа արքաների բարեփոխումների ծրագիրն ու քիչյնական պետության և մշակույթի ձևավորումը* (Программа реформ царей Ишпуине и Минуа и образование внайнского государства и культуры). *Հայաստանի հանրապետությունում 1991-1992թթ. դաշտային հնագիտական աշխատանքների արդյունքներին նվիրված գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Գ. Ա. Տիրացյանի հիշատակին*. Ереван 1994: 18-22.
- Ардзинба, В. Г.
 1982 *Ритуалы и мифы древней Анатолии*. М.
 1985 *Нартский сюжет рождения героя из камня. Древняя Анатолия*. М., с. 128-168..

- Арутюнян, С. Б. (Հարությունյան, Ս. Բ.)
 2000 Հայ աստվածաբանություն (Армянская мифология). Бейрут.
- Афанасьева В. К.
 1997 *От начала начал* (пер., ред. Афанасьева В. К.). СПб.
- Ахян, С. (Ahyan, S.)
 1982 Les débuts de l'histoire d'Arménie et les trois fonctions indoeuropéennes, *Revue de l'histoire des religions* CIC- 3:251-271
- Ачарян, Р.
 1977 Հայերեն աստվածանունների բացատրություն (Корневой словарь армянского языка). Т. II, Ереван.
- Белли, О. (Belli, O.)
 2000 *The Anzaf Fortresses and the Gods of Urartu*. Istanbul.
- Бойс, М.
 1987 *Зороастрийцы: верования и обычаи*. М.
- Бройдо, Г. И.
 1936 *Кабардинский фольклор* (ред. Бройдо Г. И.). М., Л.
- Вирсаладзе, Е. Б.
 1976 *Грузинский охотничий миф и поэзия*. М.
- Гиршман, Р.
 1993 Արևմտյան քաղաքակրթությունը և Ուրարտուն. *Իրանի նախնի*, 5 (Ахеменидская цивилизация и Урарту. Франц. оригинал – 1962);
- Грантовский Э.А.
 1970 *Ранняя история иранских племен Передней Азии*. М.
- Далгат, У. Б.
 1972 *Героический эпос чеченцев и ингушей*.
- Джанашна, И. С.
 1960 *Статьи по этнографии*. Сухуми.
- Джаукян Г. Б. (Ջաուկյան, Գ. Բ.)
 1986 Հայկական շերտը ուրարտական դիցաբանության (Армянский слой в урартском пантеоне). *Պատմա-բանասիրական հանդես* 1: 42-70.
 1987 Հայոց լեզվի պատմություն. նախադրյալի ժամանակաշրջան (История армянского языка: дописьменный период). Ереван.
- Дьяконов, И. М. (Diakonoff, I. M.)
 1968 *Предыстория армянского народа*. Ереван.
 1970 Арийцы на Ближнем Востоке: конец мифа. *Вестник древней истории*, 4.
 1981 Evidence on the Ethnic Division of the Hurrians. *Studies on the Civilization and Culture of the Hurrians*. Winona Lake, Indiana: 77-89.
 1983 К вопросу о символе Халди. *Древний восток*, 4. Ереван: 190-194.
 1990 *Арханческие мифы Востока и Запада*. М.
- Дэннелс (Daniels, C.M.)
 1975 The Role of the Roman Army in the spread and Practice of Mithraism. *Mithraic Studies II*. Manchester, 1975. Pp. 249-274.

- Дюмезиль, Ж. (Dumézil, G.)
 1986 *Верховные боги индоевропейцев*. М.
 1990 *Скифы и парты*. М.
 1994 *Le roman des jumeaux*. Paris.
- Есаян, С.А., Бнягов, Л.Н., Амаякян, С.Г., Канецян, А.Г.
 1991 *Бнянская гробница в Ереване*. Ереван.
- Зимански, П. (Zimansky, P.)
 2001 *Archaeological Inquires into Ethno-Linguistic Diversity in Urartu. Greater Anatolia and the Indo-Hittite language Family*. Washington D.C.
- Иванов, В. В.
 1976 К балкано-балто-славянским параллелям. *Балканский лингвистический сборник*, с. 143-164.
- ИДВ II *История Древнего Востока*. Т. II. Передняя Азия. Египет (под ред. Г.М. Бонгард-Левина). М. 1988.
- ИДМ III *История Древнего Мира*. Т. III. Упадок древних обществ (под редакцией И.М. Дьяконова и др.). М. 1989.
- Ирмшер, Й.
 1989 *Словарь античности* (составитель Й.Ирмшер). М.
- Кальмейер, П.
 1983 Символ Халди. *Древний Восток*, 4. Ереван: 179-189.
- Капанцян, Г. А. (Ղափաճյան, Գ. Ա.)
 1940 *Սրբազան պատմությունը* (История Урарту). Ереван.
 1975 *Историко-лингвистические работы*. Т. II, Ереван.
- Кент, Р. (Kent, R.G.)
 1953 *Old Persian Grammar, Texts, Lexicon*. New Haven.
- Косян, А. В. (Բոսյան, Ա. մ., Kossian, A. V.)
 1997 The Mushki Problem Reconsidered. *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* XXXIX/2: 253-266.
 1999 *Մ.թ.ա. XII դարի մերձավորարևելյան ճգնաժամը և հայկական լեռնաշխարհը* (Ближневосточный кризис XII века до н.э. и Армянское Нагорье). Ереван.
- КУКН Арутюнян, Н. В. *Корпус урартских клинообразных надписей*. Ереван 2001.
- Кюмон, Ф. (Cumont, F.)
 1956 *The Mysteries of Mithra* (франц. оригинал – 1900):
- Ларош, Е. (Laroche, E.)
 1976 *Panthéon national et panthéons locaux chez les Hourrites. Orientalia*. Vol. 45: 94-99.
- Лемер, А. (Lemaire, A.)
 1998 Une inscription araméenne du VIII^e s. av. J.-C. trouvée à Bukan (Azerbaïdjan Iranien). *Studia Iranica* 27: 15-30.
- Липински, Э. (Lipinski, E.)
 1971 El's Abode: Mythological traditions Related to Mount Hermon and to the Mountains of Armenia. *Orientalia Lovaniensia Periodica* 2: 13-69.

Матикян, А. (Մատիկյան, Ա.)

1930 *Արա Գեղեցիկ* (Ара Прекрасный). Вена.

Маттингли, Х. (Mattingly, H.)

1965 *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. V. I, London.

Мелик-Оганджян, К. А. (Մելիք-Օհանջանյան, Կ. Ա.)

1946 Միթրա-Միհրը «Մասնա ծների» մեջ (Митра-Михр в “Сасна црер”).
Գրական-բանասիրական հետախույզումներ I. Ереван, с. 269-327.

Михаев, М.И.

1982 Сосруко. Мифы народов мира. Т. II.

Надь, Г. (Nagy, G.)

1990 *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca, London.

Оганисян, В. Э.

1988 Серебряный кубок из Карашамба. *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 4: 145-161.

Парпола, А. (Parpola, A.)

1993 Bronze Age Bactria and Indian Religion. Ancient Near East and India. *Studia Orientalia*, Vol. 70. (Intercultural Religious Parallels. The Franco-Finnish Symposium 1990). Paris: 81-87.

Петросян, А. Е. (Պետրոսյան, Ա. Ե.)

1997 Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները (Древнейшие истоки армянского эпоса). Ереван.

1997a Արամի առասպելը համեմատական առասպելաբանության
համատեքստում և հայոց ազգածագման խնդիրը (Миф об Араме в контексте
сравнительной мифологии и проблема этногенеза армян). Ереван.

2000 Ջ. Ռասելի «հայագիտական» հնարանները (“Арменоведческие”
измышления Дж. Рассела). *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 1: 241-257.

2002 *Армянский эпос и мифология*. Ереван.

2002a Ուրարտական գլխավոր աստվածների եռյակը և պետության իշխող
վերնախավի ծագման խնդիրը (Триада главных богов Урарту и проблема
происхождения правящей элиты государства). *Պատմա-բանասիրական
հանդես*, 2.

Петросян, Г.Л. (Պետրոսյան, Հ.Լ.)

2001 «Մանուկի» կերպարը ուշ միջնադարյան հայ տաշանաքարային
քանդակներում /XV-XVIII դարեր/ (Образ “юнца” в позднесредневековой
армянской надгробной скульптуре /XV-XVIII вв./). *Թուխ մանուկ*. Երևան:
68-84.

Пиотровский, Б. Б.

1944 *Урарту*. Ереван.

1959 *Ванское царство*. М.

1962 *Искусство Урарту*. Л.

Քույան, Յ. (Քումիսյան, Ջ.)

1971 Հայաստանի վերաբերյալ հռոմեական դրամներ և մեդալիոններ (Римские

монеты и медалионы касающиеся Армении). Միհրաիզմ:

Рак, И. В.

1998 *Зороастрийская мифология: мифы раннего и средневекового Ирана*. СПб.

Расселл, Дж. Р. (Russell, J. R.)

1987 *Zoroastrianism in Armenia*. Cambridge (MA), London.

1994 On the Armeno-Iranian Roots of Mithraism. *Studies in Mithraism*. Rome 1994. Pp. 183-193.

Салакая, Ш. Х.

1976 *Абхазский нартский эпос*. Тбилиси.

Сальвини, М. (Salvini, M.)

1987 La formation de l'état urartéen. *Hethitica* 8: 402-406.

1989 Le panthéon de l'Urartu et le fondement de l'état. *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino oriente antico* 6: 79-89.

1995 *Geschichte und Kultur der Urartäer*. Darmstadt.

2001 Die Einwirkung des Reiches Urartu auf die politischen Verhältnisse auf dem Irarinschen Plateau. *Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte*. B. 7, Bonn: 344-356.

Севин, В. (Sevin, V.)

1991 The Early Iron Age in the Elazig Region and the Problem of the Mushkians. *Anatolian Studies* XLI: 87-97.

Стронах, Д. (Stronach, D.)

1967 Urartian and Achaemenian Tower temples. *Journal of Near Eastern Studies* (XXVI): 278-288.

Срвандзтянц, Г. (Սրվանձտյանց, Գ.)

1982 *Երկիր* (Труды). Т. II. Ереван.

Таплин (Tuplin, C.)

1999 On the Track of the TenThousand. *Revue des études anciennes* 101, no 3/4.

ՕձձձձԻԺ, Ե. (Teixidor, J.)

1997/98 Antiquités Sémitiques. *Annuaire du collège de France 1997/ 98. Résumé de travaux* (1997/98): 732-734.

Тирацян, Г.А.

1964 Ուրարտական քաղաքակրթությունը և Արեւմեայան Իրանը (Урартская цивилизация и ахеменидский Иран). *Պատմա-քաղաքական հանդես*, 2: 149-164.

Тирацян, Н.Г.

2001 Խալդի աստծու հիշատակությամբ արամեերեն մի արձանագրության շուրջ (Об одной арамейской надписи с упоминанием бога Халди). *Հին Հայաստանի պատմության և մշակույթի հարցեր*. Գևորգ Տիրացյանի հիշատակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումներ. Երևան: 5-12:

Топоров, В.Н.

1982 Митра. *Мифы народов мира*. Т. II. М.

Тюро-Данжен, Ф. (Thureau-Dangin F.)

1912 *Une relation de la huitième compagne de Sargon* (714 av. J.-C). Paris.

Фрай, Р.Н.

1972 *Наследие Ирана*. М.

Хоффнер, Х. А. (Hoffner, H. A.)

1990 *Hittite Myths*. Atlanta.

Чиковани, М. И.

1966 *Народный грузинский эпос о прикованном Амირани*.

Шарашидзе, Ж. (Charachidzé, G.)

1986 *Prometée ou le Caucase*. Paris.

Эмйн, Н.О.

1896 Вахагн-Вишапаках' армянской мифологии есть Индра-Vritrahan Риг-Веды.
Исследования и статьи Н. О. Эмйна. М. (= 1874)

ЭИр II *Encyclopaedia Iranica*. Т. II.

Юланси, Д. (Ulansey, D.)

1991 *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World*. Oxford.

Левон Аврамян
Институт археологии и
этнографии НАН Армении

ПАРНЫЕ ОБРАЗЫ «САСНА ЦРЕР»: БЛИЗНЕЦЫ, СВОДНЫЕ БРАТЯ, ДВОЙСТВЕННЫЕ ГЕРОИ

Парные образы эпоса «Сасна црер» начинаются с братьев-близнецов Санасара и Багдасара – героев первой ветви. Хотя братья изначально нетождественны – Санасар был зачат от одной горсточки воды из чудесного источника, а Багдасар – от полгорсточки, они в принципе не противопоставлены и действуют заодно, несмотря на то, что их нетождественность в дальнейшем находит продолжение. Например, Санасар после инициации на дне моря увеличивается в размерах в семь раз, и Багдасар, не прошедший инициацию, не узнает и боится его, однако эпос сразу же «забывает» об этом, и близнецы вновь выступают в паре, составляющие которой либо следуют изначальному соотношению «два к одному» – Санасар одолевает сорок богатырей из шестидесяти, Багдасар же справляется с двадцатью,¹ либо вообще неразличимы. Так, в одном варианте братья, с разных концов начав крушить вражеское войско, наконец вступают в смертельный бой, и только не сумев одолеть один другого, каждый из них признает в своем окровавленном могучем противнике собственного врата.² Более того, неразличимость братьев-близнецов – они оба были так хороши собой, что посланцы дочери царя каджей не смогли опознать Санасара и опустили любовное письмо царевны на постель Багдасара – и становится причиной их непродолжительной вражды, чуть было не приведшей к братоубийству.³ Итак, несмотря на изначальную различимость двух порций воды, первые парные герои эпоса не являются антагонистами, хотя антагонизм в них уже заложен. Багдасар как не прошедший инициацию, не оставляет потомства, но парные герои-антагонисты необходимы эпосу, подобно тому как человек не может обойтись без своего двойника,⁴ поэтому они рождаются в роду Санасара.

В редких случаях близнецы-антагонисты рождаются во втором поколении, но это, как правило, вырожденные варианты. Например, у Синам Керима (соответствует Санасару других вариантов) рождаются близнецы Давит и Вего (в других вариантах Вего/Верго приходится Давиту дядей), являющиеся уже традиционными братьями-антиподами.⁵ Однако истинные

¹ Давид Сасунский. Армянский народный эпос. Ер., 1939, с.46-48, 90.

² Միմիշ ծնէր, հիւն. Ա, Եր., 1936, р.154.

³ Интересно, что близнецов примиряет их мать тем же способом – обнажает грудь (см., Միմիշ ծնէր, հիւն. Ա с.882-884), – как и в разных частях света кладут конец кровной вражде, символически превращая кровников в братьев, вскормленных одним молоком (см. Л.А. Аврамян. Первобытный праздник и мифология. Ер., 1983, с.147).

⁴ О неразлучности пары человек и его двойник в психологическом и ритуально-мифологическом контексте см. Л.А.Аврамян. Указ. раб., гл. III.

⁵ Միմիշ ծնէր, հիւն. Բ (I), Եր., 1944, с.225-246.

братья-антиподы практически во всех вариантах появляются в третьем поколении. Это внуки Санасара, сводные братья Давит и Мсрамелик. Последний представляет собой уже не просто брата-соперника, борющегося за первенство или из-за невесты – обычные мотивы противоборства в близнецной паре, но и врага-захватчика – иного по этнической и конфессиональной принадлежности. Более того, в Мсра-мелике выявляются признаки противника драконьей природы, что приближает противоборство сводных братьев к драконоборству.⁶ Причем показательно, что если в первой паре положительным (условно) является старший брат – Санасар, то в последней положительным (безусловно) выступает младший брат Давит. В этом смысле герои эпической ветви о Давите ближе к сказочным героям,⁷ тогда как близнецы первой ветви больше соотносятся с мифологической парой героев. Неудивительно, что в арцахской сказке про братьев-близнецов Санасара и Багдасара более сильным оказывается Санасар, младший брат,⁸ в противоположность своему эпическому прототипу, старшему близнецу. Давит к тому же явственно проявляет черты сказочного дурака – младшего брата,⁹ причем не только в сумасбродстве, доставшемся ему «генетически» по линии сасунских «кривых» (Нй)с). Так, дядя узнает младенца Давита по тому, что он идет напрямик, не различая дороги,¹⁰ но в то же время его дурость и сумасбродство, видимо, настолько превосходят обычную детскую неразумность, что в эпосе предпринимается попытка приписать его дурость воздействию дурманящих трав, которыми он обжегся во время своего путешествия из Мсыра в Сасун, а в Мсыре даже придумали специальный тест (выбор между огнем и золотом), чтобы выяснить, злокозненны или просто по-детски бездумны проделки Давита, направленные против Мсрамелика. Однако уже в Сасуне Давит совершает классические «подвиги» сказочного дурака – сгоняет в одно стадо домашних животных и диких зверей, губит просяное поле, «спасая» его от воронья, иными словами, не может провести противопоставления «природа – культура», главного противопоставления, делающего homo

⁶ См. *Ս. Հարությունյան, Հայ արքայականությանը*, [Բնրութ, 2000], А.181-186: анализ противоборства Давита и Мсрамелика в контексте основного мифа, реконструированного В.В.Ивановым и В.Н.Топоровым. Ср. также *Ս. Գրիգորյան, «Ամբողջի» և «Կեսի» հավաքությունը «Սասնա ծռերում» // Ավանդական ժողովրդական հարցերը հայկական մշակույթում, Ձեկնուցումների թեզիսներ*, Եր., 1982, с.35-36.

⁷ В сказках старшие братья (обычно их двое) действуют заодно – как одно лицо, так что против героя, младшего брата, выступает как бы один противник, его близнец-антагонист – см. *Л.А.Абрамян, А.Р.Демирханян. Мифологема близнецов и мировое дерево // Историко-филологический журнал*, 1985, № 4, с.71-72.

⁸ *Ս. Ղազարյան, Արցախի (Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ.15)*, Եր., 1984, հիշ.1.

⁹ Впрочем, и в эпико-мифологической паре близнецов именно младший, Багдасар, выделяется сумасбродностью, является истинным «кривым» – см. *Ս. Ղևոնդյան, Բաղդասարի կերպարի հնագույն հիմքերը, Հին Հայաստանի մշակույթը, Հանրապետական գիտական նստաշրջան, Ձեկնուցումների հիմնադրություններ*, Եր., 2002, с.38. Интересно, что в одном варианте (Սասնա ծռեր, հատ. Ա,с.876) вторая порция воды, от которой был зачат Багдасар, была не только традиционно неполной, но и мутной.

¹⁰ Ср. младшего брата в сказках, который в отличие от своих братьев-соперников, избегающих срединного пути по золотому настилу и держащихся по обе стороны от него, выбирает именно его и идет к цели, к своей будущей жене, не глядя себе под ноги.

– sapiens-ом, неразумного ребенка – соображающим взрослым, а героя-богатыря или героя-дурака – чем-то промежуточным, причастным обоим противопоставляемым мирам. Как указывалось, скрытый антагонизм первой близнецной пары уже открыто проявляется в паре сводных братьев в третьем поколении сасунских героев. Сходным образом Мгер Старший, сын Санасара и отец Давита, «возрождается» в своем внуке Мгере Младшем, т.е. снова через одно поколение. В общей митранческой природе обоих Мгеров вряд ли приходится сомневаться,¹¹ но здесь примечательно, что в эпосе внук наследует имя деда точно так же, как в наши дни, а традиция (близнецная, митранческая) передается не от родителей детям, а, как отмечают современные этнографы насчет информации вообще, от деда/бабушки внукам. Оба Мгера, герои соответственно второй и четвертой линий эпоса, не выступают в паре, ни в комплементарной, как близнецы, ни противопоставленной, как братья-антагонисты. В то же время, будучи эпическими отголосками Митры, они несут в себе скрытую парность, доставшуюся им, по-видимому, от дву-единой пары соответствующих божеств в иранской и индийской традициях – авестийской Митра-Ахура (Ахурамазда) и ведийской Митра-Варуна, индоиранский прототип которой *Митра-*Варуна уже присутствует в митаннийском списке богов.¹² В этой паре Варуна/Ахурамазда, видимо, моделировал в индо-иранский период в основном космологические аспекты вселенной, Митра же ведал устройством «человеческой» вселенной. Такая схема объясняет возникновение следующей по времени стадии в истории Митры – превращение его в бога договора, причем в ходе подобной эволюции Митра мог иногда принимать более агрессивные черты, первоначально присущие его соседу по божественной паре. В результате реформы Заратуштры Ахурамазда обрел статус единственного главного бога, Митра же был исключен даже из круга его ближайших помощников.¹³ Более того, в иранском мире, как известно, происходит инверсия в оценке составляющих индийской пары дэвы–асуры, результатом чего является возвышение класса асур в ущерб некогда божественным дэвам, низведенным до значения зловредных демонических существ, в качестве которых они продолжают фигурировать в армянском и грузинском фольклоре. Возвышение асур, приведшее к абсолютному возвышению Ахурамазды, не могло не отразиться на образе низведенного Митры, по-видимому, не избежавшему вместе с дэвами некоторой дополнительной демонизации. Такая схематическая мифологическая предыстория образа Митры необходима для понимания иногда не совсем понятных черт в его эпических порождениях, в частности разрушительного начала в образах митранческих героев типа армянского Мгера Младшего или грузинского Амирани, не говоря уже о целом классе закованных в пещере (прикованных к скале) героев явно демонической природы.

¹¹ Из последних работ на эту тему см. А.Петросян. Армянский эпос и мифология. Ер., 2002, с.95-103: о соотношении Мгера Старшего с западным Митрой, Мгера Младшего – с героями, прикованными в горах или рожденными из камня, обоих Мгеров – с другими мифологическими образами.

¹² См. об этой паре: G.Dumézil. *Mitra-Varuna*. New York, 1988, p.91-94; В.Н.Топоров. Митра // Мифы народов мира. Т.2. М., 1982, с.156-157.

¹³ В.Н.Топоров. Там же, с.156; он же. О семiotическом аспекте митранческой мифологии в связи с реконструкцией некоторых древних представлений // *Semiotyka i struktura tekstu*. Warsz., 1973, с. 357-371. Ср. сопоставление митра-варунического мифологического комплекса с двумя компонентами имени Ара Гехецик (Прекрасный) – см. А.Петросян. Армянский эпос и мифология, с.91: имя Ара здесь связывается с митранским аспектом комплекса Митра-Варуна.

В плане рассматриваемых в статье парных образов Мгер представляет собой как бы скрытое противоборство составляющих (претерпевших свои эволюционные изменения) некогда комплементарной пары Митра-Варуна, которая «могла моделировать известную совокупность явлений в целом, без дифференциации этого целого на противоположные элементы».¹⁴ Например, Мгер Старший, подобно Митре – богу договора и клятвы, держит слово, данное противнику, старшему Мсрамелнику, – позаботиться о его жене, в результате чего и рождается его старший сын – младший Мсрамелник, смертельный враг его народа и второго сына Давита. Но именно потому, что он позволяет матери Давита нарушить обет воздержания, он и погибает вместе с женой после рождения младшего сына¹⁵ – героической составляющей противоборствующей пары. Еще более выпукло нарушение митранческих функций соответствием Митры можно видеть в грузинском эпическом герое Амирани, именно в тех вариантах, где его наказывают, заковывают в пещере только за то, что он хронически и злобно не держит данного слова.¹⁶ Следуя его происхождению и логике его проступков, имя Амирани можно было бы истолковать (в ключе «народной» этимологии) как «анти-Митра». Правда, Амирани не держит слова, данного прежде всего своим многочисленным демоническим противникам, но, согласно авестийской митранческой традиции, «договор имеет силу и в отношении носителей лжи».¹⁷ Невидимые парные образы, противоборствующие силы, стоящие за не раз отмечавшейся двойственностью прикованных героев, можно усмотреть и в своеобразной «битве с самим собой», в способе, которым Амирани в ряде вариантов сам укрепляет железный столяр, к которому прикован, всякий раз как оказывается на грани освобождения.

Согласно В.Н.Топорову, после реформы Заратуштры в ряду изменений в образе Митры можно полагать формирование мифологемы солнце (свет) из камня (скалы), которая свидетельствует о выходе образа Митры за пределы собственно индоиранского ареала и о взаимодействии орфических доктрин и митранческих мистерий.¹⁸ Можно полагать, что герои, рожденные из камня (скалы) или заточенные в пещеру (скалу), имеют отношение к этой позднемитранческой традиции, тем более что Прометей, самый известный из прикованных героев, тоже вроде бы тяготеет к этой традиции. Однако возможны и другие источники мифологемы о закованном герое, несколько затушевывающие героический Прометеев пафос и приближающие этого героя к ему подобным к варуническому (демоническому) аспекту Митры, более того, вводящие в этот круг других, неожиданных и не менее известных героев.

Как мы уже сказали, митранческие герои армянского и грузинского эпоса как бы борются с самим собой, а иногда даже наказывают самого себя. Конечно, эпический герой не может

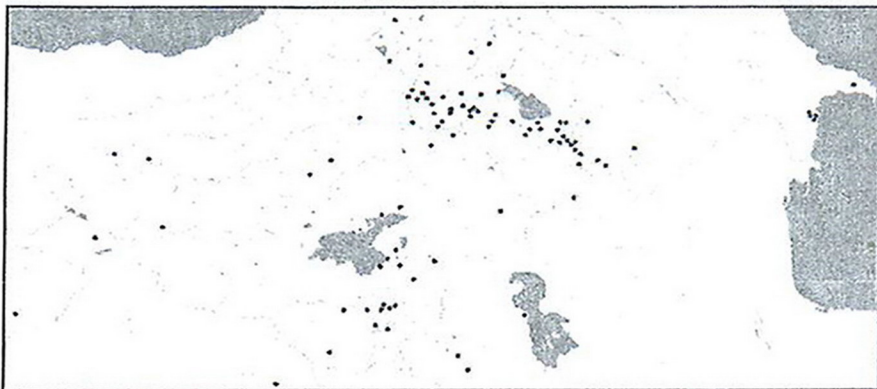
¹⁴ В.Н.Топоров. О семиотическом аспекте митранческой мифологии..., с.362.

¹⁵ Ср. *Ս. Պարթևյան*. Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները. Եր., 1997, с.37; *А.Петросян*. Армянский эпос и мифология, с.132: гибель Мгера Старшего как следствие нарушения первой функции (в контексте трехфункциональной идеологии Ж.Дюмезиля). Ср. также *Է.Լուսինյան*. «Կարն լիա» վիճակի Լրնի-Վրնի-Մրնի-Մրնի-Մրնի // *Կարն լիա*. Եր., 2000, с.26: гибель Мгера Старшего как следствие нарушения соответствующей митранческой функции.

¹⁶ См., например, *М.Я.Чиковани*. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. М., 1966, с.225.

¹⁷ См. *В.Н.Топоров*. Митра, с.154.

¹⁸ Там же, с.157; *В.Н.Топоров*. О семиотическом аспекте митранческой мифологии..., с.364.



արտացոլված, տեսանելի են ընդհանրությունները:

գ. Ժայռապատկերումն ու մշակույթի այլ ոլորտները կապված են մշտական թեմայի առկայությամբ՝ թեմատիկ ինվարիանտներով. երկնային լուսատուների և Լուսի պաշտամունք, նախնիների ու մայրության պաշտամունք, մանկանց ու ծագուկների պաշտպանություն ու խնամք, տոտեմիզմ, հսկաներ, առասպելական էակներ: Նկատելի է նաև պատմողական-պատկերագրական մշտական ոճ՝ զավեշտ, չափազանցում: Կա և հակառակը՝ որոշ թեմաների ընդգծված քաղաքացիական կենցաղային ոչ-կարևոր ու ցածրակարգ, դաժան, անպատշաճ և ինտիմ կողմերի արտացոլումներ չկան (ուտելու, կերակրի պատրաստման, սպանության ուղղակի ձևերի, մորթելու և էրոտիկ տեսարաններ և այլն):

է. Թերևս հնարավոր կլինի վերականգնել նաև լեզվամտածողությունը, ինչն ազգային պատկանելության որոշիչ է: Այս գերխնդրի լուծումը հավանական է, եթե ապագայում ժայռապատկերների բնութագրերի միջև, դասակարգման շնորհիվ, բացահայտվեն պատճառ հետևանքային նոր առնչություններ, քանզի նշմարվում են պատկերման երևույթի մտածողական մակարդակները: Բարդ հորինվածքներում երբեմն զգացվում է ձախից աջ շարժում, զարգացում:

ը. Հայկական լեռնաշխարհից էթնոմշակութային հզոր ալիքներ են տարածվել:

Արդեն իսկ նկատվում, ուրվագծվում է մի շատ կարևոր հանգամանք. հյուսիսաֆրիկա-եվրասիական տարածաշրջանում դիտելի է ժայռապատկերների թեմատիկ խմբերի (աստղագիտություն և օրացույց, երկնային երևույթներ, քարտեզ ու հատակագիծ, բնության տարրեր, խմբական որս, մարգածներ, մարտածներ, կենդանիների ընտելացում, անհետացած կենդանիներ և վիշապներ, հատկապես՝ խորհրդանշաններ ու արևապատկերներ) ճառագայթաձև բաշխում: Կենտրոնում՝ Հայկական լեռնաշխարհն է:

Աշխարհի գրեթե բոլոր ծագերում կան ժայռապատկերներ, սակայն Հայաստանի տարածքում հայտնաբերված ժայռապատկերները շատ են բազմազան՝ ընդգրկված են մոտ 15 թեմատիկ խմբում: Ընդամենը, դեպի Փոքրի Ասիա, Կովկաս, Հս. Եվրոպա, Սիբիր, Կենտրոնական Ասիա, Իրան, Հս. Միջագետք, Արլ. և Հս. Աֆրիկա, Արլ. Եվրոպա ուղղություններով շարժվելիս զգալիորեն նվազում է պատկերների բազմազանությունը, քանակն ու խտությունը, իսկ որոշ թեմատիկ խմբեր գրեթե քաղաքային են կամ արտահայտված են շատ բույլ (աստղագիտություն, օրացույց, քարտեզ, տառանշան, վիշապ, մարգած և այլն): Աշխարհի այդ մասերի հնավայրերում ժայռապատկերները հիմնականում 5-6 թեմատիկ խումբ են ներկայացնում: Այդ հնավայրերում շատ բարձր է կրկնվածության աստիճանը պատկերախմբերում, ու թե հայտնվում էլ է նոր տեսականի ու պատկեր՝ հետևանք է տեղի բնակիչների մարդաբանական ու կենցաղային յուրահատկությունների և տեղական կենդանիների տեսքերի արտացոլման (օր. սևամաշկ մարդ, ձկնորսական ցանց, նավակ, ընձուղտ, փիղ և այլն):

Փաստերի քննությունը և համակարգումը միարժեքորեն նշում է, որ ժայռապատկերման

կործանվել (ընկուզենի), մաստրն ու կորեկը, կրակի աստծո խորհրդանիշ ազդավն ու եղնիկը⁸¹: Սակայն Արևի առավել խտացված խորհրդանիշն է ցորենը, որի շեղջերն ու ոսկեգույնը հիշեցնում են կրակի ու ոսկու շեղջերը: **Լուսարևային** բնութագրերն արտացոլված են նաև էպոսի տեղանուններում, որպիսիք են՝ Ծովասարը (երկնային երկրային ծով), Պղնձե⁸² (ոսկեգույն արևագույն) և Կանաչ քաղաքները, Կապուտկողը⁸³:

Արևային հատկանիշների այսօրինակ առատությունն ու բարձրարժեքությունն առիավատյան են հայոց ժողովրդական վեպի ակունքների վաղնջականության, քեպետ էպոսի վերջնական ձևավորումը վերագրվում է X դարին:

Հոգևոր կերտվածքի, մտածողության և հավատքի այսօրինակ լուսեղեն ոլորտներում կայացած, հարատևած և զարգացող, ի սկզբանե Արեգակն արդար և Լույս պաշտած հայերս, այժմ էլ ի զորու ենք շարունակելու արարել մարդկային ճշմարիտ արժեքների մնայուն աշխարհը:

ավանդույթները, իմաստաբանությունն ու հմտությունները կենտրոնախույս բաշխում, այսինքն՝ պայթուցակերպ տարածում են ցուցանում: Դա բերում է տրամաբանական եզրահանգման, որ Հայկական լեռնաշխարհից հզոր արտագաղթերն ակնհայտորեն ուղեկցվել են աշխարհընկալումային պատկերացումների տարածմամբ՝ նաև ժայռարվեստային մշակույթի միջոցով և տեսքով: Ժայռագրությունը հնդեվրոպական ընդհանուր մշակույթի կարևորագույն մասերից է, ինչը բոլորն են ժառանգել, բայց այն կարողացել է հարատևել ու զարգանալ միայն քարաշատ, ժայռոտ վայրերում: Եզրահանգումը համահունչ է քե՝ ազգագրության, և քե՝ հին շրջանին (մ.թ.ա. VIII-I հազ.) առնչվող երկրաբանական, աշխարհագրական, կենսաբանական, մարդաբանական, հնագիտական, ու լեզվաբանական, աստղագիտական, տոմարագիտական, դիցաբանական և առհասարակ՝ մշակութաբանական նորագույն տեսություններին: Այն հիմնված է ՀՀ, Պատմական Հայաստանի ու մեր շրջակայքի ժայռապատկերների համակարգված ուսումնասիրության, համեմատական ժայռապատկերաբանության մի շարք հիմնարար՝ հնագետներ Մանդրո Սարդարյանի, Հարություն Մարտիրոսյանի, Հասմիկ Իսրայելյանի, Գրիգոր Կարախանյանի և Պավել Սաֆյանի, հնակենդանաբան Սոնա Մեծտմյանի, պատմաբան Արզամ Ավագյանի, տոմարագետ Հայկ Բադալյանի, աստղագետ ու հայ աստղագիտության պատմաբան Բենիկ Թումանյանի աշխատությունների, և հատկապես՝ բազմահազար ժայռապատկերների հայտնաբերող, ճարտարապետ Սուրեն Պետրոսյանի ժայռապատկերների արտանկարների հավաքածոյի և Կարեն Թախթյանի՝ մոտ երկու հազար լուսանկարների ու քարտեզների վրա:

Ժայռարվեստի հուշարձանների պայթուցակերպ տարածումը վկայություն է լեռնաշխարհից էթնոմշակութային հզոր ալիքների սփռման՝ հարակից շրջաններ և ավելի հեռու, այսինքն՝ առկա է ևս մի հզոր կռվան, հոգուտ հնդեվրոպական նախահայրենիքի՝ Հայկական լեռնաշխարհում գտնվելու: Հայոց ժայռապատկերները երկնել է **բազմահազարամյա, բնիկ, մատակյաց մեկ** էթնոս: Արարչության այս ոլորտը հայոց համար եղել է **բնորոշ, հարազատ ու ավանդական**, տարածաժամանակային առումով՝ նաև որոշակիորեն **մենաշնորհային**: Այն միահյուս էր հայոց մշակույթի գրեթե բոլոր հիմնարար ճյուղերին: Ժայռապատկերումը, հայոց դեպքում **ինքնաբերիչ է ու տեղածին**: Պարբերաբար արտաբխելով ծագման ակունք Հայոց աշխարհից, այն ազդակներ, շունչ ու ոգի է սփռել Հին Աշխարհում:

⁸¹ Տե՛ս Գրիգորյան Գր., նշվ. աշխ., էջ 80-81, տե՛ս նաև Իսրայելյան Հ.Ռ., նշվ. աշխ., էջ 61:

⁸² Գ. Սրվանձտյանցը Պղնձե քաղաքը հիշատակում է Վարագա դաշտում (Գրոց ու Բրոց և Սասունի Դալիթ կամ Սիերի Դուռ, Կ. Պոլիս, 1874, ԼԱ, էջ 111, **նույնը**, Երկեր, հտ. I, Եր., 1978, էջ 78: Նույն տեղն է նշում նաև Մ. Աբեղյանը՝ «Վանայ ծովի հարալային եզերքում, Ռշտունեաց մեջ» (Աբեղյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 62, 168: Հիշենք նաև արաբական հեքիաթներում հիշատակված «Պղնձե քաղաքը»:

⁸³ Կապուտկող բերդը տեղադրվում է Վանա լճի հարավային ափերին, Ընծաքիսար (Ընծաքիարս: լեռան լանջին, Հայկական Տավրոսի Շատախի լեռներում (Հակոբյան Թ.Խ., Մելիք-Բախշյան Ստ. Տ., Բարսեղյան Հ.Խ., Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հտ. 2, Եր., 1988, էջ 955 և 380. տե՛ս նաև Սասնա Ծոեր, 1977, տեղանունների ցանկ, էջ 696:

Ծովինար Հարությունյան Երևանի պետական համալսարան

ՏԻԵԶԵՐԱՇԻՆԱԿԱՆ ԵՎ ՏԻԵԶԵՐԱՊԱՀՊԱՆ ԶՈՀԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ ՍՈՏԻՎՆԵՐԸ «ՍԱՄՆԱ ԾՈՒՐ»-ՈՒՄ ԵՎ ՍԵՐ ԵՐԿՎՈՐՅԱԿ ՆԱԽԱՀԱՅՐ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ԱՆՎԱՆԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԸ

Սեր «Սամա Ծուր» էպոսը սկսվում է մի արարվածով, որի հիմքում դժվար չէ ճանաչել հեքիաթներին բնորոշ աշխարհապահական գոհաբերության մոտիվը. այն է՝ արքայադուստրը պեք է գոհաբերվի տվյալ երկրի փրկության համար: Մոտիվը տեղայնացված է ազգային և կրոնական առումով և ըստ երևույթին դրանով պետք է բացատրվեր շատ եզրերի ավելի նոր ժամանակների պատկանելը: Սակայն հիմնական տեղանունների, անձնանունների և նամանավանդ գործողությունների նկարագրության համարյա անխախտ ընթացքի մեջ շոշափվում է այն հնագույն ատաղձը, որը կարելի է բնութագրել իբրև պայմանական գործողության, խոսքի և հնչերանգի միջոցով ամրակայված հանրային հիշողություն՝ ծես: Այդպիսի հիշողությունը առաջին հերթին պահպանում է սերունդների համար դասը ամենասկզբի մասին. այն է՝ աշխարհի արարման մասին: Այսպիսով, արքայադուստր հայրենապահական գոհաբերություն-ամուսնություն մոտիվի վրա բարձրանում է աշխարհաստեղծման դիցույթի մոտիվը, որտեղ հարսանիքը դիտվում է նոր Օջախի, որպես նոր կոսմոսի արարման գործողություն: Ընդ որում այս հարսանիքի կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ իր ժամանակով համընկնում է տարեպատույտի այն նշանավոր պահի հետ, որը հայտնի է որպես երկնքի և երկրի հարսանիքի օր: Այդ օրը քրիստոնեական ծիսական օրացույցում հայտնի է որպես Համբարձման տոն, իսկ զանազան հին ավանդություններ վկայում են այդ օրվա և տոնի հավատալիքների և ծիսական արարողությունների մասին, այդ թվում՝ այդ օրը՝ հատկապես այդ օրը, երկնքի դռների բացվելու, արտահայտված ցանկությունների իրականացման մեծ հավանականության, աստղերի հետ խոսելու ու գուշակություններ անելու հնարավորության, ժողովրդական ճոխ զբոսանքների մասին: Այդ բոլորը հայտնի է, իսկ էպոսում մենք ունենք զուսպ հայտարարություն այն մասին, որ Համբարձման օրն է և սրտնեղած հարսնացուն բոլորովին այլ, իր, բայց իր համար անցանկալի հարսանիքից առաջ դուրս է գալիս իր ընկերուհիների հետ մի վերջին անգամ՝ զբոսանքի: Ժողովրդական զբոսանքները ըստերևույթին իրականության մեջ ևս ունեցել են ավանդապահ հասարակական կյանքի սուր անկյունները հարթելու հատկանիշ: Իրենց բովանդակության հիմքում դրանք պետք է, որ ունեցած լինեն իրենց ծիսական սցենարը, իսկ մանրամասների հարցում, որքան էլ որ զանազանվեն, վերջում պետք է ունենան միևնույն արդյունքը:

Համբարձման տոնի օրվա զբոսանքի արդյունքը պետք է որ գերբնական լիներ: Ծովինարի կողմից ջրային գերբնական տարերքին ինքնական անձնատուր լինելը բազմաթիվ

զուգահեռներ ունի հնդեվրոպական և ոչ հնդեվ-րոպական առասպելներում: Սակայն այդ երևույթը առավել հստակ բացատրություն է գտնում հատկապես տամիլյան պաշտամունքային պոեզիայում, որտեղ բառացիորեն ասվում է, որ իզական սեռի կույս էակը անսանձելի կրակի կուտակում է պարունակում, որը չսանձահարվելու, չկանոնավորվելու դեպքում կարող է աշխարհի կործանման պատճառ դառնալ: Մինչդեռ, տարեպատույտի վճռական պահին հանդիպելով ջրի բեղմնավորող ներուժին այն դառնում է նոր արարչության սկիզբ: Նախասամոսնական դեֆյորացիայի ենթարկվելու սովորությունը տաճարական հետերիզմի պայմաններում, կուսության ընծայումը սիրո և պտղաբերության աստվածներին, որը կանացի կրակե ներուժին ստեղծարար բնույթ տալու նպատակ ունի, այնուամենայնիվ կանացի անհատների կողմից դաժանորեն շրջադարձային (և դրանով իսկ ողբերգական) բան է ընկալվել: Բնագիտական-կենսաբանական հետազոտությունների արդյունքում պարզվել է, որ անգամ սերմնաբջիջների մակարդակում բեղմնավորման պահը իզական եզրը ընկալում է որպես ագրեսիա: Եթե միջազեռքյան լեզենդում մայր նախաստվածուհու մարմնի անմիջական հատումով է ստացվում վերին և ստորին ջրերի անջատումն իրարից, ապա մեր էպոսի նախամոր հատումը երկուսի և այնուհետև դրանց միասնության պահպանումը անցնում է անհամեմատ ավելի երկար մի ճանապարհ արտաքին դժվարությունների միջով, որը խորթ միջավայրն էր և արարչության արդյունք երկվորյակների խորթ հայրը: Ընդ որում, այդ հայրը կարող էր և խորթ չլինել: Ծովինարի զավակների և այլակրոն խալիֆ ամուսնու հակամարտության մեջ խորթության գործոնը հավելություն է տվյալ դիցաբանական կաղապարում, որն այլուր հայտնի է որպես պարզ հակամարտություն սերունդների միջև: Այդ հակամարտությունը սովորաբար լուծվում է ավագ սերնդի տապալումով (սպանության, գահավիժման, ամորձատման եղանակով) և նոր աշխարհակարգի հաստատման արարողությամբ:

Ծովինարի խալիֆ ամուսնու երկվորյակներից ազատվելու մշտական միտումը կարող է քննվել համընդհանուր դիցաբանական այն կաղապարում, ուր հեշտությամբ ճանաչվում են իր զավակներին լափող Զրոնոս-Սատուրնը, կամ, ասենք, ինքը՝ Ջևադ, որը ճարակորեն կանխում էր իր գահը խլելու ճակատագրական հեռանկարով ծնվելիք իր սեփական երեխաների ծնունդը: Միաժամանակ, այս կապակցությամբ դժվար է շրջանցել կուսության տաճարական մկրտաբերության հետևանքով ծնված երեխաների, այսպես կոչված Անդրանիկների հավակնությունների և ճակատագրի հարցը, ինչպես նաև այդպիսի երեխաներին արդեն հայրիշխանական տնտեսության մեջ ժառանգությունից զրկելու մարդկայնորեն միանգամայն բացատրելի սոցիալական դրդապատճառը:

Պետք է այստեղ ուշադրության առնել մի հանգամանք ևս. մեր էպոսում հատուկ շեշտվում է, որ խորթ հայրը ուզում է մատաղ անել և ոչ թե միայն պարզապես սպանել ու ոչնչացնել երկվորյակներին: Քանի դեռ հարցը վերաբերում է շատ հին ժամանակների, պարզ է, խոսքը փոխարինական աշխարհապահական զոհաբերության մասին է, երբ արքայափոխության վճռական պահին արքայի փոխարեն, որն արդեն թագավորել է իրեն հատկացված ժամանակը և պետք է զոհ բերվեր համապատասխան աստվածությանը, նրա փոխարեն զոհաբերում էին նրա որդուն, տանիստին կամ այդ նպատակով ընտրված և համապա-տաս-խան ծեսերով սրբազործված մի այլ մարդու:

Քանի որ Ծովինարի զավակները՝ դեռևս չծնված, արդեն դատապարտված էին մահվան իրենց խորթ հոր կողմից, բնական է, որ նրանց անվանադրության հարցում այդ

հանգամանքը վճռական դեր ունենար: Մեր էպոսում այդ կապակցությամբ որևէ բացահայտում չենք գտնում, բացի քերևս մի փոքրիկ հուշող հանգամանքից: Մի շարք պատումներում երկվորյակների անուններն են՝ Ադրամելիք և Սանասար:

Այդ անունների վերլուծությունը հնարավոր է դառնում, երբ հաշվի ենք առնում մեր պատմաաշխարհագրական տարածաշրջանին վերաբերվող թե մեր և թե օտար աղբյուրներում տեղ գտած բազմաթիվ վկայություններ:

Բանն այն է, որ այդ Ադրամելիք և Շարուցուրը Ասորիքի նշանավոր տիրակալ Սինաքերիբի ավագ որդիների, այսինքն Սարգոն երկրորդի թոռների անուններն են: Սինաքերիբը իր երկրորդ և առավել սիրելի կնոջ դրոմամբ իր ավագ որդիներին գրել է գահաժառանգման իրավունքից ի օգուտ իր սիրելի կնոջ որդի Ասսարհատունի: Ավագ որդիները՝ Ադրամելիք /Ադրամելիք/ը և Շարու-ուցուրը (Շարեցեր) չկարողանալով Սինաքերիբին ետ պահել ճակատագրական քայլից, սպանել են նրան Նինուրտա աստվածության կռատանը Կալխու քաղաքում: Այդ սպանությունը մեծ իրարանցում և խառնաշփոթ է ստեղծել ոչ միայն Ասորեստանում, այլև ամբողջ տարածաշրջանում, սակայն եղբայրներին չի հաջողվել իշխանության գլուխ անցնել: Նրանք թողել են Նինվե և փախել Ուրարտու (հունվարի 10-ին մ.թ. ա. 680թ.):

Հրեական հանրագիտարանը գրում է, որ Սենեքերիմը հրեից թագավորից մագապուրծ՝ իր փրկության համար մատաղ է խոստացել Նեսրաք կամ Ասրաք կուռքին (Հալևին այդ անունը Նուսկու է կարդում): Ահա այդ կուռքի տաճարում էլ նրա որդի Ադրամելիքը իր եղբայր Շարեցերի հետ նրան սպանեցին Նինվեում և փախան Արարադի երկիրը:

Հետաքրքրական մի փաստ՝ Բաղդեական մի տարեգրության մեջ հիշատակություն կա Սենեքերիմի նկատմամբ՝ այդ կարգի ընթոստացման մասին, սակայն ըստ Բերոսի՝ այդտեղ խոսքը գնում է միայն մեկ որդու մասին, ընդորում՝ առանց անունը տալու: Իսկ Եվսեբիոսի տարեգրության մեջ հիշատակված Աբիդենի պատմածը Սուրբ գրքի նմանությամբ հիշատակում է երկու որդիների մասին Ներգիլ և Ադրամել, որ Պոլիստոսը հաղորդում է Արդունուսան ձևով:

Ադրամելիք / Ադրամելիքը անունը բառակազմական առումով վերլուծելի է: Այն իր ամբողջությամբ էլ իբրև դիցանուն հիշատակվում է Աստվածաշնչում (Դ թագավորաց գրքի 17,31) իբրև Սեփարնահիմ քաղաքի (բաբելոնյան Միպարի հրեական անվանումը) գլխավոր աստվածության անուն: Երբ այդ քաղաքի բնակիչները Սարգոնի կողմից քշվեցին Սամարիա, շարժունակվում էին պաշտել իրենց աստվածներ Ադրամելեքին և Այնեմելեքին, ընդորում պաշտամունքի ծեսերը ուղեկցվում էին մանկահասակ երեխաների ողջակեզով՝ հանուն այդ աստվածների: Եթե ընդունելու լինենք, որ Սեփարնահիմը նույն ինքը՝ Միպարն է, ապա Ադրամելիքի անունը պետք է դիտել որպես այդ քաղաքի հովանավոր արևի աստված Շամաշի մականունը կամ երկրորդ տիտղոսը: Ողջակիզմամբ զոհաբերությունները շատ տարածված են եղել Միդիայում և Բաբելոնում և վերը բերվածը ևս հաստատում է այդ փաստը: Թալմուդը հաղորդում է, ոմն Աբբա-Առիքայի կարծիքը այն մասին, որ Ադրամելիքը, որին խոնարհվում էին Սեփարնահիմցիները ջորու կամ սիրամարգի կերպարանքով մի կուռք է եղել:

Ասորերենում Ադար ձևով դիցանուն չի վկայված, նշում է հրեից հանրագիտարանը, թեպետև հնարավոր է, որ Նինիբ գաղափարագրով վկայված դիցանունը կարդացվեր իբրև

Ադար: Հարցականի տակ է նաև այն, թե արդյոք ա՞յդ դիցաճանաչումն է ծախված Ադրամելիք անվան մեջ:

Ծանոթության համար նշենք այժմ, որ հրեից Ադարը /Ասորեստանյան Ադդարու/ կրոնական օրացույցում վերջին 12-րդ ամսվա անունն է, որ մոտավորապես համընկնում է կենդանակերպի ձկներին /փետրվար-մարտ ամիսներին, իսկ հայոց տոմարի Մեհեկան ամսին: Ուշադրության առնենք այն հանգամանքը, որ այդ ժամկետը համապատասխանում է համբարձման տոնին սկզբնավորված մեր հերոսների ծննդյան ժամանակին:

Վկայությունների մեջ եղած տարբերություններն ու այլ կարգի շեղումները մի կողմ դնելով մենք գալիս ենք ընդհանուր հայտարարի այն առումով, որ հայկական էպոսը՝ իր աշխարհարարչական պատկերացումները պահպանելով և պատկերելով միանգամայն ինքնատիպ գաղափարախոսության ու բարոյաճանաչման սահմաններում, անբնական կլիներ, եթե չարձագանքեր տարածաշրջանային երևույթներին, լինի դա քաղաքական, թե կրոնական ոլորտում: Հավանորեն մեծ դեր է ունեցել նաև իր ժամանակի բանահյուսական անցուղարձը: Միմաքերիբը, ամեն դեպքում, օտար, չար ու նվաճող թագավոր է, և մեզ հայտնի չէ թե ինչ ազգի է եղել նրա առաջին կինը՝ Միմաքերիբին սպանող որդիների կամ որդու մայրը:

Որդիների մեկ կամ երկու լինելը դարձյալ հարցականի տակ կդնեի: Չի պարզաբանված այն հարցը, թե ինչու երկու որդին է միանգամից ապստամբել: Որովհետև կա ևս մի կովան՝ այն, որ Ներգալ շարուցուր և նման անվանումները, որ տարածված էին Բաբելոնում, և որ որպես լրացուցիչ երկրորդ անուն կրում էին ասորեստանյան ազնվականները, մեկ ամբողջական անուններ էին հետևյալ բովանդակությամբ՝ **Ներգալ աստված, պահպանիր արքային** և այլն: Այսպիսի պահպանականություններ տարածված են եղել նաև այլ բովանդակությամբ: Կարող ենք եզրակացնել, որ նախապես մատաղի համար նախատեսվող անձին սկզբնապես կարող էին տալ այսպիսի անուն կամ մականուն: Հետագայում այդ սովորությունը սկզբունքորեն կարող էր իր գործնական բովանդակությունը չպահպանելով հանդերձ, պահպանել թեկուզև աղոտ հիշողություն այդ անվան ստեղծման նախնական դրդապատճառի մասին:

Տարածաշրջանում մեծ իրադարձություն առաջացրած իրադարձությունը, գործող անձի անվան պաշտամունքային բովանդակությունը կարող էր հրատապ վրաշերտ դառնալ հայոց մեջ պատմվող, երգվող, ծիսականորեն կատարվող պատմության վրա, թողնելով հետագայում հպանցիկ մի հետք գլխավոր հերոսների անունների վրա: Պաշտամունքային բանաձևը, որը մեկ հերոսի անուն պետք է լիներ ի պաշտոնե, կիսվում և բաշխվում է նույն այդ «մատաղացուի» պաշտոնում գտնվող և շատ առումներով նույնական երկվորյակ եղբայրների վրա:

Խմբագրի ծանոթագրություն. Ադրամելիք անվան բնիկ ասորեստանյան ձևն է Արդի-Մուլլիսի կամ՝ Ուրդի-Մուլլիսի «Նիմիլ աստվածուհու ստրուկ», տես Է. Ջորջի հոդվածի վերջին ծանոթագրությունը սույն հատորում (էջ 31):

Սարգիս Մխիթարյան Երևանի պետական համալսարան

Մեծ և Փոքր Սիերների կերպարների մի քանի յուրահատկությունները «Մասնա ծոեր» էպոսում

Միքրա-Միիրը /Միերը/ հնդիրանական և հայոց աշխարհի կենտրոնական աստվածություններից է՝ պայմանագրի, հաշտության հովանավորը: Նրա անունով երգվում էին որպես բարձրագույն սրբության: Նա տիեզերական կարգուկանոնի, բնության և սոցիալական աշխարհների կարգավորիչն էր: Սկզբնապես Արամազդից հետո երկրորդը լինելու նրա դերը փոխվում է լույսի ազատարարի ավելի ցածր աստիճանով: Իրանում նա դառնում է արևի աստված՝ մարդկանց և Արամազդի միջև միջնորդ¹: Ըստ ավանդության՝ ծնվել է ժայռից, ինչպես Վահագնը՝ եղեգնից: Որոշ քանդակապատկերներում նույնացվում է Ջրվանի հետ՝ վերցնելով նրանից ժամանակն անձնավորելու հատկանիշը: Նա երեք ուրորտների /երկինք, երկիր, ծով/ և երկու աշխարհների /այսերկրային և այնեկրային/ տիրակալն է² և գիտակցվել է իբրև.

1. Երկրի արարիչ.

2. Արևի աստված.

3. Շղթայված հերոս, թեև իրականում այդպիսին չէ, այլ նման է նրան իր բնավորության երկվորյամբ:

Մ.թ.ա. 4-րդից 2-րդ դարերում միևրականությունը դառնում է տիրապետող ուղղություն պարսիկների, նրանց ազգակից այլ ժողովուրդների և հայերի շրջանում: Այդ պահից Միիրի կերպարի մեջ սկսում է գերակշռել նրա «փրկչական» դերը³: Մեզանում նրա կարևորագույն սրբավայրերը գտնվել են պատմական Հայաստանի Դերջան գավառում և Գառնի ավանում⁴: Հայկական դիցարանի արևի և կրակի այս աստծո պատվին մեր սրբավայրերը մեկյան էին կոչվում, ամսանուններից մեկը՝ Մեհեկան, իսկ յուրաքանչյուր ամսվա 8-րդ օրը՝ Միիր⁵: Նրան նվիրված են եղել նաև կարևոր տոներ՝ Համբարձման և Վարդավառի: Դեկտեմբերին կատարվող Ծննդյան տոները հետագայում նվիրվեցին Հիսուսին⁶:

¹ Տե՛ս Ավ.Իսահակյան, Փորձ մեր էպոսի դիցաբանության մասին, Երկերի ժողովածու, հ.4-րդ, Ե., 1951, էջ 77-83: Мифы народов мира, т. 2, М., 1982, с. 154-158:

² Տե՛ս Ս.Հարությունյան, Հին հայոց հավատալիքները, կրոնը, պաշտամունքն ու դիցարանը, Ե., 2001, էջ 30-34, 38-41: Ф.Брокгауз-И. Ефрон, Энциклопедический словарь, т.14, С.-Петербург, 1896, с.461.

³ Տե՛ս Ա.Եղիազարյան, «Մասնա ծոեր» էպոսի պոետիկան, Ե., 1999, էջ 176-187: Հայկական խորհրդային հանրագիտարան, հ.7, Ե., 1981, էջ 550:

⁴ Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք հայոց, Վ., 1895, էջ 283:

⁵ Տե՛ս Ար. արք. Մանուկեան, Հայ եկեղեցու տօները, 5-րդ հրատ., Թեհրան, 1994, էջ 19-20:

⁶ Տե՛ս Հ.Օրբելի, Հայկական հերոսական էպոսը /նախաբան/, Ե., 1961, էջ 25:

Որպես վիպական հերոս՝ Սիերը ներկայացնում է իշխանությունը /Ջոջանց տունը/: Այստեղ ևս մա կարգաբանված տիեզերքի արարիչ-խորհրդանիշն է, որի շուրջ գոյավորվում է շրջակա աշխարհը, ինչպես դա ընդունված է արխաիկ հասարակություններում⁷: Արքայազնը կամ իշխանը ծիսական արարողություններով օծվում էր /մաքրագործվում/ և կատարում այն դերը, որ կատարում էին ցեղային առաջնորդները: Դրանով մա «ասպառվում» էր իր և իր ենթակաների անխոցելիությունը չար ուժերից: Բաղդադի խալիֆի և իր որդիների միջև կոնֆլիկտն ավարտվում է նրա մահով: 2-րդ ճյուղում առաջադրվում է նոր կոնֆլիկտ՝ նոր վիպական լարումով: Հակամարտությունն այստեղ ավելի լայն հասարակական հնչեղություն է ստանում: Իսկական իմաստով ծնվում է պայքար հանուն հայրենիքի: Այն հիմնել էին երկվորյակները՝ իրենք հայրենիք չունենալով: Մեծ Մսրամելիքը ցանկանում է հարկատու դարձնել Առյուծաձև Սիերին, սակայն մեծամարտում պարտվում է, կնքում իր համար նվաստացուցիչ պայմանագիր, զիջում հարկը և Սիերին թողնում հայրենի Սասունը: Եղբայրացած /արյունն իրար խառնած/ հսկաները պարտավորվում են խնամակալություն անել այն ընտանիքին, որի հայրն ավելի շուտ մեռնի: Սա էպոսում նոր գիծ է՝ ասպետականության դրսևորում: Մելիքի մահվանից հետո Իսմիլ խաթունը գրում է մի նամակ և Սիերին կանչում Մլարը : Սակայն դա մեծ վեճի տեղիք է տալիս, քանզի հարցը միայն Մսրա տան պահպանությանը չէ, որ վերաբերում էր: Անհրաժեշտ էր ցեղի սպառված կենսական ուժերը վերականգնել, հին արյունը թարմացնել՝ նոր ծնելիությամբ օժտել այն: Քանզի դա է բոլոր բարիքների ու հարստության սկիզբը.

Մսրա Մելքի կին, Իսմիլ խաթուն,-
Էնիկ ջահել ու խորոտիկ կին մ'էր,-
Ասաց.- Ջանըմ, ինձի մարդ մի հարկավոր է՝
Որ էրկրին տիրություն անի,
Մեր իշխաններ խաղաղեցու:
Չէլիհ⁸ը՝ ճամփենք Սիերի մոտ,
Սիեր թող գա, ինձ հյուր ըլնի.
Թող իմ սենեկ պառկի,
Էնոր ցեղեն ինձ կտրիճ տղա մի ըլնի⁸:

Արմաղանը մահացու կերպով ընդդիմանում է: Թշնամուն կարելի է զիջումներ անել, սակայն ազգի կենսական ուժի սերմը չի կարելի նրան տրամադրել, նրա սերմին խառնել: Անգամ Ծովինարի դեպքում այդ արգելքը չի վերացվում, որպեսզի հայ հունդը չաղավաղվի, չայլասերվի:

- Ինչի՞ կերթաս.
Էնոր հետ գլուխ մե՞կ անես:
Իսմիլ քեզ տեսե՞ր է,
Որ իր լաչակ- գոտիկ կըռտարկե քեզ:
....Մէրթա, էնի քո խորոտություն չ'ուզի.
Էնի քո իգիթություն, քո կտրիճությունն կուզի,
....Կը կանչե՞ քեզնե լա՛ն ունենա:

⁷ Sh'n K. Левн-Строс, Структурная антропология, М., 1985, с. 126-138.

⁸ Սասունցի Դավիթ: Հայ ժողովրդական հերոսավեպ: Առաջաբանը, ծանոթագրությունները՝ Ս.Հարությունյանի, Ե., 1981, էջ 114, 116: Այսուհետև՝ Սասունցի Դավիթ:

Եւ Արմաղանը ճիշտ է: Իսմիլ խաթունը ոչ միայն իր ցեղն է վերականգնում, ազնվացնում, այլև՝ իր անասունների: Հնում և միջնադարում բարեկեցության ու հարստության հիմքը հենց դրանք էին: Այդ պատճառով էլ նա ասում է.

-Քուռկիկ Ջալալին քաշեք դսրըղներու վրան:
Մըշակներ Ջալալին քաշեցին դսրըղներու վերան:
Իսմիլ Սիերից մնաց էրեխով,
Դսրըղներ Քուռկիկ Ջալալուց բռնեցին /էջ119/:

Հասկանալի է դառնում, թե ինչու Փոքր Մարամելքին սպանելուց հետո Դավիթը չի լսում խորամանկ Իսմիլի հորդորները՝ գնալ Մըշաղը, որ «էնոր կնիկ» առնի: Նրա պատասխանը հիմնված է ժողովրդական իմաստության և կենսափորձի վրա. «Ես իմ հալալ լեշ հարամ լեշերու չեմ խառնի»:

Պատմական հակամարտությունը վերածվում է սոցիալ- քաղաքականի և գաղափարականի՝ պտտվելով ընտանեկան, թվում է, ոչ էական հակասության շրջանակներում: Առաջադրվում է մեղքի և դրա պատճառով ժամանակի նորոգման խնդիրը⁹, որը քայքայվում է և կրկին վերստեղծվում: Իսկ դա արարման կրկնությունն է: Էպոսում ծագում է ժամանակի երկու պատկերացումների հարցը: Մի դեպքում քայքայված ժամանակն են մոզական արարողություններով տևականորեն վերափոխում, մի այլ դեպքում՝ սպասում են նրա ինքնավերափոխմանը կամ ուղղմանը: «Սասնա ծռեր»-ում Սիերի կերպարը կապվում է ուղղվելիք ժամանակի գաղափարի հետ, երբ ոչ ոք չի միջամտում նրա զարգացման ընթացքին: Իբրև աստված նրա տնօրինության տակ է աշխարհն՝ իր կենսական ռիթմերով, կենդանական և բուսական սերմերով, սննդի պաշարներով /դրա համար էլ սպանում է առյուծին և Սասունը փրկում սովից/, նյութական-այսերկրային աշխարհում սերունդների վերարտադրության կարևորագույն խնդրով: Սասնա դյուցազուններն արագ են մեծանում. «Թե ուրիշները տարով կմեծանան, սրանք՝ օրով»: Բայց պարտադիր է, որ նրանք անցնեն նվիրապետության փուլը: Դրա համար էլ էպոսում Մեծ Սիերը սպանում է առյուծին, Փոքր Սիերը՝ մենամարտում Դավթի դեմ: Պատահական չէ, որ նրանք հայտնի են դառնում որևէ մահացու փորձությունից հետո և նոր միայն ամուսնանում:

Մեծ Սիերը ակամա մեղքի մեջ հայտնված հերոս է: Նա, որքան էլ չի ցանկանում, բայց այնուամենայնիվ, 40-րդ օրը՝ «Առավոտուն էլավ, էդ իրիկուն հասավ Մըշաղը»: Այդպես արագ տեղ հասնելուց հետո յոթ տարի մնում է այնտեղ, հետո սրափվում՝ դառնորեն զղջալով: Վերադարձից հետո Արմաղանը չի ընդունում «մեղավորացած» ամուսնուն, բայց.

-Օրինած օրենք ի ձեռ վարդապետաց.
Քառսուն տարին բերենք անենք քառսուն ամիս,
Քառսուն ամիս բերենք անենք քառսուն շաբաթ,
Քառսուն շաբաթ բերենք անենք քառսուն օր,
Քառսուն օր էլ բերենք անենք քառսուն սիաթ:
Ծուռ տերտեր մը կար՝ ասաց.
- Քառսուն սիաթ բերենք անենք մըկա¹⁰:

⁹ М.Элиаде, Космос и История, М., 1987, с. 74-76.

¹⁰ Սասունցի Դավիթ, էջ 123:

Գործածված թվերը /3,7,40 և այլն/ կապված են զանազան հնագույն դիցաբանական պատկերացումների հետ¹¹, իսկ Ժամանակի այսպիսի ապանյութականացումը կրկին բխում է մտածողության հայկական արքետիպից և չի հակասում ընդունված պատկերացումներին: Գրեթե նմանատիպ մի հնարանք է օգտագործվում, երբ արդեն նաև կառուցվածքային-գեղարվեստական խնդիր պետք է լուծվի. ակամա մեղքի պատճառով մեռնում են Մեծ Միերն ու Արմաղանը: Էպոսագիտական մեթոդյա հետազոտությունները թույլ են տալիս Մեծ և Փոքր Միերների բնութագրումները կատարելիս առաջնորդվել նոր չափանիշներով: Մեծի կերպարում կա այն երկփեղկվածությունը, որ տիրապետող է դառնում նաև Փոքրի բնավորության մեջ: Ընդհանուր առմամբ Առյուծաձև Միերը դրական հերոս է: Բայց հենց նա է թույլ տալիս նահանջ: Հետաքրքիր է, որ որսի ժամանակ նրա ոտքերը սկսում են խրվել հողի մեջ /ինչպես Փոքրինը/ և նրան չի տրամադրվում հոր ձին. նա գնում և Գորգիկից է վերցնում իր սև քուռակը /այդ գույնը ևս խորհրդանշական է/: Դրանով իսկ Մեծ Միերը ցույց է տալիս իր որոշակի խորթությունը հայրական ժառանգության հանդեպ: Ի վերջո նրա արարքները պատճառ են դառնում Արմաղանի հետ իր մահվան ու Դավթի որբության: Վերջապես նրա խորթ որդին է դառնում Մասնա տան մահացու թշնամին: Վիպական հարթության մեջ, սակայն, Մեծ Միերի կերպարը կերտված է ասպետականության օրենքներով: Դիցաբանական տեսակետից Հ. Օրբելու կարծիքը, թե Մեծ Միերը ծագող, իսկ Փոքր Միերը մայր մտնող արևի խորհրդանիշներն են, կարոտ է վերանայման: Իրականում դա հակասում է բնության օրենքներին: Օրվա մեջ երկու արև լինել չի կարող: Իրականում Մեծ Միերը խորհրդանշում է լուսավոր օրը, արևը, իսկ Փոքր Միերը՝ գիշերային «քնած-մեռած» արևը՝ փոխարինելով Վարունային: Դեկտեմբերի 25-ը «անպարտելի արևի» ծննդյան սկիզբն էր՝ նրա դեպի գարուն դառնալու օրը: Տարվա ցիկլում նա իսկապես վերելք և վայրէջք է ունենում: Ահա թե որտեղից են նրա կերպարի մեջ ներթափանցում բնավորության բացասական գծերը: Պատահական չէ, որ նա Գոհարի մոտ հյուրընկալվելիս քնում է՝ ոտքերը վրանից դուրս, իսկ կինն զգուշացնում է խուսափել արևի հարվածից: Մա նշանակում է, որ իրար դեմ են կանգնած արևի լուսավոր և խավարային մասերը, առարկայի ներհակ դրսևորումները: Դա պարզվում է Փոքր Միերի և Աստղիկ Յուլաճնի պայքարի դրվագում: Պետք է նկատենք, որ Մեծ և Փոքր Միերների կերպարները նման են նաև, որովհետև մեկը մեռնում է, մյուսը՝ խորհրդապաշտական մահվան ենթարկվում: Փոքր Միերի համար ժամանակը կանգ է առնում. այն է՝ ապանյութականացում, քայքայվում: Նա թեև ֆիզիկապես չի մեռնում, ըստ էպոսի, բայց և կարիք ունի «վերականգնման», վերածննդ՝ որպես դիցաբանական հերոս. չէ՞ որ սրբազնագույն ժամանակը պիտի ընթացք ստանա¹²: Մեղքի պատճառով «հին» ժամանակը պետք է բացառվի, «նոր» ժամանակը շրջանառվի: Այս առումով աշխարհում կարծես ամեն ինչ հիմնված է նախասկզբնական արքետիպերի կրկնության վրա: Նա իմաստ է ձեռք բերում, երբ դեպքերին հաղորդում է իրական լինելիություն: Մեր աշխարհատեսության մեջ ժամանակը կրկնելի է, վերադառնում է ինքն իրեն: Փոքր Միերն ապրում է շարունակական ներկայի մեջ¹³: Դրա համար էլ ժամանակը կանգնած է: Ուստի կյանքը պետք է սկսվի նախասկզբից՝ թերևս նոր արարումից: Նա

¹¹ Տե՛ս Մ.Աբեղյան, Երկեր, հ.Ա, Ե., 1966, էջ 419:

¹² Տե՛ս Մ. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 3-5:

¹³ Ա.Եղիազարյանն այդ ժամանակն անվանում է «քացարձակ անցյալ», տե՛ս հեղինակի հիշյալ աշխատությունը, էջ 191-197:

դատարկվում է, ազատվում իր հիշողության «բեռից»։ Շարժումը փոխակերպվում է դադարի՝ շարժում-անշարժության։ Նա իր մեջ ոչինչ չի ներառում, ոչինչ չի արտածում։ Եվ ահա աշխարհի վերջի մասին հորինվում է մակ եպոսի պատկերացումը, որը կապվում է Փոքր Սիերի մախաառասպելի հետ՝ համընկնելով պատմական այդ ցիկլի ավարտի¹⁴ և կասկելով վախճանաբանական տարածված տեսությունների հետ։

Փոքր Սիերի կերպարը հակասական կարծիքների տեղիք է տվել։ Հաճախ ենթադրել են, թե նա դիվական գործությամբ է լցված, չար է, աստվածամարտ։ Դրա համար որոշ հիմքեր կան։ Նորածին Փոքր Սիերի «խուլի» ձեռքը չեն կարողանում «քաղաք քաղքով» բացել, և լուրը հասնում է Զեռի Թորոսին /այլ դեպքերում՝ Դավթին/։ Նա գալիս է ու ասում.

-Հըլա տղի բարուր տվեք,
Աչքեմ իմա՞լ տղա է։
Թորոս առավ ըզտղան, տեսավ.
Չմանուկի ձեռք մաժեց, մատներ բացվան,
Տեսավ, կաթ մի արում ձեռքի մեջ.
Ասաց.-Հա՛յ, հա՛յ, թե քար էտր մուտ տա, մուտ տա,
Հո՛ղ չի կարնա պահի,
Չաշխար արեր է կաթ մի արում,
Դրեր է մեջ ձեռքին¹⁵։

Կարծես այս պատկերացում-գուշակությունն էլ կանխորոշում է Սիերի բացասական էությունը։ Մ.Աբեղյանի գրառած պատումում հոր և որդու մենամարտը տեղի է ունենում Սիերի դաժանությունների պատճառով¹⁶։ Դաժանորեն է պատժում Սիերը մակ խլաթցիներին՝ վերջին պառավին ևս երկու կես անելով։ Ամուսնանալիս էլ նա վրիպում է։ Մատանու վրա արձակված մետը միայն երկրորդ անգամից է անցնում նրա միջով։ Սակայն Փոքր Սիերին մույնացնել նեռի հետ չի կախելի։ Նա մակ բարի է։ Կերպարի խորքային-դիցաբանական մասում կան երկրագործական բնույթի պատկերացումներ, որոնք էլ նրան կապում են մահվան գաղափարի հետ։ Այդ պատճառով էլ նա անդրաշխարհային ուժերի կրողն է, իջել է դժոխք, որպեսզի մեռնի և վերածնվի։ Դրանով իսկ նա դառնում է վերածնվող ու վերածնող աստված։ Նա մակ մեծ դատաստանի դատավորն է, երկու աշխարհների տիրակալը։ Գոհարի մահից հետո հողը ծանրանում է Փոքր Սիերի ու Նրա ձիու ոտքերի տակ։ Ծնողների խորհրդով նա փակվում է Ագռավաքարում.

Կասեն տարին երկու անգամ
Էդ քար իրարուց կը բացվի.
...Հովիվ ներս կը մտնի, կը տեսնի՝
Հսկա մարդ մի եղտեղ նստած
Հովիվ կը հարցու.
-Սիե՛ր, դու ե՞րբ տ՛ելնիս եղտեղեն։
Սիեր կը դառնա՝ կասի.
Ես որ էլնեն էտեղեն,

¹⁴Տե՛ս М.Элиаде, Космос и история, с. 289.

¹⁵ Սասունցի Դավիթ, էջ 281։

¹⁶ Տե՛ս Սասնա ծռեր, Ե., 1977, էջ 346-347։

Հողն ինձ չի պահի:
Քանի աշխարհ չար է,
Հողն էլ դալբցեր է,
Մեջ աշխրպին ես չեմ մնա¹⁷:

Փոքր Սիերը արևի և կրակի աստված է, մասնա մյուս կեսը, քարանձավում փակված ժամանակի աստվածություն : Իթակեի անձավը «Ողիսականում», որի մասին խոսում է Պորփյուրը¹⁸, աստվածների բնակության վայրն է: Նույնն է Ագռավաքարը Սիերի համար: Նրա կերպարը չկարողանալով պարփակել մեկ է-ի մեջ՝ վիպական տիրույթում ժողովուրդը նրա երկու էությունները բաժանել է, ընդմիջարկել Դավթի ճյուղով:

Գարեգին Հովսեփյանի գրի առած տարբերակներից մեկում հանդիպում ենք վիպական անակնկալի: Սիերը պայքարի է դուրս գալիս Պարոն Աստղիկի դեմ և ընկնում դժվար դրության մեջ: Օգնության է հասնում Գոհար խանումը: Նա խորամանկորեն բացում է կրծքերը Աստղիկի առաջ, վերջինս նայում է Գոհարին և մահացու հարված ստանում Սիերից: Այստեղ ներկայացված է առավոտյան արևածագի այլաբանական դրվագը, երբ արևը «պայքարում» է աստղերի դեմ: Մի այլ դրվագում Սիերը թաղում է իրեն փրկող պառավին և նրա տասն կամ տասներկու դուստրերին, որին Հ. Օրբելին համեմատում է Դեմետրայի / մայր հողի/ աստվածուհու հետ¹⁹: Խլաթի փողոցներից մեկում Սիերը տեսնում է, որ մի պառավ սպիտակ և սև թելերով գործում է: Նրա հարցին, թե դրանք ինչու²⁰ են այդ գույնի, նա պատասխանում է, որովհետև Սիերը հորի մեջ է: Գաղտնիք չէ, որ թելը ժամանակի խորհրդանշն է: Սա նշանակում է, որ նա ժամանակի և արևի աստծո հատկանիշներ ունի: Գիտնականն իրավացի է մասնա հարցում, որ Փոքր Սիերին չպետք է նույնացնել շրջավայրում հերոսի հետ,²⁰ քանի որ վերջինս նրա աստվածամարտ են, աչքի են ընկնում այլ դիցաբանական հատկանիշներով, մինչդեռ սա թեև փակված, բայց շրջավայրում չէ, իր ձեռքով դուրս է գալիս հողի ամրությունը փորձելու: Դրվում է աշխարհը կործանելու և նորը կերտելու խնդիրը²¹, և նրան ժողովուրդն աշխարհափրկիչ դեր է վերապահել:

«Էպիկական Սիերը դիպեկտիկ հակասությունների մի կոմպլեքս է.-մա բարի է, մա չար է, վերջնական սինթեզի մեջ բարի է մա», - գրում է Ավ. Իսահակյանը²²: Իսկապես մա օժտված է դրական հատկանիշներով, բնավորության հերոսական գծերով: Նա մեծ քար է գցում զենտի մեջ, որ Ջզիրե քաղաքը չավերվի, իսկ դա մասնա ջրային տարերքի հետ հաղորդակցվելու մի ձև է, կառուցում է կամուրջը, որ կարգաբանված տիեզերքի խորհրդանշն է մասնա, անվերջ կռվում է Սասնա տան թշնամիների դեմ: Նրա կերպարի մեջ բացասական գծերի առկայությունը չեն դարձնում նրան բացասական հերոս լայն առումով, այլ խոսում են դրա հնության ու նախնականության մասին: Իհարկե, նրանում ազդեցություններ կան

¹⁷ Մասունցի Դավիթ, էջ 315:

¹⁸ Տե՛ս Սորփյուրի, О пище немф, Греческая культура в мифах, символах и терминах, С.-Петербург, 1999, с.578-581.

¹⁹ Տե՛ս Հ.Օրբելի, Նշվ. աշխ., էջ 54:

²⁰ Տե՛ս Նույն տեղում, էջ 57:

²¹ Տե՛ս Դ.Դեմիրճյան, «Մասունցի Դավիթը» որպես հայ ժողովրդի պատմություն և փիլիսոփայություն, Մասունցի Դավիթ /հոբելյանական ժողովածու՝ նվիրված էպոսի 1000-ամյակին/, Ե., 1939, էջ 70:

²² Տե՛ս Ավ. Իսահակյան, նշված աշխ., էջ 82:

մանիքեյական և ընդհանրապես մագդայական դուալիստական կրոնից: Այդ ամենը, սակայն, ավելի խորը քննարկման հարց է:

Ամփոփենք.

1. Երկու Միերները միևնույն կերպարի երկատված մասերն են, հաճախ տիեզերական արարչի և ժամանակի աստծո կարգավիճակով. ընդ որում ժամանակի շրջանաձև տիրույթով, որը մշտապես կրկնելի է և ներփակ.

2. Իբրև արևային աստվածություն՝ Միերն իր մեջ ներառում է օրվա բայց և տարվա ցիկլերը, ունի իր տոները, որոնք անցնում են Միերին.

3. Մեծ դատավորի և փրկչի դերով նրա հանդես գալը հետագայում ազդում է քրիստոնեության վրա, մանավանդ երբ ընդգծվում է մեղքի մաքրիչ-քավիչ նշանակությունը²³.

4. Նա տարբերվում է Արտավազդից, Պրոմեթեոսից, Ամիրանից և նմանատիպ շղթայված այլ հերոսներից. ունի իր սրբազան սիմվոլները՝ առյուծը և ագռավը /այստեղից՝ Ագռավաքար/.

5. Զարանձավը սրբավայր է, իր իսկ անունով մեհյան կոչված, ուր մա մա ևս պետք է տիեզերաստեղծ գործունեությամբ հանդես գա:

6. «Բացարձակ անցյալի» կամ «մշտակա ներկայի» տիրություն մա ապրում է «հավերժական» կյանքով՝ սպասելով իր ելքին:

7. Պատմությունն իր սարսափներով հաճախ է ահաբեկել մարդկությանը: Բնական աղետները, պատերազմները և սոցիալ-քաղաքական ցնցումները հանգեցրել են նրա նկատմամբ անվստահության և վախի: Պատմության ուղղընթաց, միագիծ ժամանակը սկզբի և վերջի միջև մեծ անջրպետ է առաջացրել: Ուստի ինչպես Մ.Էլիադեն է նշում. «հիմք կա /գծային ժամանակի մեջ-Մ.Մ./ տեսներու ոչ միայն պատմության նկատմամբ ընդդիմացումը, այլև ապստամբելն ընդդեմ պատմական ժամանակի՝ ձգտելով մարդկային փորձառությամբ հագեցած պատմական ժամանակը վերադարձնել դեպի պարբերական /ցիկլային/ ու անվերջանալի տիեզերական ժամանակը»²⁴ : Էպոսի վիպական հյուսվածքում ևս այդ ձգտումը ոչ միայն առկա է, այլև խիստ զգալի:

Ավարտելով ասենք, որ այս չափազանց հետաքրքրական կերպարների /կերպարի/ հետագա ուսումնասիրությունը կարող է ճշգրտել էպոսագիտական և առասպելաբանական շատ կարևոր հարցեր:

²³ Տես նույն տեղում, էջ 77-79:

²⁴ Տես М.Элиаде, Космос и история, с.136.

Մ.Լ.Գալստյան,
Վ.Բրյուսովի անվան ԵՊԼՀ

ԿՈՐԵԿԱՄՇԱԿ-ՇԱՂԳԱՄԱՄՇԱԿ ՊԱՌԱՎԻ ԿԵՐՊԱՐԸ “ՄԱՍՆԱ ԾՈՒՐՈՒՄ”

Տարեց կնոջ կերպարը տարածված է բազմաթիվ ժողովուրդների, այդ թվում մահալերի բանահյուսության մեջ: Հայկական ծեսերում և հավատալիքներում հայտնի են այնպիսի կայուն կերպաներ, ինչպիսիք են *ձծում հեծնող պառավները, ջաղուները, քալքառները* և այլն:

Կորեկամշակ-շաղգամամշակ Պառավը մույնպես դասվում է բանահյուսական կայուն կերպարների շարքին և հանդես է գալիս “Մասնա ծոեր” վեպի Դավթի ճյուղում¹: Պատումներում Պառավները տարբերվում են իրարից սոցիալական վիճակով՝ մրանց մեծ մասը միայնակ է, սակայն կան տարբերակներ, որոնցում նշվում է, որ Պառավը երեխա կամ երեխաներ ունի: Օրինակ՝ պատումներից մեկում նշվում է, որ պառավը երկու տղա ունի (հ. Դ, պ. 18), մյուսում ասվում է, որ “Էն Պառավ Սիերի սիրածն էր” (հ. Գ, պ. Ա): Սակայն սրանք եզակի օրինակներ են:

Պառավը պատումում կարող է հանդես գալ մեկ, երկու կամ երեք անգամ, սակայն այս հանգամանքը էական նշանակություն չունի կերպարի բացահայտման գործում:

Ուսումնասիրված տարբերակներում պառավն անձնանուն չունի, ինչը բնորոշ է բանահյուսական ավանդույթներին²: Կերպարը հիմնականում *կորեկամշակ կամ շախգամամշակ Պառավ* է անվանվում: Անգամ եթե այսպես չի անվանվում, ապա ընդգծվում է, որ նա շաղգամի և կորեկի դաշտ ունի: Հր. Աճառյանը գտնում է, որ *պառավ* բառն իրանական է, որի զուգահեռներն առնեն *ծեր, մախ, վաղ, մախկին, վաղեմի* իմաստները³:

Պատումներում *պառավ* բառի հոմանիշներից է *մայր* բառը (կամ բարբառային տարբերակները՝ *մեր, մերա, մարե, մամե*): Օրինակ՝ “Պառավ, -ըսեց, -մամե՛ ջան”, “Մարե՛, -ըսեց, -գուր պան ի” (հ. Գ, պ. Գ): Այս երևույթը հիմնավորվում է մախ նրանով, որ պառավը տարբերակներում երեխա կամ երեխաներ է ունենում, երկրորդը՝ հայերենում դա մահ կնոջը հարգալից դիմելածն է: Ինչպես նշում է Հր. Աճառյանը, մույն արմատից են առաջացել *մերեկ*, “մակարդել”՝ *բառերը*⁴: Այս երևույթը խորհրդանշական է, քանի որ վեպում պառավը հաճախ է հանդես գալիս միջնորդի՝ այսինքն *մերողի* դերում:

Վեպի տարբերակներում *պառավ* բառի հոմանիշներից է *մանին*: Օրինակ՝ “Նանին

¹ Մասնա ծոեր, հ. Գ, Եր., 1979: 2. Մասնա ծոեր, հ. Դ, Եր., 1999:

² В. Я. Пропп, Фольклор и действительность, Русская литература, М., 1963, N 3, с. 64

³ Աճառյան Հր., Հայերեն արմատական բառարան, Եր., հ. 1-4, 1973-1979, տես՝ պառավ (Այսուհետև՝ ՀԱԲ):

⁴ ՀԱԲ, տես՝ մայր:

կերթա, կըխասկացըցի”, “Ինչ ես ասում, մանի՛, ինչ ես ասում” (հ.Գ, պ. Ա): Նանե բառը հայերենում կարող է անձնանուն հանդիսանալ, իսկ հեթանոսական շրջանում Նանեն հայկական դիցարանի գերագույն աստծու՝ Արամազդի երրորդ դուստրն էր, Անահիտի և Աստղիկի քույրը: Ժամանակակից հայերենում *նանե* բառն օգտագործվում է թե՛ որպես անձնանուն, թե՛ որպես ընտանիքի մեծ, հարգելի, պատկառելի տիկնոջը, տատիկին դիմելու ձև: Ուսումնասիրված ոչ մի պատումում Նանեն որպես անձնանուն չի օգտագործվում:

Գ. Ջահուկյանը գրում է, որ մի շարք իրանական ժողովուրդներ *նան* են անվանում հացը⁵: Այս դիտարկումը կարևոր է, քանի որ վեպի բազմաթիվ պատումներում պառավը կերակրում է, կամ հրաժարվում է կերակրել Դավթին: Տարբերակներից մեկում նշվում է, որ Դավիթը, որին Ձենով Հովանի կինը հրաժարվել էր կերակրել, սովից է ընկել Պառավի շաղգամանոցը (հ.Դ, պ. 2): Մեկ այլ տարբերակում Պառավը ասում է հերոսին “Պոլ ի իմ շյաղկամ լափիս” (Հ.Գ., պ. Ա): Վեպում Պառավ բառի հոմանիշներից են նաև *Ջոջո* և *ջոջիկ* բառերը, որոնք առաջացել են *ջոջ* բառից (մեծ, ավագ է նշանակում)⁶:

Այսպիսով, “Մասնա ծոերի” վեպի պատումներում Պառավը կարող է տարբեր անվանումներ ունենալ, սակայն այս հանգամանքը չի բերում մանրասյուժեի էական փոփոխության:

Միշտ չէ, որ ընդգծվում է Դավթի՝ պառավի կորեկը կամ շաղգամը ուտելը: Մի քանի տարբերակներում պառավը բարկանում է Դավթի վրա այն բանի համար, որ նա իր *արտերում լոր է սպանում, կամ տորորում է բերքը*: Հերոսը պատահական չի տորորում պառավի արտերը: Դա է վկայում հետևյալ տեսարանը: Ցանկանալով տեղեկություններ ստանալ պառավից, Դավիթը ասում է. “Էլի կնամ: Պառվում մե վնաս տամ, Ինչ խասկանամ՝ Պառվու մոտեն” (հ.Գ, պ. Դ): Այսինքն, պառավի արտը տորերը կարելի է դիտել որպես վերջինիս դիմելու ձև:

Բանահյուսության մեջ կարևոր դեր է խաղում կերպարի տարիքը՝ Պառավ նշանակում է *գիտուն, փորձառու, իմաստուն*, ինչը տարիքային առանձնահատկության հետևանք է և մի շարք գործառույթներ է թելադրում: Տարբեր ժողովուրդների բանահյուսության մեջ *տարեցները, ծերերը* հանդես են գալիս *փորձություն իրականացնողների և խորհրդատուների դերում*⁷: “Մասնա ծոեր” վեպի Պառավը նույնպես օժտված է նշված գործառույթներով: Բոլոր ուսումնասիրված տեքստերում նա հանդես է գալիս *փորձություն իրականացնողի և խորհրդատուի* դերում:

“Մասնա ծոեր” վեպի Պառավը նախ և առաջ *գիտուն* է: Այս հանգամանքը հայտնի է վեպի մյուս հերոսներից, և դա է պատճառը, որ նրան հաճախ են դիմում տեղեկություններ կամ խորհուրդ ստանալու ակնկալիքով: Այսպես, պատումներից մեկում կարդում ենք, թե բոլոր ասում են՝ Դավիթ ծուռ է, միայն Պառավն է ասում. “Դավիթը ծուռ չէ, Դավիթը հուռ է, Գոյիններու փրկող է” (Հ. Դ., պ. 6): Պառավը բազմաթիվ խորհուրդներ է տալիս Դավթին, օրինակ՝ առաջարկում է հին շորեր հագնել և 7 օր քնել, ուժ հավաքել (Հ. Դ. պ. 18), մի շարք պատումներում պատմում է Դավթին Ծովասարի աղբյուրի գործյան մասին: Հիմնական տեղեկատվությունը, որը պառավը հաղորդում է Դավթին՝ Մարա Մելիքի կողմից նրա հոր տան վրա հարձակման մասին է:

⁵ Գ. Ջահուկյան, Հայոց լեզվի պատմություն, նախագրային ժամանակաշրջան, Եր., 1987, էջ 603:

⁶ ՀԱԲ, տես՝ մայր:

⁷ Н.В.Новиков, Образы восточнославянской волшебной сказки, Л., 1975, с. 224.

