

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ

АРМЯНСКИЙ ЭПОС
И ВСЕМИРНОЕ
ЭПИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ



ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2014

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷՊՈՍԸ
ԵՎ ՀԱՄԱՃԽԱՐՀԱՅԻՆ
ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ



ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2014

ՀՏԴ 398.22
ԳՄԴ 82
Հ 253

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
Արմեն Պետրոսյան

Հ 253 Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը:
Խմբ.՝ Ա. Պետրոսյան. – Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014. – 204 էջ:

Գիրքն ընդգրկում է 2012 թվականի հոկտեմբերի 8-10-ը Ծաղկաձորում տեղի ունեցած «Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը» միջազգային չորրորդ գիտաժողովի նյութերը: Նախատեսվում է մասնագետների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

ՀՏԴ 398.22
ԳՄԴ 82

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

1. ԿՈՎԿԱՍ ԵՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

Սարգիս Հարությունյան

Ժայռում փակված կամ ժայռին գամված հերոսի առասպելային դրսևորումները հայկական վիպական ավանդույթում 9

Абдулаким Аджиев

Сходные образы и мотивы в «Давиде Сасунском» и дагестанском эпосе (проблемы типологии, связей зонального родства) 26

Магомед Магомедов

Типологическая общность героико-эпических памятников народов дагестана и армянского эпоса «Давид Сасунский» 33

Елена Бесолова

О природе общих мест героических эпосов «Нарты» и «Давид Сасунский» 38

Армен Петросян

Структурные связи армянских и осетинского нартского эпосов 47

Հրաչ Մարտիրոսյան

Մի դիտարկում հսաչ Պատարագիի վերաբերյալ 54

Լուսինե Ղուեջյան

Երդմաագանցությունը «Սասնա ծռերում» և վրացական վիպական բանահյուսության մեջ 61

2. ԿՈՎԿԱՍ

Шота Салакая

Сюжет поиска более сильного героя в нартском эпосе абхазов 65

Адам Гутов

Алхимия эпоса. сказания о нартах в свете комплексного анализа 70

Зураб Джапуа

Нартские сюжеты об убиении стариков 86

Исмаил Мунаев

Чеченские героико-исторические илли – поздний героический эпос 94

Хвтисо Мамисимедишвили Гибрис мифических народов в кавказском фольклоре	114
Нафсет Чуякова, Бэла Мхие А. М. Гадагатль – собиратель, издатель, исследователь и пропагандист героического эпоса адыгов «Нарты»	120
3. ՀԱՅԱՍՏԱՆ	
Азат Егиазарян Эпическое повествование	125
А. А. Пахлеванян Музыкальный компонент в армянском эпосе	132
Գորգեն Խաչատրյան Խորհրդատվությունը որպես գործողության զարգացման միջոց «Մասնա ծներում»	141
Վանո Եղիազարյան Գուսանը «Մասնա ծներ» էպոսում	151
Թամար Հայրապետյան «Մասնա ծների» և հայկական հեքիաթների կրոնաառասպելաբանական զուգահեռները	158
Ալինա Ղարիբյան «Մասնա ծների» կանանց կերպարները և նրանց կովկասյան զուգահեռները	170
Սաթենիկ Ավետիսյան Վտանգված ինքնության ահազանգը «Մասնա ծներում» կամ էպոսի դասերը	178
Աննա Պողոսյան «Մասնա ծներ» հերոսավեպի մոկաց պատումների վիպագեղարվեստական հատկանիշների շուրջ	186
Սիրոն Հնայակյան Հերոսի կերպարը ուրարտական արվեստում	191

Այս հրատարակությունը ներկայացնում է «Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը» միջազգային չորրորդ գիտաժողովի նյութերը: Գիտաժողովն այս անգամ նվիրված էր հայկական և կովկասյան էպոսների միջև եղած կապերի բացահայտմանը: Թեման ընդգրկում է և հետաքրքիր, բավական է ասել, որ հայկական «Վիպասանք» էպոսի Սաթենիկը անունով և կերպարով համապատասխանում է կովկասյան էպոսների գլխավոր հերոսուհուն՝ Սաթանա/Սաթանեյին:

Գիտաժողովին իրենց մասնակցությունն էին բերել մի շարք գիտնականներ Հայաստանից, Վրաստանից, Արխագիայից, ԱՄՆ-ից և Ռուսաստանի Դաշնության կովկասյան հանրապետություններից (Դաղստան, Չեչնիա, Հյուսիսային Օսիա, Ադիգեա):

Գիտաժողովի նյութերի հրատարակությունը, անկասկած, իր նպատակը կբերի հայկական և կովկասյան էպոսների ուսումնասիրության զարգացման գործում:

Արմեն Պետրոսյան

1

ԿՈՎԿԱՍ ԵՎ ՀԱՅԱՍՏԱՆ

ԺԱՅՈՒԽ ՓԱԿՎԱՆԻ ԿԱՄ ԺԱՅՈՒՆ ԳԱՄՎԱՆԻ ՋԵՐՈՍԻ ԱՌԱՍԴԵԼՈՒՅԹԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՎԻՊԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՈՒՄ

Մարգիս Հարությունյան

Խնդրի առաջադրումը նորություն չէ գիտության մեջ: Մեր նպատակն է հարցադրման նորովի մեկնաբանումը և նոր նյութերով համալրումը:

1. Սկսենք *Արտավազդի* առասպելից: Առասպելը հայոց մատենագրությանը ավանդվել է վեց տարբերակով՝ սկսած V դարից, վերջացրած XIII դարով: Երկու տարբերակ ավանդվել է V դարից՝ Եզնիկ Կողբացու «Եղծ աղանդոցում» ժողովրդական ավանդազրույցի տարբերակով, մյուսը՝ Մ. Խորենացու «Հայոց պատմությանը»՝ իբրև «Վիպասանքի» առասպելաբանական ավարտ:¹

Հայ գրավոր ավանդության մեջ հենց սկզբից, այսինքն՝ V դարից, Արտավազդի կերպարի նկատմամբ նկատվում է երկու տարբեր ու հակոտնյա ըմբռնում:

Ըստ Եզնիկի պատումի՝ «...զոմն Արտավազդ անուն արգելեալ իցէ դիւաց, որ ցայժմ կենդանի կայ, և նա ելանելոց է ունելոց զաշխարհս, և ի սնտոի յոյս կապեալ կան անհաւատք, որպէս և Հրեայք՝ որ ի զուր ակնկալութիւն կապեալ կան, եթէ Դաւիթ գալոց է՝ շինել զԵրուսաղէմ ժողովել զՀրեայս, և անդ թագաւորել նմա նոցա»:² Իսկ ըստ Խորենացու վիպական պատումի՝ Արտավազդը փակված է մի քարայրում, երկաթե շղթայով գամված, և նա շների օգնությամբ ջանում է դուրս գալ ստորերկրայքից «և առնել վախճան աշխարհի»՝ աշխարհին վերջ տալ, կործանել:³ Բայց դարբինների կոանահարությունից նրա կա-

1 Տե՛ս Մ. Հարությունյան, Հայ Առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 447-452:

2 Եզնիկայ վարդապետի Կողբացոյ Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914, Ա, իե:

3 Մովսիսի Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց, քննական բնագիրը՝ Մ. Աբեղեանի և Ս. Յարութիւնեանի Տիֆլիս, 1913, Բ, կա:

պանքներն ամրանում են: Արտավազդի առասպելը փոքր-ինչ այլ մեկնաբանության դրսևորվել է օսական ավանդության մեջ:⁴

Խորենացու հաղորդած առասպելին են հարում Վանական Վարդապետի, Կիրակոսի և Գր. Անավարզեցու հաղորդած տարբերակները, որտեղ Արտավազդի շղթաները լիզող շներից մեկը սպիտակ է, մյուսը՝ սև: Ապա շների շղթաները լիզելուց տարեմուտին («ի մուտն Նաուասարդի») շղթաները բարակում, դառնում են մազաչափ և մոտենում խզման:

Եվ որպեսզի շղթաները չխզվեն, յուրաքանչյուր տարեմուտի դարբինները մեկ անգամ մուրճով հարվածում են սալին, որով Արտավազդի շղթաները կրկին ամրանում են, և նա այլևս չի կարողանում դուրս գալ և կործանել աշխարհը:

Գր. Խլաթեցու հաղորդած տարբերակը գաղափարով ևս հարում է Խորենացուն, միայն հերոսների տեղերի ու դերերի փոխատեղությամբ: Արտավազդի փոխարեն հանդես է գալիս որդին՝ խելագար Շիթարը: Երբ նրա հայրը՝ հայոց թագավոր Արտավազդը, մեռնում է, խելագարության պատճառով թագավորությունը չի տալիս Շիթարին, խոռվություններ ու բախումներ են լինում աշխարհում: Մի օր Շիթարը ձիով հեծելագորի ուղեկցությամբ դուրս է գալիս զբոսանքի՝ հայտարարելով իրեն թագավոր: Զբոսանքի ժամանակ կամրջից անցնելիս դիվահարվում է, ընկնում գետը և անհայտանում: Նրան ուղեկցող զորքը լուր է տարածում, թե աստվածներն են հափշտակել և շղթայակապ բանտարկել Սև լեռան՝ Ավագ Մասիսի մեջ: «Եւ երկու շունք՝ մինն սպիտակ և մինն սեւավ կու լիզեն հանապազ շղթայսն Շիդարայ. և ի տարելիցն ի մազն գայ,

4 Արտավազդի առասպելը փոքր-ինչ այլ մեկնաբանությամբ դրսևորվել է օսական ավանդության մեջ, ըստ այդմ, Օսական Արտավիզը, որը ստեղծվել էր Աստոն կողմից, որպեսզի մարդկանց կյանքը բարվոքի, սկսում է մարդկանց քարոզել հակառակ գաղափարներ, որից հետո Աստված ամայրոպային ոգուն՝ Ուացիլլային, պատվիրում է Արտավիզին հանել իր մոտ՝ երկինք: Ուացիլլան երկինքը ծածկում է մութ ամպերով, շղթայելով Արտավիզին մոցնում է լուսնի մեջ և պահում պահակների հսկողության տակ, որպեսզի նա դուրս չպրծնի և մարդկանց չխժոխի, պարտավորեցնում է յուրաքանչյուր դարբնի մեկ ավելորդ անգամ կռանով հարվածել սալին: Ըստ ընդունված սովորության, լուսնի խավարման ժամանակ կրակում էին լուսնի ուղղությամբ, որպեսզի պահակները չննջեն և Արտավիզին ազատ չարձակեն (Мифы Народов мира, т. I, М., 1980, стр.107): Օսական այս ավանդությունը բովանդակությամբ մերձենում է Խորենացու հաղորդած հայոց Արտավազդի ավանդագրույցին, որտեղ հայոց բարի թագավոր Արտաշեսի որդի Արտավազդը, որ կոչված էր Վիշապների և Վիշապագունների դեմ պայքարելու, հոր մահվան ժամանակ ըմբոստանում է նրա դեմ և արժանանում վերջինիս անեծքին: Անեծքը կատարվում է. որսի ժամանակ ամայրոպային ոգիները՝ քաջքերը, բռնում են Արտավազդին, շղթայում և բանտարկում Մասիսի վիհերից մեկում: Դարբինների գործառույթը, գրեթե նույն դրսևորմամբ, հանդես է գալիս վրաց բանահյուսության մեջ ևս (М. Я. Чиковани Народный грузинский эпос о прикованном Амირани, Масква 1966, стр.31): Եվ օսական, և՛ վրացական ավանդության մեջ Արտավազդի անվանակիցները (վրաց. Արտաոզ, որը իմաստավորվում է որպես դև, սատանա) հանդես են գալիս նույն գործառույթով՝ չար ոգու, դևի, սատանայի դերով, որը բնորոշ է Արտավազդի հայկական առասպելների ճշող մեծամասնությանը:

որ թէ կտրի, նա ելանէ և զաշխարհս անցուցանէ: Վասն որոյ կարգեցին կախարդքն առասպել դիմաք և թէատրոնօք՝ թէ ի տարեմուտն ի Նաուասարդի մեկն ամենայն գործատր զիւր զինչ և իցէ գործն կոփէ երեք անգամ, դարբինս և այլն ամենայն: Զի կասն Շիդարայ որ ի մեկ մագն եկեալ է ի կտրիլ, դարձյալ հաստատի և ամրանայ, որ ոչ ելնէ և զաշխարհս անցուցանէ»:⁵

Միայն Վարդան Արևելցու հաղորդած տարբերակն է, որ գաղափարով նույնանում է Եզնիկի պատումին: Ըստ Վարդանի՝ քրմերի ասելով. «Գրտավագո ոմն վիշապք արգելեալ են կենդանի ի Մասիս լեառն, և նա ելանելոց է և զաշխարհս ունելոց»:

Մինչև այստեղ Վարդանի տարբերակը նույնական է Եզնիկի հաղորդածին: Շարունակության մեջ, սակայն, ուր Վարդանը խոսում է առասպելի հետ կապված Նոր տարվա ծիսակարգի սահմանման մասին, լրիվ ինքնուրույն է և ինքնատիպ. «...և ոմն այլ մտաց ունէր զիշխանութիւն Հայոց, զարհուրեալ հարցանէր զոճայս որում դիւաց զկախարդսն, թէ էրբ լինի Արտաւագոյալ ելանելն ի կապանացն: Եւ նոքա ասեն ցնա. թէ ոչ կամիս զելանելն նորա ի կապանաց, հրաման տուր ընդ ամենայն աշխարհս դարբնացն, որ ի Նաուասարդի օրն ամենայն դարբին կոփէ կոնանս ի վերայ սալի իւրոյ. և երկաթքն Արտաւագոյալ անդրէն հաստատի, և կատարեն զնոյն հրաման այժմ ամենայն դարբին, որ ի Նաուասարդի կոնաւ հարկանեն զսալն մինչև ցայսօր»:⁶ Առասպելի այս հնավանդ վեց տարբերակներից միայն երկուսում է (Եզնիկ, Վարդան) Արտավագոյը կապվում չար ոգիներից (դև, վիշապ) և մի օր ազատվելու է և տիրելու է աշխարհը: Այս տարբերակներում բացակայում է Արտավագոյի շղթաները կրծող շների մոտիվը: Վերջինիս բացակայությամբ է պայմանավորված նաև Եզնիկի նախնական տարբերակում դարբինների կողմից տարեմուտին մուրճով սալին հարվածելու ծիսական արարողության բացակայությունը: Եզնիկից սերող Վարդանի տարբերակում ավելացել է ծիսական այդ արարողությունը, որին, սակայն, ըստ առասպելի իմաստի, այլ բացատրություն է տրվել: Ըստ Վարդանի՝ Հայոց աշխարհի իշխողներից մեկն իմանալով, որ Արտավագոյը մի օր դուրս է գալու և աշխարհը տիրելու, այսինքն՝ աննելու է իր ձեռքից իշխանությունը, դիմում է գուշակներին և կախարդներին, թե երբ է Արտավագոյն ազատվելու իր կապանքներից: Եվ ահա նրանց խորհրդով Հայոց աշխարհի այդ իշխողը հիմք է դնում Նոր տարվա ծիսակարգին, որն այնուհետև շարունակվում է կատարվել յուրաքանչյուր Նավասարդի օրը: Ուրեմն, դարբինների

5 **Халагянц Гр.** Армянский эпос в «Истории Армении» Моисея Хоренского, ч II. М., 1896: стр. 73-76: **Ա. Ղանալանյան**, Ավանդապատում, Երևան, 1969, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., N 806 Բ:

6 **Ա. Ղանալանյան**, Ավանդապատում, Երևան, 1969, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., N805 Բ, Халагянц, II, стр. 74-76:

կռանահարության ծիսական արարողությունը, ըստ Վարդանի, ծագել և մեկնաբանվել է ոչ թե աշխարհի վերահաս կործանումը կանխելու տիեզերական նպատակով, այլ Հայոց աշխարհի իշխողի նեղ անձնական շահով ու երկյուղով միայն: Ծիսական արարողության իմաստի այս նեղացումը բխում է Վարդանի (նաև Եզնիկի) առասպելի տարբերակի ոգուց, քանզի ըստ այդմ՝ Արտավազը չար ու աշխարհակործան անձ չէ, այլ չար վիշապներից ու դևերից արգելափակված հերոս, որի գալստյանն անձկությամբ սպասում են հայերը: Վարդանի տարբերակում բացահայտ նկատվում է առասպելի գաղափարի և նրան հարած ծեսի իմաստային անհարիրություն, որ գալիս է Վարդանի կամ մեկ ուրիշի կողմից ծեսը Եզնիկի տարբերակին հարմարեցնելուց: Ծեսի բուն իմաստը, ինչպես կտեսնենք, կապված է Արտավազի կամ Շիթարի չար ըմբռնմանը:

Առասպելի մնացած հինգ տարբերակներն իրենց գաղափարով և ծիսական արարողությամբ միանգամայն համախոս են: Բացի Խորենացու տարբերակից, մնացած առասպելական գրույցներում, այդ թվում՝ նաև Վարդանի տարբերակում, դարբինների կռանահարության ծիսական արարողությունը կապվում է Ամանորի, հայոց հին Նոր տարվա՝ *Նավասարդի նախօրեի կամ առաջին օրվա հեպ*: Միայն Խորենացու հաղորդմամբ, իր ժամանակ (V դարում) դարբինները, առասպելին հետևելով, կիրակի օրը («յաուր միաշաբաթուջ») երեք կամ չորս անգամ հարվածում են սալին, որպեսզի Արտավազի շղթաներն ամրանան: Այսինքն՝ Խորենացու մոտ տարեկան ծիսական ցիկլին փոխարինում է յոթնօրյա կամ շաբաթական ցիկլը, որը կրկնվում է ամբողջ տարվա ընթացքում, հետևաբար նաև տարեվերջին:

Ուրեմն, ըստ ծեսի և առասպելական բուն ավանդության, Արտավազ-Շիթարը հանդես է գալիս իբրև աշխարհակործան չար ոգի, որը բանտարկվել և շղթայվել է քաջքերի կամ աստվածների (ըստ Գր. Խլաթեցու՝ չաստվածների) կողմից. երկու սև և սպիտակ շներ շարունակ կրծում-լիզում են նրա շղթաները, որոնք տարեմուտին բարակում, դառնում են մազաչափ: Եվ ահա այդ ճակատագրական պահին բարակած շղթաների խզումը և կապանքներից Արտավազ-Շիթարի ազատումն ու աշխարհի կործանումը կանխելու նպատակով դարբինները տարեմուտին կամ Նոր տարվա (Նավասարդի) առաջին օրը մեկ կամ երեքից չորս անգամ մուրճով հարվածում են սալին:

Այս է Արտավազի առասպելի և նրան աղերսվող ծեսի տիպական ու ընդհանրացված պատկերը, որ արտածվում է բերված հինգ տարբերակների բաղդատումներից:

Մեր թեմայի համար հատկապես ուշագրավ է առասպելի ծիսական կողմը: Արտավազի առասպելը մեզանում թերևս միակն է, որի մեջ հին մատենագրական աղբյուրներով վկայված է ոչ միայն նրան աղերսվող ծեսի նկարագրությունը, այլև ծագումը:

Խորենացու մտտ ծեսը միայն նկարագրվում է, այն էլ իբրև առասպելի ոգուց բխող ինքնաբերաբար կատարվող սովորույթ: Մինչդեռ Գր. Խլաթեցու և Վարդան Արևելցու հաղորդումներում ակնարկ կա ծիսակարգի պաշտոնական սահմանման մասին: Ըստ Վարդանի՝ ծեսը սահմանվում է գուշակների և կախարդների (իմա՝ քրմերի) առաջարկությամբ թագավորի կողմից, նրա հրամանով, իսկ ըստ Խլաթեցու՝ հենց կախարդների կողմից. «Վասն որոյ, — գրում է նա, — կարգեցին կախարդքն առասպել դիմաք և թէատրոնօք՝ թէ ի տարեմուտն ի Նաւասարդի մեկն ամենայն գործատր զիր զինչն և գործն կոփէ երեք անգամ, դարբինն և այլն ամենայն» (ընդգծումն իմն է՝ Ս. Հ):

Ուրեմն, կախարդները (որ բնագրերից ելնելով՝ քրմեր պետք է հասկանալ) սահմանում են Նոր տարվա առաջին օրը («ի տարեմուտն ի Նաւասարդի մեկն») կատարել «առասպել դիմաք և թէատրոնօք», այսինքն՝ առասպելը ներկայացնել դիմակներով և թատերական արարողությամբ (իմա՝ ծես): Այստեղից կարելի է ենթադրել, որ միջնադարում հայոց Նավասարդի (Նոր տարվա) առաջին օրը Արտավազդի (գուցեն հանգունատիպ այլ առասպելների) ծիսականացմամբ կատարվել է *դիմակավորված և թատերականացված ծիսական արարողություն, որի մեջ* արարողական կարևոր դեր են խաղացել դարբիններն ու առհասարակ բոլոր գործավորները («ամենայն գործատր»), որոնց հիմնական դերն է եղել իրենց աշխատանքային գործիքներով հարվածելը՝ աշխարհակործան չար ոգու (Արտավազդ-Շիթար) կապերն ամրապնդելու և աշխարհը վերահաս կործանումից փրկելու նկատառումով:

Դարբինների՝ ծեսի մեջ մտնելը պատահական չէ: Ընդհանուր առասպելաբանության մեջ դարբինը մեծ մասամբ հանդես է գալիս կամ իբրև «երկնային ամպրոպային կրակի մարմնացում՝ ամպրոպային աստված», կամ իբրև նրա օգնական:⁷

Իրանական առասպելաբանության մեջ դարբին Կավեն Զոհակ-Աժի-Դահակա վիշապի գլխավոր թշնամին է, որ ապստամբում է Զոհակ բռնակալի դեմ: Ամպրոպային հերոս Ֆերիդուն-Թրայտառնան դարբին Կավեի օգնությամբ է Զոհակին շղթայում Դըմավենդ լեռան վրա: Գերմանական, վրացական, հայկական համանման առասպելներում դարբիններն առասպելից իջել, դարձել են տվյալ առասպելներին ուղեկցող ծեսերի կատարողներ: Գերմանական աշխարհում շղթայված աշխարհակործան Լոկի-Լուցիֆերի առասպելների կապակցությամբ դարբինները տոն երեկոները կամ յուրաքանչյուր օրվա աշխատանքից հետո մեկ կամ երեք անգամ կոանով հարվածում են սալին, որպեսզի Լուցիֆերի շղթաներն ամրանան:⁸ Վրացական Ամիրանիի մասին պատմվող

7 Мифы народов мира, Энциклопедия, т. II, М. 1982, стр. 22.

8 Մ. Աբեղյան, Երկեր հ. Ը, Երևան, 1985, էջ 190-192:

շատ գրույցներում նրա շղթաները լիզող շան շնորհիվ շղթաները բարակում են, բայց յուրաքանչյուր Ավագ հինգշաբթի կամ Կարմիր ուրբաթ դարբինները կռաններով հարվածում են սալին, որից Ամիրանիի շղթաները դարձյալ ամրանում են [Чиковани, 271, 275, 281, 292]: Ամիրանիի առասպելի վրացական տարբերակներում հաճախ է հիշատակվում այն գաղափարը, որ եթե Ամիրանին ազատվի իր կապանքներից, ապա առաջին հերթին նա դարբիններին է ոչնչացնելու:

Սա ցույց է տալիս Ամիրանիի (նաև Լոկի-Լուցիֆերի, Արտավազդ-Շիթարի)՝ բնույթով ու էությանը դարբիններին հակադիր ու հակառակորդ կերպար լինելու պարագան, որն էլ իր հերթին վկայում է կերպարների այդ խմբի հակամարտությունը ամպրոպային աստծո կամ նրա օգնականների գործառույթը մարմնավորող դարբինների նկատմամբ: Անկախ այս շղթայված կերպարներին տված գիտական տարբեր մեկնաբանություններից, այդ համանման առասպելները դարբինների՝ ծեսի հետ ունեցած կապի տվյալ մակարդակում ունեն վախճանաբանական բնույթ ու բովանդակություն: Այդ առասպելաբանական անձինք այս կամ այն կերպ սպառնում են խախտել աշխարհի կարգուկանոնը, հաճախ՝ այն կործանել, որ կանխվում է դարբինների ծիսական նշված արարողությունների շնորհիվ:

Գալով հայոց Արտավազդ-Շիթարի առասպելին՝ տեսնում ենք, որ այն, համեմատաբար ուշ շրջանում գրառված բոլոր տարբերակներով, կապվել է միմիայն Նոր տարվա ծիսակարգին, որով առավել են շեշտվել ու ընդհանրացվել նրա վախճանաբանական իմաստն ու ծիսական գործառույթը: Այս մակարդակում առասպելական Արտավազդ-Շիթարը հանդես է գալիս իբրև ստորերկրյա (քթոնիկ) քառասյին ուժերը մարմնավորող, աշխարհակործան հրեշ, վիշապ, որի դեմ ծիսական արարողությամբ մարտնչում են տիեզերական կարգուկանոնն արարող աստվածության ներկայացուցիչ դարբինները և Նոր տարվա սկզբին նորոգում հին տարվա վերջին իր քայքայման եզրին հասած աշխարհը:

Հայոց այս հին կատարածաբանական առասպելի հետագա զարգացումն ու նոր իմաստավորումն արտահայտված ենք գտնում «Մասնա ծոեր» հերոսավեպի՝ Փոքր Մհերի՝ ժայռում փակվելու առասպելաբանական դրվագներում:⁹

9 Վրաց Ամիրանիի առասպելը, ինչպես հաստատել են այդ առասպելի ճշմարիտ հետազոտողները՝ Գրեն, Օրբելի, պատկանում է Միիր-Միեր իրանական ծագմամբ անունների հերոսների շրջանակին: Հայոց Մհերի հետ Ամիրանիի առասպելաբանական կապը հայագիտության մեջ երևան եկավ 1972 թ., երբ մեր կողմից Մասիս ավանում գրառվեց մոկացի Թովմաս Սարգսյանից «Ս. ծոեր» հերոսավեպի մի նոր պատում («Մասնա ծոեր», հ. Գ): Թովմասը վեպը լսել էր հայրենի՝ Մոկաց Տմիս կամ Տմիք գյուղում, նա եղել էր հողագործ, բայց իր շատ հայրենակիցների նման զբաղվել էր նաև թաղիքագործությամբ և զգրարությամբ: Ըստ նրա պատումի՝ Դավիթը մեռնում է, հրեշտակը գալիս է, Մհերին ասում, թե՛ «Տու ամբողջ դևերին պիտի կոտորես», Մհերը լինում է շատ հսկա, «...Երկիր պտի մնա քու ծեռը, Մհեր», նա կոչվում է դևերի հետ, հաղթում, մնում է մի դև՝

Մհերի առասպելը: Մհերը հոր՝ Դավթի անեծքով մնում է անմահ ու անժառանգ: Ժամանակ անց հողը (երկիրը) այլևս չի դիմանում նրա ոտքերի տակ. «Խող խալիվորցե», «ախթիարացե», «հող խալպըցեր ա», «խող մեղավոր-ցավ», — ասված է վեպի մի քանի պատումներում.¹⁰ ասել է թե՛ աշխարհը ծերացել է, աղավաղվել ու ապականվել: Իսկ աշխարհի ծերացումն ու քայքայումը, ինչպես տեսանք վերևում, վրա է հասնում տարեվերջին (վախճանաբանական մտահայեցողությունների ամենանախնական՝ տարեկան ցիկլի դեպքում):

Ահա այդ ճակատագրական պահին Մհերը փակվում է քարայրում: Եվ նա դուրս կգա քարայրից այն ժամանակ, երբ, ինչպես ասված է մի պատումում, «դույնեն տիր մ' էլ ավրվի, շինվի», այսինքն՝ աշխարհը մի անգամ էլ ավերվի ու նորից շինվի [Սասնա ծռեր Ա, 933]: Այս վերջին գաղափարը վկայում է վախճանաբանության առավել մեծ տարածածամանակային շրջանի ըմբռնում, քան տարեկան ցիկլն է: Եվ, իրոք, դա երևում է վեպի համանման բոլոր մոտիվները գննելիս:

Վեպի Մկեաց տիպաբանական խմբի գրեթե բոլոր տարբերակներում Մհերի՝ քարայրից դուրս գալու ժամանակը, տարբեր արտահայտություններով, կապվում է վերջին դատաստանի կամ, համեմատաբար ուշ արտահայտությամբ՝ Քրիստոսի երկրորդ գալստյան և վերջնական դատաստանի գաղափարի հետ: Պատումներից մեկում մայրը գերեզմանից խորհուրդ է տալիս Մհերին. «Կինա Վանա քաղաք, // Քու խաց թխուկը, // Քու էմագ (կերակուր)

Բազբազ անունով, որը շատ հսկա դև է լինում, Մհերը գնում դրա հետ էլ է կովում. «Տըրա պառավ մերը ընում ա, իրա տղայի ոտաց տակ փոշի յա թափում՝ մոխիր, իսկ Մհերի ոտաց տակ՝ սապնով ճուր ա լցնում» («Մ.ծռեր», հ. Գ, էջ 78), սակայն Մհերը դարձյալ հաղթում է, և այդ ժամանակ է, որ սատանան խաբում է Մհերին՝ ասելով՝ կովի Աստծո հետ, որ երկինքն էլ մնա քեզ, Մհերը խաբվում է, և դրա հետևանքով ուժը պակասում է, հրեշտակին հրավիրում է մենամարտի և կովում նրա հետ, հրեշտակը բռնում է Մհերին, դնում գետնին, շղթայով կապում է ոտքը, կախում ժայռից և հրամայում, որ «Քեզի մահ չըլնի, և ագո՛վները ուտեն քու պլոճիկ, կոիկն ու անծեղն էլ թոքերը, քեզ մահ չլինի, որ դու համարձակվեցիր կովել Աստծո հետ: Մհերի հայկական այս պատումը՝ մանավանդ վերջաբանը, շատ նման է վրաց Ամիրանիի պատումներին, նշված մոտիվները (հրեշտակի կողմից ժայռին շղթայվելու, նրա անմահ մնալու և թոչունների կողմից նրա ամորձիքն ու յարդը կտցահարելու մոտիվներում) ընդհանուր են հունական Պրոմեթևսի և վրաց Ամիրանիի գրույցներին, բայց ամենաուշագրավ նմանությունը վրաց առասպելի հետ այն է, որ Մհերը հանդես է գալիս իբրև դիվանարտիկ, անգամ աստվածամարտիկ, և որ այդ գլխավոր դևի անունն էլ Բազբազ դև է, որը հաճախադեպ է վրաց Ամիրանիի առասպելի տարբերակներում: Հայոց վիպական ավանդության մեջ Բազբազ անունով դև բնավ հանդես չի գալիս, և սա մեզ հիմք է տալիս ենթադրելու, որ հայոց վիպական ավանդությունը, վեպի այս տարբերակը, բացահայտ ազդվել են վրաց Ամիրանիի առասպելներից:

10 Սասնա ծռեր Բ II, հ.Բ, մասն II, խմբագրեց՝ ակադ. Մ.Աբեղյան, աշխատակցությամբ պրոֆ. Կ.Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1951, էջ 316: Ա, հ. Ա., խմբագրեց՝ պրոֆ. Մ.Աբեղյան, աշխատակցությամբ Կ.Մելիք-Օհանջանյանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1936, էջ 117: Բ I, հ.Բ, I մաս, խմբագրեց՝ ակադ. Մ.Աբեղյան, աշխատակցությամբ պրոֆ. Կ.Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1944, էջ352: Գ. հ. Գ, պատումների գրառումը և բնագրի պատրաստումը Ս.Հարությունյանի և Ա.Սահակյանի, Երևան, 1979, էջ 55:

իփուկ ը, // Մինչիվ օրն դատաստան»: Միերը փակվում է քարայրում. «Էլ Աստված ամր չերավ (չիրամայեց), օր գրեր տուս. // Մնաց էստեղ, մինչիվ աշխարքի վերջին խող կը կրքվեր, // Ձիու ոտաց տակ դայամիշ կըլնը (կդիմանա)» [Մասնա ծոեր, Ա, 242, 244]:

Այս «աշխարհի վերջը» կամ «դատաստանի օրը» առավել որոշարկվում է վեպի այլ պատումներում, կապվում Քրիստոսի երկրորդ գալստյան գաղափարի հետ: Մոկաց Վարդանի պատումում այն արտահայտված է այլաբանորեն. Միերը քարայրում կմնա այնքան, «Չուր (մինչև) անծին ծնանի, անմախ մեռանի» [Մասնա ծոեր, Ա, 377]. բանաձև, որ սովորաբար իբրև հանելուկ ասվում է Քրիստոսի մասին՝ նկատի առնելով նրա մոր անարատ հղիացման ու անմահ Քրիստոսի ժամանակավոր մահվան պարագան:¹¹ Իսկ Նախո Քեռու և Զատիկի պատումներով Միերն ինքն է Աստծուց խնդրում իրեն փակել Վանա քարում՝ «Չուր Քրիստոս գա դատաստան»: Զատիկի պատումում ուշագրավ է այն մոտիվը, որ Միերն Աստծուց խնդրում է հոգեառ Գաբրիել հրեշտակին ուղարկել՝ իր այդ ցանկությունը կատարելու: Այսպես էլ լինում է. «Գաբրիել հրեշտակ զՄիեր իցկեց Վանա քար, // Մընչիվ Քրիստոս գա դատաստան» [Մասնա ծոեր, Ա, 51, 117]:

Մոկացի Հովակիմենց Ղազարի պատումով բավական մանրամասն նկարագրվում է վերջին դատաստանի ժամանակ Քրիստոսի գործառույթը: Դավիթը գերեզմանից խորհուրդ է տալիս Միերին. «Կնա Վանա ռավիր (այգեստան) Ակոափու քար կա. // Մըտը էն քարը մեջ. // Քու կերակուրն էլ էփված ի, // Չուր Քրիստոսը կալստյան. //- Որ Քրիստոս կա, // Լուսըղեն աթոռի վերա նստի, // Արտար-մեղավոր մե մեկուց ջըկի՝ // Էն օր դու տուս կըլնիս» [Մասնա ծոեր, Ա, 300]:

Մոկաց մեկ այլ պատում վկայում է, //Ըն օր իշ քար քաղեն, ավագ մաղեն, // էն ժամանակ Միեր տը գա դուսե [Մասնա ծոեր, Ա, 700]: Ժողովրդական հավատալիքներով՝ «քար քաղեն ու ավագ մաղելը» կապված է մահվան ու հանդերձյալ կյանքի պատկերացման հետ: Հանգուցյալի դիավացման, մասնավորապես ոտները լվանալու ժամանակ ասվում է «Քարդ քաղած ըլի, հողդ մաղած ըլի» բարենախությունը,¹² որով պատկերավոր ակնարկվում է հանդերձյալ աշխարհում հոգու գնալիք անխոչընդոտ ճանապարհը, հետևաբար և արդար դատաստանը: Միերի պարագայում հենց այդ վերջին արդար ու անաչառ դատաստանի հանգամանքն է մատնանշված: Այս ամենը բերում է այն համոզման, որ Միերի քարայրում (իմա՝ ստորերկրայքում) փակվելը հին պատկերացմամբ դիտվել է իբրև ժամանակավոր մահ, քարայրում (ժայռում)

11 Ս.Բ. Հարությունյան, Հայ ժողովրդական հանելուկներ, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1965, № 1976 ա:

12 «Ազգագրական հանդես», X, Թիֆլիս, 1901, էջ 169:

փակվելը՝ իբրև թաղում (հմմտ. սեմական ժողովուրդների (և հենց Քրիստոսի)՝ ժայռափոր խցերում թաղվելու և հին հայոց քարաքղային թաղումների իրակությունների հետ): Միերը կապվում է անդրաշխարհի հետ. հիշենք, որ քարայրում փակվելու խորհուրդը նա մեծ մասամբ ստանում է արդեն մեռած ու գերեզմանում թաղված իր ծնողներից (իմա՝ անդրաշխարհից): Տեսանք նաև, որ պատումներից մեկում անգամ նա քարայրում փակվում է մահվան հոգեառի՝ Գարրիել հրեշտակի կողմից: Այդ գաղափարն ավելի է ամրապնդվում այն իրողությամբ, որ նա ժայռից դուրս է գալու մեռելների ընդհանուր հարության ժամանակ՝ վերջին դատաստանին, երբ բոլոր արդար ու մեղավոր հոգիներն իրենց մարմիններով ներկայանան ասեղ դատաստանին: Ժայռում փակվելու և նորից դուրս գալու գաղափարական այս մոտիվները կապվում են հին արևելյան մեռնող ու հառնող աստվածության առասպելային հետ: Եթե վերջինս հիմնականում արտացոլում էր բնության, մասնավորապես բուսականության, հացաբույսերի՝ աշնանն ու ձմռանը չորանալու (մեռնելու) և գարնանն ու ամռանը կրկին կանաչելու, բարգավաճելու (իմա՝ հառնելու) իրողությունը, այսինքն՝ ժամանակաբանորեն կապվում էր տարեկան ցիկլի, մշակութաբանորեն՝ երկրագործական տարվա տարբեր փուլերի հետ, ապա Միերի առասպելի դեպքում՝ վախճանաբանական ժամանակի առավել մեծ, տիեզերական միավորների, այն է՝ աշխարհի կործանման և կրկին վերաշինման նոր առասպելային հետ: Այսուհանդերձ, Միերի առասպելում վերապրուկի ձևով շարունակվել է պահպանվել հին տարեկան ցիկլի գաղափարը: Վեպի մի քանի պատումներով Միերի քարայրի դուռը բացվում է տարին մեկ անգամ՝ Համբարձման գիշերը, բայց հրաման չկա, որ նա քարայրից դուրս գա [Սասնա ծռեր, Ա, 51, Բ I, 43]¹³, կամ էլ Համբարձմանը դուրս է գալիս քարայրից, նայում աշխարհին, ախ քաշում և նորից փակվում [Սասնա ծռեր, Բ II, 316]: Մի քանի պատումներում Միերի քարը բացվում է Զատիկին՝ սուրբ հարության օրը, երբ նա լուսաբացին դուրս է գալիս քարայրից, աղոթում, ձին երեք քայլ է կատարում դեպի դուրս, ապա երեք ժամից հետո կրկին փակվում քարայրում, քանզի հրաման չկա դուրս գալու [Սասնա ծռեր, Բ, II, 172, Գ, 343]: Մեկ պատումով Միերի քարի դուռը բացվում է փոքր Զատիկի խթման օրը (Քրիստոսի ծննդյան ու մկրտության օրը) [Սասնա ծռեր, Գ, 55], մեկ ուրիշով [Սասնա ծռեր, Ա, 378] քարայրի դուռը բացվում է տարին երկու անգամ՝ Համբարձման գիշերը և Վարդավառին, իսկ մեկ այլ պատումի՝ հինգ անգամ, յուրաքանչյուր տարվա հինգ նավակատիքների օրերին, երբ Միերը դուրս է գալիս քարայրից, նայում աշխարհին և կրկին փակվում այնտեղ, քանզի հրաման չկա աշխարհ դուրս գալու [Սասնա ծռեր, Բ I, 102]: Ինչպես տեսնում ենք, Միերի քարայրը բացվում է ծիսական տարբեր տոների օրերին: Բացառությամբ վերջին երկու պատումների, մնա-

13 Գ. Սրվանձոյանց, Երկեր, հ. I, Երևան, 1978, էջ 88, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:

ցած դեպքերում քարայրը բացվում է տարին մեկ անգամ՝ կամ Համբարձմանը, կամ Զատիկին, կամ Ծննդին (փոքր Զատիկ), կամ էլ Վարդավառին (ըստ Մշո ձեռագիր պատումներից մեկի):

Այս բոլոր տոներն էլ, ըստ եկեղեցական տոնացույցի, կապված են Քրիստոսի տարբեր փոխակերպումների հետ (Ծնունդ, Հարություն, Համբարձում, Պայծառակերպություն), իսկ ըստ բնական օրացուցային ընկալման՝ համապատասխանում են ձմեռնամուտին, գարնանամուտին, ամառնամուտին (նաև աշնանամուտին): Հայոց հին շարժական տոմարի տարեսկիզբը, ինչպես իրավացիորեն հավաստում են տոմարագետներից շատերը, եղել է գարնանամուտը՝ գարնանային գիշերահավասարի օրը (մարտի 20-ը):¹⁴ Այսինքն՝ հայոց հին Նոր տարին՝ Նավասարդը, սկզբում (բուն տոմարով) համապատասխանել է գարնանամուտին: Բայց քանի որ հայոց հին արեգակնային տոմարը շարժական էր (4 տարվա ընթացքում մեկ օրվա հավելումով), ուստի և օրերի տեղաշարժման հետևանքով փոխվել է նաև Նավասարդի 1-ը՝ տարեմուտը: Եթե հայոց բուն տոմարի սկզբում (մ. թ. ա. 457թ.) Նավասարդի 1-ը համապատասխանել է մարտի 20-ին, ապա այդ նույն տոմարի վերջում՝ մ. թ. 428թ՝ օգոստոսի 11-ին [հմմտ. Աղայան 1986, 42-47 և այլուր]: Ուրեմն, հին հայոց Նոր տարին ևս եղել է շարժական և տարբեր ժամանակներում նշվել է տարբեր օրերի: Միերի առասպելում հաճախակի հիշվող Համբարձումն ու Զատիկը, որոնք կատարվել են գարնանը, ըստ երևույթին համապատասխանել են հին հայոց Նոր տարվան՝ Նավասարդին: Այդ է վկայում թեկուզ հայոց մեջ այդ տոնախմբությունների կատարման ցարդ հարատևող լայն ժողովրդայնությունը: Նույնը վերաբերում է նաև Վարդավառին՝ իր համաժողովրդական ծիսախաղերով ու զվարճություններով: Սրվանձտյանցը, նկատի առնելով Վարդավառը Նոյի ջրհեղեղից փրկվելու, Մասիսից իջնելու, իբրև «մարդկության երկրորդ սկզբի» հետ կապվելու ավանդություն, հավաստում է, որ «Հայոց Նավասարդն է Վարդավառը» [Սրվանձտյանց I, 83]: Իսկ Աբեղյանը, հավանաբար նկատի ունենալով Նավասարդը օգոստոսին տոնելու մատենագրական վկայությունները, գտնում է, որ հին ավանդությանը Աստղիկի տոնը «կոչվել է Վարդավառ... երբ մեծամեծ հանդեսներ էին կատարում տարվա վերջին օրերին, Նոր տարվա, Նավասարդի սկզբին, հին «Բարեկենդանին»:¹⁵ Այս ամենը վկայում է, որ Միերի քարայրի դուռը բացվել կամ ժամանակավորապես նա քարայրից դուրս է եկել տարին մեկ անգամ, հատկապես այն տոներին, որոնք համապատասխանել են հայոց հին Նոր տարվա փոփոխվող օրերին:¹⁶

14 Է. Աղայան, Ակնարկներ հայոց տոմարների պատմության, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1986, 36 հուն:

15 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Է, Երևան, 1975, էջ 158:

16 Ս. Հարությունյան, Վիշապամարտը «Մասնա ծներ»-ում, «Լրաբեր» հասարակական

Այս փաստերն ու փաստարկները ցույց են տալիս, որ Միերի հիշյալ առասպելը հնում կապված է եղել Նոր տարվա ծիսակարգի հետ: Նա քարայրից, ըստ երևույթին, դուրս է եկել յուրաքանչյուր Նոր տարվա սկզբին, երբ նորացած ու թարմացած է եղել տարեվերջին իր քայքայման եզրին հասած հին աշխարհը: Սակայն առասպելը, հետագայում կապվելով փրկչաբանական մտահայեցություններին, նոր փրկչի գալու և աշխարհն ու մարդկությունը փրկելու գաղափարներին (հմմտ. Արտավազդի առասպելի՝ Եզնիկի տարբերակի հետ), կապվել է վախճանաբանական առասպելների գաղափարաբանությանը, հետևաբար և տարածաժամանակային առավել մեծ ցիկլի, այն է՝ աշխարհի վախճանի, մեռելների հարության և վերջին դատաստանի հետ:

Այստեղ հարկ է նկատի ունենալ նաև հետևյալը. իրանական Միթրա-Միհրը (Միեր) հելլենիստական ժամանակաշրջանում, հատկապես Միջագետքում ու Փոքր Ասիայում հանդես է գալիս իբրև Փրկիչ աստված¹⁷: Նրա պաշտամունքը զգալի դեր է կատարել նախնական քրիստոնեական ուսմունքի և հայեցակետերի կազմության մեջ: Քրիստոսի՝ չար ոգիների դեմ մաքառումն ու պայքարը, դժոխք իջնելն ու կործանելը հետևանք է Միթրա-Միհրի ռազմի գործառնության ազդեցության:

Միթրան Ռաշնուի և Սրառշայի հետ միասին Չինվաթ կամրջի վրա հանդես է գալիս իբրև հոգիների դատավոր [Мифы II, 156], ճիշտ այնպես, ինչպես հայկական հավատալիքներով՝ Քրիստոսը հոգիների ամենօրյա դատաստանի ժամանակ:¹⁸

Միհր-Միթրան հանդես է գալիս նաև վերջին դատաստանին: Ըստ միհրապաշտների հայացքի՝ բարու և չարի միջև մղվող պայքար անվախճան չէ: Երբ համապատասխան հարյուրամյակներ անցնեն, չար ոգիների ուղարկած տառապանքները կազդարարեն աշխարհի վախճանը: Այնժամ Միհրի սպանած ցուլը նորից երկիր կգա, Միհրը նորից վայր կիջնի և մարդկանց հարություն կտա: Ողջ մարդկությունը կհավաքվի մի հսկայական ժողովի, և ճշմարտության աստված Միհրը բարին չարից կգատի: Այդ ժամանակ նա, իբրև վերջին զոհաբերություն, կմորթի աստվածային ցուլը, նրա ճարպը կխառնի սրբագործված գինուն և արդարներին կմատուցի այդ հրաշալի խմիչքը, որից նրանք անմահություն ձեռք կբերեն¹⁹: Հոգիների վերջին դատաստանի և փրկության այս գաղափարը շատ կողմերով փոխանցվում է քրիստոնեությանը, և Միհր-

գիտությունների, № 11, Երևան, 1981, էջ 83:

17 **Фрай Ричард**, Наследие Ирана, изд-во «Наука», М. 1972, стр. 213:

18 Տե՛ս «Մահվան և հանդերձյալ կյանքի առասպելներ», **Ս. Հարությունյան**, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 432:

19 **Cumont Franz**, Die Mysterien des Mithra, Leipzig, 1911, 131:

Փրկչի փոխարեն հանդես է գալիս Քրիստոսը, որպիսին առկա է մեր վեպում:²⁰

Մհերի առասպելում Մհեր-Միհրի վախճանաբանական գործառույթը քրիստոնեական կրոնի ազդեցությամբ փոխանցվել է Քրիստոսին, որը հանդես է գալիս իբրև վերջին դատաստանի միակ դատավոր և, ինչպես ասված է վերոբերյալ պատումներից մեկում, կգա «Լուսըղեն աթոռի վրա նստի, // Արդար-Մեղավոր մե մեկուց ջրկի»: Միհր-Մհերի դերը առասպելում խիստ սահմանափակված է, նա գրեթե հանդես է բերված իբրև սովորական մահկանացու, որ ենթակա է վերջին դատաստանին, երբ իր քարե կացարանից (իմա՝ գերեզմանից) դուրս կգա, ինչպես բոլոր մեռելներն իրենց գերեզմաններից:

Դառնանք Մհերի առասպելի (իմա՝ «Սասնա ծռեր») տիպաբանական մյուս խմբի պատումներին:

Վեպի Մշո տիպաբանական խմբի պատումների մեծ մասում, որոնց մեջ առկա է Մհերի առասպելը, գրեթե խսպառ բացակայում է վերջին դատաստանի մոտիվը: Մհերի՝ քարայրից դուրս գալը պայմանավորված է սոցիալական մեկ միասնական ցուցիչով (կողով), այն է՝ *հացահատիկի անբնական խոշորացումով*:

«Յերոր ցորեն էղավ քընց ալուճ, // Ու գարին էղավ քընց մասուր մի», կամ՝ «Հայր գորիզն չեղնի մասրի խաղար, // Հար ցորեն չեղնի ընգուզի խաղար», կամ՝ «Եփ որ գարու խատըն էղավ ընգուզ, // Ցորնին էլ էղավ պնդուկ», կամ՝ «Մընչն ցորնու խատ ըլնի քըն մասուրըմ, // Կյարու խատ ըլնի քըն Հընդու կյուզըմ», կամ էլ պարզապես «Չուր ցորնի հատ էղնի մասրի բարա», նոր միայն Մհերը դուրս կգա քարայրից [տե՛ս Սասնա Ծռեր Բ I, 44, 101, 102, 195, 246, Գ 55, 441]:

Գարին՝ ընկույզի և ցորենը մասուրի չափ տեսնելու այս գաղափարը պարզ խորհրդանիշ է կենսամիջոցների առատության, սոցիալական բարվոք կեցության ու արդարության երազանքի, որը դարձել է պայման ու կապվել Մհերի ժայռից դուրս գալու հանգամանքի հետ: Հացահատիկի խոշորանալու այս սոցիալական ու կենսական ցուցիչը հիմքով առասպելաբանական է, ծագունաբանորեն աղերսվում է հացահատիկային մեռնող-հառնող աստվածության խորհրդանշական կերպարին:

Այն տարբերությամբ միայն, որ մեռնող-հառնող (կորսվող-վերադարձող) աստվածության առասպելի դեպքում վերածնվող, վերարտադրվող հացահատիկի չափերը (ֆիզիկական կերպարանքը) միևնույն բնականն են մնում, Մհերի առասպելի դեպքում այդ չափերը խիստ խոշորանում են: Այս տարբերությունը, անշուշտ, պայմանավորված է տարածաժամանակային միավորների տարբերությամբ: Եթե մեռնող-հառնողի առասպելները վերարտադրում են բնության

²⁰ «Սասնա ծռեր», աշխատակցությամբ Ս. Հարությունյանի, Երևան, 1972, էջ 638:

կամ երկրագործական կյանքի տարեկան փուլերը, ապա Մհերի առասպելը, վերանալով տարեկան ցիկլից, կապվում է տարածաժամանակային մեծ միավորներ ընդգրկող վախճանաբանական մտահայեցությունների հետ (իմա՝ հին աշխարհի կործանման ու նորի վերաշինման գաղափարին), որի հետևանքով էլ փոխվում են սպասվող հացահատիկների ծավալն ու որակը և դառնում համապատասխան նոր, վերաշինված աշխարհին), որի հետևանքով էլ փոխվում են սպասվող հացահատիկների ծավալն ու որակը և դառնում համապատասխան նոր, վերաշինված աշխարհին: Այլ կերպ ասած՝ փոխված նոր աշխարհի արդյունքը (հացահատիկը) ծավալով ու չափերով դառնում է հավասարաձևունակ իր ընդգրկված տարածաժամանակային միավորի չափերին և խորհրդանշում է նոր աշխարհի կենսամիջոցների առատությունն ու սոցիալական ապահովությունը:

Որ Մհերի առասպելն արտացոլել է նաև հողի ու հացահատիկի (իմա՝ երկրագործության) հետ կապված առասպելային, տեսնում ենք հերոսի՝ ժայռում փակվելու պատճառի և այնտեղից դուրս գալու պայմանի մոտիվների համադրումից:

Ինչպես տեսանք, ժայռում նրա փակվելու պատճառը հողի զառամելն է, ոտքերի տակ թուլանալը, եղծվելն ու պղծվելը: Հողն այստեղ «երկիր», «աշխարհ» ընդհանուր իմաստից զատ, սկզբնապես ընկալվել է իր բուն նշանակությամբ: Այդ է վկայում հենց ժայռից դուրս գալու պայմանը, երբ գարին դառնա ընկույզի և ցորենը մատուրի չափ:

Հող-հացահատիկ իմաստաբանական այս կապակցությունը վկայում է այդ առասպելային հնագույն նախաշերտի մասին, որ ընկած է մեռնող-հառնող աստվածության առասպելների մեծ մասի հիմքում: Տարին մեկ կամ մի քանի անգամ Մհերի՝ քարայրից դուրս գալն ու հողի ամրությունը փորձելու մոտիվը դարձյալ համախոս են նշված առասպելային: Եվ նա տարվա այդ օրերին դուրս չի գալիս քարայրից, քանզի «գետին զինք չվերու, // Օտքեր ի գետին կը ճկի» [Մասնա ծեղեր Բ I, 43]: Եվ, ինչպես ասված է մի պատումում՝ «Երոր ցորենի հատ էղավ մեկ մանսուր, // Գետին կը խայիմսա, // Մհերն ու իր ձին կը գան ախշար» [Անդ, 102]:

Ուրեմն, ցորենի խոշորացումով են պայմանավորված հողի (գետի) ամրացումը և Մհերի ելքը: Այստեղ հացահատիկ-հող-Մհեր եռյակը, իր պատճառահետևանքային հերթագայությամբ հանդերձ, ընկալվում է իբրև միասնական, համաժամանակյա փոխպայմանավորված իրականություն, ինչպես, դիցուք, գարնանային պարարտ հողում ծլարձակվող հատիկն ու այն անձնավորող մեռած ու հառնող աստվածությունը (հմնտ. Օսիրիսի, Թամնուզ-Ադոնիսի, Ատտիսի, նաև Քրիստոսի գարնանային հարության հետ): Մհերն, ուրեմն, շատ է մերձենում հացահատիկն անձնավորող մեռնող-հառնող աստվածություններին:

Բայց գիտենք նաև, որ Միթրա-Միհրը հին հայոց (և ոչ միայն հայոց) արեգակնային աստվածությունն է, որի արևային հատկանիշները պահպանվել են թե՛ Մեծ Միերի առյուծասպանության արարքում և մանավանդ նրա «Առյուծ» կամ «Առյուծաձև» մակդիրներում (առյուծն իբրև արևի խորհրդանիշ, հմմտ. Միթրայի պատկերագրության մեջ նրան առյուծակերպ, առյուծի գլխով քանդակելու պատկերացման հետ), թե՛ Փոքր Միերի՝ ձիու հետ ժայռում փակվելու մոտիվում (ձին՝ իբրև արևի խորհրդանիշ և Միթրային զոհաբերվող նվիրական կենդանի, ժայռը՝ իբրև արևային ու լուսաճաճանչ Միթրայի ծննդատեղի), թե՛ Վանա ժայռի, որտեղ, ըստ առասպելի, փակված է Միերը, «Միերի դուռ» անվանման մեջ, որը Միթրա-Միերի սրբատեղիների իրանական «Դար-ի Միհր» (Միերի դուռ) անվանման հայացած ձևն է, և թե՛ Միերի փակված ժայռում աշխարհի գանձը կամ ոսկին կուտակած լինելու (ոսկին՝ արևի խորհրդանիշ), այնտեղ հավերժ կրակ վառվելու մոտիվներում, երբ փոքր Զատիկի խթան գիշերը կրակի գնացած մի աղջիկ մտնում է բացված ժայռը և կրակ բերում²¹ [Սասնա ծռեր Գ, 55-56, հմմտ. նաև Мифы II, 155-157]:

Միերի առասպելի արևային հատկանիշների վկայություններից են նաև նրա ժայռից դուրս գալու ժամանակավոր պահերը (փոքր Զատիկ՝ ձմեռնամուտ, մեծ Զատիկ և Համբարձում՝ գարնանամուտ, Վարդավառ, որը մերձ է ամառնամուտին ու աշնանամուտին), ինչպես նաև մեկ պատումով վկայված հինգ նավակառիքները՝ Ծննդյան, Զատիկի, Վարդավառի, Վերափոխման և խաչի տոների նախօրեները), որոնք մոտավորապես համընկնում են տարվա չորս եղանակային ցիկլերի սկզբնակետերին, երբ կատարվում են արևադարձերը:

Արևային առասպելի նման համատեքստում Միերի ժայռում փակվելը սկզբնապես կարող էր դիտվել իբրև արևամուտ, իսկ դուրս գալը՝ արևածագ, հետևաբար՝ առասպելի արևային նախնական վարկածով հնարավոր է, որ Միերի ելումուտը կապված լիներ օրվա ցիկլի, այն է՝ գիշերվա ու ցերեկվա հետ, որ կրկնվում է ամեն օր արևմուտով ու արևածագով: Նման ենթադրությունը հավաստվում է այնու, որ «մեռնող-հառնող աստծո առասպելի իմաստաբանությունը (տարվա սեզոնային ցիկլը համադրվում է օրվա արևային ցիկլին, մարդկային կյանքի օրգանական ցիկլին, «կարգի» ու «քառսի» ուժերի պարբերական բախումներին, թագավորական իշխանության կանոնավոր նորացմանը և այլն) և նրա կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, որ հանգում է առասպելաբանական վաղնջական մոդելին (հերոսի հեռացումը սովորական աշխարհից, պայքար անդրաշխարհի ուժերի դեմ, հաղթանակ նրանց նկատմամբ, բարեկեցության վերականգնման համար անհրաժեշտ առարկայի ձեռքբերում, վերա-

21 Գ. Սրվանձոյանց, Երկեր, հ. I, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1978, էջ 88:

դարձ), պայմանավորել են նրա մերձակցությունը, երբեմն էլ բնական սինկրետիզմը աստեղային, աշխարհակերտման, վախճանաբանական, ինիցացիոն առասպելների լայն շրջանի հետ» [Мифы II, стр. 548]:

Այս վաղնջական սինկրետիկ ու սյուժետային մոդելի ընդհանրությանը հանդերձ՝ Միերի առասպելը, մեր համոզմամբ, կապված լինելով արևի պաշտամունքի հետ, սկզբնապես արտացոլել է արևի օրվա շրջապտույտը, այնուհետև առավել ընդլայնելով իր ցիկլային ընդգրկումը՝ կապվել է արեգակնային շրջապտույտի տարեկան արևադարձային ցիկլերի և Նոր տարվա ծիսական արարողության հետ, իսկ առավել ուշ շրջանում, փրկչաբանական և վախճանաբանական մտահայեցությունների զորեղ ազդեցությամբ, աղերսվել է աշխարհի վախճանի ու վերջին դատաստանի գաղափարին՝ տիեզերական դարաշրջանների տարածաժամանակային մեծ ցիկլի ընդգրկումով: Իր տիպաբանական ընդհանրության պատճառով Միերի առասպելն իր գոյության ողջ ընթացքում ներագրվել է նաև մեռնող-հառնող աստծո առասպելային թիվ և իր մեջ պահպանել դրան բնորոշ մոտիվներ:

Այսպես ուրեմն, ծագումնաբանորեն աղերսված լինելով բնության երևույթների, մասնավորապես արեգակի օրական ու տարեկան շրջապտույտներին, դրանով իսկ բուսականության (հացաբույսերի) մեռնելու և հառնելու իմաստաբանությանը՝ Միերի առասպելը հետագայում կապվել է աշխարհի ու մարդկության ընդհանուր ճակատագրի, աշխարհի վախճանի ու մեռելների վերջնական հարության գաղափարի հետ, իսկ առավել ուշ պատմական ժամանակներում այն խիստ ծիսայնացվել է և իրանական ավանդության մեջ, մասնավորապես պարթևական և սասանյան ժամանակաշրջանում, կապվել նորընծա արքայի թագադրման ծիսական խորհրդապաշտությանը:

Հայաստանի սահմանամերձ պարթևական իշխանության մաս կազմող Մեդիա-Ադրոպատենի Շիզ բնակավայրում էր գտնվում պարթևական թագավորների թագադրման հին սրբավայրը: Հին ավանդությամբ Սասանյան տիրակալները Տիզբոնում թագադրվելուց առաջ ուխտագնացություն էին կատարում Շիզ: Գ. Վիդենգրենի արդարացի ենթադրությամբ՝ պարթևական տիրակալները թագադրման ժամանակ հռչակվել են իբրև փրկիչ աստված Միթրայի իսկական մարմնացումներ: Ուշ ժամանակներում Քաբուլում, ինչպես նաև պարթևական թագավորության արևելյան կողմերում առկա է եղել մի ծիսական արարողություն, որի ժամանակ նորընծա տիրակալն իբրև «արքայական ծնունդ» դրամատիկորեն նկարագրվում է քարայրի մեջ: Նա այնտեղ է գտնվել իր ենթակաների հետ, որոնք արքային նայել են իբրև նորածին մանկան, իբրև հրաշալի ծագումով էակի, որը պետք է թագավոր դառնա, և պաշտել են նրան:

Գ. Վիդենգրենը, այս վկայությունները համադրելով հայկական Միերի՝ քարայրում փակվելու և տարին մեկ անգամ այնտեղից դուրս գալու փաստերին,

գտնում է, որ Միթրա-Միհրի առասպելաբանական ու խորհրդապաշտական քարայրների այս նախապատկերներն են Միթրայի պաշտամունքային վայրերի փոխակերպված քարանձավները՝ իրենցից բխող սառնորակ ջրով (հմմտ. Մհերի ժայռից՝ Ագռավա-քարից, բխող ջրի հետ, որ ընկալվել է իբրև Մհերի ձիու մեզ-Ս.Հ.): Նմանատիպ քարայրներում է, ըստ Միթրայի դիցաբանական խորհրդապաշտության, ծնվել լուսաճաճանչ Միթրան:

Տեսնում ենք, ուրեմն, որ իրանական ավանդության տվյալներով Միթրա-Միհրի (Մհերի)՝ ժայռում փակվելու առասպելը խաղարկվել է իբրև ծիսական դրամա արքայական օժման ու թագադրման խորհրդավոր արարողություններում, և Միհր-Մհերի ժայռից դուրս գալը դիտվել է իբրև արքայական նորացման, նոր փրկիչ թագավորի աշխարհ գալու ծիսական մարմնացում:

Ահա նման իմաստաբանական տարբեր փոխակերպումների է ենթարկվել հայկական Մհերի առասպելը՝ սիմվոլացնելով մե՛րթ նոր օրվա, մե՛րթ նոր տարվա, մե՛րթ նոր պտղի, մե՛րթ նոր աշխարհի, մե՛րթ էլ նոր թագավորի ծնունդը, բոլորն էլ հավասարաձևունակ միմյանց, միշտ խորհրդանշելով նորի ու վերածնվողի գաղափարը:

Ինչ վերաբերում է Արտավազդի և Մհերի առասպելների ընդհանրությանը, ապա երկուսն էլ տիպաբանորեն նույնական են, պատկանում են առասպելների միևնույն խմբին՝ հերոսների բնավորության ու գործառնության տարբերությամբ միայն: Եթե Արտավազդ-Շիթարը խորհրդանշում է քառսային մութ ու խավար ուժերը, որոնք սպառնում են աշխարհի կործանմամբ, ապա Մհերը, հակառակը, խորհրդանշում է վերածնվող արևի, տարվա, նոր աշխարհի, նոր պտղի, նոր թագավորի աշխարհաշեն գաղափարը, որին անձկությամբ սպասել է մարդկությունը:

Եվ հարկ է նշել, որ այս երկու առասպելներն իրենց տիպաբանական ընդհանրության պատճառով փոխաազդել են, ինչպես, դիցուք, որ Արտավազդին սպասում են իբրև փրկչի, այնպես էլ Մհերի առասպելի այն տարբերակներում, որոնց մեջ հավաստվում է, թե «Մհերն օր քարից դուրս գա, // Աշխարք պիտի ավերա» [Մասնա ծոեր, Բ I, 246, Բ II, 531]: Այսինքն՝ հերոսների տարբեր գործառնությունների փոխադարձություն:

Ուշագրավ են նաև այս երկու կատարածաբանական առասպելների հորինվածքային դիրքն ու նշանակությունը հայոց հին ու նոր վեպերում: Արեդյանն արդեն դիտել և հավաստել էր դյուցազնական առասպելների նույն հերթականությամբ առկայությունը հայոց հնագույն վեպում՝ «Վիպասանքում» և «Մասնա ծոերում»²²: Հայոց հին «Վիպասանքը» ավարտվում է Արտաշեսի անեծքով, նրա որդու՝ Արտավազդի՝ Մասսի վիհերից մեկում փակվելով:

22 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1966, էջ 426:

«Մասնա ծռեր» հերոսավեպը ևս նույն կերպ է ավարտվում. հոր՝ Դավթի կողմից անհիծված Մհերը փակվում է Վանա կամ Ագրիու քարում: Երկու առասպելներն էլ, տեսանք, ունեն վախճանաբանական բնույթ ու բովանդակություն և նշված վեպերի համատեքստում՝ վերջաբանի իմաստ: Երկու վեպերում էլ առասպելաբանական սխեման, ինչպես նշել է Աբեղյանը, գրեթե նույնն է: Սա ցույց է տալիս երկու վեպերի նախնական արխետիպային ընդհանրությունը և այն, որ վեպերը հորինվել ու դիտվել են իբրև ազգային կյանքի ծագման, զարգացման և ավարտման մի ամբողջական պարփակ գեղարվեստական մոդել, վիպական մի ամբողջություն՝ հիմնված հին առասպելական ուրվագծերի վրա՝ առասպելաբանականից փոխակերպված պատմականի, որն ունի իր սկիզբն ու վախճանը, ինչպես աշխարհն ինքը:

СХОДНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В «ДАВИДЕ САСУНСКОМ» И ДАГЕСТАНСКОМ ЭПОСЕ (ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ, СВЯЗЕЙ ЗОНАЛЬНОГО РОДСТВА)

Абдулаким Аджиев

Махачкала

Сравнительный анализ ряда образов и мотивов в «Давиде Сасунском» и дагестанском сказочном и героическом эпосах показывает большое их сходство. Необычайно широкое распространение таких образов и мотивов в мировом фольклоре наводит на мысль об их типологическом характере, что обычно и соответствует действительности. Однако у народов, имеющих генетическое родство или контактные взаимосвязи, нередки явления также фольклорного генетического родства и взаимосвязей.

Армения и Дагестан не граничат друг с другом, но связи армян и дагестанцев все же имели и имеют место: в раннесредневековый период, в частности, при распространении христианства в Дагестане; во многих городах и селах Дагестана проживали и армяне (Дербент, Тарки, Эндирей и др.), что подтверждается свидетельствами путешественников и др.; в Кизлярском районе Дагестана и ныне проживает значительное количество армян, причем сохранивших многое из традиционной культуры, в частности фольклор.

Сейчас трудно утверждать, что отмеченное выше сходство образов и мотивов обусловлено этими связями: нужен специальный целенаправленный комплексный анализ фольклорно-этнографического и исторического материала в целом, что представило бы интерес не только для выявления конкретных культурных взаимосвязей Армении и Дагестана, но и для теории фольклористики (в частности, в аспекте: «Фольклор диаспоры и процессы взаимовлияний» и т.п.).

Собственно «Давид Сасунский» в Дагестане, насколько нам известно, не зафиксирован, что вполне объяснимо.

Во-первых, жанровая природа народного героического эпоса ориентирована на отражение своей этнической, региональной истории, и, как отмечают

исследователи, при всех мифологических, архаичных легендарных истоках многих мотивов, образов, в «Давиде Сасунском» художественно отражена реальная борьба армянского народа против Халифата, против арабских сборщиков дани и т.д.

Во-вторых, Армения и Дагестан, как отмечалось, не граничат друг с другом, т.е. необходимые условия для непосредственного обмена героико-эпическими сюжетами весьма ограничены.

И в третьих, но не в последнюю очередь, следует обратить внимание на следующие слова А. А. Петросян: «Знаменитый армянский эпос, как известно, сложился в IX-X вв., но был впервые записан в 70-х годах XIX в. До этого «Давид Сасунский» существовал в устной форме. Почему он не был записан раньше? Ведь армяне обладают письменностью еще с V в., и труды древних летописцев, историков, философов и иных авторов V-IX вв. лежат теперь в Матенадаране – знаменитом хранилище армянских древних рукописей. Почему в этих письменных источниках нет ни одного упоминания об армянском народном эпосе «Давид Сасунский»?

...Необходимо вспомнить тот исторический факт, что двери армянских монастырей, где находились очаги национальной письменности, наглухо закрылись перед гусанами уже в VI в. ...»¹.

Однако всё отмеченное отнюдь не означает, что бесперспективны поиски типологических сходжений, а, возможно, и связей в армянском и дагестанском эпосах, тем более в мифологии.

Не случайно академик И. А. Орбели отмечал, что «этот армянский эпос является отрывком величественной эпопеи, отражающей мировоззрение широких и глубоких слоев армянского народа и таящий в себе бесчисленные нити, которые связывают культуру армянского народа со многими другими народами, не только окружающими армян в их исторической жизни, но и населяющими отдаленнейшие от Армении части мира».

Чем стадильно архаичнее пласт исследуемого материала, тем больше в нём обнаруживается сходных образов и мотивов. Современная наука достаточно убедительно, аргументировано показала, что прежде всего здесь сказались законы типологии. Действительно, трудно говорить о роли генетического родства или контактных взаимосвязей, когда однотипными оказываются многие мотивы и образы фольклора на разных концах света.

Конкретному анализу таких общетипологических сходжений, сближений посвящена, в частности, статья академика В. М. Жирмунского «Литера-

1 Петросян А. А. Важные вопросы публикации текстов эпоса народов СССР // Фольклор: Издание эпоса. М., 1977. С. 11.

турные отношения Востока и Запада и развитие эпоса»². Нередко он обращается и к «Давиду Сасунскому», вкратце остановимся на этих моментах, дополняя их дагестанским материалом.

Рассматривая мотив «чудесного рождения» будущего героя, В.М. Жирмунский упоминает о зачатии близнецов Санасара и Багдасара после испытания воды их матерью из чудесного источника. В лезгинском эпосе о Шарвили герой зачат от дуновения ветра, от чёрта, от мухи и т.п.³ В дагестанских сказках популярен широко распространенный мотив о зачатии после съедения матерью яблока.

Анализируя «богатырское детство» героя, В. М. Жирмунский приводит отрывок из армянского эпоса:

Так силён был Давид, что ремни колыбельные рвал.
Железную цепью обматывать стали его,
Но Давид был настолько силён,
Что и цепь не выдерживала, рвалась.
Чем его не спеленывали, всё он рвал⁴.

Далее автор пишет: «В «Давиде Сасунском» мотив этот неизменно повторяется о каждом из четырёх поколений героев этой поэмы. Ср. о Давиде: «Другие растут по годам, а Давид выросстал по дням»; о Мгере, младшем сыне Давида: «У других ребята растут по годам, а Мгер – по дням, у других – по месяцам, Мгер – по часам»⁵.

Шарвили «родился с зубами; рос так, что сегодня уже выглядел не таким, как вчера, а завтра – не таким, как сегодня; месячным ребенком он разорвал свивальники и стал ходить; в двухмесячном возрасте он, путая зайцев с овцами, сгонял их в одно стадо (кстати, аналогичный мотив присутствует и в «Давиде Сасунском», в тюркских преданиях о Тимурлане – А.А.); когда Шарвили исполнился год, он уже побеждал известных богатырей»⁶. И в дагестанских сказках аналогичный мотив довольно широко распространен.

Малолетние герои обычно тешатся со своими сверстниками. Санасар и Багдасар «выходили гулять, с детьми играть, да били детей до слёз». Мальчик Давид калечит сасунских ребят: «Махнул кулаками Давид, трём маль-

2 Жирмунский В.М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М.; Л., 1962. С. 5-74; Он же. Фольклор Запада и Востока. М., 2004. С. 105-168.

3 Традиционный фольклор народов Дагестана. М., 1991. С. 36.

4 Жирмунский В.М. Фольклор Запада ... С. 113.

5 Там же.

6 Традиционный фольклор ... С. 36.

чишкам шеи скривил»⁷. Сходным образом поступают и некоторые герои дагестанских сказок, за что их нередко удаляют из села (города).

Широко распространён в мировом фольклоре образ чудесного, волшебного кузнеца: Гефест, Ильмаринен и др. В Жирмунский пишет: «К этим известным именам следует добавить на Востоке старшего родича армянских богатырей в «Давиде Сасунском» – дядюшку Кери Тороса...»⁸. Из дагестанского фольклора можно назвать безымянного кузнеца из древней кумыкской нартской песни о Карт-Кожаке и Максуман: только изготовленное им оружие может поразить неуязвимую «амазонку» Максуман⁹. Практически во всех национальных версиях Нартиады фигурируют чудесные кузнецы.

В эпосе «Давид Сасунский» вестником, посланцем богов, выступает ворона (*аграв*). В некоторых дагестанских балладах вестником также выступает ворона (например, в аварской песне «Али, оставленный в ущелье»).

В армянской мифологии фигурируют вишапы – драконы, хтонические существа, персонифицирующие грозовую бурю, смерч или грозовые облака. Аналогичные представления о больших змеях, об аждахах бытуют и в Дагестане. Давид Сасунский убивает разбойников-вишапов и раздаёт награбленное ими богатство простому люду. В армянских эпических произведениях вишапы – «чудовища, завладевшие водными источниками; они вынуждают людей приносить им в жертву девушек; воды и девушек высвобождают герои, убивающие вишапа. В эпосе «Випасанк» выступают вишапы, живущие у подножия Масиса, потомки вишапа Аждахака и его жены Ануйш – «матери вишапов»...»¹⁰. Данный сюжет, широко распространённый в мировом фольклоре, является излюбленным и в дагестанском сказочном эпосе.

Аналогичных сходных образов и мотивов в «Давиде Сасунском» и дагестанском фольклоре очень много, их анализ занял бы много места, поэтому мы их просто перечислим: чудесный, зачастую крылатый конь; морской конь; чудесное, волшебное оружие; поединок героя с героиней, нередко давшей себе слово выйти замуж только за того, кто победит её в поединке; образы дэвов, аждахов и др.

Таким образом, сходство и отличительные особенности между общетипологическими и региональными мотивами и образами зачастую выражаются в деталях, в нюансах и т.п., а также в особенностях восприятия их через

7 Жирмунский В.М. указ.раб. С. 114.

8 Там же. С. 119.

9 Традиционный фольклор... С. 28.

10 Мифы народов мира. Энциклопедия. I. М., 1991. С. 237.

призму национального видения картины мира, которая, в свою очередь, эволюционирует хронологически, т.е. носит стадийный характер. Для того, чтобы объективно «распутать» этот, на первый взгляд, очень запутанный «клубок» историко-культурных явлений, важно выработать методы анализа материала. Нам представляется плодотворным сравнительное исследование «микросоставляющих» произведений, таких, как мотивы и тропы. Например, В. М. Гацак обратился к анализу в историко-поэтическом плане изображения богатырского гнева в разностадийных эпосах, при котором обнаружился «очень выразительный эволюционный ряд»¹¹. (Кстати, этот типологически распространенный мотив наличествует как в «Давиде Сасунском», так и в кумыкских песнях).

В заключение приведем некоторые факты, свидетельствующие о связях Кавказской Албании (южная часть нынешнего Дагестана входила в это государственное образование) и «страны гуннов» (это Прикаспийский Дагестан севернее Дербента) с Арменией в раннее средневековье, и важнейшую роль в этом процессе играло распространение в упомянутые страны христианства, в чём армянские миссионеры проявляли особую активность.

Из раннесредневековых армяноязычных авторов назовём следующих: Егише Вардапет, автор труда «О Вардане и войне армянской», Фавстос Бузанд, автор «Истории Армении», Моисей Хоренский, автор «Истории Армении» (V в.) и особенно много ценного в «Истории страны алван», имя автора которой пишут по-разному: Мовсес (Моисей) Каганкатваци, Каланкатуаци, Каланкатуйский, Дасхуранци.

«Описывая события крупного военного похода царя «масаха-гуннов» во владения армянского царя Хосрова II, Фавстос Бузанд упомянул о проведении воинами Санесана на горе Цлу-глух в Армении утреннего обряда поклонения божеству... Именно этим обстоятельством воспользовался армянский полководец Ваче, чтобы застать лагерь противника врасплох... Сведения Фавстоса Бузанда о религиозной практике племён Прикаспия в первой половине IV в. позволяют с определенной степенью полноты реконструировать их некоторые религиозные представления». Особо подчеркнем следующее заключение дагестанского историка Л.Б. Гмыря:

«Интересны также данные Фавстоса Бузанда о ритуале оплакивания умершего, проводимом у армян в IV в., он сопоставим с тождественным по содержанию обрядом скорби у населения «страны гуннов» в VII в. ...»¹².

11 Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени. М., 1989. С. 25.

12 Гмыря Л. Б. Религиозные представления населения Прикаспийского Дагестана в IV-VII вв. Махачкала, 2009. С. 26.

Говоря о произведении М. Каланкатуаци, Л. Б. Гмыря пишет:

«В повествование о деятельности христианской миссии в «стране гуннов» помещены тексты нескольких проповедей епископа Исраила... и передано содержание его речей к посланникам Алп-Илитвера (великого гуннского правителя – А.А.)...; имеются также тексты обращения священнослужителей к Алп-Илитверу... и речей Алп-Илитвера к священнослужителям и князьям...

В раздел включены также грамоты-послания Алп-Илитвера: правителю Алуанка Вараз-Трдату, который именуется в документе «любезный наш брат» и «владелец князь Алуанка», и главе духовного управления страны – хайрапету (патриарху) Елизару...; «Епископосапету (главе епископов) Великой Армении святому Сахаку и полководцу Армении многопохвальному князю Григору»...; «От Сахака, армянского каталикоса, от всей духовной братии и от князя армянского Григора»... В них содержатся данные о переговорах Алп-Илитвера с главами христианских управлений Армении и Алуанка об учреждении в «стране гуннов»... самостоятельной кафедры во главе с епископом Исраилом.

Мовсесом Каланкатуаци даны в этом разделе повествовательные описания религиозной практики населения «страны гуннов», приведены данные о составе пантеона, функциях богов... В источнике содержится информация об обрядах жертвоприношения богам, поклонении культовым объектам... стихийным силам и объектам природы... Информация о религиозных воззрениях населения «страны гуннов» содержится также в текстах служителей и великого князя Алп-Илитвера, а также в авторских описаниях его деятельности...»¹³.

И далее: «Анализ текста повествования о религии в «стране гуннов» свидетельствует об образованности его автора, который обладал знаниями в области мифологии и религии Ирана и Греции, отлично ориентировался в географическом положении этнополитических образований горных районов Восточного Кавказа и прикаспийских областей, в том числе «страны гуннов», особым эпитетом выделял ее столицу г. Варачан. Он обладал также информацией о реалиях «страны гуннов» – был осведомлен о жизненном пути правителя Алп-Илитвера. Правильно определял место политического образования «страны гуннов» в структуре Хазарского каганата. Он также разбирался в особенностях социальной структуры верхнего общественного слоя «страны гуннов», обладал информацией о традиции обсуждения важных вопросов и принятия решений. Называя поименно трех посланников

13 Гмыря Л. Б. Указ. раб. С. 38-39.

Алп-Илитвера, он указывал при этом точные данные о социальном статусе каждого из них. Он имел представление о сложной религиозной ситуации в «стране гуннов» (наличие языческих верований и христианства с элементами язычества), свободно цитировал Евангелие, сопоставляя его постулаты с конкретными проявлениями языческих верований местного населения. Он был знаком со структурой организации священнослужителей «страны гуннов», указывал на их различные функции».

В «Истории народов Северного Кавказа...» читаем: «Захарий Ритор приводит любопытные сведения о том, что семь священнослужителей во главе с армянским проповедником Кардосом добрались через горы в страну гуннов и занимались не только обслуживанием находившихся там племенных христиан, но и окрестили и обучили многих гуннов. Тогда же эти священнослужители перевели на язык гуннов церковные книги. Кардос оставался у гуннов 14 лет и был сменён другим армянским епископом – Макаром, который начал сеять хлеб и построил кирпичную церковь»¹⁴.

Таким образом, предварительный сравнительный анализ «Давида Сасунского» и дагестанского фольклора с привлечением исторических данных показывает наличие большого количества типологически сходных образов и мотивов, что вполне естественно, однако вырисовывается и региональная (зональная) близость, позволяющая подтвердить мнение ряда ученых (В.И. Абаев и др.) о существовании в глубокой древности общекавказского субстратного ритуально-мифологического пласта культуры, а также достаточно активного культурного взаимодействия между племенами и народами Кавказа в средние века.

14 История народов Северного Кавказа с древнейших времён до конца XVIII в. М., 1988. С. 113.

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ ГЕРОИКО-ЭПИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ НАРОДОВ ДАГЕСТАНА И АРМЯНСКОГО ЭПОСА «ДАВИД САСУНСКИЙ»

Магомед Магомедов

Махачкала

В сокровищнице мировой духовной культуры памятники эпического творчества занимают важное и значительное место. Это ценнейшие художественные творения, повествующие не только о судьбах того или иного этноса, но и о единстве вековых чаяний и ожиданий многих народов, что поднимает уровень национального фольклора до степени интернациональной значимости, позволяющей судить о типологической общности столь богатейшего фольклорного наследия, каким является эпос.

В фундаментальных трудах ведущих ученых-фольклористов – В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа, П. Г. Богатырева, Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова и др., – обозначены общие методологические принципы историко-типологического изучения эпических жанров, выявлены генезис, специфика и характер их межэтнических связей. В них подчеркнуто, что исследование типологической общности эпоса предстает как неисчерпаемое научное направление, одна из задач которой заключается в сопоставлении изучаемого национального эпоса с эпосами других народов, в выявлении закономерностей их развития в целом, что позволяет обрисовать достоверную картину типологии эпоса разных народов, разных эпох.

При рассмотрении типологической общности эпоса национального фольклора необходимо учитывать не только региональную типологию, но и типологию общего порядка, периоды исторического развития и симбиоза народных культур, а также многообразные контактные взаимосвязи. Типологией общего порядка, видимо, и обусловлено то, что многие сходные мотивы и сюжеты, свойственные разным народам на определенной стадии развития, возникли не только в результате тесного духовного общения этих народов в течение длительного времени, но и независимо друг от друга в силу однотипных исторических условий, материального и общественного существования.

В этой связи особый интерес представляет рассмотрение типологической общности героико-эпических памятников народов Дагестана и армянского эпоса «Давид Сасунский», основанной на единой общекавказской героико-эпической традиции, сложившейся в течение веков в результате экономических, политических и культурных связей.

Как известно, Б.Н. Путилов, опираясь на принципиальные суждения о разностадийности и преемственности эпического творчества, делит все эпическое наследие на три вида: фантастико-исторический, героико-исторический и реально-исторический, т.е. речь идет о развитии эпоса на различных этапах, каждый из которых определяется своими особенностями – от обобщенно-фантастических форм к формам, где структурообразующую роль постепенно начинает играть историческая конкретность. Аналогичный путь развития – от ранних архаических форм героического эпоса до произведений феодального периода, отражающих оборонительную борьбу народа за свою национальную независимость, – прошли и героико-эпические памятники народов Дагестана. К сожалению, за неимением возможности проведения в нашем небольшом сообщении широкого сопоставительного разбора всех стадийных типов и разновидностей героико-эпических памятников народов Дагестана (т.к. это задача достаточно емкая и обширная), мы вкратце остановимся на отдельных вопросах этой большой и многогранной проблемы.

Героико-эпические памятники народов Дагестана, и в особенности произведения героического эпоса и его поздних жанров – героические и героико-исторические песни, богатырские сказки и баллады, – имеют много общих черт с эпосом «Давид Сасунский». Сравнительный анализ их отдельных компонентов показывает, что эта общность проявляется в основных эстетических принципах отношения к действительности, в закономерностях развития эпических жанров, в определении и осмыслении их структурно-содержательных образов, сюжетов, мотивов.

Дань эпической традиции – характерная особенность эпоса «Давид Сасунский». В нем обнаруживаются многие традиционно-эпические черты, такие, как эпическая общность, гиперболизация, эпическая идеализация и героизация образов, эпический стиль повествования и др. Многие кавказские народы вели длительную борьбу за свободу и национальную независимость, что нашло отражение в фольклорных произведениях героико-эпических жанров и явилось одним из факторов, обусловивших своеобразный культ героизма и воинственности. Вследствие этого и в героико-эпической поэзии народов Дагестана (аварцев, даргинцев, кумыков, лакцев) важным и решающим признаком становится героический характер ее содержания. Тема героического находит разработку и в эпосе «Давид Сасунский», который, по

выражению В. М. Гацака, имеет «идеи самоутверждения народности, борьбы за независимость, против угнетения».

Эпос «Давид Сасунский» как живой отклик на события армянской истории, состоит из четырех самостоятельных эпических произведений (ветвей) – сказания о близнецах-братьях – Санасаре и Багдасаре, основателях города Сасуна, сказания о Мгере старшем, Давиде и Мгере младшем. Дополняя друг друга, эти ветви создают единое представление народа о его судьбе, думам и чаяниях, о счастливой и мирной жизни на родной земле. По сути своей «Давид Сасунский» – это широкое монументальное полотно, в котором нашли отражение как стадияльно ранние периоды истории народа, представленные архаическими образами-богатырями с их сверхъестественными свойствами, так и поздние – с героями, приобретшими черты реалистичности.

У каждой ветви эпоса «Давид Сасунский» – свои образы, своя сюжетная линия, свои «общие места», которые в той или иной степени типологически сходны с аналогичными образами и мотивами героико-эпических произведений народов Дагестана. Так, в первой ветви эпоса используются следующие характерные для архаичных форм эпоса мотивы: героического сватовства, чудесного зачатия и рождения близнецов-богатырей, гиперболизации их непомерной физической силы и необычайного роста и т. д. Описание подвигов Мгера (сына Санасара), бесстрашного богатыря, который борется со свирепым львом и разрывает его на части, одерживает победу над белым дэвом, преградившим путь к источнику воды, перекликается с однотипными мотивами поединка и борьбы горцев-богатырей с фантастическими персонажами из дагестанских богатырских сказок героического содержания («Медвежье ухо» - авар., «Семиаршинный богатырь Зулум-Магома» - лезг., «Чудесно-рожденный богатырь» - дарг. и др.). В них герой, вступив в борьбу с аждахой, дэвом, драконом, в длительной схватке, а иногда и с легкостью, одолевает его и освобождает источник воды, нередко завоевывая таким образом и красавицу-девушку.

В «Давиде Сасунском», как и в ряде героико-эпических песен народов Дагестана («Йыр об Абдулле» – кум., «Арслан – сын Каплана» – дарг. и др.) введен мотив вещего сна, несущий символический смысл. Символика сна характерна не только для героико-эпических песен, но и других жанров в фольклоре народов Дагестана – поздних исторических песен, баллад, сказок. Исмил-хатун видит трижды один и тот же сон и уговаривает своего сына Мелика не идти войной на Давида. Но сын ослушался мать и был побежден.

Роль матери-наставницы играет в эпосе особую роль. Как и в ряде героико-эпических произведений народов Дагестана («Хочбар» – авар., «Йыр о Зоруше», «Йыр об Абдулле» – кум., «Храбрый Инжалуп» – дарг. и др.),

мать в «Давиде Сасунском» выступает как мудрая и мужественная женщина. Эта часть в эпосе очень эмоциональна, она насыщена переживаниями матери, которая готова скорее потерять сыновей, чем увидеть их трусливый побег. (Сравним этот мотив с мотивом в аварской героико-исторической песне «Хочбар», в которой герой обращается к матери за советом и та тщетно отговаривает сына от опасной поездки в Хунзах).

Особое место в эпосе «Давид Сасунский» занимает образ старухи, перекликающийся с образом матери. Ее функция в сюжете особенно значительна. Представ перед Давидом накануне его боя с Мсра-Меликом, она напоминает ему, что у его отца – Мгера младшего – были боевые доспехи: «Молния-Меч», «перламутровое седло», «пара стремян золотых», «золотой поясок отца», «Ратный Крест с десницы», а также «конь Джалали», и только с их помощью он одолеет своего противника. Совет старухи – воспользоваться доспехами отца – приносит Давиду победу.

В тексте «Давид Сасунский» много прямой речи песенных героев. Это обращения к коню, к другим персонажам эпоса – дяде Овану, к собственному народу – сасунцам. Так, в словах Давида, обращенных к жителям Сасуна перед своим боем, звучит благородство, он говорит, что не просит себе ничего и в бой идет только ради того, чтобы им жилось свободно и счастливо. Этот монолог состоит из эмоционально насыщенных формул, восклицаний, напоминающих и лирические обращения героев, в частности, из аварских эпических песен позднего периода. Так, в песне о Хаджи-Мурате выступлению героя предшествует довольно значительное по объему лирическое вступление, состоящее из обращений, описания душевного состояния окружающих и т. д. Подобные элементы лирики, присутствующие в эпосе «Давид Сасунский», как и в тексте аварской песни, изменяют и нередко разрушают эпическую структуру жанра. Они придают сюжету психологизм, как бы «оживляют образ», делают его реальным (ср. кумыкскую песню «Йыр об Айгази», в которой элементы психологизма придают образу жизненность, убедительность).