Պառավին կարելի է դիտես նաև որպես միջնորդ հերոսի և կախարդական իրերի՝ թուր կեծակի և Քուկիկ Ջալալիի միջև։ Բազմաթիվ պատումներում նա ոչ միայն հայտնում է դրանց գտնվելու վայրը, այլև խորհուրդ տալիս, թե ինչպես դրանց տիրանալ։ Տարբերակներում Պառավը հանդես է գալիս որպես Դավթի *խնամակալ*, ինչը նվիրագործության արարողության փուլերից է։ Պառավը հայտնում է Դավթին, որ Մարա Մելիքը հարձակվել է իր հոր երկրի վրա և *ուղարկում կռվի*՝ այսինքն իրականացնում նվիրագործության արարողության փուլերից մեկը՝ հարազատ միջավայրից մեկուսացնելը և հանդես է գալիս որպես *հեռացնող*։ Որպես հեռացման եղանակ վեպում հանդես են գալիս լուր հաղորդելը և անիծելը։

Պառավը հաճախ է անիծում Դավթին։ *Կանացի անեծքի զորությունը* ամրագրված է հայկական ավանդություններում։ Անեծքի զորությամբ է օժտված հայկական առասպելական Արևամայրը⁸։ Անեծքը կարելի է դիտել որպես *կախարդական մի բանաձև*, նախատեսված օրենքները հսկելու, օրինազանցությունները կանխելու, օրինազանցներին պատժելու համար, կամ “ցանկության հմայական խոսքեր”⁹։

Ինչպես նշվեց, պառավը միջանկյալ օղակ է կախարդական իրերի և հերոսի միջև՝ այսինքն կարող է դիտվել որպես *նվիրատու*։ Նա հայտնում է Դավթին Թուր Կեծակի և Քուկիկ Ջալալիի մասին, ասում, թե ինչպես դրանց տիրանալ։ Ավելին, Բ հատորում տեղ գտած մի պատումում նա այդ իրերի տերն է և դրանք փոխանցում է Դավթին։ Վեպում Պառավը կարող է հանդես գալ և՛ որպես կախարդական իրերի ու օգնականների տիրուհի, և՛ որպես դրանց տեղն ու հայտնաբերելու գաղտնիքներն իմացող կերպար։

Նվիրագործության հաջորդ փուլը *փորձություն* իրականացնել է։ Գրեթե բոլոր տարբերակներում Պառավը փորձության է ենթարկում Դավթին։ Բ. հատորում տեղ գտած մի պատումում նա ասում է հերոսին, որ “Երգաթե սուն կա” և առաջարկում է Դավթին այն կոտրել (հ. Բ, պ. ԺԲ)։ Վերջինս այն երկու մասի է բաժանում։ Այսպես պառավը ստուգում է Դավթի *ֆիզիկական ուժը*, պարզում է, որ հերոսը պատրաստ է անցնել փորձությունների հաղթահարման հետագա ծանր ճանապարհը։

Որպես փորձության տարբերակ բանահյուսության մեջ հանդես է գալիս *ուտելը*։ Վեպի մի շարք տարբերակներում խոսվում է Դավթի ուտելու մասին։ Օրինակ՝ հերոսը ասում է պառավին. “սաջ դիր, Բիր փող մի աղանձ էրե” և 3 պարկ աղանձ է ուտում (հ. Գ, պ. 2)։

Որպես փորձության ձև վեպում հանդես է գալիս Պառավի *արգելքը*։ Այն կարող է երկու իմաստ ունենալ՝ *արգելք՝ նախազգուշացում* վտանգի մասին և *արգելք՝ զրկանք*։ *Արգելք - նախազգուշացումը* կարող է ընկալվել որպես հոգատարություն, բարերարություն՝ պայմանավորված Պառավի մայր լինելու իրողությամբ։

Արգելք - զրկանքը կարելի է դիտել որպես պառավի կողմից իրականացվող փորձություն, կապված *օրինականությունը պահպանելու անհրաժեշտության հետ*, ինչը պայմանավորված է պառավի՝ օրենքներ հսկողի, օրինականության պահապանի գործառնությամբ։

Փորձության ձևերից է հերոսի կողմից պառավին դրամ տալը։ Այս թեման նույնպես առկա է վեպում։ Պատումներից մեկում կարդում ենք, որ Դավիթը “ճանկ օսկին տվեց

⁸ Ա. Ղանալանյան, Ավանդապատում, Եր., 1969, էջ 3։

⁹ Ս. Հարությունյան, Անեծքի և օրինանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ, Եր., 1975, էջ 54։

նանեին” (հ. Գ., պ. Ժ):

“Մասնա ծռեր” վեպի կորեկամշակ-շաղգամամշակ Պառավի հիմնական գործառույթներն են *միջնորդությունը, նվիրագործության իրականացումը*: Ինչպես ցույց տվեց ուսումնասիրությունը, պառավը կարող է հանդես գալ նվիրագործության արարողության բոլոր փուլերում:

Իր գործառույթներով “Մասնա Ծռերի” պառավը նման է մի շարք ժողովուրդների տիպաբանորեն նույն խմբին պատկանող կերպարներին:

Լուսինե Ղեջյան
Գավառի պետական համալսարան

**ԵՐԿՎՈՐՅԱԿՆԵՐԻ ԱՌԱՍՊԵԼՆԵՐԸ
«ՄԱՍՆԱ ԾՈՒՆԻ» ԷՊՈՍՈՒՄ**

Նախնադարյան ժամանակաշրջաններից մեզ հասած նյութական մշակույթի մնացորդները, ինչպես նաև հայ ժողովրդական բանահյուսության և ազգագրության հարուստ տվյալները հնարավորություն են ընձեռում պատկերացում կազմելու «Երկվորյակների» պաշտամունքի մասին:

Հայաստանում այս աստվածությունների կերպարները պահպանվել են «Մասնա ծոներ» դյուցազնավեպում: Եվ եթե այսօր Հայաստանում «երկվորյակ» աստվածությունների պատկերներ առկա են միայն Գեղամա և Սյունյաց լեռներում, ապա նրանց էությունը բացահայտող առասպելներ են գրառվել Սասունի ու Վանի շրջակայքից, այսինքն՝ արևմտյան Հայաստանի հարավային շրջաններից, որոնք պատմական հնադարում գտնվել են առաջավորասիական քաղաքակրթության ոլորտներում¹:

Ազգագրական ու բանահյուսական տվյալների համաձայն երկվորյակներին ամենուրեք վերագրվել են եղանակ կարգավորելու, անձրև բերելու կարողություններ, հետևաբար նրանց պաշտամունքը կապված է եղել բնության երևույթների՝ ջրային տարերքի, խոնավության, ամպրոպի ու կայծակի ըմբռնումների հետ:

«Մասնա ծոներ» հերոսներն ունեն ջրային, հրաշագործ ծագում, օժտված են ի ծնե աստվածային շնորհքով ու զորությամբ, միշտ ջրով են զորանում, դառնում հսկա ու անխոցելի: Այս առթիվ ուշագրավ է Հ.Օրբելի հետևյալ տեսակետը. «Ժողովրդի պատկերացմամբ, հերոսն իր ուժը ստանում է կենարար տարերքի հետ շփվելուց»²: Ջուգաղբերով հունական Անթեյին ու հայկական Սանասարին, Օրբելին գտնում է, որ «ջրով հարուստ, սակայն ցանքատարածություններով աղքատ Հելլադայում Անթեյն իր ուժն ստանում է հողից, իսկ Հայաստանի կյանքի պայմաններում, որտեղ ժողովրդի բարօրությունն ամբողջապես կախված է ոռոգումից, Սանասարի զորության աղբյուրը ջուրն է»³:

Երկվորյակների առասպելները հնուց ի վեր իրենց արտացոլումն են գտել նաև հայ հին վիպական ավանդությունների մեջ:

Ի տարբերություն մեր մյուս վիպական գրույցների (Երվանդ ու Երվազ, Դեմետրե և Գիսանե, Մամիկ և Կոնակ), որոնք առավել համառոտ են և ավանդվել են միայն մեկ կամ երկու տարբերակով, Սանասարի ու Բաղդասարի ավանդությունը ավելի ծավալուն է,

¹ Ա.Սահակյան «Մասնա ծոներ»-ի պատումների քննական համեմատություն, Երևան, 1975, նաև «Մասնա ծոներ» աշխատակցությամբ Ս.Հարությունյանի, Երևան, 1977, էջ 619:

² Հ.Օրբելի, Հայկական ժողովրդական էպոսը, Երևան, 1956, էջ 109:

³ Նույն տեղում:

բազմամոտիվ և բազմատարբերակ, որի հնագույն տարբերակը գրանցված է Աստվածաշնչում:

Ասորեստանի Սենեքերիմ թագավորի որդիները՝ Սարասար և Ադրամելիք, սպանում են իրենց հորը և փախչում, գալիս են Արարադի երկիրը⁴:

Այս դեպքը պատմական իրողություն է, ստույգ ժամանակագրված, որ հանդիպում է հնագույն աղբյուրներում մի քանի անգամ: Այսպես. ըստ «Բաբելոնյան ժամանակագրության»՝ «Թեբետ ամսի 20-րդ օրը (այսինքն՝ մ.թ.ա. 681թ նոյեմբեր-դեկտեմբերին, իսկ ըստ Ն.Ադոնցի՝ հունվարին) Սինախերիբին՝ Ասորեստանի թագավորին, խռովության ժամանակ սպանեց նրա «որդին»⁵: Սինախերիբին հաջորդած նրա մյուս որդու՝ Ասարխադոնի արձանագրությունները գալիս են լրացնելու պատմական հիշյալ տեղեկությունը: Ըստ այդմ՝ Ասարխադոնի հայրասպան եղբայրները «Լսելով իմ արշավի մոտենալու մասին, թողեցին իրենց հավաքած զորքերը և փախան հայտնի չէ, թե ուր»: Պարտություն կրելով Ասարխադոնից՝ մարդասպան եղբայրները փախչում են Շուպրիա⁶:

Հայկական ավանդությանը, որ մեջ է բերում Մովսես Խորենացին, Հայաստան ապաստանած եղբայրներից Սանասարին (Սարասար) «մեր քաջ նախնի Սկայորդին»՝ Պարույրը, բնակեցնում է Ասորեստանի սահմանների մոտ, Հայաստանի հարավ-արևմտյան մասում: Սանասարի սերունդն աճելով ու բազմանալով, լցնում են Սիմ լեռը (Մասուն): Սանասարից են, ըստ Մովսես Խորենացու, գոյանում Աղձնյաց աշխարհի բղեշխները: Իսկ եղբայրը (ըստ Մ.Խորենացու՝ Արգամոզան) բնակվում է նույն Սիմ լեռան հարավ-արևելյան կողմում, և նրանից սերում են Արծրունի ու Գնունի նախարարական տները⁷:

Ըստ Ա. Լաստիվերտցու՝ ավանդության համաձայն Սանասունքը (Մասուն) ծագել է նրա հիմնադիր նախնու՝ Սանասարի անունից⁸: Թովմա Արծրունու վկայությամբ էլ՝ սասունցիք «Սանասանայք զխնքեանս անուանեն», այսինքն՝ դարձյալ կապված Սանասարի անվան հետ⁹:

Այս պատմությունն իրենց սյուժետային էական կողմերով դրսևորվել են մեր ազգային հերոսավեպ «Մասնա ծռեր»-ում՝ կազմելով նրա առաջին՝ «Մանասար-Բաղդասար» վիպական ճյուղի բուն բովանդակությունը, որը հարստացած է վիպա-առասպելական բազմաթիվ նոր միջադեպերով:

«Մասնա ծռեր» վեպի առաջին ճյուղում պարունակվող պատումների մի զգալի մասը սկսվում է երկվորյակ եղբայրների հրաշալի կամ սովորական ծննդի, իրենց կռապաշտ կամ մահմեղական թագավորի (երբեմն հայրացուի) հետ ունեցած հակամարտության, վերջինիս սպանության, փախուստի, Հայաստանում ունեցած արկածային թափառումների, Մասունում վերջնական բնակություն հաստատելու հարուստ պատմությամբ: Այնուհետև, միջազգային շատ արյունակիցների մման, նրանք հանդես են գալիս իբրև սրբազան նախնիներ՝ դառնալով վիպականացված կուլտուրաստեղծ հերոսներ, որոնք հիմնադրում են Մասնա վիպական բերդը, քաղաքն ու թագավորությունը:

⁴ Թագ. չորրորդ, ԺԹ, 36,37:

⁵ Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. I, Եր. 1971, էջ 426:

⁶ Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. I, Եր. 1971, էջ 426, նաև Ն.Ադոնց, Հայաստանի պատմություն, Եր., 1979, էջ 130-136:

⁷ Մ.Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, Եր., 1981, Գիրք առաջին, ԻԳ:

⁸ Ա. Լաստիվերտցի, Պատմություն, Եր., 1971, էջ 85:

⁹ Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Ս. Պետերբուրգ, 1887, էջ 121:

Մանասարը և Բաղդասարը Հայաստանի Բերդ-Կապույտի քաղաքի աղջկա որդիներն են, որոնք ծնվում են հրաշագործ աղբյուրից: «Հանձինս Մանասարի և Բաղդասարի,-գրում է Հ.Օրբելին,- տեսնում ենք այն երկվորյակ հերոսներին, որոնք մի շարք ժողովուրդների մոտ ծնվում են հրաշագործ աղբյուրից: Դրանք են հունական Դիոսկուրները, Կաստոր և Պոլլիսը՝ փրկարար եղբայները»¹⁰: Հենց ծնված օրվանից Մանասարը երկու անգամ ավելի ուժեղ է, քան եղբայրը՝ մոր խմած ջրի քանակին համապատասխան: Այստեղ չենք կարող համապատասխանություններ չգտնել հայ երկվորյակներ Մանասարի ու Բաղդասարի և հռոմեական երկվորյակներ Հոմուլոսի և Հոենուսի միջև, որոնց մայրերը հղիացել են կանոններից դուրս, և երկվորյակները ենթարկվել են վտանգի: Հայ երկվորյակները կնքվում են թոնրի կրակի վրա, իսկ թոնիրը որպես կրակի օջախ, Հայաստանում հատուկ պաշտամունքի առարկա է եղել մինչև XX դարը: Հռոմում Ռեա Միլվիան՝ երկվորյակների մայրը, լինելով օջախի պահապան աստվածուհի Վեստայի քրմուհին, ներկայացվում է կրակով: Ե՛վ Ծովինարը, և՛ Ռեա Միլվիան կույս են իրենց երկվորյակներով հղիանալուց առաջ:

Հայ երկվորյակները գետի հոսանքով բարձրանում են նրա ակունքը, որտեղ էլ հիմնադրում են Մասուն քաղաքը: Չնայած երկու եղբայներն էլ մասնակցում են այս գործին, սակայն մեծ մասամբ Մանասարին է պատկանում Մասունը:

Հռոմի երկվորյակներին նետում են Տիբերիս գետը, որի ալիքները նրանց տանում են. Հոմուլոսը Հոմ քաղաքը հիմնադրում է այնտեղ, որտեղ ջուրը նրանց դուրս է նետում: Սակայն այստեղ մամուլությունների հետ մեկտեղ կան նաև որոշ տարբերություններ: Հայ երկվորյակները տարբեր են իրենց ծնունդից, իսկ հռոմեացիները հավասար են: Հռոմի երկվորյակներին հակառակ հայ երկվորյակները ստիպված են թողնել իրենց տունը և փախչել, իսկ փոքր հասակից արդեն ենթարկվում են վտանգի: Հայ երկվորյակները իրար հետ համերաշխ են և գործում են միասին, մինչդեռ Հոմուլոսը վրդովվելով եղբոր անհարգալից վարմունքից, սպանում է նրան: Այստեղ չենք կարող չնշել Ա.Պետրոսյանի այն կարծիքը, որ հայկական ազգածնության առասպելի և էպոսի հերոսների սերնդային շարքերը նույնպես համապատասխանում են հռոմեականներին¹¹:

Այստեղ տոհմի հիմնադիրը պատերազմի Մարս աստվածն է (ինչպես Հայկը), որին հաջորդում են երկվորյակ եղբայներ Հոմուլոսը և Հոենոսը: Մրանցից առաջինը հիմնում է Հոմը և դառնում նրա տիրակալը (ինչպես Մանասարը), Հոմուլոսին հաջորդում է խաղաղասեր Նումա Պոմպիլիոսը (որը «միտրայական» կերպար է, ինչպես Միերը), ապա տիպիկ ռազմիկ Տուլլոս Հուստիլիոսը (Դավիթ) և հետո Անկոս Մարցիոսը (Նումայի սերնդից, որին կարելի է համեմատել փոքր Միերի և ինչ որ չափով Դավթի հետ)¹²:

Ի դեպ, Մանասարի և եղբոր վիպական ճյուղը, ըստ երկվորյակների հրաշալի և բնական ծննդի, «Մամա ծուր»-ի պատումների Մոկաց և Մշո տիպաբանական խմբերում տալիս է երկու հիմնական վարկած: Մոկաց պատումներում երկվորյակներն ունեն գերբնական, ջրային ծագում, մինչդեռ Մշո պատումներում բնական, իրական: Այն պատումներում, որտեղ երկվորյակներն ունեն ջրային ծագում, դրանցում առկա է

¹⁰ Հ.Օրբելի, Հայկական ժողովրդական էպոսը, Երևան, 1956, էջ 109:

¹¹ Ա.Պետրոսյան, Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները, Երևան, 1997, էջ 31:

¹² Նույն տեղում:

վիշապամարտի առասպելությամբ¹³:

Որպես ամպրոպային հերոսի Մ.Աբեղյանը Սանասարին համեմատում է հնդկական Ինդրայի, Ապամ Նապատի և հայ Վահագնի հետ¹⁴: Ամպրոպային Ինդրան Ազնիի երկվորյակ եղբայրն էր և հաճախ կոչվում է Ապտիա («ջրային»), իսկ Սանասարը Բաղդասարի երկվորյակ եղբայրն էր, ծնված ջրից: Եվ տարբեր առիթներով երկվորյակները իրենց անվանում են «խրեղեն», «ջրեղեն» կամ «անձնահուր»:

Առասպելաբանության (մանավանդ հնդեվրոպական) մեջ երկվորյակների հնագույն գծերից է նրանց կենդանակերպ, մասնավորապես ձիու տեսքով դրսևորումը, որի հետքերը պահպանվել են նաև ժայռափոր կոմպոզիցիաներում, որտեղ ձին, արևի խորհրդանիշ լինելուց բացի, հնագույն կրոնապաշտամունքային պատկերացումներում անբաժանելի է երկվորյակ աստվածություններից: Հնդկական Աշվինները և հունական Դիոսկուրոսներն ունեցել են ձիու կերպարանք և համարվել են Ինդրայի և Ջևիի զավակ նժույգները: Ինքը՝ Աշվին անունը ծագում է «ձի» նշանակությամբ արմատից: Եվ հետաքրքիր է, որ մեր էպոսի պատմմաներից մեկում երկվորյակ եղբայրների մայրը հղիանում է ձիու սմբակի տեղում գոյացած ջուրը խմելուց¹⁵, իսկ երկվորյակ դյուցազուններին ուղեկցում է իրեղեն ձին՝ Քուռկիկ Ջալալին, որն օժտված է նույն երկնային տարերքի հատկանիշներով:

Ընդհանրապես երկվորյակների առասպելներում նկատելի են հետևյալ ընդհանուր մոտիվները՝ սույն հերթագայությամբ.

ա/ Երկվորյակների հրաշալի (աստվածային, արքայական) ծագումը կամ ծնունդը.

Սանասարը և Բաղդասարը ծնվում են ջրից, ջրով զորանում:

բ/ Կերպարների հակադրությունը.

Սանասարը ավելի ուժեղ է, հզոր, քան եղբայրը:

գ/ Հակասությունը ծնողների՝ և երկվորյակների միջև.

հայրը կամ հայրացուն կամենում է երկվորյակներին զոհել կուտքերին: Եղբայրները սպանում են հորը:

դ/ Փախուստ-հալածանքը հայրենի երկրից, տանից.

երկվորյակները փախչում են հայրենի երկրից, հալածվում հոր զորքերից:

ե/ Հակասությունը երկվորյակների միջև.

վեճ և կռիվ երկվորյակների միջև օտար աղջկա՝ Սանասարին հղած նամակի պատճառով:

զ/ Հաշտությունը.

եղբայրներին հաշտեցնում է մայրը:

է/ Նոր կարգի (տիեզերական, սոցիալական) հաստատումը.

եղբայրներին հաստատվում են Սասունում, հիմնում Սասնա բերդը, տոհմը: Ըստ Խորենացու հիմնում են Գնունի և Արծրունի իշխանական տոհմերը (Ա, Իգ):

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ «Սասնա ծռեր»-ի առաջին ճյուղի երկվորյակային առասպելը իր հիմնական մոտիվներով միանգամայն համապատասխանում է երկվորյակների միջազգային առասպելի ուրվագծային հիմքին, որը վկայում է հայկական էպոսի այդ ճյուղի վաղնջականությունը և խոր ավանդականությունը:

¹³ Մ. Հարությունյան, «Վիշապամարտը «Սասնա ծռեր»-ում, Երևան, 1981, էջ 68:

¹⁴ Մ. Աբեղյան, Երկ. Ա, Երևան, էջ 414:

¹⁵ Պատում ԻԳ, էջ 1031:

Ազատ Եղիազարյան Մ.Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷՊՈՍԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Հայկական էպոսը ձևավորվել է 8-12-րդ դարերում: Այս իրողությունը կարծես հայ էպոսագիտության մեջ չի վիճարկվում: Չի վիճարկվում ոչ միայն ժամանակը, այլև *ձևավորում* տերմինը, որովհետև էպոսի առանձին հատվածների և սյուժեների արմատները հասնում են մինչև խոր հնադար, բայց այդ բոլորը միավորվել և ներկա տեսքն են ստացել միջնադարում: Անշուշտ, նշված դարերից հետո էպոսը փոփոխություններ է կրել: Այս փոփոխությունները արդեն հայկական էպոսի առանձնահատկություններից են:

Մի կողմից, “Մասնա ծոերը” անբալտելիորեն կապված է միջնադարի հետ: Դժվար չէ ցույց տալ այն հատկանիշները, որոնք “Մասնա ծոերը” կապում են մույն դարերում ստեղծված կամ ձևավորված այլ էպիկական հուշարձանների հետ: Այս ընդհանրություններին ես անդրադարձել եմ իմ “Մասնա ծոեր” էպոսի պոետիկան” գրքում: Դրանք շատ կարևոր են, և ես դրանց դեռ կանդադարեմ:

Մյուս կողմից, էպոսի գրառված պատումներում շատ բաներ կան, որոնք կարող էին էպոսի տեքստ մտնել միայն ուշ ժամանակներում, ասենք, 19-րդ դարում: Օրինակ, թղթի մասին հիշատակություններ կարող էին հայտնվել միայն այն ժամանակ, երբ թուղթը արդեն ծանոթ էր ամենալայն զանգվածներին: 20-րդ դարում արդեն Արևելյան Հայաստանում, եղեռնից հետո գրառված պատումներից մեկում /Մանուկ Թորոյան/ ուղղակի կասկած է արտահայտվում էպոսում նկարագրված որոշ իրողությունների վերաբերյալ, որոնք կապված են հերոսների գերմարդկային ուժի և այլ առասպելական մոտիվների հետ. զգացվում է ժամանակակից մարդու հայացքը: Այս տիպի փաստերը կարելի է արտաքին հանգամանքներ համարել: Բայց կան ավելի էական խնդիրներ՝ էպոսում արտահայտված գաղափարները և աշխարհընկալման համակարգը, աշխարհի պատկերը: Անշուշտ, հայկական էպոսի մեջ 8-12-րդ դարերից հետո որոշ մոտիվներ, գաղափարական միտումներ խորացել են, որոշ բաներ երևի խլացել են: Հնարավոր է, խմբագրվել են աշխարհընկալման որոշ տարրեր, այսինքն, էպոսում պատկերված աշխարհը ավելի է մոտեցել ուշ շրջանի պատկերացումներին: Հայկական էպոսը ժողովրդի մեջ ապրել է կենդանի, իր ձևի շնորհիվ ավելի հեշտ է ենթարկվել փոփոխությունների, քան ավելի փակ, տաղաչափական որոշակի կանոնների ենթարկված էպիկական տեքստերը, օրինակ, ռուսական բիլիմաները:

Բայց կարելի՞ է պնդել, որ 19-20-րդ դարերում գրառված տեքստերն այնքան էին հեռացել միջնադարում ստեղծված էպիկական երկից, որ այդ տեքստերն ու միջնադարում ստեղծվածը արդեն մույն ստեղծագործությունը չի կարելի համարել: Կարծում եմ, որ ոչ: Ընդունելով հանդերձ միջնադարում ձևավորվածի ապրած անհերքելի զարգացումը, մենք պետք է ընդունենք, որ փոփոխությունները միայն զարգացրել և խորացրել են այն ամենը, ինչ ի սկզբանե եղել է էպոսի մեջ: Այսինքն, մենք ընդունում ենք, որ 19-20-րդ դարերում մեզ

հասած պատումները իրենց մեջ պարունակում են այն միջուկը, որ եղել է ի սկզբանե, և ուրեմն, մեզ իրավունք են տալիս խոսելու ոչ թե կամ ոչ միայն 19-20-րդ դարերի ստեղծագործության, այլև ամբողջ “Մասնա ծոերի” մասին, իբրև մեկ միասնական, ամբողջական էպիկական երկի մասին: Այսինքն, այն դրույթը, որ “Մասնա ծոերը” ձևավորվել է 8-12-րդ դարերում, չի կորցնում իր ճշմարտացիությունը, այլ խմբագրվում-ճշգրտվում է, իր մեջ առնելով հետագա դարերում ապրած որոշակի զարգացման իրողությունը:

Սա, իր հերթին, նշանակում է, որ “Մասնա ծոերի” տեղը այն հուշարձանների շարքում է, որոնք ստեղծվել կամ ձևավորվել են միջնադարում և դրանով իսկ տարբերվում են հնադարյան, արխաիկ էպոսներից: Ահա այս հանգամանքով են պայմանավորված “Մասնա ծոերի” մի շարք էական առանձնահատկությունները:

Եվ ուրեմն, “Մասնա ծոերը” ձևավորվել է մի շրջանում, որը բնորոշվում էր զարգացած ազգային գրականության գոյությամբ: Արդեն այն փաստը, որ այս շրջանում է ստեղծվել Գրիգոր Նարեկացու պոեմը, չափազանց բնորոշ է. դա ցույց է տալիս հայ գրավոր գրականության զարգացման մակարդակը էպոսի ստեղծման շրջանում: Դասական էպոսները, իբրև կանոն, ստեղծվել են այն շրջանում, երբ տվյալ ժողովրդի գրավոր մշակույթը դեռ բավականաչափ զարգացած չի եղել: Եվ երևի այդ պատճառով էլ գրավոր մշակույթը հենվել է բանավոր ժառանգության, հատկապես էպիկական ժառանգության վրա: “Մասնա ծոերի” դեպքում հայ գրավոր մշակույթը անցել է էպոսի կողքով, “չի նկատել” այն: Հայ գրականության մեջ, մինչև 19-րդ դարը, ոչ մի հիշատակություն չկա “Մասնա ծոերի” մասին: Հետաքրքրական է, որ հիշատակություններ պահպանվել են օտարերկրացի ճանապարհորդների գրառումներում:

Հայ գրականությունը անտարբեր չի եղել էպիկական հերոսների հանդեպ. բայց իբրև այդպիսիք մա ճանաչել է հայոց հին էպիկական հերոսներին, որոնց մասին պատմել է Մովսես Խորենացին: Հայ գրականությունը, այսպես ասած, բնականոն հարաբերությունների մեջ է եղել հայոց հին էպիկական սյուժեների հետ, որոնք նախորդել են իրեն:

Այստեղ առաջ է գալիս մեկ ուրիշ խնդիր՝ “Մասնա ծոերի” հարաբերությունը հին հնչյական էպոսի հետ: Իսկ որ այդպիսի էպոս, այն էլ շատ հարուստ, ճյուղավորված, եղել է, դա կասկած չի հարուցում վաղուց: Այն, ինչ գրի է առել Խորենացին, դրա անառարկելի վկայությունն է: Հայոց հին էպիկական սյուժեները (ես զգուշանում եմ խոսել էպիկական ամբողջական գործի մասին, ինչպիսին “Մասնա ծոերն” է, թեև հենց այդպիսի ամբողջական գործի գոյությունը կարելի է ենթադրել, ինչպես գրել են հայ բանասիրության դասականները) եղել են աստվածների և կիսաստվածների պատմություն, ինչպիսին եղել են արխայիկ էպոսները՝ անտիկ էպոսը, հին հնդկական էպոսը և այլ էպիկական հուշարձաններ: Այս էպոսի գոյությունը չէր կարող ինչ-որ ձևերով չարտացոլվել “Մասնա ծոերում”: Եվ իսկապես, ժայռում փակված (կամ ժայռին զամված) հերոսի կերպարը, նախքան “Մասնա ծոերին” հասնելը, մարմնավորվել է դեռ հին սյուժեներում իբրև Արտավազդ: Բայց խնդիրը միայն այս ուղղակի առնչությունները չեն: Իրավունք չունենք ենթադրելու, որ ժողովրդի էպիկական հիշողության խորքերում պահպանված հին էպոսը ինչ-որ ձևով պետք է ուղիներ թելադրեր նոր էպոսին, այսինքն, “Մասնա ծոերը” չպետք է կրկներ հեթանոսական էպոսի առանձնահատկությունները, պետք է շարունակվեր այնտեղից, որտեղ ավարտվել էր հին էպոսը: Եվ հերոսներն այլ պետք է լինեին, և՛ գաղափարները, և՛ ձևը: Թերևս, այս իրողությամբ պետք է բացատրել հայկական նոր էպոսի ձևի ոչ-կանոնիկությունը: Մենք

գիտենք, որ կանոնիկության հետքեր “Մասնա ծռերում” կան՝ երգային հատվածներ, որոշ կրկնություններ և այլն: Այսինքն, “Մասնա ծռերը” պետք է որոշ կապ պահպաներ դասական էպիկական ավանդության հետ: Բայց, մյուս կողմից, մենք գիտենք նաև, որ ընդհանուր առմամբ, “Մասն ծռերը” շատ էր հեռացել էպիկական ավանդությունից: Այնինչ հեթանոսական էպոսի պահպանված հատվածները վկայում են ավելի կայուն էպիկական տաղաչափության առկայությունը:

Արխաիկ և միջնադարյան էպոսների համեմատությունը առաջ է բերում ավելի կարևոր հարցեր: Մենք չենք կարող կողք կողքի չդնել հների և նորեր բարոյական պատկերացումները, որովհետև, ինչպես հայտնի է, “Մասնա ծռերը” շատ մեծ նշանակություն է տալիս այդ պատկերացումներին: Նախքան հին և նոր պատկերացումների համեմատությանն անցնելը՝ մի երկու դիտողություն: “Մասնա ծռերը” իր նախնական վիճակում չմշակված, ամբողջական տեսքի չբերված երկ է, և տարբեր պատումների միջև երբեմն էական տարբերություններ կան, որոնք վերաբերում են նաև բարոյական պատկերացումների համակարգին: Որոշ պատումներում, ասենք, Դավթին վերագրվում են հատկանիշներ, որոնք այլ պատումներում չկան և խորթ են նրա կերպարին: Դա վերաբերում է հատկապես չարությանը, որն ավելի բնորոշ է Փոքր Միերին: Բայց ակնհայտ է, որ ընդհանուր առմամբ էպոսի գլխավոր հերոսները գործում են համաձայն բարոյական պատկերացումների շատ ամբողջական և կայուն համակարգի: Առանձին հակասությունները չեն կարող փոխել այս իրողությունը:

Երկրորդ, ի՞նչ չափով են այդ պատկերացումները արտահայտում ոչ թե նոր օրերի, այլ էպոսի ձևավորման ժամանակների պատկերացումները: Այս կետը շատ գաթակղիչ է էպոսի կրած փոփոխությունների մասին խոսելիս: Էպոսի մեզ հայտնի տեքստերում այնքան ժամանակակից մտքեր են արտահայտվում, որ մարդ հակվում է մտածելու, որ դրանք միայն նոր ժամանակների արդյունք կարող էին լինել: Հնի ու նորի կտրուկ բաժանումն այստեղ դժվար թե արդյունավետ է: Այստեղ իսկապես դիալեկտիկական մոտեցում պետք է ցուցաբերել: Անշուշտ, էպոսի բարոյական սկզբունքները դարերի ընթացքում զարգացել, փոփոխություններ են կրել: Բայց, ինչպես քիչ առաջ արդեն ասացի, այդ փոփոխությունները, իմ համոզմամբ, արմատական չեն, դրանք միայն զարգացրել են ի սկզբանե “Մասնա ծռերում” դրված սկզբունքները: Իբրև ապացույց պետք է հիշենք, որ առհասարակ միջնադարյան էպիկական հուշարձաններում բարոյական խնդիրներին մեծ ուշադրություն է դարձվել: Իմ գրքում այս իրողությունը հաստատելու համար բազմաթիվ փաստեր են բերվել. ուստի ես հիմա պիտի անցնեմ բուն սկզբունքների բնութագրմանը:

Հնադարյան կամ արխաիկ էպոսներում եղած բարոյական պատկերացումներում ազնվության, արդարության, մարդասիրության կամ կարեկցանքի սկզբունքները որևէ էական արժեք չունեն: Այստեղ կարևորը ուժը և հաղթանակն են: Անտիկ էպոսի հետազոտողները ուշադրություն են դարձրել այն բանին, որ Հռոմեոսը ավելի բարձր է գնահատում Աքիլլեսին, քան թե նրա հակառակորդ Հեկտորին՝ Պրիամոսի որդուն, որի մեջ այսօրվա իմաստով ավելի մարդկայնություն կա. այնինչ Աքիլլեսի մեջ ընդգծվում են ուժը, դյուցազնական զայրույթը և հաղթանակի հասնելու վճռականությունը: Աքիլլեսը առանց խղճահարության սպանում է Պրիամոսի կրտսեր որդուն, թեև վերջինս աղաչում էր խնայել իրեն: Ավելի տպավորիչ է Հռոմեոսի պոեմների մեջ չմտած դրվագը Ողիսևի խորամանկության մասին: Աքայացիները ութ տարի շարունակ չէին կարողանում գրավել Տրոյան: Բայց ահա Ողիսևը կառուցում է իր հռչակավոր ձին, նստեցնում նրա մեջ իր զինակիցներին, միամիտ տրոյացիները գիշերը

ծին տանում են քաղաք, և նրա մեջ թաքնված աքայացիները դուրս են գալիս, կոտորում տրոյացիներին և գրավում քաղաքը: Այս խորամանկությունը համարվում է հերոսի առավելություններից մեկը: Առհասարակ հնարամտությունն ու խորամանկությունը Հոմերոսի ամենասիրած այդ հերոսներից մեկի գլխավոր գիծն է:

Բայց այս գիծը միայն Ոդիսևսինը չէ: Հնդկական էպոսի հետազոտողները նշում են, որ էպիկական հերոսի կարևոր գծերից մեկը հնարամտությունն ու խորամանկությունն են: Նման բան մենք տեսնում ենք վրացական “Ամիրանիի”, հայկական էպոսի այն հատվածների մեջ, որոնցում վերակենդանանում են հնադարյան հերոսի գծերը (օրինակ, այն դրվագը, որտեղ Սիերը պառավին խաբելով դուրս է գալիս հորից, հետո պառավին ու իր աղջիկներին նետում հորը, գնում): Այսինքն հնադարյան էպոսներում խաբեբայությունն ու խորամանկությունը որևէ բացասական երանգ չունեն, եթե դրանք նպաստում են հերոսի հաղթանակին:

Միջնադարում ահա այս պատկերացումները տեղը զիջում են մոռ քարոյականության, որտեղ խիստ արգելքներ են դրվում որոշակի տիպի արարքների վրա. իսկական հերոսը այլևս իրեն չի կարող թույլ տալ խաբել, խորամանկել, դաժան լինել և այլն և այլն: Միջնադարյան ասպետության վարքի օրենսգիրքը այս իրողության ուղղակի, թեև մի քիչ չափազանցված դրսևորումն է: Միջնադարյան ասպետը այլևս չի կարող իրեն թույլ տալ անսպասելի, գաղտնի, քիկունքից հարձակվել հակառակորդի վրա: Դա կոչնչացնի նրա հաղթանակը: Հաղթել կարելի է միայն ազնիվ, բացճակատ բախման մեջ: Եվրոպական էպիկական հուշարձաններից մեկում թշնամի թագավորի վրա հարձակվելուց մի քանի շաբաթ առաջ հակառակորդները նրան ծանուցում են ուղարկում:

“Սասնա ծռերը” այս մոռ պատկերացումների ամենաամբողջական, ամենաուղղակի դրսևորումներից մեկն է: Հիշենք մախ և առաջ հայտնի դրվագը, որտեղ Դավիթը դիմում է Մսրա զորքին և զգուշացնում իր հարձակման մասին, որպեսզի մարցիները պատրաստվեն: Բայց այս դրվագը միայն մի օղակն է Սասնա հերոսների արարքների այն շղթայի, որի մեջ բացառվում են խաբելը, խորամանկելը, դաժանությունը և այլն և այլն: Դարձյալ հիշեք Դավիթի մենամարտը Մելիքի հետ, Սանասարի հանդիպումը Ծովինարի փեսացուների հետ և այլն: Այս վերջինում Սանասարի ասպետությունը մույնիսկ մի քիչ ծիծաղելի է դառնում. քչ միայն ստիպում է Ծովինարին իր փեսացուներին վերադարձնել նրանց երիտասարդությունը, այլև պատրաստականություն է հայտնում մենամարտել նրանց հետ՝ մի անգամ ևս ապացուցելու համար Ծովինարին տանելու իր իրավունքը: Երիտասարդությունը վերստացած երախտագետ փեսացուները հրաժարվում են մենամարտել, ընդունելով Սանասարի իրավունքը:

“Սասնա ծռերը” ընդգծում է հերոսների կարեկցանքը իրենցից թույլերի հանդեպ: Օրինակներ չեն բերում. էպոսի տեքստում դրանք շատ են, և ովքեր ծանոթ են դրանց, անկասկած հիշում են:

Բայց մի բան “Սասնա ծռերի” քարոյական համակարգը տարբերում է մակ եվրոպական էպոսներից: Այդ համակարգը կարելի էր մակ գեղջկական անվանել, ի տարբերություն եվրոպական հուշարձանների, որտեղ ասպետական օրենքները գործում էին ազնվականական միջավայրում: Հայկական էպոսի աշխարհը հասարակ մարդկանց աշխարհ է: Մի կողմից, Դավիթը հիշվում է իբրև Սասնա թագավոր: Բայց զարմանալիորեն նրա վարքուբարքի մեջ թագավորական ոչինչ չկա, նրա կենցաղը հիշեցնում է էպոսն ստեղծող գեղջուկների կենցաղը: Պալատական կենցաղն առհասարակ խորթ է հայկական էպոսին:

Սա ինքնին ոչ առավելություն է, ոչ էլ պակասություն. սա հայկական կյանքի իրողությունների և նաև էպոսի ձևավորման առանձնահատկությունների դրսևորումն է: Նախ, հայկական ազնվականությունը միջնադարում արդեն շատ թուլացած էր և շուտով գրեթե վերանալու էր: Իր բանավոր գոյության դարերում ահա այս կետում էպոսը կարող էր իսկապես փոփոխությունների ենթարկվել: Էպոսի ձևավորման ընդունված դարերում հայ ազնվականությունը դեռ կենդանի էր: Հետագա դարերում, երբ ազնվականությունը թուլանալու էր, նրա մասին հիշողությունները ավելի ու ավելի պետք է թուլանային էպոսում: Մյուս կողմից, ինչպես արդեն ասացինք, “Մասնա ծոերը” մի տեսակ խուսափում էր վերնախավից, որովհետև վերջինս էպիկական մի ավանդույթ էր ընդունում՝ հնադարյան ավանդույթը:

Այս հանգամանքը յուրատեսակ անկեղծություն էր հաղորդում էպոսի բարոյականությունը: Այն ընկալվում է ոչ թե իբրև վարքի օրենսգրքի պահանջների կատարում, ինչպես միջնադարի ասպետական էպոսներում, այլ ամեն անգամ հերոսի արարքը ինքնաբերական է, անկեղծ, ավելի մարդկային:

Մեր բոլոր այս դատողությունները ելնում են այն գիտակցությունից, որ էպոսը միանգամայն ինքնուրույն և ամբողջական գեղարվեստական համակարգ է, որը չի կարող հանգեցվել նրա մեջ արտացոլված առասպելների գումարին: Էպոսը իբրև բանահյուսական ժանր անպատկերացելի է առանց առասպելի: Բայց իբրև ամբողջություն, էպիկական ստեղծագործությունը արտացոլում է մի աշխարհընկալում, որը չի կարող տարբեր չլինել առասպելականից: Մյուս կողմից, էպիկական մտածողության տարբեր փուլերում առասպելը տարբեր տեղ է գրավում էպոսի համակարգում: Արխաիկ կամ հնադարյան էպոսներում առասպելի դերը շատ մեծ է, աշխարհն ամբողջությամբ, հերոսները ներկայանում են առասպելական կերպարանքով: Էպոսի տրամաբանությունը դեռ զգալիորեն առասպելի տրամաբանությունն է: Այնինչ միջնադարում առասպելի նշանակությունը նվազում է, առասպելը ավելի մղվում է դեպի էպիկական երկի խորքերը: Միջնադարյան էպոսի աշխարհն ավելի է մարդկայնացում, հերոսները ավելի են մոտենում սովորական մարդկանց (հարկավ, չկորցնելով իրենց առասպելական ինչ-ինչ գծերը): “Մասնա ծոերը”, մեր համոզմամբ, այս տիպի էպոսների թվին է պատկանում: Մանավանդ դարերի բանավոր գոյության ընթացքում առօրեական գծերը ավելի են սրվել: Եվ էպոսի միայն առասպելական հիմքերի քննությամբ անհնար է հասկանալ “Մասնա ծոերի” էությունը: Վերջին տասնամյակներում հայ բանագետները շատ արժեքավոր աշխատանք կատարեցին (և կատարում են) հայկական էպոսի առասպելական հիմքի ու տարրերի քննության ասպարեզում: Բայց էպոսի՝ իբրև խոսքարվեստի ինքնուրույն ու ամբողջական համակարգի քննությունը վերջին տարիներին հետ է մնում: Իսկ առանց այդպիսի համակողմանի քննության էպոսի արժեքն ու առանձնահատկությունները անհնար է հասկանալ: Սա խնդիր է, որը լրջորեն պետք է զբաղեցնի հայ էպոսագիտությանն ու գրականագիտությանը:

“Մասնա ծոերի” հիշատակված և մյուս հատկանիշները պայմանավորում են նրա տեղը աշխարհի էպիկական հուշարձանների շարքում, այն դարձնելով, մի կողմից, էպոսն ստեղծող ժողովրդի պատմության և մշակույթի առանձնահատկությունների արտացոլում, մյուս կողմից, այն կապում են ուրիշ ժողովուրդների էպիկական հուշարձանների հետ, դարձնում համաշխարհային էպիկական ժառանգության մի մասը:

Գրիգոր Պլտյան

Փարիզի արևելյան լեզուների և քաղաքակրթությունների ինստիտուտ

ՅԱԿՈԲ ՕՇԱԿԱՆ ԵՒ ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱԻԻԹ

Նոյն անունին տակ գետեղուած՝ կրկնակ նիւթ մը նկատի ունիմ այստեղ- դիւցազնավէպն ու թատերախաղը: Պիտի ջանամ առաջին մասով մը խնդրոյ առարկայ դարձնել Օշականի կեցուածքը դիւցազնավէպին հանդէպ, ապա՝ պիտի անցնիմ Օշականի իսկ մէկ թատերական գործին, Սասունցի Դաւիթ քնարախաղի քննութեան: Ի հարկէ մէկը միւսէն անկախ երեւոյթներ չեն ասոնք. ներքին, սերտ կապ մը տանի մէկը միւսին. դիւցազններգութեան ընդհանուր “գնահատում” մը, անոր անկարելիութիւնը, գուցէ անոր անբաւականութիւնը, սկզբունքով՝ կարելի կը դարձնեն թատերական երկը:

ԴԻԻՑԱԶՆԵՐԳՈՒԹԻՒՆԸ

Սասունցի Դաւիթի մասին Օշական չէ գրած առանձին յօդուած կամ ուսումնասիրութիւն, ինչ որ զարմանալի կարելի է նկատել, տրուած ըլլալով որ ան գրեթէ մեր բոլոր գրողներուն մասին էջեր ունի: Բայց երեւոյթը կարելի է բերել իր իսկական համեմատութիւններուն, երբ դիտել տանք որ քննադատը չէ գրած գրական սեռերու մասին, մեկնելով անոնցմէ, ատոնք դասելով գրական “սնտոիք”ի կարգին: Ասիկա չ’ենթադրեր որ Օշականի ստեղծութիւնը մտածողութիւնը զանոնք կ’անտեսէ, հակառակը թերեւս աւելի ճիշդ պիտի ըլլար, պարզապէս զանոնք վճռական չի նկատեր “կեանքի” գրական ձեւաւորման համար: Որքա՛ն յարակարծային է տեսնել որ, մէկ կողմէ՝ Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան տասը հատորներու երկայնքին “վիպողը”, “բանաստեղծը”, “թատերգակը”, եւայլն խորագիր-յղացքները ընդլայնումի առիթներ են, եւ միւս կողմէ՝ պատմութեամբ, վէպը, քերթողական այլազան սեռերը, ողբերգութիւնն ու կատակերգութիւնը կը մնան ներյայտ եւ չեն ենթարկուիր բնորոշ զարգացումներու: Ասիկա չի նշանակեր նոյնպէս որ օշականեան քննադատութիւնը զուրկ է քերթութեան, վէպի, թատրոնի ըմբռնումէ. ան է որ ի վերջոյ կը կատարէ “չափանիշի” դեր: Ըմբռնումէն սեռին զացող անցքն է որ Օշական կը դժկամի կատարել, “գրական սեռի” յղացքին մէջ միայն “կեանքի հոսքը” սահմանափակող եղբոր տեսնելով: Պէտք է գիտնալ սակայն որ Օշական առհասարակ բանարուեստի, հետադարձութեան, ճարտասանութեան, ոճի հարցերու հանդէպ կը մնայ տարածերժօրէն վերապահ: Ապրումին գերարժեւորումը, որ մէկ հետեւանքն է ԺԼ դարու ընթացքին զարգացած հակա-ճարտասանական հոսանքին, կը թելադրէ գրական երկի շատ մասնակի ըմբռնում մը, այն որ կ’անտեսէ, կ’արհամարհէ երկի կազմաւորումը, անոր “պատմութիւնը”, ծագումէն մինչեւ աճ ձեւաւորումը¹:

Դիւցազնավէպի պարագան կը հետեւի այս ընդհանուր կաղապարին: Իր հատորներու երկայնքին Օշական կ’անդադառնայ անոր հոն ուր խնդրոյ առարկայ կ’ըլլայ դիւցազններգակ գրութիւն մը: Այսպէս՝ նշումներ կը գտնենք Հ. Արսէն Բագրատունիի Հայկ Դիւցազնի, Թումանեանի նոյնանուն պոէմի առթիւ, Սարաֆեանի “Սասունցի Դաւիթ” քերթութեան: Ասոնցմէ զատ՝ եթէ բացառեմ հոս-հոն ուրիշ ակնարկութիւններ, ամենէն ընդարձակ ընդլայնումը կը վերաբերի Գարեգին Յովսեփեանց կաթողիկոսի Սասունցի Դաւիթի գրառումին: Վերջինս բացառիկ բնոյթ մը ունի, երբ ի մտի ունենանք որ Գարեգին Սրուանձտեանցի յատկացուած գլուխին մէջ Օշական բանահաւաք վարդապետի գործին մէջ, ազգագրականէն անդին ու անոր մէջ կը տեսնէ միայն ու միայն “վկայութիւն”

¹ -Այս շարքին զացող յղումներուն համար նկատի ունենալ հետեւեալ կրճատումը՝ Հ, որուն կը հետեւի հատորին համարը:

² -Ճարտասանութեան ու բանարուեստին դէմ քննադատութիւններ կան Համապատկերի երկայնքին (օրինակ ՀԼ 263, ՀԺ 355, 356), բայց նաեւ “Գրականութեան համար” ընդարձակ յօդուածին մէջ, լոյս տեսած նախապէս Փարիզի “Զուարթնոց”-ին մէջ (1930), ապա հատորով, Յ. Օշական, Գրականութեան համար, Երեւան 1997 (աշխատասիրութեամբ Գր. Յակոբեանի):

մը³: Անշուշտ, Օշական հիացում մեծ զգացում մը կը տածէ դէպի «ազգագրութիւնը» (կը յիշատակէ Լալաբանցի անունը) կամ բանահիւսութիւնը, եւ այդ հիացումը կը բանի Յովսէփեանցի առթիւ, որուն մէջ պիտի տեսնէ «Հայ հոգին» պեղող ու արտահանող մը: Որով ազգագրութիւնը, իր կարգին, գրականութենէն տարբեր կերպով մը, կը մտնէ օշականեան տրամաբանութեան մէջ, որ է հետազօտել այդ հոգին, ձեւերէն անցնիլ զանոնք կենաւորող զօրութեան:

Որեւէ բան հասկնալու համար Օշականի դիտողութիւններէն, հարկ է ամենէն առաջ նկատի ունենալ առաջին զանազանում մը. դիւցազներգութիւնը իբրեւ «ժողովրդական յօրինում» (ՀԱ 79) եւ դիւցազներգութիւնը իբրեւ գրագէտի մը կողմէ «յօրինալ»⁴: Այսպէս «Իլիական»-ը, Ոդիսականը, Ռուանի Երգը, Նիպլուրնընկերը, Սակաները, Սասունցի Դաւիթ՝ ժողովրդական յօրինումներ են, ... ըսել կ'ուզեմ՝ ծնունդ ոչ-սենեկապան գրողներու» (ՀԱ 79): Երկրորդ խումբ մը կը կազմեն Ենէականը, Երուսաղէմ Ազատեալը, Կատաղի Ռուանը, Դրախտ Կորուսեալը, Հանրիատը՝ «բոլորն ալ սենեկակի գրագէտներու խելապատակէն ծնած ու գրական» (ընդգծումը՝ Բանգրային, նոյն): Օշական տակաւին երրորդի դասի մը մէջ կը տեղաւորէ «Շահնամը, Կիլիստան, Ընծեմաւորը՝ խառնածիններ: Ռամայանա, Մահապարաթա՝ մեր, ըսել կ'ուզեմ պատմական զգայարաններէն ալլելս անգգալի ըլլալու աստիճան հեռացած, մեզ օտար թուող բայց իրենց օրին խորապէս ժողովրդական յօրինումներ են, ու իբր այդ վկայութիւններ» (նոյն): Ժողովրդական յօրինումին եւ սենեկապան յօրինումին միջեւ Օշական ի հարկէ նախընտրութիւն մը կու տայ առաջինին, եւ նոյն էջին մէջ կը թելադրէ արդէն, մեկին կերպով, որ «սենեկապան մեծ գրագէտներու - Վիրգիլիոսէն մինչեւ Միլտոն ու Վոլթէն ու Ֆիրդուսի - յօրինումները եկած է ատենը որ վերածուին իրենց հարազատ տարողութեան» (նոյն):

Օշական չի վարանիր շքեղ բառակոյտեր տեսնելու այս սենեկապան կոչուած գրագէտներու երկերուն մէջ, զանոնք դատապարտելով իբրեւ «գրական», այսինքն՝ ոչ թէ կեանքէն եկող ու կեանքին պատկանող գործեր, այլ գիրքերու աշխարհէն ծնած արտագրութիւններ, «գրագէտներու խելապատակէն»⁵: Վճռականը սակայն այն է որ ժողովրդական յօրինումները «վկայութիւններ» կը կազմեն ժողովուրդի մը հոգիէն: «Վկայութիւն» յղացքին պիտի չանդրադառնամ այստեղ, պարզապէս պէտք է գիտնալ որ անիկա՝ գերծուած իր հին ոլորտէն՝ աւետարանական վկայաբանութենէն, քրիստոնէական մարտիրոսագրութենէն, նաեւ արդարադատական համակարգէն (միշտ ալ պահելով սակայն անշուշտի կապ մը այդ խաւերուն հետ, քանի որ յղացք մը կարելի է բոլորովին անգերծ պահել իր մեկնակէտէն, զայն բոլորովին պարպել), Օշականի քննադատութեան մէջ կը սկսի բանիլ գեղագիտականին մրցորդ չափանիշի մը նման, մերթ հակադրուելով գեղագիտականին, մերթ ձուլուելով անոր: Ի հարկէ դիւրին վարժութիւն է հակասութիւններ գտնել ու յայտարարել, առանց հասկնալու թէ ինչո՞ւ վկայութիւնը հակադիր գիրքերու վրայ կը խաղայ, թէ ի՞նչ է անոր իսկական նշանակութիւնը (վկայութիւնը՝ ընդդէմ կորուստի, կորսուածին կամ կորուստի ենթակային փրկութիւնը):

Հիմա գանք Սասունցի Դաւիթի օշականեան գնահատումին: Այսպէս՝ Բագրատունիի Հայկ Դիւցազն «վէպի»-ի առթիւ, գոր կը խորտակէ - ուրիշ բառ կարելի է գտնել այդ երեք-չորս էջերուն համար - Օշական կը գրէ. «Աս չեմ որ պիտի մերժէի իրաւունքը «դարերու վրէժը լուծելու» յաւակնութեան⁶: Ատկէ աւելի ոչինչ կայ սրբազան որեւէ Հայ գրողի հոգիին խորը: Ու չեմ մերժած այդ յաւակնութիւնը Ալիշանին, Սեղբոսեանին⁶..... Սիամանթոյին, Կ. Զարեանին, Յ.

³ - Տես Հ. Երուսաղէմ 1956, էջ 340 եւ այս գրութեան վերջին նօթը:

⁴ - Տես Արեւելահայ բանասիրութիւնը եւ Էջմիածին, Անթիլիաս 1943, էջ 196:

⁵ - Օշական նկատի ունի Հայկ Դիւցազնի առաջին դրուագին սա տողերը. «Հուր սիրոյ հըսկայազօր հօր վեհազին վառէ գաշխոյժս / Բառասուն դարուց ամաց ըզլըռութեան հանել վըրէժ» Հայկ Դիւցազն, Վենետիկ, 1858, էջ 12:

⁶ - Ընթերցողը կը յղեմ Համապատկերի համապատասխան գլուխներուն, օրինակ Շանթին համար ՀԸ, էջ 301, Զարեանին համար ՀԺ էջ 414:

Թուժանեանին, եւ ...մեր ժողովուրդին, որ հեղինակն է Սասունցի Դաւիթին: Այս անուններուն բոլորին ալ ես կը մերժեմ յաջողութեան ոչ թէ փառքը այլ երջանկութիւնը, զայն գտնելով միայն ու միայն ժողովրդական յեղումին, Սասունցի Դաւիթին, որ հակառակ աշխարհ մը տկարութիւններուն, մեղքերուն դարձեալ միակն է այս խումբին մէջ» (Ա էջ 78): Աւելի անդին՝ «Սասունցի Դաւիթը իր բոլոր մանկամտութեանը հակառակ, կը կարգացուի այսօր գրուածի պէս» (ՀԱ 83): Ուրիշ տեղ, երբ կը փորձէ զուգակշիռ մը կատարել արեւելահայ եւ արեւմտահայ գրականութեանց Օշական կը խօսի դիւցազներգութեան մը համար անհրաժեշտ լեզուական, բարձր ու «նախնականութենէն», կ'ոգեկոչէ ռուսական, վրացական դիւազնավէպերը եւ Թումանեանը. «Սասունցի Դաւիթին ժողովրդական varianteը մեղաւոր է մեր բոլոր մեղքերով: Մեր հին մատենագրութեանց մէջ սփռուած փշրանքները, մեր épopées սրտառուէ գեղեցկութիւններ ունի, բայց փշրանքներ միայն: Մեր յեղափոխութեան հերոսները խեղճ երգերու խիստ չարժանացան: Չեմ գիտեր պիտի գրուի՞ երբեւիցէ Հայ դիւցազներգութիւն» (էջ 82): Հարցումը կարեւոր է անշուշտ եւ անոր պիտի անդրադառնամ աւելի անդին:

Փարեգին կաթողիկոս Յովսէփեանցի յատկացուած մենագրութեան մէջ Օշական կ'անդադառնայ նորէն դիւցազնավէպին, ճիշդով մը ոչ զայն գերազնահատելու, ոչ ալ ստորագնահատելու, այլ զայն դատելու համար իր ճիշդ արժէքին մէջ: Եւ անմիջապէս. «Սասունցի Տունը Հայ ժողովուրդն է: Կասկածէ դուրս է ասիկա: Ու անոր վրիպանքը՝ փաստն է առնուազն այն գեղեցիկ, սրտառուէ իրականութեան որ անուն ունի հայոց պատմութիւնը, իր կարգին աշխարհի ամենէն դժուար ըմբռնելի վրիպանքներէն մէկը, այսքան առատաշնորհ ժողովուրդի մը դարերէն... Ինչ չափով որ անլուելի էին Սասունցի Տունին միջակութիւնը, մեծ արուեստին պահանջներուն դիմաց անբաւարարութիւնը, նոյն չափով անուելի են անոր հարազատութիւնը, հայեցիութիւնը, մեզայատուկ համը որոնք երբեք արհամարհելի շնորհներ չեն, երբ նկատի առնուին դիւցազնավէպին ծնունդին ու կեանքին պայմանները: Ձեզ զարմացնելու չունիմ նպատակ երբ յայտարարեմ որ յօրինեալ դիւցազնագրութեան համար ...Գիրի գիւտէն վերջ Հայոց պատմութեան որեւէ դար անընդունակ կը մնայ, ինչպէս եղբր էր հելլէն պատմութիւնը Մարական պատերազմներէն վերջ»⁷: Յայտնօրէն ժողովրդական դիւցազնավէպը կը կարգացուի աւելի քան Բագրատունիի գործը, աւելի քան բոլոր յօրինեալ դիւցազներգութիւնները: Սակայն նոյն ատեն Օշական չի դադրիր նշելէ անոր տկարութիւնները, «մեղքերը», անոր անբաւականութիւնը «մեծ արուեստի» պահանջներուն դիմաց:

«Մեծ արուեստ»ով Օշական նկատի ունի Իլիականի, Ոդիսականի հագներգականներու արուեստը: Արդեօք ակնարկութիւն մը կ'ընէ դէպի Նիցէի «մեծ ոճը», դէպի այն արուեստը որ չափն ու օրէնքը, «տրամաբանութիւնը», ազնուականութիւնը, պրկուած գեղեցկութիւնը կը հաստատէ իբրեւ քառսի եւ ստեղծագործ գինովութեան իբրեւ զանցում⁸: Գերագոյն պարզութեան մը, հանդարտութեան մը կամքը ի հարկէ կը բանի մեծ ոճին մէջ, այն որ կը պարզուի Հոմերոսին վերագրուած երկերով, բայց այդ պարզութիւնը, հանդարտութիւնը, առարկայականութիւնը, ներկայէն ամբողջովին կտրուած, հեռաւոր անցեալի մը

⁷ - Զուգակշիռ արեւելահայ եւ արեւմտահայ գրականութեանց, Պէյրութ 1999, էջ 82:

⁸ - Արեւելահայ բանասիրութիւնը եւ Էջմիածին, Անթիլիաս 1948, էջ 196: Ընթերցողը նշարեց որ Օշական դիւցազնավէպը չի կոչեր այլեւս Սասունցի Դաւիթ, այլ Սասունցի Տուն: Կը խորհիմ որ Օշական, այդ թուականին, տեսած է արդէն Ջիթունիի Սասունցի (Փարիզ 1942), ուր առաջին անգամ ըլլալով կը յայտնուի այդ անունը (տես Ջիթունիի ներածութիւնը, էջ 19): Իր թատերախաղին համար Օշական գուցէ դիմած է 1936ի երեւանեան Հրատարակութեան կամ որեւէ առանձին լոյս տեսած գրառումի, որ կրնար իր տրամադրութեան տակ ունենալ Երուսաղէմի մատենադարանին մէջ:

⁹ - Նիցէի «մեծ ոճ»ը (der grosse Stil) ոչ մէկ ձեւով կը նոյնանայ «բարձր ոճ»ին հետ, որ Հռետորական ստորագրութիւն մըն է:

մէջ գետեղուած ըլլալը¹⁰ գերազանցապէս դիւցազնական պատումին յատուկ են: Ինչ որ “մեծ ոճը” կը բնորոշէ զօրութեան գերագոյն զգացումն է, եւ գուցէ այդ զօրութեան պակասն է որ դիւցազնավէպը կը զրկէ արուեստէ, աւելին՝ անկարելի կը դարձնէ յօրինեալ դիւցազնավէպ մը:

Վերոյիշեալ գրութեան մէջ Օշական վերաքաղ մը կը կատարէ Հայոց պատմութեան (դիւցազնավէպին պէս վրիպանք մը՝ իր կարգին... քանի որ ան չէ պարզեւած Հայոց քաղաքական անկախութիւնը), որ կը նկատէ “անընդունակ” յօրինեալ դիւցազններգութեան: «Այս անընդունակութիւնը մի՛ վերագրէք ոգիի պակասին – մեր ժողովուրդը իր բոլոր դարերը ապրած է գրեթէ դիւցազններգական ոգիով մը, ինչպէս կը վկայեն բազմաթիւ փորձեր մեր զոյգ գրականութեանց մէջ Վարուժանէն մինչեւ Չարենց – այլ քաղաքական պայմաններու այն յարդարանքին պատճառով որ մեր բոլոր ստեղծագործութիւնները կ’ականահարէ, տնակէն պալատը, գեղջուկ երգէն մինչեւ մեր մեծ պոէմացիները, մեր արուեստագէտներուն մերժելով ազատութեան մէջ իրենք զիրենք իրագործելու բախտը, տարրական իսկ պատեհութիւնը»¹¹: Օշական կը դանազանէ դիւցազնական ոգին (պայքար ու մաքառում) եւ դիւցազնավէպը իբրեւ արուեստի կերպ (կամ կարողութիւն): Դիւցազններգութեան անընդունակութիւնը “ոգիի” հարց մը չէ, որքան ազատութեան, քաղաքական ազատութեան: Այլ տեղ արդէն խօսած եմ այս մասին, գրեթէ նման շրջարկի մը մէջ, ուր Օշական կը խօսի “գերի ժողովուրդներուն արգիլուած գոտիներ”էն եւ կ’ոգեկոչէ ազատութեան խնդիրը: «Արուեստը ազատութիւնն է, ըսեր են: ...Արուեստը ամբողջութիւնն է»¹²: Ազատութեան պակասը, ինչպէս ամբողջութեան պակասը (մեր ժողովուրդը ինքն իր մէջ եւ ինքն իրմով ամբողջ, եւ ի հարկէ մարդկայնօրէն ամբողջացած՝ իր գերութենէն ազատագրուածով) մեր ժողովուրդը անընդունակ դարձուցած է յօրինեալ դիւցազններգութեան մը, այն որ պիտի կրէր “մեծ արուեստին” կնիքը: Որով “մեծ արուեստը” արդիւնք է ամբողջութեան¹³: Հասկնալի է թէ ինչո՞ւ Օշական կը գրէ: «Մեր ժողովուրդը յօրինած է շատ հաւանաբար Սասնայ քարայր – բնականներուն մէջ իր ծուռերուն հեքիաթը, պէտք չկայ պոռալու, համաձայն իր հոգեկան կերպարանքին որ ոչ պալատական գուսաններունն էր Պարսկաստանին, ոչ ալ արեւոտ ելլադայի խաղ ու խնդումէ զատ ապրումի ձեւը կռիւի մէջ միայն կեդրոնացնող բանաստեղծ – ասպետներուն, այլ տներուն: Այդ հոգիի դրութենէն, մտքի մակարդակէն՝ օտար մեծ դիւցազններգութեանց յատուկ կատարելատիպ կաղապարներ սպասել առնուազ տմարդութիւն»¹⁴:

Համապատկեր իր որոշ մասերուն մէջ կը մատենէ դիւցազններգութեան տազնապի մը նշանները, անոնք որ կը գտնենք “Մեհեան”ի մէջ 1914: Այդ տազնապը անշուշտ որոշ հնութիւն մը ունի: Թէ դիւցազններգութեան հարց մը գոյութիւն ունի մեր արդի զոյգ գրականութեանց սկիզբին իսկ, ատոր այլազան փաստերը կարելի է գտնել, տեսութեան թէ կիրառման զոյգ գետիներուն վրայ (Օշական կը վկայակոչէ Վարուժանի եւ Չարենցի անունները): Այդ մասին գուցէ առաջինը չէ Մ. Էմինը, որ իր Վէպֆ հնոյն Հայաստանի աշխատութեան մէջ¹⁵, կը

¹⁰ - Տես Բախտինի *Esthétique et théorie du roman*, (Տեսութիւն եւ գեղագիտութիւն վէպի) Gallimard 1978, (Թարգմ. ռուսերէնէ) մասնաւորաբար “Վիպական պատում եւ վէպ” բաժնին մէջ, ուր դիւցազնավէպին կազմաւորիչ երեք յատկանիշները կը նկատուին. ազգային դիւցազնական անցեալը, դիւցազնավէպին աղբիւրը՝ ազգային առասպելը, դիւցազնական աշխարհին բացարձակ անշատումը պատմասանի կամ հեղինակի ներկայէն, էջ 449-453:

¹¹ - Արեւելահայ բանասիրութիւնը եւ էջմիածին, էջ 196-197:

¹² - Այս մասին տես Մարտ, Պէյրութ 1997, էջ 70:

¹³ - Տիկին Գաբուանեանի Ցաւակին յատկացուած էջի մը մէջ, երբ կը խօսի մեր պատմութենէն, Օշական կ’անդրադառնայ նոյն այս խնդրին. «Շատ պիտի ըլլար մեր ցեղէն սպասել մեծ ընդունակութիւններ, անոնցմէ՝ որոնք ցեղերուն կեանքը մշտապայծառ ցորեկներու նման ժամանակին կը յայնձնեն ու անոնց պատմութիւնը անաղարտ բերեղացման, այսինքն Արուեստին կ’առաջնորդեն», “Հայաստանի կոչնակ”, 28 ապրիլ 1923, էջ 535:

¹⁴ - Արեւելահայ բանասիրութիւնը եւ էջմիածին, էջ 197:

¹⁵ - Մոսկուա 1850: Աւելի ուշ Մ. Էմին կ’անդրադառնայ Հարցին Մովսէս Խորենացիի առթիւ, տես Մովսէս Խորենացի եւ հայոց իմը վէպերը, Թիֆլիս 1886:

ձեռնարկէ ի յայտ բերել նշմարներ “Հին վիպասանութիւններէն” եւ կը դիմէ խորենացիին: Գրեթէ նոյնն է որ կը կատարէ Ալիշան իր “Վիպասանութիւն” գրութեան մէջ¹⁶, ուր հարց կու տայ թէ “Հինն Հայաստան չունէ՞ր իր Վիպասանները, իր Բարդերը”: Պատասխանը. «Թէպէտ եւ վիպասանութիւն մը մեզի հասած է է ի նախնեաց, ոչ ամբողջ եւ ոչ մասամբ, սակայն խորենացւոյն պատմութենէն եւ քանի մը ուրիշներէ կ’իմացուի որ Հայոց մէջ շար հնուց մտած էին եւ շատ վիպասանութիւններ կային»¹⁷: Ալիշան կը յուսայ որ բախտով գուցէ վանքի մը մէկ անկիւնը կամ գերեզմանի մը մէջ կարելի կ’ըլլայ գտնել... մնացորդ մը այդ Հին վիպասանութիւններէն: Բայց ինչո՞ւ կարելոր են անոնք: Ալիշանի համար «Ազգերնուս յառաջդիմութիւնը ծաղկեցնելու մեծ հնարքներէն մէկն ալ է ազգային վիպասանութիւն մը հանել եւ ազգին սիրտը կանգնել, քաջալերել ազնուական մտածմանց եւ գործոց. ամեն ազգի սկիզբն ալ, ինչպէս յիշեցինք, ասանկ երգերով քաղաքականութեան եկեր է. ով որ ազգային վիպասանութիւն մ’ունի՝ անիկա ազգային պարծանք մ’ալ, ազգային մխիթարանք մ’ալ ունի. ով որ չունի, կրնամք ըսել՝ թէ սրտի կողմանէ պակասութիւն մ’ունի»¹⁸: Յատկանշական է որ դիւցազներգութեան մը չգոյութիւնը Ալիշանի համար սրտի “պակասութիւն” մը կը նկատուի, մինչ զայն գոյաւորելը նպաստ մըն է ազգային յառաջդիմութեան: Ինչ ալ ըլլայ օգտապաշտին՝ դաստիարակչականին բաժինը Ալիշանի գրութեան մէջ, անիկա նուազ էական դեր կը կատարէ քան վիպասանութեան վերադրուած “քաղաքակրթական” պաշտօնը, որ համարժէք է “ազգին սիրտը կանգնել”ուն: Փաստօրէն վիպասանութիւնը սրտի հարց մը կը յարուցանէ եւ պակաս մը կը նշէ կամ կը գոցէ: Ուստի հասկնալի է թէ ինչո՞ւ Ալիշան դրական կերպով կ’ողջունէ Բագրատունիի “մեծ վիպասանութիւնը”¹⁹: Գուցէ նոյն մտահոգութիւններով է որ ինք իսկ սկսած էր գրել Տրդատէս խորագիրով դիւցազներգութիւն մը, ինչպէս կը հաստատէ Զանաշեան²⁰: Տրդատ Մեծի նուիրուած դիւցազնավէպի մը ծրագիրը (ինչպէս Սասունցի Դաւիթի մը) պիտի շարունակէ զբաղեցնել Վարուժանի ինչպէս մեհենական Զարեանի միտքը²¹: «Ձեռ գիտեր պիտի գրուի՞ր երեւիցէ Հայ դիւցազներգութիւն», կ’ըսէր Օշական, որ Հակառակ Վարուժանի փորձերուն եւ Թումանեանի Սասունցի Դաւիթին հանդէպ սնուցած իր համակրանքին²² աւելի քան վերապահ կը մնայ յօրինեալ դիւցազներգութեանց կարելիութեան առջեւ: Թերեւս պարզապէս կը գուշակէ որ դիւցազներգութիւնը, իբրեւ բրածոյացած սեռ, աւարտած է իր զարգացման հնարաւորութիւնները: Այսուհանդերձ վերջին առիթ մը կու տայ իրեն Սարաֆեանի “Սասունցի Դաւիթ” քերթուածը, տպուած Միջնաբերդին մէջ 1946ին բայց գրուած 1942ին, գուցէ Զիթունիի հատորին անմիջական ընթերցումի տպաւորութեան տակ: Ահա ինչ կը գրէ Սարաֆեանին ուղղուած նամակի մը մէջ.

«Ձախող է Սասունցի Դաւիթի նորոգումը: Կայ դառնութիւնդ, կ’ընդունիմ, բայց չկայ Սասունցի Դաւիթը: Մի՛ առարկիր թէ ամեն մարդ Տոն Բիշոթ մըն է (Թուրկինէֆ) ու Սասունցի Դաւիթ մը: Բու Սասունցի Դաւիթդ, փարիզեան մթնոլորտին մէջէն կու գայ ու ահա հաւանաբար փառասիրածդ: Բայց մեր փառասիրութիւններն ալ ենթակայ են չափի, սահմանի: Մօտեցած ես կնոջ մը ուրուականովը, մեր օրերու Դաւիթին: Բայց խորհէ հարիւր տարի վերջին: Ձայն կարդացող մը չի կրնար քու Փարիզդ գգալ ինչպէս անոր արգանդին մէջ ձեւացող սփիւռքի քերթողը ազատագրել... ի՞նչ կ’ապացուցանէ Սասունցի Դաւիթը: Տուր հարցումը ու բաց գիրքը: Պիտի գտնես որ անոր մէջ շքեղ տողեր կան: Կան քանի

¹⁶ -Յուշիկ, Վենետիկ 1869. Բ տիպ 1921-ին, որուն կը յղուիմ: Ալիշանի գրութիւնը, իր շատ մը մասերուն մէջ, կ’արձագանգէ Էմինի գրքին, որուն անձանթ չէր կրնար ըլլալ ի հարկէ:

¹⁷ -Անդ, էջ 95:

¹⁸ -Անդ, էջ 107:

¹⁹ -Անդ, էջ 108:

²⁰ -Տես Պատմութիւն արդի հայ գրականութեան, հատոր Ա, Վենետիկ 1953, էջ 147:

²¹ -Տես Կրակէ շրջանակը Դ. Վարուժանի շուրջ, Անթիլիաս 1988, մասնաւորաբար “Դէպի դիւցազներգութիւն” գլուխը:

²² -Տես Արեւիկայի դէմքեր, Պէյրութ 1999, մասնաւորաբար էջ 145-149:

մը իրաւ ալ վիճակներ (à propos չունէիր իրաւունքը Մհերը ներկայացնելու փողոտուած, քանի որ հեքիաթը շատ յստակ է այս ուղղութենէն: Այդ փողոտութիւնս կ'ընդգրկէ բոլոր նորոգման փորձերդ, որոնք վրիպած են, զանցելով հեքիաթը, բայց ցուցնելով 1950ի Փարիզի տղան): Բայց չկայ Նիկոլը, Փարիզը, Սփիւռքը, ոչ ալ քու ժողովուրդդ խտացուած իմաստը... Չեմ կրնար արգիլել որ մշակուին մեր միջերը: Բայց կը պահանջեմ որ անոնք կամ ընդհանրական կամ ճշգրտօրէն մասնաւորուին: Ինչ փորձիդ նիւթ Դաւիթ մը Փարիզ 1950ին: Կարելիութիւն: Ամենէն առաջ ինքը Նիկոլը, որ անպայման վանեցիներուն տիպիկտը պիտի չխօսի Դաւիթ մը անցընելու համար, այլ պիտի ըլլայ ու է անոր պէս յիմար, բարի, արդար, աննկատ, հոգիին մէջ կռիւին զսպանակը, մարմինին մէջ կիրքերու գուպարը ու կամքին մէջ կտոր մը խմոր: Այս տարրերով Նիկոլը-Դաւիթը մեկիքներ չունի տապալելու, այլ մեր այժմու կիները, պոռնկութիւնները մտքի ինչպէս նկարագրի, շահերը, ցանկութիւնները, սնապարծութիւնները, զրկանքը, վայելքը, այնքան քիչ բաշխուած: Քաղաքակրթութիւնները: Մեր պատրանքները: Ահա քեզի երկնային կատակերգութիւն: Բայց ասոնք կը նուաճուին բարձր, երկար, լուրջ արտադրութիւններով...»

Այս տողերէն կարելի է եզրակացնել որ պատմողական տարրերով հարուստ քերթուած մը կարելի է: Սարաֆեան, ըստ Օշականի, յաջողած է պատումը վարել, կատարած է «ստեղծում», բայց չէ կրցած հասնիլ «կառուցումի» մակարդակին: Ինչ ալ ըլլայ «ստեղծում» եւ «կառուցում» յղացքներուն տարրոգութիւնը²⁴, ստույգ է որ պատմողական քերթուածը համարժէք չէ դիւցազնավէպին: Սարաֆեանի քերթուածին մէջ կայ «Փարիզը», գուցէ իբրեւ մտայնութիւն, բայց չկայ Մասունցի Դաւիթը իբրեւ հայ ժողովուրդի «խտացուած իմաստը»: Փաստօրէն անձնական յօրինումը չափազանց մեծ տեղ կը զբաւէ, առանց պահպանելու առարկայականին իմաստը...

Դիւցազններգութեան նորոգումը հարցեր կը դնէ Օշականի մտքին, անկասկած: Ամենէն առաջ, անմիջական անցեալի դիւցազնական ոգին դիւցազնօրէն երգելը այնքան ալ բացայայտ արարք մը չի թուիր. անմիջական անցեալը տակաւին տեւող անցեալ մըն է, «բացարձակ անցեալ» մը չէ, եւ պատմասանէն բաւական մը չէ հեռացած, ինչպէս է պարագան Զարեանի Տատրագոմի հարսը²⁵ եւ ասոր ֆետայական ոլորտին: Անցեալէն հեռաւորութեան այս հարցն է, անշուշտ, եւ անոր յարուցած դժուարութիւնը, որ Օշականը կը մղէ ոչ թէ միայն նորոգումի, այլ իսկական արդիականացումի հնարաւորութեան: Մասունցի Դաւիթի արդիականացում մը մտածելի արարք մըն է: Օշական գուցէ կը մտածէ եւրոպական գրականութեանց մէջ հին յունական առասպելներու վերամշակումին (Հոֆմանստալի, Ճոյսի, Ժիօնոյի, Ժիրոտոյի, Սարթրի, Անույի կողմէ): Ճոյս եւ Ժիօնո²⁶ Ոդիսականը կը տանին դէպի արդիական վէպ, մինչ միւսները, գրեթէ առանց բացառութեան, առասպելները կը նորոգեն թատերական միջոցին մէջ: Օրեստ, Անդրիկոնէ, Հէգապէ, Անդրոմազէ, Ոդիսեւս կամ Տելեմազ կը մտնեն ժամանակակից աշխարհի ըմբռնումներու մէջ,

²³ - Կամ, 8-4, 1986, էջ 139-140: Սարաֆեանին ակնարկութիւն մը կայ նաեւ Արեւելահայ քանասիրութիւնը եւ Էջմիածնի Հատորին մէջ, ճիշդ այն Հատուածի մուտքին ուր Օշական խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ Մասունցի Տունը, եւ կը խօսի Սփիւռքի հայ գրագէտին մասին որ ստիպուած է «բանուորի սեւ կեանքի մը ներսէն, հանդուրժելով իրեններուն ուրացումը, օտարին գիրքերը օտարին գրերովը շարելու...» (էջ 195):

²⁴ - Այստեղ չեմ կրնար գիտել չտալ որ «կառուցումին» հանդէպ սովորաբար Օշական անտարբեր է եւ մարդ չի գիտեր յանկարծակի ինչ մտահոգութեամբ կառուցումը կը դառնայ դիւցազններգութեան մը յաջողութեան մէկ ազդակը:

²⁵ - Զարեանի Գիրք Դիւցազններգութեանց կարծէք այդ սխալն է որ կը ջանայ սրբաբերել, միւլթարեանական դիւցազններգութիւն մը ի կատար ածելու իր բացայայտ ճիգին մէջ: «Նաւատումար»-ին մէջ Զարեան կը նշէ որ «Մեր դարը դիւցազններգական է», բայց «Մենք չունենք կեանք հնարողներ: / Հայ Ոդիսեւսի առաջաստանար ընկղմել է վաղուց» («Զուարթնոց», Փարիզ 1931, թիւ 1, էջ 46: Ակնարկութիւնը Ճոյսի Ոդիսեւսին, ըստ իս, բացայայտ է, թէեւ Զարեան դիւցազններգութիւնը կը մտածէ իբրեւ բանաստեղծութիւն:

²⁶ - Նկատի ունիմ Ոդիսեւսի ծնունդը (Naissance de l'Odyssee), Փարիզ 1927:

կը վերկայացուին ներկային համեմատ եւ կ'ենթարկուին "անձնական" յօրինումներու, յաճախ առանց կորսնցնելու իրենց պատմական լուսապսակը, որ սակայն այլեւս ազգային առասպելաբանութիւնն է: Ոչ մէկ թելադրանք կամ յղում՝ Օշականի մօտ, արդի որեւէ "գիւցազներգական" կաղապարի. օրինակ՝ Գլուտէլի, Սէն ճոն Փերսի, Ուիթմանի կամ աւելի հեռու Լամարթինի կամ Ուրփորթի: Ռոմանթիքներէն միայն Հիւկոն է, եւ ասոր Դարբերու առասպելը, որ Համապատկերի մէջ կը յիշատակուին²⁷: Ձեռ խորհիր որ Օշական Սարաֆեանին կը յուշէ թատրոն գրել: Միւս կողմէ նկատի առած սակայն "պատմողական քերթումներ" բացառումը (որուն կ'ընկերանայ արդիականացումը) կարելի է ենթադրել որ քննադատը կը մտածէ արձակին, արդիական արձակին²⁸:

Արդ՝ Օշական ինք, իր կիրառումին մէջ, գիւցազնավէպին ոչ արդիականացումին կը ձեռնարկէ, ոչ ալ զայն կը կատարէ արձակով: Այլ չափածոյ թատերախաղով: Որքան ալ թատերախաղին յօրինումը հարկատու ըլլայ "արտաքին" պայմաններուն, թատերական կառուցուածքին ընտրութիւնը ենթակայ է Օշականի տիրական մտահոգութեան: 1920էն ասդին, աւելի ճիշդ՝ "Բարձրավանք"ի հրատարակութենէն ի վեր, թատրոնը կը կազմէ աղէտով խորտակուած հաւաքականը ստեղծելու/վերստեղծելու կերպերէն մին²⁹: Կարճ ու արագ ըստած՝ ըստ Օշականի թատրոնը կերպարանք կու տայ կեանքին, որոշ չափով կեանք կը ստեղծէ եւ իբր նպատակ ունի "սրբազան խռովքը"³⁰: Ոչ թէ միայն վերապրիլ, "ստեղծել հասարակաց գետինը այլեւ "ազնուացնել հայ կեանքը խորհուրդով եւ արուեստով, հզօրացնել եւ հիմնաւորել հայ խորհուրդը եւ արուեստը կեանքով", ինչպէս կ'ըսեն "Բարձրավանք"ի առաջադրութիւնները: Եւ այս մտահոգութիւնը հասկնալի կը դարձնէ Օշականի թատերական արտադրութիւնը:

ՔՆԱՐԱԽԱՂԸ ԻՐԻՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹԻՒՆ

Օշական գրած է միարար կամ բազմարար թատերական գործեր, որոնց մէկ մասը կը կոչուի "քնարախաղ": Ան այս բառը համարժէքը կը նկատէ Ֆրանսական *drame lyrique*-ին: Համապատկերի ժ հատորին մէջ Օշական կ'անդրադառնայ ասոր³¹, կը թուէ նաեւ իր քնարախաղերը, որոնց կարգին կը տեղաւորէ Սասունցի Դաւիթը: Ուստի Սասունցի Դաւիթը քնարախաղով մենք կը գտնուինք ոչ թէ գիւցազներգութեան մը առջեւ այլ ասոր մէկ այլափոխումին, փոխադրութեան, պատշաճեցումին դէպի թատրոն: Որոշ չափով Օշական կը կատարէ ինչ որ կը կատարէին հին յունական թատրոնի հեղինակները. Իլիականի, Ոդիսականի եւ մեգի ՀՀասած ուրիշ գիւցազներգութեանց, հոս թափառող առասպելներու, միթոսներու փոխադրումը բնւ:

Օշական գրած է Սասունցի Դաւիթը 1938-1939 թուականներուն³²: Ինքնադատութեան մէջ կ'ըսէ թէ ատիկա գրուած է դպրոցական պէտքերու համար. «Սասունցի Դաւիթ ֆէէրին իր կարգին աշակերտական ուժերու համեստուկ միջոցներովը, լեցուց իր պարտքը, որքան որ կարելի էր ատիկա, բնական շատ պարզ աղբիւրներէ իսկ իր պակասէն անդարման կերպով վիրաւոր ըլլալուն հակառակ» (ՀԺ 281): Դպրոցը նրոսաղէմի ժառանգաւորցն է, ուր Օշական ուսուցիչ էր: Ներկայացման առթիւ Շահան Պերպերեան գրած է երաժշտութիւն մը, որ հրատարակուած է 1984ին Թորգոմ Արք. Մանուկեանի

²⁷ -Տես ՀԸ 253, ՀԺ 411:

²⁸ -Օշականի նշումները թոյլ չեն տար արդիականացումը նոյնացնել պատմավէպի՝ կաղապարին:

²⁹ -Տես Մարտ, "Աղէտին թատրոնը", Անթիլիաս 1997, մասնաւորաբար էջ 377-388):

³⁰ -ՀԺ 259:

³¹ -Տես ՀԺ, էջ 285 նօթ:

³² -Թատերախաղէն հատուած մը լոյս տեսած է արդէն "Սիւն"ի մէջ, մարտ-ապրիլ ամիսներուն, 1941, էջ 62-64:

կողմէ, ինչ որ կը նշանակէ որ երկին կ'ընկերանան երաժշտութիւն ու պար³³: Այս հանգամանքը այնքան ալ պատահական չի թուիր ինծի, Սասունցի Դաւիթի ատաղձը օգտագործել ուղղոյն եր յաճախ կը մտածեն բեմական զանազան սեռերու: Զիթունի իր Սասունականի յառաջաբանին մէջ կը թելադրէ. «Օփերայի վերածելու առաջնակարգ ազգային նիւթ է Սասունականը»³⁴: Զի յիշատակեր Ալեմշահի Ծովիմարը (անտիպ, ներկայացուած 1938ին, Փարիզ): Որոշ տեղեկութիւններու համաձայն Մեսուսեանց Սարաֆեանէն կը խնդրէ օփերայի բեմագիր մը, բայց արդիւնքը համոզիչ չի թուիր երաժիշտին: Որքան ալ այս տուեալները վերաբերին Սասունցի Դաւիթի, ստոյգ է որ քնարախաղի ըմբռնումը ընդհանրապէս իր մէջ կը տանի երգ ու երաժշտութիւն, որոնք, ի դէպ, այնքան ալ ներհակ չեն դիւցազնավէպի աւանդական կատարման, բայց որոնք արտաքինապէս քնարախաղը կը մօտեցնեն Վականերեան «արուեստի ամբողջական գործ»ին:

Իր ինքնադատութեան հատորին մէջ, Օշական յաճախ կ'անդրադառնայ այս քնարախաղի սեռին եւ այդ դիտողութիւնները հնարաւոր կը դարձնեն անոր աւելի յստակ պատկերացումը: Այսպէս, քնարախաղի ամենէն բնորոշ եզրերէն մին «բանաստեղծութիւն» է: «Օշականի խաղերը կը պատկանին գրականութեան ու նմոյշներն են լաւ գրուած տիւթութիւններու (բանաստեղծութիւն): Մինչեւ ո՞ւր... Ստեփանոս Սիւնցի-ն, Սասունցի Դաւիթ-ը գրեթէ բանաստեղծութիւններ են, այնքան բառային աշխոյժը, մոգութիւնը կը պաշտպանէ մարդոց խօսքերը, զանոնք ազատելով խօսքին անխուսափելի հետեւականութենէն»³⁵: Թլկատինցիի թատրոնին յատկացուած բաժնին մէջ ընդարձակ ընդլայնումի կ'ենթարկէ «բանաստեղծութիւն»ը. «Գերմանները թատերական երկի մը բնագիծը կ'անուանեն *dichtung*: Այս բառը կը նշանակէ բանաստեղծութիւն: Մարդերը խօսեցնել ըստ իրենց նկարագիրներուն, անոնց արարքները դեկլավարել տրամաբանական խորութեամբ մը, պայքար մը կենդանի պահել որոշ ժամերու վրայ- արդի թատրոնին յատկանիշներն են...» Օշական կը յիշատակէ հին յունական թատրոնը... «Ու թատերախաղը իր քնագիրը, *dichtung*ը ունէր միայն, իրեն հաւատարիմ միջոց: Եւ սակայն այդ բնագիծը պիտի բաւէր հնութեան երեք մեծ եղբերգականները հասցնելու ամբոխներու հիացումին: Եթէ բառերու արդիւնք բանաստեղծութիւն մը անապահով միջոց մըն է (չմոռնալ Հիւկոյի ոտանաւորին շքեղանքը, բայց թատերական զգայարանքին նախնականութիւնը: Ոտանաւորը չփրկեց անոր խաղերուն կորանքը) յաճախ, ոգիի բանաստեղծութիւնը՝ չի խաբեր: Ու ոգիի բանաստեղծութիւնը կախարդական տարազ մըն է, որ կրնայ գործածուիլ շատ մը ալլասեռ վիճակներ բացատրելու: Թատրոնին մէջ, անիկա կ'արտայայտէ երբեմն գերքնական (հեյլեն ողբերգութիւնը), երբեմն մարդկային (անգլիական տրաման), երբեմն քմայական (սպանական Ժէ դար), երբեմն զգացական ու քաղաքական (Ժէ դարու Ռասինն ու Քոռնէյլը), երբեմն ընկերային ու իմաստասիրական (սկանտինաւեան ԺԹ դարու դպրոց): Ուրիշ խօսքով՝ շրջանի մը գերազոյն խտութիւնը (շեղքէ, ոգիէ, զգայնութենէ, երազէ) մենք կը գտնենք իր թատրոնին մէջ: Եւ բանաստեղծութիւնը՝ այն միջոցը, որով այդ խտութիւնը մարմին կը դառնայ, հեյլենականին մէջ անիկա իրարմէ աղուոր փոխաբերութեանց ջրվէժ-մըն է (հսքիլէս) կամ իրարու վրայ ներդաշնակօրէն հիւսուող քաղցր ձեւերու, վայելուչ պատկերներու, ներդաշնակ դաշտանկարներու համադրում (Սոփոկլէս) եւ կամ իր զգացումներէն պատառ-պատառ բզկտուած շեղճ արտին կործանումը (Եւրիպիտէս): Բայց երեքին համար ալ բառը ունի ազատ ընդարձակութիւն մը: Երկինքը՝ տաղաւարն է անոր: Երաժշտութիւնը՝ մթնոլորտ: Պարը՝ մեծ, տեսանելի բարբառ մը մեր միտերով գրուած... Ու մտապատկերացման ուժ, յուզելու ձիրք, մարդերը նուաճելու, անգլիացիք կ'ըսեն՝ կախարդելու կարողութիւններ, կը միանան քանաստեղծութիւն յղացքէն ներս»³⁶:

³³ -Շահան Պերպերեան ձայնագրած է 22 հատուածներ: Հրատարակութեան սկիզբը տրուած է նաեւ քնարախաղը ամբողջութեամբ:

³⁴ -Նշ. հատոր, էջ 72:

³⁵ -ՀԺ էջ 269:

³⁶ -ՀԷ, էջ 148-149:

Օշական մեզ կը յղէ Հին-յուշական տրամային, ֆրանսական ողբերգութեան, եւ այնպէս կը թուի թէ կ'անգիտանայ քնարական տրամային գերմանական ծագումը, այն որ կարելի է գտնել Hugo von Hoffmanstahl-ի մօտ որուն առաջին թատերախաղերը lyrische drama կը կոչուին (Kleine Dramen, 1891-1897): Ասոնք “առանց գործողութեան թատերախաղեր են, բեմականացուած հոգեվիճակներ, ուր կը նկատուի անցումը քնարականէն տրամին, ինչ որ Օշական կը թարգմանէ ներքին գործողութիւն: Այս “քնարական տրամ” կոչուածը շատ մօտիկն է 1900ի շուրջ փորձուած տիեզերական կամ համայնատրոփ տրամին, այն որուն կ'ակնարկեն Ջարեան եւ Նազարեանց, եւ որ փորձած են Մէթերլինկ, Հաուսթման, բայց նաեւ Փոլ Գլոտէլ, այս վերջինը՝ գոնէ իր առաջին շրջանի խաղերուն մէջ³⁷:

Շահեկանը “բանաստեղծութիւն” եղրն է, որուն համար Օշական մեզ կը յղէ dichtungին, որ պարզ բանաստեղծութիւնը չէ, այլ ստեղծումը ընդհանրապէս եւ որոշ չափով կը հակադրուի poesieին եւ արմատն է Gedichte (քերթուած) բառին: Հասկնալի է թէ բանաստեղծութիւնը ըսելով Օշական նկատի ունի բազմաթիւ եզրեր. նախ՝ թատերախաղի մը բնագիրը, օրինակ այն որ Հին Յոյներէն հասած է մեզի սովորաբար իբրեւ ողբերգութեան կամ կատակերգութեան օրինակ, առանց երաժշտութեան, որ կ'ընկերակցէր խաղերուն: Ապա՝ Օշական կը հակադրէ ոտանաւորը, արտաքին, բառային բանաստեղծութիւնը, եւ ինչ որ կը կոչէ ոգիի բանաստեղծութիւն: Այս վերջինին համար կը գրէ. «Ու ոգիի բանաստեղծութիւնը կախարդական տարազ մըն է, որ կրնայ գործածուիլ շատ մը ալլասեռ վիճակներ բացատրելու»: Արդ՝ շարունակութեան մէջ կը յայտնուի էական կէտ մը. բանաստեղծութիւնը ներքին ըլլալով հանդերձ միջոց մըն է որով ներքինը կը դառնայ արտաքին. լեզու, փոխաբերութիւն, երաժշտութիւն, պար, եւայլն: Ուստի “կախարդական տարազ”ը կը նմանի յուսուածքին, որ բառային բազադրութեան մը շնորհիւ զօրութիւնն ունի ազդելու մեր վրայ, հմայելու, գրաւելու մեր միտքը: Անիկա տարազն է որ խորքին մէջ տարազ չունի, չի սահմանուիր, պարզապէս կը բանի իբրեւ արտակարգ միջոց իրողութիւններու կարգին մէջ մտցնելով տարբեր, որուն անունն է “հեքիաթ”ը: Սակայն Օշական “հեքիաթ”ով նկատի չունի կարճ պատմողական սեռը, այլ “Ֆէէրի”ն, բեմականացուած պատում մը, որուն անձերն ու առարկաները կը բնորոշուին իրենց պատկանելիութեամբ պատկերացման ուրիշ մակարդակի մը որուն չափը իրականութիւնը չէ: Հասկնալի է թէ ինչու Օշական յաճախ ազգային առասպելը կը նոյնացնէ հեքիաթին եւ Սասնայ Մոսերը ամբողջութեամբ կը գետնի հեքիաթի անունին տակ: Այսպէս՝ «Սասունցի Դաւիթը կը պատկանի հեքիաթի աշխարհին»³⁸ եւ այդ հեքիաթայինին մէջ Օշական կը տեսնէ իր իսկ ինքնատպութիւնը. «Հեքիաթը, հրաշքը, երկինքը եւ ընդերքը (Տոստոյեւսքիի underground) այսպէս արձակ արուեստով բեմական արդիւնքներու համար շահագործելը կը կազմէ ձեւի ինքնատպութիւնը»³⁹: Ի հարկէ Օշական կ'անդրադառնայ որ հեքիաթայինի բեմական գործածութիւնը նմանութեան եզր մը ունի Շանթի թատերական կառուցումներէն մի քանիի հետ (Հին Աստուածներ, Շղթայուածը): Ատիկա միայն “արտաքին նմանութիւն” մը կը նկատէ, քանի որ, ըստ Օշականի, Շանթ “հեքիաթը կը հնարէ”⁴⁰ եւ իբրեւ հնարում անմիջապէս կ'ենթարկուի խորհրդանշականացման աշխատանքին: Մինչդեռ հեքիաթայինը, որքան ալ ոչ-բնական, ան-իրական ըլլայ, որքան ալ լնթակայական ըլլայ, հոգեկան վիճակ մըն է: Օշական կը պնդէ այս կէտին վրայ, երբ կը գրէ թէ “Օշական չի կաշկանդեր իր խաղը... անիկա հոգիին կը փոխադրէ տրամային բախտը”⁴¹:

³⁷ - Tête d'Or, La ville, La Jeune fille Violaine, Partage de Midi. Այս խաղերը ունին երբեմն երկու, երեք տարբերակներ:

³⁸ - Հժ 285:

³⁹ - Հժ 286:

⁴⁰ - Նոյն:

⁴¹ - Նոյն:

Ուրեմն՝ քնարախաղը տիկնոջ մըն է Օշականի համար, որ իր մէջ կը ներառէ երաժշտութիւն, պար, ոտանաւոր քերթուած, բայց նաեւ հեքիաթ, մոգախաղ, պիտի ըսէի, միթոս կամ ազգային առասպել: Ոգիի այս բանաստեղծութիւնը չ'արհամարհեր չափածոն, եւ ասոր համար է որ Օշական իր քնարախաղերը կը չափաբերէ կիրարկելով քառափանկը կամ հնգափանկը: Իր այս ձեւին մէջ քնարախաղը եթէ բոլորովին նման չէ վականերեան կաղապարին, կը սեռի անկէ, ինչպէս անկէ կը բխին խորհրդապաշտ գրեթէ բոլոր թատերական կառուցուածքները, երաժշտութիւնը կամ երաժշտականութիւնը ի գործ դնելու իրենց մտասեւեռումին մէջ:

ԴԻԻՅԱԶՆԱԿԱՆ ԽԱՂ

Օշականի խաղը կը հետեւի որոշ երաժշտական կառուցուածքի⁴²: Ունի նախերգանք մը, երկու պատկեր, ապա, վարագոյրը կը բացուի վերջին մասի մը վրայ, որ ըստ իս, կը համապատասխանէ վերջերգի մը: Գործողութիւնը, կամ ինչ որ կարելի է գործողութիւն նկատել, կը տրուի տեսարաններու սկզբունքով:

Նախերգանքը Սասունցի Դաւիթի ծնունդը կ'աւետէ: Տեսարանին մէջ կը գտնենք գլխաւորաբար Առիւծ Մհերն ու Թալին տիկինը, Աստուածածնայ վերափոխման տօնին: Խորհրդանշական տօն՝ քանի հարցը կը վերաբերի սերունդի երկարաձգման (ցեղի վերընձիւղումին ու տեւականացման): Այս նախերգանքի ատաղձը կը գտնենք Թումանեանի մօտ ալ, անշուշտ շատ աւելի կարճ, եւ կու գայ ի հարկէ դիւցազնալէսէն: Թումանեանի մասին գրած իր էջը, 1921ին, կը թուի լաճախանքի մը պէս հետեւած ըլլալ գրագէտին, որ վերջապէս կ'իրագործէ այդ տեսարանը. «Ինչ աւելի բանաստեղծական, քան ծերունի դիւցազունին «Մտքերի ծով իյնալը», երբ կեանքի վերջալոյսին, իր փառքի գահոյքէն գերեզմանին կը նայի մեղամաղձոտ իշխանը եւ անմխիթար կը տառապի իր արիւնին վերջնական նուազումին դիմաց: Որքա՜ն մարդկային ու սրտառու է անոր պաղատանքը, ուշացող զաւկի մը պարգեւին ու ինչ հեքիաթունակ՝ տեսիլքը, որ մահուան գնով խոստում կը բերէ: Դաւիթին ծնունդը միայն դիւցազններգութիւն մըն է արդէն, գրեթէ ամբողջ ինքն իր մէջ: Տարիք, փառք, տառապանք, ծնունդ ու մահ, մարդկային գործողութեանց ամենէն ուժգին զսպանակները: Ու հրաշալի մը, որ իր պարզութեան մէջ կը մօտենայ իրականին եւ մաքրութեամբ՝ կրօնական հաւատալիքներուն: Հրեշտակներ որոնք զաւակ կը բերեն...»⁴³:

Հրաշալին, գերբնականը կը վերաբերի հրեշտակի միջամտութեան: Ի հարկէ հրեշտակի միջամտութեան առթիւ Օշական կը յիշատակէ աստուաշնչական առասպելները. աւետումները Սառայի, Աննայի, Եղիսաբէթին, որոնց համար Աստուած «ամուլութեան... հանգոյցը... կը քակէ»: Փաստօրէն ինչ որ կը գրաւէ Օշականի միտքը ան ալ այս հրաշալին է, քրիստոնէական հրաշալին (merveilleux), որ կը միջամտէ աշխարհի բնականոն կարգին մէջ խորտակելու համար ամուլութեան լիտանգը: Իսկ այս ամուլութեան հարցը Օշականի վէպերուն, պիտի ըսէի յետ-նդունեան արտադրութեան հիմնական թեմաներէն մին է, որ հոս կը զանցուի քերքնականի միջամտութեամբ (Մնացորդաց-ին մէջ, ուրիշ ձեւով): Ուստի՝ քնարախաղը ի գործ կը դնէ օշականեան թեմա մը առասպելի խորքին, առանց նուազագոյն չափով հնարելու հրաշքի գաղափարը: Այլ խօսքով՝ հրաշալին կը պատկանի հեքիաթի բնոյթին իսկ, «առարկայական» տուեալ մըն է անիկա:

Առաջին պատկերին մէջ Մելիքի գործերը կը գտնուին Սասուն, եւ հարկահաւաքները Սիւտի, Չարխատին, Պատին, Կոզպատին Զէմով Օհանէն կը պահանջեն Սասնայ հօթ տարուան հարկը:

Պատկերի երկրորդ մասին կը յայտնուի Դաւիթ, հետը՝ Քեռի Թորոս, պարոն Աստղեկ եւ պառաւը: Օշական զանց առած է պառաւի հետ գէպքը, եւ ինչպէս կը տեսնուի խտացուցած է պատումը: Դաւիթ Սասունէն դուրս կը նետէ հարկահաւաքները: Առաջին պատկերը կ'աւարտի խմբերգով:

² -Հնարաւորութիւնը չունիմ քննելու Շահան Պերպերեանի երաժշտութիւնը, որ կը ձգեմ աւելի հետհաս մարդոց:

³ -Արեւելահայ դէմքեր, Անթիլիաս, էջ 148-149:

Երկրորդ պատկերը ունի երեք մաս. առաջինը կը ներկայացնէ տօնական մթնոլորտ մը, Դաւիթ շրջապատուած է աշուղներով որոնք կ'երգեն խանթութի գեղեցկութիւնը: Ներկայ է վարդապետ մը:

Երկրորդ մասը կը սկսի երբ կը մտնէ տիրացու մը եւ կը բերէ բօթը. Մելիքի գործերը թայանած են վառքը, ուրիշ տիրացու մը սպաննած են: Կարճ վէճ մը կայ Դաւիթի եւ Ձէնով Օհանի միջեւ որ կը վախնայ Մելիքի հետ բախումէն:

Երրորդ մասը կը ներկայացնէ դիւցազնավէպի նշանաւոր բախումը. նախ՝ Դաւիթի ընկերկումը, փոսի մէջ իյնալը, ապա՝ վերելքը շնորհիւ Մարութայ Աստուածածնի միջամտութեան, յետոյ՝ Մելիքի քրոջ ու մօր խնդրանքները որ Դաւիթ խնայէ իր Հարուածը: Վերջին Հարուածին՝ կ'իջնէ վարագոյրը:

Վերջերգ կոչածս ժողովրդական տօնախմբութիւն մը կը ներկայացնէ նորէն, որուն ընթացքին կը բերեն խանթութ խանումը: Դաւիթի ամուսնութիւնն է: Հոս ալ խաղին մէջ կը միջամտէ խմբերգը:

Քնարախաղին այս ամփոփումը արդէն ինքնին ցոյց կու տայ որ Օշական չափազանց համեստ միջոցներ ի գործ կը դնէ եւ երբեմն մարդ կը տարուի մտածելու որ, Թլկատինցիի նման, դպրոցական տարեվերջի մը համար Օշական գրի առած է, գրեթէ տրամախօսական ձև տուած է դիւցազնավէպի այլապէս խօսուելու դրուագներէն մէկուն: Եթէ նախերգանքի հրաշալի բացառնք՝ ոչինչ կայ որ պատկանէր մոգախաղի մակարդակին: Միւս կողմէ՝ Օշական բոլորովին դանց առած է դիւցազնավէպի սպասելի արդիականացումը: Ասիկա կրնայ արդիւնքն ըլլալ ներկայացման հանգամանքներուն. դժուար է երեւակայել արհեստավարժ թատերախումբ մը 1940ի երուսաղէմի վանքին մէջ, որուն աշակերտներն ու հանդիսատեսները գուցէ բնաւ չհասկնային Դաւիթի մը հիմնական այլափոխումը: Ասիկա հարցին միայն «արտաքին» մասն է, կարելի է ըսել: Շատ աւելի բանաւոր բացատրութիւն պիտի ըլլար Օշականի մէկ պահանջը. երբ գրագէտը իր առջին ունի ժողովրդական յօրինումի նմոյշ մը, պարտի հաւատարիմ մնալ անոր «իմաստին»:

Այս իմաստով Օշականի քնարախաղը դիւցազներգութենէն կը պահպանէ ոչ միայն ընտրեալ դրուագներ, որ ամեն մարդ գրեթէ գոց գիտէ (ինչ որ չափազանց կարեւոր տղեկալ մըն է) այլեւ դիւցազներգական հիմնական տարրերէն ոմանք. ինչպէս գերբնականը, քրիստոնէական գերբնականը: Գերբնականը եւ իրականը սերտօրէն կապուած են իրարու եւ ինչպէս դիւցազնավէպին մէջ, գերբնականը տիրական կը մնայ: Այդ գերբնականը տրամաբանական բանի մը չէ վերածուած. ոչ այլաբանութիւն է, ոչ ալ փոխաբերութիւն, ինչպէս Միլտոնի կամ Բագրատունիի մօտ: Անիկա աւելի վիճակ է, Օշականի «պահ» կոչածը, որ մարդուն մէջ իսկ, անոր հնարաւորութիւններու սահմաններուն մէջ կը յայտնուի իբրեւ արտակարգ զօրութիւն, տեսակ մը ծայրագոյն ու յետին զօրութիւն, կարող՝ մեծագոյն վտանգին առջեւ, մեծագոյն սխրագործութեան:

Օշական կը պահպանէ տակաւին դիւցազներգութեան յատուկ երաստիճան կարգը. աստուածայինը, Հերոսականը եւ մարդկայինը: Հակառակ ասոր քնարախաղը մեծ դերասաններու համար բացառիկ դերեր չ'ընձեռել: Հերոսները գուրկ են ընդհանրապէս հոգեբանական զարգացումէ եւ կը մնան ենթակայ իրենց բնածին նախնականութեան: Դիւցազներգական հերոսին յատուկ է չմտածել արարքներու հետեւանքներուն: Որոշ չափով դիւցազունը տրամաբանող, խաբող, կասկածող ու երկմտող տիպար մը չէ (Դիւցազնավէպին Մելիքը առասպելային ոչինչ ունի եւ որոշ սխեմայացումով անիկա տիպն է թշնամիին): Այսպէս՝ օրինակ Դաւիթ չի մտածեր երբեք թէ ինչ պիտի ըլլան Հետեւանքները Հարկահաւաքներու արտաքսումին: Արարքը ինք միայն, իր տեղողութեամբ, էական է եւ ուրեմն՝ հրաշալի: Պատումի մակարդակին է որ կը միջամտէ պատճառականութիւնը:

Դիւցազնավէպի հիմնական թեման պայքարն է, պատերազմն ու մաքառումը, ազգային ազատագրումը, երբեք ոճիւրդ, ճրի սպաննութիւնը կամ տիրակալութեան մարմաջը: Այդ պայքարի անձնաւորումը կարելի է նկատել Օշականի Դաւիթը, այնքան նման դիւցազնավէպի Ծուռին: Օշականի մօտ այդ գլխաւոր հերոսը, Դաւիթը, իր կարգին կը դառնայ «Առիւծ» ինչպէս հայրը, երբ կը կատարէ արտակարգ սխրանք: Թեման հիմնովին ազգային հէնք ունի եւ կը մնայ անոր սահմաններուն մէջ: Ինչպէս Օշական կը գրէ ինքն իր խաղին մասին.

“ազգային խորագոյն ապրումներէն” մէկն է որ խնդրոյ առարկայ է հոս: Բայց խաղը կ’աւարտի շատ աւելի բնորոշ պատգամով մը.

Գերիները ազատ արձակելու պահուն, ինչ որ դիւցազնական վեհանձնութեան ասորք մըն է, Դաւիթ կ’ըսէ.

«Մենք չունինք աչք

Ուրիշներու ո՛չ իսկ շիւղին.

Բայց կը քակենք թել-թել պինչէն

Մեր իրաւունքն ուրիշներէն”:

Իսկ իմքերզը կ’աւելցնէ.

“Ազնուութիւն ու բարութիւն՝

Բերքն են Սասնայ,

Պարտեալներուն դէմ գթութիւն՝

Փառքը Սասնայ.

Ապրի յաւէտ Մհերի տուն

Հետն ալ Սասուն” (էջ 104):

Քնարախաղը, ըսի, կը կիրարկէ բանաստեղծական միջոցներ. տող, չափ:

Բայց կը կիրարկէ նաեւ դիւցազնավէպին յատուկ բառ ու բան, կրկնուող տողեր, ասերգային միաւորներ, որոնք յատուկ են բանաւոր փոխանցումին եւ որոնք որոշ բնականութեամբ կը մտնեն թատերախաղին մէջ:

Երկի ճիշդ պատկերացում մը կազմելու համար հարկ է անցնիլ “դիւցազնագական թատրոնի” բովէն: Օշական մօտեցումը դիւցազնագութեան, թատրոնի միջոցով, կը յարուցանէ այդ դաղափարը: Ինչպէս յայտնի է այդ յղացքը, Պրեխտի մօտ, կը կազմաւորուի երեսնական թուականներուն եւ երկրորդ աշխարհամարտէն ետք կը դառնայ թատրոնի տիրական ըմբռնում: Պրեխտի մօտ թատերական երկը կը կազմուի իբրեւ պատկերներու աւելցման հետքով մը, ուր պատումը աւելի մեծ դեր կը կատարէ քան օրինակ տրամաթիք ընթացքը: Հանդիսատեսը կ’ազատագրուի աւարտի յաճախանքէն եւ կը պահէ որոշ “հեռաւորութիւն”: Անոր լծորդ յղացքն է “ոչ-արիստոտելեան” թատրոնի մը հարկը, ըստ որուն հանդիսատեսը չի նոյնանար բեմի հերոսներէն մէկուն կամ միւսին, ինչպէս կը թելադրուի Արիստոտելի Պոէտիկային մէջ: Ուստի՝ խաղը տեսակ մը չէզոք ուղորտի մը մէջ տեղի կ’ունենայ: Դիւցազնականը այստեղ դիւցազնուններու չի վերաբերիր, այլ թատերական երկի կառուցումին եւ անոր հանդէպ հանդիսատեսներու քննական կեցուածքին:

Որոշ կէտերու մէջ Օշական շատ հեռու է պրեխտեան ըմբռնումէն. նախ՝ իսկապէս դիւցազնագութեան հերոսները կը վկայակոչէ, որոնք կը ջանայ մարդկայնացնել, պահպանելով անոնց նախնական մտայնութիւնը: Պատումը նուազ կարեւոր տեղ կը գրաւէ քան վիճակները: Միւս կողմէ սակայն դրուագները կամ վիճակները կը թուին աւելի կարեւոր քան աւարտը, աւելի ճիշդ հանդիսատեսը աւարտին հետաքրքրութենէն չէ տարուած, տրուած ըլլալով որ գիտէ զայն արդէն: Հանդիսատեսը կը տպաւորուի խաղին ակնբախ ծիսականացումէն եւ ի գուր չէ որ քնարախաղը կը սկսի եկեղեցիի տեսարանով, որ չափազանց կայուն, statique, օրինավիճակ մը ունի, ինչպէս յունական ողբերգութիւններու ամենէն Հին տեսակներուն մէջ, ուր գիրիշխողը խումբն է, քորոսը: Այս կայականութիւնը երկրորդ մակարդակի վրայ կը նետէ գործողութիւնը, որ երբեք բեմին վրայ տեղի չ’ունենար քնարախաղին մէջ: Ասիկա օշականեան ընդհանուր սկզբունք մըն է, ժառանգ դասական թատրոնէն:

Հոգեբանութենէն խուսափումը բնորոշ կէտ մըն է իր կարգին. անշուշտ դժուար է գիտնալ թէ ի՞նչ բանի հարկատու է իսկապէս հերոսներուն միամտաբարդակութիւնը՝ դիւցազնավէպին հաւատարիմ մնալու ձգտումի՞ն, թէ՞ դպրոցական խաղ մը գրելու պարտադրանքին: Ինծի այնպէս կը թուի որ արտաքին հանգամանքներէն անդին Օշականի մտասեւեռումը կը թուի եղած ըլլալ պահպանումը իր կողմէ կոչուած դիւցազնավէպի “միամտութեան”: Որով ալ ակներեւ կը դառնայ քնարախաղին խուսափումը ոչ թէ բարդ իրադարձութիւններէ, այլ բարդ, օրամաթիք, յուզումնահեղձ հոգեվիճակներէ: Օշական որ այնքան կը սիրէ կիրքեր բացայայտել իր մեծ թատերախաղերուն մէջ, նոյնիսկ Ստեփաննոս Սիւնեցիին մէջ (1937), այստեղ կարծէք փակագիծի մէջ կ’առնէ զանոնք: Պարզացման, խտացմա ցանկութիւնը երբեք այսքան հեռու

գացած չի թուիր Օշականի որքան այս քնարախաղին մէջ, ուր Օշական հանդիսատեսին կ'առաջարկէ, վիշտէ, սարսափէ կամ ծայրայեղ կիրքէ զուրկ (կամ զերծ) տեսիլքներու մը:

Վճռական կը թուի ինծի քնարախաղին բանաստեղծական հանգամանքը, աւելի ճիշդ անոր տեսակ մը *plastique*, արարողական եզրը հոլովոյթը, որ ժամանակէն դուրս տեղի ունեցող ընթացք մըն է, ուր Օշական հին թատրոնի հնարքները կը փորձէ կիրարկել. խմբերգ, ժողովուրդ, դասեր: Երգը, պարը քնարախաղին մէջ կը մտցնեն երաժշտութիւնը, որ ներկայ էր հին թատրոնին մէջ եւ որ կ'առաջնորդէ “ամբողջական տրամայի” գաղափարին: Ադորնօ կը գրէ Վակների առթիւ. «Վակներեան երաժշտութեան դիւցազնական տարրը կը գտնուի իր քաշողութեանը մէջ դէպի պարզ եւ ուժգին սկիզբներու աշխարհը»: Անշուշտ, Ադորնօ կ'անտեսէ վակներեան օփերային երբեմն կոպիտ, չափազանց խորհրդապաշտ, ուռած, եթէ ոչ փքուած, ծանրաազնաց թաւալը, ուր Նիցչէն չէր գտներ ազնուականութիւն, տրամաբանութիւն, գեղեցկութիւն, մէկ խօսքով՝ “մեծ ոճ”:

Քնարախաղի ըմբռնումին եւ իրագործումին մէջ կը խորհրդաբանորէն մաս ունի Օշականի մտքին վրայ ճշող հրապոյրը նախնիներու (կամ նախահօր), նախնականի⁴⁴ աշխարհին, այն վայրին, դէմքերուն ու բանին, ուրկէ կարելի է վերստին զօրութիւն ստանալ, այն բոլորը որ դիւցազնավէպը կը պահպանէ աղէտէն ետք:

Փարիզ, սեպտ-հոկտ. 2003

⁴⁴ -Հետաքրքրական է տեսնել որ Օշական, երբ կը գրէ Սրուանձտեանցի մասին, կը նշէ թէ “կը ժպտինք այդ աւանդութեանց միամտութեանը վրայ, մեր ներսէն, բայց կը սիրենք զանոնք: Ուրի՞մ բան է արդեօք արուեստին հրաշքը: Ուրի՞շ՝ թատերական պատրանքը, որ մեր աչքերուն տակ փռուած բնութիւնն սենեակ մը պալատի կը փոխանցէրպէս եւ կը յաջողի տախտակի վտայ խօսող այդ մարդերը իարւ մարդեոս վերածել: Տրուած ըլլալով նախնականին, հեֆիաթայինին, ժողովրդականին, անտիպին բաժինները այս ապրումներուն մէջ, ինքնին հասկնալի կը դառնայ թէ որչափ իրաւ ժառանգութիւն մընէ Սրուանձտեանցի խառնուածքին վկայութիւնը...” (Համապատկեր, Դ, 1956, էջ 323-324): Այդ նախնականի հմայքէ չէ՞ որ կը թուի գրաւած ըլլալ Արսէն Բագրատունիի նման միտք մը, որ ուրիշ բան չէ ըրած, ի վերջոյ, եթէ վիպել Հայկ նախահօր պատմութիւնը:

Заза Абзианидзе

«ДАВИД САСУНСКИЙ» - АРМЯНО-ГРУЗИНСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Начну с цитаты, которую вычитал в одной из любимейших моих книг — это «Разговоры с поэтом» Левона Мкртчяна, моего покойного друга, одного из самых ярких людей и литераторов, которых мне только довелось знать... А вот и сама цитата: «Весь день Амо Сагиян находился под впечатлением высказывания С.Я.Маршака о том, что литература без фольклора, как часы без часовой стрелки»¹.

Кстати, тот же Левон Мкртчян в своем замечательном предисловии к русскому переводу «Давида Сасунского», изданного в Большой серии «Библиотеки поэта» в Ленинграде, прекрасно проиллюстрировал, что значат эти «фольклорные часы» для литературы, а вместе с тем, не преминул отметить и типологические для кавказского фольклора параллели: «Типологически Мгеру (Артавазду) близки Артавыз осетинского, Амирани грузинского, Абрскил абхазского эпосов, — пишет Левон Мкртчян, — все это говорит о том, что Прометеев сюжет о Прикованном к скале герое был широко распространен в древности на Кавказе»². Некоторую схожесть образа Мгера-младшего с героем древнегрузинского эпоса об Амирани отмечал еще в 1889 г. Н.Я.Марр. (Кстати, имена — Амира-Мгер он считал параллельными формами).

Эти соображения Н.Я.Марра изложены в его «Высказываниях по вопросу об эпосе «Давид и Мхер». («Высказывания...» вошли в юбилейный сборник научных работ, «Сасунели Давид» (на груз. яз.), который вышел в Тбилиси в 1939 году под редакцией известного арменолога, профессора Тбилисского университета Левона Меликсет-Бега)³. Ученик академика Иосифа Орбели, профессор Иосиф Мегрелидзе, в монографии, посвященной своему учителю, пишет: «Иосиф Орбели уместно сравнивает Сасунского с Прометеем, ради человеческого счастья нарушившего волю богов. Ученый припоминает полубога Геракла, — верного служителя человеческого рода, совершающего подвиги не во имя славы, а во имя человеческого блага»⁴.

Такой выдающийся исследователь мифологии, как профессор Елеазар Мелетинский, обратил внимание на еще одну параллель, типологически характерную для «Давида Сасунского» и «Амираниани». В частности, он усмотрел схожесть в описании детства Санасара и Багдасара с аналогичными пассажами в Нартском эпосе и сказаниях об Амирани⁵.

Однако, вернемся к «Кавказским Прометеем». Это выражение Алексея Веселовского отразило одну из важнейших тем, вошедших в его классическую книгу — «Этюды и

¹ Цитату привожу из подаренной мне Левон Мкртчяном книги: Левон Мкртчян, «Разговоры с поэтом», Ереван, 1984, стр.43.

² «Давид Сасунский», Л-д, 1982 г., стр. 17.

³ «Сасунели Давид» (Сборник трудов); Тб., 1939, стр. 87-92.

⁴ И.Мегрелидзе, «Иосиф Орбели», (Второе изд.), Тб., 1987, с.62-63.

⁵ Е.М.Мелетинский, «Происхождение героического эпоса», М., 1963, с.239.

характеристики».

Отдавая должное великому филологу, еще раз проследим, с какой филигранностью анализирует он типологически схожие фольклорные коллизии: «На Кавказе, хотя и представленная меньшинством преданий о прикованном богатыре, встречается самостоятельная (главным образом грузинская) версия, объяснившая его страдания мученичеством за народное благо, за справедливость, за право людей. Он очищает землю от дэвов, истребляет все злое, борется с небом, потому, что не все на земле справедливо». Его отвага и дерзость по отношению к божеству получают характер заступничества за человечество, богоборчество, становится героизмом, а отплата за него - вечный плен и тяжелые муки, - вызывает не злорадство, а глубокую симпатию: Если такой узник освободится, не разгром и разорение причинит он, а всеобщее счастье. Та из армянских легенд, которая верит, что Артавазда похитили и заточили дэвы, придает захвату значение торжества зла над добром и желает возвращения пленника, видя в нем (по выражению новейшего комментатора) «Мессию армян». В таких проблесках положительного понимания личности и судьбы титана заметно соединительное звено между кавказскими сказаниями и эллиским мифом о Прометее, похитителе священного огня ради блага людского»⁶.

«Кавказским Прометеем» уделил внимание и Алексей Федорович Лосев, озаглавив так одну из частей своего фундаментального исследования «Проблема символа и реалистическое искусство». («Кавказские Прометеи» в главе УП - «Мировой образ Прометея»).

Вот, один, примечательный пассаж из монографии А.Ф.Лосева: «Эти кавказские великаны, тоже прикованные к скале, тоже мощные духом, тоже защитники той или иной идеи, правда, далеко не всегда высокой, вовсе не носят греческого имени Прометей, а имеют свои собственные имена в связи с теми народностями, среди которых они появились. Это указывает на то, что кавказские Прометеи имеют свое собственное происхождение, независимое от античности. И вообще образ этот на Кавказе гораздо более развит и имеет гораздо больше разветвлений, чем в античном мире: Может быть, только гордость и непреклонность духа и героическое перенесение страданий является той общей чертой, которая объединяет этих многочисленных кавказских Прометеев и которая объединяет их также с античными Прометеем»⁷.

С каким-то особым чувством перечитываем мы эти строки, вслушиваемся в эти, столь лестные для нас, - и как для филологов, и как для кавказцев, - слова.

И, все же - были ли свои предшественники у Веселовского, у Лосева, у Мелетинского? Это отнюдь не риторический вопрос.

«Еще в 1850 году Мкртыч (Никита) Эмин, изучая песенные сказания древней Армении, упомянул также и Амирани. Исследователя интересовали кавказские сказания о прикованном герое, которые, по его мнению, должны были служить источником мифа, распространенного на Западе. В примечаниях к переводу «Истории Армении» Моисея Хоренского Н.Эмин коснулся судьбы заточенного в горах героя и искал прототип Прометея в эпосе об Артавазде, Шидаре и Амирани». (Н.Эмин, «Исследования и статьи», М., 1896 г., стр. 327)⁸.

⁶ А.Веселовский, «Этюды и характеристики», М., 1912 г., с.784.

⁷ А.Ф.Лосев, «Проблема символа и реалистическое искусство», М., 1976 г., стр.248.

⁸ М.Я.Чиковани, «Народный грузинский эпос о прикованном Амирани», М., 1966 г., стр. 16.

Ту же тему разрабатывал в 80-х гг. XIX века В.С. Миллер в своем исследовании «Кавказские предания о великанах, прикованных к горам» («Журнал Министерства народного просвещения», СПб, 1883, N1 стр. 103-104).

Теперь о теориях и воззрениях грузинских ученых. Ученый-иранист, профессор Юстине Абуладзе, в своей работе «Сасунский Давид» и грузинский эпос», которая вошла в вышеупомянутый научный сборник, вышедший в Тбилиси в 1939 году, обстоятельно исследует параллели как между «Давидом Сасунским» и «Амираниани», так и соответственные аллюзии в поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Правда, автор статьи писал, что «нет никакого сомнения, что все те кочующие эпические повести, которые, с одной стороны, легли в основу великих эпических творений, а с другой стороны, превращались в народный эпос, создавались в общих социальных условиях»⁹. Но, думаю, чрезмерное увлечение социальными моделями, характерное для 20-30-х гг. прошлого века, наложило свой отпечаток и на цитируемое высказывание грузинского ученого, статья которого об армяно-грузинских параллелях по сей день сохраняет непреходящее научное значение.

Типологическая схожесть проявляется не только в образах главных героев эпоса, но и в отдельных коллизиях, метафорических образах и символах нашего фольклора. (А иногда, как будет показано ниже, - фольклора и художественной литературы). Так, например, мотив «Живой воды» («Волшебного источника», водоема, «Мблочного родника» и т.д.), столь знакомый нам по «Давиду Сасунскому», появляется и в вариантах эпоса об Амирани. Один из персонажей эпоса - Игри-батони (Игри-господин) владеет волшебной водой. В сванском варианте эпоса, люлька Амирани находилась у волшебного родника и именно это придало необычную силу герою. В грузинских сказках, кстати, встречаются подобные мотивы. (Например, сказка об «Окрокаца» («Златочеловек»)).

Когда мы читаем, сколько препятствий должен был преодолеть в Стране каджей Санасар, чтобы добиться руки дочери царя этой страны - сорокакозой красавицы Дехцунцам, то, конечно же, вспоминаем крепость каджей в поэме Руставели. Крепость, в которую была заточена возлюбленная главного героя поэмы - Нестан-Дареджан и вспоминаем также, какие трудности пришлось преодолеть этому герою - Тариэлу и его друзьям, чтобы вызволить из плена красавицу-царевну.

Но, одно существенное различие все-таки надо отметить: если в армянском языке слово «каджи» помимо «злого духа» обозначает также и хабреца, то в руставелевские времена так называли демонические существа, обладающие сверхъестественными способностями. Согласно «Грузинско-русскому словарю» Давида Чубинашвили: «Леший, бес, бешеный и т.д.». В современном грузинском слово это приобрело новое, обиходное значение и применяется как синоним «деревенщины», «чурбана», «неотесанного» и т.д.

Поэтому, конечно же, в отличие от «Зеленого города» (Медного города), несмотря на коварство его царя и злые чары его дочери, в руставелевской крепости каджей не отыскать ни одной доброй души, она сплошь населена «нечистью» и, соответственно, после победы героев поэмы над полчищами врагов, превращается в безжизненные руины.

⁹ «Сборник «Сасунели Давид» (на груз.яз.), Тб., 1939 г., стр. 65.

Кстати, интересно одно замечание Павле Ингороква, выдающегося грузинского филолога и автора предисловия к юбилейному изданию грузинского перевода «Давида Сасунского». Так вот, Павле Ингороква указал на то, что в грузинском фольклоре существует две версии «Медного города» - поэтическая и прозаическая. (Предисловие, стр. XIX), в которых развивается сюжет, схожий с историей «сватовства Мгера».

В «Давиде Сасунском», в одном из эпизодов поэмы, рассказывающем о жениховстве Давида, разъяренная вольностью Давида Хандут-Хатун ударяет суженого кулаком по лицу. В поэме ответная другу, «лев ли это или львица», кстати, являющийся основополагающей максимой поэмы.

Еще одна аллюзия, связанная с грузинскими реалиями опять-таки связана со львом, на этот раз, со львом, которому раздирает пасть Мгер-старший, «Львораздиратель Мгер». Вот этот эпизод в переводе Вл.Державина:

«Мгер сказал: «Если льва кто ударит мечом,
Я оставлю льва в стороне,
Повернусь, нападую на того,
Убью его!»
Потом сказал: «Мать льва того
Воззвала к богу - родила его;
Воззвала к богу мать моя - и родила меня!
Я меч свой должен снять и наземь положить.
Я без оружия в бой вступлю!»¹⁰

Возможно, кто-либо предположит, что здесь будет упомянут все тот же Тариэл, рустанелевский герой, истосковавшийся по любимой и в неистовстве голыми руками сдавливающий горло львам и тиграм... Представьте, нет, здесь лишь внешняя схожесть. Более глубинная связь у этого эпизода «Давида Сасунского» с шедевром грузинского поэтического фольклора - «Сказом о тигре и юноше». Вот, плач матери из этого сказа -странный плач, поскольку оплакивает она павших в единоборстве тигра и юношу - своего сына:

А ведь, пожалуй, думала она
Мать тигра так же плачет, как и я,
Подойду, попробую утешить,
О молодце скажу ей о своем,
О первенце своем она расскаже,
Безжалостно распоротом мечом...

(«Сказ о юноше и тигре» - перевод мой - З.А.)

Иосиф Орбели сравнивал появление «Давида Сасунского» с рождением жемчужины - редкое, по своей образности, сравнение. Но мне хотелось бы привести также и высказывания своих соотечественников. Одно из них принадлежит уже упомянутому Павле Ингороква, которому, как было сказано, принадлежит вступительная статья к юбилейному изданию «Давида Сасунского», переведенному на грузинский язык лучшими поэтами того времени. (Среди них

¹⁰«Давид Сасунский», стр. 148.

- Георгий Леонидзе, Симон Чиковани, Ираклий Абашидзе, Карло Каладзе...). Вот, концовка этой вступительной статьи: «Сасунский эпос отразил многовековую историю армянского народа. Это истинно народное произведение, в котором нашла свое выражение народная душа - сущность национального гения армянского народа»¹¹.

Десять с лишним лет тому назад в Тбилиси вышел сборник научных статей: «Грузино-армянские культурные взаимосвязи». (1991 г.). За эти десять лет и вы, армяне, и мы - грузины пережили столько, что хватило бы не на одно десятилетие. Конечно же, нам было не до совместных симпозиумов и сборников. Но, как видите, тем не менее, жизнь возвращается в свое русло и все мы, подобно героям «Давида Сасунского», находим спасение в том или ином животворном роднике. Сегодня этим родником оказался героический армянский эпос.

Свое выступление я хотел бы завершить цитатой вышеупомянутого сборника, цитатой из одной глубокой и вдумчивой статьи, под названием: «Национальный дух и культура Армении в период христианства»: «Из многих областей армянской литературы, - пишет автор, - самой сильной традиционно является история. Только история была способна объединить культурную и национальную программы, только история могла воплотить в единую философско-политическую концепцию идею спасения «души и тела народов»¹².

Слова эти принадлежат известному арменологу, директору Института рукописей Академии наук Грузии, профессору Зазе Алексидзе.

Что касается «спасительной миссии истории», то, как раз сегодня, воплощенная в немеркнувшие поэтические образы история Армении собрала нас, дабы еще раз преклониться перед народным гением.

¹¹ «Давид Сасунский», (на груз.яз.), Тбилиси, 1939 г., стр. 15.

¹² «Грузино-армянские культурные взаимосвязи», (сборник работ); Тб, 1991 г., стр. 2А.

Կարինե Խուդարաշյան ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

«ՄԱՄՆԱ ԾՈՒՐ» ՎԵՊԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԴՐՎԱԳՆԵՐԸ, ՈՐՊԵՍ ՉԱՅՆԱԿԱՐԳԵՐԻ ԿԱՌՈՒՑՄԱՆ ԸՆԹԱՑՔԻ ՀԱՅՏՆԱԲԵՐՄԱՆ ՄԿՁԲՆԱՂԲՅՈՒՐ

1) Սույն զեկուցման առարկան են «Մասնա ծոեր» վեպի երգվող դրվագները, որոնք Մ.Աբեղյանի դիպուկ արտահայտությամբ՝ «Երգվում էին միշտ հատուկ միակերպ եղանակով»: Այս միակերպ եղանակը, երգված տարբեր բանասացների և ձայնագրված բազմաթիվ երաժշտագետների կողմից (Մպ.Մելիքյան, Կոմիտաս, Ա.Քոչարյան, Վ.Սամվելյան, Ա.Փահլևանյան) ներկայացվում է տարբեր ձևերով՝ մերթ վանկային բանաձևի տեսքով, հենվելով *ֆ, [ց], օ, Է, Գ, Գ* կամ *ֆ, [ց], օ, Է, Գ, Գ*, անկիսատոն ձայնակարգերի վրա, մերթ էլ ծորերգային մեղեդայնացված ձևով, որտեղ հենքային ձայները (վանկերի հետ համընկնող) դրսևորում են նույն անկիսատոն ձայնակարգերը և բանաձևը: Կիսատոն ձայներով «շրջապատված» այդ բանաձևը կազմավորվում է որպես դորիական կամ փոփոխական դորիական-եոլական ձայնակարգ (համաձայն հին հունական երաժշտական տերմինաբանության՝ փոուցիական-հյուպոփոուցիական), ըստ հայկական ձայնային համակարգի՝ Բ - ձայն: (Կոմիտասը ստույգ տեղադրում է իր ձայնագրությունները Բ - ձայնի ոլորտում):

2) Ուշադրության արժանի են ա) քառալարերը գոտևորող կամ հստակ գծագրված քառյակների շրջանակների առկայությունը, բ) ձայնաշարի 6-րդ աստիճանի փոփոխությունները (e-es), որոնք ակնարկում են մոնոդիկ երաժշտության օրենքներից մեկը՝ զարտուղություն (модуляция) բաժանված քառալարերի համակարգից դեպի միացրած քառալարերի համակարգ (և հակառակը)՝ քառալարերի տեղաշարժման և ձայնաստիճանի բարձրացման ու իջեցման միջոցով. *Է, Գ, Գ / Գ, Է, Գ, Գ* (ըստ անտիկ տերմինաբանության՝ զարտուղություն ըստ համակարգի):

3) Մեղեդու ամենավառ, անսովոր հատկություններից է օկտավային կամ սեպտիմային վարընթաց թռիչքը, որը հնարավոր է մեկնաբանել որպես տաճարային փոխեփոխ երգեցողության ընդօրինակում (Տ.Վլադիշևսկայա): Վերջավորող հանգամանք / կադանս / շատ բնորոշ է հայ ավանդական երգերին. ա) ցուցաբերելով *ֆ-ց* քայլով ևս մեկ զարտուղություն՝ մեծալար (մաժոր) ոլորտից դեպի փոքրալար (մինոր) ոլորտը (Բ.Քուշնարյան), բ) երկար ամանակներով ավարտվող քվանտիտատիվ տաղաչափական ոտքերով /ավարտեղ-բակխիյ, վերջատանց - անապեստ, երկհամբույր - դիսպոնդեյ, սունք-մոլոսս, առաջին իոնիկ, առաջին էպիտրիտ, տարբեր տեսակի պենտոններ-հինգ վանկանի ոտքեր):

4) Մեղեդային զարգացման ընթացքում մասամբ կամ ամբողջությամբ (ավելի հազվադեպ) դրսևորված են քառատարի տիեզերաբանական ձայնասահմանային տառամայրի (четырёхэлементная космологическая регистровая матрица) բոլոր ոլորտային

շերտերը (հող, ջուր, օդ, կրակ): Ընդ որում օրինության բառերը («Դառնամ զողորմին տի տամ») երգվում են վերին ձայնասահմանային ոլորտներում (օդ, կրակ), իսկ հերոսների անունները՝ ներքին ոլորտներում (հող, ջուր): Պետք է ենթադրել, որ այդպիսի ոլորտային տարբերացումը կապված է դեռևս անտիկ երաժշտության մեջ տեղ գտած ձայնասահմանային շերտերի տեղաբաշխման հետ (Արիստիդես Զվինտիլյան): Վերին ձայնասահմանում երգվում էին նոմերը (Ապոլոնին մվիրված երգերը), քաղման երգերը, տրտունջքները, ողբերը (թրենոս): Հակառակ դրան՝ հերոսների քաղման վայրը կապվում էր ներքին ձայնասահմանների հետ (հող, ջուր – ողբերգության ոլորտ) (Ե. Գերցման):

5) Անտարակոյս, այսպիսի ձայնասահմանային տարբերացումը մեր կողմից բերվող դրվագներում մեկ անգամ ևս գալիս է հավաստելու, որ հին և միջնադարյան Հայաստանում գոյություն ունեցող տիեզերաբանական ուսմունքը (Անանիա Շիրակացի, Դավիթ Անհաղթ), որի հիմքում ընկած էին չորս սկզբնատարրերի (հող, ջուր, օդ, կրակ) բաժանումը և փոխազդեցությունը, իր արտահայտությունը գտավ մահ երաժշտության մեջ:

Դա վավերացնում են ոչ միայն VII-րդ դարի հայ հեղինակի արտահայտած մտքերը, թե «... չորս ձայնիք ի չորս տարրերցս ունին զգայունքն, որպես Ա ձայն ի հողոյն, և Բ-ն՝ ի ջրոյն, Գ-ն՝ ի օդոյն, Դ-ն՝ ի հրոյն...» (Կոմիտաս, Ն. Թահմիզյան, Ա. Արևշատյան), այլև կոնկրետ երաժշտական օրինակները, որոնց թվին են պատկանում՝

ա) վերը բերված դրվագները,

բ) ըստ ձայների դասավորված հոգևոր երգերը (համաձայն ծիսակատարության, բովանդակության, կերպարների),

գ) մինչև մեր օրերը պահպանված ժողովրդական վիպերգերը (Կարոս Խաչ), Անահիտ դիցուհու տաճարներում կատարվող սրբազան ամուսնության ծեսերն ուղեկցող պարերգերը և վերջապես ողբերգերը (Մոկաց Միրզա, Առնոս, Անտունի):

6. Ելնելով «Մասնա Ծոեր» վեպի երաժշտական դրվագներում մշտական մոդուսի (տաղաչափական և ձայնակարգային-ելեջային բանաձև) առկայությունից և նրա արխայիկ բնույթից՝ հնարավոր է ենթադրել, որ այդ մոդուսը սկզբում կազմում էր հեթանոսական տաճարային քրմերի թվերգության հիմքը, թվերգություն, որը սկզբնապես մվիրված էր նախնիների պաշտամունքին, իսկ հետագայում անցավ աշխարհիկ ժանրերի որոշ երգերի մեջ: Այս ենթադրությունը ամբողջովին համընկնում է Ա.Վեսելովսկու և Վ.Պրոպալի՝ ֆոլկլորի ծիսական ծագման մասին տեսությանը:

Эмма Петросян

Институт археологии и этнографии НАН Армении

ЭЛЕМЕНТЫ ПЛАЧЕЙ В ЭПОСЕ "САСНА ЦРЕР"

Плачи или его элементы являются составной стихотворной частью эпосов и восходят к наиболее архаичным отрывкам. Тем самым они представляют интерес как с филологической, так и с музыковедческой точки зрения. Данные армянского эпоса позволяют проследить это явление и сделать ряд выводов.