В «Давиде Сасунском», как и в ряде эпических жанров фольклора народов Дагестана, особенное значение приобретает мотив чудесного коня – верного помощника героя. В героико-эпических произведениях народов Дагестана конь вместе с героем участвует в его боевых сражениях, помогает ему в самые решающие моменты. Так, мотив неуязвимости коня встречается в песне о «Карткожаке» (кум.). Конь обладает даром речи, обращаясь к своему хозяину, подсказывает, куда идти, предлагает помощь. И в «Йыре о Джавате» (кум.) конь неизменно присутствует во всех деяниях героя, а умелое владение конем еще больше усиливает его доблесть. В героико-эпической поэзии конь чаще всего – богатырский. Так, в ногайском эпосе «Эр-Таргыл» об-

раз богатыря неразрывно связан с его боевым другом – конем. Герой лакской песни «Батыр Хучулав» пока сам «одного убьет, десять его конь убивает», в даргинской героико-эпической песне «Каплан, сын Арслана «богатырский конь в гневе многих врагов растоптал». Богатырский конь фигурирует и во многих разножанровых фольклорных произведениях о Шарвили у лезгин.

Особую роль конь Джалали играет и в эпосе «Давид Сасунский». Доставшийся в наследство Давиду от отца, он служит ему верой и правдой. Джалали – чудесный, говорящий конь. Перед боем Давида он обращается к нему с просьбой «испить воды из Молочного источника» и «бросить две горсти воды на бока», после чего они оба становятся сильными и могучими, и только благодаря коню Давид побеждает своего врага.

Описание боя Давида с Мсра Меликом – один из самых значительных и кульминационных звеньев всего эпоса «Давид Сасунский». В нем сконцентрированы наиболее важные действия и поступки Давида, которые всесторонне раскрывают такие его черты, как героизм, стойкость, преданность матери и сестре, благородство и непреклонность. Основное средство в изображении Давида – это гиперболизация его силы. Давид настолько силен, что может одним ударом Молнии-Меча рассечь сразу сорок жерновов, сорок буйволиных шкур и, добравшись до запрятавшегося глубоко в яму Мсра Мелика, вбивает его в землю. Таким образом, в картине боя раскрывается богатырское превосходство Давида над врагом. Он освобождает город Сасун и желает его жителям свободной, счастливой жизни.

Итак, героико-эпические памятники народов Дагестана и героический эпос «Давид Сасунский» – произведения, отражающие древнюю художественную традицию, утверждающие идею героизма в интересах защиты своих народов, их эстетический и этический идеал, их физическое и моральное кредо. Обобщая свои наблюдения над фольклором народов Кавказа, М. Я. Чиковани высказал интересную мысль: «Многие вековые образы, созданные кавказскими народами, давно уже вышли за национальные рамки и стали общим достоянием, несмотря на языковые преграды. Глубоко содержательные сюжеты и образы, с которыми связаны возвышенные эстетические идеалы, нередко развивались и совершенствовались коллективными творческими усилиями. Процесс взаимообогащения фольклорных традиций кавказских народов имеет многовековую историю»¹.

1 Чиковани М. Я. Нартские сюжеты в Грузии (параллели и отражения) // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. М., 1969. С. 226.

О ПРИРОДЕ ОБЩИХ МЕСТ ГЕРОИЧЕСКИХ ЭПОСОВ «НАРТЫ» И «ДАВИД САСУНСКИЙ»

Елена Бесолова

Владикавказ

Отправной точкой для нашего сообщения послужила мысль о том, что привлечение материала из древнего творчества других народов, содержащего аналогичные легенды, мифы, различные верования и т.д., способствовало бы глубокому раскрытию мира эпоса с позиций общечеловеческих идеалов. При этом плодотворное типологическое исследование эпоса «Давид Сасунский»... дало бы возможность выявить социально-историческую основу закономерностей их историко-поэтического развития» [Григорян, 1977:221].

Героический эпос, как известно, представляет «различные исторические ступени и национально своеобразные формы народного эпического творчества», но, тем не менее, «обнаруживает при сравнении, несмотря на все свои различия, черты существенного сходства» [Жирмунский, 1962:10]. Исходя из этого положения и оставив в стороне реальные исторические события, нашедшие отражение в героических народных эпосах осетин и армян, мы **решили** сопоставить общность «эпических шаблонов» в «Нартах» и «Сасунских удальцах».

«Общие», или типические, места героического эпоса понимаются нами, вслед за М.Л.Гаспаровым, в широком смысле слова: как «всякий устойчивый набор образов и мотивов, используемый при изображении ситуаций, часто повторяющихся в данной литературной системе: наиболее осознанно – в фольклоре» [ЛЭС, 1987: 257]. На наш взгляд, при их определении в анализируемых эпосах можно воспользоваться *табуляцией* общих мест из «Указателя типических мест героического эпоса народов Сибири...», составленный доктором филологических наук, проф. Е.Н.Кузьминой [Кузьмина, 2005], включающей **I. Эпический мир**, куда входят: Время творения. Земля богатырей и их противников. Владение богатыря (богатырки) и его (её) скот. Дворец, двор, коновязь. Народ. Созыв народа (для совета, на пир, по случаю наречения богатыря, при сборах в поход – балц). Пленение, угон народа

и скота. Разорение земли и владений богатыря (богатырки). **II. Эпические персонажи.** *А. Человек.* Появление (рождение), одиночество главного героя. Наречение богатыря, художественные портреты дающих ему имя. Быстрый рост, возмужание, мера взрослости главного героя. Мотивировка выезда богатыря из дома (на охоту, для пересчёта скота, осмотра владений; получение вести; поиски суженой; на битву с противниками; вещий сон и т.д.). Сборы в дорогу, прощание (с родителями, женой и др.).

Богатырское снаряжение: одежда, доспехи; примерка одежды, доспехов; вооружение (лук, стрелы, меч и т.д.).

Богатырская езда: описание времени и пространства; препятствия.

Встреча (с родителями, женой и др.): приветствия-диалоги, представление себя; поклон, выражение почтения, объятия, пожатие рук; братание.

Облик персонажей: облик богатыря; облик второстепенных героев (братья богатыря, побратимы, названные братья, друзья; облик второстепенных героинь (сестра богатыря, его суженая, воскресительница, жена, небесная дева, шаман, шаманка).

Психологическое состояние: гнев, испуг, страх, растерянность, волнение, печаль, плач, радость, смех и т. д.; богатырский сон.

Умственные и физические качества: ум, сметливость, хитрость, прозорливость, сила, слух, выносливость, зрение, обоняние; чудесные способности; музыкальные способности.

Богатырская еда: описание стола и угощения; вкушение яств; беседа.

Борьба (сражение): вызов на бой, условия борьбы; начало борьбы (перебранка перед боем); натягивание богатырского лука; заклинание оружия; полёт стрелы; «анатомия» борьбы (пот, кровь, пена, куски мяса и пр.); равновесие сил; физическое состояние богатырей во время боя; длительность боя; место и способ хранения жизненной силы; последствия борьбы: влияние на окружающую природу, накал борьбы.

Победа богатыря. Расправа с противниками (способы уничтожения, укрощения, наказания).

Поражение и гибель богатыря. Захоронение богатыря. Обретение истинного облика, воскрешение, исцеление, очищение: оживление богатырём людей.

Героическое сватовство: трудная задача, задаваемая жениху и условия её решения; мотивировка отъезда на родину; отъезд с невестой, путь домой.

Пир (по случаю рождения, наречения, свадьбы, победы над врагом): подготовка пира, его продолжительность.

Другие испытания и подвиги богатыря: трудные задачи, задаваемые родственниками (сестрой, дядьями, родителями и др.).

Б. Богатырский конь: призыв, клич коня; его характеристика: происхождение (ниспослание, дарение, наличие); облик; необыкновенные способности. Прощание с конём. Подготовка коня к походу (закалка, лечение, уход); седлание, взнуздание, богатырский бег. Упрёки коня, его советы.

В. Медиаторы. Помощники; вредители.

Г. Антропоморфные персонажи: мужские (облик чудовищ, оборотня, колдуна, шамана, дэва и др.); женские (облик чудовищ, оборотня, колдуна, шамана, дэва и др.);

III. Волшебные предметы: стрела, перстень, золотое яйцо, платок, драгоценность и т. д.

IV. Композиционные вставки: запов; формула-связка; вставка между эпизодами; концовка.

V. Ремарки сказителя: обращение к слушателям перед началом исполнения; ремарки по ходу исполнения; обращение к слушателям в конце исполнения.

Типические, или «общие места», касаются воина-богатыря, наделённого неукротимой силой, воинской доблестью и свободолюбием и являющегося выразителем нормы поведения человека героического века. Такие «эпические шаблоны», как первый выезд героя, побратимство, похвальба перед боем, вещие сны, богатырский меч, богатырский конь, являются достоянием всякого героического эпоса, так как свидетельствуют о типологических схождениях, имеющих «глубокий и всесторонний характер».

Представленная выше структура указателя идёт вслед за сюжетом и представляет собой последовательную схему, в которую укладываются все события, концентрирующиеся как вокруг главного героя, отражая специфику эпоса, создающего «биографию» этого персонажа, так и окрест персонажей, имеющих отношение к нему, включая и отрицательные образы. Данная методика систематизации типических мест привлекательна достаточностью использования минимального количества текста, потому что любое произведение героического эпоса являет собой синтез традиционного и инновационного (вследствие устной импровизации), поэтому, естественно, число типических мест будет огромным. Систематизация всего этого – конечно же, великая задача, её решение может иметь большое научное и практическое значение для изучения поэтики и внутренней структуры эпического текста.

Известно, что сюжетосложение сказаний происходит по определённым правилам, в которых немаловажную роль играют типические, или «общие», места эпоса. Клишированные элементы способствуют выявлению природы типических мест, времени их возникновения, их эволюции, связанности с

сюжетами, а также их роли в создании художественных образов эпоса, их состава и пр. Изучение означенного имеет несомненное значение для *написания истории фольклора Кавказа*.

Систематизация поэтико-стилевых средств героических эпосов в сравнительно-сопоставительном плане наглядно продемонстрирует общность и различие типических мест сказаний, их структуру и поэтические особенности.

В кавказологии сложилось устойчивое мнение о сходстве фольклорных мотивов, сюжетов, образных выражений. Общность такого порядка А.В. Кудияров назвал идеофорной, «понимая под ней идентичность в определённых параметрах характер восприятия человеком самого себя и окружающего мира и отражения его в соответствующих представлениях посредством языка, художественных образов и отчасти средствами материальной культуры [Кудияров, 1994: 89].

Типические места образуют некую повествовательную схему, которая является достаточно древней, восходящей к единому корню. По своей сути они представляют собой интертекстуальные повторы, переходящие из одного сказания в другое. Благодаря этому «общие места» сохранили свою устойчивость и явились хорошим сюжетообразующим фактором. В своей структуре типические места обязательно имеют набор опорных, или ключевых, слов, по которым их можно опознать. Эти слова, связанные в устойчивые словосочетания, со временем обретали образный смысл, представляя собой эпические формулы, функционирующие в структуре эпоса как в составе типических мест, так и самостоятельно. Общие места достаточно тесно связаны с поворотами сюжета и как бы маркируют собой важные в сюжетном плане эпизоды героического повествования. Предстоит ещё выяснить, зависит ли тот или иной конкретный набор типических мест от основной темы повествования, но описания поединков и героических сражений богатырей, без сомнения, однотипны, что объясняется, естественно, тематической направленностью героического эпоса.

Устная природа фольклора максимально проявляется в микроэлементах эпических текстов, вызывая их вариативность и «пучкообразность». Исследователи (К.В. Чистов, И.И. Земцовский, Б.Н. Путилов) едины во мнении, говоря о тесной связи категории вариативности и устойчивости. Причём «всякая вариативность – это не только изменение, но и повтор» [Путилов, 2003: 201], поэтому для эпосоведа-текстолога будут интересны и важны как устойчивость (повторяемость), так и изменяемость эпических формул и устойчивых словосочетаний, входящих в структуру типических мест.

Варьирование эпических формул происходит на уровне лексики, использования синонимического ряда, инверсии слов и строк, сокращения или, наоборот, расширения поэтических словосочетаний.

Это сказывается на природе типических мест, встречающихся порою в одном сказании несколько раз то в сокращенном, то в расширенном виде. Функционально-семантическая направленность типических мест остаётся неизменной в разных текстах. При этом каждое произведение использует не весь их набор, а только те, которые уместны в данном сюжете. Употребление тех или иных эпических формул и типических мест напрямую связано с тем, как сказитель владеет арсеналом изобразительных средств, как хорошо знает эпическую традицию, и пр. [Лорд, 1994: 42 – 82].

Армянский эпос «Сасна црер», или «Сасунские удальцы», состоит из нескольких ветвей, объединенных генеалогической циклизацией, – это песни о Санасаре и Багдасаре, Мгере старшем, Давиде и Мгере младшем. Борьба с арабами составляет общий для всех ветвей эпический фон, однако образы Санасара, Багдасара и обоих Мгеров, как считают фольклористы, восходят к архаической эпической традиции и в своём генезисе могут быть сопоставлены с «Нартами».

Близнечный мотив о странствованиях Багдасара и Санасара восходит к древнейшему прототипу. Сказание о Санасаре и Багдасаре очень напоминает нартские сказания об Ахсаре и Ахсартгае, Урузмаге и Хамыце тем, что содержит связь богатырей с морской стихией.

Санасар и Багдасар – братья-близнецы, основатели Сасуна. Рождены они матерью Цовинар (*Морская*) от воды, выпитой из чудесного морского источника. В «Нартах» мы видим такое же чудесное рождение от морской воды близнецов Ахсара и Ахсартга (мать Дзерасса – дочь владыки подводного мира Донбеттыра).

Согласно текстам героических эпосов «Нарты» и «Сасунские удальцы», культурные герои-близнецы, как и другие близнечные пары в мифологии, восходят, в конечном счёте, к повсеместно существовавшей на определённом этапе первобытного общества дуально-родовой организации, на закате матриархального рода. Культурным героям часто приходится прибегать к насилию или хитрости, чтобы отнять для неё эти блага. К примеру, в «Давиде Сасунском» странствования близнецов Санасар и Багдасар трактуются как подвиги культурных героев-первопредков, выполняющих определённую общественную миссию. В образе Мгера одерживает верх героизирующая трактовка культурного героя, причём героизация является поэтизацией гуманистического пафоса борьбы человека с деспотизмом. Развитию богоборческих

мотивов способствовали дорегигиозные черты образа. Мгер младший, выражая протест невозможности искоренить несправедливость в мире, раскалывает мечом скалу и входит в неё вместе с конём. Скала закрывается. Иногда Мгер младший выходит из скалы, чтобы убедиться, что земля всё ещё не держит его, несправедливость пока не устранена, а затем оказывается вновь заточённым в гору. Думаем, подобные мифы с мистическим появлением и исчезновением героя связаны с тем, что внутри священной горы древние предполагали нижний мир, который мыслился как царство умерших, и богатырь должен был однажды выйти наружу и восстановить порядок на земле.

Героическое детство близнецов в «Давиде Сасунском» сходно с описанием героического детства героев Нартского эпоса. Похожи и проявления чудесной силы (Давид калечит сасунских ребят: «...махнул кулаками, трём мальчишкам шею скривил»), доблести героя в младенчестве, сказочный богатырский рост – о Давиде: «*Другие дети растут по годам, а Давид вырос по дням*»; сын Давида Мгер: «*по дням, по часам*»; первый подвиг героя и пр. Аналогичные формулы обычны в эпической поэзии всех народов. Приведём также некоторый перечень общих мест.

В «Давиде Сасунском» – это героическое сватовство Мгера младшего к Гоар-Хатун богатырей. В основе эпического сказания о Санасаре и Багдасаре лежит народная легенда о предке-эпониме, основателе Сасуна. Морская стихия является источником силы для Санасара, из моря он получает чудесного коня и оружие, которое преданно служит ему, а затем и его потомкам Мгеру и Давиду.

Урузмаг и Хамыц из Сказаний о Нартах рождены морской девой, дочерью морского божества Донбеттыра. Герои проводят детство в море, в родительском доме матери. Связь Ахсара и Ахсартага с морской стихией проявляется и в мотиве героического сватовства к дочери Донбеттыра. Этот же рассказ о героическом сватовстве Санасара к дочери царя Медного города присутствует в «Давиде Сасунском».

Связь героев с морской стихией в эпическом творчестве народов Кавказа, по всей вероятности, указывает на общекавказские мифологические мотивы, возникшие в результате тесного контакта между этими народами в далёком прошлом.

Сопоставление той ветви армянского эпоса, где в центре стоят Санасар и Багдасар, с нартским эпосом имеет двойное значение: с одной стороны, устанавливаются местные корни этого сказания в общекавказском фольклоре; с другой, определяется, что этот эпический рассказ о братьях – родоначальниках Сасуна – относится к архаической ступени эпоса.

В архаическую эпическую поэтику народов Кавказа уходят своими корнями и сказания о Мгере старшем и Мгере младшем. Старший Мгер обычно предстаёт в эпосе как сын Санасара и отец Давида, а младший – как сын Давида. В образе Мгера старшего в эпосе всюду подчёркнуты архаические черты богатыря-исполины. Мгер младший в детстве проявляет в «шалостях» свою исполинскую силу, даже вступает в борьбу с собственным отцом Давидом. Его главный подвиг – месть за отца, так, как и Батраз.

Сходство Мгера с богатырями-нартами – Сосланом и Батразом – велико и не ограничивается богоборческими мотивами. В этих образах есть и типологически сходные черты. Мотив чудесного рождения и воспитания близнецов. Описание героического детства обоих Мгеров, героического сватовства, подвига мести за отца, гиперболическая поэтизация физических сил в армянском эпосе – всё это характерные черты эпической архаики и богатырской сказки вообще и нартах в частности.

Эпический образ Сатаны необычайно архаичен, её можно рассматривать как частично выполняющей роль «эпической» главы, что составляет оригинальность нартских сказаний и отражает догосударственный строй. Та или иная трактовка образа Сатаны в разных циклах нартского эпоса может служить хронологическим ориентиром возникновения этих циклов.

К примеру, в сказаниях о Сослане-Сосруко обнаруживаются наиболее архаические черты Сатаны. Сослан-Сосруко входит в нартское общество по матрилокальному признаку в качестве чудесно рождённого из камня младшего сына нартов – Сатаны – в адыго-абхазских версиях. В осетинском эпосе получает «чудесного отца» небожителя Уастырджи, соблазнённого красотой Дзерассы, матерью Сатаны. Но есть вариант, где его отцом является Урузмаг.

В сказании о смерти Сослана-Сосруко содержатся характерные для сказаний о культурных героях этиологические мотивы: умирающий Сосруко предлагает различным животным и птицам испить его крови, в осетинском варианте поесть его мяса, из которых одни соглашаются, а другие нет. В зависимости от ответа герой или проклинает или же благословляет зверей, птиц.

Как известно, древнейшие циклы Нартского эпоса сложились в пределах Северного Кавказа, главным образом, в период аланского союза (I тысячелетие н.э.) в условиях военной демократии. Общее же историческое своеобразие аланской военной демократии – военные столкновения с соседями в результате *балцев* (походов) – отражено достаточно чётко в эпосе. В осетинских сказаниях патриархального характера об Урузмаге и Батразе сильны тенденции к генеалогической циклизации и одновременно к идеализации уходящего в прошлое родового строя. Элементы патриархальной героики в

«Нартах» указывают на пережитки родового уклада, которые сохранялись в быту горских племён до недавнего времени. Их ценность в том, что они создают *социально-исторический эпический фон*, ограниченный родовыми отношениями и борьбой с чудовищами и великанами, и не отражают в непосредственной форме *исторических межгосударственных отношений*, как в эпосе о «Сасунских удальцах».

Типологическая общность героических эпосов Кавказа проявляется особенно отчётливо вследствие генетического родства кавказских народов и интенсивного культурного общения между ними. По мнению Е. М. Мелетинского, основное ядро народного армянского героического эпоса сложилось на более поздней ступени общественного развития по сравнению с «Нартами». Весь ужас бесконечных нашествий завоевателей и своеобразная трагическая судьба армянского народа отложились в народном эпосе, как пафос национально-освободительной борьбы против иноземного ига. В героическом эпосе армян народное историческое предание лежит в его основе, а эпическим временем армянского устного творчества – это эпоха национально-освободительного движения против арабского халифата в VIII – IX вв.

Здесь, на наш взгляд, чрезвычайную важность приобретает необходимость *типологического сопоставления иранской и армянской традиции* в силу «исключительного культурного родства древней Армении и Ирана, популярности иранского народного эпоса и иранских богатырей в армянском фольклоре, жанровой близости иранской и армянской «Книг царей» [Мелетинский, 1963:234].

По мнению Е. М. Мелетинского, решение проблемы взаимоотношения эпоса и мифа состоит в том, чтобы «дать правильную оценку самим мифам и выяснить (не растворяя эпос в мифе), какие мифы, в какой форме и на каких исторических этапах участвовали в формировании героического эпоса» [Мелетинский, 1963: 14].

Давно уже созрела, думаем, проблема создания *Свода фольклора народов Кавказа*, для чего фольклористам необходимо в ближайшем времени поработать над *Указателем типических мест героических эпосов народов Кавказа*.

Литература

1. Григорян Г. А. Некоторые вопросы публикации текстов эпоса «Давид Сасунский» // Фольклор: Издание эпоса. М.: Наука, 1977.
2. Жирмунский В. М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М. –Л.: Госизд-во художественной литературы, 1962.

3. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.
4. Кузьмина Е.Н. Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. 1383 с.
5. Кудияров А.В. Художественная образность: опыт систематизации и толкования // Фольклор: Проблемы тезауруса. М.: Наследие, 1994.
6. «Сасунские удалцы»: армянский народный эпос. Избранные варианты. Ереван: «Ван Арьян», 2004.
7. Нарты: Осетинский героический эпос. Кн.2. М.: Главная редакция восточной литературы, 1989.
8. Кудияров А.В. Художественная образность: опыт систематизации и толкования // Фольклор: Проблемы тезауруса. М.: Наследие, 1994.
9. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура: In memoriam. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003.
10. Лорд А.Б. Сказитель. М.: Восточная литература РАН, 1994. Гл. 3.
11. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Изд-во восточной литературы, 1963.

СТРУКТУРНЫЕ СВЯЗИ АРМЯНСКИХ И ОСЕТИНСКОГО НАРТСКОГО ЭПОСОВ

Армен Петросян

Ереван

Армянское эпическое наследие включает ряд эпических произведений: этногенетическое предание о прародителе армян Гайке (Наук) и первых Гайкидах, которое является первым и древнейшим армянским эпосом, «Випасанк», «Персидская война», «Таронская война», «Сасунские безумцы» и некоторые небольшие эпические произведения¹.

Нартские эпосы известны в традициях народов Северного Кавказа: у ираноязычных осетин, а также абхазов, абазинцев, убыхов, адыгов (черкесов, адыгейцев, кабардинцев), вайнахов (чеченцев и ингушей), говорящих на северокавказских языках и у тюркоязычных балкарцев и карачаевцев. Нарты (мифическое племя, обитающее на Кавказе в древности) упоминаются также в фольклоре дагестанских народов и некоторых грузинских субэтнических групп.

Схождения в эпических традициях Армении и Северного Кавказа были замечены еще с XIX в. – Д. Лавров писал о соответствии Сатеник/Сатиник «Випасанка» с главной героиней нартских эпосов – Сатаной/Сатаней², а В. Миллер исследовал мифы кавказских и закавказских героев, прикованных к горам³. Позже Ж. Дюмезиль отметил соответствие эпизодов заговора во время пира против царя Арташеса и Урызмага⁴, связь между мотивами вхож-

1 Об армянском эпическом фольклоре см. Абемян 1948; 1966; Petrosyan 2002; Петросян 2002; Арутюнян 2007. Этногонические предания дошли до нас в книгах Мовсеса Хоренаци и Себеоса, «Випасанк» - Хоренаци, «Персидская война» и «Таронская война» – Фавстоса Бузанда и Иоанна Мамиконяна, а «Сасунские безумцы» - в устной традиции. Изложения первых эпосов на русском языке см. в книге Арутюнян 2007, а «Сасунские безумцы» - ДС и СУ.

2 Лавров 1883, 189. В «Випасанке» Сатеник выступает аланской царевной и это, видимо, отражение исторического факта. О Сатеник см. Далалян 2002; Dalalyan 2006; Петросян 2012, 42-46.

3 Миллер 1883 (= 2008, 826-837).

4 См. Дюмезиль 1976, 50-55.

дения в море одного из армянских и осетинских близнецов и др. (см. ниже). В. Абаев постулировал существование общего армяно-аланского эпического цикла «Варазман-Сатеник», сюжеты и мотивы которого дошли до нас в цикле «Урызмаг-Сатана» осетинского эпоса⁵. Армянские и северокавказские эпические традиции были впервые систематически сопоставлены и изучены в наших работах⁶. Об армянских и осетинских эпических связях подробно писал Т. Далалян, который выявил некоторые важные факты⁷. Об армянских и кавказских эпических соответствиях, особенно в контексте древневосточных мифологических связей, писала А. Амаякян⁸.

Армяно-осетинские соответствия выявляются на уровне имен, образов, мотивов, сюжетов и структур эпосов. Часть соответствий обусловлена общим индоевропейским наследием, а другая – древними ареальными связями и культурными влияниями. Ниже разговор пойдет о структурных связях.

Армянские эпосы повествуют о героях нескольких поколений, обычно принадлежащих одному роду. Так, история первых Гайкидов включает семь поколений этнархов (патриархов), от Гайка до Ара Прекрасного. «Випасанк», который объединяет два цикла – от Ерванда Кратковечного до Вахагна и от второго Ерванда до Артавазда (цари династии Ервандидов и Арташесидов). В «Персидской войне» и «Таронской войне» повествуется о жизни и деятельности царей династии Аршакидов и спарпетов (главнокомандующих войском Армении) из рода Мамиконян, а в «Сасунских безумцах» – о 3-4 (иногда больше) поколениях легендарных правителей Сасуна. Не считая этногонических преданий и сасунского эпоса, большинство героев эпосов – исторические лица (цари, царицы, князья). Более очевидны структурные соответствия двух относительно хорошо сохранившихся эпосов – «Випасанка» и «Сасунских безумцев». Во второй части «Випасанка» парным героям Ерванду и Ервазу, первый их которых строит новую армянскую столицу Ервандашат, следует великий царь Арташес, а ему – закованный в пещере горы Арарат/Масис и стремящийся к освобождению Артавазд (имена царей II-I вв. до н.э.). В «Сасунских безумцах» первым представителям рода героев, близнецам Санасару и Багдасару, основателям города Сасуна, следует обычно Старший Мгер, а ему – главный герой эпоса Давид. Сын Давида – заточенный в Ванской скале Младший Мгер, освобождения которого ждет народ.

5 Абаев 1945, 43.

6 Петросян 1997; 1997а; 2002; 2004; 2010; 2012; Petrosyan 2002; 2007.

7 Далалян 2002; 2004; 2004а; 2006; Dalalyan 2006.

8 Амаякян 2005, 2011.

Есть также варианты с двумя поколениями близнецов, одним Мгером и т.д.

Эти ряды имеют соответствия как в роду первых Гайкидов, так и в рядах героев «Персидской войны» и «Таронской войны». Так, в истории первых Гайкидов героями близнечного типа являются Арамьяк и Арамайис (их близнечность восстанавливается по сходству имен – ср. имена близнечных героев в других эпосах – Ерванд и Ерваз, Санасар и Багдасар, рим. Рем и Ромул и др., а также тем, что второй из них строит первую столицу Армавир). Через несколько поколений им следует великий воин Арам, который создает новую и сильную Армению и становится ее вторым эпонимом после Гайка (ср. армянские этнонимы *hay* и *armen*). Его сын Ара Прекрасный погибает в сражении, но он воскресает, благодаря мифическим собакоподобным существам – аралезам, которые зализывали раны павших героев и воскрешали их. Как погибающий и воскресающий образ, он вполне соответствует стремящимся к возрождению из скалы Артавазду и Младшему Мгеру. В «Персидской войне» и «Таронской войне» подобные ряды не так очевидны, но, тем не менее, выявляется то же самое мифологическое ядро⁹. Армянским эпосам особенно свойственен образ последнего – воскресающего из мертвых, или стремящегося к освобождению из вечного заточения в скале или горе, героя, наделенного качествами умирающего и возвращающегося из подземного царства бога, которым заканчиваются эпические циклы.

Близнечные образы	Великий герой	Погибающий (или замыкающийся в скале) и «возраждающийся» герой
Арамьяк и Арамаис	Арам	Ара Прекрасный
Ерванд и Ерваз	Артасес	Артавазд
Санасар и Багдасар	Давид	Младший Мгер

Этот ряд героев мог возникнуть при сочетании двух индоевропейских мифологем:

- 1) сыновей-близнецов бога неба;
- 2) бога грозы и его наказанного (погибающего) сына.

В индоевропейских традициях с этими рядами, по некоторым параметрам, соответствуют ряды первых мифических царей Рима, иранских и осетинских эпических героев¹⁰. Эти ряды не имеют общеиндоевропейского ха-

⁹ Так, в «Персидской войне» очевидной параллелью Ара является Мушег Мамиконян, которого, как и Ара, должны были воскресить аралезы. А в «Истории Тарона» выступают герои близнечного типа Деметр и Гисане, которые, так же как и другие близнецы, основывают новый город и дают начало новой традиции.

¹⁰ Петросян 2002, 124-131.

рактера, но был, видимо, поздний индоевропейский ареал, где они были сформированы и откуда они были унаследованы¹¹. В нартских эпосах других народов Кавказа подобные ряды либо отсутствуют, либо выражены слабо.

Осетинский эпос, так же как и армянские, представляет историю нескольких поколений одного рода. Значительную роль играют близнецы (два поколения)¹², один из которых становится отцом рода великих эпических героев. Соответствующий армянскому осетинский ряд имеет следующий вид:

Близнецы	Великий предводитель	Герой рождающийся из камня
Ахсар и Ахсартаг, Урызмаг и Хамыц	Урызмаг	Сослан/Созрыко

Есть существенное соответствие в сюжетах об армянских и осетинских близнецах: Один из них заходит в водное царство и достает оттуда оружие или невесту (Санасар – меч молнию и огненного коня, а Ахсартаг – невесту)¹³. Хотя Урызмаг является близнечным образом, но все же четко соответствует Арташесу. Он – предводитель нартвов и муж Сатаны, а Арташес – царь Армении и муж Сатеник (ср. еще отмеченные выше эпизоды заговоров против Арташеса и Урызмага). Очевидно и соответствие героев следующего поколения – Артавазда и Сослана/Созрыко: если первый закован в горной пещере, откуда он стремится освободиться, то второй рождается из камня (т.е., рождение кавказского героя соответствует возрождению армянского героя). Сослан является сыном Сатаны, как Артавазд является сыном Сатеник (притом, он, как и Сослан, не настоящий сын матери, так как в младенчестве был заменен дэвом). Сослан был захоронен живым и время от времени выходил для того, чтоб помочь нартам. В адыгской традиции двойник Сослана, Сос-

11 В связи с соответствием армянской и римской традициям представим еще наблюдение Ж. Дюмезиля: как армянские (СБ), так и римские близнецы являются внуками царей – сыновьями дочерей, рожденных сверхестественным путем, они освобождают своего деда от чужого гнета, отказываются оставаться в городе деда и создают новый город будущего, который заселяют добровольцами (Dumézil 1994, 119-120). Есть соответствия и в осетинских и римских мифах о близнецах: первых вскармливает волчица, а имя отца вторых можно интерпретировать как «Волк» (Абаев 1945, 30-33; Абаев 1965, 86-92). Эти соответствия не свойственны другим индоевропейским близнецам и не могут считаться общеиндоевропейскими, но армяно-римские, армяно-осетинские и осетино-римские исключительные параллели намекают на их общее происхождение.

12 Два поколения близнецов встречаются также в других эпосах. Например, в «Махабхарате» и, как уже было отмечено, в некоторых вариантах «Сасунских безумцев» (где Давид или соответствующий ему герой выступает в роли близнеца второго поколения, как осетинский Урызмаг), см. ЭЖ 9, 119; СБ, Т. II, ч. 1, 229, 235; ч. 2, 645, 658.

13 Dumézil 1994, 120-121.

руко, также как Аратавазд, пытается освободиться из под земли. Причем его пришествие, как и Аратавазда, должно привести к разрушению мира (земля прекратит плодоносить)¹⁴.

Наряду с героем (воз)рождающимся из скалы/камня, важным армяно-осетинским соответствием является также наличие циклов великих героев, эпических вариантов бога грозы – Давида и Батраза¹⁵. Помимо иных связей, существенна одна – их высокая моральная характеристика: честные, добрые, беспорочные герои, чем они значительно отличаются от других героев младшего поколения – Младшего Мгера и Сослана/ Созырко¹⁶.

Таким образом, структуры армянских и осетинских эпосов во многом совпадают. Причем, часть соответствий обусловлена общими индоевропейскими истоками (мифы о близнецах и боге грозы, сходные ряды героев), а другая часть – местными влияниями и историческими событиями (герои рождающиеся из камня или возрождающиеся из скалы, образ Сатеник/Сатаны). В силу сказанного можно сказать, что армяно-осетинские эпические параллели восходят не только к постулируемому Абаевым общему армяно-аланскому циклу «Варазман-Сатеник», но имеют более глубокие – (поздне) индоевропейские истоки. Остальные кавказские эпосы в этом отношении более далеки от армянского (из них наиболее близок адыгский, где можно найти некоторые соответствия отмеченным в настоящей статье армяно-осетинским параллелям). Но есть и исключительные соответствия между армянскими и западно-кавказскими эпосами, обусловленные взаимовлияниями и региональными связями¹⁷.

Литература

- Абаев В. И. 1945. Нартовский эпос. Известия северо-осетинского научно-исследовательского института. Т. X, вып. I. Дзауджикау.
- Абаев В. И. 1965. Скифо-европейские изоглоссы. М.
- Абемян М. Х. 1948. История древнеармянской литературы. Т. I. Ереван.
- Абемян М. Х. 1966. Труды. Т. I (на армянском языке).
- Амаякян А. А. 2005. Сосанвер Анушаван и его кавказские и хурритские парал-

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

15 О Давиде, как об эпическом образе бога грозы, см. Арутюнян 1981; о Батразе: Дюмезиль 1990, 14 слл. Надо отметить и некоторые отличия этих героев: Батразу свойственны некоторые качества Младшего Мгера (он богоборец); Давид является потомком великих героев Сасуна по прямой линии, а Батраз – сын брата-близнеца Урызмага Хамыща, который является второстепенным образом.

16 О Мгере в данном контексте см. Егиазарян 1999, 175 слл.; о Сосуко: Бербеков 2005.

17 Петросян 2012; Петросян 2014.

- лели. Ближний Восток II: история, политика, культура. Ереван, 28-34 (на армянском языке).
- Амаякян А. А. 2011. Проявления хурритской богини `a(w)ua(k)a в армянском мифологическом и языковом материале. Страны и народы Ближнего и Среднего Востока XXVIII. Ереван, 239-252 (на армянском языке).
- Арутюнян С. Б. 1981. Драконоборчество в «Сасунских безумцах». Вестник общественных наук АН Арм. ССР, 11 (на армянском языке).
- Арутюнян С. Б. 2007. Мифы и легенды древней Армении. Ереван.
- Бербеков Х. Б. 2005. Уникальный тип эпического героя и цветовые коды в адыгском нартском эпосе. Современные наукоемкие технологии, 4. <http://www.rae.ru/snt/pdf/2005/04/Verbekov.pdf>.
- Далалян Т. С. 2002. О происхождении эпического образа армянской царицы Сатеник. Историко-филологический журнал, 2, 191-213 (на армянском языке).
- Далалян Т. С. 2004. Эскиз сравнительного изучения «Сасунских безумцев» и осетинского «Нартского эпоса». Армянский эпос «Сасунские безумцы» и всемирное эпическое наследие, 1. Ереван, 82-87 (на армянском языке).
- Далалян Т. С. 2004а. Об осетинском Вархаге и армянском Вахагне. Армянская народная культура XII. Ереван, 37-39 (на армянском языке).
- Далалян Т. С. 2006. Фрагменты армяно-осетинских теонимических связей. Армянская народная культура XIII. Ереван, 44-54 (на армянском языке).
- ДС Давид Сасунский (сводный вариант). М., 1939.
- Егиазарян А. К. 1999. Поэтика эпоса «Сасунские безумцы». Ереван (на армянском языке).
- Дюмезиль Ж. 1976. Осетинский эпос и мифология. М.
- Дюмезиль Ж. 1990. Скифы и нарты. М.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. 1974. Исследования в области славянских древностей. М.
- Иоанн Мамиконян. История Тарона (ред. А. Абрамян). Ереван 1941 (на древнеармянском языке).
- КФ Кабардинский фольклор. М., Л. 1936.
- Лавров, Д. Я. 1883. Заметки об Осетии и осетинах. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. III, раздел I. Тифлис.
- Миллер В. Ф. 2008. Фольклор народов Северного Кавказа: тексты, исследования. М.
- Мовсес Хоренаци. История Армении (пер. Г. Х. Саркисяна). Ереван 1990.
- НКЭ Нарты: кабардинский эпос. М. 1951.
- Петросян А. Е. 1997. Миф об Араме в контексте индоевропейской сравнительной мифологии и проблема происхождения армянского народа. Ереван (на армянском языке).
- Петросян А. Е. 1997а. Древнейшие истоки армянского эпоса. Ереван (на армянском языке).
- Петросян А. Е. 2002. Армянский эпос и мифология. Ереван 2002.

- Петросян А. Е. 2004. Армянский Мхер, западный Митра и урартский Халди. Армянский эпос и всемирное эпическое наследие. Ереван.
- Петросян А. Е. 2010. О ранних связях индоевропейских и семитских племен по данным сравнительной мифологии. Вестник древней истории, 3, 122-134.
- Петросян А. Е. 2012. Соотношение армянских и северокавказских нартских эпосов. Армянский народный эпос и всемирное эпическое наследие, 3. Ереван, 8-51 (на армянском языке).
- Петросян А. Е. 2014. Некоторые армяно-западнокавказские эпические параллели. Сборник статей, посвященный 80-летию Ш. Х. Салакая. Сухум (в печати).
- Себеос. История Армении (пер. С. Малхасяна). Ереван 1939.
- СБ Сасунские безумцы. Т. 1, 1936, Т. 2, ч. 1-2, 1944,1952. Ереван (на армянском языке).
- СУ Сасунские удалцы: армянский народный эпос: избранные варианты (пер. К. Мелик-Оганджяна). Ереван 2004.
- Фавстос Бузанд. История Армении (пер. М. А. Геворгияна). Ереван 1953.
- ЭЖ Этнографический журнал, вып. 9. 1902 (на армянском языке).
- Dalalyan T. 2006. On the Character and Name of Caucasian Satana (Sat'ënik). Aramazd: Armenian Journal of Near Eastern Studies, 1.
- Dumézil G. 1994. Le roman des jumeaux. Paris.
- Petrosyan A. Y. 2002. The Indo-European and Ancient Near Eastern Sources of the Armenian Epic. Washington DC.

ՄԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄ ԽԱՁ ՊԱՏԱՐԱԶԻՒ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

Հրաչ Մարտիրոսյան Լեյդեն

1. Կարաչայ-բալկարական էպոսի kač 'խաչ' բառը

Կովկասի թյուրքալեզու ժողովուրդների՝ բալկարների ու կարաչայների նարթյան էպոսում կան այսպիսի դրվագներ (Нарты-ГЭБК 1994. 106 [24.17-18], 110 [26.15-19], թարգմ.՝ 349, 352-353).

– Угъай! Онг жауурунумда къачым барды, – дейди, –
Ариу тиширыугъа тѣбеп, тутмай къоймазгъа антым барды, дейди.

«Нет, я так не уйду! У меня на правой лопатке – кач,
[Я должен быть верен] своей клятве – делить ложе со всеми красивыми женщи-
нами, которых я встречу».

Барама да – кесим тас,
Бармайма да – бетим тас, – дейди. –
Онг жауурунумда къачым бар,
Быллай жерлеге, къоркъуп,
Бармай къалмазгъа да антым бар!

«Если поеду – голову потеряю,
Если не поеду – честь [нарта] потеряю, – сказал. –
[Ведь] я на правой лопатке кач имею, – сказал, –
Я [ведь] дал клятву не проезжать мимо
Вот таких неведомых мне мест, – сказал.»

Ինչպես տեսնում ենք, Յորյուզմենկը երդվել է քնել իրեն պատահած բոլոր գեղեցիկ կանանց հետ և չանցնել վտանգավոր վայրերի կողքով, այլ անպայման մտնել այնտեղ. նա ասում է, որ չի կարող խախտել այդ երդումները, ու երկու անգամ էլ վկայակոչում է իր աջ թիակի վրայի *кач*-ը: Վերջինիս նշանակությունը բառացանկում տրված է այսպես. «крест, образ, икона» (Нарты-ГЭБК 1994. 645):¹

1 Կա նաև տեղանուն՝ *Кач кешене* (Нарты-ГЭБК 1994. 310, 645):

2. Հայերեն խաչ բառը և էպոսի խաչ համայնիլը

Հայերեն *խաչ* բառը փոխառվել է տարածաշրջանի բազմաթիվ լեզուներում՝ պարսկերեն, քրդերեն, թուրքերեն, թաթարերեն, ուտիերեն, ավարերեն և այլն²: Ամենայն հավանականությամբ կարաչայ-բալկարական էպոսի վերոհիշյալ դրվագներում հանդիպող *кач* [kač] խաչ՝ բառը նույնպես արտացոլում է հայերեն *խաչ* բառը: Ինձ համար դեռ պարզ չէ, թե բառասկզբի *խ*- բաղաձայնն ինչու է արտացոլվել որպես *k*, և ոչ *x* (վերջինս նույնպես անկա է կարաչայ-բալկարական հնչույթային համակարգում): Նկատենք, որ *x*- չենք գտնում նաև հայերեն նույն բառից փոխառված մեկ այլ թյուրքական ձևում՝ թաթարերեն (Կազան և Կիրգիզիա) *чәч* զաճ խաչ՝ բառում:

Ուշագրավ է, որ կարաչայ-բալկարական էպոսում ոչ միայն *кач* խաչ՝ բառն է ցուցաբերում հայկական աղերս, այլև այդ բառի ամբողջ համատեքստը: Մեր էպոսում էլ հերոսի աջ թևին, երբեմն՝ աջ կրծքին, կողին, ուսին կամ թիկունքին, կա խաչ, որը նույնպես կապված է երդմնազանցության մոտիվի հետ: Այն հանդես է գալիս տարբեր անուններով՝ *Խաչ Պատերազմի*, *Խաչ Պատր(ա)րազի(ն)*, *Խաչն ի Պատրարազին*, *Խաչ Պարազի*, *Խաչ Պատրածին*, *Խաչ Պատրածին*, *Խաչ Պատրարազի*, *Խաչ Պատրասար / Պատրասարի(ն)* և այլն, ինչպես նաև՝ *Մսե խաչ*:³

Այս խաչը մի գորավոր համայնիլ է, որ հասու է միայն արժանավոր հերոսին և նրան տրվում է աստվածային միջամտությամբ: Օրինակ՝ մոկացի Նախտ Քեռու, մոկացի Խապոյենց Ջատիկի և մշեցի Հարություն Դավթյանի պատումներում Խաչ Պատ(ա)րազին / Պատերազմին աստծո հրամանով թոչում է Դավթի աջ թևին (ՄԾ-Ա. 20, 82, ՄԾ-Բ/2. 589): Ալաշկերտցի Կարապետ Թամոյանի պատումում Մսե Խաչը Դավթին տրվում է երազում (տե՛ս §3), իսկ մոկացի Վարդան Մուխսի-Բազիկյանի պատումում *Մայր Ասրվարածնա հրաշ կը գիւ երազ*՝ ծովը մտած ու Հանտեղի եկեղեցում քնած Սանասարին, և հայտնում է Խաչ Պատարածինի տեղը (ՄԾ-Ա. 480):

3. Խաչ համայնիլը և երդմնազանցությունը

Ըստ մոկացի Նախտ Քեռու պատումի՝ Չմշկիկ Սուլթանին ուզում են Դավթի համար, բայց Դավիթն ընտրում է Խանդութին: Չմշկիկ Սուլթանը, վրեժով լցված, Դավթին կռիվ է կանչում: Դավիթը երդվում է Մարութա Բանձր Աստվարածնով ու Խաչ Պատարազիով, որ կվերադառնա ու կկռվի, սակայն մոռանում է այդ մասին և այդպիսով երդմնազանց է լինում: Միերի հետ կռվից հետո

2 Տե՛ս ՀԱԲ 2. 334-335, Աճառյան 1953. 23b, 27a, Ամիրյան 1985. 147, 154, Ասատրյան 1990. 144; Bläsing 1995. 117; Dankoff 1995. 57-58; Guseynov 2012:

3 Էպիկական Խաչի շուրջ տե՛ս Աբելյան 1985. 37-38 և հատկապես Ե. Զաքարյան 2012:

նա շորերը հանում է, որ լվացվի, ու տեսնում է՝ *Խաչ Պատրարագին սեվացիր էր վնար աջ թելին*: Գնում է Չմշկիկ Սուլթանի մոտ և սպանվում նրա կողմից (ՄԾ-Ա. 32, 40-41, 44-45):

Մոտավորապես նույնը գտնում ենք մոկացի Խաչոյենց Զատիկի պատումում: Դավիթը Չմշկիկ Սուլթանին ամուսնության *սհիր* 'երդում' է տալիս, մատանիներ են փոխանակում, բայց հետո Դավիթը ընտրում է Խանդութին, և Չմշկիկ Սուլթանը ստիպում է նրան երդվել Խաչ Պատրարագիով, որ կվերադառնա ու կկռվի իր հետ, բայց Դավիթը մոռանում է իր երդման մասին, ու Խաչ Պատրարագին սևանում է նրա թևի վրա (ՄԾ-Ա. 99-102):

Գավազցի Համբարձում (Խաչոյ) Գրիգորյանի պատումում Դավիթը մոռանում է, որ Չմրշկե Սուլթանին երդվել է վերադառնալ ու կռվել, ու մնում է *հերդումի տակ. կիր-ը՝* ցավը, ընկնում է և սկսում ուտել Դավթի թևն ու թևի վրայի Խաչ Պատրարագին (ՄԾ-Ա. 1019-1020): Անհայտ ասացողի պատումում Աստծո հրեշտակը պատվիրում է առհասարակ չերդվել Խաչ Պատրարագիի վրա. Դավիթը մոռանում է այդ արգելքը, երդվում և պատժվում (ՄԾ-Բ/1. 240, 246):

Մոկացի Հովակիմենց Ղազարի պատումում Դավթի մեջքի մի երակ է սևանում (ՄԾ-Ա. 297): Մոկացի Մանուկ Հարությունյանի պատումում Խաչ Պատրարագին Դավթի թևը վառում, վերք է առաջացնում (ՄԾ-Ա. 647): Դատկու Մոճկոնց գյուղացի Ավետիս Մարտիրոսյանի պատումում Խաչ Պատրարագին աղտոտվում է ու ապա վերանում (ՄԾ-Բ/1. 125): Մշեցի Մարտիրոս Գրիգորյանի պատումում Դավթի *քամագի վրեն* սև խաչ է առաջանում (ՄԾ-Գ. 180), իսկ ապարանցի Գևորգ Պետրոսյանի պատումում Մսե Խաչի մի թևն է սևանում (ՄԾ-Գ. 340):

Բազմաթիվ պատումներում Դավթի ու Չմշկիկի սեռական կապի արդյունքում ծնվում է մի աղջիկ, որն էլ հետագայում վրեժխնդիր է լինում մոր համար՝ սպանելով Դավթին (Martirosyan / Gharagyozyan 2011):

4. Մսե Խաչը

Խաչը հաճախ ոչ թե հերոսի թևին իջնող մի աստվածային թալիսման է, այլ նշան՝ հենց մարմնի վրա, բնածին կամ աստվածային միջամտությամբ առաջացած: Դա հանդես է գալիս *Մսե Խաչ* անվամբ: Երբեմն միաժամանակ երկուսն էլ առկա են:

Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի պատումում Մսե Խաչը Դավթի մեջքի վրա է (ՄԾ-Բ/1. 316): Մոկացի Վարդանի պատումում Դավթի աջ թևի վրա կան ն *Խաչ Պատրարագին*, և *Մսե Խաչ* (ՄԾ-Ա. 358, 365): Վերջինս, ըստ ասացողի բացատրության, բնածին է. *Մորոթ որ կեղնը մսե խաչ կեր էսու աջ թևի վերեն* (Հայկունի 1901. 37* = ՄԾ-Ա. 358*): Ալաշկերտցի Կարապետ Թամոյանի պատումում հիշատակվում է Խաչ Պատրարագին՝ Դավթի աջ կողին, բայց կա և Մսե Խաչը, որը Դավթի երազի մեջ նրա *աջ ծրծին* է դնում մեկը և ասում, որ չի

կարելի դրան սուտ երդվել, և որ Դավիթը միշտ կհաղթի, քանի դեռ Խաչը չի սևացել (ՄԾ-Բ/1. 386-388): Գավազցի Մարգարիտ Մարգայանի պատումում Մեն Խաչն ու Խաչ Պատրաստին նույնական են (ՄԾ-Ա. 925):

Հետաքրքիր է մոկացի Վարդան Մուխսի-Բագիկյանի պատումը (Մանասարի երագի շուրջ տեն §2): Այստեղ Դավիթը *Խաչ Պատրաստին դուղա* ('աղոթք' – ՀՄ) *կ'անը, Մեն Խաչ ըմ կը շինվը Տն վթըր աչ թիվին* (ՄԾ-Ա. 480, 512): Գավազցի Եղիազար Հակոբյանի պատումում Մարութա Պանցր Աստվածածինը Դավթին երագում ասում է, որ նրա աջ թևին վերք պիտի առաջանա, որն էլ բուժվելով պիտի վերածվի խաչի. *էն տեղից Մեն Խաչ պատրաստվավ Տավիթի աչ թիվին*: Հետո Դավիթը երդվում է Մեն Խաչով, բայց խախտում է այն, ու այդ պատճառով Խաչը վառում է նրան, թուլացնում: Ուշագրավ է, որ վերի մեջբերման մեջ հանդիպող *պատրաստել* բայը այս պատումում քանիցս հիշատակվում է բանաձևի մեջ՝ *Մեն Խաչ պատրաստեցին Տավիթի աչ թիվին*, որ կարծես ակնարկում է *Խաչ Պատրաստի*-ի իմաստային մոտիվացիան, թեև տվյալ պատումում խաչի անվան այդ տարբերակը չկա (ՄԾ-Ա. 864-869):

5. Խաչ համայիլը նարթյան Էպոսի համատեքստում

Խաչի բազմաթիվ անվանումների երկրորդ բաղադրիչներից միայն Պատարագի-ն է հայերենի հողի վրա անբացատրելի: Հնարավոր է, որ դա օրիգինալ անվանումն է և ծագել է նարթյան Էպոսի Բաթրագ/Պատարագի անունից: Մնացած տարբերակները կարող են մեկնաբանվել որպես ստուգաբանական վերաիմաստավորումների արդյունք:⁴ Այս լուծումը շատ հավանական է, մանավանդ որ հայկական և նարթական Էպոսների փոխառնություններն ուսումնասիրվել են բազմաթիվ գիտնականների կողմից, և դրանց գոյությունը կասկածի ենթակա չէ, ընդ որում ազդեցություններ կան ոչ միայն հյուսիս > հարավ, այլև հակառակ ուղղությամբ՝ հայերենից և առաջավորասիական այլ ավանդույթներից դեպի կովկասյան ավանդույթներ:⁵

Այս նույն համատեքստում կարող է դիտարկվել նաև քննվող համայիլի անվան կայուն բաղադրիչի՝ *Խաչ*-ի առնչությունը կարաչալ-բավկարական Էպոսի վերոհիշյալ դրվագներում հանդիպող *kač* 'խաչ' բառին: Այս առնչությունը բավականաչափ թափանցիկ է. երկու ավանդույթներում էլ խաչը հերոսի մարմնի աջ վերնամասի վրա է (հայկականում՝ աջ թևի, ուսի, կողի, կրծքի վրա,

4 ՄԾ Բ/2, 1951. 843, Մկրտչյան 1989. 26-27, Պետրոսյան 2012. 29-34, Ա. Գրիգորյան 2012. 271 և հատկապես Ե. Զաքարյան 2012. 61-64: Տեն նաև Հ. Զաքարյան 2004. 162: Բատրագի ու հայկական Էպոսի հերոսների (հատկապես Դավթի) առնչության շուրջ տեն, բացի նշված գրականությունից, Томашевич 2006. 122-124:

5 Վերջին երկու տասնամյակի ընթացքում այդ խնդիրներով զբաղվել են Տորք Դալայանն ու Արմեն Պետրոսյանը: Հյուսիսկովկասյան համատեքստի համար տեն հատկապես Պետրոսյան 2012 ծավալուն հոդվածը:

կամ էլ՝ մեջքին, իսկ կարաչայ-բալկարականում՝ աջ թիակի վրա), և երկուսում էլ այն հանդես է գալիս այս կամ այն կերպ սեռական հարաբերությանն առնչվող երդմնագանցության մոտիվի համատեքստում:

Ակնհայտ է, որ տվյալ դեպքում փոխատու լեզուն հայերենն է: Հայերեն *խաչ* բառը բազմիցս վկայված է՝ սկսած 5-րդ դարից, առկա է բոլոր բարբառային տարածքներում⁶ և, ինչպես տեսանք §2-ում, փոխառված է տարածաշրջանի բազմաթիվ լեզուներում, մասնավորապես թյուրքական: Բացի այդ, էպիկական հերոսի մարմնի վրայի խաչը և երդմնագանցության հետ նրա կապը բավականաչափ կայուն են մեր էպոսում: Հետևաբար քրիստոնեական հենք ունեցող այս էպիկական իրողության փոխառված լինելը հյուսիսկովկասյան նարթյան էպոսի թյուրքական՝ կարաչայ-բալկարական ավանդույթի կողմից ակնհայտ է: Խնդրի հետագա ուսումնասիրությունները պետք է փորձեն հստակեցնել քննվող իրողության կարգավիճակը և տարածվածության աստիճանը կարաչայ-բալկարական և այլ հյուսիսկովկասյան ու թյուրքական ավանդույթներում, ինչպես նաև փոխառության ուղիներն ու բառասկզբի *k*-ի հարցը:

Գրականություն

Արեղյան, Մանուկ

1985 Դավիթ և Մհեր. ժողովրդական դյուցազնավեպ. *Մ. Արեղյան, Երկեր. հր. Լ. Երևան. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն. 7–65:*

Աճառյան, Հ.

1953 Հայերենից փոխառյալ բառեր պարսկերենում. *Էջմիածին* 1953, № 4 (ապրիլ). 23–29:

1971-79 (ՀԱԲ), Հայերեն արմատական բառարան, 4 հատորով (2-րդ հրատ.). Երևանի համալսարանի հրատարակչություն [1-ին հրատ. 1926–1935, 7 հատորով]:

Ամիրյան, Խ. Պ.

1985 Հայերենից փոխառյալ բառերը արդի թուրքերենում. *Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ XII, Թուրքիա. Երևան. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն. 143-164:*

Ասատրյան, Գ. Ս.

1990 Արդյոք կա՞ն հայկական փոխառություններ նոր պարսկերենում. *ՊԲՀ* 1990, № 3. 139–144:

Գրիգորյան, Աստղիկ

2012 Հազ ու կապի բարբառային անվանումները «Մասնա ծոեր» վիպերգում. *ՀԷՀԵԺ* 3. 266–271:

6 Հնարավոր է, որ *խաչ* բառը բնիկ հայկական ծագում ունի, թեև ստուգաբանական մանրամասները հստակ չեն (ՀԱԲ 2. 333-334. Ջահուկյան 1987. 147, 191; 2001. 317b; Olsen 1999. 955):

Զաքարյան, Եվա

2012 Խաչ Պատարագին և նրա առասպելաբանական զուգահեռները. ՀԷՀԷԺ 3. 52–64:

Զաքարյան, Հ. Լ.

2004 Ժողովրդական ստուգաբանություններն ու ստուգաբանական ավանդությունները «Մասնա ծոերում». ՀԷՀԷԺ 1. 161–166:

ՀԱԲ, տե՛ս Աճառյան 1971-79

Հայկունի, Ս.

1901 Ժողովրդական վեպ և հեքիաթ. *Էմինեան ազգագրական ժողովածու*, հտ. Բ, Մոսկուա-Վաղարշապատ:

ՀԷՀԷԺ 1

2004 Հայկական (ժողովրդական / «Մասնա ծոեր») էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը. միջազգային գիտաժողովների շարք. Երևան. ՀՀ ԳԱԱ հրատարակչություն. «Վան Արյան» / «Գիտություն»:

Մկրտչյան, Լևոն

1989 Հայ ժողովրդի հերոսական էպոսը. *Մասունցի Դավիթ. հայկական ժողովրդական էպոս*. Երևան. «Արևիկ». 3-61:

Պետրոսյան, Արմեն

2012 Հայկական և հյուսիսկովկասյան նարթական էպոսների հարաբերությունը. ՀԷՀԷԺ 3. 8-51:

Ջահուկյան, Գ. Բ.

1987 Հայոց լեզվի պատմություն. նախագրային ժամանակաշրջան. Երևան. ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:

2010 Հայերեն ստուգաբանական բառարան (խմբագրությամբ և առաջաբանով՝ Վահան Սարգսյանի). Երևան. «Ասողիկ» հրատարակչություն:

ՄԾ-Ա, Բ/1-2, Գ, Դ

1936- Մասնա ծոեր. խմբ.՝ Մ. Աբեղյան և Կ. Մելիք-Օհանջանյան (հտ. Ա, 1936; Բ 1-2, 1944 և 1951), Երևան. Պետական հրատարակչություն; խմբ. Ս. Հարությունյան և Ա. Սահակյան (հտ. Գ, 1979. Դ, 1999), Երևան. ՀՍՍՀ ԳԱ (ՀՀ ԳԱԱ) հրատարակչություն:

Нарты-ГЭБК

1994 Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев. Москва: «Наука». Издательская фирма «Восточная литература» (Серия *Эпос народов Евразии*).

Томашевич, Радован

2006 Спящие герои Мгер и Марко: Армяно-сербская эпическая параллель. ՀԷՀԷԺ 2: 111-126.

Bläsing, Uwe

1995 Armenisch – Türkisch: etymologische Betrachtungen ausgehend von Materialien aus dem Hems'ingebiet nebst einigen Anmerkungen zum Armenischen, insbesondere dem Hemşindialekt. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

Dankoff, Robert

1995 Armenian Loanwords in Turkish. Wiesbaden. Harrassowitz Verlag (“Turcologica”, ed. by Lars Yohanson; vol. 21).

Guseynov, Garun-Rashid

2012 Armenisms in the languages of the Eastern Caucasus: historical and etymological analyses and the areal context. In: *IX International Conference on Armenian linguistics* (7-9 November 2012, Saint Petersburg). Abstracts: 60-63.

Martirosyan, Hrach & Gharagyozyan, Satenik

2011 Death of the Armenian epic hero Davit'. In: Jasmine Dum-Tragut & Uwe Bläsing (eds.), *Cultural, linguistic and ethnological interrelations in and around Armenia*. Cambridge Scholars publishing: 103-116.

Olsen, B. A.

1999 The noun in Biblical Armenian: origin and word formation: with special emphasis on the Indo European heritage. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. (Trends in linguistics. Studies and monographs; 119).

ԵՐԴՄԱԶԱՆՑՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՍԱՍՆԱ ԾՌԵՐՈՒՄ» ԵՎ ՎՐԱՑԱԿԱՆ ՎԻՊԱԿԱՆ ԲԱՆԱՅՑՈՒՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՉ

Լուսինն Ղուեջյան

Երդումը յուրաքանչյուր մարդու կողմից տրվող սուրբ և անդրժեղի պարտականության ընդունումն է, որը, ըստ ժողովրդական մտածողության, չի կարող խաթարել ոչ մի երկնային ուժ ու գորություն: Փորձելով ապացուցել իրենց անմեղսունակությունը, իրավացիությունը, հավատարմությունը, ինչպես նաև նվիրվածությունը՝ մարդիկ երգվում են ինչպես Աստծու, սրբերի, իրենց հոգեհարազատ անձանց (հայր, մայր, եղբայր, որդի) անուններով, այնպես էլ սուրբ համարվող և այդպիսին ընկալվող նվիրական սրբություններով ու առարկաներով (ճրագ, լույս, օջախ, արեգակ, հաց, Ավետարան, Խաչ) և կիրառում դրանք որոշակի վայրերում (եկեղեցի, սրբավայրեր, դատարան (ատյան))՝ ուղեկցելով հատուկ ծիսական արարողություններով:¹ Երդումը հաճախ վավերագրվել է գրով (երդմնագիր), կնիքով ու ստորագրությամբ:

Բոլոր ժամանակներում էլ մարդիկ ոչ միայն երգվել, այլև հավատացել են երդման հմայական գորությանը և դրա իրագործմանը: Ժողովրդի մեջ առկա հավատալիքի համաձայն՝ երգվելը և հատկապես սուտ երգվելը մեղք է, և երգվողը ենթակա է պատժի, որտեղից էլ «Երդումը մեղք է, սուտ երդումը՝ կրակ»² և «Սուտ երդում ուտողը կտուժի»³ ժողովրդական ասացվածքները:

- 1 Երգվելիս գնացել են եկեղեցի, երգվեցնողը վառել է մոմերը, իսկ երգվողը փչել, հանգցրել է, եթե իսկապես ճիշտ է երգվել (Ս. Հարությունյանի՝ 1969 թ. Ախուրյանի խմբարշավի նյութերից), կամ եկեղեցում մոմեր են վառել և մատանիներ փոխանակել (Պ. Պորոջյան, Երկ. I, 1962, էջ 213): Երդման մի կարգ է արձանագրում Մ. Գոշն իր «Դատաստանագրքում»: Տե՛ս Մ. Գոշ, Դատաստանագիրք Հայոց ի Վաղարշապատ, 1880-ՌՅԼ:
- 2 Ժողովրդական անգիր բանաստեղծություններ, Ժողովեց Տիգրան Վարդանյանց, Թիֆլիս, 1900, էջ 79:
- 3 Ս. Հարությունյանի՝ 1962 թ. Ախուրյանի շրջանի նյութերից: Ազգագրական որոշ շրջաններում երգվողին փորձելու համար ջուր են խմեցրել: Հավատացել են, որ եթե դիմացինը սուտ է երգվում, կմեռնի: Հավատում էին նաև, որ երկու կողմն էլ սուր կա, մեկը՝ երդում տվողի, մյուսը՝ երգվեցնողի, որոնք կփխսան նրանց: Ընդհանրապես, վախեցել են երգվելուց, անգամ երդման տեքստի օրինակներ ասելուց (1968 թ. Արագածոտնի շրջանի՝ Ս. Հարությունյանի խմբարշավի նյութերից):

Երդումը, հնուց ի վեր լինելով բանահյուսության հնագույն տեսակ, տարածված է եղել աշխարհի բոլոր ժողովուրդների բանահյուսական կենցաղում և տարբեր կիրառություններ է ունեցել ժողովրդական կյանքի տարբեր բնագավառներում:

Երդման, երդմանախախտության կամ երդմանազանցության ընդհանուր մոտիվը լայն տարածում ունի ժողովրդական վեպերում և ավանդական գրույցներում: Այս տեսակետից խիստ ուշագրավ տվյալներ են պարունակում հայոց «Սասնա ծռեր» դյուցազնավեպը և վրացական «Ամիրանի» վաղնջական էպոսը:

«Սասնա ծռերի» երրորդ վիպաճյուղի հերոս Դավիթը Կապուտկող կամ Խանդութի մոտ գնալիս հյուրընկալվում է օտար կնոջ (Խլաթի տիրուհի, Չմշկիկ, նախրչու կին և այլն) տանը (հատ. Բ՝ Բ, ԺԱ, ԺԷ, հատ. Գ՝ Ա, Է, Ժ, ԺԲ, ԺԳ), խաբվում նրանից, գիշերում նրա հետ, իսկ առավոտյան բացահայտելով խաբդավանքը՝ հեռանում է՝ ուխտելով, որ հետդարձի ճանապարհին կայցելի նրան:

Պատումների մեծ մասում Դավիթը Խանդութի հետ ամուսնանալուց հետո Սասուն վերադարձի ճանապարհին նրանց առաջ է դուրս գալիս Չմշկիկ Սուրբանը, որը Դավթից մի ապօրինի դուստր էր ունեցել, և իր հետ չամուսնանալու համար մենամարտ պահանջում: Դավիթը խոստանում է, որ Խանդութին տեղ հասցնելուն պես հետ կվերադառնա, և իրենք կմենամարտեն:

Դավիթը, սակայն, իր ուխտի մասին հիշում է միայն լողանալու ժամանակ, երբ Խանդութը տեսնում է, որ ամբողջ մարմինը կապտել, իսկ մտե խաչը սևացել է (տե՛ս, օրինակ՝ «Սասնա ծռեր», հատ. Գ՝ Ա, Ը): Նա հասկանում է, որ մահանալու է, քանի որ «...յերդում ուրացեր իմ, էսքան ժամանակ»: Եվ պատումների մեծ մասում նա սպանվում է իր դստեր ձեռքով՝ ջրում լողանալիս:

Վեպում հերոսը երգվում է սուրբ Նշանի, հմայիլի կամ Խաչ Պատարագինի վրա: Կան պատումներ (հատ. Բ՝ Ը, ԻԲ, հատ. Գ՝ Զ), որտեղ ընդգծվում է Դավթի դեմ հյուսվող դավադրության իրավիճակը, որտեղ նրանից պահանջում են, որ երգվի սուրբ Նշանի վրա: Հերոսը իր գլխի սանրը հանում, դնում է աջ կողմում՝ սուրբ Նշանի փոխարեն, սակայն երգվելիս սխալմամբ ձեռքը դիպչում է սուրբ նշանին.

— Յերտըվաց, փոխանագ ձեռնը զաներ Սանրին,
Ջանեց Սըփի Նիշանին.
Սըփի Նիշանի էրգու յերեսն էլ սեվցավ...

(Գ՝ Է)

Եվ այս տարբերակներում կեղծ երդումից հետո նա թուլանում է և չի կարողանում կռվել, ու նրա փոխարեն կռվում է կինը՝ Խանդութը:

Երդմանազանցության մոտիվը առկա է նաև վեպի երկրորդ ճյուղում, որտեղ Մեծ Մհերը և Մեծ Մարամելիքը եղբայրանալով, հաշտության և բարեկա-

մուտքան դաշինք են կապում, որ կողմերից որևէ մեկի մահվան դեպքում, մյուս կողմը փոխադարձաբար հոգ կտանի նրա երկրի, կնոջ ու ընտանիքի համար: Եվ համաձայն այդ ուխտի՝ Միերը տարբերակներից մեծ մասում Մսրա թագուհու՝ Իսմիլ Խաթունի ուղարկած նամակ-հրավերով (հատ. Ա՝ Բ, Ե, Զ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, հ. Գ՝ Ա, Գ), անտեսելով կնոջ հորդորները, թե «Մ»երթա, էն այլազգ ի...», այնուամենայնիվ, մեկնում է Մըսր: Միերի կինն ուխտում է քառասուն տարի չկիսել ամուսնու անկողինը.

Ուխտ էրավ կին, ասաց,-

— Մընչն քառսուն տարի տու էլ ըմ մոտ չըկաս.

(հատ. Գ՝ Ա)

Միերի և Իսմիլ Խաթունի կապից ծնվում է Սասնա տան ռխերին թշնամին՝ Փոքր Մսրա Մելիքը: Յոթ տարի հետո Միերը հասկանալով, որ Մսրա ճրագը վառել է, իսկ Սասնա ճրագը հանգցրել, վերադառնում է Սասուն:

Միերն ու կինը, գիտակցելով հանդերձ, որ արժանանալու են Աստվածային պատժին, այնուամենայնիվ, հանուն ազնանց տոհմի ժառանգի երդմնագանց են լինում:

«Հերթըվցիր ինք, հերթըմնակուտուր կըլնինք.

Ճիշտ ի, ժառանգ տ » ունենանք,

Բայց վուրովհետև ուխտ ընք էրի, մի ուխտ կերանք:

(հատ. Գ՝ Ա)

Եվ որդու՝ Դավթի ծննդից անմիջապես հետո մահանում են:

Նման միջադեպով է բնութագրվում նաև վրաց բանահյուսության մեջ Ամիրանի վիպականացած առասպելը, որտեղ հերոսի՝ ժայռին գամվելու պատճառներից մեկը մեկնաբանվում է նրա երդմնագանցությամբ:

Ամիրանն ազատում է մարդկանց հրեշներից, դևերից, ինչպես նաև մշակութակերտ հերոս է (սովորեցնում է մարդկանց կրակ ստանալ, մետաղամշակության արվեստը), բայց բազմաթիվ անգամներ խախտում է իր երդումը, խոստումը:

Բակ-Բակ դևի հետ մենամարտելու ժամանակ Ամիրանը երդվում է, որ չի սպանի դևին, եթե վերջինս հայտնի իր սպագա կնոջ գտնվելու տեղը: Սակայն գաղտնիքն իմանալուց հետո սպանում է դևին: Այնուհետև երդվում է, որ կամուսնանա դևի քրոջ՝ կախարդուհի Նատոբուանի հետ: Սակայն վերջինիս օգնությամբ գետն անցնելուց հետո լքում է նրան: Աղջիկը հուսահատությունից իրեն գցում է ջուրը: Մեկ այլ պատումում Ամիրանը խոստանում է հորը, որ թուրն իրեն տալուց հետո ոչ մեկին, անգամ հորը չի սպանի, եթե վերջինս ամեն անգամ իրեն տեսնելիս ժպտա: Ժամանակ անց Ամիրանը դրժում է իր խոստումը և սպանում հորը: Փաստորեն, Ամիրանի յուրաքանչյուր երդմնագանցություն ուղեկցվում է արյունահեղությամբ:

Հերոսը չի պահում անգամ իր կնքահորը՝ Քրիստոսին, տված խոստումը: Մենամարտում է երկնային էակների և իր կնքահոր հետ, ու այդ իսկ պատճառով Աստված պատժում է նրան՝ գամելով Կովկասյան լեռներին:

Ներկայացնելով հայկական և վրացական ժողովրդական վեպերում առկա երդմնազանցության մոտիվը՝ տեսնում ենք, որ հայկական դյուցազն Դավթի մահը համարյա բոլոր պատումներում կապվում է երդմնազանցության հետ, իսկ երդմնախախտության պատճառը վեպում մեկնաբանվում է նրա անուշադրությամբ ու մոռացումով: Վեպի մյուս հերոս Մհերը և նրա կինը երդմնազանց են լինում գիտակցաբար կամ այլ կերպ ասած՝ հատուկ նպատակադրումով՝ հանուն տոհմային ժառանգի ծննդյան: Վրաց Ամիրանը, ի տարբերություն հայկական հերոսների, ուղղակի խախտում է իր տված խոստումը:

Երդմնազանցության կամ ուխտադրության ընդհանուր մոտիվը հանդիպում է նաև վրացական «Էթերիանի» էպոսում (ըստ պրոֆ. Մ. Չիքովանիի) և օսական առասպելաբանության մեջ: «Էթերիանի» էպոսում Աբեսալումը, ամուսնանալով Էթերիի հետ, խոստանում է առհավետ սիրել նրան, մինչդեռ ամուսնանալով երկուշաբթի՝ երեքշաբթի օրն արդեն լքում է նրան:⁴

Օսական առասպելաբանության մեջ Արտավիզը խոստանում է, որ մարդկությանը բարություն կբերի, բայց դրժում է իր խոստումը և դառնում միայն չարիքների հեղինակ: Աստծո հրամանով ամպրոպային հերոսը նրան շղթայված բարձրացնում է երկինք ու մեխում լուսնի վրա, իսկ դարբիններն ավելորդ անգամ հարվածում և ամրացնում են նրա կապանքները, որպեսզի դուրս չգա և մարդկանց չվնասի: Մինչև այժմ լուսնի խավարման ժամանակ հրացաններից կրակում են լուսնի վրա, որպեսզի պահակները չքնեն, և Արտավիզը չազատվի շղթաներից:⁵

Այսպիսով, երդումը, լինելով ժողովուրդների բանահյուսական մշակույթի կարևոր արտահայտություններից մեկը, մեծ դեր է խաղացել մարդկանց և աստծո միջև կատարվող փոխհարաբերություններում: Եվ վիպական տեքստերում երդմնազանցությունը հերոսների մահը պատճառաբանող հիմնական մոտիվ է: Ե՛վ հայոց, և՛ կովկասյան ժողովուրդների հին վիպական ավանդությունը, ինչպես տեսանք, այդ խնդրի լավագույն դրսևորումներից է և որպես կենդանի հավատալիք վկայված է հայ կովկասյան ժողովուրդների անցյալի մշակույթում և կրոնապաշտամունքային սովորույթներում:

4 Տևս Մ. Я. Чиковани, Народный грузинский эпос о приковаииом Амирани, Москва, 1966, стр 101:

5 Артавиз, Мифы народов мира, I, Москва, 1980, стр:

2 ЧНЧЦУ

СЮЖЕТ ПОИСКА БОЛЕЕ СИЛЬНОГО ГЕРОЯ В НАРТСКОМ ЭПОСЕ АБХАЗОВ

Шота Салакая

Сухум

Нартские сказания народов Кавказа – архаический героический эпос, отражающий, главным образом, разные этапы догосударственного общественного строя – первобытно-общинный строй – материнский род, отцовский род, эпоху военной демократии и, в меньшей степени, ранние формы классового общества. Правда, не во всех национальных версиях в одинаковой мере освещены все названные этапы. В одних наиболее яркое отражение нашли более древние этапы развития, а в других версиях – сравнительно поздние. Такая неустойчивость хронологических рамок, изображаемых в эпосе эпох, зависит от того, когда тот или иной этнос, носитель данной версии эпоса, активно включился в процесс возведения величественного храма, что представляет из себя такой общий кавказский духовный памятник, каким являются неповторимые нартские сказания.

Я, конечно, далек от мысли говорить здесь о всех решенных и нерешенных проблемах этого уникального многонационального памятника. Их множество, о них написано неисчислимое количество монографий, статей, очерков, по их проблемам не раз созывались разного масштаба научные форумы – от локальных, региональных, до всесоюзных, даже всеевропейских масштабов. Кстати, одна из таких наиболее представительных международных конференций проводилась ровно полвека с небольшим назад, в ноябре 1963 года, в Сухуме, по инициативе и под непосредственным руководством заместителя директора Института мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР, известного ученого-эпосоведа, славной дочери армянского народа Арфо Аветисовны Петросян.

Данное мое краткое сообщение не претендует на большие, глобальные проблемы, оно посвящено лишь одной конкретной теме – а именно каким

способом народ излечивает своего любимого героя от страшного недуга, который, выражаясь современным языком, можно было бы назвать «звездной болезнью».

В абхазской версии нартского эпоса этот сюжет связан с именем центрального, древнейшего и любимейшего героя Сасрыкуа. Рожденный из камня, выказавший чудеса героизма с первого же дня своего появления на свет, он по праву заслужил всенародную любовь. Слава о его храбрости мгновенно разнеслась по всему белому свету. Вначале все шло нормально, герой с подобающим достоинством нес эту нелегкую ношу – всенародную славу. Однако, с течением времени мало-помалу у него стали проявляться качества, не совместимые с поведением подлинного эпического героя: зазнайство, гордыня, себялюбие. Он внушил себе веру в то, что нет на земле мужчины (героя), который одолел бы его в единоборстве. Причем, об этом он стал говорить открыто окружающим и в первую очередь своей матери – мудрой Сатаней-Гуаше. Мать долго терпела, не желая ранить сердце любимого сына, однако, когда он не унимаясь, стал донимать ее вопросами: «Есть ли на земле кто-нибудь сильнее меня?», она не выдержала и сказала: «Есть такие люди и немало их».

Пришпорив своего коня Бзоу и дав слово, что не вернется назад до тех пор, пока не встретит такого мужчину, он поспешно отправляется по указанному матерью пути. Не останавливаясь на всех деталях, скажем, что он встречает такого всадника, который легко одолел его, более того, чуть было не убил его, но, видя, что дело может кончиться печально для него, Сасрыкуа просит у победителя не убивать его и назначить новый срок встречи для повторного поединка. Назначается срок ровно через неделю. Узнав о приключившемся с сыном, Сатаней-Гуаша сделала все, чтобы сын ее в новом поединке обязательно одержал победу: она приготовила специальную попону для коня с множеством колокольчиков-бубенцов, от неожиданного и громкого звона которых конь соперника сорвался с места со своим всадником. Тогда Сасрыкуа наносит ему в спину удар мечом и убивает. Неузнанный всадник оказался не чужим, а двоюродным братом Сасрыкуа – сыном сестры его матери по имени Алтар Талумбак.

После этого случая несколько унялся было Сасрыкуа, но прошло время, он снова стал приставать к матери с вопросом: «Есть ли кто-нибудь на свете сильнее меня?»

Выведенная из равновесия Сатаней-Гуаша направляет сына по пути, на котором он встречается с необыкновенным пахарем Бжава-Бжадза (букв. «Полусухой-Полусырой», иначе полуживой-полумертвый, т.е. калека, инвалид, без одной руки, управляет плугом только одной рукой). Сасрыкуа на сво-

ем коне Бзоу, поравнявшись с ним, приветствует словами: «Да творить тебе добро!», но тот, не обратив никакого внимания на всадника, проходит мимо, ведя свою борозду. Сасрыкуа, повернув коня, вновь подъезжает к пахарю и вторично здоровается с ним, но тот снова молчит, не отвечает на приветствие незадачливого всадника. И когда, наконец, Сасрыкуа не отстал от него и в третий раз подскочил к нему, раздосадованный надоедливый всадником пахарь накрывает его вместе с конем пластом земли, вывороченным лемехом плуга и продолжает себе спокойно пахать, как будто ничего и не произошло.

Далее разворачиваются еще более забавные картины: пахарь-калека велит своей жене (в вариантах матери), пришедшей к нему с целым чалом (или корзиной) продуктов на обед, вытащить из-под пласта земли Сасрыкуа с конем и понести их домой детям на забаву. Так и сделала жена (или мать) пахаря-великана. Правда, по дороге Сасрыкуа предпринял было попытку вырваться из плена, но безуспешно. Целый день он был в качестве забавной игрушки в руках детей пахаря-калеку Бжава-Бжадза. Вечером вернувшийся с работы пахарь рассказал Сасрыкуа еще более интересную историю: как он сам был искалечен неким пастухом, бросившим в пропасть череп козленка, в котором, принимая его (череп) за пещеру, решил переждать ненастную погоду целый отряд мужчин, возвращавшихся из дальнего похода. Все погибли, а он (пахарь) один остался жив, но стал калекой.

После увиденного, услышанного и перенесенного унижения Сасрыкуа, пристыженный, возвращается домой, перестает похвастаться своей силой, ибо, в конце концов, он понял, что в жизни всегда найдется тот, кто сильнее сильного.

Рассказ этот обнаруживает параллели как в других национальных версиях нартского эпоса, так и в гомеровской «Одиссее». Окончательно убедившись в том, что никогда нельзя быть уверенным в своем превосходстве над всеми на земле, Сасрыкуа возвращается домой.

Данное сказание непосредственно выражает представление создателей эпоса об идеале героя и героизма вообще. Возвеличение своей личности, своей персоны, гордыня, болезненное самомнение никак не сочетается с истинным героизмом. Такого богатыря, будь он даже самый любимый, народ подвергает критике, но критике не уничтожающей, а очищающей, спасительной. То же самое случилось и с Сасрыкуа.

В образе же пахаря, невзрачного на вид, неполноценного калеки, но, тем не менее, запросто справляющегося с прославленным, казалось бы непобедимым богатырем, ярко олицетворяется и идеализируется животворный, созидательный труд землелашца-хлебороба.

Как известно, среди богатырей русского героического эпоса одно из самых почетных мест принадлежит крестьянину-землепашцу, или как принято называть его в былинах, оратаю (а еще ласковее «оратаюшке») Микуле Сельяниновичу – герою, весьма близко напоминающему пахаря Бжава-Бжадза в нартском эпосе абхазов. М. Горький, высоко оценивая образ Микулы Сельяниновича, ставил его в один ряд с такими широко известными во всем мире персонажами народно-поэтического творчества, как Геракл, Прометей, Илья Муромец, Сатана и др. (Горький, 1955, с.49).

Однако, в идейном отношении эти два памятника народного творчества (имеются в виду Бжава-Бжадза в нартском эпосе и Микула Сельянинович в русских былинах) далеко не идентичны. Русская былина о Микуле Сельяниновиче и Вольге» отражает социальные, классовые взаимоотношения крестьян и феодалов в эпоху позднего феодализма. По словам одного из крупнейших исследователей русских былин профессора В. Я. Проппа: «Основной смысл песни состоит в противопоставлении крестьянина князю, в посрамлении князя и возвеличении крестьянина» (Пропп, 1958, с.387).

Что же касается абхазского сказания, то в нем невозможно обнаружить отражения столь позднего периода в истории нашего народа. В акте столкновения Сасыркуа с пахарем невозможно усмотреть какие-либо классовые противоречия. Но зато отчетливо проявляется иное сопоставление.

Правда, и сказание о Сасыркуа и пахаре, несомненно, возникло сравнительно позже других глубоко древних сюжетов (таких как поединок с великаном-адау и т.д.). Здесь уже налицо отражение общественного разделения труда и довольно высокого уровня развития орудий производства (плужное земледелие). В сказании недвусмысленно сопоставляются идеалы созидательного, трудового, с одной стороны, и воинского богатырства, с другой стороны. Именно **сопоставляются**, соизмеряются, но не противопоставляются, как бы выявляется какому типу богатырства отдать предпочтение – трудовому или воинскому. Нисколько не умоляя значения боевых качеств героя, так как на протяжении всей истории трудовые массы, создатели эпоса, сами были одновременно и тружениками, и воинами, и тем не менее, предпочтение отдают образу пахаря, т.к. в конечном итоге, именно на созидательном, творческом труде зиждется добро, жизнь, а не на войнах, разрушениях. Эту мысль подтверждает и рассказ пахаря о том, как целый отряд воинов был побежден пастухом-одиночкой. Превосходство пахаря, пастуха над воином-богатырем – не слишком ли отчетливо говорит этот мотив о мечте народных масс о мирном созидательном труде, от которого постоянно отвлекала их бесконечная борьба со всякого рода внешними агрессиями.

К сожалению, эта проблема остается актуальной даже и в наши дни. Осуждение чванства, зазнайства, самолюбования ярко отразилась и в других национальных версиях эпоса: осетинской, адыгской, абазинской и т.д. В частности, в осетинской версии мотив этот разработан в сказаниях «Сослан ищет того, кто сильнее его» и «Сослан и гумский человек» (Осетинские нартские..., 1948, с.82-93). В отличие от абхазской версии, где Талумбак убит Сасрыкуа, в осетинской версии Сослан и гумский человек кончают поединок мирно, без жертвы. В первом же сказании абхазский пахарь заменен осетинским рыбаком, но функция, выполняемая обоими героями, одна и та же – отрезвление не в меру возгордившегося любимого народного героя (в данном случае – Сасрыкуа-Сослана), возвращение его к реальной жизни, очищение от наносных, не характерных для его богатырской натуры черт.

Использованная литература

- Абаев В. И. Нартовский эпос.–Дзауджикау, 1945.
- Аншба А. А. Абхазский фольклор и действительность.–Тбилиси, 1982.
- Гаглойти Ю. С. Некоторые вопросы историографии нартского эпоса.–Цхинвали, 1977.
- Горький А. М. О литературе.– М., 1955.
- Далгат У.Б. Героический эпос чеченцев и ингушей. – М., 1972.
- Джапуа З. Дж. Нартский эпос абхазов. –Сухум, 1995.
- Джапуа З. Дж. Абхазские сказания о Сасрыкуа и Абрскиле. –Сухум, 2003.
- Зухба С. Л. Типология абхазской несказочной прозы.– Майкоп, 1995.
- Инал-ипа Ш. Д. Памятники абхазского фольклора: Нарты. Ацаны.–Сухум, 1977.
- Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. – М., 1963.
- Мифы народов мира. В 2-т. – М., 1980-1982.
- Нарты. Адыгский народный эпос.– М., 1974.
- Нарты. Абазинский народный эпос. –Черкеск, 1975.
- Осетинские нартские сказания. – М., 1949.
- Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Абхазский народный эпос.– М., 1962; Сухум, 1962 (на абх. яз.)
- Пропп В. Я. Русский героический эпос. – М., 1958.
- Салакая Ш. Х. Абхазский народный героический эпос. – Тбилиси, 1966.
- Салакая Ш. Х. Абхазский нартский эпос – Тбилиси, 1976.
- Сасунские удалцы (Армянский народный эпос).– Ереван, 2004.
- Сказание о нартах – эпос народов Кавказа.– М., 1969.
- Чиковани М. Я. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани.– М., 1966.
- Шинкуба Б. В. Золотые россыпи.–Сухум, 1990 (на абх. яз.)
- Шортанов А. Т. Нартский эпос адыгов. В кн.: Нарты. Адыгский героический эпос.– М., 1974.

АЛХИМИЯ ЭПОСА. СКАЗАНИЯ О НАРТАХ В СВЕТЕ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА

Адам Гутов

Нальчик

Во второй половине XX в. в отечественной филологии получила широкое распространение практика комплексных исследований. Разумеется, это никакая не особая система, коренным образом отличная от традиционного историко-сравнительного метода. Это также не изобретение указанного периода времени, поскольку апелляции к данным смежных научных дисциплин, использование их частных методологических приемов в гуманитаристике можно признать ее родовыми свойствами. Но именно в данный период неслучайно в научный обиход вошли термины «комплексный анализ», «комплексное исследование» «системный метод», и это было свидетельством актуальности соответствующего подхода к изучаемым явлениям. В области фольклористики, которая по проблематике и предмету изучения смыкается сразу с целым рядом гуманитарных научных дисциплин, системность и комплексность всегда были в поле пристального внимания. Сочетание художественного анализа фольклорного произведения с лингвистическими, этнологическими, историко-культурологическими экскурсами, а порою и с методами точных наук бывает порою даже необходимо, а поэтому оно в данной области традиционно, что отмечал еще акад. Ю.М. Соколов [1: 8-9]. Однако осознанное обращение к методике анализа нескольких смежных дисциплин с последующей попыткой сведения результатов к единой системе умозаключений фактически не состоялось, внимание к данному характеру исследований было, как мы считаем, незаслуженно отодвинуто на второй план. Структуральный метод, бывший в те же годы популярным в отечественной и европейской антропологии и типологически близкий к системному, должен был увенчаться именно разработками в области комплексных исследований. Однако этого не случилось, т.к. и он сам ушел из сферы внимания ученых гуманитарных специальностей. Сложилась ситуация в некоторой степени странная: актуальность работ в данном направлении очевидна, но достойного внимания к разработке методологических принципов нет. Нес-

мотря на многие труды, которые могли бы послужить в качестве образцов комплексного анализа, общие методологические принципы исследований, как определенного направления в фольклористике, специально и основательно до настоящего времени не выработаны. Возвращаясь к конкретным исследованиям в названной области, можно было бы привести весьма внушительный список фундаментальных трудов, в которых принцип комплексности выдержан последовательно.

Что касается кавказоведения, заслуживает самого серьезного внимания, например фундаментальный труд В.И.Абаева «Осетинский язык и фольклор», написанный еще в 40-е годы XX в. [2]. Мы упоминаем его, не только из желания воздать должное кавказской тематике исследования, но и признавая бесспорные и конкретные, и общенаучные методологические достоинства данной работы. Содержание названной монографии значительно шире ее названия и включает в себя не только серию глубоко мотивированных лингвистических штудий, но и разыскания в области истории, этнографии, религиоведения, археологии. Уместно будет отметить, что подобный широкий охват проблематики характерен и для многих других трудов этого выдающегося ученого. Ряд исследований, выполненных на стыке фольклористики с археологией, историей и этнографией, выполнен в свое время другими ведущими кавказоведами – Е.И.Крупновым [напр., 3; 4: 15-29], Ш.Д.Инал-ипа [5: 30-68], В.А.Кузнецовым [6]. Также хорошо известны труды в данном направлении проф. Ж.Дюмезиля, часть которых издана в переводе на русский язык по инициативе того же В.И.Абаева и его коллег [7; 8]. На адыгском материале изучению исторических, фольклорных, языковых, этнокультурных аспектов народного творчества посвящены труды А.Т.Шортанова [9; 10; 11], целый ряд монографических исследований М.А. и З.Ю.Кумаховых [12: 26-130; 13; 14], статьи и главы в монографиях З.М.Налоева [15; 16].