Нами просмотрены все опубликованные варианты эпоса и несколько рукописных. Наблюдение показало, что встречаются два типа стихотворных, чаще вокальных отрывков, в которых можно выявить элементы плача. Это поминальные песни и причитания.

К поминальным песням мы относим те тексты, которые информанты называли Звогормис / Помилуй/. Они исполнялись в начале каждой ветви. В них поминали основных действующих лиц эпоса даже в том случае, если они не упоминались в данной части.

Второй тип плачей в эпосе – причитания. Они встречаются в четырех ситуациях: причитание Давида над спящим дядей, оплакивание доспехов Мгера старшего, поминальная причеть священника по поводу гибели людей от рук сборщиков податей и, наконец, плач Мгера-младшего на могиле своих родителей.

Сводная таблица всех вариантов с фиксацией элементов плачей указывает, что наиболее часто они встречаются в вариантах регионов Мокс и Шатах, территории которых находятся рядом. В то же время стиль и форма плачей настолько идентичны во всех вариантах, что можно выделить традиционные приемы.

Текст эпоса сказывался вольным нерифмованным стихом с чередованием ямба и анапеста. Преобладает ямб. В плачах преобладает рифмованный стих. И хотя число слов в строках не одинаково, но стих не распадается благодаря аллитерации и ассонансу.

Все вступления типа Помилуй построены по одной схеме: каждая строка посвящена поминанию одного из персонажей эпоса, например, "помянем с поклоном Санасара"; "помянем с поклоном Давида" и т.д. Эти вступления не имеют связи с текстом,

Помилуй или Поминальная песнь – один из традиционных жанров фольклора. Согласно обычаю, надо было обязательно обратиться к предкам, помянуть их добрым словом. Сказывание эпоса всегда понималось как рассказ о предках и истории народа. По-видимому, сказывание эпоса некогда было своего рода инициацией – посвящением молодежи в историю племени, рода. Это было священнодействием, перед которым надо было испросить согласия предков, смилостивить их гнев за разглашение тайны их "жизни и деятельности".

Вторая группа плачей соотносится с обрядовыми и бытовыми причитаниями. Как отметили выше, они встречаются в различных ситуациях в большинстве вариантов. Лишь один из них – плач Мгера на могиле родителей является причетью в полном смысле этого жанра. В остальных случаях плач обращен к живым.

Все плачи построены по общепринятой схеме похоронной причеты. Ситуации, во время которых персонажи исполняют плачи, обращаясь к живым, различны. Так, Давид жалуется на одиночество и причетью будит своего дядю Ована, когда видит на горе могильную плиту отца. В тексте передается традиционная жалоба на одиночество.

Дядя родимый, подымись, очнись. // Сирота я, стань мне отцом.

Или Дядя родимый, подымись, очнись. // Стань мне матерью.

Безусловно, согласно социальному положению Давид – княжеский сын, не одинок и не беззащитен. В тексте проступает мотив традиционного причитания. Но смысл этих строк можно толковать так: сиротство обычно рассматривается как факт нерасположения богов, и сирота считался сакрально неполноценным.

Форма плача используется также в следующей ситуации: инок обращается к спящему от опьянения Давиду, призывая его встать и увидеть, какое несчастье постигло землю сасунскую. Разграблен и разрушен священный храм, убиты 40 епископов, 40 вардапетов, 40 ризничных, перебито много людей.

Относительно использования формы плача в обращении к спящему можно напомнить, что в верованиях сон понимается как временная смерть (душа на время покидает тело). Возможно, именно это понятие нашло отражение в эпосе, когда спящего хотят обязательно разбудить, вернуть в "этот" мир.

В третий раз плач появляется в следующем контексте. Давид силой взял доспехи и чудесного коня Мгера-старшего, которые много лет хранил дядя Ован, дожидаясь совершеннолетия Давида. Ован, увидев последнего в полном вооружении, стал оплакивать доспехи и грядущую судьбу малолетнего племянника.

Жаль, тысячу раз жаль // Нашего чудесного коня. // Жаль, тысячу раз жаль, // Дорогого седла. // Жаль, тысячу раз жаль // Чудесного меча-молнии и.и.д. И в конце следует оплакивание Давида.

Во всех трех ситуациях вокальное исполнение, многократные повторы, возгласы "ах, вах,", трагическое напряжение интонации сказителя достигают предельного сопереживания слушателей.

Плач Мгера над могилой родителей тоже содержит призыв очнуться от мертвого сна. Герой ждет от них ответа, как ему жить дальше. Этот мотив характерен культу предков. Напомним, что тема странствий героя по тому свету не нова и встречается в эпосах многих народов: все герои тоже ищут ответа или совета.

Эта тема соединяется с другой: одиночество. И родители отвечают, что судьба его решена – он должен с конем войти в разверзшуюся скалу и пробыть там до тех пор, пока на земле не восторжествует справедливость.

Итак, сравнение всех плачей выявляет общие закономерности.

1. Текст идет в передаче от первого лица.
2. Использована глагольная форма, что характерно эпическому стилю.
3. Стабильным мотивом является жалоба на беспомощную ситуацию.
4. Характерно многократное повторение призыва встать, очнуться от сна.
5. Самыми характерными являются рефрены "Жаль, тысячу раз жаль" и "С поклоном помянута будь".

6. Плачи тематически не развернуты и отличаются от обрядовых.

7. Мне посчастливилось слышать сказывание эпоса и и плачей. Это оставляет неизгладимое впечатление. Пели серьезно, с волнением, и на мою просьбу повторить плачь, они отказывались. Для сказителя это была не просто песня. Однако, несмотря на то, что сказители стилем и манерой передавали плач, на самом деле анализируемые отрывки не являются плачами в классической форме как с точки зрения текста, так и мелодии. Более того, мы не встречаем плач там, где он должен быть: при гибели действующих лиц. Так, всего одну строку занимает сообщение: "Оба умерли – Мгер и Армаган" или "родился Давид, через семь дней умер его отец, а еще через семь – мать". Трагична судьба Давида; он купался в реке, его бывшая любовница кинула на голову раскаленный лемех. Другой вариант; Давида поразила стрелой внебрачная дочь. Кажется, именно здесь бы исполнять великие плачи, но их следы не прослеживаются ни в одном варианте эпоса. Сказители не реагировали и на смерть второстепенных персонажей. Так например, просто передан факт смерти братьев Хандут от руки своего племянника Мгера: "Видит – все пятеро убиты" или смерть дяди Ована и его жены: "Три дня болела, на четвертый умерла, и дядя тоже с горя умер. И схоронил обеих Давид, и большую обедню справил". Можно привести много примеров.

8. Отсутствие плачей как жанра подчеркивает не только героический характер эпоса, но и то, что, видимо, сохранились довольно поздние формы. Ярким доказательством этому предположению служит тот факт, что причет как жанр появляется лишь в варианте Мгера-младшего, когда он приходит на могилу родителей. Именно этот сюжет М.Абегян относит к клинописному периоду и считает самым архаичным. Следовательно, появление обрядового плача вполне закономерно. П.А.Гринцер, исследовавший эпосы древнего мира, считает, что "тема плача над убитым – неперемный атрибут эпической поэзии в целом и, возможно, тесно связана с генезисом эпоса и его фольклорными истоками". Но мы считаем, что "плач" не основа эпоса, а один лишь его постоянных мотивов. Достаточно вспомнить плач Гильгамеша над Энкиду, троянских жен над телом Гектора. Не исключено, что в архаичных вариантах тоже было много обрядовых плачей. Предполагаем, причитание Дехцун и ее сестры над Санасаром и Багдасаром, Дехцун над Мгером и Армаган, Хандут над Давидом, женщин плакальщиц над Гоар. К сожалению, если и были эти мотивы в эпосе, то все равно они не дошли бы до нас, так как в средние века главенствующей темой в эпических сказаниях о богатырях Сасуна стала тема защиты родины от иноземных захватчиков и борьба за свободу.

Ռ.Հ.Գրիգորյան, Ե.Մելիք-Մուրադյան ՀՀ ԳԱԱ ազգագրության և հնագիտության ինստիտուտ

«ՄԱՍՆԱ ԾՈՒՐ» ՎԵՊԻ ԳԵՂԱՐՔՈՒՆԻՔՈՒՄ ԳՐԱՌՎԱԾ ՊԱՏՈՒՄՆԵՐԸ

1873 թվից Գարեգին վարդապետ Սրվանձտյանցով սկզբնավորված վիպահավաքման գործընթացը լայն թափ է ստանում անցյալ դարի սկզբներին և պահպանում իր արդիականությունը ընդհուպ մինչ XX-րդ դարի վերջը: 1970-ական թվերին ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական նպատակային արշավախումբը, բանահյուսական սկզբնաղբյուրների վավերագրման բաժնի վարիչ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Սարգիս Հարությունյանի ղեկավարությամբ և Արուսյակ Սահակյանի մասնակցությամբ, Հայաստանի տարբեր շրջաններից հայտնաբերեց վեպի շուրջ 80 պատում¹: Այդ նույն ժամանակահատվածում վիպագետ Գ.Գրիգորյանը իր որդու՝ Վահագն Գրիգորյանի հետ գրառեցին մեկ տասնյակից ավելի պատումներ²: 1971-1991թթ. նույն ինստիտուտի ավագ գիտ.աշխատող, բանագետ-բանահավաք Ռ.Գրիգորյանը Գեղարքունիքի տարածքում Արևմտյան Հայաստանից գաղթած վերաբնակիչների սերունդներից գրառեց «Մասնա Ծոեր» վեպի 10 պատում, որոնցից յոթը՝ ամբողջական և լավագույն պատումները՝ հրատարակվեցին սփյուռքահայ բարերար Հարություն Սիմոնյանի հովանավորությամբ³:

Ռ.Գրիգորյանի բանահավաքչական աշխատանքներին մասնակցությունը և հետագա մեր ժողովածուի լույս ընծայմանը աշխատակցությունը, հիմք են հանդիսանում մեր ներկա դիտարկումների համար՝ առաջնորդվելով աբեղյանական դասական և ժամանակակից առաջատար բանագիտական մտքի (հանձինս Ս.Հարությունյանի)՝ բանահյուսական նյութերի և մասնավորապես հայ ժողովրդական վեպի գնահատման և արժևորման արդեն հայտնի սկզբունքներով:

Այն իրողությունը, որ Գեղարքունիքի ողջ տարածքը, Սևանից մինչև հեռավոր Վարդենիսի շրջանի խորքերը, բնակեցված է հիմնականում ռուս-թուրքական պատերազմի հետևանքով 1828 թվին Արևմտյան Հայաստանի և Պարսկաստանի հայաբնակ գավառներից տեղահանված և Սևանի ավազանում վերաբնակեցված հայության շառավիղներով, հույս էր ներշնչում ավանդաբար փոխանցված բանահյուսական այլևայլ նյութերի կողքին տեսնելու մեր ազգային հերոսավեպը՝ «Մասնա Ծոերը»: Ռ.Գրիգորյանի երկարամյա փնտրտուքները և վեպը Սևանի ավազանում հայտնաբերելու մեծ հավատը ի վերջո տվեցին

¹ Ս.Հարությունյանի ղեկավարած նպատակային արշավախմբի վեպի գրառած պատումների մի սովոր մասը լույս է տեսնում «Մասնա Ծոերի» համահավաքի Գ. հատորում (1979թ.) և հետագայում՝ Դ. հատորում (1999թ.):

² Տե՛ս «Մասունցի Դավիթ», Երևան, 1977թ.:

³ Տե՛ս «Մասնա Ծոեր» 7 նորահայտ պատումներ, Երևան, 2000թ.:

իրենց արդյունքները:

Ռ.Գրիգորյանի հավաստմամբ և մեր անձնական դիտարկումների հիման վրա կարելի է նշել հետևյալը. գրեթե բոլոր բանահյուսական ժանրերի գրառումները Սևանի ավազանում ընթանում էին հարթ և բանասացի պատրաստակամության պայմաններում, հատկապես երգային և մանր ժանրերի գրառումները մեզ տրվում էին հեշտությամբ: Այլ էր պատկերը հեքիաթի և մանավանդ վեպի գրառումների ժամանակ:

Վեպն իմացող ամեն բանասաց չէր, որ համաձայնվում էր պատմել «Մասնա Ծոները»: Մեզ հանդիպած ասացողներից շատերը կտրականապես հրաժարվում էին պատմել այն, նշելով ավելի արժանի համագյուղացիներին, այն վիպասացներին, որոնք հմտացած էին վեպի պատմելու մեջ:

«Մասնա Ծոների» մեր գրառած պատումների բանասացները 70-80 տարին բոլորած անգրագետ հողագործ գյուղացիներ էին, տղամարդ վիպասացների գերակշռությամբ, հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են Գեղարքունիքի հայ բանասացների սովոր մեծամասնությանն առհասարակ: Բայց այն էականը, որով վիպասացն առանձնանում է մյուս բանասացներից, ամենից առաջ նրա սերունդն է տոհմիկ վիպասացների գերդաստանից: Վիպասաց նախնիների մեկ-երկու սերունդ բոլորած ընտանիքների շառավիղներն են նրանք, իսկ, ինչպես հայտնի է, վիպասացների սերունդը վիպահաղորդման և վիպափոխանցման ավանդույթներ ունեցող տոհմիկ գերդաստանից՝ անհրաժեշտ նախապայման է:

Կարևոր է վիպասացների անձնական առանձնահատկությունների բացահայտումը՝ որտե՞ղ են թաքնված նրա արմատները, ի՞նչ ազգային և մարդկային նկարագրի տեր է և ումի՞ց և որտե՞ղ, ի՞նչ պայմաններում է լսել վեպը:

Գեղարքունիքի մեր բացասացները՝ ալաշկերտցի Տոլուխան Աղլխանյանը և Հայկազ Մկրտչյանը, դիադիմցի Բարսեղ/Բասո Բարսեղյանը վկայում էին, որ «Մասնա Ծոների» պատմությունները լսել են մեկը պապից, մյուսը՝ հարազատներից, իսկ Հովհաննես Սահրադի Վրթոյանը, որը իր շնորհքի և բանիմացության համար շրջանում հռչակված էր «վարպետ դանդաղ» մականվամբ, ասում էր. «...ծոներու մասին իմ ջոջերուց եմ լսել: պապուս ձեն աշխարհք կրոներ, օր կերգեր, կպատմեր: Կըսին էնի հլա Բաթնոս հելած վախտն էլ կպատմեր էդ պատմութեններ»: Այսպիսով կարելի է նկատել, որ վիպափոխանցումը կատարվել է հարազատ ընտանիքի միջավայրում, ուստի և նրանք ոչ թե սովորական ու պատահական ասացողներ են, այլ անդրաժին վիպասաց նախնիների սերունդներ, որոնց պատումներով ընդլայնվում են վեպի տարածման արդեն հայտնի աշխարհագրական սահմանները՝ հարստացնելով վեպի գրառման պատմությունից հայտնի՝ Մուշ, Մոկս, Ալաշկերտ, Խլաթ, Վան և այլ ազգագրական խմբերը՝ Դիադիմ գյուղաքաղաքի, Դումլիպուճախ և Մանգասար գյուղերի պատումներով: Իսկ գեղարքունիքյան պատումների վիպասացները իրենց հերթին համալրում և ընդլայնում են վիպասացների հայտնի ազգագրական խմբերը:

«Մասնա Ծոներ» վեպի առկա չորս ճյուղերը՝ Մանասար և Բաղդասար, Մեծ Միեր, Դավիթ և Փոքր Միեր, ինչպես վաղուց է նշվել, առանձին ավարտում պատմություններ են և միմյանց հարակցվում են ազգակցական (հայր-որդի) հաջորդականությամբ: Մեր գրառած յոթ պատումներից վեցում լիովին պահպանված է վեպի ավանդական տեսքը, դրանք ամբողջական են և քառաճյուղ, աչքի են ընկնում կառուցվածքային լիարժեքությամբ: Ըստ որում վիպասացները իրենք են անջատում ճյուղերը, վերնագրելով հետևյալ կերպ՝ Մանասար և Բաղդասար, Ջոջ Մեհրի, Ծուռ կամ Թլոր Դավիթ, Պատիկ Միեր կամ Մեհրի: Մեր գրառած

պատումները իրենց վիպաէպիկական նկարագրով չեն հեռանում ավանդականից: Պահպանված է վեպին հատուկ «հերոսների ժառանգական արյունակցական կապն, որոնցով միմյանց են շաղկապվում հերոսների չորս տարբեր ճյուղերը»⁴: Իսկ պատումների համեմատական քննությունը պարզում է նաև դրանց ծավալի ընդարձակությունը, բովանդակության հարստությունը և գեղարվեստական բարձր արժանիքները:

Սակայն եթե վեպի նորօրյա գրառումների ճյուղերի քանակը և դրանց հաջորդականությունը հիմնականում համահունչ են վեպի ավանդական նկարագրին, ապա նույնը չի կարելի ասել ազգագրական տարբեր խմբերի պատումների, եթե ոչ ներքին կառուցվածքի, ապա գոնե սկզբնամասի մասին: Մինչ օրս հրատարակված «Մասնա Ծոեր» վեպի պատումները հիմնականում մեկ հայտնի սկիզբ ունեն. այն է՝ Բաղդադի խալիֆի և հայոց Գագիկ թագավորի աղջկա՝ Ծովինարի ամուսնությունը և այդ հենքի վրա ծավալված հետագա բխումներն ու ընդհարումները: Մեր գրառած յոթ պատումներից երեքը վերստին նույն ավանդական վիպական սկիզբն ունեն, մինչդեռ մյուս չորս տարբերակները շեղվում են հայտնի և շատ տարածված սկզբից և սկսվում են վեպի առաջին ճյուղի հիմնական կերպարների՝ Սանասարի և Բաղդասարի կողմից կռապաշտ հոր դաշտերը «ղշերից» ազատելու դրվագով: Եղբայրները՝ Սանասարը և Բաղդասարը, փախչում են կռապաշտ հորից, որը պատրաստվում էր որդիներին մատաղ անել իր «մեծ» ու «փոքր» կուռքերին, պարզելով որ տղաները աստվածապաշտ են և արտերը «ղշերից» ազատել են դիմելով «վերին կապուտ կապավորին», և ապաստան են գտնում Սասունում: Նման սկիզբ ունեցող պատումների վիպասացները, ինչպես կարելի է նկատել ներկայացված կենսագրականներից, սերում են Ալաշկերտ աշխարհագրական-ազգագրական տարածքից, հանգամանք, որը հավաստում է բնաշխարհում այդ տարբերակի տարածված լինելը և հարազատորեն նոր հայրենիք տեղափոխվելը⁵: Սա պետք է համարել ներկայացվող պատումների հիմնական արժանիքներից մեկը, եթե նկատի ունենանք, որ այն համալրում և նոր երանգ է հաղորդում վեպի արդեն հայտնի տիպաբանական խմբերին:

Վեպի կենդանի ավանդումը ասացողից ասացող անշուշտ իր կնիքն է դնում պատմվող նյութի վրա, յուրաքանչյուր վիպասաց իր անհատականության երանգն է հաղորդում, և ամեն մի վիպասացի պատումի հետ վեպը իրապես ծնվում է նորովի: Բայց որքան հաստատում և դիմադրողունակ է ավանդության գործությունը, այնքան կայուն և մնայուն են վեպի հիմնական առանձնահատկությունները՝ ավանդական մոտիվներ, աշխարհագրական միջավայրն ու լեզվամտածողությունը:

«Մասնա Ծոերի» Գեղարքունիքի տարբերակներում պահպանված են վեպին բնորոշ ավանդական վիպական այլ գծերը՝ լինի դա թե ջրից ծնվելու և նրանով հզորանալու հանգամանքը, թե գերբնական ուժով օժտված հրեղեն ձիու, զենք ու զրահի ժառանգական փոխանցումը սերնդե-սերունդ և թե հերոսների դյուցազնական նկարագրով օժտված լինելն և այլն: Վեպի հերոսների միջավայրը, հիմնականում համահնչյուն լինելով ավանդականին, Գեղարքունիքում ստացել է տեղայնացման երանգ, հաճախ են հիշատակվում Սևանա լիճը,

⁴ Մ.Հարությունյան, Հայ ժողովրդական հերոսավեպ. «Մասունցի Դավիթ», Երևան, 1981, էջ VI:

⁵ Մ.Հարությունյանի արշավախմբի գրառած և հրատարակված պատումներում նման սկզբնամասով հանդիպում ենք միայն մեկ տարբերակ, որի վիպասացը ծագումով կրկին Ալաշկերտից էր և բնակվում էր Մարտունիում:

Աղմաղան սարը, Հայրիվանքը, Գավառագետը և այլն:

Ազգային վեպի այս նորահայտ պատումները առանձնանում են մաս իրենց լեզվով: Հայտնի է, որ վեպը դուրս գալով իր բուն հայրենիք Սասունից՝ տարածվել է մաս Արևելյան Հայաստանում: Ազգագրական տարբեր խմբերում կենցաղավարող հերոսավեպը պատմվում է այդ խմբերին բնորոշ բարբառային առանձնահատկություններով (Ալաշկերտ, Մուշ, Գիսաղին):

Գեղարքունիքում կատարված գրառումները վեպի բանավոր ավանդման վերջին տարբերակներն էին, և մեջբերելով անվանի գրականագետ Ազատ Եղիազարյանի խոսքերը, ցավով պետք է մշել, որ «դասական էպիկական ավանդույթը վերանում է» և «էպոսը դառնում է գրավոր հուշարձան»⁶: Ծաղկաձորում կայացած «Սասնա Ծռերին» նվիրված միջազգային գիտաշողովը ևս հաստատեց այս իրողությունը, քանի որ էպոսագիտությունը արդեն մոլորակարդակի վրա է՝ քննվում և ուսումնասիրվում են վեպի գրականագիտական, առասպելադիցաբանական և շատ ուրիշ խնդիրներ:

⁶ Ա.Եղիազարյան, «Սասնա Ծռեր» էպոսի պոետիկան, Երևան, 1999, էջ 222:

Ռախսա Խաչատրյան

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ՍԱՄՆԱ ԾՈՒԵՐԻ ՄԵՐ ԳՐԱՌԱԾ ՊԱՏՈՒՄԸ՝ ՍԱՄՆԱ ՎԻՊԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՄՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԴԱՇՏԻ ՎՐԱ

1. 1986թ. 86-ամյա քնիկ սասունցի (Տալիորիկ, Սպաղանք), Միսակ Հարոյանից (Արեյան) գրառել ենք Սասնո հերոսապատում՝ «Տավտի հրկյատ» (տես ՀԱԲ, 19): Ընդգրկելով «Սասնա ծռեր» վեպի հիմնական չորս ճյուղերը, պատումի առաջին մասում (ըստ բանասացի՝ «բաբերու բաղմությունը») հեքիաթային կայուն մոտիվներով ու միջադեպերով հարուստ սյուժեն զարգանում է մեզ ծանոթ վիպական հիմքի վրա, ըստ որի՝ Մսրա հայ փաշայի փոքր որդին հաղթահարելով բազում արգելքներ, ամուսնանում է Քաջանց թագուհու հետ և սերելով Սանասարին ու Բաղդասարին, հիմնում է Սասունը՝ դառնալով Սասնա տան նախահայր (էպոնիմ):

2. Պատումի սկզբում հանդես եկող վիպական ու առասպելական մոտիվները՝ Քաջանց թագուհու քնի պատկերը (հմտ. շում. այգու մեջ քնած Ուրուկի սիրված աստվածուհին՝ Ինանային), նրա (թագուհու) Մսրա հայ փաշային պատերազմ հայտարարելը (հմտ. շում. Իշտարին, որը հեթիթական և խուրրիական տեքստերում հանդես է գալիս որպես ռազմիկ աստվածուհի (ՀԱՊ-535-), փոքր որդու՝ դևերի հաղթելը, կուրացած հոր համար դեղ՝ վարդ (գուլ) ձեռք բերելը, «*հացն ու զինին, տեր կենդանին*» երդում - բանաձևի կրկնումով՝ կարեն կարասից կայծակի թրի դուրս բերումը, մենամարտը Գուլփերու հետ և այլն: Նշված մոտիվները հանդիպում են նաև մեր գրառած Սասնո հեքիաթներում՝ «Ալյանի հեքիաթը» (ՀԱԲ 19, 42-47), «Բզդիկ ախպեր» (ՀԱԲ 19, 70:; «Բզդի տղան» (ՀԱԲ 19, 48-49: (հմտ. փոքր որդու կռիվը դևերի հետ, մենամարտն ու ամուսնությունը Քառսուն-ծամ աղջկա հետ, կույր հոր աչքերի համար՝ ծովի հատակից հող բերելը և այլն): Սրանք վկայում են, որ նման մոտիվներն ընդհանուր են եղել բանավոր ավանդության մեջ, որից էլ թափանցել են վեպ՝ միաժամանակ ընդգծելով անցումը հեքիաթից վեպին: Հմտ. հիմարևելյան մույնատիպ ծիսաառասպելական մոտիվները շումերական «Գիլգամեշ» էպոսում. Գիլգամեշը հաղթում է Խումբաբային ու երկնային ցուլին, Ուտնապիշտիի (Նոյ) խորհրդով իջնում է ջրհոր և այտեղից հանում է անմահության ծովային ծաղիկը և այլն:

3. Վիպապատումն իր թեմատիկ, աշխարհայացքային լայն ընդգրկմամբ ու տեղային (լոկալ) առանձնահատկություններով՝ հնարավորություն է ընձեռում այն դիտել իբրև պատմա-ազգաբանական կարևոր սկզբնաղբյուր: Պատումի առաջին մասը՝ «Բաբերու բաղմությունը» համադրելով Եր.Լալայանի գրառած «Արա Գեղեցիկ» ավանդավեպին (պատմել է կարնեցի 100-ամյա Սահակ Մաֆարյանը, որը լսել է Մուշ քաղաքում), կարծես ուրվագծվում ու պատմական որոշակի հենքի վրա է դրվում վիպական ցիկլը: Այստեղ արդեն Մսրա հայ փաշային փոխարինում է Արամ թագավորը, որն ապրում է Մուսուլ

քաղաքում և որը «Առյուծի պես քաջ է սուրը ձեռքին պաշտպանում է իր երկիրը», իսկ նրա փոքր որդուն՝ դիցաբանական հերոսին՝ Արամի կրտսեր որդին՝ «Չինարի հասակ և հազելի դեմք» ունեցող Արա Գեղեցիկը: Վիպական առավել որոշակի տեսադաշտի վրա զարգանում է նույն սյուժետային գիծը, բախումներն ու որոշ դրվագներ գրեթե նույնությամբ (փոքր որդու՝ Արայի դևերի հաղթելը, եղբայրների դավաճանությունը, խաբելով ջրհոր իջեցնելը, հոր՝ Արամի կուրանալը, որի աչքերի դեղը՝ այս անգամ գտնվում է Շամիրամ քագուհու մոտ):

4. Եր. Լալայանի ավանդավետում (որն արեն կապված է Արամի որդի՝ Արա Գեղեցիկի հետ), պատմական որոշակի ֆոնի վրա է դիտվում այն կարևոր հիշատակումը, որ արա Գեղեցիկին ջրհորից հանող վաճառականը նրա սրի վրա կարդում է «**Հայաստանը տիրող թագավոր՝ Արամ**» (Ա.հ. 9, 158-159): Ավանդավետում հիշատակված են նաև մեզ ծանոթ վիպական միջավայրն ու տեղանունները (Սասուն, Ախլաթ, Մանագլերտ), և թշմանիմների բախումը (ներկա դեպքում՝ Արա Գեղեցիկ - Շամիրամ) տեղի է ունենում Սասնո սահմաններում. «Սասունի սահմաններում բռնուցան և սկսեցին պատերազմել», որոնք հնարավոր են դարձնում աղերսը վիպական նույն ցիկլի հետ, միաժամանակ ընդգծելով հերիաթի փոքր որդի - Մարա հայ փաշայի փոքր որդի - Արամի փոքր որդի՝ Արա Գեղեցիկ - փոքր Դավիթ (ներկա պատումում) փոքր Մհեր կերպարային ընդհանրությունն ու կապը հայոց վիպական սերնդաբանության և ազգածագման ավանդության մեջ: Թերևս, նրանց նույն ցիկլում միավորում է մեկ ընդհանուր գերագույն նպատակ. հայրենիքի փրկությունն ու ժողովրդի ազատությունը. (Կնր, ազադ արի) (ՀԱԲ 19), Է՝ ժողովուրդ, թը մարեցի, թը սասնեցի, Կացնը ծըզի համար ազադ արբընը (Ս. ծ., դ. -224-) չար ուժերի նկատմամբ պարտադիր հաղթանակը. ոչնչացնել այն, ինչ չար է աշխարհում (հմմտ. հնագույն շումերական Գիլգամեշի կերպարը): Պատահական չէ, որ մեր գրառած հերիաթում («Ըյարի հերիաթը» ՀԱԲ, 19, 82-83) փոքր որդին՝ Արամը, հանդես է գալիս նաև որպես ժառանգորդ (մինորատ), դեմոկրատական և ազգային ավանդակի հերոս պայմանավորելով հերիաթի ու վեպի ոչ միայն համամարդկային, այլև ազգային բնույթը: Հերիաթի հերոսը լսում է բարի ծերունու խորհուրդը, փրկում և ներում է հոր հարստությունը վատնող եղբայրներին, որոնք ուզում են սպանել իրեն, հաղթում է երիտասարդներին գայթակղող Դունիա Գուգալին (հմմտ. ծավաշոտ Շամիրամին) և ի վերջո ժառանգում հոր հարստությանն ու երկիրը (հմմտ. աստվածաշնչյան մոտիվը. Հովսեփը ներում է իր եղբայրներին, որոնք իրեն ծախեցին - եգիպտացիներին):

Հավաստի և արժանահիշատակ է Տ. Օրբելու այն պնդումը, որ էպոսը (վեպը) իր շուրջն է համալսմբել հազարամյակներ առաջ առանձին առասպելներ, ավանդույթներ ու գրույցներ, որոնցով համալրվել ու հարստացել է Սասնո հերոսավեպը:

Ա.Հ. Ազգագրական հանդես, 9, Թիֆլիս 1902:

ՀԱԲ 19 - Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 19, Երևան 1999:

ՀԱՊ-Հին արևելքի պոեզիա, Երևան 1982:

Ս.ծ.դ. - Սասնա Շոներ, հ. 4. Երևան 1999:

Ժենյա Խաչատրյան

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ՋԻՆԱՎԱՐԺԱՆՔԻ ՀՈՒՆ, ԳՈՒՆԴ ԿԱՄ ԳՈՒՐՁ ՆԵՏԵԼՈՒ ԽԱՂԵՐԸ «ՄԱՍՆԱ ԾՈՒՆ»-ՈՒՄ

«Մասնա ծոեր» ժողովրդական վեպը հայ հասարակության զարգացման նախընթաց էտապների ամփոփումը լինելով, իր մեջ ներառել է հայի աշխարհայացքը, մտածողությունն ու ասպրելակերպը: Հայոց կենցաղում հնուց ի վեր մշակվել են հատուկ մարմնամարզական և զինավարժական խաղեր, որոնցով տղաներին մանուկ հասակից վարժեցնելով, նրանց մեջ դաստիարակել են ուժ, ճարպկություն, դիմացկունություն, դիպուկ նշանառություն և այլ ֆիզիկական ու հոգևոր հատկանիշներ: Մասնա ծոերի բոլոր հերոսները՝ տղամարդ թե կին, մանուկ թե չափահաս, զբաղվել են որսորդությամբ, մարմնամարզական ու զինավարժական խաղերով և հմտացել փայլեցնական մրցախաղերում:¹

Ջինավարժանքի խաղերից հատուկ նշանակություն են ստացել *մականա-խաղերը*, *ծիախաղերը*,² *մենամարտ-մրցությունները*, ապա և *ռազմական պարերը*:³

Հոլ, գունդ կամ **գուրգ նետելու** խաղերը պատկանում են *Մականա-խաղերի* ու *Չիախաղերի* տեսակին:

Այս խաղերի մասին բազմաթիվ տեղեկություններ և հիշատակություններ կան հայ պատմիչների գործերում, ձեռագրերում,⁴ բանահյուսական (հատկապես պատմական ու վիպական երկերում), գեղարվեստական գրականության⁵ մեջ: Մական մանրամասն և պատկերավոր նկարագրություններ հիմնականում պահպանվել են «Մասնա ծոեր»-ում, ըստ որի բոլոր հերոսների մշտական ու ամենօրյա զբաղմունքը որսորդությունն է, ապա մարմնավարժանքի ու զինավարժանքի խաղերը:

Հոլ, գունդ կամ **գուրգ նետելու** խաղերը հայ կենցաղում պահպանվել են մինչև XX դ. երկրորդ կեսերը և գրանցվել ազգագրագետների կողմից:⁶ Մեկ ընդհանուր անունը կրող այդ խաղերն ունեն բազմաթիվ ձևեր, որոնց կարելի է խմբավորել ըստ խաղը կատարողների տարիքի և կատարողական դժվարությունների: Խաղերը կարելի է խմբավորել այսպես.

¹ Մասունցի Դավիթ, Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, համահավաք, խմբագիր **Ս.Բ.Հարությունյան**, Եր., 1981, էջ 30, 31, 59, 60, 93 (Մանասար Բաղդասարի ճյուղ), 135, 136, 141, 143 (Դավիթի ճյուղ), 288, 296, 305 (Փոքր Սիների ճյուղ) և այլն: **Մանուկ Աբեղյան**, Երկեր, Եր., 1966, հ. Ա, էջ 457, «Մասնա ծոեր», էջ 325-484:

² **Վ.Բղդյան**, Հայ ժողովրդական խաղեր, Եր., 1980, հ. II, էջ 173-201: **Մանուկ Աբեղյան**, Երկեր, , հ. Ա, էջ 456:

³ **Срв. Лисицян**, Армянские старинные пляски, Ер., 1983, с. 121-195. **Ժ. Կ.Խաչատրյան**, Ռազմական պարեր, Ազգ. պետություն, Բանակ, հողվածների ժողովածու, Եր., 1998, էջ 150-154:

⁴ **Երևմիա Եսիսկոպոս Տեր-Մարգարյան** (Տեկանց), ձեռ. դ 1481, Տոհմային հիշատակարան, Վարազ, 1881, գիրք Ա, Բ. Մատենադարանի ձեռ. դ 6451, 815, 3569, 3595, 8219 և այլն:⁶

⁵ Մարգարիտներ հայ բանահյուսության, Թիֆլիս-Վաղարշապատ, հ. Ա, Բ, Գ: **Մ.Աբեղյան**, նշվ. աշխ., հ. Ա, էջ 456, 457:

⁶ **Բաֆֆի**, Հայ կինը և երիտասարդությունը, Երկերի ժողովածու, Թիֆլիս, 1890, էջ 105:

I. մանկական ու պատանեկական հետիոտն խաղեր

II. երիտասարդական ու հասուն տղամարդկանց հեծյալ կամ ձիավոր խաղատեսակներ:

Հետիոտն խաղերն ունեն *հոլ, հոլոցիկ, հոլախաղ, բոնուկ հոլ, կտեխս հոլ*, (փոսիկ՝ *հոլտուն* փոքրելով) *հորթ, գնդակ, գունդ, գուրգ* անունները: Բոլոր խաղերը կապվում են *հոլ, գունդ*, առարկայի հետ, որն իրենից ներկայացնում է փայտե կլոր խնձորաչափ մի խաղալիք, որը երբեմն ունենում է մակ մեխ՝ առանցքի շուրջ պտտվելու համար: Մյուս պարտադիր առարկան մորից փայտե կեռ, հաստ ու երկաթազամ գլխիկով *մականն է՝ զավազանը*, որով հարվածում են հոլին կամ գնդակին և թոցնում ցանկացած ուղղությամբ: Գավազանի գլխիկն իր երկաթազամ ատամներով երբեմն հաստանում է ու դառնում *գուրգ*: Ըստ հայերեն արմատաան բառարանի *հոլ, հոլարան* բնիկ հայերեն բառ լինելուց բացի նշանակում է մերկ, բաց ազատ, ամայի, անպտղաբեր, վայրի դաշտ:⁷ *Հոլարան* նշանակում է մակ ըմբշամարտողների կրկես, տեղ: Ստ.Մալխասյանը *հոլ* բացատրում է, որպես կոնաձև փայտե խաղալիք, ծայրին մեխ խփած, որին մտրակի հարվածներով պտտեցնում են:⁸

Երկրորդ իմաստով խաղազնդակ է, կլոր քար, որին խփելով՝ գլորում են՝ *հոլոդում*: Հետիոտն խաղերի լավագույն նկարագրությունը «Սասնա ծռեր»-ում կապվում է Դավթի մանկության ու պատանեկության տարիների դաստիարակության հետ: Պատմվում է՝

(Դավիթ)	« <i>վոր էղավ օխտը տարեկան</i> <i>Մելիք ի՞նչ կաներ, -</i> <i>էնու բան</i>	<i>Հոլիկ եր շինըր</i> <i>կ'առնըր մեկ տաս, քսան հրնկերնիր</i> <i>Դաշտ հոլ կ'խաղըր..»</i> ⁹
---------	---	--

Երբ Դավիթը դառնում է 5-7 տարեկան (ըստ տարբեր պատումների) իր մայրացու Իսմիլ Խաթունից հետաքրքրվում է, թե ամեն օր ու՞ր է գնում Մսրա Մելիքը, ապա խնդրում է նրան միջնորդել Մելիքի առաջ, որ *գունդ, հոլ* կամ *գուրգ* նետելու ամենօրյա խաղերին իրեն ևս մասնակից դարձնի: Իսմիլը թախանձազին խնդրում է՝

«*Մելիք ի՞նչ կ'ընի*

Առավոտուն գԴավիթ տար հետ քեզ

հոլ խաղ անի, սորվի»:

Մելիքը սկզբում ընդդիմանում է՝

«*Յես չեմ տանի, որ տանեմ,*

Գուրգ կը դըպնի (Դավթին) կը սպանի», իսկ Դավթին ասում է՝

«*...Դու դեռ երեխա ես,*

*Չես կարնա հոլ խաղա հետ մեզ»:*¹⁰

Դավիթը վիրավորվելով ասում է՝

⁷ Հր.Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան (այսու՝ ՀԱԲ), Եր., 1977, հ. II, էջ 109: Տես՝ ապարեզ:

⁸ Ստ.Մալխասյան, Հայերեն բացատրական բառարան (այսու՝ ՀԲԲ), Եր., 1944, հ. III, էջ 124, 125, Հր.Աճառյան, ՀԱԲ, հ. III, էջ 109:

⁹ Սասնա ծռեր, Ժողովրդական վեպ, խմբագիր Մ.Աբեղյան, աշխատակցությամբ Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի, Եր., 1936, հ. Ա, Մոկացի Վարդանի պատում, էջ 334:

¹⁰ Սասնա ծռեր, Նախք քեռու պատում, էջ 10, Մոկացի Խաչոյենց Ջատկի պատում, էջ 64, 65:

*«Ես քեզնե պակաս տղա չեմ,
Ես էլ գուրգ տի խաղամ հետ քեզ»:¹¹ Ապա
«Էնոնք փահվընքտեր գնացին Գուրգ խաղալու»:¹²*

Հաջորդ օրը, սակայն Մելիքը ենթարկվելով մոր պարտադրանքին, Դավթին տանում է իր հետ, բայց ոչ որպես խաղընկեր, այլ որպես հանդիսատես: Խաղի ընթացքին աչքի տակով հետևելով, Դավթին ինքնագլուխ իջնում է ասպարեզ ու ձեռքը մեկնելով բռնում հենց Մելիքի նետած **գունդը** կամ **գուրգը**: Ըստ խաղի կանոնների դա Մսրա Մելիքի պարտությունն ու խախտառակությունն էր, մանավանդ որ

*«Էնոր ընկերներ տընազ տվին, ասին.
-Մելիք, Մելիք, դու կասեիր՝ ուժով եմ ես:
Տեսա՞ր, Դավիթ դեռ տղա է
Անա ինչպես բռնեց քո գուրգ»:¹³*

Մսրա Մելիքը Դավթի ուժից վախենալով ասում է՝
«...**հոլ զարկեք քըղ գա (Դավթին) սպանի**»:¹⁴

Մյուս կողմից հանդիմանում է մորը՝
«...**Ուրիշ իմ գուրգի տակն ընկնեն, կը մեռնեն,
Դավիթ բռնեց իմ գուրգ...
Դավիթն հոր ուժն ունի...
...Էն որ իմ գուրգ էսօր բռնեց,**

վաղը էլ կը գա, զիմ տուն ու տեղ էլ կը բռնի»:¹⁵

II. Երիտասարդ և հասուն տղամարդկանց խաղերն ավելի բարդ են, որովհետև խաղի շարժական տեքստին ավելանում են նախապես վարժեցրած ձիերի խաղերը, այսինքն բոլոր մասնակիցները հեծյալներ են: «Մասնա ծոերում» գրեթե բոլոր խաղերը վերաբերում են այս տեսակին: Բառացիորեն անվանվում են **Չիաթոդս, Գուրգ նետել, Վահանամարտ, Ջիլիթ, Ջիրինդ, Ջիարշավ** և այլն: Այս խաղերի համար հատկապես ընտրվել է հատուկ խաղատեղ՝ **ասպարեզ**: Ըստ Աճառյանի **ասպարեզ** նշանակում է **մրցատեղ, ձիարշավարան, կրկես**:¹⁶ Մտ.Մալխասյանը բացատրում է որպես **ձիրնթացարան, տարածություն, որ ձին մի նվազում կարող է վազել**:¹⁷

Որպես **ասպարեզ** ընտրվել են գյուղից դուրս գտնվող, հանգստարաններին կից, ընդարձակ ու բաց տարածությունները, գյուղական հրապարակները, հաճախ նաև ճանապարհների մեծ խաչմերուկները: Խաղերը տեղի են ունեցել հարսանիքների, տարեկան տոների, թաղման արարողությունների և ուխտագնացությունների ժամանակ: Տեղի ու ժամանակի նպատակային կապը բնավ պատահական չէ, որովհետև բոլոր խաղերն իրենց