Из нашего скромного опыта мы можем упомянуть эксперимент, предпринятый в составе группы из четырех энтузиастов в середине 80-х гг. минувшего века. Новизна его заключалась в том, что цикл из адыгского историко-героического эпоса – песня и сопровождающее предание о Куркужинской битве (реальном событии, происшедшем в Кабарде в 1614 г.) – был рассмотрен авторами труда с точек зрения разных смежных научных дисциплин. Исходя из профессионального состава исполнителей, были избраны: филологическая фольклористика, этномузыкология, история, этнография общения [17]. На первом этапе этой работы задача представилась сравнительно несложной: каждый из участников эксперимента рассматривал единый предмет исключительно с методологической позиции своей специальности, в свете

своих профессиональных интересов. Поэтому исследование каждого автора было в определенной степени автономным, но, в то же время, оно сочеталось с работами остальных участников общим предметом и методологическими принципами, которые делали результаты сопоставимыми и сочетаемыми. Тем самым, при объединении отдельных частей исследование оказывалось комплексным, хотя при этом и был риск сделать его эклектичным.

Вторым этапом работы должна была стать операция по сведению результатов к совокупности логически и органически взаимосвязанных умозаключений. Это было призвано придать анализу целостный системный характер. На деле наша затея оказалась не чем иным, как типичным «первым блином», намечающим перспективы, но еще никак не образцом применения комплексных методов исследования. Нам, конечно же, не удалось охватить все существенные аспекты столь сложного явления как эпическое произведение, а то, что было подвергнуто рассмотрению, не всегда имело достаточную полноту. Заключительная часть коллективного труда, где содержались теоретические и практические выводы, не во всей полноте сочеталась с аналитическими данными, а отчасти опиралась просто на интуицию. Но даже при этом наш труд, изложенный в форме цикла докладов на Всесоюзной научной конференции, вызвал неожиданный для нас интерес со стороны ряда крупных специалистов. Достаточно отметить, что в их числе были Б.Н. Путилов, У.Б. Далгат, Э.В. Померанцева, В.К. Соколова и др. А впервые идею подобного опыта одобрила в свое время незабвенная А.А. Петросян. То обстоятельство, что изучаемый объект помещался на точке пересечения лучей, которые исходили с принципиально разных, но в профессиональном отношении одинаково мотивированных точек, открывал перспективу увидеть нечто, подобное оборотной стороне Луны, недоступной при изучении предмета с позиций только какой-либо одной отрасли знаний. К сожалению, изменившиеся объективные обстоятельства не позволили нам в последующем развернуть методологические и практические разыскания в избранном направлении. Каждый из участников эксперимента оказался занятым по основному роду занятий решением других проблем, лежащих в иной плоскости, поэтому неудивительно, что вскоре группа распалась, и идея создания стройной концепции комплексного анализа, построенного на конкретной эмпирической базе, так и осталась неосуществленной.

В гуманитарных науках основная задача комплексного анализа заключается в том, чтобы полученные данные не становились просто совокупностью разрозненных сведений, а приводили к воссозданию по возможности более целостного, разностороннего представления о рассматриваемом явлении,

открывая в нем то новое, чего невозможно постичь иным путем. Еще одна задача, которую призвано решить комплексное исследование, – сближение точек зрения ученых, разрабатывающих разные и близкие друг другу проблемы, но при этом стоящих на разных позициях относительно одного и того же явления. Надо заметить, расхождения во мнениях могут мотивироваться не только профессиональной принадлежностью субъекта (напр., филология с ее основными областями, т.е. лингвистикой, литературоведением, фольклористикой, а также археология, история, социальная психология, этномузыкология и т.п.), но и представляемой научной школой, предпочитаемой автором концептуальной установкой или профессионализацией относительно исследуемого этнокультурного ареала.

Так, например, в нартоведении в настоящее время налицо не менее чем три разные тенденции. Первая – это «индоевропоцентристская», она представлена многочисленным и мощным по потенциалу корпусом ученых разного профиля, исследующих историю и культуру народов индоевропейской языковой семьи. Вторая – «тюркоцентристская», ее представительство также внушительно и числом, и именами авторитетных языковедов, фольклористов, мифологов и пр. Наконец, третья тенденция может быть названа «кавказоцентристской». Это в основе своей группа ученых, не объединенных ни общей методологией, ни координацией своих исследований, но единых в том, что они отстаивают автохтонное кавказское происхождение основного ядра нартского эпоса. С одной стороны, существование разных точек зрения, конечно же, стимулирует поддержание духа состязательности и мобилизует усилия каждого исследователя. Но, с другой, наблюдающаяся нередко приверженность не к истине, а к заранее тенденциозно избранной установке побуждает порою к пренебрежению очевидными фактами в угоду ранее выстроенной или заданной концепции. Тем самым научная объективность приносится в жертву субъективным предпочтениям. Разумеется, никакая самая аргументированная концепция неспособна положить конец субъективизму ни в одной области науки. Но иное дело, что комплексные исследования, проводимые с учетом не только отраслевой специфики, но также с привлечением в единую группу специалистов разных областей знания, порою ранее стоявших по разные стороны баррикады, могут явиться важным шагом в исследовании такого знакового явления, как многоязычный героический эпос.

Предлагаемая небольшая работа в данном плане не может претендовать на новизну. По характеру исполнения и своей форме она выполнена весьма близко к устойчиво сложившимся традициям. Поэтому мы далеки от мыс-

ли, будто и в избранном аспекте обладаем неким универсальным ключом к раскрытию таких тайн происхождения эпоса, над которыми отнюдь не с бесспорными успехами трудились и продолжают трудиться целые поколения ученых. Вместе с тем, мы смеем полагать, что наш скромный труд может явиться еще одним свидетельством перспективности изучения эпоса комплексными методами. Это направление представляется нам не просто многообещающим, но настолько важным, что без осуществления подобных исследований нартоведение не имеет перспектив. Впрочем, можно сказать, оно уже сейчас в тупике – благодаря тому, что силы специалистов рассеяны, а относительно их теоретических и методологических позиций мы с огорчением должны признать, что нет не только согласия, но даже учета мнений и суждений друг друга. Еще в XIX веке было отмечено, что сказания о богатырях-нартах бытуют у целого ряда народов Кавказа. В настоящее время все, кто имеет хотя бы самое общее представление о культуре населения этого многоязычного разноконфессионального края, знают, что нартские сказания записаны как феномен аутентичного фольклора почти у всех народов Кавказа – от адыгов и абхазов на севере и северо-западе, до аварцев и кумыков на юго-востоке. Прецеденты, когда один эпос со своими центральными мотивами, сюжетами и именами бытует у разных народов, явление нечастое, и никогда оно не бывает случайным. Если, например, в сказке сюжет о бедной Золушке, о падчерице или об удачливом младшем брате-дураке настолько поливалентен, что может встретиться на огромных пространствах, от Китая и Индии, до Ирландии и Исландии, то персонажи и сюжеты героического эпоса очень неохотно покидают ареал языка и культуры, в котором они появились на свет. Такие фольклорные жанры как сказка, притча, пословицы и поговорки относительно легко преодолевают и расстояния, и языковые барьеры. В отличие от них, народный эпос относится к жанрам наиболее инертным. Он как бы накрепко привязывается к одному определенному языку, образу мыслей, характеру мировосприятия одной этноязыковой среды. Чем это объясняется – проблема отдельная, и мы в данной работе не в состоянии дать на него однозначный ответ. Но очевидным представляется здесь одно: немаловажную роль играет высокий уровень этнической маркированности того явления культуры, которое принято именовать народным героическим эпосом. Говоря проще, героико-эпические песни и сказания с наибольшей полнотой выражают родовые национальные особенности той среды, в которой они возникают и функционируют. В иной среде они часто не приживаются, а если и приживаются, то при условии кардинальных трансформаций применительно к новым обстоятельствам бытования.

В качестве примера достаточно обратиться к былинам, феномену русского фольклора, возникшему как явление не позднее, чем во времена Киевской Руси, т. е. в период относительно тесной общности (даже некоего этнополитического единства) нынешних русских, украинцев и белорусов. Однако даже при этом условии былины оказываются сугубо русским явлением, их нет в фольклоре ни украинском, ни белорусском. Это – несмотря на то, что так называемые «былины киевского цикла» представляют собой жемчужину русского героико-эпического творчества. Надо полагать, со времени относительного обособления трех больших восточнославянских народов друг от друга в каждой среде сформировались и укрепились свои особенности, которые на русской почве способствовали эволюции героико-эпического творчества до формирования феномена, известного как былины. А в украинской среде обстоятельства способствовали сложению жанра замечательных по красоте и богатым по содержанию народных дум. Так же обстоит, например, и с калмыцким «Джангаром», и с эпосом о богатыре Давиде Сасунском. Первый представлен в столь монументальной форме отнюдь не у всех монгольских народов. Второй фигурирует только в армянском фольклоре, хотя народов, родственных армянам по языку, на свете немало. Если задаться такой целью и искать аналоги, то в мировом фольклоре можно найти множество примеров подобного рода.

Резонно будет признать, что всякий раз, когда у народов, различающихся нынче по языку, бытуют сходные эпические произведения, есть основания говорить не только о многовековых межэтнических контактах и взаимовлиянии разных культур, а и о некоторых иных общих факторах. Прежде всего, это достаточно глубокие древние корни самого эпоса, восходящие к временам вероятного единства его нынешних разноязычных носителей, а это уже предмет изучения археологов и историков. Дело в том, что эпос, особенно если он архаического типа, может свидетельствовать о существовании в прошлом сравнительно однородного этнического массива, который является общей основой формирования народов, которые в наше время являются разными по языку. Так ли это на самом деле – вопрос, требующий специального изучения, но без этого мы не сможем определить подлинных причин существования нартского эпоса. Ученые, занимающиеся древнейшей историей, вполне доказательно утверждают, что территория древнего Кавказа начала осваиваться человеком не менее чем 30-35 тысяч лет назад [18: 33-34]. По некоторым данным, это могло произойти даже намного ранее. Но для нас достаточно ограничиться периодом, который принято обозначать термином «геологическая современность», – последними 10 тысячами лет истории

Земли. Конечно, вряд ли все люди, пришедшие в этот край около 10-12 тысяч лет назад, а затем все их потомки, непременно оставались здесь в течение столь длительного времени. Более того, немислимо даже представить, будто они могли все время находиться в самоизоляции.

Надо полагать, известные еще по школьным учебникам факты переселения народов, иногда на огромные расстояния, представляют собой одно из проявлений закона биологического существования всего человечества. Массы людей находятся в движении: одни приходят, другие уходят или растворяются в какой-то среде. Но начинается ли на новой территории всё «с чистого листа»? Если и предположить, что при переселениях старое место обитания покидали поголовно все (что тоже не бесспорно), то люди, приходящие на новые места, попадали не на пустынное необитаемое пространство, а на территорию уже ранее кем-то облюбованную и обжитую. Вот именно они в нашем случае и образовали на все последующие времена некую первооснову, т.е. коренную, аборигенную массу, субстрат населения Кавказа.

О реальном существовании такого субстрата в данном регионе свидетельствуют исторические, археологические, этнографические и языковые материалы. Помимо упомянутой выше работы В.И.Абаева примечательны в данном плане исследования таких же серьезных ученых как антропологи, профессионально пользующиеся методами точных наук. В их числе М.Г.Абдушелишвили [19], В.П.Алексеев [20], В.В.Бунак [21], Г.Л.Хить [22] и др. Они однозначно свидетельствуют, что коренные кавказцы довольно рано сформировались как один антропологический тип или, во всяком случае, проявили явные признаки тяготения к формированию единого типа. А такое возможно только при наличии достаточно продолжительного – не менее нескольких столетий и даже тысячелетий – периода существования некоего устойчивого массива, т.е. того же субстрата, причем в условиях относительной стабильности. Здесь под стабильностью имеется в виду не благодное мирное автономное существование, а беспрепятственное взаимодействие и даже взаимосуществование в рамках ранее создавшегося сообщества. Правда, внутри кавказского антропологического типа отмечаются и вариативные различия. Однако в контексте других, некавказских, подтипов европеоидной расы признаки общности все же настолько очевидны, что они дают полное основание говорить о нем как об отдельной разновидности [14; 16]. Это в определенной степени похоже на реальную современную языковую картину региона: здесь, как хорошо известно, представлены носители разных языковых семей, которые разделены на весьма далекие друг от друга группы и ответвления. Но примечательно, что почти всегда в любом из языков при-

сутствует кавказский компонент, пусть и не очень значительный, но проявляющийся не только в лексических заимствованиях, а в совокупности фонетических, грамматических, синтаксических особенностей.

Без сомнения, в разное время на Кавказ приходили носители разных языков, разных культур. Если они со временем и уходили, то не так же, как и пришли: вчерашние пришельцы или навсегда оседали здесь между теми, кто ранее уже давно здесь обосновался, или, уходя, не оказывались совсем бесследными. Каждый, даже из тех, которые всего лишь прошли мимо, оставляет какой-то след не только предметного порядка, а отдельными словами в лексиконе коренного населения, атрибутами бытовой и духовной культуры, отрывками сюжетов или целыми преданиями, песнями, мелодиями. Близкое соседство, как известно, это не только мирные или далеко не мирные контакты, а и неременное смешение и взаимопроникновение культур, порою перерастающее в совместное творчество. Однако в разных областях деятельности (в данном случае – в разных жанрах фольклора) оно проявляется с неодинаковой степенью активности. Наконец, это иногда происходящая под влиянием обстоятельств смена языка у определенной массы людей, населяющих более или менее обширную территорию – часть селения или целое селение, порою – ущелье или долину реки, а иногда и более широкую территорию. Дело в том, что когда на протяжении веков носители двух или более языков тесно соседствуют и встречаются между собой (пусть даже и находясь в неприязненных отношениях), один язык должен взять верх, а другой вытесняется из той или иной сферы обихода и даже постепенно может совсем выйти из употребления. Конечно же, при этом «побежденный» язык не исчезает совершенно бесследно. Он шаг за шагом уступает свои позиции, но, как правило, это происходит до определенного «предела допустимости»: его явные следы остаются в традиционной культуре и языке той массы людей, которые оказались вовлеченными в ассимиляционный процесс, но сохранили многие традиционные признаки генетически родного языка. Подобные примеры хорошо известны в истории.

Как это произошло с осетинским языком, блестяще доказал еще более полувека назад В. И. Абаев в указанной монографии [2]. Позднее он подтвердил это в основном труде своей жизни, фундаментальном «Этимологическом словаре осетинского языка» [23]. Согласно его концепции, в современном осетинском языке сохранились явно обнаруживаемые свидетельства того, что в основе формирования самого этноса лежит так называемый кавказский субстрат. Иными словами, современные осетины на значительную долю своих генов принадлежат к исконно кавказскому массиву (что подтверждается

как антропометрическими, так и историческими данными [20: 197-200]), который в свое время смешался с мощной массой носителей великой индоиранской культуры и языка. Принято называть эту массу собирательно скифо-сармато-аланами, поскольку, согласно историческим сведениям, процесс взаимодействия коренных кавказцев с носителями индоиранского языка (или – языков) продолжался на протяжении многих веков, а его (их) носители именовались в разное время по-разному. С торжеством некавказского языка многое из традиционной культуры индоиранских племен внедрилось и утвердилось в среде этой массы людей. Это совершенно логично, если принять во внимание, что язык это не только средство бытового общения, но также призма, через которую его носитель воспринимает и объясняет действительность во всех ее проявлениях. В то же время огромный культурный пласт всего, что было достоянием массы исконно кавказского населения, тоже не исчез бесследно. В таких случаях рискуют быть преданными забвению не все, а только те атрибуты прежней культуры, которые антагонистичны новым обстоятельствам. А то, что не противоречит им, имеет все шансы остаться как органическая часть духовного опыта новой этноязыковой массы. Это – система или весомая часть системы верований, часть длительное время сохранявшихся сакральных или же секуляризованных обычаев, ритуалов, прикладного, музыкального, словесного искусства. Все это правомерно рассматривать как общее, совместно заложенное (но не заимствованное позднее друг у друга) в древности достояние нынешнего коренного населения Кавказа – вне связи с тем, какой народ на каком языке говорит в настоящее время. Во всяком случае, подобный вариант нельзя исключать.

Примерно это же самое произошло и с приходом на Кавказ носителей другой, такой же великой, тюркской культуры. Историки, пусть и не единодушно, считают, что во времени это более позднее явление, но, в целом, они уверены в том, что оно захватило длительный период тесного единства тюрков и индоиранцев в рамках одного государственного образования, именуемого Аланией, (иногда – Аланским племенным союзом). Поэтому карачаевцы и балкарцы, как и осетины, резонно претендуют на исторический этноним «алан»: по их мнению, были ираноязычные аланы и аланы тюркоязычные. Нельзя не учитывать здесь того обстоятельства, что, согласно мнению ряда ученых, немалая часть ираноязычной массы кавказцев (быть может, ираноязычных алан) была тюркизирована соседями. Значит, есть основание говорить не менее чем о трех разнородных пластах культуры, что при их успешной диффузии могло и значительно изменить, обогатить духовную сферу определенной части коренного населения Кавказа.

Правомерно предположить, что намного раньше могло произойти нечто подобное и с участием того же палеокавказского субстрата и массы хаттов (их язык признан родственным языкам адыго-абхазской семьи), эпицентр культуры которых ученые определяют в Малой Азии. Но это случилось в такие давние времена, что нынче вряд ли кто рискнет определить долю вероятности, сколько здесь палеокавказского, сколько общего для обитателей средиземноморского и черноморского бассейна и сколько переднеазиатского (если это и так). Согласно мнению С. А. Старостина, нельзя исключать того, что прародиной современных северокавказских языков может оказаться более южная территория, в частности, единый ареал, охватывающий Южный Кавказ и Переднюю Азию [24]. Если придерживаться этой точки зрения, которую сам же автор излагает весьма осторожно, только как гипотезу, правомерно предположить в обозримых временных пределах еще одно напластование на палеокавказский языковой и этнокультурный субстрат. Но если даже согласиться с этим, поскольку начало проникновения хаттов / хеттов на Северный Кавказ относится к временам весьма отдаленным (около 3-4 тыс. лет назад), есть резон не отходить «за давностью лет» от традиционно принятого толкования понятий «кавказский», «кавказский субстрат». Таким образом, можно с большой долей достоверности полагать, что своего рода «нулевым циклом», основанием здания общекавказского ареала культуры, является не очень для нас определенная масса носителей архаических компонентов, образовавшаяся в самые древние времена на основе традиционных верований, представлений, языковых и прочих реалий на самом Кавказе. С ним непосредственно соприкасается пласт мифологических, обрядово-ритуальных, бытийных, эстетических компонентов, обозначаемый сравнительно широким определением «кавказский» и характеризуемый множеством параллелей с культурой Древнего Востока, индо-иранского и тюрко-монгольского мира. Следующие компоненты настолько тесно сомкнуты с исходным, что при желании sobлюсти определенную корректность приведенные определения обязательно необходимо дифференцировать в их дефиниции: «тюрко-кавказский», «индоиранско-кавказский». Вспомним здесь также о таких значительных компонентах общекавказской культуры как Дагестан, Чечня, Ингушетия, языки коренных жителей которых в лингвистике определяются как разноструктурные. Каждый из них привносит не просто свой экзотический колорит, но также и существенные особенности исторического и историко-культурного плана.

Именно в таком котле взаимовлияний и взаимообмена продолжалось на протяжении столетий формирование единого для народов Кавказа этнокуль-

турного поля. Оно охватывало во времени и пространстве сложнейшие исторические процессы, эволюцию в области системы верований, бытовой культуры, фольклора. В его формировании принимали участие большие массы людей, в значительной своей части генетически родственных между собой, еще на какую-то часть совершенно разных и при этом разделенных языком общения, а порою и условиями среды обитания. Естественно, что сходное и различное переплетаются на кавказской почве таким образом, что распутать его по силам не каждому даже высококвалифицированному специалисту в какой-то одной избранной области. Это еще одна из причин необходимости комплексных исследований с объединением усилий ученых разных областей науки и разных научных школ.

В настоящее время мы можем с уверенностью говорить лишь о том, что одним из продуктов этого самого взаимодействия, взаимовлияний и диффузии культур явился нартский эпос в том виде, в котором мы его имеем сегодня. Признаки сходства между его разными этноязыковыми версиями, отмечаемые учеными и нередко довольно очевидные даже для обычных современных читателей, никак невозможно объяснить тем, будто бы эпос зародился у одного народа и был затем механически, даже с некоторыми искажениями, заимствован всеми другими. Теория заимствования в фольклористике оказалась не в состоянии объяснить многие сложные явления в области традиционной культуры, и это давно принято за аксиому в мировой науке. Для феномена, который жил в изустном бытовании не менее чем два-три тысячелетия, подобное объяснение слишком примитивное. Видимо, следует решительно отказаться от суждения о том, будто один народ мог просто взять и позаимствовать у другого целый эпос. Это, как мы отмечали выше, достойно внимания хотя бы потому, что уж что-то, а героические песни и сказания приживаются на инородной почве очень тяжело, если вообще приживаются. Более вероятно, что основное ядро эпоса зародилось в древнейшие времена, в среде населения Кавказа, которое было относительно однородным не только по происхождению, но так же по языку и культуре. Полиэтничность и разноязычие эпоса в данном случае явления, полностью соответствующие исходной модели истории самого Кавказа с его нынешним населением. Без учета данного обстоятельства нет убедительного ответа на вопрос – почему такой этнически «укорененный» жанр как героический эпос оказался настолько разноязычным. Объективные условия формирования элементарных сюжетов вокруг центральных мотивов эпоса («культурные деяния» героев, чудесное рождение, элементы восприятия отдельных явлений действительности) сложились еще в относительно однородной среде,

где эпос начал свою трансформацию из свода верований и представлений в феномен словесного искусства. Диссимилиационные процессы в области языка и социальной стратификации – явления более поздние, но наложившие свой глубокий отпечаток на живой эпос.

Совсем иное дело, что каждый новый этноязыковой массив, нашедший пристанище на Северном Кавказе, принес в своеобразный «общий котел» свои мотивы и сюжеты, свою номенклатуру образов и персонажей, свои особенности в манере исполнения. Это, естественно, вступало в «химическую реакцию» с атрибутами культуры автохтонного происхождения, обогащало и поэтику, и сюжетику, и типы героев эпоса, основы которого были заложены на кавказской земле, по причине чего он оказался одинаково родным (что особенно важно!) для носителей разных языков. Поскольку язык прямо воздействует на особенности мировидения и характер самовыражения субъекта, с течением времени в этноязыковых версиях появились различия в области изобразительно-выразительной системы, типов и трактовки событий, персонажей, сюжетики. Все это вместе придало каждой языковой версии свой облик, свой колорит, оно ввело свою «номенклатуру» персонажей при сохранении очевидных признаков общности истоков.

Добавим к изложенному выше, что народы Северного и Северо-Западного Кавказа – абхазы, адыги, вайнахи, карачаево-балкарцы, осетины, народы Дагестана, – формировавшиеся в нынешнем своем облике и своей языковой специфике, начиная с эпохи поздней бронзы, на протяжении сотен лет достаточно тесно общались между собой. Они систематически заимствовали друг у друга то, что способно прижиться у них, одновременно обогащая то, что было ранее накоплено совместными усилиями. Это стало еще одним фактором, оказавшим свое влияние на полиэтнический эпос. Люди во все времена вступают со своими соседями в хозяйственные, культурные отношения. Иногда в силу обстоятельств они оказывались в среде своих соседей, завязывали с ними родственные отношения, и это происходило независимо от различий в языке и исходных особенностях культуры. Все это создавало благоприятные условия для взаимообмена духовными ценностями, в их числе – сюжетами, мотивами и мелодиями нартского эпоса. Уместно будет здесь указать очевидные сходные признаки в культуре, которые имеют родовые черты кавказского происхождения. Это одежда, различающаяся в данном ареале только на уровне вариантов, такие выражено локальные аксессуары как кинжал, шашка, пояса (мужской и женский), мифологические сюжеты и персонажи, обряды, хореография, инструментальная музыка и сами инструменты, вокальные традиции, этикетные и этические императивы и

др. Все изложенное позволяет с полным основанием считать, что основное ядро нартского эпоса – общее достояние народов Кавказа, и это вне связи с языком бытования и географическим положением.

Еще в середине XX столетия замечательный кабардинский поэт и ученый Бетал Куашев назвал споры о принадлежности нартского эпоса только какому-то одному из народов Кавказа бесперспективными для науки. Эти самые бесперспективные споры, увы, до сих пор не прекращаются. Уже одно данное обстоятельство красноречиво свидетельствует о правоте и мудрости автора приведенного суждения. Историки, между тем, находили параллели между нартскими сюжетами и реальными событиями прошлого тех народов, генетическое родство которых с гипотетическими создателями эпоса им хотелось видеть. Не отставая от них, этнографы проводили весьма остроумные параллели между атрибутами традиционной культуры одного из народов и описаниями в героических сказаниях. Лингвисты сделали немало в области этимологии имен нартских героев и самого слова «нарт», которое считается ключевым в установлении истоков нартского эпоса. В поисках внекавказских истоков Нартиады некоторые ученые перелопатили чуть ли не всю историю мировой словесной культуры, где обнаружили множество параллелей между кавказскими нартскими сюжетами и сюжетами из фольклора и древней литературы народов, которые никогда не соприкасались ни между собой, ни с Кавказом. Надо воздать должное, это была огромная по объему и, в целом, продуктивная работа по накоплению материалов. никоим образом нельзя приуменьшать значение того, что проделано на протяжении почти полутора столетия исследователями разных областей науки для изучения кавказского фольклорного феномена. Но получалось так, что поборники привязки эпоса к какой-либо одной этнической версии могли убедить в своей правоте только единомышленников, то есть тех, кто хотел им верить и желал услышать именно то, что они и слышали. А те, кто стоял на иной позиции, непременно находили такие же или почти настолько же убедительные аргументы в свою пользу. Это было в интерпретации исторических событий, характеристике атрибутов народной материальной и духовной культуры, особенно же в штудиях в области этимологии. При этом каждый настраивался только «на свою волну», а что там говорит его же коллега из иного лагеря, его слуха не касалось. Такой «диалог глухого со слепым», действительно, не может быть перспективным.

Подобно средневековым алхимикам, которые в поисках заветного философского камня сделали множество выдающихся открытий, нартоведы, искавшие этноязыковые истоки нартского эпоса, сделали немало замечатель-

ного и воистину объективно полезного для науки и национальной культуры. Но как ни один алхимик не нашел пресловутого философского камня, при посредстве которого можно любой химический элемент превращать в золото, так ни один из «этноцентричных» ученых не приблизился к решению проблемы генезиса основного ядра эпоса о нартах. Почти два столетия продолжается работа по собиранию, изучению, публикации нартских сказаний на разных языках народов Кавказа. Сначала это занятие было в основном уделом энтузиастов, беззаветно преданных своему делу, влюбленных в народную культуру и преисполненных уважения к культурам всех других народов. И хотя среди них почти не было людей со специальным филологическим образованием, они обладали такой широкой эрудицией и таким врожденным благородством, что этноцентрических или эгоцентрических тенденций в их среде не возникало. Благодаря им и их наставникам из числа лучшей части российской интеллигенции нартоведение как направление в кавказоведении сформировалось еще в XIX в. Плеяда первых представителей горской интеллигенции в данном вопросе была первой не только по времени, но также и по благородству, чистоте помыслов, уважительному отношению к коллегам, изучающим феномены культуры своего народа. Уже одно это может быть причиной нашего искреннего преклонения перед ними за их примеры подлинного благородства и научной объективности. Увы, за полтора столетия кавказское эпосоведение видело не только стадию полной открытости и непредвзятых суждений, но и периоды полного обособления, такой групповщины и взаимных упреков в необъективности и подтасовках. Давно настала пора набраться мужества и признать, что в истории данной области науки действительно имели место и субъективизм суждений, и откровенные подтасовки, что впоследствии стало достоянием гласности, но далеко не всегда признавалось сторонами. Все же не подобные негативные явления определяли на протяжении нескольких десятилетий основной пафос работы нартоведов, а огромная конструктивная деятельность по изучению отдельных этноязыковых версий и ряда общих закономерностей. Этим занимались и ныне занимаются систематически многие представители интеллектуальной элиты Кавказа и России.

Что прискорбно, это то, что в последние десятилетия в данной области науки появились статьи и целые монографии, написанные не с целью установления истины, а с заданной заранее установкой – утвердить приоритет того или иного этноязыкового массива относительно происхождения и вообще принадлежности всего эпоса. Большинство опусов подобного характера написано откровенными шарлатанами или дилетантами, не имеющи-

ми систематического представления о закономерностях функционирования феноменов народного искусства. Еще прискорбнее то, что в условиях самоизоляции и некоторые высокопрофессиональные ученые – фольклористы, этнологи, языковеды, археологи – не могут отказаться от соблазна интерпретировать эпос как достояние только того или иного этноязыкового образования, искусственно трансплантированный позднее на всю разноязычную массу, образующую ареал этого общекавказского явления.

Есть опасения, что такое будет и впредь, до тех самых пор, пока наиболее конструктивно настроенная часть ученых-гуманитариев разных направлений и различных предпочтений не объединит свои усилия в решении подлинно научных проблем нартоведения. Под первыми мы имеем в виду филологов, историков, этнологов, искусствоведов и пр. Вторые – исследователи-индоевропеисты, кавказоведы, тюркологи. Только соединение усилий, причем с использованием частных методологических приемов разных научных дисциплин, как представляется, способно вывести нартоведение, эту ответственную отрасль гуманитарной науки, из тупика, в который все глубже его загоняют этноцентрически запрограммированные дилетанты (под последними мы имеем в виду и тех высококвалифицированных ученых, предел компетенции которых приходится на своей узкой специальности), получивших возможность воздействовать на сознание множества людей, в том числе и на поколения новых ученых-гуманитариев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов Ю. М. Русский фольклор. – М.: 1941.
2. Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. Т. 1. – М.- Л.: Изд. АН СССР, 1949.
3. Крупнов Е. И. Древняя история Северного Кавказа. – М.: Наука, 1960.
4. Крупнов Е. И. О времени формирования основного ядра нартского эпоса у народов Кавказа. // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – М.: Наука, 1969. – С. 15-29.
5. Инал-ипа Ш. Д. Исторические корни древней культурной общности кавказских народов. // Сказания о нартах – эпос народов Кавказа. – С. 30-68.
6. Кузнецов В. А. Нартский эпос и некоторые вопросы истории осетинского народа. – Орджоникидзе: Ир, 1980.
7. Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология. – М. : Наука, 1976.
8. Дюмезиль Ж. Скифы и нарты. – М.: Наука, 1990.
9. Шортанов А. Т. Театральное искусство Кабардино-Балкарии. – Нальчик: Эльбрус, 1963.
10. Шортанов А. Т. Адыгская мифология. – Нальчик: Эльбрус, 1982.
11. Шортанов А. Т. Адыгские культы. Нальчик: Эльбрус, 1992.

12. Кумахова З.Ю., Кумахов М.А. Функциональная стилистика адыгских языков. – М.: Наука, 1979.
13. Кумахов М.А., Кумахова З.Ю. Язык адыгского фольклора. Нартский эпос. – М.: Наука, 1985.
14. Кумахов М.А., Кумахова З.Ю. Нартский эпос: язык и культура. – М.: Наследие, 1998.
15. Налоев З.М. Этюды по истории культуры адыгов. – Нальчик: Эльбрус, 2009.
16. Налоев З.М. Институт джегуако. – Нальчик: КБИГИ, 2011.
17. Гутов А.М., Бгажников Б.Х., Блаева Т.А., Сокуров В.Н. Адыгский эпос в комплексном освещении. // Героико-исторический эпос народов Кавказа. Материалы Всесоюзной научной конференции, сент. 1985 г. – Грозный: 1987. – С. 88-122.
18. История народов Северного Кавказа с древнейших времен до конца XVIII в. – М.: Наука, 1988.
19. Абдушлишвили М.Г. К краниологии древнего и современного населения Кавказа. – Тбилиси: 1966.
20. Алексеев В.П. Происхождение народов Кавказа. – М.: Наука, 1974.
21. Бунак В.В. Антропологический состав населения Кавказа. – Вестник Государственного музея Грузии. Т.ХІІІ-А. Тбилиси: 1947.
22. Хить Г.Л. Дерматоглифика и расогенез населения Кавказа. // Древний Кавказ: ретроспекция культур. – М.: 2004.
23. Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. – М.-Л.: Т.1 – 1958, т.2 1973, т.3 – 1979, т.4 – 1989; указатель – 1995.
24. Старостин С.А. Культурная лексика в общесеверокавказском словарном фонде. // Древняя Анатолия. – М.: Наука, 1985. – С 74-94.

НАРТСКИЕ СЮЖЕТЫ ОБ УБИЕНИИ СТАРИКОВ

Зураб Джапуа

Сухум

В кавказской Нартиаде тема убийства стариков (точнее – упразднения такого обычая) выстраивает две основные сюжетные версии. Одна из них (по абхазским, абазинским и адыгским вариантам) вкратце сводится к следующему:

У нартов был обычай – убивать самого старого. Они его живым бросали в пропасть. Настало время и Нарта Бадьина. Сын сплёл из хвороста корзину, посадил в неё отца, поднял его на вершину Горы Старости и сбросил в глубокий овраг. Но корзина остановилась, зацепившись за пень. И старец засмеялся, сказав сыну, что когда-то и его, состарившегося, сын сбросит с этой горы, и тогда, может быть, корзина зацепится именно за этот пень. Услышав это, сын подумал, вытащил отца из корзины, сбросил корзину в пропасть, а отца отнёс в горную пещеру и еженедельно приносил ему еду. После этого нартов постигли три бедствия: потеряли семена проса, пал весь их скот, погибли все их плодовые деревья. Только по мудрому совету отца, жившего в пещере, им удалось возродить потерянное. С тех пор нарты перестали убивать стариков (Нарты № 366, 687, 688, 689; Меремкулов 1975: 275–279; Кумахов, Кумахова 1998: 149–150).

По некоторым осетинским вариантам нартского эпоса, когда старый Урызмаг превратился в посмешище, он сам предложил нартам посадить его в большой сундук /зашить в бурдюк, сделанный из шкуры своего коня, и бросить в море (Дюмезиль 1990: 199 – 201). Здесь можно видеть следы модели так называемого самопожертвования, добровольное согласие жертвы, из чего следует, что «любая «родовая» жертва является и самопожертвованием» (Цивьян 2008: 17).

Подобный сюжет представлен и в сказочном репертуаре народов Кавказа. Ср., например, абхазскую сказку «Старик» (Шакрыл 1989: 153–154) и абазинскую сказку «С этого дня не хороните стариков заживо» (Тугов 1985: 338–339). Как отмечает С. Л. Зухба, «различные варианты сказки на этот сю-

жет распространены по всей Абхазии» (Зухба 1970: 142). Весьма близкие параллели к данному сюжету встречаются в восточнославянской сказочной традиции, представленные в «Сравнительном указателе сюжетов» (Бараг и др. 1979) под номером 981=АА 981*– «Почему перестали убивать стариков», содержание которых почти аналогично вариантам кавказского фольклора: «вопреки приказанию убивать стариков один сын прячет старика-отца в погреб; во время голода старик выручает сына советом (решает за него трудные задачи); с тех пор стариков не убивают» (Там же: 250).

По Ж. Дюмезилю, схема широко распространённого во всём мире сюжета такова: «сын вопреки обычаю отказывается убивать отца и прячет его; впоследствии в затруднительный для самого молодого человека или для всего общества момент старик даёт сыну мудрый совет; слух о чуде разносится повсюду, люди познают цену мудрости и решают впредь беречь стариков» (Дюмезиль 1990: 201).

В другой версии нартских сказаний (по адыгским, осетинским и балкаро-карачаевским вариантам) данный сюжет предстаёт несколько иначе:

*У нартов был обычай – убивать стариков. Когда состарился Нарт Озырмедж/Урызмаг/Ёрюзбек, нарты устроили **веселый пир**, пригласили его на этот **предсмертный пир** и подали ему чашу со смертоносным напитком. Но, по совету мудрой Сатаней/Сатаны/Сатанай, он не торопится выпить предсмертную чашу. Тем временем появляется герой (Сосруко/Сосурук/Бадиноко/Батраз), который раскидывает нартов, даёт старику уйти и возвращается к матери. После этого случая нарты не стали убивать стариков* (Алиева, Гадагатль, Кардангушев 1974: 195–196, 234–240; Хамицаева, Бязыров 1989: 234–237, 237–239, 239–241; Ортабаева, Хаджиева, Холлаев 1994: 330–332).

К мотиву убиения состарившегося посредством смертоносного напитка примыкает и описание приезда Нарчхьюу к нартам в абхазском нартском сюжете об умыкании Гунды-красавицы (Джапуа 1995: 104–105). Согласно большинству вариантов сказания, когда Нарчхьюу покорила нартов и потребовал себе в жены сестру нартов, мать нартов решает отравить его ядом. С этой целью братья-нарты находят одну красную змею в горах, а другую – на берегу моря и подают ему чашу отравленного вина. Однако герой выпивает вино, процедив его сквозь свои стальные усы, в которых остались ядовитые куски красной змеи (Нарты №563, 564, 566, 568, 571, 573, 575, 576, 579, 582, 584, 590, 592, 594, 598, 604, 605, 608, 610, 613, 614, 626).

Аннотированные выше нартские сказания и их сказочные варианты, по всей вероятности, восходят к традиции человеческих жертвоприношений, в

которых можно усматривать своеобразную трансформацию обряда убиения состарившегося предводителя или старика, который наблюдается во многих древних культурах. Об этом (или почти об этом) пишут исследователи (Дюмезиль 1990: 199–204; Кумахов, Кумахова 1998: 147–152; Зухба 1970: 142; Дзицойты 2004: 4–9), которые, рассматривая эти сказания, отмечают, что «это не более как местные варианты широко распространенного рассказа, и единственная проблема, которая может возникнуть в этой связи, – это вопрос о месте происхождения и распространения бродячих сюжетов» (Дюмезиль 1990: 203); «нартский эпос сохраняет лишь далекий отголосок древнего обряда, который следует рассматривать в типологическом контексте древнего ритуала» (Кумахов, Кумахова 1998: 148); «пытаясь убить своего старого и неомощного правителя, нарты имели в виду необходимость отвести от общества беду, которую могла принести его болезнь и смерть» (Дзицойты 2004: 8); «возможно, что своими корнями эта сказка восходит к древнему обычаю обречения стариков на гибель» (Зухба 1970: 142).

Стоит лишь отметить, что интерпретируя данные сюжеты в контексте этих распространенных в мире представлений, вряд ли целесообразно связывать этот обряд именно со скифо-сарматской практикой умерщвления правителя, как это пытаются делать Ж. Дюмезиль и Ю. А. Дзицойты (Дюмезиль 1990: 199–204; Дзицойты 2004).

Обычай убиения правителя связан с представлениями о предводителе, как о символическом средоточии производящих сил природы и общества. Считалось, что ослабевший от старости правитель не в силах обеспечить благополучие людей. Поэтому не следовало «допускать, чтобы вождь старился и болел: ведь вместе с его одряхлением начнёт болеть и перестанет давать потомство скот, на полях сгниёт урожай, и всё больше людей будет умирать от болезней» (Фрэзер 1983: 255). В таких случаях необходимо было ритуальное убиение предводителя или правителя, который, по представлениям древних, причастен к божественному началу. «Установление жертвоприношения означает установление дистанции между миром богов и людей и актуализацию необходимости в постоянном контакте между разными мирами» (Цивьян 2008: 10).

По сообщениям древних авторов, «сарды, когда возраст их отцов переваливал за семьдесят лет, приносили тех в жертву Кроносу, избивая палками и сбрасывая в овраг; <...> контабры, предки басков, <...> когда вместе с сединой волос к ним приходит слабость тела, они, бросаясь с высоты скалы, прерывают течение своих лет, отныне не подходящих для войны; <...> некогда закон предписывал отравлять шестидесятилетних растительным ядом;

«...» отравление производилось вежливо и коллективно во время праздника» (Дюмезиль 1990: 203–204).

Необходимо оговорить, что реальные этнографические свидетельства о существовании человеческих жертвоприношений у народов – носителей нартского эпоса – почти стёрты. Однако некоторые реминисценции этого всё же можно обнаружить. В частности, в обряде вызывания дождя у абхазов, характерном для многих народов мира и кавказцев в том числе, бросание в реку наряженной куклы в виде женщины представляет собой имитацию человеческого жертвоприношения (Аншба 1982: 42–49). Исследователи справедливо связывают данный обряд с земледельческим культом и видят в нем пережиток человеческих жертвоприношений ради спасения урожая от засухи (Чурсин 1957: 117; Инал-ипа 1965: 525).

В контексте земледельческой атрибутики интерпретируется мною и мотив принесения в жертву рыжих людей с голубыми глазами в абхазском эпосе об Абрьскиле (Джапуа 2003: 102–107).

Аналогичные факты наблюдаются в культуре разных народов, например, у удмуртов засвидетельствован: обычай приносить в жертву человекоподобных кукол, подвешиваемых на деревья или оставляемых на перекрестках дорог; обряд принесения в жертву богам гнедого, солового или сивого жеребёнка (которого мог заменять иногда гусь), который, как считалось, заменяет собой человека, которого следовало бы приносить в данном случае в жертву (Напольских).

По преданию мордвы, «в определённое время устраивался особый праздник *пошт(яй)* поза (пиво дедов). Варилось *пуре* (брага) и «зажившего» старика усердно угощали, затем сажали на кусок луба перед вырытой ямой, забивали до смерти дубинками и на этом же куске луба зарывали в яму» (Смирнов 1894: 472). Черты подобного обычая прослеживаются в игре «Старик» у коми, в которой всё заканчивается избиением «старика» (Борлукова 1997: 23).

Рассматривая традицию человеческих жертвоприношений у удмуртов, В.В.Напольских приходит к выводу о том, что этнографические и фольклорные материалы «о человеческих жертвоприношениях у удмуртов должны рассматриваться как явление фольклора (имеющие к тому же и частично фольклорное происхождение в соответствующих восточнославянских поверьях и быличках о евреях), а не как информация о реальных фактах. С другой стороны, базой для возникновения таких фольклорных произведений (точнее – для перенесения «кровавого навета» на удмуртов) могли быть, видимо, реминисценции реально имевших в прошлом место обычаев, и это

предположение подкрепляется наблюдениями, демонстрирующими сохранение пережиточных черт человеческих жертвоприношений в некоторых удмуртских обрядах» (Напольских).

В связи с проявлением в нартском эпосе древней традиции убийства стариков весьма интересны сохранившиеся в адыгском фольклоре «колыбельные» песни укачивания одряхлевших стариков (см.: Налоев 1985: 114–119). По мифологическим представлениям адыгов, «в древности люди жили так долго, что их, вновь впадших в детство, приходилось невесткам снова укладывать в колыбели и укачивать с помощью специальных песен» (Там же: 114). Согласно одному адыгскому нартскому сказанию, «у нартов был обычай: очень старых вновь, как младенцев, укладывали в колыбель и пели им колыбельную песню, чтобы они спали. Невестка и старик (или старуха) пели друг другу песню» (Кумахов, Кумахова 1998: 151). З.М.Налоев, изучив основные особенности подобных «колыбельных» песен (диалогическая форма, изображение укачиваемых жалкими, беспомощными, смешными людьми, гротескный, смеховой характер), связывает их с обрядом убийства стариков, вернее – с обрядовой подготовкой к смерти. По его мнению, эти песни были одним из атрибутов обряда убийства стариков, «предназначались для обрядового осмеяния приготовляемых к смерти» (Налоев 1985: 116). По-видимому, в контексте подобных соображений рассматриваются и различные описания и эпизоды в абхазской устной традиции, согласно которым одряхлевших стариков приходилось укладывать в колыбель (Зухба 1978:13).

В связи с этим интересную песню-диалог сообщил мне абхазский лингвист А.Д.Хециа, которую шутливо повторял его отец – талантливый певец и сказитель Джота Хециа:

- Уоо, щаищаба,
Шъмыщъомеи, шъымтъомеи!..
- Гыдыи Хаъшьыи аанёа,
Сагыщъом, сагътъом!
- Уоо, наш старший,
Вам не спится и не сидится?..
- Пока не вернутся Гыд и Хапщ,
И не засну, и не сяду!

А.Д.Хециа вспомнил и комментарии своего отца к этой песне, которые заключаются в следующем: «В старину старики старели, но не умирали, а становились маленькими, крохотными и их укладывали в колыбель. Им готовили кашу, как для детей. Когда внук старика женился, невестка ухаживала за стариком – отцом своего тестя. Раскачивала его в люльке, но он не засыпал, из-за того, что был голоден. Гыд и Хапщ – были их дойными коро-

вами. Когда вечером они возвращались домой, невестка должна была их доить, приготовить молочную кашу и накормить старика. Голодным он никак не засыпал» (Записано в 2011 г.).

Анализируемые нартские сюжеты или сюжетные версии содержат и более конкретную атрибутику обряда ритуального убийства предводителя – *веселый пир, смех* у порога смерти. Ср. в структуре сюжетов: *пир* – перед убийством стариков; *смех* старика у пропасти. Считается, что «пир – обязательный момент во всяком народно-праздничном веселье. Без него не обходится и не одно существенное смеховое действие... Смех снижает... Снижая, и хоронят и сеют одновременно, умерщвляют, чтобы родить сызнова лучше и больше» (Бахтин 1990: 308, 27, 28). По В.Я.Проппу, «смех при убивании превращает смерть в новое рождение, уничтожает убийство» (Пропп 1976: 188). И в анализируемых нартских сказаниях, очевидно, «смех старца у порога смерти сохраняет следы семантики архаичного обряда, типологически обнаруживающего аналогии в традициях различных народов» (Кумахов, Кумахова 1998: 150).

Таким образом, архаический обряд ритуального убийства предводителя или старика засвидетельствован в мифопоэтических традициях народов Кавказа, в частности – в нартских сказаниях. Об этом говорит и наличие в адыгском нартском эпосе терминов, связанных с ритуалом убийства стариков: «Гора Старости», «Место убийства стариков», «Совет убийства стариков», «Совет смерти», «Обычай убийства стариков» и др. (подробнее об этом см.: Кумахов, Кумахова 1998:152). Следует подчеркнуть, что лейтмотивом рассмотренных сказаний (и в нартском эпосе, и в сказке) является упразднение обычая убийства стариков. Отсюда видно, что и сами сюжеты возникают «из отрицательного отношения к некогда бывшей исторической действительности» (Пропп 1986: 25).

Нартские сюжеты об убийстве стариков находят типологические параллели в других архаических мировоззрениях, и семантика их раскрывается в контексте обряда человеческих жертвоприношений или убийства зажившихся стариков, присущего многим древним традициям. В нартском эпосе представлены несколько версий и вариантов, отражающих этот обряд или сохраняющих воспоминания о нём.

Литература

Алиева, Гадагатль, Кардангушев 1974: Нарты: Адыгский героический эпос/ Сост. А. И. Алиевой, А. М. Гадагатля, З. П. Кардангушева; вступ. ст. А. Т. Шортанова; пер. А. И. Алиевой; коммент. А. И. Алиевой и З. П. Кардангушева. М.

- Аншба 1982: Аншба А. А. Абхазский фольклор и действительность. Тбилиси.
- Бараг и др. 1979: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка/Составители: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л.
- Бахтин 1990: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.
- Борлукова 1997: Борлукова Н. В. Удмуртское *sur* пиво. Терминология пивоварения у финно-угорских народов//Linguistica uralica. Т.33:1. Tallinn. С.19–26.
- Джапуа 1995: Джапуа З. Д. Нартский эпос абхазов: Сюжетно-тематическая и поэтико-стилевая система. Сухум.
- Джапуа 2003: Джапуа З. Д. Абхазские архаические сказания о Сасрыкуа и Абырыскиле (Систематика и интерпретация текстов в сопоставлении с кавказским эпическим творчеством. Тексты, переводы, комментарии). Сухум.
- Дзицойты 2004: Дзицойты Ю. А. Старость нарта Урузмага//Историко-филологический архив. Вып.2. Владикавказ. С.4–9.
- Дюмезиль 1990: Дюмезиль Ж. Скифы и нарты. Москва.
- Зухба 1970: Зухба С. Л. Абхазская народная сказка. Тбилиси.
- Зухба 1978: Абхазские народные историко-героические сказания/Зап., подгот. текста, предисл. и примеч. С. Л. Зухбы. Сухуми (на абх. яз.).
- Инал-ипа 1965: Инал-ипа Ш. Д. Абхазы (Историко-этнографические очерки). Сухуми.
- Кумахов, Кумахова 1998: Кумахов М. А., Кумахова З. Ю. Нартский эпос: Язык и культура. М.
- Меремкулов 1975: Нарты: Абазинский народный эпос/Сост., пер. и коммент. В. Меремкулова. Черкесск.
- Налоев 1985: Налоев З. М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик.
- Напольских: Напольских В. В. Адыми вĵсян (рукопись).
- Нарты: Нарты: Абхазский героический эпос в семи томах/Под редакцией З. Д. Джапуа (рукопись).
- Ортабаева, Хаджиева, Холаев 1994: Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев/Сост. Р. А.= К. Ортабаевой, Т. М. Хаджиевой и А. З. Холаева; вступ. ст., коммент. и глоссарий Т. М. Хаджиевой; пер. Т. М. Хаджиевой и Р. А.=К. Ортабаевой. М.
- Пропп 1976: Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. Москва.
- Пропп 1986: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград.
- Смирнов 1894: Смирнов И. Н. Мордва – историко-этнографический очерк//Известия Общества археологии, истории и этнографии. Т.11. Вып.6. Казань.
- Услар 1862: Услар П. К. Этнография Кавказа. Языкознание. Абхазский язык. Тифлис.
- Тугов 1985: Абазинские народные сказки/Сост., перевод с абазинского, вступ. статья, примеч. В. Б. Тугова. М.

- Фрэзер 1983: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. 2-е изд. Москва.
- Хамицаева, Бязыров 1989: Нарты: Осетинский героический эпос в трех книгах. Кн.2/Сост. Т. А. Хамицаевой и А. Х. Бязырова; вступ. ст. В. И. Абаева; пер. А. А. Дзантиева и Т. А. Хамицаевой; коммент. и глоссарий Т. А. Хамицаевой. М.
- Цивьян 2008: Цивьян Т. В. Язык: Тема и вариации: избранное: в 2-х кн. Кн.2: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. М.
- Чурсин 1957: Чурсин Г. Ф. Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми.
- Шакрыл 1989: Неиссякаемый народный источник: Устные народные сказания/ Зап., сост. К. С. Шакрыла. Сухуми (на абх.яз.).

ЧЕЧЕНСКИЕ ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЛЛИ – ПОЗДНИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Исмаил Мунаев

Грозный

Песенно-поэтические произведения чеченцев издавна привлекали научное внимание передовых деятелей науки и культуры России. Так, почти двести лет назад в самом начале XIX века, И. Добровольским была опубликована в нотной записи чеченская народная песня.¹

Чеченские героико-исторические илли также начали публиковать в XIX веке. В 1869 году известный кавказовед Н. Семенов сделал первое научное описание творческого акта исполнения илли, детально запечатлев все особенности традиционной манеры сказывания народной эпической поэмы, реакции слушателей на содержание илли и роли музыкального сопровождения.²

Всего в XIX веке было опубликовано на русском языке и на языке оригинала более десятка чеченских героико-исторических илли: «Песня о Хамзате», «Песня об Эльмурзе»³, «Былина о Малсаге назрановце»⁴ и другие.

Систематическое и планомерное изучение и издание чеченского фольклора, в том числе и героико-исторических илли, продолжалось в XX веке⁵.

При жанровом определении илли еще с XIX века существовали и в определенной степени продолжают существовать и поныне разночтения.

-
- 1 См. об этом: Татаева С. В. «К вопросу о записях и публикациях произведений чеченского музыкального фольклора в 1-ой половине XIX века». В кн.: Взаимоотношение народов Чечено-Ингушетии с Россией и народами Кавказа в ХУ1-начале ХХ века. ЧИИИСФ, Грозный, 1981, с. 142-148.
 - 2 Семенов Н. Туземцы северо-восточного Кавказа. СПб, 1895, с. 66-67.
 - 3 Ипполитов А. Этнографические очерки Аргунского округа. Сборник сведений о кавказских горах. (ССКГ), вып. 1, Тифлис, 1868, с. 27-36.
 - 4 «Былина о Малсаге назрановце» записана Ибрагимом Магомаевым под руководством Таштемира Эльдерханова и опубликована вместе с другой песней и сказаниями в кн.: «Сборник для описания местностей и племен Кавказа» (СМОМПК) Вып. 22, Тифлис, 1897, с. 2-4.
 - 5 См.: Нажаев А., Ибриев С. «Нохчийн иллеш» (Чеченские илли), Грозный, 1926; Нажаев А. «Нохчийн иллеш, хабарш, кичанаш» (Чеченские илли, рассказы и пословицы), Владикавказ, 1927; «Нохчийн иллеш, эшарш» (Чеченские илли и лирические песни) Составители: З. Джамалханов и С. Эльмурзаев. Грозный, 1959 и др.

Так, их именовали просто песнями, поэмами, былинами, героическими песнями⁶, героико-историческими песнями⁷, эпическими песнями⁸, песнями-сказаниями⁹.

У фольклористов соседних северокавказских народов также наблюдаются «разночтения» при определении типологически близких к илли эпических песенно-исторических жанров. Так, встречаются определения: «Исторические песни» (А. А. Ахлаков); «Историко-героические песни» (С. Ш. Аутлева); «Героико-исторические песни» (А. М. Аджиев).

Чтобы объяснить истоки в современной фольклористике таких разных определений позднего эпического жанра нам следует сделать экскурс в историю определения песенных эпических жанров в русской дореволюционной фольклористике.

Еще в самом начале становления русской науки об эпосе, ученые славысты четко улавливали связь между содержанием эпической поэзии и общественным развитием народа. Так, В. Г. Белинский писал: «Поэзия каждого народа есть непосредственное выражение его сознания; посему поэзия тесно слита с жизнью народа».¹⁰

На прямую связь народной эпической поэзии с эволюцией общественного развития указывал и один из первых русских эпосоведов Н. И. Костомаров. Он писал: «Политическая жизнь Малороссии была военною... сле-

6 Называя чеченские илли героическими песнями известный революционер и публицист А. Шерипов выделял в них «три части», песни о богатырях (Турпал-кант), песни исторические и «абреческие песни» конца XIX- начала XX века. См. об этом: Шерипов А. Статьи и речи. Сборник. Изд. 2-ое, исправленное и дополненное. Чеч. Инг. кн. изд-во, Грозный, 1972, с. 65-69.

7 Ошаев Х. Д. К истории возникновения чеченских героико-исторических песен. Известия Чечено-Ингушского НИИЯЛ, т. 2, вып. 1. Грозный, 1960, с. 81-94.

8 Вагапов Я. С. Чечено-Ингушские эпические песни XV1-XV11 вв. Автореф. канд. дисс. филол. наук, Махачкала, 1968. Называя илли чечено-ингушскими, Я. Вагапов следовал объединительной традиции при рассмотрении истории, этнографии, фольклора и языка чеченцев и ингушей. Эта традиция была заложена еще в XIX веке первым ингушским просветителем Чах Ахриевым и продолжена в XX веке чеченскими и ингушскими учеными: З. Измайловым, З. Мальсаговым, Д. Мальсаговым, Х. Д. Ошаевым, Я. С. Вагаповым, У. Б. Далгат, А. О. Мальсаговым, И. А. Дахкильговым. К сожалению, отдельные современные ингушские исследователи во главе с профессором И. А. Дахкильговым предали забвению эту традицию и опошлили ее.

В ингушском фольклоре получил свое развитие типологически близкий с чеченскими героико-историческими илли прозаический исторический эпос, преемственно связанный с нарт-орстхойским героическим эпосом. Отметим, что ни одного ингушского героико-исторического илли Я. Вагапов в своем монографическом исследовании рассматривать не мог, так как их не было в природе.

9 М. Мамакаев и Н. Асанов. Предисловие. В кн.: Поэзия Чечено-Ингушетии. М., Худ. лит-ра, 1959, с. 5-13.

10 Белинский В. Г. ПСС, т. 5, с. 307.

довательно исторические малорусские песни есть преимущественно песни военные». ¹¹ Называя все народное эпическое творчество «исторической поэзией», подчеркивая этим самым его целостность, Н. Костомаров хорошо чувствует и разницу между его составными частями «циклами». К первому циклу относятся «былины старого времени», которые отражают ранний период истории. «Характер их – неопределенность, сбивчивость, чудесность и символизм; и потому мы не без основания назовем его полуисторическим, полубаснословным». ¹²

Ко второму циклу относятся песни: «...на которых виден колорит новгородский. Некоторые из них отличаются характером чудесности, но все вообще различны от поэм Владимира по духу того общества, какой в них описывается. Здесь действующее лицо – богатырь: но этот богатырь живет в республике». ¹³ К третьему циклу Н. Костомаров относит песни «позднейшего периода-Московского царства». Великорусские казацкие и солдатские песни он соответственно относит к четвертому и пятому циклам. Связи между последними циклами он не усматривает.

Н. Костомаров, в основном придерживаясь принципов мифологической школы, отказывается от сравнения народной поэзии малороссов и великороссов, ибо «...народ великорусский иначе жил, иначе действовал». ¹⁴ Это в свою очередь мешало ему понять и научно обосновать разностадийный характер «циклов» эпической поэзии, объяснить типологическую схожесть эволюционных процессов в эпическом творчестве разных народов.

В этом отношении положительную оценку заслуживает попытка П. Бессонова сравнить малороссийские думы со «старшими былинами» (выделено мною –И. М.) великорусских казаков (Донских, Яицких, Гребенских). ¹⁵

Важным моментом в исследованиях П. Бессонова является закрепление им названия исторических песен за «Московскими былинами». ¹⁶ В целом же, его деление былин на старшие (Киевские, Новгородские, княжеские) и младшие (казацкие, солдатские, безымянные, молодецкие и др.) говорит о том,

11 Костомаров Н. И. Об исторической значимости русской народной поэзии. Харьков, 1843, с. 92.

12 Там же, с. 112.

13 Там же, с. 115.

14 Там же, с. 117.

15 Бессонов П. А. Комментарии к «Песням, собранным П. В. Киреевским». В кн.: Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7, М., 1868, ч. 2, с. 89.

16 Речь идет об исторических песнях: «Гнев Грозного на сына», «Щелкан Дудентьевич», «Кострюк». Эти русские исторические песни типологически близки и сопоставимы с чеченскими героико-историческими илли.

что он еще слабо различает жанр исторической песни от жанра былины, хотя практические представления о первой у него есть.

Жанровое деление былины от исторической песни осталось на отмеченном уровне вплоть до М. Н. Сперанского и А. П. Скафтымова.

Предметом полемики между исторической и мифологической школами явились вопросы историзма (степень соответствия песенного повествования действительным событиям, зафиксированным в летописях и исторических документах). Так, представители русской исторической школы (Вс. Миллер, Л. Майков, П. И. Вейнберг) в своих работах практически стирают грань между былинной и исторической песней. Они концентрируют основное внимание только на выяснении их «исторической» основы.

Определенный научно-методологический интерес в этом отношении представляют взгляды П. Вейнберга. Так, оригинальным является суждение ученого о единстве и целостности русского эпоса, к которому он относит и исторические песни.¹⁷ Он считает, что в момент своего зарождения историческая песня наиболее близка к факту, а потом «...чем далее отодвигается событие, чем более разносится песня, тем обильнее украшает она первый текст цветами фантазии».¹⁸

Получается весьма стройная на первый взгляд теория, которая объясняет, почему в некоторых исторических песнях изложение доходит до самого простого фактического рассказа. А другие исторические песни близки к былинам настолько, что исторические личности становятся былинными.¹⁹ Все дело оказывается во времени, а художественные средства, использованные при создании былин, в исторических песнях остались без изменений: «Раз установившись в народном творчестве, известные образы, представления, идеалы... уже оседают так прочно, что ни течение времени, ни изменение исторических обстоятельств, ни влияние внешней и внутренней жизни не могут сокрушить их».²⁰

Разделение П. Вейнбергом русской эпической поэзии на былинную и историческую песню по степени отражения в них исторической действительности и ее соотношения с художественным вымыслом вызвало критику со стороны А. Веселовского. В своей ранней работе «Две варшавские диссертации», он верно отмечает, что в исторических песнях, как и в былинах, сам исто-

17 Вейнберг П. И. Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном. СПб., 1908, изд. 2-ое, с. 135.

18 Там же, с. 102.

19 Там же, с. 75-134.

20 Там же, с. 135-136.

рический факт не может стоять на первом месте и ценность исторической песни не может измеряться ее верностью исторической действительности.²¹

А. Веселовский считает, что в историческую песню, как и в былинку, проникает мифический эпос, тем самым отрицая вообще возможность сколь-нибудь точного отражения реальных событий в исторических песнях.

Итак, в рамках одной русской культурно-исторической школы сложились две противоположные точки зрения на разницу между более древним былинным героическим эпосом и поздними историческими песнями. Наиболее отчетливо эти концепции сформулированы П. Вейнбергом и А. Веселовским. Первый считает, что любая эпическая песня в момент своего зарождения очень близка к факту (т. е., является исторической в буквальном отношении). А со временем она имеет тенденцию отхода от точного отражения действительности и повышения степени «мифологизированности».

Академик А. Веселовский, впоследствии основавший новую сравнительно-историческую школу в русском литературоведении, вообще отрицает разницу между мифическим эпосом и историческим. Он обращает внимание на то обстоятельство, что и миф, и былина, и историческая песня прежде всего являются художественными произведениями, в которых всегда присутствует вымысел.

Качественно новый подход к решению проблем эволюции эпических жанров русского фольклора мы обнаруживаем у представителей следующего поколения культурно-исторической школы, живших в начале XX века. Так, М. Н. Сперанский (ученик академика Н. С. Тихонравова) отчетливо видит разницу в отражении исторической действительности в былинах и исторических песнях, и справедливо считает, что историческая песня явилась «следующей ступенью в развитии старинного былевого эпоса...».²²

В Советский период истории России, фольклористика оформилась в самостоятельную научную дисциплину, успешно продолжившую традиции классической русской филологии XIX века по изучению устного народного эпического наследия. В поле зрения ученых оказалось очень большое количество разностадиальных эпосов народов СССР, что способствовало качественно новому развитию сравнительно-исторического метода исследования. Много было сделано в изучении русского эпоса. Так, изучению исторической песни, как самостоятельной жанровой разновидности, были посвяще-

21 Веселовский А. Н. Две варшавские диссертации. «Вестник Европы». СПб., 1872, т. V, с. 911.

22 Русская устная словесность, т. 2. Былины. Исторические песни. Под ред. М. Сперанского. М., 1919, с. 5.

ны работы таких известных фольклористов как: Б. Н. Путилова, В. Я. Проппа, А. Астаховой, В. К. Соколовой, Л. И. Емельянова и др.

Отметим, что все перечисленные исследователи хорошо осознают и подчеркивают качественную разницу между исторической песней и былинным эпосом. При этом, каждый из них выделяет в качестве главного тот или иной признак исторической песни, подчеркивая преобладающую связь последней с былинной.

Так, Б. Н. Путилов в своей ранней работе наиболее характерным признаком исторической песни считает ее близость к конкретному историческому событию или действию реального исторического лица: «Историческими песнями называются эпические и лиро-эпические песни с органической изначальной исторической основой, восходящие по содержанию к определенным историческим событиям и имеющие героями конкретных исторических лиц».²³

Очень близка к этой точке зрения и А. Астахова, которая считает, что исторические песни «дают отклик на конкретные исторические события и повествуют об определенных исторических лицах.»²⁴ (24)

В этих своих ранних определениях исторической песни Б. Н. Путилов и А. Астахова продолжают традиции русской исторической школы. Так, один из ее основателей В. Ф. Миллер считал, что песенные тексты вначале были предельно близки к историческим событиям, но их содержание постепенно искажалось, затемнялось, а нередко и вовсе утрачивалось. Т. е., первоначальная версия является наиболее содержательной, фактической, а поздние разукрашивают эту фактическую основу песни вымыслом.

Иную точку зрения по проблеме историзма высказывает Л. И. Емельянов. Он считает, что историческая песня отнюдь не всегда имеет своим объектом «прямым заданием» конкретное историческое событие. По Емельянову историзм исторических песен явление особое, ибо можно привести множество примеров, когда один и тот же сюжет исторических песен связывается с разными историческими лицами. Естественно, что в этих песнях историзм (в узком, буквальном смысле этого слова – точное отражение действительности, характеров героев) не будет представлен. Однако мы можем судить по песням «о взглядах и мнениях народа, о тех или иных исторических лицах или событиях».²⁵

23 Путилов Б. Н. Исторические песни XVI-XIX вв. на Тереке. Дисс. на соиск. канд. филол. н. Л., 1948, с. 6.

24 Астахова А. Исторические песни русского народа. В кн.: Северные исторические песни. Под ред. А. Астаховой. Гос. изд.-во Карело-Финской ССР. Петрозаводск, 1947, с. 5.

25 Емельянов Л. И. Отражение исторической действительности в фольклоре. Дисс. на соиск. канд. филол. н. Рукопись. Л., 1958, с. 278.

И далее исследователь приходит к совершенно справедливому выводу: «Песня может даже не отразить ни одного исторически известного факта, и тем не менее, хорошо выразить сущность того или иного конкретно-исторического явления».²⁶

Обобщенно-объективный характер изображения действительности исторической песней подчеркивает и В.Я.Пропп. Он пишет, что характер исторических песен зависит от двух факторов: от эпохи, в которую они создаются, и от среды, которая их создает».²⁷

В методологическом отношении важным является наблюдение В. Я. Проппа над одной из жанровых особенностей исторических песен: «Историческая песня создается не так, как создаются другие виды словесного народного искусства. Она в основном создается участниками или ближайшими свидетелями тех событий, о которых поется. Отсюда совершенно новое отношение к изображаемому – как к чему-то виденному и слышанному, чего не может быть ни в эпосе, ни в сказке, ни в балладе. Даже в тех случаях, когда содержание песни не соответствует действительности, оно вымышлено той средой, в которой событие могло бы произойти».²⁸

После фундаментального изучения разностадиального эпического наследия южных славян и его соотношения с русскими былинами и историческими песнями к важным в методологическом отношении результатам приходит Б.Н.Путилов. Прежде всего отметим предложенную исследователем новую градацию всего эпического наследия южных славян и русского народа на связанные «типологической преемственностью» три эпоса (фантастико-исторический, героико-исторический и реально-исторический). Исследователь справедливо указывает и на основной путь эволюции народного эпоса: «это не путь утраты реально-исторического содержания, а путь овладения им».²⁹

В другой работе Б.Н.Путилов уточняет эту мысль: «Анализ материалов эпического творчества многих народов позволил установить, что эпос развивается от обобщенно-исторических форм историзма к формам, где структурообразующую роль постепенно начинает играть историческая конкретность. Этот процесс носит, по-видимому, универсальный характер,

26 Там же, с. 317.

27 Пропп В.Я. Фольклор и историческая действительность. Избранные статьи. М., Наука, 1976, с. 61.

28 Там же, с. 112.

29 Путилов Б.Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., Наука, 1971, с. 279; См.: его же, Героический эпос черногорцев. Л., Наука 1982, с. 176.

он получает свое выражение во всех элементах эпической системы, прежде всего – в сюжетике, в эпических персонажах, в предметном мире, в представлениях о времени пространстве».³⁰

Для дальнейшего развития русской и советской науки об этом, большое значение имеют публикации разных по своему характеру отражения исторической действительности, внутреннему содержанию эпических произведений народов СССР, а также проблемные исследования с привлечением этих новых материалов, выполняемые фольклористами ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР. Для развития исторической типологии для изучения меры историзма эпических жанров принципиально важное значение имело определение последовательных «стадиальных рядов» эпической поэзии, сформулированное В. М. Гацаком на основе обобщения достижений всего советского эпосоведения. Им, в частности, выделяются три стадиальных ряда.

Первый стадиальный ряд объединяет эпические памятники, в которых очень явственно ощущается «связь с идеалами родового, догосударственного периода, тема борьбы с враждебными силами природы...»³¹. Ученый определяет этот эпос, как героико-архаический («Нарты», «Амирани», «Калевала», «Олонхо» и др.).

Второй стадиальный ряд объединяет такие «богатырские поэмы», как «русские былины», «Манас», «Джангар», «Алпамыш», «Давид Сасунский» и др. Эти произведения, по мнению В. М. Гацака, уже имеют «историзованный» характер и несут в себе идеи «самоутверждения народности, борьбы за независимость, против угнетения».³²

Третий стадиальный ряд знаменует собой «становление исторического эпоса в прямом, узком смысле слова» (украинские думы, историко-героические песни народов Кавказа, ранние русские исторические песни и др.)³³. Содержание этого исторического эпоса, в эстетическом плане замыкающего историю жанра, отличается предельной насыщенностью социальных мотивов.

Последнее обстоятельство является характерной чертой позднего эпического жанра чеченских героико-исторических илли. Это отмечают в своих работах З. Мальсагов, Х. Д. Ошаев, Я. С. Вагапов и др.³⁴

30 Путилов Б. Н. Типология фольклорного историзма. В кн.: Типология народного эпоса. Сб. ст. под ред. В. М. Гацака. М., Наука, 1975, с. 168.

31 Гацак В. М. Предисловие. В кн.: Типология народного эпоса. М., Наука, 1975, с. 4.

32 Там же, с. 4.

33 Там же, с. 4-6.

34 См.: Мальсагов З. К. Чеченский народный стих. В кн. Избранное. Пьесы и статьи. Предисловие В. Б. Корзуна. Грозный, Чеч.-Инг. кн. изд.-во, 1966, с. 55-79; Ошаев Х. Д. К истории возникновения чеченских героико-исторических песен. Известия ЧИНИИИЯЛ, Т.

В целом, типологическая соотносимость чеченских героико-исторических или со старшими русскими историческими песнями и побудила нас совершить этот экскурс в область истории жанрового определения исторических песен в русской и советской фольклористике. Нам представляется не совсем удачным подобное определение народных художественных произведений, предметом которых является «живая движущаяся история в реальном времени и в реальных человеческих судьбах».³⁵

При изучении чеченских героико-исторических или, являющихся завершающимся этапом развития народной эпической традиции, большим научным подспорьем являются теоретические положения и разработки известного кавказоведа У.Б. Далгат. В своей монографии³⁶ она выделяет следующие этапы эволюции героического эпоса чеченцев и ингушей: «**Сказания древних циклов**» (о мифических великанах-чудовищах, об одноглазых великанах, о великанах - богатырях, о вампалах); «**Героические сказания**» (нарт-орстхойские эпические сказания); «**Исторический эпос**» (сказания, предания и легенды более поздней формации).

Наше внимание привлекает характеристика жанровых примет исторического прозаического эпоса, данная исследовательницей. По ее верным наблюдениям в историческом эпосе усиливается локально-этнографическая сторона, развиваются историко-патриотические темы. Герой «в значительной степени теряет сверхъестественные свойства более древних стадиальных эпических образов, приобретая большую реалистичность, историческую конкретность и даже национальное выражение патриотического характера».³⁷

По мнению У.Б. Далгат, «поздний эпос»³⁸ также характеризуется более интенсивным раскрытием внутренних переживаний эпического героя по сравнению с архаическим нарт-орстхойским эпосом. Главным аргументом в пользу эпичности сказаний, преданий и легенд «более поздней формации», по ее мнению, служат традиционные эпические элементы, присутствующие в них.

Как известно, древняя эпическая традиция чеченцев и ингушей представлена в виде прозаических нарт-орстхойских сказаний, легенд и преда-

2, Выпуск 1, История, Грозный, 1960, с. 81-93.; Вагапов Я.С. Образ одинокого героя в чечено-ингушских героико-эпических песнях. Известия ЧИНИИИЯЛ, Т. 5, Выпуск 3, Литературоведение, Грозный, 1968, с. 95-116.

35 Путилов Б.Н. Русский и южнославянский героический эпос, с. 281.

36 Далгат У.Б. Героический эпос чеченцев и ингушей. Исследование и тексты. М., Наука, 1972, с. 467.

37 Там же, с. 209.

38 Там же, с. 210.

ний.³⁹ Поэтому наличие большого количества древнеэпических мотивов в **позднем прозаическом историческом эпосе**, как на это справедливо указывает У.Б. Далгат, представляется вполне закономерным явлением в рамках преемственного развития и эволюции прозаической эпической нарт-орстхойской традиции.

По иному обстоит дело с песенно-поэтическим **позднеэпическим** жанром илли, у которого преемственные связи с прозаическим нарт-орстхойским героическим эпосом проявляются не столь явно и наглядно, хотя они есть и обнаруживаются как в отдельных произведениях илли, так и во всем жанре в целом.⁴⁰

В силу своей особой специфики бытования (песенность, драматизированность, музыкальность исполнения и др.) по сравнению с прозаическим нарт-орстхойским героическим эпосом, песенно-эпический жанр героико-исторических илли сформировал **свою собственную систему позднеэпических мотивов**.⁴¹ Эта система мотивов развивает древние эпические традиции изображения идеального героя.

Герой илли существенно отличается от богатырей нарт-орстхойского эпоса, он уязвим и не обладает чудесными предметами или помощниками. Подвиги он совершает, рискуя своей жизнью и благополучием, при этом он побеждает в большей степени, благодаря своим высоким личностным качествам характера. Поэтому, когда мы говорим **об эпичности**, а еще точнее о **поздней эпичности** героико-исторических илли, мы должны ориентироваться не столько на наличие в илли традиционных эпических мотивов, сколько на общее воздействие эстетических традиций нарт-орстхойского эпоса на характер и особенности собственно песенных мотивов, на систе-

39 См.: Мальсагов А. О. Нарт-орстхойский эпос вайнахов. Грозный, Чеч.-Инг. кн. изд-во, 1970.

40 Мунаев И. Б. Трансформация древнеэпического мотива богатырского рождения в героико-исторических илли. В кн.: Интернационализм и атеизм в литературе и фольклоре чеченцев и ингушей. Грозный, 1979, с. 86-99; Его же: Функции эпических мотивов в героико-исторических песнях илли. В сб. Тезисы конференции аспирантов и молодых научных сотрудников. Том 3, ч. 2. М., 1978, с. 119-120; Его же: Чечено-Ингушские героико-исторические илли как поздний эпос. В кн.: Героико-исторический эпос народов Северного Кавказа. Сб. науч. тр. ЧИИИСФ под ред. У. Б. Далгат. Грозный, 1988. с. 41-52; Его же: «Общие места» в Чеченских героических песнях илли. В журн. «Орга», Грозный, 1979, №4 на чеч. яз.

41 Мунаев И. Б. Поэтическая стереотипия и вопросы жанровых разновидностей илли. В кн.: Поэтика Чеченских героических песен илли. Сб. науч. тр. ЧИИИСФ под ред. И. Мунаева. Грозный, 1983, с. 8-21; Гиреев В. Ю. К вопросу о клишированности в жанре илли. Там же, с. 22-31.; Мунаев И. Б. Поэтическая система эпитетов в героико-исторических илли. В кн.: Вопросы поэтики и жанровой классификации чеченских героико-исторических песен илли. Под ред. И. Мунаева. Грозный, 1984. с. 9-25.

му эстетических представлений о героическом в илли. Следовательно, важно выявление принципиально новых **позднеэпических** традиций описания действий песенного героя, мотиваций его поступков, традиций изображения отрицательных персонажей и т. д.

При этом задача определения эстетической системы представлений о героическом в жанре героико-исторических илли в определенной степени облегчается тем, что аналогичная работа уже выполнена У.Б. Далгат при изучении типологически соотносимого с илли прозаического исторического эпоса чеченцев и ингушей. В последнем деятельность **местных** эпических героев определяется коллективными интересами рода, фамилии и племени, выразителями которых они являются. Соответственно, **героическое** связано прежде всего с **полезностью и ценностью действий героя** по отношению к упомянутым формам организации вайнахского общества. Поэтому естественно, что местные герои, «как правило, противостоят чужезамцам и превосходят их в силе, могуществе, уме, гостеприимстве, мужестве, сдержанности, рассудительности».⁴²

Как и в позднем прозаическом историческом эпосе деяния героев илли имеют общественно значимый характер. Они отражают нападения врагов на село, отстаивают интересы бедных и обездоленных перед князьями, заботятся о сельских вдовах и сиротах, возвращают угнанную добычу, отбивают у врагов своих невест и сестер. Герой илли добывает в честном бою невесту и добычу.

Песенный герой прежде всего воин. Он предстает смелым, ловким, отважным, сдержанным, наблюдательным и самое главное – обязательно соблюдающим традиционный народный этикет, традиционный кодекс морально-этических и эстетических норм поведения, которые позволяют определить его как **яхь йолу к1ант (честь имеющий молодец)** или **дика к1ант (добрый молодец)**.

Вместе с тем, песенный герой не является эпическим богатырем. У него отсутствуют какие-либо сверхчеловеческие возможности, он изображается как реально существовавший человек, **способный принимать осознанные решения, жертвовать собой ради друга или села**. Семантика постоянных эпитетов героя илли (**славный, добрый, честь имеющий, молодой, вежливый, смелый и др.**) указывает на то, что в жанре героико-исторических илли основное внимание сосредоточено на личных моральных качествах героя. Наличие этих качеств, безусловно, говорит о его героических способностях. В этом из отличий песенного позднеэпического героя от эпических

⁴² Далгат У.Б. Героический эпос чеченцев и ингушей. Исследование и тексты. М., Наука, 1972, с. 210.

героев нарт-орстхойского эпоса, которые в основном определяются как имеющие невероятно большую силу, неуязвимые и т. д.

Эстетическим законом жанра героико-исторических илли является изображение противников героя через их аморальные, с точки зрения коллективного народного сознания, поступки и действия (насильственный увоз девушки, требование чрезмерной **неположенной** дани, попытки продать в рабство обездоленного героя и др.).

Наличие в жанре героико-исторических илли, наряду с традиционными эпическими сюжетами и темами (борьба за землю, борьба за невесту и др.), остросоциальных мотивов и сюжетов с антифеодальной направленностью и развитого комплекса представлений о героическом – это важные признаки позднего эпоса.

Представления о героическом, раздумия, намерения, действия и поступки героев нашли свое формульное выражение в героико-исторических илли. В жанре илли завершилось становление собственно песенной системы позднеэпических мотивов в виде поэтических формул, общих мест, постоянных эпитетов. Все это позволяет нам утверждать, что жанр героико-исторических илли является поздним эпосом.

Здесь необходимо уточнить, что под мотивом мы понимаем элемент сюжета, повествовательную единицу, «основным признаком которой является ее типовой, стереотипный характер. Согласно законам эпического творчества, изложение событий и обуславливающих их коллизий, характеристики персонажей и отношений между ними, статические описания даются в форме мотивов.»⁴³. Использование разнообразных по своей значимости и объему мотивов является также одним из характернейших признаков стиля эпического повествования.

Так, в жанре героико-исторических илли существует четко выраженная тенденция приурочивания песенных событий к определенному периоду суток: **поздний вечер, глубокая ночь, раннее утро**.

Приведем примеры для иллюстрации. **Поздний вечер**:

«Ва сарахь суйренца, бузучу малхаца,
Нур дашо можа малх бузале ва хьалха...»

(Вечерним вечером, с заходящим солнцем,
Лучи золотые имеющее желтое солнце – до его захода)⁴⁴.

43 Путилов Б. Н. Героический эпос черногогорцев., с. 169.

44 Нохчийн иллеш. Т. 4. ХIюттийнарш: С. Эльмурзаев, Я. Вагапов. Фольклорный том чеченских илли, подготовленный к печати в 1972 году, состоящий из 30 оригинальных текстов героико-исторических илли. Фольклорный том был снят с производства в связи с ингушскими событиями зимой 1972 г. В архиве автора имеется ксерокопия этого сбор-

Песенные события чаще всего начинаются вечером. Видимо, это связано с тем, что чеченцы традиционно именно вечером собирались на сходки (пхьобглана) после трудового дня, чтобы отдохнуть и обсудить новости и общественные дела, планы совместных действий. В это время также происходили традиционно встречи молодых людей у родника или ручья, куда девушки приходили за водой до заката солнца или рано утром до выхода скота в поле.

Существует очень большое количество поэтических формул, определяющих **поздний вечер**. Они обычно бывают связаны с действиями героя или с эпизодом, повествующим о конфликте сына Вдовы с бяччей (военным предводителем) или другими богатыми односельчанами. Поэтическая формула **позднего вечера** может употребляться в самом начале песни в роли зачина или в середине текста.

Глубокая ночь:

«Буйсанах ши дакъа хиллачул тлаьхъ,
Мерзачу набарна адам марзлучу хенахъ»

(Ночь на две части когда разделилась, после,
Сладким сном когда люди наслаждаются, в это время).⁴⁵

Песенный герой действует в то время, когда все люди сладко спят. При формировании этого мотива использован прием контрастного изображения, характерный для эпоса.

Раннее утро:

«Луьйренна седарчий уьдучу заман чохъ,
Седарчийн серлонаш къестачу заман чохъ,
Цул тлаьхъа дашо малх кхетале хьалха,
Малхал хьалха схьакхета и маьлхан злаьнарш
Хазлучу заманчохъ»

(Утренние звезды когда убывают, в то время,
Звездный свет когда ослабевает, в то время,
После этого (пока) перед появлением золотого солнца,
Перед солнцем появляющиеся эти золотые лучи
Когда становятся красивыми, в то время).⁴⁶

Рано утром до восхода солнца герой илли готовится и отправляется в поход. Естественно, что в реальной жизни раннему утру придавалось ог-

ника. В дальн.: Рукопись, с. 308.

45 Нохчийн иллеш, эшарш. Том 1. Составители: З.Джамалханов, С.Эльмурзаев. Грозный, 1959, с. 73.

46 Жумин Акхтулин Шабин Шахьболатан илли. Сказитель Д.Кагерманов. Илли записал Я.Вагапов в 1966 г. Копия рукописи находится в личном архиве автора статьи.

ромное значение. В этот период суток природа оживала, начиналась трудовая жизнь. Рассвет имел и культовое значение. С первыми лучами солнца начинались многие обряды, жертвоприношения. Так, еще в 20-х годах XX века известным кавказоведом Баширом Далгат были зафиксированы на горе Маьгт-лоам (Столовая гора) ингушские языческие праздники, посвященные верховному божеству «Дяла», начинавшиеся с первыми лучами солнца. Вообще, у чеченцев и ингушей культ Солнца был очень развит. По народным представлениям, утром Солнце возвращалось из потустороннего мира, в котором оно светит ночью, обернувшись затылком. К восходящему солнцу обращались с просьбами о благополучии и удаче в охоте, работе.

Использование формульных определений времени в героико-исторических илли является одним из существенных признаков песенного повествования и свидетельствует об эпичности стиля повествования.

В героико-исторических песнях илли сравнительно большое место занимает прямая речь героев. Это связано с тем, что характеристика всех персонажей осуществляется в основном через их прямую речь и действия. Описания действий традиционно занимает небольшое место в песнях илли. Предметом особого внимания сказителей илли является внутренние размышления и переживания положительных героев. Речь героя, его обращения к своему сердцу, любимой девушке, к матери, другу, коню подчеркивают положительные черты характера песенного героя, его эпичность. Слова героя, его пожелания часто содержат в себе и основную идею илли.⁴⁷

Важным признаком поздней эпичности героико-исторических илли является то, что прямая речь героев приобрела формульный стереотипный характер. Наблюдается приуроченность появления в повествовании отдельных песенных персонажей и их типизированной прямой речи к определенным этапам развития сюжета. Так, мать героя обращается к своему сыну-герою илли с традиционным напутствием в самом начале песни перед отправлением героя в поход:

«-- ЛадогIал, цхъанделхъа, шен жима Биболат,
 Ши-кхо дош дара шен хьобга ала,
 Пу шеран исс батгахь хьо кийрахь лелийна,
 Шеран шийтта батгахь аганыхь техкийна,
 Буйсана йижчохь хьо кога техкош,
 Ша хьуна ийхьина и хьанал кIай кхача
 Хьакхий цIий ва санна хьарам бо ша хьуна
 Туьрна агIо ахьа озахь,
 Тьопашна белаш ахьа озахь...

⁴⁷ Аналогичная картина наблюдается и в русских исторических песнях. См. об этом подробнее: Соколова В. К. Русские исторические песни XVI-XVIII вв., с. 280.

Таханлераниг санна долчу дийнахь лата вина ша хьо,
Летгачу меттахь вала вина ша хьо--»

« — Послушай, мой маленький Бийболат,
Несколько слов есть у меня, чтобы тебе сказать,
В эти девять месяцев в году в своей утробе поносив,
Двенадцать месяцев года тебя в люльке качая,
Ночью, когда засыпала, тебя в люльке покачивая,
Мною тебе преподнесенную эту благодатную белую пищу
Подобно крови свиньи проклиная для тебя,
Если от сабли свой бок ты отворишь,
Если от ружей свое плечо ты отворишь,
В такой день, как сегодня, чтобы ты сразился родила я тебя,
Чтобы в том месте, где сразишься, ты погиб, родила я тебя».⁴⁸

Мать делает **напутствие** герою только в том случае, если перед ним стоят крайне тяжелые и опасные испытания. Герой илли не может уступить врагу. Если понадобится, он не должен жалеть и свою жизнь за правое дело – вот лейтмотив пожелания матери. Она не имеет никого в этом мире кроме единственного сына, которого она с большим трудом воспитала. Но даже его жизнью она готова пожертвовать ради торжества справедливости и чести. Мать героя обосновывает свое право выдвигать перед сыном ряд требований, выполнение которых является обязательным для последнего. Подобная мотивация действий героя также является особенностью **позднего** эпоса.

Устойчивый формульный характер приобрело в героико-исторических илли **обращение героя к своему коню**:

« — Буйсанна наб йоцуш, дийнахь тем ва боцуш,
Кху дженна кхаабна ас хьо, жима расха дин,
Хинца ели ва хьуна со идон ва меттиг,
Ахь хинца к'гийсалахь лечанца ва идар,
Ахь хинца к'гийсалахь льяманца ва лелхар»

(--Днем и ночью без сна и покоя,
Для этого дня воспитал я тебя, маленький гнедой конь
Теперь ты можешь побегать ради меня,
Ты теперь соревнуйся в беге с соколом,
Ты теперь соревнуйся в прыжках со львом).

Герой обращается к коню с речью после выезда из села, когда ему необходимо срочно прибыть на место, где развернется сражение с врагом. Он взывает к своему **душою чистому коню** как к разумному и думающему существу, **имеющему способность понимать речь, но не имеющему языка, чтобы ответить**. Возведение боевого коня в ранг самого дорогого и надежно-

⁴⁸ Нохчийн иллеш, эшарш, Т. 1.

го друга, понимающего мысли и чувства героя – жанровая примета позднего героико-исторического эпоса илли. В этом песенном мотиве проявляется преемственное развитие известного эпического мотива **единства героя со своим конем** в жанре илли. Сам мотив разлуки героя со своим конем является сюжетообразующим. Герой илли, не задумываясь, готов пожертвовать своей жизнью ради спасения своего коня. Вместе со своим конем, которого герой любит и лелеет, они представляют неразрывное **единство**. Они настолько привязаны друг к другу, что могут умереть от тоски, если их разлучат.

Формульный характер приобрели в жанре героико-исторических илли и обращение **героя к Тереку, а матери героя к врачам**. В первом случае герой просит бурную и своенравную реку принять его, как редкого гостя и с миром пропустить через себя. Во втором обращении содержится призыв-угроза матери к врачам, которые при большом напряжении сил всегда могут вылечить тяжелораненого героя. В этом опять проявляется существенная разница между богатырским героическим эпосом и поздним песенным эпосом. В первом герой по своей природе неуязвим, он обладает невероятной силой и могуществом. Богатырским предстает и его конь, который советует герою и помогает ему одолеть врагов. Герой позднего эпоса илли предстает более реалистичным. Ему свойственны внутренние переживания и размышления. Он побеждает многочисленных врагов прежде всего благодаря своим личностным качествам: стойкости, мужеству и силе духа. При этом он уязвим, получает большое количество ранений. Герой илли как правило не погибает, его вылечивают.