¹¹ Նույն տեղ, Նախտ քեռու պատում, էջ 10, Մոկացի Հովակիմենց Ղազարի պատում, էջ 254, 255:

¹² Մասունցի Դավիթ, նշվ. համահավաք, էջ 136:

¹³ Նույն տեղ, էջ 141:

¹⁴ Մասնա ծոեր, նշվ. հատոր, Մոկացի Խապենց Զատիկի պատում, էջ 63:

¹⁵ Մասունցի Դավիթ, նշվ. համահավաք, էջ 143:

¹⁶ Հր.Աճառյան, ՀԱԲ, հ. i, էջ 273:

¹⁷ **Մովսես Խորենացի**, Հայոց Պատմություն, Եր., 1940, **Մտ.Մալխասյանի** խմբագրությամբ, ծանոթագրություն 44, Հնդեվրոպական դիցաբանության մեջ ձին հատուկ դեր ունի: Այդ հարցին չենք անդրադառնում:

իմաստաբանությամբ կապվում են *կյանք-մահ-կյանք* սահմանագծային իրադարձությունների հետ և տեղի են ունեցել *ճակատամարտ-կռիվ-հաղթանակ* աշխարհայացքի համակարգում: Խաղերում առկա են նաև խոսքակոիվները: Երբ կողմերը բռնվում են կռվի, իրար վրա թափում են հայհոյանքներ ու ծաղրական արտահայտություններ: «Սասնա ծռերում» ևս բոլոր մենամարտերն ընթանում են խոսքա-կռիվ: Բոլոր տեսակի կռիվ կամ ձիերի վազք-մրցույթները, բռնցքամարտերն ու գոտեմարտերը միևնույն նպատակադրումն ու նշանակությունն ունեն:

Հայ կենցաղում խաղերում պարտություն կրելը նշանակել է խայտառակություն, իսկ հաղթանակն արժանացել է գովեստների: Պարտություն կրողը կորցնում էր պատիվը, դիրքը, իշխանությունը: Այդ ամենի կորուստը հավասարագոր էր մահվան, իսկ պատերազմական գործողությունների ժամանակ պարտվողը դատապարտվում էր գլխատմամբ մահվան: Հայերի մեջ խաղերն ու մրցույթներն ուղեկցվել են երաժշտությամբ,¹⁸ որին հաջորդել են զոհաբերությունները: Պատերազմների ժամանակ բնականաբար կյանքի ու մահվան ճակատամարտում զոհվում էր թույլը: «Սասնա ծռերում» ևս բոլոր մենամարտ-կռիվներն ուղեկցվել են խոսքակոիվներով ու ծաղրով: Դավթի ճյուղում Մսրա Մելիքը թշնամանում է Դավթին հենց այն պատճառով, որ նրա խաղընկերները ծաղրում են նրան պարծենկոտության համար:¹⁹

Այն, որ պարտվողը գլխատվում է, հաստատվում է հետևյալ փաստով՝ «Տարոնի պատմության» մեջ, Վահանը կոտորելով պարսից զորագնդերից մեկը, կտրելով «...*Միհրանի գլուխը ուղարկում է թագավորին...*» ասելով՝ «...*Այս մարգպանը երբ մեր երկիրն եկավ, զորքերը հակառակվեցին միմյանց և զնդակ որոնեցին, բայց չկարողացան գտնել... ձեր զորքերը զնդակ չունեին, ուստի կտրեցինք այդ գլուխը և խաղացինք: Այժմ ... եկել եք Բուստր քաղաքը գիտենք, որ զնդակ կխաղաք. առեք ձեր քեռորդու գլուխը և թող սերնդեսերունդ ձեզ համար զնդակ լինի*»:²⁰

Այս ամենը հաստատում է նաև, որ խաղերը ոչ միայն մարմնավարժանքի և զինավարժանքի միջոց են եղել, այլև ունեցել են ծիսական նշանակություն:

Հոլ, գունդ, կամ գուրգ մետելու բոլոր խաղերը, թե հետիոտն և թե հեծյալ, ունեցել են խաղալու միևնույն օրենքներն ու պարտադիր պայմանները:

Ըստ օրենքի մասնակիցների և խաղի ժամանակի սահմանափակում չկա: Կարող են մասնակցել 2-ից մինչև 20, 30 և ավելի խաղացողներ, սկսել առավոտյան ու ավարտել երեկոյան կամ ավելի ուշ:

Առաջին գործն *ասպարեզ* ընտրելն էր, ապա սահմանագծեր որոշելը: Բաժանվելով երկու խմբի, բանակի կամ թիմի վիճակահանությամբ որոշվել է, թե ով է սկսում: Ի դեպ, բոլոր խաղերը սկսվել են *ասպարեզի* կենտրոնից: Խաղի հիմնական նպատակը *հողը* կամ *գունդը մականի* օգնությամբ կենտրոնից հակառակորդի վերջնագծից դուրս մետելը կամ *գունդը մականի* օգնությամբ իրար փոխանցելով վերջնագծին հասցնելն ու հանելն էր, որը թիմին բերում է մեկ միավոր: Նախապես պայմանավորված միավորների քվի լրացումով որոշվել է հաղթողն ու խաղի ավարտը:

¹⁸ Այսօր էլ օլիմպիական խաղերն ընդգրկում են հնագույն այդ խաղաձևերը, որոնք ուղեկցվում են երաժշտությամբ, վառվող ջահերով և հատուկ հանդիսավորությամբ: Կենցաղում ևս *Ջիլիք*, *Ջիրինդ*, *Մականախաղերը* սկսվել են գոտնա-դիտելով: ԱՀ, Թիֆլիս, 1900, 2 գիրք, Բուլանդիս, էջ 61:

¹⁹ Մասունցի Դավիթ, նշվ. համահավաք, էջ 136:

²⁰ *Յովհան Մամիկոնեան*, Պատմություն Տարօնոյ, աշխատությամբ և առաջաբանով Աշոտ Աբրահամյանի, Եր., 1941, էջ 200-202:

Այս շարժական տեքստը բոլոր խաղերի հիմքն է:

Հետխոտն խաղերում պահանջվել է արագաշարժություն, ճարպկություն, ճիշտ կողմնորոշում, իսկ հեծյալ խաղերում ավելացել է ուժը, ռազմավարելու հնարամտությունը, դիպուկ մշանառությունը և դիմացկունությունը:

Խաղերում ստացած վնասվածքների համար ոչ ոք պատասխան չի տվել և հաշվեհարդարի դիմելու իրավունք չի վերապահվել:

Հեծյալ խաղերը բաժանվում են չորս հիմնական խաղատեսակի, որոնք բոլորն էլ իրենց արտահայտությունը գտել են «Սասնա ծռերում»:

Ստաջին և հիմնական ձևը վերը նկարագրվածն է, միայն հատուկ մշանակություն է ստացել ձիերի վարժվածության ու դեկավարման հմտությունը:

Երկրորդ խաղաձևը մական կամ գուրգ մետելն է, ըստ որի՝ ամեն թիմից հերթական խաղացողը դուրս գալով շարքից, իր մականը մետել է հակառակորդի համապատասխան անդամի վրա, որն իր վահանի օգնությամբ պաշտպանվելով,²¹ փոխադարձ հարված է հասցրել հակառակորդին:

Աշխատել են պահպանել հերթականությունը և հետևել կարգ ու կանոնին, որ խառնաշփոթություն չառաջանա: «Սասնա ծռերում» փայլանական բոլոր կռիվները պատկանում են այս ձևին, որոնցում մականին փոխարինում է գուրգը: Փոքր Սիերի և նրա հարսնացու Գոհարի կռիվում պարզորեն ասվում է՝

«Սիեր, որ գուրգ թալեց, Գոհար վերցուց

*Գոհար որ թալեց, Սիեր վերցուց»:*²²

Սանասարի ու Բաղդասարի ամուսնության հատվածում ևս եղբոր բարկությունը սառեցնելու նպատակով, Սանասարը Բաղդասարին տանում է մեյդան՝ կռվելու.

«Երկու աղբեր ձիաթողս խաղացին գուրգով

Գուրգ կգարկեն մեկմեկու:

...Բաղդասար գուրգ առավ, էգար,

... Սանասար բռնեց ըսգուրգ...

*...(Սանասար) մեմնակ իր վահան կտա առջև դարբին»:*²³

Երրորդ ձևը **Ջիլիթն** է. «Սասնա ծռեր»-ում **Ջիաթողսը**, որն ըստ էության ձիամրցում է: Խաղը պայմանավորված է հիմնականում ձիերի արագավազությամբ:

Սանասար Բաղդասարի ամուսնության դրվագում ձիաթողս ասելով մատնանշվում է խաղի հենց այս ձևը:²⁴ Երբ Դավիթը սպանվում է, Քեռի Թորոսն առաջարկում է «...**բերեք Դավթին քոթակ կապենք ձիու վերան, էլնենք ջրինդ խաղալով երթանք բալքի Խանդութ չը գիտնա, որ Դավիթ մեռեր է»:**²⁵

Չորրորդ ձևը առանձնահատուկ մշանակություն ունի, որովհետև իր մեջ ամփոփում է խաղերով վարժեցված բոլոր հատկանիշների ամբողջությունը: Այն տեղի է ունենում հատկապես ռազմի դաշտ զնալուց առաջ: Խաղի նպատակը հրապարակի կենտրոնում կանգնեցված բարձր սյան կամ ձողի վրայից ոսկյա խնձորը կամ որևէ իր իջեցնելը կամ դնելն է:²⁶

²¹ Այդ պատճառով «Սասնա ծռեր»-ում խաղը կոչվում է նաև *վահանախաղ*:

²² Սասունցի Դավիթ, մշվ. մամահավաք, էջ 305:

²³ Սասունցի Դավիթ, մշվ. համահավաք, էջ 60, 61:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 288:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Թուրք պատմաբան **Է.Չելեքին** վկայում է, որ այդ խաղը գոյություն է ունեցել Սուլթան Բայազիդի

Երբ Սասնասարը գնում է Պղնձե քաղաք Դեղձուն ծամին բերելու, ամուսնության պայմանը այս խաղի պայմաններն հաղթահարելն էր: «Սասնա ծռեր»-ում խաղը տրված է իբրև նվիրատվական ծես և հասունությունն ապացուցող ստուգարք: Պատումներից մեկում նկարագրվում է.

(Սանասար) *«Մեյդանի մեջ գնաց եկավ ըզձին տաքցուց
Չանգու զարկեց ձիու կող...
Ըզձին էտու զոսկի խնձոր առավ, էղի ծոց...
...էլավ բրջի զլոխ, ըսգուրզ բռնեց... տեղից էհան...»*

Ըստ նկարագրության, Սանասարը կրկնում է խաղը, մեկ անգամ ևս թռչելով, խնձորն ու գուրզը տեղը վերադարձնելով:²⁷ Այս խաղաձևին բնորոշ է նաև ճիշտ նշանառությունը, որը «Սասնա ծռերում» բացահայտվում է փոքր Սիերի ու Գոհարի մենամարտում: Ծպտված հարսնացուն առաջարկում է իր փեսացուին՝

*«... Զո մատնիք դնենք զարկենք
Նետ աղեղ միջեն անցունք...»*²⁸

Պատկերագրության մեջ հայ թագավորները ներկայացվում են կլոր գլխիկ ունեցող զավազանով և *խաչակիր գունդը* (փառք) աչ ձեռքում բռնած: Երկուսն էլ թագավորական իշխանության, պետական ամբողջականության խորհրդանիշներն են: Խաղերի մեջ ևս, *գունդն* ու *զավազանը*, *մականը* նույնիմաստ են թե՛ գումար և թե՛ մեկ ամբողջություն, հավաքական ուժի, տարածքային ու ռազմական իշխանության իմաստով: Այս ամենը պահպանվել է *հոլ*, *գունդ* կամ *գուրզ* նետելու խաղերում և հաստատվում հայոց պատմությամբ. երբ Պարսից Հազկերտ արքան իր որդի Շապուհին կարգում է հայոց թագավոր, հայ նախարարները *«ոչ արքայօրեն մեծարեյին, զնա յորս կամ ի խաղու»*: Մի անգամ մականով խաղալիս Շավասպ Արծրունուն հաջողվում է երկու անգամ գնդակը խլել Շապուհից, որը մականով զարկելով Շավասպին ասում է՝ *«Ինքդ քեզ ճանաչիր»* և ստանում պատասխան՝ *«Այո, ճանաչում եմ, որ ես արքայորդի եմ, Սանասարի սերունդ և իրավունք ունեմ քո եղբայրների հետ թագավորի բարձր համբուրելու», և նա այսպես ասելով քամահրանքով ձիարշավի ասպարեզից դուրս սլացավ»*:²⁹

Սասնա ծռերի բոլոր հերոսների համար ևս *հոլ*, *գունդ* կամ *գուրզ* նետելու բոլոր խաղերը պատվի, ինքնությունության, իշխանության (թե՛ տարածքային և թե՛ իրավունքների) ձեռք բերման կամ վերականգնման միջոցներն ու պայքարի ձևերն էին:

Այսպես գնդի խաղերը թագավորական, իշխանական ու պետական գիտակցության խորհրդանիշներն են: Այդ է նաև պատճառներից մեկը, որ հայերը միջնադարում կորցնելով պետականությունը՝ կորցրեցին նաև միջազգային ասպարեզներում գնդի խաղերին մասնակցելու իրավունքը:

Ժամանակներից և նկարագրում է Տրապիզոնի մոտ կաթավի հրապարակ կոչվող տեղում խաղացված *Ջիլիքը*, ըստ որի զինվորները նավակայմի գագաթին ամրացված ոսկեզօծ գնդակին նշան բռնելու խաղ էր: *Է.Չելեքի*, Թուրքական աղբյուրներ, Եր., 1967, էջ 46, Բազմաթիվ տեղերում վկայված է նաև Ազգագրական հանդեսի էջերում և տոների նկարագրություններում:

²⁷ Սասնա ծռեր, նշված հատոր Մոկացու պատում, էջ 149, 150, գրառում *Գարեգին Հովսեփյանի* Սասունցի Դավիթ, նշվ. համահավաք, էջ 71:

²⁸ Սասունցի Դավիթ, նշվ. համահավաք, էջ 306:

²⁹ Պատմություն հայոց *Մովսիսի Խորենացու*, Տփլիս, 1913, էջ 331. Թովմայի վարդապետի Արծրունու, Պատմություն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 125-126:

Հ. Լ. Չաքարյան

ՀՀ ԿԳՆ լեզվի պետական տեսչություն

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՍՏՈՒԳԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ՍՏՈՒԳԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ «ՄԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐՈՒՄ»

Իբրև բանականացման համընդհանուր միտումի արտահայտություն՝ լեզվում գործում է ստուգաբանական թափանցիկության ձգտումը:

Լեզվի հիմնական բառազանգը ձևավորող արմատները լեզվական հանրության կողմից ընկալվում են իբրև արսիոնատիկ, ինքնըստինքյան հասկանալի նախանյութ: Եզրային բառերը, մթագնած անվանումները, օտար փոխառությունները հաճախ փորձ է արվում պատճառաբանելու այդ նախանյութով, այսինքն՝ ստուգաբանորեն կապելու հիմնական բառազանգի հետ: Անձանոթ ծագմամբ բառերի իմաստավորման այս ձգտումն ունի երկու դրսևորում՝ գիտական և ժողովրդական ստուգաբանություն:

Որպես կանոն՝ լեզվում ստեղծվող բոլոր նոր բառերն էլ սկզբնապես թափանցիկ են լինում՝ կազմված լինելով լեզվի հիմնական ատաղձով: Դրանց մի մասը, հետագայում ձևափոխվելով և/կամ իմաստափոխվելով, ինչպես նաև որպես փոխառություն մտնելով օտար լեզվական միջավայր, մթագնում է և վերաստուգաբանության կարիք զգում: Այսպես, **Թեղորոս** փոխառյալ անունը, որ հունարեն նշանակում է «աստվածատուր», հայերենում ինքնին որևէ իմաստ չի արտահայտում, ուստի պահանջ է առաջանում հայերենով թեկուզ մասամբ ստուգաբանելու այն: Առաջանում է Թեղորոս (Թեղորոս, Թեղ Թորոս) ժողովրդական ստուգաբանությունը՝ կապվելով **թե** բառի հետ: Իսկ այդ կապը պատճառաբանելու կարիք ունի, ուստի առաջանում են այն գրույցները, որոնք փորձում են իմաստավորել այդ անունը: Դրանք կապվում են անձի արագաշարժության հետ, ասես թևեր ունի և թռչում է տեղից տեղ (ԲԻ-488)¹: **Հայաստան** և **Վրաստան** անունների մեջ -ստան-ը պարսկական ծագումով ածանց է («ապրելու վայր» իմաստով), որը հայերենում հստակ չի գիտակցվում, հետևաբար առաջ են գալիս **Հայաստուն, Վրաստուն** վերաստուգաբանությունները (ԲԻ-34), որոնք առավել համապատասխանում են հայոց լեզվահամակարգին, հայկական լեզվամտածողությանը: **Խոր Մանուկ (Խոռ Մանուկ)** անունը, որ թերևս ստորերկրյա ուժերի հնագույն պաշտամունքի մնացորդ է² և «Մասնա ծոեր»-ում կապված է երկրի և, մասնավորապես, քարանձավի հետ՝ ի հակադրություն օդում սավառնող Աստղունքի կամ Աստղիկ Պարոնի, կապվում է **խոր/խոռ**- արմատի հետ, որի բնիմաստն է «դատարկություն, խոռոչ»: Սակայն քանի որ այդ կապը մթագնել և հաճախ էլ մոռացվել է, փորձ է արվում նորովի ստուգաբանելու այդ անունը՝ կապելով մի կողմից՝ **խոռվել** «փչանալ, վնասվել», մյուս կողմից՝ **խորովվել** «այրվել» բառերի հետ: Դրա

¹ Այս հղումները «Մասնա ծոեր» (Եր., 1936-1951) ժողովածուին են վերաբերում՝ նշելով հատորը, մասը և էջը:

² «Մասնա ծոեր»-ի մի պատումում կա Խոր Վիրապ անձնանունը (ԲԻ-92):

արտահայտությունն է «Սասնա ծռեր»-ի այն պատմությունը, թե ինչպես Մարա Մելիքը, վախենալով Մեծ Միերի Դավիթ և Մանուկ որդիների մեծանալուց և ուժեղանալուց՝ փորձում է, թե արդյոք նրանք որպես միամիտ երեխաներ են փիտում են իր մորուքը: Մանուկը հրեշտակի միջամտությամբ ընտրում է ոչ թե ոսկին, այլ կրակը, այրում է մատը, տանում բերանը և մոռնում էլ այրում: «Մոռք վառավ, խռովավ. մնաց Խոր Մանուկ իդոր անուն» (ԲԻ-273): **Ճապկիս** գյուղանունը, որ կապված է ճապկի ծառի անվան հետ (ինչպես ունենք Կեչառիս, Թեղենիս, Վարդենիս և այլն), դժվար է հասկացվում: Այդ պատճառով էլ հայտնվում է դրա բացատրության մեկ այլ՝ առասպելաբանական վարկած՝ կապվելով **ճապկել/ճապղել/ճապաղել** բայի հետ: Այդ կապակցությամբ «Սասնա ծռեր»-ում կա պատմություն այն մասին, որ իրենց նետահարողին՝ Շըմշըմի աղջկան, Դավիթը վերցնում է, մի ոտքը դնում իր ոտքի տակ, մյուս ոտքից բռնում է ու քաշում ճվտում (ճեղքում), ապա նետում է մոտակա գյուղը, որի անունն էլ դնում է Ճվտիս-ճապկիս (ԲԻ-41): Դավիթի մականուններից է **Թառլան**-ը, որ նշանակում է «չքնաղ, գեղեցիկ»: Այդ օտար բառը, լավ չհասկացվելով, երբեմն զուգորդվում է հայերեն այլ բառերի հետ: Այսպես, վիպերգի պատումներից մեկում այս մականունը բացատրվում է այն բանով, որ Դավիթը լավ թռչում, ցատկում էր, որի պատճառով էլ կոչվում է Թռլան Դավիթ (Ա-52): **Մատրավանք** անունը կապվում է **մատուռ** բառի հետ: Սակայն այդ կապն այնքան էլ տեսանելի չէ: Ուստի ժողովուրդն այդ անունը վերաստուգաբանել և դարձրել է **Մատղավանք**՝ կապելով **մատաղ** «զոհաբերություն» բառի հետ: «Սասնա ծռեր»-ում կա այդ անվան բացատրության երրորդ տարբերակը՝ **Մատնավանք**, որը կապվում է **մատնել** բառի հետ: Ըստ այս գրույցի՝ Մատղավանքի վանահայրը գործակցում է թշնամիների հետ, նրանց հայտնում Փոքր Միերի, Չենով Օհանի և Բեռի Թորոսի՝ Կապուտկողից վերադարձի մասին և վերջիններիս փորձում խաբեությամբ զցել յոթ թագավորների ձեռքը: Սրանց զորքը կոտորելուց հետո Միերը ցանկանում է ավերել վանքը: Բեռի Թորոսը թույլ չի տալիս: Միերը նրան լսում է, բայց և պատվիրում է, որ Մատղավանքն այդուհետև կոչվի Մատնավանք, և անիծվի նա, ով հին անունը տա, քանի որ «վանահերը մատնություն էրեց» (ԲԻ-66, 209):

Այսպիսով, ժողովրդական ստուգաբանության դեպքում փորձ է արվում կապ տեսնելու տվյալ բառին (անվանը) ձևով նման և իմաստով ինչ-որ կերպ առնչելի բառի կամ արտահայտության հետ: Այդ հավանական կամ երևակայական զուգորդումները կարող են լինել մի քանիսը, որոնք հանգեցնում են ստուգաբանական տարբերակների: Օրինակ՝ **Մասուն** անունը «Սասնա ծռեր»-ում կապվում է տարբեր անունների, բառերի ու արտահայտությունների հետ՝ «սա սուն (=այս սյունը)», «քարե սան սուն եք զարգե», «սասուն (=սարսելի) քարեր», «սասուն (=ցասուն)», «մասսուն (=մսեղեն սյուն)», «Մանասարի տուն»>Մանասուն և այլն): Սասնա ծռերի հմայիլի սկզբնական անունն է Խաչ **Պատարագին**, որի գիտական ստուգաբանությունը տակավին հայտնի չէ: Բնականաբար, այն վերաստուգաբանվել է, այն էլ մի քանի տարբերակով՝ Խաչ Պատերագին, Խաչ Պատարագին, Խաչ Պատրաստին, Խաչ Պատրածին՝ ամեն մեկը յուրահատուկ լեզվամտածողությամբ: Ստուգաբանական տարբերակներ են նաև՝ ճնճղափորիկ/ճնճղափորքիկ, Մենեքերիմ/Մինամ Բյարիմ, Կուգ Բաղին/Կուգ Բախտի/Կուգիկ Բաղիկ, Մանասար/Մեղնասար, Մարդակեր/Մարդագել պառավ, Թևաթորոս/Բեռի Թորոս և այլն:³

³ Սրանց հետ չպետք է խառնել բարբառային-հնչյունական տարբերակները՝ Թլոթ/Թլոլ/Թլոշ/Թլոֆ, Ագռավո/Ագռափո/Ագռփո/Ագրփի/Ակոփո քար, Լեռա/Լուռա/Լորա/Ռուլա դաշտ և այլն, որոնք ստուգաբանական ձևով նույնական են:

Ժողովրդական ստուգաբանության հետևանքով տվյալ բառը (անունը) հաճախ ձևափոխվելով հարմարեցվում է ենթադրվող նախաձևին (օրինակ՝ Մասուն > Մասում, Ճապկիս > Ճվտիս-Ճապկիս, Մատրավանք > Մատղավանք, Թառլան > Թռլան, Թեոդորոս > Թեաթորոս, Թեադորոս կամ Քեռի Թորոս, Միմ սար > Սև սար և այլն): Հարմարեցված տարբերակը իրադրական, տարածքային կամ ժամանակային որևէ տիրույթում կարող է դառնալ հիմնական ձև՝ լուրս մղելով բնօրինակ ձևը:

Ստուգաբանությունները կարող են ինքնին առաջ չբերել ձևափոխություններ: Օրինակ՝ **Գագոխ** գյուղանունը վիպերգում կապվում է գագ բույսի հետ. Մեծ Մեռին սպանողը քաքնված է եղել գագի տակ, որի պատճառով էլ մոտակա գյուղի անունը դրել են Գագոխ (ԲԻ-366): **Ջլխաու** անունը կապվում է այն բանի հետ, որ այդտեղ Մուշեղից հալածված պարսից զորքը «ցխաց», այսինքն՝ կոտորվեց-վերջացավ (ԲԻ-197): **Մուշ** տեղանունը կապվում է Մուշեղի անվան հետ (ԲԻ-197): **Բաղդասար** անունը կապվում է Բաղդադի հետ. «Բաղդասար ... քաղաք շինիր էր, անուն դրիր էր Բաղդատ. զինք Բաղդասար էր» (Ա-235): **Բանդումահին** անունը կապվում է *բանդ անել*, *բանդել* բայի հետ՝ «կանգնեցնել, պահել, ուշացնել» իմաստով. Գործութա ռեսի աղջիկ Բանան Դավթին «բանդ էրավ, անուն մնաց Բանդումահին» (Ա-218): Ոստանա **Կապան** անունը բացատրվում է այն բանով, որ Քուռիկ Ջալալին այդտեղ կապ է ընկնում. «Մեկ իշխան կրեք, կապ էթալ, գՄեք կապից: Մեք ձիով ինկավ կապ. ձին ինկավ կապ» (Ա-242): **Ճաժվան**-ը ներկայացվում է իբրև մի բնակավայր, որտեղ Դավիթը ճանապարհի գնալիս ճաշում է (*ճաշական) (Ա-206):

Ժողովրդական ստուգաբանության մեծաքանակ փորձեր ձևակերպվում են որպես ավանդություններ, զրույցներ, տեղ են գտնում բանահյուսական տարբեր բնույթի ստեղծագործություններում: Ստուգաբանական մի շարք ավանդություններ ու դրանց տարբերակներ կան «Մասնա ծոեր» վիպերգում: Դրանց մի փոքր մասն է միայն տեղ գտել Ա. Դանալանյանի «Ավանդապատումում»: Առավել հանգամանորեն դրանց անդրադարձել է Մանուկ Աբեղյանը⁴:

Ժողովրդական ստուգաբանություններին են հարում նկարագրական անվանումները (Ձենով Օհան, Թուր Կեծակի, Ճախրական, Ագռավո քար, Մեռի դուռ, Դեղձուն Դուղ Ծամ. Քառսուն Ծամ, Ծովինար, Կուզ Բախտի կամ Կուզ Բադին կամ Կուզիկ Բադիկ, Երկաթե սյուն, Արդար Գետին, Սուռաք [=պատկեր] խաթուն և այլն)՝ հաճախ իրենց բացատրություններով (որպես կանոն՝ փոքրիկ պատմությունների ձևով):

Մի շարք ինքնին ստուգաբանելի անուններ տրվում են առանց որևէ մեկնաբանության կամ բացատրության: Այդպես են Սև սար, Ծծմակաքիթ, Մեղանասար, Ծովասար, Գանձասար, Ճապաղջուր, Կապուտկող, Ջխտածորիկ, Պղնձի քաղաք, Մեղրագետ, Կապույտ լիճ, Ավգուտա դաշտ, Ջըմփ-Ջըմփ քարայր, Թոփալ Գոգի, Ջարմանալի խանում, Արենաբբու զորապետ, Սպիտակ դև, Դևատան և այլ անուններ: Դրանց քափանցիկությունը կարծես ավելորդ է դարձնում բացատրությունը: Թեև ոչ միշտ է, որ միանշանակ կարելի է ենթադրել, որ, օրինակ՝ **Ծովասար** անունը տրված է այն պատճառով, որ այդ լեռան գագաթի խառնարանում լճակ կա, Մեղանասարի գագաթին սեղանի պես հարթ տարածություն կա, Ճապաղջուր գետը լայն ու ծանծաղ է, բազմաթիվ սահանքներ ունի, Ջըմփ-Ջըմփ քարայրը

⁴ Մ. Աբեղյան, Ծանոթագրություններ, «Մասնա ծոեր», հ. Բ, մաս II, Եր., 1951, էջ 821-878: Մ. Աբեղյան, Հայ վիպական բանահյուսություն, «Երկեր», հ. Ա, Եր., 1966:

հայտնի է իր ուժեղ արձագանքով, Դեղձունի մագերը դեղձան՝ դեղնավուն են և այլն: Ըստ երևույթին՝ ասացողների և ունկնդիրների համար ժամանակին այդ անունները շատ ծանոթ ու հարազատ են եղել և բացատրության կարիք չեն ունեցել: Հետագայում ժամանակի ու տարածության մեջ հեռավորության մեծացման հետ մեծանում է նաև բացատրության կարիքը: Բայց վիպերգն այլևս չի զարգանում, որ հարստանա նոր մեկնաբանություններով ու ավանդություններով:

Այդպիսի անունների օգտագործումն առանց մեկնաբանության երբեմն հանգեցնում է ստուգաբանական անհեթեթության: Օրինակ՝ Մհերը այգի է տնկում, անունը դնում **Ծովասար**: Ծովասարի մոտ մի վանք է շինում, անունը դնում **Բարձր Մարաթուխ** Աստվածածին (ԲԻ-366): Մի պատումում Մհերը վիշապ է սպանում, անունը դնում են **Առյուծածև** Մհեր (ԲԻ-565-566):

Այնուամենայնիվ, ամենաթափանցիկ անունների պատճառաբանությունն անգամ վիպերգում երբեմն հանդիպում է ավանդության կամ մեկնաբանության ձևով: Այսպես, Չենով Օհանի մականունը բացատրվում է նրա առասպելական հզոր ձայնով, և տրվում են լրացուցիչ մանրամասներ՝ շեշտելու համար այդ հատկանիշը (փորին յոթ գոմշի կաշվից գոտի է կապում, որ գոռալիս չճողվի, ոչ մի աղմուկ չի կարողանում խլացնել նրա ձայնը և այլն)՝ թեև ենթադրվում է, որ դա սկզբնապես ունեցել է փոխաբերական իմաստ՝ «հեղինակավոր, կարևոր ձայն ունեցող» իմաստով: Ցոան Վերգոյի մականունը բացատրվում է նրա վախկոտությամբ՝ ուղղակի իմաստով: Դրա վերաբերյալ կան մի քանի պատմություններ, որոնցից մեկի համաձայն՝ երբ Չենով Օհանն ու Չենով Մարգիսը գնում են Սարդից բերելու Մհերի զավակներից մեկին՝ Դավթին կամ Վեգոյին, Մելիքը փորձում է վերջիններին՝ ընտրելու համար վախկոտին՝ որպես Մասնա թագավոր: Նա զազանների փոստեր հագած մարդիկ է ուղարկում տղաների մոտ. Վեգոն վախից տակը լցնում է, իսկ Դավիթը հարձակվում է այդ մարդկանց վրա և քիչ է մնում սպանի: Մելիքը Վեգոյին տալիս է Օհանին, իսկ Դավթին թաքցնում է քարայրում (ԲԻ-236): Դավթի **Թլոր** (Թլոլ, Թլոֆ, Թլվատ) մականունը բացատրվում է դարձյալ փորձության մասին զրույցով. մանկահասակ միամիտ Դավիթը վառված մատով վառում է նաև լեզուն և թլիկ դառնում (Ա-169): **Կաթնաղբյուր** անունը բացատրվում է այն բանով, որ նրանից կաթնանման, կաթնագույն ջուր է բխում (ԲԻ-590-592): Առյուծածև Մհերի մականունը բացատրվում է առյուծին հաղթելու և նրան ճղելու՝ ձևելու հանգամանքով (ԲԻ-59), թեև ենթադրություն կա, որ այդ մականունը կապվում է հնագույն տոտեմի հետ և նախապես ուղղակի նշանակել է «առյուծի կերպարանք, առյուծի ձև ունեցող»: **Ագռավու քար** ժայռի անունը բացատրվում է այն բանով, որ վիրավոր ագռավը մտել է դրա մեջ եղած քարայրը՝ Փոքր Մհերին ցույց տալով այդտեղի ճանապարհը (Ա-243-244):

Կան և, ընդհակառակը, անուններ, որոնք թեև չեն կապվում լեզվի հիմնական ատաղձի հետ կամ կորցրել են այդ կապը, սակայն վիպերգում դրանց ստուգաբանության որևէ փորձ չկա: Օրինակ՝ Իսմիլ խանում, Խլաթ, Խոյ, Սիփան, Կաղզվան, Հալաբ (Հալեպ), Հանդուլ դև, Բաթման, Դիարբեքիր, Հիլի վանք և այլն:

Կան անվանումներ (Մհերի դուռ, Դավթի քար և այլն), որոնք պարզապես չեն կարող ստուգաբանական ավանդազրույց չունենալ, քանի որ գոյություն ունեն միայն իբրև այդ զրույցների արդյունք: Դրանք բնության հուշարձանի կամ առեղծվածային պատմական հուշարձանի առասպելական իմաստավորման փորձեր են: Մհերի դուռը Վանա բերդից հյուսիս ձգվող լեռնագոտտո՝ Ագռավու քարի (կամ Վանա քարի) միջին մասում մի ժայռի

ուղղաձիգ լանջին արված դռնաման խորաքանդակ է՝ վրան սեպագիր արձանագրություններ: Մոռացված հնագույն մշակույթի հուշարձան՝ ժողովրդի համար անհասկանալի նշանակությամբ: Ըստ վիպերգի՝ դա այն դուռն է, որով մերս է մտել Փոքր Միերը և ժայռի խորքի քարայրում փակված՝ սպասում է այս անարդար աշխարհի կործանմանն ու նորոգմանը: Դավթի քարը Սև սարից ճանապարհի վրա կախված ժայռ է, որի վրա ասես մի մեծ ձեռքի ափ է դրոշմված: Ըստ վիպերգի՝ այդ ժայռի անկումը կասեցնելու համար Դավիթը ձեռքը դնել է տալիս, ամրացնում, որից էլ առաջանում է ձեռքի նշարվող պատկերը (ԲԻ-129): Կա նաև *Սոքման* վիպական տեղանունը, որը կապվում է հետևյալ ավանդազրույցի հետ: Խանդութին հետապնդող Դավթի ձիու պոչից կապած գուրգը «գետին պատռելով՝ գնում է. էն օրեն էսօր Խանդութ խանումի երկրի անուն փոխեց Սոքման ավան՝ ճեղքված-Քանդված երկիր» (ԲԻ-350):

Որոշ ավանդազրույցներ փոխաբերական իմաստով գործածվող անվանումների ու արտահայտությունների՝ ուղղակի իմաստով բացատրության փորձեր են: Այսպես՝ *Ծուռ* մականունը Սասնա հերոսների համար գործածվում է «խենթ, ուղղամիտ» իմաստներով: Սակայն մի պատումում Չենով Հովանը Դավթին ճանաչում է նրա ծուռ քայլվածքից. «Մեկ տղա ծուռ-ծուռ ճամբխեն կը քելի, ճամբխեն տյուս կը կյա. էնիկ մե Ծուռ Դավիթն ի, էկավ» (Ա-172): *Դավթի ավեր* արտահայտությունը նշանակում է հիմնահատակ ու անխնա ավերմունք: Ավանդազրույցը այդ արտահայտությունը բացատրում է տառացիորեն: Փոքր Միերն ու Չենով Հովանը, Դավթի վրեժն առնելով, ավերում են Ախլաթը և կոտորում բոլորին: Միայն մի պառավ է մնում, որ մի անկյունում ծուխ է անում, որպեսզի Միերն ու Հովանը չասեն, թե Ախլաթն այնպես ավերեցին, որ այլևս ոչ մի տեղից ծուխ չի ելնում: Այս լսելով՝ Միերը սրան էլ է սպանում: «Այն օրեն ցարդ կիիշվի «Դավթի ավերն» առածը» (ԲԻ-125-126): Նույնպիսի տառացի մեկնաբանության օրինակ է *Չենով* մականվան ստուգաբանությունը (ԲԻ-17): Մի պատումում Մարութա *Պանցր* Աստվածածին ժամի անունը կապվում է ոչ թե բարձր դիրքի, այլ շինության բարձր լինելու հետ (Ա-859-860):

Կան խորհրդանշական անվանումներ, որոնք, որպես կանոն, այնքան թափանցիկ են, որ լրացուցիչ բացատրության կարիք չեն ունենում: Այսպես, *Ախմախտ սար* է կոչվում այն վայրը, որտեղ Բաղդասարը հարբում է (Ա-315): Սպիտակ դևի սուրհանդակը, որ խիստ արագագնաց էր, կոչվում է *Քամի* փահլեան: Դեղձուն Ծամը՝ որպես «ակն ու արեգակ աղջիկ», մարմնավորում է ոսկեծամ արեգակը: *Արմաղան* պարսկերեն նշանակում է «հեռու տեղից բերված ընծա», նաև՝ «շնորհալի, գեղեցկատես»: Այդպես էր կոչվում Մանձկերտի իշխանի հուրի-հրեղեն աղջիկը, որ Խլաթում գերված էր Սպիտակ դևի կողմից, և որին ազատեց Միերը: Իշխանը Միերին ասում է, որ իր աղջկան նրան նվեր կտա, եթե նա ազատի գերությունից⁵: *Գոռաք* պարսկերեն նշանակում է «թանկարժեք քար, շողակն», նաև՝ «ազնվագույն, շատ պատվական»: Վիպերգում այդ անունով կան մի շարք հերոսուհիներ, մասնավորապես Փոքր Միերի կինը:

Երբեմն հանդիպում են համեմատություն-ստուգաբանություններ, ինչպես՝ «Հոդի Վնաստուն (վտանգավոր տեղ) է, Վրաստուն չէ» (վերջինս տրված է իբրև ապահով վայրի խորհրդանշ) (ԲԻ-34), սատկած դեերը «ուռած են, էղած ամեն քրնց Պող բլուր» (ԲԻ-23) և այլն:

Ինքնին ստուգաբանվող են վիպերգի մի շարք կատակային ու ծաղրական անուններ ու մականուններ՝ *Սակռի Գլխդան* «զամբյուղ գլուխներ», *Պալթա Ազոնք* «կացին ատամներ»,

⁵ Սասունցի Դավիթ. հայ ժողովրդական հերոսավեպ, Եր., 1981, էջ 103-104:

Պայ ճագարներ «բահ (=լայն) ճակատներ», **Թիակ Լեզվրներ**, **Գոնծակ Բերներ** «գոնի ծակ (=մեծ, ճոթած) բերաններ», **Սուֆրա Անկնջներ** «լոշտակ ականջներ», **Տափակ Ուտներ** (=ժանրաբայլ), **Ճոռ Կոտիկ** «ծուրբերան պուլիկ», **Ճնճղու Սուլթան** «ծափի թագավոր», **Վժիկ Մխո** «վժժացող (=լացկան) Մխո», **Ճարպախար Բամի** «ճարպ հալեցնող՝ տաք քամի՝ խորշակ», **Կրակ Խափուշիկ** «կրակ ավազակ», **Ջնճիլ Խոան** «շոթա կոտորող», **Սուխսի Ջնջղուզ** «մահտեսի ճնճղուկ», **Շաղգամակեր Դավիթ** և այլն: Այս կարգին է պատկանում նաև **Կանաչ քաղաք** անվանումը, որ ծաղրական իմաստ ունի, քանի որ տրված է բուսագուրկ ու անջուր մի բնակավայրի:

Կամ անստուգաբանելի կամ կամայական ստուգաբանվող կամ խիստ աղավաղված վիպական անվանումներ, որոնք սովորաբար տրվում են անորոշ ծագման երկրորդական գործող անձանց, էակների, վայրերի: Օրինակ՝ Օղան-Տողան թագավոր, Հոթոթ-Մոթոթ, Փառափառ թագավոր, Պաճիկ թագավոր, Ճիմճիմի սուլթան, Շըմշըմ խանում և այլն:

Ստուգաբանության մի յուրահատուկ ձև է բաղադրյալ կազմությամբ անվան լրիվ կամ մասնակի պատճենումը մեկ այլ՝ ավելի ծանոթ կամ տվյալ իրադրության մեջ ավելի հեղինակավոր լեզվով: Այդ տարալեզու տարբերակները ստուգաբանական ձևով հիմնականում նույնական են լինում: Օրինակ՝ *Սորման ավան - Գեղրված-Քանդված էրկիր, Առյուծաձև Սիեր - Առուծքեսան Սիեր, Ծուռ Բաղդասար - Դալու Բաղդասար, Էրկըթե սուն - Դիրակն դամուրին* և այլն:

Ստուգաբանությունները «Մասնա ծոերում» ճանաչողականից բացի ունեն նաև մի կարևոր դեր: Հատկապես տեղանունների ստուգաբանումը, կանպելլով վիպերգի դեպքերի կամ գործող անձանց անունների հետ, նպատակ ունի առավել արժանահավատ դարձնելու վիպերգը, հավաստելու նրա իրական հիմքերը⁶:

Ավանդությունները վիպերգում երբեմն պատմվում են հերոսների կողմից՝ երկխոսությունների ձևով (օրինակ՝ **Մասուն, Մատնավանք** անունների բացատրությունները), ավելի հաճախ՝ հեղինակի (ասացողի) կողմից՝ իբրև մեկնաբանություն:

Այդ ստուգաբանությունները հետաքրքիր են ոչ միայն հայոց լեզվամտածողության առանձնահատկությունների ուսումնասիրության առումով, այլև արտացոլում են ժողովրդի հոգեբանությունը, հուզական վերաբերմունքը անձանց, վայրերի, առարկաների ու երևույթների նկատմամբ, բացահայտում հայոց արժեքային համակարգի մի շարք կողմեր: Դրանք հետաքրքիր են նաև ազգագրագետների ու պատմաբանների համար, քանի որ երբեմն հնագույն հավատալիքների (Առյուծաձև Սիեր), տարբեր ժողովուրդների միջև եղած հարաբերությունների (Բաղդասար > Բաղդադ) ու մշակութային այն կապերի (Քառսուն ճող ծամ) արձագանքներն են, որոնց վերաբերյալ գրավոր կամ նյութական վկայություններ չեն պահպանվել:

⁶ Մ. Աբեղյան, «Երկեր», հ. Ա, Եր., 1966, էջ 331:

Եվա Չաքարյան

ՀՀ ԳԱՍ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ «ՍԱՄՆԱ ԾՈՒԴՐՈՒՄ»

Կերպավորման, անհատականացման, գեղարվեստական արտահայտչականության խնդիրներ լուծելու համար կարևոր տեղ ունի մարդկանց և նրանց շրջապատող միջավայրի արտաքին տեսքի պատկերումը, որը տրվում է ոչ միայն դրանց արտաքին բնատուր հատկանիշների, այլև մարդկային կենսագործունեության արդյունք հանդիսացող հարդարանքի այլազան դրսևորումների շնորհիվ: Հայկական բանահյուսությունը և մասնավորապես «Սասնա Շոեր» ժողովրդական վեպը այս առումով նյութի առատությամբ աչքի չի ընկնում, երբեմն այն առկա է նկարագրական բնույթի հատվածներում, իսկ սովորաբար ոչ ինքնանպատակ, այլ գործողությունների զարգացման ընդհանուր հյուսվածքում՝ սոսկ դրվագային պատկերներով:

Հարդարանք անվանման տակ ի նկատի ունենք այն ողջ նյութական մշակույթը, որը մարդը ստեղծել է իր և իրեն նախորդող սերունդների ապրած ժամանակաշրջանում: Դա այն ողջ նյութական միջավայրն է, որի մեջ ապրում է մարդը, ծավալում իր գործունեությունը: Եվ ամեն ինչ, ինչ ստեղծում է մարդը իր կենսական գործունեությունն ապահովելու համար, նպատակ ունի բավարարելու ոչ միայն մարդկային կյանքի հարմարավետության ձգտումը, այլև գեղագիտական որոշակի պահանջմունքներ: Հենց դա է մղել մարդուն ձևեր տալ կենցաղային առարկաներին, նախշել ու զարդարել տունն ու շրջապատը, իր անձնական հագ ու կապը, խնամք տաժել դեմքին ու մարմնին: Եվ որքան նյութապես հարուստ ու բարեկեցիկ է մարդը, այնքան առավել ուշադրություն է դարձնում գեղագիտական պահանջմունքների բավարարմանը: «Սասնա Շոեր» վեպը ստեղծող ժողովուրդը, ապրելով լեռնային բնաշխարհի դաժան պայմաններում, շարունակ մաքառել է իր երկիրն ասպատակող այլազան թշնամիների դեմ, ապրել է աղքատ, և այդ են վկայում ժողովրդական վեպի մեջ տեղ գտած կենցաղի և ապրուստի մասին զանազան հիշատակությունները: Ժողովրդական վեպում ակնարկներ կան ոչ միայն կենցաղի հետ կապված առարկաների, աշխատանքային գործիքների մասին, այլև հագուստի, մարդկային մարմնի ու դեմքի հարդարանքների, զենքերի, կացարանների ներքին ու արտաքին ձևավորման, գյուղերի, քաղաքների, ծխական շինությունների և այլևայլ պարագաների մասին:

Վեպում հիշատակված բնակավայրերը հիմնականում գյուղեր են ու քաղաքներ: Քաղաքներ են անվանվում Երուսաղեմը, Բաղդադը, Մանազկերտը, Խլաթը: Հաճախ քաղաքի գլխավորի անունով է հիշվում քաղաքը՝ Լոռվա Շաբի-արքան թագավորի քաղաք (Բ1-98), Գորգիկ թագավորի քաղաք, Սինամբար կռապաշտ թագավորի քաղաք: Սասունի թշնամական ուժերը հիմնականում մեծ քաղաքների տերեր են: Քաղաքաբնակ թագավորի կամ իշխանի աղջիկ է Ծովիմարը: Սասնա հերոսները իրենց հարսնացուներին բերում են տարբեր քաղաքներից: Սասունը տարբեր պատումներում անվանվում է գյուղ, ավելի

հաճախ՝ քաղաք: Բայց այն իր կենցաղով, միստ ու կացով ավելի շատ գյուղի է նման:

Քաղաք անվանումից բացի, հիշատակվում են նաև շինություններ, որոնք բնորոշ են քաղաքին՝ քարվանսարա, խսան (իջևան, հյուրանոց), խերյաթխանա (աղքատանոց, բարեգործական տուն), քոշկ ու սարայ (պալատ), դիվանխանա (դիվանատուն, ատյան), որ սխալմամբ «պալատ» իմաստով է գործածվում, հարամխանա (հարեմ, կանանց առանձին կացարան, Ծովինարն էլ ապրում է հարամխանայում (Բ1-136), համամ (բաղնիք) և այլն: Քաղաքներում տներն ավելի մեծ են, բազմաթիվ սենյակներով (Գոհար խանումի օթախները, Բ1-974), բուխարիկով (Բ1-94):

Սասնա հերոսների բոլոր հարսնացուները առեղծվածային, ոչ սովորական կանայք են և բոլորն էլ հարուստ իշխանների, քազավորների աղջիկներ: Չկան նրանց ապարանքների մանրամասն նկարագրությունները, սակայն այս ու այն հպանցիկ հիշատակություններից կարելի է որոշակի պատկերացում կազմել դրանց մասին: Խանդութը ապրում է մեծ պալատում (քոշկ ու սարա), որը ունի բազմաթիվ սրահներ ու սենյակներ: Պալատի մուտքը (դարգահ՝ դարպաս) հսկում է դռնապանը (Համտոլ, Գորգիզ և այլն)՝ նստած դարպասի առջև քուրսու վրա: Ներսուն՝ մի սենյակում, որը պետք է շատ մեծ լինի, ուսում-խմում են Խանդութի 40 ուզնկանները: Խանդութն իր սենյակում փանջարից (լուսամուտ) տեսնում է Դավթին: Փանջարան հիշատակվում է շատ հաճախ և այն ավելի պատշգամբի տպավորություն է թողնում, որտեղ Խանդութը «սեյր կ'ըներ» (Բ1-397), այսինքն՝ զբոսնում էր: Խանդութը 40 սպասուհիների հետ հաճախ շրջում է Խաս-բախում՝ շքեղ այգում, ուր նաև հիշվում է մարմար հավուզը (ավազան): Որոշ տարբերակներում Խանդութը Դավթին առաջին անգամ տեսնում է Խաս Բախում զբոսնելիս, ճամփի վրա, որը իր պարտեզից պատով է բաժանված: Երդիկ ունեն և՛ պալատները, և՛ եկեղեցիները, և՛ պարզ գյուղական տները: Դավիթը մի պատումում երդվել է տալիս Խանդութին դուրս չգալ, դուռ ու երդիկ չբանալ, երբ ինքը կովի Աստղիկ-Պարոնի դեմ (Ա-37):

Չմշկիկ Սուլթանի սարեն (պալատը) ունի կից այգի (բախչա), ուր կա ավազան (հավուզ): Մի տարբերակում հենց այդ ավազանում կովից առաջ լողանալիս փանջարից նետված շիկացած գութանի խոփով սպանվում է Դավիթը:

Մի առանձնահատուկ նկարագրություն ունի Սանասարի հարսնացուի՝ Բառսուն Շուղ Շամի կամ որոշ պատումներում՝ Պղնձե քաղաքի քազավորի աղջկա ապարանքը: Սանասարի վիշապամարտիկ լինելու բնորոշ նշանները կան հենց Պղնձե քաղաքի նկարագրության մեջ, որը զուտ կերպավորման, նկարագրական խնդիրներ լուծելուց բացի արտացոլում է նաև տիեզերքի, մարդու և բնության հարաբերությունների, գերբնական ուժերի մասին հավատալիքներն ու պատկերացումները: Պղնձե քաղաքի պարիսպները դուռ չունեն, և Սանասարը իր հրեղեն ձիով ներս է թռչում պարսպի վրայով (Ա-147): «Մե փանջարեք», «սև ամառաքները», սև երդիկները՝ «սև փառդա կապած», վիշապի կողմից գերված արև-աղջկա բնակարանն է: Արեգակի խորհրդանշն է նաև մինարեի վրա դրված ոսկե խնձորը, որը վայր է բերում Սանասարը, և առավոտյան երդիկները բացվում են, և ազատագրված արևը լույսով է լցնում քաղաքը: Մինարեն աղջկա այլադասական լինելն է նշանակում: Ժողովրդական վեպում Սասուն հարս եկող աղջիկների մեծ մասն այլադասական է:

Շինությունների թվում մոտավոր գծերով ուրվագծվում է նաև Մարա Մելիքի պալատը: Պալատի դռների առջև «քինակ դաշն» է՝ խնամաքարը, որի վրա սիրում է նստել Մելիքը և նայել եկողներին: Հաճախ նա ճանապարհին է նայում «ակուշկեն» նստած՝ դուրքինը

(հեռադիտակ) ձեռքին: Տանիքը տափակ է, որ հատուկ է արևելյան քաղաքներին և որտեղ մարդիկ քայլում են: Այդ տանիքում իրար ետևից վազվզում են հոր մահից հետո Մըրը տարված Դավիթն ու իր եղբայրները: Տան առջև «բախչան» է: Մի քանի տարբերակներում նկարագրվում է պալատի ներքնատունը՝ մաղազան կամ մուղազան, ուր 40 աստիճանանոց սանդուղքներից ներքև թաքցվում է մանուկ Դավիթը: Ներքնատունը կարող է նաև շատ ընդարձակ լինել, այստեղ է Մելիքի «թոփուզ» խաղալու տեղը (Բ1-206), որտեղ մի տարբերակում թաքում մտնում է Դավիթը, և նրա վար նետած թոփուզից առաջացած դղրոցն ու ցնցումը «ժաժք» (երկրաշարժ) է թվում մարդկանց:

Առավել հաճախ տրվում է Մելիքի ժամանակավոր կացարանի՝ Մասունի մատույցներում խփված նրա չաղրի (վրան) նկարագիրը: Այն մեծն է բոլոր վրաններից, գույնը՝ կարմիր կամ կանաչ կամ երկգույն՝ կանաչ-կարմիր, վրան ոսկե խնձոր կամ կամ 40 խիղր արճիճ, որ Մելիքի շնչի հետ բարձրանում-իջնում է:

Դրվագային պատկերներով ուրվագծված է նաև Մասնա քաղաքն ու տունը: Մասնա սահմանների մոտ հիշատակվում է Բաթմանա կամուրջը, որտեղ մանուկ Դավիթին փահլանները Մելիքի հրամանով պետք է սպանեին: Մեկ ուրիշ կամուրջ Դավիթը կառուցում է Մասնա գետի վրա (Բ1-194): Մասունից վերև Ծովասարն է՝ Մեծ Միերի և Դավթի որսատեղին՝ մի ընտիր այգի, պարիսպներով շրջափակված, փակ դարպասով, «մեծ հավուզ (ավազան) շինուկ» (Բ1-287) ներսում:

Մասնա քաղաքի մոտ գերեզմանատունն է: Մասնա տան հերոսների գերեզմանները աչքի են ընկնում իրենց ահռելի չափերով, որով նրանք ճանաչում են իրենց «ջնսի» գերեզմանը, բայց դրանք բոլորն արդյո՞ք գտնվում են ընդհանուր գերեզմանատանը: Վեպում հայտնի է, որ Մեծ Միերի գերեզմանի տեղում կառուցվել է Մարութա Բարձրիկ Աստվածածին եկեղեցին և հնարավոր է, որ Դավթին ու Խանդութին էլ նրանց մոտ թաղեին, սակայն այդ մասին որևէ բան չի ասվում:

Քաղաքի կենտրոնում չարսուն է՝ առևտրի վայրը՝ շուկայում խանութների շարքը և հրապարակը, այսպես ասած՝ գյուղամեջը կամ քաղաքի կենտրոնը, որտեղ և աշուղները Խանդութի գովքն են անում (Բ1-187):

Մասնա տունը կամ բերդը նկարագրվում է «Մանասար և Բաղդասար» ճյուղում, ավելի ճիշտ՝ նրա հիմնադրումը և կառուցումը, որը հիշեցնում է ահռելի քարերով սարքված մի կիկլոպյան շինություն, քարե սյուների վրա, հսկա գերաններով կամ այլ քարե սյուներով ծածկված մի անճոռնի կառույց, որը ահ ու զարմանք է առաջացնում տեսողներին:

Մի տարբերակում այսպես է նկարագրվում այն.

«Ահագին տուն չորս քար ա,
Ահագին գերընքտեր քեշած ա վերեն,
Տված ա հիբուր առանց թըռփելու:
«Մեկ սասում մ'եք շինե», -ասում է ավտրը»:

Այս տան նկարագրությունն էլ վկայում է վեպի առաջին ճյուղի հնագույն ծագման մասին:

Մասնա քաղաքը մեծամուն, քաղաք է դառնում որևէ քարեկամ քաղաքից կամ տղաների քեռու քաղաքից ուղարկված ընտանիքներով, որոնք 40 կամ 100 տուն են սկզբնապես, ապա ավելի են շատանում:

Մասունում մահապետական տներում 40 հոգով էլ էին ապրում մի տան մեջ, ըստ

ասացողի ծանոթության՝ հարյուրներով էլ էին ապրում, կար տուն, ուր 50 օրորոց կարող էր լինել (Բ1-275): Տները երդիկ ունեն, երդիկները կարող են մի քանիսը լինել, այդպես մամակ բերողը սխալմամբ ձախակողմյան և աջակողմյան երդիկները շփոթելով, Սանասարին ուղղված մամակը գցում է Բաղդասարին:

Դավթի տունն էլ հսկա է: Երբ Դավիթը սպանվում է, Խանդութը ելնում է իր «փանջարեն», որ 40 գազ բարձր էր գետնից և նետում իրեն տան առջև եղած մի հսկա տափակ քարի վրա, որի վրա 12 գոմեշ էին լվանում, և քարի վրա մեծ փոս առաջացնում:

Սասնա տներն առջևում, դարպասից ներս ունեն մախազավիթ՝ ծածկված բակ, որ «սրախ» է կոչվում: Երբ պատանի Դավիթը մախարդությունից հոգնած վերադառնում է, մի ջվալի կտոր է վերցնում, սրախում ուղիղ գետնի վրա գցում ու պառկում, քնում: Գետնին պառկելքները, գլխի տակ բարձի տեղ մի քար դրած՝ սովորական բան է եղել: Սա այն դեպքն է, երբ վայրի հարդարանքը հենց որևէ հարդարանքի բացակայությունն է:

Մի տարբերակում հորեղբայրը Դավթին տալիս է «խացի բալնիս, կերակրի բալնիս»՝ ճաշատան կամ հացատան բանալիները, որ մա հյուրերին կերակրի, ճամփու դնի: Ենթադրվում է, որ Սասնա տունը մաև առանձին հացատուն է ունեցել՝ մախատեսված հյուրերի համար: Սասնա տունն ունի մարագ, ուր փակում են իբրև «խաբջ» տարվելիք կանանց ու աղջիկներին: Կա մաև ներքնատուն կամ նկուղ (մուղազա, մաղազա), որը ծառայում է իբրև գանձատուն: Այնտեղ է լցվում դների քարայրից բերված գանձը: Այստեղ է Ձենով Հովանը կոտով չափում Մսրա Մելիքին տրվելիք ոսկին: Մեծ մասամբ ներքնատունն է հիշվում իբրև այն վայրը, ուր պահված են Դավթի հոր գենքն ու հագուստները: Այն հանելու համար Դավիթը աստիճաններով ներքև է իջնում: Հիշվում է մաև ախոռը, ուր պահվում է Քուռկիկ Ջալալին: Ախոռի դուռը կամ շարված է և կերը երդիկից են ցած գցում, կամ ձին փակված է երկաթե դռան կամ 7 դռան ետև և կամ հավաքնի տակ, որի պատճառով էլ սաստիկ կեղտոտված է լինում:

Տների, կացարանների ներքին հարդարանքի, տան իրերի, կահ-կարասու, աման-չամանի որևէ ուղղակի նկարագրություն չկա ժողովրդական վեպում: Մրանք միայն հիշվում են՝ որևէ գործողության մեջ կիրառվելիս: Այսպես, խսիրը դնում են չոր գետնի վրա և քնում վրան: Կարպետ, փալաս, թաղիս օգտագործվում են ծածկելու համար Դավթի հարվածից առաջ «քառսուն գազ» հորի մեջ մտած, 7 կամ 40 ջաղացքարով ու գոմշի կաշվով պատսպարված Մելիքին (Բ1-183, Բ1-77): Խալին ծառայում է իբրև հորը քողարկելու ծածկոց, որի մեջ նենգորեն Մելիքը գցում է Դավթին:

Տան կահ-կարասիների մեջ հիշատակվում են սեղանն ու աթոռը: Աթոռը հավանաբար գյուղական պարզ կենցաղում այնքան էլ չի եղել, դա ինչ-որ տեղ հղիացածության տպավորություն է թողնում, քանի որ աթոռի վրա նստած հիշվում են մի դեպքում Համգա փահկանը, այլ դեպքում՝ Սասուն եկած հարկահանները՝ աթոռին նստած, ոտը ոտին գցած, միջդեռ գետնին չոքեչոք, քրտնքի մեջ կորած Ձենով Հովանը կոտով ոսկի է չափում և լցնում ջվալի մեջ:

Հաճախ, տարբեր առիթներով հիշվում է սնդուկը (սանդուխ): Նրանով և՛ կանայք իրենց օժիտն ու հագուստն են տանում, և՛ տանը սնդուկի մեջ իրեր են պահվում: Շատ դեպքերում սնդուկի մեջ պահվում են մաև Մեծ Միերի զգեստները:

Խանդութ խաթունի տանը նրա 40 ուզնկանների՝ Դավթի դեմ կազմակերպած դավադրության տեսարանում նրանք իրենց մերկացրած սրերը քաբցնում են կամ կերուխումի

սեղանի, կամ սուփրայի, կամ մինդարի տակ: Սուփրան, սփռոցը կամ դաստախունը նաև հյուրասիրության, բարեկամության, հաց կիսելու խորհրդանիշ են: «Զու խոր դաստախունը վերա իմ ճուլացը, քու խոր խացն իմ կիրի», ասում են Բաքմանա Բուղան և Չարբահար Զամին Բաքմանա կամրջի վրա, խնդրելով Դավթին խնայել իրենց:

Սինին հիշվում է գինովցած Դավթին սթափ պահելու համար Խանդութի՝ կաղին նետելու տեսարանում: Նաև սինիով կամ քեփսիով (ափսե) կրակ ու ոսկի են բերում մանուկ Դավթին փորձելու համար: Ափսեի վրա դրված՝ աշուղները Դավթին մատուցում են Խանդութի սիրո նամակը (Բ1-188):

Կերուխումներն ու գինաբոբները վիպական հերոս-հսկաների զվարճանքն են: Մասնա գրեթե բոլոր հերոսները հաճախ մասնակից են նման զվարճանքների: Եվ նրանք խմում են 7 կամ 40 տարվա գինին ոչ թե սովորական գավաթով, «սաքընով» (բաժակ) կամ ֆինջանով, ինչպես մյուսները, այլ 7 կանթանի «բարոդով» (մեծ պղինձ), մեծ «քասով», պղնձով, տիկով: «Ուղտ գտելով (գդալով) կը ջրեք», - ասում է Դավիթը, երբ նրան սովորական գավաթով են հրամցնում գինին:

Դավթի՝ հարիսա բերելու տեսարանում հիշատակվում են «լուկ» (մեծ կաթսա), «7 կանթեն պղինձ», «40 կանթեն պղինձ», «ուխալ» (փոքրիկ պուտուկ կամ կճուճ) կամ «փարխիջ» (դուլ, աման) յուղի համար, «քուլագ» (աման), կարաս, տաշտ, շերեփ, գդալ և այլն: Հլանցիկ հերքում են նաև՝ «գուգում» (ջրի համար պղնձե կուժ), բդուզ (պուտուկ), կոտ, ջվալ, չախմախ, շամդան (մոմ) և այլ կենցաղային առարկաներ:

Երբեմն կենցաղային առարկաները ծառայում են իբրև կերպավորման միջոց, համեմատության մեջ դրվելով մարդու ներքին հոգեկան վիճակների կամ արտաքինի հետ: Խանդութի աչքերի գեղեցկությունը նկարագրելու համար աշուղները դրանք համեմատում են չինու կթխայի հետ: Դա վկայում է ոչ միայն այն մասին, որ չինական բաժակների գեղեցկությունը չափանիշի արժեք ունի, այլ նաև, որ դրանք հավանաբար օգտագործվել են բարեկեցիկ տներում: Իր անարատ սիրտն ու խելացի միտքը Մանասարին ցուցադրելու համար Պղնձե թագավորի աղջիկը երկու կուժ է ուղարկում՝ լիքը և դատարկ և նամակում գրում. «Իմ սիրտ քանց էսա դարդակ կուժ սարսուփ ա, իմ գլխ քանց էսա լիք կուժ լիքն ա»:

Սյրա Մելիքը փահլևաններից հրամայելով սպանել Դավթին, պահանջում է բերել նաև նրա արյունը «մի բութիլկայով» կամ գոմեշի կոտոշով, որ խմի և սիրտը հովանա: Կոտոշով խմելը հնագույն սովորույթ է, իսկ «բութիլկան» ասացողի ժամանակների նորամուծությունն է խոսակցական լեզվում:

Ժողովրդական վեպում հաճախ հանդիպում են աշխատանքային և կենցաղային գործիքների անուններ: «Ջաղացքարը» շատ հաճախ է հիշվում: Դրանով փակում են դևերի այրի մուտքը կամ փորձում թուլացնել Դավթի թրի հարվածի ուժը: Հիշվում են իլիկը, խոփը, մանգաղը, չախմախը, դանակը, ածելին, կոպալը, ճիպոտը: «Գուրքինով» (հեռադիտակ) հեռուն մայելը հաճախ հանդիպող պատկեր է: Մի տարբերակում օգտագործվում է «թուրգում» բառը (փող, շեփոք), որը բերանին դրած Չենով Հովանը կանչում է Դավթին (Ա-637): Հովանի արտասուվոր ուժի ձայնը անհավանական է թվացել ասացողին, նա իր ժամանակի տեխնիկայի միջոցներով է ուզում ձայնային ուժգին հնչողությունը բացատրել:

Աշխատանքային գործիքներից ամենից հաճախ հիշատակվում է գութանը: Գութանի առանձին մասերն են անգամ հարմար առիթով նկարագրվում՝ ճամբարակ (մեծ շղթան), խոփը, սամը և այլն: Արեղյանը այն միտքն է հայտնում, թե Մասնա ժողովրդի զբաղմունքը

առավելապես եղել է ամասնապահությունը, որ երկրագործությունը երկրորդական դեր է կատարել, քանի որ միայն պառավի կորեկի արտան է հիշվում վեպում¹։ Բայց Դավթի գութան անելու տեսարանը ամենախորհրդանշական, իմաստային մեծ խորք ունեցող և ամենատարածված մոտիվներից է։ Դավթի գութան անելը ոչ միայն նրա ահռելի ուժի սովորական ցուցադրումն է։ Դավթը գութանով հողը վարում է Խանդութի մոտ գնալու ճանապարհին։ Հողը, վար ու ցանքը պտղաբերություն է խորհրդանշում, որը Դավթի ամուսնությանն է նախորդում² և կարծես նախապատրաստում Դավթի ցեղի ապագա պտղավորումը։ Գութանով Դավթը մահ իր բազկի ուժն է փորձում՝ թրով հարվածում և կտրտում է այն, որը լավ նշան է հարսնացուի մոտ գնալու ճանապարհի հաջող ընթացքի համար։ Պատումների մեծագույն մասում Դավթը սպանվում է գութանի շիկացած խոփի հավաղիր հարվածից, իսկ մի պատումում՝ հենց այն գութանի խոփի, որով նա վար էր արել, բայց չէր ուզել գութանի և արտի տիրոջ՝ գյուղապետի աղջկան։ Դավթի մահով և անգավակ մնալու անեծքին արժանացած Մհերի այրում փակվելով Սասնա տան սերունդն ավարտվում է, գրկվում շարունակությունից։

Գութանի շիկացած խոփը հիշվում է մահ Մարա Մելիքին իր յոթնօրյա քնից հանելու տեսարանում։

Հարդարանքի ամենակարևոր դրսևորումներից է մարդու սեփական մարմնի, դեմքի, մազերի, հագ ու կապի խնամքն ու ձևավորումը։ Դրանց հանդեպ նախանձախնդիր են հատկապես կանայք, քանի որ գեղեցիկ արտաքինն է, որ գրավում է տղամարդկանց։ Ժողովրդական վեպի բոլոր կանայք գեղեցիկ են։ Նրանց գեղեցկությունը գերում է տեսնողին, բայց այդ գեղեցկության ուղղակի նկարագրություններ չկան, բացի Խանդութի գովքից։ Այնտեղ էլ միայն բնատուր գեղեցկությունն է նշվում, իսկ դեմքի ու մազերի խնամքի մասին աննշան ակնարկներ կան։ Մազերը 7 ծամ են կամ 40 ծամ, այդպիսին են մահ Բառսուն ճուղ Ծամի մազերը։ Կանայք սովորաբար ծամեր են ունեցել, որ երևում է տարբեր ակնարկներից։

Խանդութի գովքի մի տարբերակում ակնարկվում են խնամված եղունգները՝ «Էտու եղնգքի ռնդայով տաշած ի» (Ա-205)։

Մելիքը Մհերից զարմ ունենալու նպատակով իր կնոջը համոզում է գայթակղել Մհերին. «Կնիկ, դու քրզի կը զարդարիս, լուն պաղի (ընկնի) քու քթն, հագար կըդոր էղնի» (Բ1-269)։ Դա, ըստ երևույթին, մաշկի խնամքին է վերաբերում, մաշկն այնքան ողորկ պետք է լինի, որ լուն սահի-ընկնի։

Մի այլ պատումում Մելիքի մահից հետո կինը Մհերին կանչում է մոտը և նրան գրավելու համար զարդարում և՛ իրեն, և՛ տունը.

«Մարա խաթուն էլեր, մստե փանջարեն,

Էնու աչքեր դեղե, էնու բսկեր խանե դուս,

Մեկ սիսիվան ճամբախ փռե խալիչեն

Փռե ճամբախներ, շամդաններ վառե» (Ա-949)

Աչքեր դեղելը աչքեր ներկելն է։ Նույն կերպ Հովանի կինն է ուզում գայթակղել Դավթին.

¹ Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, հ. Ա., Ե., 1966, էջ 451-452.

² Ս. Հարությունյան, *Հայ առասպելաբանություն*, Բեյրութ, 2000թ., էջ 190:

«Խորոտ-խորոտ շուրեր աղեկ մը կը խագնի,
Աչքեր կը դեղի, պսկեր (ծամեր) կը խանի
Խորոտ-խորոտ կունդուրներ (կոշիկ) կը խագնի» (Ա-443):

Մանուկ Դավիթը Մարում իր գլխի «ծակ քոլոգով» (գլխարկ) հող է չափում: Դավթին Մասուն ճանապարհելիս մայրը 10 զույգ «պուճիկ» (զուլպա) և 10 զույգ չարոխ է դնում, որոնք մաշվում են մինչև Մասուն հասնելը: Մեկիքը փահիկաններին հրամայում է սպանել Դավթին և հագուստները քաթախել արյան մեջ ու իրեն բերել, և այդ առիթով տրվում են հագուստների զանազան անուններ՝ քուժբե (անդրավարտիք) (Բ1-165), չուխա (բրդե վերնագգեստ, վերարկու), հելակ-ելագ (բաճկոն, ժիլետ) (Ա-729), դաստմալ (թաշկինակ) (Ա-761): Պետք է, որ լավ հագուստներ լինեին Դավթի հագին, երբ նա Մասուն է մտնում, նրան ճանաչում են իր «թագավորական շորերից» (Ա-660):

Պատանի Դավիթը Մասունում բոկոտն է ման գալիս («Ամա, խրոխպեր, իս պիպիկ իմ, մեկ ջուխտ ըմ սոլ ընծի խամա կը տաս կարիր» Ա-173) և նախիրները սար տանելու համար հորեղբայրը «պողպատե սոլեր» ու «պողպատե կոռ» է սարքել տալիս, որոնք մինչև երեկո մաշվում են: Դավթի հագին թաղիքե վերարկու է՝ «կափանակ», որը գլխին է քաշում և հոգնած քնում գետնի վրա: Հոր որսասարում քուն մտնելիս Դավթի հագուստի փեշը հորեղբայրը իր տակն է դնում, որ նա իբրև չվախենա, իսկ Դավիթը հորեղբորը չարքնացնելու համար կտրում է հագուստի փեշը և գնում երևացող լույսի ուղղությամբ: Տարբեր հագուստներ են անվանվում այս նույն դեպքի առթիվ՝ կապա (երկար գգեստ, որ հագնում են վերարկուի տակ՝ շապկի վրա), չուխա (բրդե վերնագգեստ՝ վերարկու), արխալուղ (տղամարդկանց և կանանց գգեստ մինչև ծնկները, որ հագնում են շապկի վրա), անթարի (արևելյան երկար, մինչև ոտները հասնող գգեստ՝ տղամարդկանց և կանանց համար), ջուբա (կապա, արևելյան երկար հագուստ), լավանդիք (թևերի երկար ծալքերը): Թաշկինակը ևս կիրառվել է: Զամու բերած Դավթի թաշկինակից Խանութն իմանում է, որ Դավիթը վերադարձել է (Ա-223):

Հասարակ, աղքատ մարդկանց հանդերձների նկարագրություն չկա: Նրանք մարմինը ցրտից պաշտպանելու համար հաճախ օգտագործում են անասունների կաշին: Երբ Դավիթը 40 դեղի տարած կովերի կաշին է բերում, տալիս է աղքատներին. «կաշիքն էլ շիվարնիր (աղքատները) թըխ խագնին իմ խերը խամար» (Ա-175): Մի պատումում գառնարած եղած ժամանակ Դավթի բերած վայրի կենդանիներին բռնում, մորթում են, միսն ուտում, մորթը հագնում:

«Աղվիս, կուզ երին քուրք, խագան:
Էն վըխտեն լպտորակ էլ չոր մը կա էլ
Հա կը գինին, հա կ'ուտին,
Աղվես, կուզ կ'ենին քուրք, խագնին» (Ա-179):

Ջրում ապրող առասպելական գազան Բաբլաբայանին Մանասարը սպանում է, Թուր Կեծակիով կաշին բերթում և պատվիրում իր համար քուրք կարել դրանից, ինչպես իրանական Ռուստամ Ջալը:

Հազ ու կապի, զենք ու զրահի, ամենաընդարձակ և ամենամեծ իմաստային խորք պարունակող պատկերը Դավթի զինավառման նկարագրությունն է: Դավթի զենք ու զրահի, հագուստների քվարկումը պատումների զգալի մասում կրկնվում է 5 անգամ:

1. Պառավը խրատում է Դավթին՝ հորեղբորից պահանջել հոր զենք ու զրահը, հագուստները:

2. Դավթի պահանջը հորեղբորից.

3. Դավթի զինավառվելը.

4. Հորեղբոր ափսոսանքը.

5. Կաթնաղբյուրից ջուր խմելը, հզորանալը և հագուստների՝ վրայով դառնալը:

Դավթի հագնվելը և զինավառվելը ծիսական նշանակություն ունի: Դյուցազնական ծագմամբ հերոսները, ինչպիսիք Սասնա հերոսներն են, ունենում են նաև գերբնական ճանապարհով ձեռք բերված զենքեր ու հագուստներ: Չենքերը և ձին Սանասարը ձեռք է բերել ծովի տակից, իսկ Դավթին անցել են ժառանգաբար: Հագուստը ծածկում է Դավթի ողջ մարմինը՝ սկսած գլխից մինչև ոտքերը: Գլխին դնում է Գլխու Կոտին, հագնում է Կապեն Խաբուկին, կամ նույն բաները բազմաթիվ ուրիշ անվանումներով, մեջքին կապում է մեջկապը, կամ Քամարն ի մեջքին, հագնում է ոտքերին կոշիկները՝ ջզմաները՝ Ջզմեն ի ոտնին: Այս գրահապատվում է ոտքից գլուխ՝ Շապիկ Ջրեխլին, Թագն ի Ջրեխլին, վերցնում զենքերը՝ Գուրգ Ֆերիզին, միզակը՝ Ռըմիկ Ջոջանին, և վերջապես՝ Թուր Կեծակին: Իբրև մարտական նվազարան՝ վերցնում է Փող Պղորին կամ Սագն ի Սիերին: Թևին կապում է բազբանդը և ամենակարևորը՝ աջ թևին՝ Խաչ Պատրագին կամ Պատարագին: Մաս-մաս հագնվելով ու գրահավորվելով՝ նա հերթով ամրապնդվում, պաշտպանում է մարմնի բոլոր մասերը: Ծիսահավատալիքային համակարգում դյուցազնի զենք ու զրահը գերբնական զորությամբ է օժտված, և դրանք հագնելով՝ հերոսն անխոցելի է դարձնում իր մարմնի յուրաքանչյուր մասը: Մեջկապը կամ գոտին կապելը ծիսահմայական նշանակություն է ունեցել, այն պաշտպանում է հերոսի ամենակարևոր մասերից մեկը՝ մեջքը, գոտևորում, գոտեպնդում, այսինքն՝ ուժ ու զորություն ապահովում³:

Համայնի սուրբ Խաչը կամ Խաչ Պատրագին գերբնական զորությամբ է օժտում հերոսին, նրան դարձնում անխոցելի: Եվ միայն երբ սկանում է այն Դավթի եղմնազանցության պատճառով, Դավթը զրկվում է գերբնական զորությունից, դառնում խոցելի և սպանվում: Աղոթքի բանաձևը, որ միշտ պիտի հիշի և ասի Դավթը, խոսքի հմայական ուժով լրացնում, ամբողջացնում է նրա պաշտպանվածությունը, և իր թրի հարվածը դարձնում հատու, անկասելի: Դավթը աղոթքն է հիշում, երբ հարվածում է Մելիքը, և որոշ պատումներում՝ թշնամու հարվածին վահանի պես դեմ է անում Խաչ Պատրագին և մնում անվնաս (Ա-281):

Կայծակ թուրը ամպրոպային աստծո զենքն է: Թուր Կեծակին ունի նույն ծագումը. այն կերտված է ամեն ինչ հատող, խոցող կայծակից, և Դավթը վիշապամարտիկ հերոսի դերն է կատարում, նրա կերպարում պատմականն ու առասպելականը հանդես են գալիս միասին:

Դավթի զինավառության տեսարանից չի կարելի անջատել Քոտկիկ Ջալալու արք ու սարքը: Այլ ձևի սարքի նկարագրություն վեպում չկա: Չիտ սարքը ևս Սասնա հերոսների զենքերի մեծ գերբնական ծագում ունի, քանի որ հրեղեն ձին սովորական սանձով չի սանձվի: Հրեղեն ձիու սանձը Սանասարը գտել էր ծովափին, հարվածել դրանով ջրին, և ծովից հայտնվել էր Քոտկիկ Ջալալին: Դավթի ճյուղում ավելի մանրամասն է տրվում նրա սարքի՝ Չին Սադաֆիի նկարագիրը՝ Գամիկ (սանձ) Սադաֆին, Թամք Սադաֆին, Սադաֆե զըքս ու զինաթ ի վերա Թամբին, Չինը Սադաֆին՝ ողբերգին (ասպանդակ) մոտեն կախուկ

³. Ս. Հարությունյան, նույն տեղում, էջ 212-215:

ոսկին, նալն ի պողվտին, նաև այլ մասեր՝ տանք (թամբակալ), փորքաշ: Ոչ ռազմական, այլ խաղաղ նպատակներ իրագործելիս հիշվում է նաև Դավթի ձիու խուրջինը, ուր լցնում է Դավիթը իր հակառակորդների ծալած-ոլորած սրերը:

Հիշվում են նաև այլ զինատեսակներ: Պատանի Դավթի համար իբրև զենք են ծառայում կոպալն ու քոքահան արած ծառը, թոնիր խառնելու անթարոցը կամ խաչերկաթը: Դավիթը որս է անում նետ-աղեղով: Դավիթն օգտագործում է մզրախ (նիզակ), որով սպանում է Համգա փահլևանին, և նիզակը վզի մեջ խրած բերում Խանդութին: Դավիթը թրից բացի գուրգ ունի և հաճախ Մելիքի հետ մենամարտում գուրգն է հիշատակվում:

Խանդութ խաթունը ռազմիկ-կին է, և նա էլ զենքեր ունի և կռվում է տղամարդուց ոչ պակաս: Նրա զենքերից հիշվում է ըռըմը (նիզակ), գուրգը, մնացած հանդերձանքը ընդհանուր ձևով անվանվում է սիլահ-սաբաթ (զենք ու զրահ): Հիշվում է Պարոն Աստղիկի Հավլունի թուրը, որ նույնպես հրեղեն թուր է: Մելիքը կռվում է գուրգով: Կան զենքերի այլ անուններ՝ խանչալ, դանակ, թոփուզ և այլն:

Դավիթը կռվի մեջ անհաղթելի է: Նրան նեղն են դնում միայն նենգորեն՝ փոսը զցելով, շղթայելով, օղապարան նետելով, ցանցով, և այն էլ, երբ չի հիշում իր հմայական աղոթքի բանաձևը:

Հարդարանքի ամենակարևոր դրսևորումներից է արդուզարդը, որի տեսականին շատ փոքր է վեպում, և դա գալիս է հավանաբար էպոսը ստեղծող ժողովրդի պարզ ու զուսպ ապրելակերպից: Նույնիսկ մեծ հարստություն նկարագրելու համար ասացողների երևակայությունը շատ սահմանափակ է և բավարարվում է «շատ աբրանք, շատ անգին քար, ջավահիր», «շատ ոսկի, արծաթ» և նման արտահայտություններով: Չարդեղենից հիշատակվում է միայն ապարանջանը (բազբանդ, բիլագուկ) և մատանին: Դրանք կրում են և՛ տղամարդիկ, և՛ կանայք: Դավիթը ձեռքին կրում է ոսկի բազբանդ, որը թողնում է հղի կնոջ մոտ, որ եթե աղջիկ ծնվի՝ վաճառի, ապրի, եթե տղա ծնվի՝ աջ թևին կապի: Եվ այն հետո կապում է փոքր Մեերը: Սա չափազանց տարածված մոտիվ է աշխարհի շատ ժողովուրդների մոտ և հաճախ հանդիպում է նաև հայկական հեքիաթներում:

Ամենահաճախ հիշատակվող զարդը մատանին է: Նրա նշանակությունն ու կիրառությունը ժողովրդական վեպում բազմազան է: Նշանված տղա-աղջիկն իրար հետ փոխանակում են մատանիներ, ինչպես առ այսօր է: Սանասարն ու Բաղդասարն են իրենց հարսնացուների հետ մատանիներ փոխանակում (Ա-990), նաև Դավիթն ու Չմշկիկ Սուլթանը (Ա-94): Գերված արևի խորհրդանիշ է Քառսուն Դուղ Ծամի մատանին, որը գտնվում է յոթ ծովի կղզում եղող վիշապի բերանում, որը հանում է վիշապամարտիկ Սանասարը և վերջ տալիս Քառսուն Դուղ Ծամի կախարդանքին (Ա-321):

Մատանու միջով նետ զարկելով՝ Գոհարը փորձում է Փոքր Մեերի զարկի դիպուկությունը (Բ1-335):

Մատանին ըստ հնագույն հավատալիքի, ունի պաշտպանիչ, չարխափան նշանակություն: Մատանու ակը կարող է պղտորվել, սևանալ, եթե նրա տերը վտանգի մեջ է: Այդպես Սանասարն ու Բաղդասարն են փոխանակում մատանիները և նրա քարին մայելով՝ ճիշտ ժամանակին հասնում դժվարին դրության մեջ ընկած եղբորը (Ա-478, Բ1-128, Ա-152): Չենով Հովհանը մատանու ակի միջոցով իմանում է Դավթի վտանգի մեջ լինելը և օգնության հասնում (Բ1-120, 122): Նույն կերպ, աստղի մարելով և մատանու խաթարվելով գուշակում են Դավթի մահը (Բ1-125):

Այլ առարկաներ, շինություններ ևս հիշատակվում են վեպում, որոնք պատկերացում են տալիս ժողովրդի ծխահավատալիքային համակարգի, կրոնական ըմբռնումների մասին: Քրիստոնյա ժողովրդի համար ոչ քրիստոնյան կան կռապաշտ է համարվում, կան տաճիկ: Սանասար-Բաղդասար ճյուղում խաչապաշտ-կռապաշտ հակադրությունն է, Դավթի ճյուղում՝ հայ-տաճիկ: Կռապաշտության հատկանիշներն են կոտրերը (Ջոջ կոտր), կոոց տունը կամ կռատունը: Կոոց տանը «շինած ոսկուց, առձրթից կովու գլխներ, ճետեր կա» (Բ1-258), կոտրերի բերանին մարգարիտ, ջավահիր քարեր (Բ1-139), պաշտում են «անասունի պոչ և կրակ» (Բ1-127): Նույնիսկ տրվում է կոտրերին արվելիք մատաղի նկարագրություն՝ Սինամբար թագավորը ոսկե թագը գլխին դրած, մեկ մի և ապա մյուս դեմքն է դնում սալին, բայց այդ ժամանակ Սանասարն ու Բաղդասարը սպանում են հորը և ջարդում կոտրերը, որոնց միջից կենդանիների ձայներ են գալիս (Բ1-139):

Տաճիկների կրոնական զգացումների մասին որևէ ակնարկ չկա: Նույնիսկ մի պատումում Մելիքը Դավթի հետ հաշտվելու համար մոտն է գալիս «թուրը քսեն, խաչ մը վզեն կախ» (Բ1-122): Միայն մի տեղ նշվում է որ մանուկ Դավթի պատուհասած երեխաների մարմինները տարան «մզկիթ» (Ա-168): Միմարե հիշվում է Պղնձե քաղաքում:

Հայերի քրիստոնեական վառ զգացումների ապացույցն է Մարութա Աստվածածին վանքի վերաշինումը, նրա հանդեպ խնամքն ու հոգատարությունը: Եկեղեցական պարագաների որոշ հիշատակություններ կան՝ «ոսկի գավազան, ոսկի սրկի, ոսկի բուրվառ» (Ա-268), խաչեր, շուրջառներ, ոսկեկուզ ավետարաններ (Ա-181), մոմ, խունկ և այլն: Բայց առհասարակ քրիստոնեական հավատքը խառնված է հեթանոսականին, դրանք կողք-կողքի են միաժամանակ: Այսպես, Դավթի ծոցում և՛ Համայիլ սուրբ Խաչն է կամ Սուրբ Նշանը, և՛ սանրը միաժամանակ: Արդեն Համայիլը հեթանոսական հավատքից է գալիս, Համայիլ սուրբ Խաչը քրիստոնեականի ու հեթանոսականի խառնուրդն է:

Ծխահավատալիքային հնագույն արմատներ ունի թոնրի վրա երկվորյակների կնունքը:

Հոգևոր, գեղագիտական պահանջմունքների բավարարմանն են ծառայում երաժշտական գործիքները՝ նվագարանները, որոնց տեսականին ժողովրդական վեպում բավական ընդարձակ է: Խանդութի գովքը անելիս աշուղները նվագում են և՛ սազ (Բ1-187), և՛ դամբուր (տամբուրեք) (Ա-360, Բ1-187) և՛ չընկուռներ (Ա-1069): Հարսանիք անում են դիոլ-գուռնայով (Բ1-89), նաղարա-գուռնայով, այն էլ 40 ձեռք (Ա-1038): Սազ նվագել հիշվում է մատաղի ժամանակ: Ոչ միայն ժողովրդական ուրախությունների ուղեկիցն է երաժիշտը իր նվագարանով: Նա նաև ռազմական գործողությունների ուղեկիցն է և իր նվագով ոգևորում, մարտական լիցք է հաղորդում կռիվողներին: Սազ և գուռնա նվագելով Դավթին կռիվ են ճանապարհում (Ա-743): Երաժիշտների մեծ քանակ է բերում Մելիքը իր գորքի հետ՝ դիոլ և գուռնա, նաղարա-գուռնա նվագողներ, շավեռ (քամանչա) քաշողներ, դուֆ (դափ) զարկողներ, դուդուկ և փող փչողներ: Ձանազան առիթներով վեպում հիշատակվում են տըմբիկ (Բ1-295), սանթուր և այլն: Այս բոլորը վկայում են ժողովրդական երաժշտական մշակույթի տարածվածության և բազմազանության մասին:

Վեպում պատկերվող նյութական մշակույթի ողջ համալիրը ժամանակաշրջանի և կենսապայմանների արդյունք է, և առկա նյութը բավարար հիմք է տալիս պատկերացում կազմելու ոչ միայն հայերի, այլև հաճախ հարևան ժողովուրդների ազգագրական առանձնահատկությունների, կենցաղի, կիրառական արվեստի, արհեստագործության,

Ժողովրդի գեղագիտական արժեքային համակարգի և մշակութային զարգացման աստիճանով պայմանավորված այլևայլ երևույթների մասին:

Հայկական ժողովրդական վեպում այս առումով տարածքային և ժամանակագրական ընդգրկումը չափազանց լայն է՝ ձգվելով էպոսի ձևավորման ակունքներից շատ ավելի վաղ գոյություն ունեցող իրողություններից մինչև գրեթե էպոսի գրառմանը ժամանակակից երևույթները, իսկ տարածքային առումով՝ ձգվելով Վրաստանից մինչև Բաղդադ, Մսրից մինչև Չինումաչին:

Հարդարանքի զանազան դրսևորումների անվանումների միայն լեզվական դրսևորումների ուսումնասիրությունը արդեն բացահայտում է լեզվական-մշակութային մի շարք առնչություններ, քանի որ դրանք հաճախ փոխառություններ են, որոնց մի մասը վաղուց այլևս մեր լեզվում չի գործածվում և չի հայտնաբերվում մեզ հայտնի բառարաններում: Երբեմն անորոշ կամ անհայտ է որևէ անվանումով մեզ վկայված հարդարանքի բովանդակությունը հենց թեկուզ և այն պատճառով, որ տվյալ երևույթը վաղուց դուրս է մղվել կենցաղավարումից: Հետևաբար դրանց բացահայտման համար անհրաժեշտ են այլ լեզուների նյութի և այլ ժողովուրդների ազգագրության տվյալների ուսումնասիրում, համեմատություններ միջնադարյան մանրանկարչության, վիմանկարչության, պատկերաքանդակների ինչպես նաև վիմագրության և ձեռագրերի հիշատակարանների ընձեռած նյութի հետ:

Բանահյուսությունը այս առումով գալիս է լրացնելու և ամբողջացնելու ժողովրդի բազմադարյան հոգևոր և նյութական մշակույթի մասին մեր պատկերացումները:

Տպագրված է «ԼԻՄՈՒՇ» ՍՊԸ-ի տպարանում:

[170077]

ՆՇՈՒՄՆԵՐԻ ՀԱՍՏԱՐ

[170077]

ՆՇՈՒՄՆԵՐԻ ՀԱՍԱՐ



ЦЕНА

111
7235

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ՀԱՄԱԳՐԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



230007235