Анализ композиционного строения перечисленных выше песенных позднеэпических мотивов («напутствие матери», «Обращение к коню», «обращение к Тереку», «обращение к врачам»), встречающихся в прямой речи песенных персонажей, говорит о том, что им присуща устойчивая композиционная модель. В первой части обращения герой (мать героя) как бы обосновывает свое право на просьбу-пожелание, а во второй части формулирует ее. В этом находит свое выражение один из важнейших морально-этических принципов жанра илли, связанный с представлениями об идеальном герое и героическом. Этот принцип один из сюжетообразующих, ибо он находит свое выражение не только в общей схеме строения мотивов, но и в их внутренней целостности и однородности, что говорит в пользу системности жанра.

В процессе эволюции позднего эпического жанра героико-исторических илли в нем под воздействием народных представлений об идеальном облике героя выработалась целая система стереотипных мотивов, используемых сказителями при описании действий героя в процессе подготовки к походу или сражению, а также при описании самого боя или сражения героя с мно-

гочисленными врагами. Для иллюстрации поздней эпичности героев илли приведем некоторые примеры этих мотивов.

Все действия и движения песенного героя быстры и динамичны. Они передаются через устойчивые сравнительные обороты, которые приобрели формульный характер. Так, герой среди ночи внезапно просыпается от тяжелого сна:

«Син метта топ кхетта цѐн эхха санна,
Тѐхъа ши куыг тухуш, хъалаиккхир, тов,»
(Подобно раненому в душевное место красному зверю
Сзади двумя руками ударив, вскочил)

Он быстро готовит коня к походу и, кружась, садится на него:

«Бухъ бойначу попа тѐе дай куыйра санна,
Дин хъоввзаш ша таълаш хиир, тов, »
(На тополь со сломанной вершиной садящемся легкому ястребу подобно,
С конем, кружась, сам пригнувшись сел...)

При описании подготовки героя к походу в спокойной обстановке сказители используют обычно формульное описание, подчеркивающее тщательность подготовки героя к походу:

«Дуьгуш нускал санна сира дин кечбина,
Хаза йо1 санна ша сиха кечвелла»
(Увозимой невесте подобно гнедого коня приготовив,
Красивой девушке подобно сам быстро приготовившись...)

В такой ситуации величественным и степенным изображается и выезд героя из своего села:

«Дуьне дуьгуш дѐабузу дашо малх санна,
Юьрт ютуш, юьртаха къаьстира и Жумин Акхтула»
(Мир оставляя закатывающемуся солнцу подобно,
Село оставляя, от села отделился этот Актула, сын Жумы).

После традиционного формульного обращения героя к своему коню, последний быстро переносит его к месту основных событий. Здесь сказители обычно используют формульное описание **стремительного бега коня**:

«Йочанан махо идон чан санна,
Сирчу дино вадийна валийра»
(Ветром непогоды гонимой метели подобно,
Гнедым конем быстро перевозимый).

Могущество коня фиксирует другая формула:

«Архаш юхаозийча – мархашка тѐлаш,
Архаш малйича – лаьтта бахарна кхоьруш»

Ша ида белира са цѐна и гила»

(Когда поводья натянешь – к облакам протягиваясь,
Когда поводья ослабишь – боясь, что в землю войдет,
Скакать начал душою чистый конь).

Бег коня настолько стремителен и могуч, что он почти не управляем. Об устойчивости позднеэпической формулы **могущество коня** говорит его наличие в переосмысленном виде в песнях илли пародийно-шуточного характера. В этих песнях традиционные формулы сохраняют свою поэтическую форму, но меняют эстетическое назначение и смысл на противоположный. Описание, которое создает идеальные героические представления о песенных персонажах, становится средством высмеивания и иронии над героем пародийных песен. При этом важное значение имеет то обстоятельство, что слушателям знакомы традиционно-героические формульные описания. Знание этого контекста усиливает иронический характер пародийных илли. Так, в илли «О трусливом Ганжаби» описание стремительного бега старой «душою нечистой клячи» передается при помощи переосмысленного мотива **могущество коня**:

«Архаш юха озийча аркъал божарна кхоьруш,
Архаш малйича агӀор божарна кхоьруш,
Ша техка белира и са цѐна боца гила»

(Когда поводья натянешь – навзничь упасть боясь,
Когда поводья ослабишь – навзничь упасть боясь,
Качаться стала она, душою нечистая кляча).

В целом, наличие в чеченском фольклоре целого пласта пародийно-шуточных илли с переосмысленными формульными описаниями говорит об эволюционной завершенности развития позднего эпического жанра илли (от героического к пародии).

Для эпической идеализации главного героя в жанре илли выработаны формулы, описывающие бой или сражение героя с многочисленными врагами. Бой – обычно главный подвиг героя, после боя он получает возможность решить свои задачи и жениться на любимой девушке.

В других илли герой возвращает угнанную добычу или отражает нападение врагов на родное село, освобождает плененную сестру или привозит невесту для друга. При описании боя эпическая идеализация достигает своей кульминации. Здесь сказители пользуются гиперболой и условностью для создания картины сокрушительного разгрома вражеских сил. Герой и его конь изображаются в движении. Они едины в своих действиях и взаимно дополняют друг друга:

«Хьалха нисвелларг дино х'аллаквеш,
Улло нисвелларг туьраца цостуш,
Ведда вала вьолларг мажаре лоцийтуш,
Гила барзо дохийна лаьржа деций санна,
И элий орца дохийна даржийра цо»

(Впереди оказавшегося конем сокрушая,
Рядом оказавшегося саблей рассекая,
В сторону убегающего мажаром (кремневкой) сжигая,
Поджарого волка испугавшимся черным овцам подобно,
Эту княжескую погоню, разбив, развеял он) (Iахи Темаркъи илли).

Данное описание боя является устойчивой словесно-художественной структурой, которая встречается во многих героико-исторических илли в различных вариациях. Она создает образ монументального эпического героя, от которого не могут спастись многочисленные враги.

В некоторых песнях илли герой ведет бой без коня. Для такой ситуации в жанре выработано устойчивое описание **ружейного боя**, которое также имеет формульный характер. Герой стреляет из кремневого мажара:

«Доггах хьажийна тоьхча кхоь цхьаьна вожош,
Ларамза тоьхча шиь цхьаьна вожош...»

(От души (прицелившись) выстрелив – троих вместе сбивая,
Незначай выстрелив – двоих вместе сбивая...)

В целом эта формула отражает значительно возросшие, по сравнению с луком и стрелами, возможности огнестрельного оружия и отдельного воина, владеющего этим оружием, и имеет в своей основе исторические реалии. Песенный ружейный бой может продолжаться долгое время. Сама продолжительность боя с врагами используется сказителями для создания идеальных героических представлений о герое. В репертуаре сказителей илли есть специальная формула, которая передает **длительность боя** во времени:

«Iуьйранна болийна тIом суьйренга белира,
Суьйранна болийна тIом Iуьйренга белира»
(Утром начатый бой до вечера продолжился,
Вечером начатый бой до утра продолжился).

В результате жестокого и продолжительного боя герой получает тяжелые ранения, которые описываются при помощи заимствованной из нарт-орстхойского эпоса формулы «**жестокость боя**»⁴⁹. Героико-эпическая направленность песенного жанра илли благоприятствует восприимчивости, заимствованию традиционного эпического мотива из нарт-орстхойского эпо-

⁴⁹ Далгат У.Б. Типовые черты нартского эпоса // Типология народного эпоса. Сб. научн. ст. Отв. ред. В.М.Гацак. М., Наука, 1975, с. 232.

са и его адаптации в условиях поздней эпической жанровой системы илли:

«Дина оьху и чуьйраш архашца сецош,
Шен оьху и чуьйраш доьхарца сецош,
Ша цлехьа вирзира,тов, ваша воцу Хьоччукъа»
(У коня вываливающиеся эти кишки подпругами сдерживая,
У себя вываливающиеся эти кишки поясом сдерживая,
Сам домой возвратился брата не имеющий Хоччука).

Заемствованная из эпоса формула органически входит в героико-историческую песню и становится устойчивым элементом ее поэтического языка.

Безусловно, система поэтических формул и мотивов далеко не исчерпывается перечисленными выше примерами, которые мы выбрали, чтобы создать самое общее представление об эпической направленности жанра героико-исторических илли, становление которого протекало и было прямо связано с формированием в XV-XVII веках чеченской народности.⁵⁰

Наличие и выработанность в песенно-поэтическом жанре илли перечисленных выше мотивов в виде «общих мест» и поэтических формул позволяет нам определить илли как эпические произведения, повествующие об идеальном воине-защитнике села, вдов, сирот и всех обездоленных. Однако, эта эпичность песенного жанра имеет **поздний** характер. И в этом заключена не менее важная и проблемная сторона вопроса. При его решении нам представляется необходимым использовать опыт определения исторической песни в русской и советской фольклористике.

Так, опираясь на этот опыт, можно определить такие жанровые приметы **позднего героико-исторического эпоса**:

1. Насыщенность социальными мотивами;
2. Стремление к конкретному историзму и реальному изображению действительности;
3. Наличие в позднем эпическом жанре илли лирических элементов и взаимодействие с лирикой;
4. Появление пародийных илли, в которых переосмыслиются с противоположным знаком все традиционные песенно-героические мотивы, поэтические формулы и общие места, атрибуты героев.

Перечисленные жанровые приметы могут оказаться узловыми направлениями предстоящих специальных исследований под углом зрения поздней эпичности и историчности илли, что в свою очередь приведет к существенному увеличению самого перечня жанровых примет.

50 Виноградов В., Умаров С. У колыбели народов. Газ. «Грозненский рабочий» от 13 октября 1986 г.

ГИБРИС МИФИЧЕСКИХ НАРОДОВ В КАВКАЗСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Хвтисо Мамисимедишвили

Тбилиси

Не один древний мировой миф повествует нам о легендарных народах, обладающих волшебными качествами, которые вследствие катастроф или божьей кары были сметены с лица земли. Они, по некоторым версиям, считаются прародителями человека. Согласно сказаниям, мифические народы обладают тайными сокровищами и мистической мудростью, отличаются богатырским телосложением и особой физической силой. Они живут в труднодоступных местах, будто бы в сказочном мире, однако, не так уж и редко, оставляют следы своего существования и в реальном географическом пространстве. В эпических текстах народов Кавказа содержатся сведения о мифических народах, которыми являются нарты, царциаты, ацаны, живущие под землей биценты, обитатели воды донбеттыры, великаны эвгвипары и другие. Различные национальные версии нартского эпоса и осетинские нарративы о царциатах с их богатыми сюжетами убедительно повествуют о бурной жизни нартов и царциатов; о необычном, мистическом быте ацанов, бицентов и донбеттыров.

В преданиях царциатов говорится о нартах и донбеттырах. Абхазские версии нартского эпоса повествуют нам об ацанах и аиргах, а осетинские тексты о бицентах. Сказочная фабула текстов хранит много тайн. Ощущение правдивости в рассказах о мифических народах усиливается определенным временем действия персонажей и определенным географическим окружением. В эпических текстах действие на первый взгляд развивается во время Творения. Жизнь этих народов будто бы опережает наше историческое время. Правда, в эпических текстах действие происходит не в историческом прошлом, однако время действия героев тем не менее – прошлое, хотя и мифическое прошлое. Следы жизни мифических народов запечатлены в названиях местностей высокогорного Кавказа, в необычных ландшафтах гор и рек, таинственных гробницах и наводящих ужас развалинах замков. Не так уж и редко ареал действий мифических народов топонимизирован.

Эпосы народов Кавказа, так же, как и грузинский «Амираниани», построен на гибрисе. Гибрис (от греч. *hybris* «дерзость», «высокомерие, гордыня») – это состояние, когда отдельный персонаж, общество или целый народ охватывает преувеличенное представление о самом себе, ощущение гордости и надменности, за чем следует неизбежная божья кара. Исследователи находят различного рода объяснения гибели мифических народов: изменение формаций, противостояние старой и новой религий, войны народов и др. Впрочем, в сказаниях налицо взлет и падение народов из богатырского племени. Нарты, царциаты и ацаны так же погибают, как и древние мифические атланты, рефаимы, самуды и другие. Они стали жертвой больших стихийных катастроф, которые в мифах приписываются божьей каре. Божье наказание, как мифологема истребления мифических народов, известно издревле. Греческий философ Платон в своих диалогах упоминает жителей легендарного острова Атлантида, которых наказал Зевс из-за непомерной гордости и надменности. Атланты вместе с островом затонули в океанских глубинах. Древнее сказание повествует нам о рефаимах, древнейших жителях Канаана, которые были сметены с лица земли. Во времена Давида все еще жили сыновья Рафа – четыре брата, у которых было по шесть пальцев на ногах и руках и которые обладали гигантской силой. Борьба библейского Давида с последним из богатырей-рефаимов носит эсхатологический характер. С поражением от Давида пришел конец существованию рефаимов. Согласно исламской традиции были истреблены ады и самуды (темуды), которые «жили меж роскошных садов и родников, засеянных полей и ветвистых пальм». Они, согласно Корану, не оценили божьей милости, не прислушались к увещаниям апостола Салиха и навлекли на себя страшный гнев Бога. Буйный ветер и сильное землетрясение обрушилось на них и смело с лица земли: непокорных Богу самудов и удов «на второй день нашли истребленными в своих домах, лежащими ничком» [Коран. 7:76; 26:147-148; 41:12-16]. Исследователи считают самудов и адов исчезнувшими народами аравийского полуострова.

Эпические тексты народов Кавказа излагают нам тайны происхождения мифических народов – нартов, царциатов, ацанов и других народов, и их формирования в одно сообщество. В рождении их предков участвуют боги и другие небесные существа. В новосотворенном мире их ожидает практически неизбежная гибель, однако с помощью небесных созданий они преодолевают все препятствия и становятся непобедимы, борются и благодаря сверхчеловеческим качествам побеждают богатырей, драконов и чудовищ.

Местонахождение мифических народов порой украшено райской красотой и признаками вечной весны.

В эпических текстах народов Кавказа излагаются трагические сюжеты, касающиеся тотального исчезновения мифических народов. Весьма важным в эпических историях мифических народов является эсхатологический момент. Эпические истории повествуют нам о конце жизни нартов, эрстхоинцев, царциатов, эвгвипаров, ацанов и других народов или обществ. Известные эпосы народов Кавказа заканчиваются гибелью мифических народов. Согласно основным текстам, истребляются не только отдельные герои и персонажи, что могло бы показаться естественным, но и целые народы и традиционные общества. Весьма важно то, как относится и отображает эпическое народное сознание гибель и исчезновение мифических народов. Причину гибели легендарных народов надо искать в слабостях, вызванных духовными и физическими конфликтами, происходящими внутри тех обществ.

Их героями по-отдельности, а в конце концов и всеми вместе, всем обществом овладевает ощущение непобедимости и надменности, которое и приближает роковой конец этих народов. Эпические тексты наиболее драматично передают нам противостояние мифических народов с небесными силами. Народ отказывается от выполнения первейшей обязанности служения богу, и он вступает в борьбу с покровительствующими им божествами. Тем самым мифические народы выносят приговор собственной жизни. Несмотря на различие в наказаниях, все они погибают и навсегда прекращают существование.

Главные герои известных эпосов народов Кавказа из-за преувеличенного представления о себе вступают в соперничество с Богом. Противостояние с небесными силами занимает кульминационное место в эпических текстах. Материальный достаток, физическая сила либо многочисленность обостряло в них чувство гордости и высокомерия.

Персонаж осетинского нартского эпоса Батрадз остается один-одинешенек в обществе, так же как и герой грузинского эпоса Амиран в своем гибрисе. Батрадз противопоставил себя тому обществу, которому сам и принадлежал. Батрадз все свои силы и гнев направил против ангелов и божеств. В конце концов он оказался лицом к лицу с Богом, что является вершиной гордыни гибриса Батрадза. Бог испепелил возгордившегося, непокорного ему юношу солнечным жаром. В нартских преданиях мотив борьбы с Богом достигает кульминации в эпизоде гибели всего рода нартов.

В эпическом повествовании не встречается нравственная оценка поступка нартов, и в нем проблема гибриса решена скорее в мифологическом разрезе. Впрочем, в осетинской и абхазской версиях Нартиады, народ, сохранивший эпос, все же с определенным сожалением и сочувствием повествует нам о гибели нартских героев.

В царциатских сказаниях отражена жуткая картина взаимной неприязни и уничтожения различных народов: хитрые бигвилаты, как только завладели землями цибиртов, стали подстрекать их против царциатов. Между ними разгорелись такие жестокие битвы, что для обоих наступили тяжелые дни, что ни одной души не осталось в их селах. По сей день у осетин бытует такое проклятье: «Пусть так разорятся и вымрут твои недоброжелатели, как хвиримты и бигвилаты!» [Осетинские сказания: 97].

Именно проблема гибриса более всего сближает эпические тексты нартов и царциатов. После гибели нартов один из вариантов осетинских сказаний начинается так: «Когда нарты все еще были всемогущи, когда для них открыта была дорога к небу...» [Осетинские нарты: 34].

Именно тогда нарты и царциаты отвергли дорогу, ведущую в небо, забыли Бога, приставили высокие двери к домам, чтоб Бог не думал, что они ему поклоняются. «Высокие двери» своеобразный отклик на «Вавилонскую башню», указывающий на их надменность.

«Не хотел Бог истребления царциатов, однако они так осмелели, что позабыли Бога и оставили свои святыни» [Осетинские сказания: 58] – повествует нам народный текст. Гибрис в различных аспектах отражен в нартских эпосах. Более всего он проявляется в религиозной и социальной сфере; жертвами высокомерия и надменности становятся сначала отдельные герои, а затем гибрис охватывает все общество нартов. Они вообразили, что сами являлись залогом успеха и решились схватиться с Богом. Перед лицом опасности оказалось все нартское общество.

Бог сначала отнял у нартов и царциатов привилегии – харизматичность, а потом заставил исчезнуть достаток, материальное богатство. Скот царциатов уже не давал приплода, а их жены не рожали больше детей. Они своим поведением разгневали Бога. Нарты лишились дарованного им бессмертия. Они сказали: «Мы же сами сообщили Богу – предпочитаем вечной жизни вечную славу». Стоило им только сказать это, и каждый начал рыть себе могилу и валиться в нее. Еще более тяжкий конец был уготовлен царциатам. «Бог навлек на царциатов чуму. Затем на царциатов перекинулся огонь. Их большинство сгорело в этом огне. Те царциаты, которые сумели спастись, попали под лавину... Исчезли царциаты» [Осетинские сказания: 121].

В грузинском фольклоре есть тексты, которые рассказывают нам о девяти возгордившихся братьях. У грузинских горцев известны несколько вариантов кончины цифорских девяти братьев или челхинских девяти братьев, возгордившихся из-за материального богатства и физической силы. Число девять указывает на их многочисленность и силу. В одно время все девять

братьев были счастливы. Однако, они забыли, что материальный достаток и богатство, которым они владели, было даровано им Богом, и поощряемые преходящей силой, они вступили в противостояние с односельчанами. Бог не простил им этой несправедливости и возгордившиеся увидели потрясающее чудо, предвещающее полное уничтожение всей большой семьи: на покосе у них замерзла вода, в доме – молоко, в люльке – детская моча. «Беда стряслась с нами» – сказали они и двенадцать дней рыли себе могилы. Потом они вышли из дому, взяли с собой мать, детей, вошли в склеп и после двенадцати дней все истребились, ни одного не осталось в живых» [Андрезы: 262-264]. Сходство между эпическими сказаниями нартов и царциатов имеет как типологический, так и генетический характер. Налицо явное типологическое сходство между эпическими нарративами народов Северного Кавказа и грузинскими народными текстами. Девять братьев, нартов и царциатов, навлекли на себя Божий гнев и понесли практически одинаковое наказание. Их гибрис был обусловлен многочисленностью, физической и материальной силой.

Подобно царциатам, в огне явившемся с небес, согласно абхазским сказаниям, превратилось в пепел все племя ацанов, и мифический род прекратил свое существование. В абхазских версиях нартских эпосов излагается полная история истребления ацанов. Народные тексты также приписывают уничтожение ацанов божьей каре. «Они были очень горды и надменны и ничего не боялись. Они считали, что им все дозволено, делали то, что хотели, и ничье горе их не беспокоило, да и в Бога они не верили».

Им было уготовлено тяжкое наказание. Бог явил ацанам небесный ветер и ватный снег, которого они никогда не видели до этого. Ветер все более и более крепчал... «Вдруг с неба слетела искра, мерцающая как звезда и упала на этот ватный снег. Врагу не пожелаешь, – огонь перекинулся на всю страну, сгорел и превратился в пепел весь народ, скот, леса и трава. Так вымерли ацаны» [Абхазский эпос: 234].

Нарты, ацаны и царциаты стали жертвой гордыни и надменности. Жадность взяла верх над хвиримтами, цибиртами и бигвилатами в осетинских сказаниях, а гордыня охватила девять цифорских или челхинских братьев в текстах грузинских горцев. Бог всех их до единого наказал и смел с лица земли. Сходство между эпическими текстами нельзя рассматривать как формальное совпадение. Проблема гибриса характерна для фольклора кавказских народов. История гибели нартов, царциатов и ацанов построена на старейшей и универсальной мифологеме истребления мифических народов по божьей каре. Народное сознание тоже не прощает обществу быт, основанный на гордыне и надменности, насилии и жестокости. Поэтому апокалип-

тический конец, истребление и исчезновение народа эпос приписывает их гибрису.

Литература

Абхазский эпос: история нартов, абхазский народный эпос, «Кавказский дом», Тбилиси, 2007 (на гр. яз.).

Кикнадзе: З.Кикнадзе. Андрезы (Религиозно-мифологические предания горных районов Восточной Грузии), Тб., 2009 (на гр. яз.).

Осетинские сказания: Осетинские сказания, материалы собрали и книгу составили Н.Бепиев и Н.Попашвили, 2009 (на гр. яз.).

Осетинские нарты: Нарты, перевод с осетинского Мери Цховребовой, «Иристон», Цхинвали, 1988 (на гр. яз.).

Платон: Платон, Тимей; Критий, www.unfo.metrocom.ru/book3/platon1.htm.

А. М. ГАДАГАТЛЬ – СОБИРАТЕЛЬ, ИЗДАТЕЛЬ, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ И ПРОПАГАНДИСТ ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА АДЫГОВ «НАРТЫ»

Нафсет Чуякова

Майкоп

Бэла Мхце

Ставрополь

Адыги – общее название адыгейцев, кабардинцев, черкесов, известных в Европе и восточной литературе со времен средневековья под названием черкесов.

В связи с отсутствием письменности в прошлом, единственным средством, самой действенной сферой конденсации художественного мышления адыгского народа, средоточием нравственного идеала, проявлением силы, мощи и красоты языка было его устное творчество. Путем обобщения художественных образов устного слова, народ выражал свое отношение к различным общественным явлениям. Через произведения фольклора воспевал народных защитников, героев на поле брани, резчайшей критике подвергал трусов и предателей; зло высмеивал алчность, жадность, жестокость, как нравственные критерии. В произведениях фольклора адыгов выражены идеи вольнодумства, свободы, веры в светлое завтра народа. Гуманизм, оптимистичность, которые придавали народу силу и желание жить, бороться, побеждать своих внутренних и внешних врагов, собственные недостатки нашли свое отражение в его фольклоре.

Одним из величайших памятников устной словесности адыгов является героический эпос «Нарты», где «...во всех древних сказаниях подтекстно ощущаем и зримо представляем, о чем мечтали создатели этих легенд меоты-адыги, какую жизнь, какие возможности они хотели бы иметь; мы чувствуем их меото-адыгский дух» [2: 117].

«Первоначально эпос о нартах был творчеством народа, вмещавшем в себя познание окружающей действительности, бывший кодексом поведения человека племени, из которых формировались народы, вместилищем знаний и руководством в действиях, имевшем огромную воспитательную силу» [1; 13].

Величайшие певцы, сказители, знатоки и ценители фольклора из поколения в поколение передавали нартские сказания, легенды, пшинатли изустно. Однако, многие произведения эпоса, как и произведения других жанров богатейшего фольклора адыгов, навсегда уходили в небытие. Назревала настоятельная необходимость сбора и публикации устной словесности народа.

Только в XVIII веке некоторые просвещенные адыги занялись сбором и публикацией произведений из эпоса. К ним относятся Шора Бекмурзин Ногма, Кази Атажукин, Паго Тамбиев и другие. Но эти тексты были неполными и носили фрагментарный характер.

В последующие столетия продолжается дело сбора и публикации нартских текстов, но оно достигает наибольшего расцвета в 60–70-х годах XX века. В эти годы Аскер Магамудович Гадагатль составляет и издает семитомник «Нарты. Адыгский эпос». Издание подготовлено в Адыгейском научно-исследовательском институте (ныне Адыгейский республиканский институт гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева). Ему удалось собрать воедино все, что было собрано до него, им самим, другими участниками фольклорно-музыкальных экспедиций и представить в 705 текстах и 40 мелодиях в нотной записи. К каждому тому автор приложил фотографии известных певцов и сказителей, знатоков и любителей эпоса. Дал краткую характеристику их репертуару, комментарии к текстам на русском, английском и французском языках. А. М. Гадагатль – один из составителей солидного однотомника «Нарты. Адыгский героический эпос», изданного в 1974 году в серии «Эпос народов СССР» Институтом мировой литературы им. А. М. Горького совместно с Адыгейским и Кабардино-Балкарским институтами истории, языка и литературы. Главный редактор – А. Петросян, которая благосклонно относилась к культуре адыгов. Тексты на адыгейском языке и его диалектах подготовлены А. М. Гадагатлем, а на кабардино-черкесском языке подготовлены З. П. Кардангушевым. К текстам приложены примечания, образцы нотных записей, словарь. Перевод на русский язык А. И. Алиевой. Автор вступительной статьи – А. Т. Шортанов.

Как отмечают составители, в данное издание вошли нартские тексты, извлеченные из «Сборника материалов по описанию местностей и племен Кавказа», «Сборника сведений о кавказских горцах», фольклорных фондов Адыгейского и Кабардино-Балкарского научно-исследовательских институтов. Отобраны наиболее совершенные в художественном отношении и полные по записи тексты. Тексты сгруппированы по циклам и воспроизводятся с сохранением диалектных особенностей.

В 2000-м году Аскер Гадагатль издал отдельной книгой нартские сказания под названием «Самоуправляемая стрела нарта Глепша». Литературная

обработка и перевод с адыгейского языка А. М. Гадагатля и Л. Ветровой. Книга была позже переведена на английский и турецкий языки.

А. М. Гадагатль пришел в Адыгейский научно-исследовательский институт в 1946 году. С первого дня работы в институте он заинтересовался эпосом. Собирал материал в Кабарде, Черкесии, Причерноморской Шапсугии, Адыгее в составе фольклорно-музыкальных экспедиций и разовых личных командировок. Собирал ученые сказания, легенды, пшинатли о нартах в Америке, Сирии, Иордании, Турции, Израиле и других странах, где компактно проживали адыгские мухаджиры.

А. М. Гадагатль вспоминал: «...не знал и не мог предположить многого, когда впервые приступил к нартам. Например, что, следуя «тропую нартов», мне доведется пересечь много рек, морей и даже Атлантический океан, побывать во многих странах разных континентов, где компактно проживают адыги, увидеть и услышать их впервые и впервые записать на бумагу и магнитную пленку живые слова – адыгские песни и пшинатли (былины) о нартах-богатырях...».

Аскер Гадагатль – крупный исследователь эпоса. Им издано три монографических исследования: «Героический эпос «Нартхэр» и его генезис» (Краснодар, 1967), «Героический эпос «Нарты» адыгских (черкесских) народов» (Майкоп, 1987), «Память нации: Генезис эпоса «Нарты» (Майкоп, 1997) и множество статей по эпосу.

Главный девиз А. М. Гадагатля по эпосу – «Нарты» – кавказское по происхождению, ядро – адыгское». Ученый был не только собирателем, издателем и исследователем, но и хорошим организатором науки. Неоднократно им организовывались и проводились научные сессии, конференции. Он выступал на региональных, международных, всесоюзных конференциях, коллоквиумах, симпозиумах с докладами и сообщениями по нартскому эпосу. Аскер Магамудович был страстным пропагандистом родного эпоса. Его теле- и радиовыступления, статьи в газетах и журналах об эпосе, главных героях, о великих знатоках, сказителях и певцах эпоса всегда воспринимались с радостью.

По его инициативе в 1992 году в г. Майкопе прошел VI Международный коллоквиум Европейского общества кавказологов. В работе коллоквиума приняли участие ученые со всего света: Америки, Англии, Франции, Сирии, Иордании, Турции, Голландии, Великобритании, Грузии, Дагестана, Краснодарского края и т. д.

До сих пор вспоминают юбилейную научную сессию, посвященную 25-летию издания семитомника «Нартхэр», которая прошла на высоком на-

учно-практическом уровне, организатором и вдохновителем которой был Аскер Гадагатль.

1997 год был объявлен ЮНЕСКО годом нартов. В рамках празднования этой даты Аскер Гадагатль организовал фестиваль «Пусть не гаснет огонь нартов». Фестиваль шествовал по городам и районам Республики Адыгея, Причерноморской Шапсугии, Урупского района Краснодарского края. А. М. Гадагатль вложил в данное мероприятие не только душу, но и свои средства.

Таким образом, нарты стали делом всей жизни ученого-нартоведа, доктора филологических наук, академика Адыгской (Черкесской) Международной академии наук, члена Общества кавказологов Европы Аскера Магамудовича Гадагатля. Он мечтал переиздать семитомник «Нартхэр» («Нарты»), ставший библиографической редкостью, но ему удалось переиздать всего 2 тома. Его жизнь прервалась на 88 году жизни. Ему исполнилось бы в этом 2012-м году 90 лет.

Труды Аскера Гадагатля и в частности семитомник «Нартхэр» («Нарты») высоко оценили в ученом мире. Приведем оценки некоторых отечественных и зарубежных ученых:

«Нартский эпос в ряду других народных поэм и сказаний является памятником мирового значения. Это автограф, полученный из рук самого народа».

Проф. В.Г. Базанов (Россия, Санкт-Петербург)

«Я получил «Нартхэр»... Теории мало что значат рядом с коллекцией документов и, с этой точки зрения, Вы оказываете чрезвычайно ценную услугу, которой все мы признательны... Это – бесконечно значительная работа, которая поставит адыгейскую нартологию на свое законное место».

Проф. Жорж Дюмезиль (Франция, Париж)

«Гадагатль сделал бессмертным духовное и культурное наследие адыгов... Семитомник «Нартхэр» больше поможет сохранению адыгской нации, чем деньги и оружие».

Проф. Джон Коларуссо (Канада)

Труд Аскера Магамудовича высоко оценило и государство. Так, он награжден Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР. Аскер Магамудович – заслуженный работник культуры РСФСР, заслуженный деятель науки РА, лауреат государственной премии РА в области науки, литературы и искусства. Награжден высшей наградой Республики Адыгея – медалью «Слава Адыгеи».

Литература

- 1 Гадагатль А. М. Героический эпос «Нарты» и его генезис / А. М. Гадагатль; АНИИ яз., лит., ист. и экономики. Науч. ред. М. Я. Чиковани, М. Г. Аутлев. – Краснодар: Кн. изд-во, 1967. – 421 с.
- 2 Чичеров В. Н. Вопросы генезиса и развития древних форм народного эпоса в освещении фольклористики и некоторые проблемы нартских сказаний / В. Н. Чичеров // Нартский эпос. Материалы совещания 19–20 октября, 1956 г. / Редакция А. И. Абаев, Г. З. Калоев, В. И. Чичеров. – Орджоникидзе, 1957.

ЭПИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ

Азат Егиазарян

Народный эпос является художественным произведением. Это утверждение звучит то ли банально – поскольку в повседневной жизни мы молчаливо исходим из этого, то ли не очень понятно. Столько проблем мы исследуем в связи с эпосом, начиная от мифов и кончая историческими прототипами героев, что такая мелочь, как эстетический характер произведения народной словесности, остается вне поля нашего зрения. И, конечно, такой перекокс связан с реальной сложностью того организма, который мы называем народным эпосом. Эпос – многослойная система со своими мифологическими основаниями, историческими корнями, словесным выражением, письменными обработками и т. д. В наши дни значительное место в эпосоведческих в широком смысле слова исследованиях занимают мифологические штудии. Но я подчеркиваю – именно в широком смысле. Потому что я убежден, что мифологические исследования и эпосоведческие работы – это отдельные области исследований, правда, тесно связанные, взаимодополняющие и взаимопроникающие, но отдельные.

Миф – первооснова эпического мышления, затерянная в темных даях истории и в доисторических временах. Эпосы создаются в начале и в ранние периоды исторического пути народов, и чем дальше от мифических времен, тем меньше в эпосах ощущается влияние мифов-первооснов. В архаических эпических памятниках миф и эпическое мышление очень близки, ощущается живое дыхание мифов. Это относится не только к тем эпосам, которые были созданы в европейской и переднеазиатской древности, как античный эпос, Гилгамеш, Нартские эпосы народов Северного Кавказа, грузинский эпос, армянский языческий эпос и т. д., но и к тем эпическим памятникам, которые были созданы в средних веках и позже по европейскому летосчислению, но типологически они принадлежат к архаическим эпосам, как якутские олонхо, киргизский Манас, монголо-тибетский Гесер (или Гесар), казахский Джангар и др.

Но многие эпические памятники содавались позже, в те периоды истории, когда взгляд на мифы становился более рациональным, когда внимание создателей эпосов было обращено на более реальные, «земные» проблемы жизни народов, на исторические события, сыгравшие важную роль в становлении национальных государств, на борьбу против исторических врагов, захватчиков и т. д. В этих памятниках уже нельзя говорить о живом дыхании мифов. Они отстоят далеко, они не забыты, но не играют такой важной роли, как в архаических эпосах. Они, по выражению армянского писателя Д. Демирчяна, переварены эпическим мышлением, вошли, как составляющие, правда, иногда очень важные, в состав новой целостности – эпоса¹. Это в полной мере относится и к армянскому средневековому эпосу «Сасна црер» (Сасунские безумцы).

То есть, значение мифа в эпосе определяется его типологическими особенностями – архаический или классический (по терминологии Е. Мелетинского)². В архаическом эпосе миф намного более важен, в классическом целостность эпоса менее связана с мифологической основой. Но, в любом случае, в эпосе миф уже рассказывается, входит в общую цепь эпического сюжета, становится частью эпического повествования. В доэпическом состоянии миф не обязательно рассказывается, словесная составляющая не суть важна. Е. М. Мелетинский и В. Топоров об этом говорят в своей статье в первом томе «Энциклопедии народов мира»: «Хотя миф (в точном смысле этого слова) – это повествование, совокупность фантастически изображающих действительность «рассказов», но это не жанр словесности, а определенное представление о мире, которое лишь чаще всего принимает форму повествования; мифологическое же мироощущение выражается и в иных формах – действия (как в обряде), песни, танца и т. д.» (выделено мною – А. Е.)³. А в эпосе все оформляется именно благодаря слову, мифические события становятся элементами эпического сюжета, мифы становятся историей, повествованием. Это наверно длительный процесс, нам об этом судить сейчас трудно. Но этапы развития этого процесса можно обозначить. Пока эпические повествования очень близки к мифам, повествование более ограничено рамками мифа, менее самостоятельно как проявление словесного искусства. По мере того, как в повествование вовлекаются события реальной, повседневной, исторической жизни и параллельно мифические события задвигаются на задний план, сло-

1 «Давид Сасунский», юбилейный сборник, Ереван, 1939, с. 69.

2 См. Е. М. Мелетинский, Происхождение героического эпоса, Москва, 2006.

3 Эпосы народов мира, энциклопедия, Москва, 1991, с. 14.

во становится более эпическим, насыщенным реалиями человеческой жизни, и, естественно, сама словесная ткань становится более многоцветной, более богатой и разнообразной. Эпос, таким образом, есть произведение словесного искусства, правда, очень отличного от того, что мы имеем в литературе, то есть, в записанных текстах. Впрочем, и литературные тексты, и устно-эпические, весь словесный фольклор, составляют обширное царство словесного искусства. Так что эпос как таковой, как жанр, вне словесного выражения не существует. Собственно говоря, эпос – это звучащее слово и бытует в общении говорящего и аудитории. Это разделение сказителя и аудитории тоже отличительная особенность эпоса. Миф в своей классической форме не нуждается в рассказывании, он как бы собственность всех в равной мере, он, в определенной мере, существует в дословесной форме.

Итак, эпос – это рассказ о деяниях богов, мифических героев, просто героев, о важных событиях небесной и земной жизни. Эти рассказы не создаются специально профессиональными авторами. Никто не может указать на фигуру создателя того или иного эпоса. Это не значит, что эпосы (впрочем, как и другие произведения фольклора) создаются как-то автоматически безликим коллективом. Всегда начинается с личностей, отдельных представителей данного коллектива. Но суть в том, что отдельные люди не ощущают себя авторами в современном смысле, у них нет авторских прав и авторских амбиций. То, что рассказано одним конкретным человеком, подхватывается в его окружении, его соплеменниками, дополняется и воспринимается как нечто народное, коллективное. И чем более значителен рассказ, тем дольше он живет, тем богаче становится, дополняется последующими сказителями или певцами и доходит до потомков как нечто важное, значительное. И любой новый исполнитель – сказитель или певец, и сам себя воспринимает и своим окружением воспринимается как своего рода медиатор, передающий завет предшественников, праотцов. Он, конечно, вносит свои изменения, дополнения – сознательно или полусознательно, но он ни в коей мере не считает себя автором, творцом. Наоборот, он гордится тем, что он верно передает то, что перешло к нему от предшественников. И нетерпимо относится к тем, кто добавляет «от себя», вносит в текст «небылицы»⁴.

Таким образом, эпос не индивидуальное, а коллективное творение. И поэтому мне кажется, что точка зрения английского исследователя Сесила Боура, вернее, термин, используемый им для обозначения сказителя – поэт, неверен [5]. Я еще скажу в дальнейшем несколько слов о сказителях. Но

4 См. подробнее в моей книге «Поэтика эпоса «Сасна црер» (на арм. языке), с. 226-227 и др.; Daredvils of Sasun: Poetics of an Epic, Mazda, Kosta-Mesa, 2008, p. 182-183.

сейчас важно подчеркнуть, что «поэт» – это термин из другой области словесного искусства, где индивидуальное творчество является основой всей системы. На всех европейских языках «поэт» означает творец, та творческая индивидуальность, от которой исходит поэзия. Но в эпосах есть одна «творческая индивидуальность» – народ, народный коллектив. Боура время от времени говорит о традиционных элементах эпоса, но ему ближе «поэт», творческая личность. А между тем, вся система эпоса связана с «коллективной индивидуальностью».

Здесь мы подходим к важнейшей проблеме повествования – к проблеме точки зрения повествователя. Во-первых, любой повествователь в своем творении ко всей действительности, к героям и событиям, подходит со своими мерками, со своими ценностями. Система этих ценностей и является первейшим указателем творческой индивидуальности автора. Скажем, отношение к Наполеону (как, впрочем, и ко всем остальным героям) есть личностное отношение Льва Толстого («Война и мир»). Это отношение имеет свои корни в русском народном мировосприятии, но оно принципиально личностное.

В народно-эпическом произведении не может быть такого отношения. Повествование ведется не от лица отдельной индивидуальности, а от лица коллектива, причем эта оценка складывается не в ограниченный период жизни данного писателя, а формируется в течение веков в глубинах народного сознания, шлифуется и проверяется веками. Этим объясняются некоторые особенности эпического повествовательного слова.

Эпос не знает того, что мы называем психологическим анализом (хотя иногда современные исследователи в характеристиках героев по инерции используют термины психологического анализа⁵). Он не нуждается в этом. Да и средневековому человеку не известна индивидуальная психология. Он есть открытие веков буржуазного развития, когда все больше и больше подчеркивается роль личности. Эпосу нужна не психология человека, его внутренние переживания, мысли, а его действие. Человек в эпосе – не размышляющий, а действующий человек. Поэтому и он, по терминологии М. М. Бахтина, «овнешненный человек»⁶, то есть человек, который весь виден и слышен, его образ не нуждается в психологическом анализе, «во внутреннем мире», короче, во всем том, без чего современное повествование не может обходиться. Отношение к нему основывается именно на его словах и действиях, то есть, на том, в какой мере эти последние соответствуют идеалу эпического героя. А этот

5 См. подробнее «Поэтика...», с. 70 слл., «Daredewils...», p. 61 ff.

6 См М. М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, Москва, 1975, с. 283-286.

идеал формируется в сознании народа в течение длительного времени. В конце концов, народу, коллективу интересны не переживания человека, скрытые в глубине его души, а его дела, то, что видно всем. Эта сторона народной философии метко выражена в строке Ованеса Туманяна в его поэме «Взятие крепости Тмук»: «Знайте, бессмертно дело» ((Գործն է անմահ, լիվ իմացեր).

Но эпическое слово равнодушно не только к «внутреннему миру» героев. Оно, в принципе, и о их внешности не многое говорит. Слушатель узнает (впрочем, он и так знает) только то, что герои великаны и обладают богатырской силой. Никаких деталей нет. Скажем, Санасар – один из любимых героев эпоса. Но что мы знаем о его внешности? Только то, что он спустился на дно моря и вышел оттуда великаном, сидящим на таком же богатырском коне. И настолько он отличался от прежнего Санасара, что родной брат Багдасар сперва не узнал его, пока Санасар не объяснил, что они – братья. Так же мимоходом сообщается, что сын Санасара Мгер тоже был богатырем. Причем и богатырский внешний вид тоже специально не описывается. По ходу действия выясняется, что Мгер обладает недюжинной силой, раз он может нести на плечах лошадку.

Это не означает, что народный певец или сказитель не имеет средств для описания внешности героев. Такое описание в художественной системе эпоса просто не нужно. А когда нужно, то мы получаем такое описание. Когда рассказывают о любви Давида и Хандут, то многие сказители «цитируют» песню ашуга о красоте Хандут. Певец перечисляет внешние достоинства будущей жены Давида довольно подробно. Но и тут мы не находим что-нибудь индивидуальное. Мы видим типическое народное представление о женской красоте. Для того, чтобы дать индивидуальную внешность героев, нужен индивидуальный взгляд, чего в эпосе нет. Все оценивается в свете деяний героя. Каковы его дела, таков и он. Все остальное, что так важно в современном повествовании, для взгляда современного человека, то есть внутренний мир героя и его индивидуальная внешность, в эпосе не важны.

Естественно, сказитель и описаний природы не дает. Для этого нет необходимой индивидуальной точки зрения. Мы чувствуем, что герои привязаны к своей стране, к ее природе. Достаточно вспомнить прощальную песню Давида перед боем с Меликом. Это один из самых эмоциональных отрывков «Давида Саунского». Но никаких деталей нет. Слушатель знает, что это его страна, ему знаком ее пейзаж, который вырисовывается в ходе повествования. Описания и восторги современного человека ему не знакомы.

Кстати, с этим связана и еще одна характерная черта эпического повествования – прямая речь героя занимает в нем очень важное место, оно не

знает косвенной речи. В свое время русский переводчик Сергей Шервинский⁷ отметил «драматургичность» «Давида Сасунского», имея ввиду значение прямой речи героев в нем.

Вообще повествовательное слово армянского эпоса предельно простое, без того, что в эпосоведческой литературе называют постоянными эпитетами, развернутыми сравнениями и т. п. Можно найти следы постоянных эпитетов, как Тур кецаки, Дзенов Ован, Тлол Давид и др., и на их основании сделать вывод, что в начале устного бытования армянского эпоса были и постоянные эпитеты, и эпические повторы, особенно если помнить, что в древних эпических отрывках, таких, как «Рождение Ваагна», «Похищение Арташесом аланской царевны Сатиник» и т. д. (названия отрывков условны), есть и эпические повторы, и эпитеты (особенно в «Рождении Ваагна»), которые, скорее всего, постоянные. То есть, в армянской эпической традиции эти атрибуты эпического стиля были. Но в процессе развития, устного бытования «Давида Сасунского» в течение веков эти атрибуты постепенно выветрились. Но это пока допущение, гипотеза. Возможно также, что изначально средневековый эпос был иным, не таким, как дохристианский эпос, с простым, без эпических формул, эпитетов, сравнений и повторов языком. Такое мнение имеет право на существование еще и потому, что в песенных отрывках некоторые атрибуты эпического стиля сохранились (как в уже упомянутой песне о Хандут). То есть, что было, то и сохранилось. Но этот вопрос требует дальнейших исследований.

Своеобразие языка армянского эпоса выдвигает на первый план проблему национального своеобразия вообще национальных эпосов. Несмотря на все общеэпические черты, каждый национальный эпос имеет свои особенности, и эти особенности достаточно ярко проявляются в языке.

Теперь возвращаемся к фигуре народного сказителя. То, что он является носителем и передатчиком народного миропонимания, коллективной точки зрения на события и героев эпоса, не лишает его фигуру значительности. Именно благодаря ему поколения передают друг другу эпос. Особенно мы, армяне, им обязаны тем, что после тысячелетнего устного существования «Давид Сасунский» дошел до нас. Это были, без сомнения, одаренные, иногда очень одаренные люди, что нельзя не чувствовать, когда знакомишься с вариантами эпоса, рассказанными ими. Каждый вариант несет на себя отпечаток их таланта и индивидуальности. Но они осознавали себя не как авторы, а как хранители того, что было создано их предшественниками. Они свято

7 См. Сергей Шервинский, *Драматические моменты в «Давиде Сасунском»*, «Гракан терт», 15 сент., 1939.

верили в истинность того, о чем рассказывали. Это надо понимать в двух смыслах – первый, что они правдиво передают унаследованное от прадедов, и второй, что их рассказ о реальных событиях и реальных героях. Поэтому они очень бережно относились к своему рассказу, сердились, когда слушатели недостаточно внимательно слушали, уходили раньше времени и т. д. Такие свидетельства сохранились не только у армянских собирателей эпоса, но и у русских⁸. Весьма примечательно их отношение к другому фольклорному повествовательному жанру – к сказке. Иногда в повседневной речи эпос и сказка совпадают. Иные «Давид Сасунский» называли сказкой о Давиде. Но в основном существовало четкое ощущение разницы между этими жанрами. Притом, эпос ставили намного выше сказки. Сказка – это так, это для времяпровождения, а эпос – это нечто серьезное, важное. Многие сказители армянского эпоса считали ниже своего достоинства рассказывать сказки, хотя они знали их. Известный филолог и собиратель эпоса Каро Мелик-Оганджян свидетельствовал, что один из лучших сказителей эпоса Карапет Тамоян отказывался рассказывать сказки, а если и рассказывал, то как бы извинялся потом⁹. «Ну, случилось так, рассказал». Из книги немецкого исследователя тюркских эпосов Карла Райхла¹⁰ мы узнаем, что примерно такое отношение было к эпосам и сказкам и у среднеазиатских сказителей.

В настоящей статье контурно отмечены лишь некоторые аспекты проблемы эпического повествования. Но проблема гораздо шире и требует более углубленного изучения.

8 См. Б. Путилов, Русская народная эпическая поэзия, в кн. «Русская народная поэзия», Ленинград, 1984, с. 22.

9 См. подробнее в книге «Поэтика эпоса «Сасна црер», с. 228.

10 К. Райхл, Тюркский эпос, Москва, 2008, с. 119.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В АРМЯНСКОМ ЭПОСЕ

А. А. Пахлеванян

Пение, занимающее существенное место в армянском эпическом фольклоре, мало изучено. Между тем, поющие фрагменты героического эпоса, эпических сказов чрезвычайно интересны и должны изучаться не только с точки зрения музыкального языка, как системы специфических выразительных средств, но и, что более важно, как музыкальная речь, как особый способ сказывания, как вид исполнительского «поведения» (по меткому выражению И. Земцовского). Ибо иначе нельзя объяснить многие характерные особенности, свойственные поющим фрагментам эпоса.

Подобное положение наблюдается во многих фольклорных культурах, когда напевы эпоса несравнимо менее изучены, чем словесные тексты. И это естественно, так как в количественном отношении музыкальные записи значительно уступают словесным, не говоря о несовершенстве нотной системы для адекватного отображения фонетических тонкостей этого специфического пения. В этом отношении не избежала трудностей и Армения.

Генезис традиции эпического пения связан с определенным ареалом исторической Армении, а именно с юго-восточными районами бассейна Ванского озера – Моксом, Гавашем, Шатахом, выходцы из которых и их потомки и остались истинными носителями этого интереснейшего явления. Сказители же соседних областей Тарона и Сасуна, хотя и знают о традиции пения в эпосе, но сами не поют, а сказывают лишь способом декламации.

Традиция пения в эпосе, уходящая корнями вглубь веков и сформировавшаяся под воздействием мировоззрения прошедших эпох, дошла почти до XXI века, сохранив черты, обусловленные сакральной сущностью эпического пения. Об этом свидетельствуют не только музыкально-языковые особенности мелодики, но и функциональное назначение пения в эпическом сказывании.

При рассмотрении традиции эпического пения, определении значения и типа его мелодики следует дифференцировать различные ветви внутри жанра эпического фольклора – героический эпос, развернутые эпические сказы

типа «Карос хач» («Каросский крест»), в которых, как и в эпосе, декламация перемежается с пением, и полностью поющиеся малые эпические сказы.

Говоря о зарождении у армян эпоса на основе древних заплачек-восхвалений, как традиционно считается в науке, Х.С. Кушнарев выделяет не три, а две категории эпических произведений: в одних сказ нараспев перемежается музыкальными эпизодами, другие являются полностью омузыкаленными¹. К формам первого рода он справедливо относит поющиеся фрагменты эпоса «Давид Сасунский» (называя эпос так, он как бы выделяет лишь третью ветвь эпоса «Сасунские безумцы»²). Между тем, поющиеся фрагменты имеются не только в третьей, но и в четвертой ветви, посвященной Мгеру младшему. Кроме того, поющеся поминальное величание всех героев эпоса поименно, называемое «Зогормин», предваряет не только третью ветвь, но и все четыре ветви, как бы объединяя весь эпос в единое целое.

К формам второго рода, полностью омузыкаленным, Кушнарев относит народные песни танцевального характера, тексты которых связаны с мифическими героями, например с Дерико-Астартой. Но здесь, на мой взгляд, необходимо уточнение: среди примеров на первом месте песня «Цамтелик» («Ленточка»), известная во множестве вариантов, ошибочно отнесенная некоторыми армянскими музыковедами первой половины XX века к легенде о заколдованных бусах ассирийской царицы Семирамиды (Шамирам). Любовно-лирическая песня-диалог между девушкой, уронившей в море ленточку с драгоценными подвесками, и молодым пловцом, действительно, архаична и обнаруживает древние языческие корни – об этом свидетельствует прежде всего поэтический текст, – но к колдовским бусам Семирамиды песня не имеет никакого отношения³.

На самом деле к «полностью омузыкаленным» эпическим образцам следует отнести эпические сказы малой формы типа «Мокац Мирза» («Мокский князь»), «Вуй, Алексан».

Что представляют собой поющиеся фрагменты эпоса? В армянском му-

1 Х.С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 69-70.

2 Название армянского героического эпоса «Сасна црер» переводится как «сасунские безумцы». Есть и другой перевод – «Сасунские удалцы». Хотя оба перевода не точны, но в совокупности характеризуют до безумства удалых, храбрых богатырей Сасунского Дома.

3 Ряд ученых – Н. Тагмизян, С. Лисициан, К. Худабабян также придерживаются мнения, что эти песни не имеют отношения к колдовским бусам Семирамиды. Они выдвигают гипотезу, согласно которой эти образцы относятся к жанру языческих храмовых песнопений, связанных с мистериями, посвященными богиням воды и плодородия (см. подробнее – Армянские эпические песни. Составил А. Кочарян, Е., 2012, с. 184).

зыказнании не раз высказывалось мнение, будто эпос в период своего расцвета имел множество разнохарактерных песен, забытых в дальнейшем. Широко распространенное заблуждение! Такое мнение создано, вероятно, из-за однотипности имеющихся под рукой в то время немногочисленных записей поющих фрагментов эпоса и отсутствия активной практики живого общения со сказителями в виду их чрезвычайной редкости.

Каким материалом располагает сегодня музыкознание?

В 1996 году в США, в Пасадене, филологом-фольклористом Арусяк Саакян и автором этих строк была издана книга «Сасунские безумцы. Мифологические корни, эпическая структура, способ сказывания»⁴, в которой собраны все имевшиеся на то время 33 образца поющих фрагментов эпоса. Это, прежде всего, расшифрованные и переведенные нами с армянской нотописи на европейскую и впервые опубликованные архивные материалы Комитаса, представляющие особую ценность, – 13 поющих фрагментов эпоса, записанных им в 1903 году от одного и того же информанта. Лишь четыре года спустя, в 2000 году, тот же материал в транскрипции профессора Р. Атаяна, давно подготовленный им к печати, после его смерти, наконец, увидел свет в 10-ом томе Собрания сочинений Комитаса. Информантом Комитаса был выходец из деревни Гинекац Мокской области исторической Армении Хапоенц Затык, служивший садовником при Эчмиадзинском храме и слывший у себя на родине известным сказителем⁵.

Что же это за фрагменты?

1. «Зогормин», в котором добром поминаются все герои данной ветви эпоса.

Դառնամ զողորմին տըրտամ
Մերբախթ բահանին:

(Добром помяну священника Меликсета).

2. Обращение Давида к дяде – к Овану Горлану с просьбой дать ему доспехи и боевого коня отца.

Խէրախոտ խրոդրէր,
Շը տաւ խաթրով, չիօ կէնիմ զոռով:

4 «Սասնա ծռեր» դիցազնավէպ: Առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ: Արուսեակ Սահակեան, Ալինա Փահլևանեան: Փաստօճիւղ, «Դրաշարկ» հրատ., 1996:

5 Р. Атаян считает, что Комитас записал эти 13 фрагментов от Наапета Абрамяна, что на наш взгляд не соответствует истине, ибо изучение черновых записей в блокноте Комитаса, сопоставление дат записей не подтверждают этого. Но самый главный аргумент в пользу нашей версии – это полное совпадение текстов этих записей с опубликованным М. Абегином в первом томе «Сасна црер» текстом сказывания эпоса именно Хапоенц Затыка, записанного в 1898 г. Баграмом Халатянцем.

(Дядя, мне отца заменивший,
Отдай добром, не то возьму силой).

3. Чудом спасшийся от резни дьякон сообщает Давиду о разрушении врагом храма Богородицы.

Սպանած քառասուն նորրնծայ տէրտէր,
Հա, գյօ խայոց տէրտէր:
(Убиты сорок новопосвященных священников).

4. Призыв Мсра Мелика идти войной на Сасун.

Տընցոցիմ խազար խինգ խազար խազար սազրանդ:

5. Прощание Давида с женщинами и девушками Сасуна.

Տը տանտկիր, ինչ խաց կը թխէր,
Դավիթ մէջ յիշացէր:
(Хозяюшки, выпекая хлеб, вспомните Давида).

6. Сожаление дяди об отданных доспехах и коне.

Խազար խէֆ ափսուս
Միր Քոռկիկ Ջալալին,
Գյօ Թուրա Կէծակին:
(Тысячу раз жаль Куркика Джалали,
Жаль Меч-молнию).

7. Давид прокликает свое бессилие.

Ձեռներ, այո կուտուր կէներ,
Աչքիր, այո խավար կէներ,
Բաժնիկ, այո չոր դառներ:
(Руки, сломаться бы вам,
Глаза, ослепнуть бы вам...)

8. Давид при испытании своей силы просит ветра.

Սարիր, քյամիմ կուզիմ,
Ձուրիր, քյամիմ կուզիմ,
Տա մէկ տակ սուն շոռ տէր:
(Горы, ветра прошу,
Ущелья, ветра прошу,
Чтобы свалить срезанный мною столб)

9. Давид на поле боя видит несметное количество вражеских шатров.

Ողորմած բարերար Աստուած,
Անոնք էինն բամբակ,
Իս ըլնիմ կրակ՝
Իս չըմ կենայ անոնք իրըցըցէ:
(Боже праведный, если б они превратились в вату,
А я в огонь, все равно я бы не смог их сжечь).

10. Призыв Давида к вражескому войску.

Տա որ քնուկ էք, արթուն կացէք,
Հոգիս, արթուն կացէք:

(Кто спит еще, проснитесь, будем биться).

11. Гусаны восхваляют Хандут перед Давидом.

Ի իկին, գյօ ի իկին երկու կաղուզան,
Խսանդուք Խարուն Դավթի խամար գովեցին.
«Անու բաժ-բալեն կը խարցիս՝
Քառասուն կանգուն է, մեկն էլ հավիլը»:

(Пришли, да, пришли два гусана,
Воспели Хандут-хатун перед Давидом:
«Её рост, если спросишь, –
Сорок локтей и один вдобавок»).

12. Плач Хандут при схватке Давида с сыном – Мгером младшим.

Տայ Մհեր, մը գարկի,
Տայ Մհեր, մը գարկի
Մըր թուխ մորուսին:

(Эй, Мгер, не срази,
Эй, Мгер, не срази
Нашего чернобородого).

13. Вопль Гоар во время боя Мгера с Парон Астхиком.

Խրոխբեր, տյու էկիր բարով, խազար բարով,
Թավիցիր կրակ վար Մհերի գօտին,
Ավրիցիր ըզտուն Գոհարին:

(Дядя, ты с добром пожаловал,
Тысячу раз с добром,
Огнем полил голову Мгера,
Разорил дом Гоар).

В нашей публикации, о которой говорилось выше, помещены также два других варианта «Зогормин» и «Военный призыв Мсра Мелика», по свидетельству Р. Атаяна записанные Комитасом.

Пример 1.

Зогормин

зап. Комитаса

Գա-տա - նա - յամ գո-դոր - մին ար - յը - տամ Մեր-տեր քա - հա - ճի:

Գա-տա - նա - յամ գո-դոր - մին ար - յը - տամ ապ Սա - նա - սա - ճի:

Пример 2.

Зогормин

зап. Комитаса

Դառ-նամ գո-լոր - սին ալ-ամս Ա - րա - սն - ի - րին:

Все три фрагмента опубликованы во втором томе этнографического двухтомника ученика Комитаса – Спиридона Меликяна в виде его автографа. Кроме того, в нашей книге есть также отдельная запись Комитаса «Сон Ована Горлана», сделанная в 1909 году с голоса уроженца города Вана Тиграна Читуни, «Обращение Давида к дяде» в записи Сп. Меликяна, шесть фрагментов в записи Арама Кочаряна, два варианта «Сожаления» в записи Вардана Самвеляна и Эрмине Мхитарян и, наконец, семь записей, сделанных нами с исполнения четырех разных информантов.

Пример 3.

Обращение Давида к дяде с просьбой восстановить разрушенный храм

зап. Сп. Меликяна

Տո, խորխու - պեր, սնո - նին քի, խոր - պեր, ես խեր չու - նին, ալս ձի ա - րա խե - րու - րին: Տո, խը - րոխ - - - - պեր, ձի քե-նն պեա - նի շա - րար օր սն - րիծք, կի - րա - կի պա - աս - րար:

Пример 4.

Жаль тысячу раз

зап. А. Пахлеванян

♩ = 60
Խա-զար սսի - սսս քու - ռիկն ի Ջա - լա - լին, ախ, քու - ռիկն ի Ջա - լա - լին:

Таким образом, резко возросшее количество опубликованных образцов, возможность впервые ознакомиться с целостной ветвью эпоса со всеми поющими фрагментами с уст одного сказителя, возможность сравнить их между собой позволяет еще и еще раз утвердиться в правильности понимания специфики природы пения в эпосе.

Исследуя способы сказывания эпоса, М. Абегиан отличает три. Он пишет: «Кроме декламации (թիվ փոխ) и пения есть и другой способ исполнения эпоса. Это – *сказывание голосом*, которое занимает среднее место между пением и декламацией. В то время, как декламацией сказывают обыкновенным разговорным способом и высотой звука, при сказывании голосом звук повышают более обыкновенного. Кроме того, в тексте некоторые слова... особенно подчеркиваются и растягиваются... При подобном произнесении слоги звучат одинаково подчеркнуто, и сказанное получает отдельный ритм и интонацию. Итак, сказители эпоса «Сасна црер», если не поют те фрагменты, которые другие поют, то часто сказывают голосом и сообщают, что такой-то фрагмент следует сказывать голосом. Даже в тексте подлинника эпоса для таких отрывков употребляется выражение *петь, сказывать пением или сказывать голосом*»⁶.

Здесь есть определенное противоречие. Если выражения *петь, сказывать пением и сказывать голосом* отождествляются, а это, на наш взгляд, действительно так, то мы имеем дело не с тремя, а двумя способами сказывания – *декламацией и речитацией*. А речитация в эпической исполнительской практике имеет различные нюансы – от «сухого» речитатива до омузыкаленного, приближающегося к пению, со всеми промежуточными видами. Правда, М. Абегиан высказывает предположение, что в древности гусаны при сказывании эпоса, еще до начала, вероятно, несколько минут играли и пели для создания общего настроения. Однако в существующих многочисленных записях эпоса «Сасна црер» нет упоминания ни об одном случае, когда сказитель использовал бы какой-либо инструмент. Кроме того, понятно, что речь здесь не о подобном, предвещающем сказывание пении, а об омузыкаленном сказывании определенных фрагментов эпоса.

В результате многолетних наблюдений мы убеждены, что поющие фрагменты эпоса ни в коей мере не могут быть названы песнями в жанровом понимании слова, что все поющие фрагменты – это различного вида речитации, подчиняющиеся единой мелодической формуле, то есть в основе всех их лежит единый остов, единый тип эпического мелодического мышления,

6 Մ. Աբեգյանի, Երկեր, Ա հատոր: Ե., 1966, էջ 483:

характерного для эпоса и несущего в себе явные черты архаики. В каждом же конкретном случае эта формула реализуется по-своему: за счет того или иного опевания опорных звуков, присутствия или отсутствия мелизматике и т. д. Таким образом, создается большое вариантное разнообразие, которое, однако, особенно и не осознается из-за сильного воздействия выразительно-формульного остова. Поэтому и пение эпоса воспринимается как однообразие, монотонность. Вариантные различия каждого реального образца обусловлены словесным текстом, музыкальной одаренностью и творческим потенциалом сказителя, а также индивидуальным подходом фольклориста к нотной записи. Не будучи музыкальными иллюстрациями содержания, поющие фрагменты не воплощают образы эпоса. Являясь лишь способом сказывания, пение в эпосе помогает восприятию текста, создает особое эмоциональное состояние причастности к таинству приобщения к силе и мудрости героических предков.

Музыковедческое исследование поющих фрагментов показывает, что это действительно однотипные мелодии речитативного склада. Мелодия развивается в пределах трех опорных тонов, отстоящих друг от друга на кварту. Логика движения такова: от средней опоры к верхней (иногда скачком). пребывание некоторое время в сфере этих двух опор, затем октавным скачком в нижний вводный тон с последующим переходом в тонику. Не исключен и другой вариант – скачок на септиму вниз, непосредственно в тонику. Таким образом, пение разворачивается в трех сферах – в верхней, средней и нижней, которые соответствуют трем регистрам человеческого голоса. Расстояние между опорными звуками этих сфер, как было сказано выше, равно кварте, что связано со своеобразием структуры звукоряда, которая сформировалась под воздействием музыкального мышления нации.

Чем обусловлена формульность музыкального мышления эпоса, почему мелодия разворачивается именно по такой схеме, почему затрагиваются именно три сферы? Это вопросы, которые заставляют задуматься. Конечно, явление это можно объяснить с психофизиологической точки зрения. Сказитель от *декламации* переходит к *сказыванию голосом*, когда в определенных местах эмоциональность исполнения доходит до кульминации, то есть сравнительно спокойное, повествовательное душевное состояние сменяется взволнованной прямой речью. В таком случае взволнованному состоянию, естественно, соответствует высокий регистр голоса, который особенно подчеркивается квартовым восходящим скачком. Эмоциональный взрыв должен погаснуть, конечно, в нижней, тонической сфере.

Такая трактовка вопроса кажется неполной и односторонней. Тем более

если учесть, что формирование эпического мышления армян имеет историю не одного тысячелетия, о чем свидетельствует Мовсес Хоренаци, то возникает вопрос – не связано ли это с архетипическими представлениями древних о трех мирах, в которых протекает деятельность богов и смертных, о трех уровнях бытия, – от чудесного рождения к возвеличению, к расцвету деятельности, затем – к безвременной гибели, к возврату в лоно земли. Трудно сейчас дать однозначный ответ. Ясно одно, что установившаяся с незапамятных времен традиция сохранялась незыблемо, благодаря тому, что сказывание эпоса превращалось в своеобразный ритуал, текст почитался как священный, искажение сказа считалось святотатством. (Известно, что у некоторых народов погрешность при исполнении ритуальных мелодий каралась смертью). Сказитель эпоса пользовался особым уважением в обществе. А при исполнении поминального величания «Зогормин» в начале сказа слушатели почтительно вставали. При таком отношении к эпосу вряд ли правомерно думать, что сказитель, в течение десятилетий бережно сохранявший в памяти развернутый текст сказа, мог бы забыть что-либо из поющих фрагментов.

Таким образом, устойчивость музыкальной структуры поющих фрагментов во многом обусловлена именно сакральной сущностью пения в эпосе⁷.

7 Արուսյակ Սահակյան, «Մասնա ծոերի» պատումների քննական համեմատություն: Ե., 1975, էջ 38:

ԽՈՐՀՐԴԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ՉԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԻՋՈՑ «ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐՈՒՄ»

Գուրգեն Խաչատրյան

Վանաձոր

Հայտնի է, որ գրական ստեղծագործության մեջ հետապնդվում է մի կարևոր նպատակ՝ պոեզիայի հիմնական և երկրորդական գծերի հնարավոր ներհյուսմամբ տրամաբանական ավարտին հասցնել տվյալ ստեղծագործության բովանդակության պլանում արծարծվող գաղափարը կամ գաղափարները: Նշված նպատակին հասնելու միջոց են ծառայում գրական երկում նկարագրվող գործողությունները, որոնք գերազանցապես շարքի մեջ են դրվում երկի հեղինակի կողմից և/կամ հերոսների միջև տեղի ունեցող երկխոսությունների ճանապարհով, և որոնց զարգացումը երկում ապահովվում է տարբեր հնարներով: Դրանցից մեկն էլ հերոսների՝ խորհրդատվությամբ հանդես գալն է¹, հատկանիշ, որով բնութագրվում են մի շարք էպոսներ², այդ թվում նաև՝ «Սասնա ծռերը»:

Ներկայացվող թեման վերաբերում է «Սասնա ծռեր» էպոսի տարբեր պատումներում տրված խորհուրդներին, որոնք, չհաշված մեկ-երկու բացառություն, իրենց հետքն են թողնում էպոսում ծավալվող դեպքերի հետագա ընթացքի վրա՝ հիմնականում նպաստելով գործողությունների զարգացմանը:

Խորհրդատվություններ: «Սասնա ծռեր» էպոսի գրեթե բոլոր պատումներում տարբեր հաճախականությամբ հանդես են գալիս խորհրդատուներ, որոնք ձևավորում են տարբեր խմբեր:

1 Հարկ է նշել, որ սույն հոդվածում հաճախակի գործածվող *խորհրդատու*, *խորհրդատվություն* բազմիմաստ բառերը տվյալ դեպքում նշանակում են, համապատասխանաբար, «խորհուրդ տվողը», «խորհուրդ տալը», իսկ գործողության զարգացում արտահայտությամբ նկատի ունենք ոչ թե պոեզիայի բաղկացուցիչ մասը, որը հաջորդում է հանգույցին, այլ ավելի լայն իմաստով՝ «դեպքերի հաջորդական ընթացք» նշանակությամբ:

2 Տե՛ս, օրինակ, Շոթա Ռուսթավելու «Ընձենավորը», որտեղ մարտից առաջ Նուրադինֆրիդոնը, Ավթանդիլը և Տարիելը միմյանց խորհուրդներ են տալիս.

... Լավ կլինի, այս իմ կարծյոք, որ խորհուրդն իմ դուք ընդունեք,

Լուսադեմից փոքր-ինչ առաջ երեք մասի մենք բաժանվենք,

Եվ ձի հեծած երեք կողմից առաջ խաղանք հանկարծակի... (Երևան, 1966, էջ 219-221):

1. Էպոսի որոշ խորհրդատուներ իրական մարդիկ են, մասնավորապես վիպական գործողություններին մասնակցող որոշակի անձինք, ովքեր հանդես են գալիս իրադարձային այս կամ այն տեղում (պատերազմի դաշտ, հարկահանության հրապարակ, արքունական պալատ, կորեկի արտև և այլն): Այդպիսիք են, օրինակ, Մելիքի իշխանները, Ձենով Օհանը, արտատեր պատավը, Կապուտկողի թագավորը, ծերունի գինվորը և ուրիշներ:

2. Խորհուրդ են տալիս էպոսի թե՛ կին և թե՛ տղամարդ հերոսները, ավելի հաճախ՝ վերջիններս, և խորհուրդ են տալիս թե՛ կին, թե՛ տղամարդ հերոսների (ավելի հաճախ՝ տղամարդկանց, ինչն առնչվում է գենդերային հարցի հետ):

3. Հետաքրքրական է, որ անհրաժեշտության դեպքում այս դերով հանդես են գալիս նաև էպոսում ծավալվող գործողություններին ակտիվորեն մասնակցած, սակայն խորհրդատվության պահին արդեն հանգուցյալ հերոսներ³, որոնցից են, օրինակ, Փոքր Մհերի ծնողները: Երբ «Ձենով Հովանը» Մհերին ծեծում և հրամայում է. «... Իլի՛ գնա՛ միր քաղքեն, Մը դահրի մեր քաղաք», Մհերը գնում է հոր գերեզմանին և խորհուրդ հարցնում: Անդրշիրիմից ծնողները Փոքր Մհերին խորհուրդ են տալիս հեռանալ հայրենի հողից: Նախ՝ հայրը.

Գնա՛ Հալաբա քաղաք,
Լա՛, քո խաց թխուկ է,
Լա՛, քո խաց թխուկ է,
Քո կերակուր եփուկ է⁴:

Ապա՛ մայրը.

Գնա՛ Հալաբա քաղաք,
Լա՛, քո հողեն ավլուկ է,
Լա՛, քո հողեն ավլուկ է,
Քո շորեր փռուկ է⁵:

4. Էպոսի խորհրդատուների շարքում առանձին խումբ են կազմում անիրական հերոսները, որոնք այս կամ այն պահին հայտնվում են հրեշտակների, ոգիների տեսքով: Հատկանշական է, որ այս խմբի խորհրդատուներն ավելի հաճախ հանդիպում են ջրերի (աղբյուր, գետ) մոտ կամ ճանապարհների հան-

3 Երբեմն այս կամ այն իրադրության մեջ տրված խորհրդի մասին անուղղակի հիշատակվում է խոսքային մեկ այլ իրադրության մեջ: Այսպես՝ Ջանփոլադի՝ իր վրանում նստելու և ուտել-խմելու առաջարկը Մհերը մերժում է՝ հայտարարելով.

— Չէ, — ասաց Ճոչ Մհեր, — մեր ճոճանք մե ըսկուն պատվեր են տվե, որ դուշմնի առջևն ելնելուն պես՝ կովենք ինոր խետ. ես չեմ ուզի գալ քո չաղբը (տես «Մասնա ծներ», հ. Բ, մասն երկրորդ, ընդհանուր խմբագրությամբ ակադ. Մ. Աբեղյանի (այսուհետ՝ ՄԾՄԱ), Երևան, 1951, էջ 437):

4 «Մասնա ծներ», աշխատությամբ Ս. Հարությունյանի (այսուհետ՝ ՄԾՄԱ), Երևան, 1977 թ., էջ 349:

5 ՄԾՄԱ, 350:

գուցակետերում: Կարծում ենք, որ այս կերպ պահպանվում են հեռավոր արձագանքներ ջրային ոգիների և նմանատիպ առասպելական պերսոնաժների մասին, որոնք ներկայացնում են գերազանցապես բարու դաշտը՝ զորակցելով դրականին: Այսպիսիք են, օրինակ, «Մասնա ծոերի» տարբեր պատումներում Դավթին խորհուրդ տվող ծերուկները: Նրանցից մեկը՝ պարեն, Դավթին անսպասելիորեն հանդիպում է յոթ ճանապարհների հանգուցակետում¹, մյուսը՝ Գուրջիստան տանող ճանապարհին², երրորդը՝ Փրե Բաթման գետի մոտ³: Ձենով Օհանին և Դռալ Վերգեին խորհրդատու ծերուկը երևում է զորավոր աղբյուրի մոտ⁴: Աբամելիքի և Սանասարի մորը երագում հայտնվում է «սըր Կարապետը» և հայտնում նրա որդիներին սպասվող վտանգը՝ խորհուրդ տալով փրկության հնար գտնել⁵:

5. Խորհրդատուի դերով այլաբանորեն հանդես են գալիս նաև կենդանիներ, մասնավորապես՝ Դավթի ձին, որը տարբեր պատումներում տարբեր խորհուրդներ է տալիս: Ահա դրանցից մեկը.

Ասծու հրամանքով ձին լեզու էկավ, ասաց.
— Դավիթ, կերթաս՝ քո խոր Կաթնախպուր կա,
Որտե՛խ ես կայնեմ՝ վե կը կաս իմ քամկեն,
.... Քո թուր կը քաշես, էն սան կը զարնես,
Թը քո թուր էն սուն կտրեց՝ կերթաս կոիվ,
Թը չկտրեց՝ հիտ կը դառնաս⁶:

6. Խորհրդատու հերոսներից ոմանք վիպական գործողություններին մասնակցում են մեկ անգամ՝ հանդես գալով ընդամենը մեկ խորհրդով, ինչպես Մելիքի բանակի ծեր զինվորը, ով տարբեր պատումներում տարբեր անուններ է կրում (Ախտիար խավոր, Սպիտակ միրուք խավոր, Փիր ըխտիար և այլն), Աստծու հրեշտակը, որն ուղղորդում էր Դավթին և Խոր Մանուկին և այլք: Խորհրդատուի դերով մեկ անգամ հանդես են գալիս նաև Բաթմանա կամրջի վրա Դավթին հանդիպած ծերուկը, Կոզբադու հայրը և ուրիշ հերոսներ, բայց միևնույն հարցի շուրջ դեպքերի բերումով տալիս են մի շարք խորհուրդներ: Այսպես՝ մանկուց լինելով նախորդը՝ Կոզբադու հայրը գիտի, որ ծովից ափ դուրս եկած և ծնած հրեղեն ձիու մտրուկը պետք է անմիջապես լողացնել ծովի ջրով, որպեսզի մրջյունները չուտեն (պատումներից մեկում մրջյունները ծովի ջրով չլողացրած մտրուկի ութ ոտքերից մեկը կերել են), և նրան անսպասման

1 ՄԾՄԱ, 693:

2 ՄԾՄԱ, 611:

3 ՄԾՄԱ, 446:

4 ՄԾՄԱ, 425:

5 ՄԾՍՀ, 10:

6 ՄԾՍՀ, 326 (տե՛ս նաև՝ ՄԾՍՀ, 124, ՄԾՍՀ, 328 և այլն):

պետք է կերակրել միայն թզով ու խմորեղենով. միայն այդ դեպքում նրան հեծնողը կդառնա ֆերիզ-փահլևան⁷:

7. Որոշ խորհրդատուներ վիպական գործողություններին միջամտում են մեկից ավելի անգամ՝ տարբեր դեպքերի հետ կապված: Այսպես՝ երագում հայտնված «խալիվորը» Սանդուխտին խորհուրդ է տալիս երեք տարվա անլությունից հետո գնալ «անմախական» աղբյուր՝ զրոսանքի ու զվարճանքի, և ամենակարևորը. նա պետք է ջուր խմի այդ աղբյուրից: Նույն հրեշտակը մեկ այլ առիթով հայտնվում է իրականում և ազդարարում Սանդուխտին, որ նրանցից ծնված տղան պետք է վանք կառուցի՝ «Մարութա Բանցր Աստվածածինը»: Նա միաժամանակ բերում տեղադրում է մի խաչքար՝ խորհուրդ տալով այդտեղ կառուցել վանքը⁸: Նույն ավերը մեկ այլ տեսարանում արդեն չի բավարարվում խորհուրդ տալով, այլ հենց ինքն է դառնում Սանասարի, Բաղդասարի և Քուռկիկ Ջալալու անվանադիրը: Ինչպես նկատելի է, խորհրդատու հերոսները հաճախ խորհուրդ տալու նախաձեռնությունից անցնում են գործողությունների կատարման՝ իրենց մասնակցությունը բերելով այս կամ այն դրվագում, որը, կարծում ենք, էպոսի որոշ հատվածներ ասացողների կողմից համառոտելու արդյունք ևս կարող է լինել: Ասվածի օգտին վկայում է այն, որ նշված ծերունին մեկ այլ պատումի մեջ՝ դարձյալ անվանադրման դրվագում, հանդես է գալիս խորհրդատուի դերով. խորհուրդ է տալիս նրանց անունները դնել Սանասար, Բաղդասար, Քուռկիկ Ջալալի⁹:

8. Արժե նշել, որ խորհրդատու հերոսների (իրական կամ առասպելական) մեծ մասը հավատավոր է, մյուսները հավատի դաշտից դուրս են: Այսպես՝ պատումներից մեկում ճամփեզրին նստած ծերունի հրեշտակը 40 դյուցազուններին ամուսնացնելու նպատակով Գյուրջիստան անապարող Դավթին նախ համոզում է, որ ոչ թե Գյուրջիստանի աղջիկներն են լավ ու գեղեցիկ, այլ Ադրբեջանի (բնական է, որ սա ուշ շրջանի պատում է), ապա, որ ամենակարևորն է, խորհուրդ է տալիս Ադրբեջան գնալ, որովհետև «Ադրբեջանա քաղաք կոապաշտ էր, Կուզեր դարձներ Ադրբեջանա քաղաք աստվածապաշտ» (Բ, II, 611):

Մեկ այլ պատումի մեջ պարզվում է, որ «ըխտիար ծերունին» քրիստոնյա է և հակված է, որ Դավիթը թագավորի իրենց վրա.

— Գնա ընդրա հետ կովի,
Թե Աստված քեզ տվեց,
Դու Խաչապաշտ ես, քեզ կ'անենք թագավոր.
Թե Աստված ընդրան տվեց,
Ընդրան գաթի կը ծառայենք (Բ, II, 276):

7 ՄԾՄԱ, 426:

8 ՄԾՄԱ, 393-395:

9 ՄԾՄԱ, 394:

Մրանց հակառակ, ինչպես նշեցինք, կան հավատո դաշտից դուրս խորհրդատուներ, ինչպես, օրինակ, ճամփեզրին նստած ծերունին, որը Դավթին խորհուրդ է տալիս Խանդութի մոտ այդ ճանապարհով չգնալ:

Հըմ, բալա ջան, էստեղ երթող էլ հետ չի գա¹⁰:

Խորհրդատվություններ: «Սասնա ծռեր» էպոսում որպես խորհրդատվության պատճառ կամ առիթ են դարձել մի շարք հանգամանքներ, որոնցից մի քանիսը թերևս արժե կարևորել: Խորհուրդներ են տրվում՝

1. Երբ գործողությունների ընթացքը մտնում է փակուղի, և անհրաժեշտություն է առաջանում նոր զարգացումների:

Անդրադառնանք նմանատիպ մեկ-երկու դեպքի:

Փակուղային իրավիճակի մեջ հայտնվում են Սասնա ծռերի առաջին իսկ ճյուղը ներկայացնող Սանասարն ու Ադրամելիքը. բանը պետք է ավարտվի սպանությամբ: Նրանց կռապաշտ հայրը՝ Մենեքերիմը, որոշել է իր երկու որդիներին զոհել հանուն կուռքերի: Սակայն նրանց քրիստոնյա մոր՝ Արմադանի խորհրդով ոչ միայն կանխվում է այդ ոճիրը, այլ հակառակն է կատարվում. Սանասարն ու Ադրամելիքն են սպանում իրենց կռապաշտ հորը¹¹:

Նմանօրինակ փակուղային իրավիճակ է ներկայացնում այն տեսարանը, երբ Համգա Փահլևանը Գոհարի հետ ամուսնանալու եկած Մհերին խորանանկորեն կապկպում-տանում է Եգիպտոս, զցում մի խոր հոր, որպեսզի հրապարակավ քարկոծելով՝ սպանի նրան: Ստեղծված վիճակից դուրս գալու համար հետագա գործողություններին սկսում է մասնակցել 120-ամյա մի հայ քրիստոնյա պառավ: Նա հորը նետված Մհերին հայտնում է, թե այդ հորից գազ ու կես այն կողմ գտնվում է մի դատարկ հոր, որի մուտքն արդեն փակված, մոռացված է, ապա խորհուրդ է տալիս Մհերին ոտքի ուժեղ հարվածով փլել հորը և պահվել մոռացված հորում: Պատավի խորհուրդը կատարելով՝ Մհերը փրկվում է, այսպիսով «փրկվում են» նաև էպոսի հետագա գործողությունները¹²:

Վիպական գործողությունները փակուղային իրավիճակներից դուրս բերելու նպատակ է հետապնդվում նաև այն տեսարանում, երբ մանուկ Դավթի վրա զայրացած Մելիքը որոշում է սպանել նրան: Դրությունը փրկում է Մելիքի իշխաններից մեկը, որը նրան խորհուրդ է տալիս ոչ թե սպանել Դավթին (մեկ այլ պատումի մեջ՝ Խոր Մանուկին¹³), այլ փորձել նրան ոսկով ու կրա-

10 ՄԾՄԱ, 693:

11 ՄԾՍՀ, 147-151:

12 ՄԾՄԱ, 75:

13 ՄԾՍՀ, 165-166:

կով¹⁴: Հատկանշական է, որ խորհրդատուն բարի նպատակ է հետապնդում՝ հնարավորություն տալով Դավթին փրկվելու մահից: Նկատենք, սակայն, որ գործը հաջողությամբ է պսակվում միայն Աստծու հրեշտակի միջամտությամբ, որն այս դեպքում հանդես է գալիս աներևույթ խորհրդատուի տեսքով. երկու պատումներում էլ անսպասելիորեն հայտնվելով՝ նա պատանիներին վերջին պահին ուղղորդում է դեպի կրակը՝ դեպի փրկություն՝ նրանց մատները (այլ տարբերակներում՝ քիթ ու մույթն) այրելու գնով:

2. Լարվածություն պարունակող անորոշ իրավիճակներում: Այսպես՝ Մելքոնն իր տղաներին՝ Ձենով Օհանին և Դոալ Վերգեին, կոիվ ճանապարհելուց առաջ խորհուրդների մի ամբողջ շարք է կարդում, ըստ որի՝ որդիները առաջին օրը պետք է գիշերեն Մարութա սարի ավերակ ժամատանը¹⁵: Երկրորդ օրը տղաները պետք է հասնեն մի աղբյուրի, լվացվեն, կերակրվեն և անպայման ջուր խմեն, ապա կերակրեն ու ջուր տան ձիերին և այդտեղ գիշերեն, որի արդյունքում նրանք արդեն կդառնան ֆերիզ-փահլևան ու հրեղեն: Երրորդ օրը նրանք պետք է գնան հասնեն Փրե Բաթման, բայց ճանապարհին խուսափեն որևէ աղբյուրից ջուր խմելուց, մինչև որ հանդիպեն մի ալևորի: Հենց նա էլ կուղեկցի Ձենով Օհանին և Վերգեին դեպի այն աղբյուրը, որից կարելի է ջուր խմել¹⁶: Նմանօրինակ տեսարաններում աչքի է զարնում խորհուրդների առատությունը: Մելքոնի կողմից տրված խորհուրդների այս ողջ, այսպես կոչված, փաթեթն իրականում նախանշում է մոտակա մի քանի օրերին կատարվելիք դեպքերի հաջորդականությունն առանց շեղումների ու վրիպումների՝ ի վերջո, հետապնդելով մի նպատակ. կովից առաջ որդիները պետք է գորեղանան, դառնան հրեղեն և ստանան ալևորի օրհնությունը: Այդպես էլ լինում է. հենց ալևորն է Ձենով Օհանին և Դոալ Վերգեին ուղեկցում մինչև աղբյուր և Ձենով Օհանի տված ջրով օրհնում նրանց.

— Ձեր ձեռ վեր ձեր դուշմանին պանցր մսա¹⁷:

Այս կերպ խորհուրդների մի ողջ շարան է ներկայացնում Փիր Բաթման գետի մոտ Դավթին հայտնված հրեշտակը: Ըստ նրա՝ Դավիթը պետք է ջուրը նետի իրեն ուղեկցող փահլևաններին, գիշերը գաղտագողի հասնի հոր քաղաքը, դուռը թակի (և այլն), որոնք, բնականաբար, կատարվում են, և մահից զրկված Դավթի առաջ բացում են հոր քաղաքի դուռը¹⁸:

14 ՄԾՍՀ, 366:

15 Ակնատեսները պատում են, որ մինչև օրս Արևմտյան Հայաստանում ոչ քրիստոնյաների մեջ պահպանվում է մի սովորություն, համաձայն որի՝ նրանք որոշակի օրերի այցելում են հայկական վանքեր և գիշերում այնտեղ:

16 ՄԾՄԱ, 425:

17 ՄԾՄԱ, 426:

18 ՄԾՄԱ, 446:

3. Դրամատիկական պահերին (ծերուկ զինվորը՝ Դավթին): Հայտնի է, որ էպոսում ծեր զինվորի դերն առավել կարևորվել է՝ հաշվի առնվելով նրա առաքելությունը: Նա չի փախչում ռազմի դաշտից, չի դավաճանում իր բանակին, ոչ էլ Դավթին ներկայանում է մասնավոր խնդրանքով: Ընդհակառակը, ծերունին ներկայանում է Դավթին՝ առավել ընդգրկուն հարցի՝ դարավոր թշնամու ողջ բանակը վերահաս ջախջախումից փրկելու մասին մարդասիրական խորհուրդ տալու¹⁹.

Ինչպես եղավ, մի քառսուն տարեկան ծերունի
Դուրս եկավ առանց զենքի գլոխքաց,
Եկավ Դավթի առաջին կանգնեց²⁰:

«Փիր ըխտիար ծերունին» Դավթին տալիս է իր հայտնի խորհուրդը՝ կովել միայն Մելիքի դեմ, որովհետև ոչ մեկն իր կամքով չի եկել կովելու, նրանց ուժով են բերել, բերողն էլ «ճոչ չադրի մեջ է»²¹:

Այստեղ պահի դրամատիկականությունն ընդգծում է հենց ծեր զինվորի ներկայությունը գործի մեջ՝ ինքնին վկայելով, որ Մելիքն իր բանակը համարել է՝ ծայրահեղ միջոցների դիմելով. կռիվ է տարել անխտիր բուրբին (սա իր այդ մտադրության մասին նախօրոք հայտնել էր նաև մորը)՝ սկսած դեռահասներից, ներառյալ ծերունիները:

Դրամատիկական իրավիճակում է հնչում նաև Իսմիլ Խաթունի խորհուրդը: Մայրական սիրտը կանխազգում է որդու մտալուտ օրհասը, պահի դրամատիկականությունը շեշտվում է նրանով, որ Իսմիլ Խաթունը միննույն խորհուրդը խոսքային միննույն իրադրության մեջ կրկնում է մի քանի անգամ և նույնքան անգամ էլ մերժվում է.

Ուրան տղին կանչեց, ասաց.
— Թա՛գավոր, իմ խոսքն որ լանաս,
Մասուն ինք — զինքն պգտիկ ա, հոքն շատ ա:
Ասաց. — Մերիկ, էսենց մարդեր կը ժողվեն,
Որ բեղի տեղ նոր է մրում:
Ասաց. — Իմ ծծի կաթին անկաջ կ'անես, մի՛ գնա:
Ասաց. — Մերիկ, էսենց մարդեր կը ժողվեն,
Որ նոր ձեռ թալե, բեղ կ'ոլրե:
Ասաց. — Արի՛ իմ ծծի կաթին ականջ արա, մի՛ գնա:
Ասաց. — Մերիկ, էսենց մարդեր կը ժողվեն,
Որ էսա չանի վրա երկու մագ սպիտակ կ'ըլլի:
Ասաց. — Թա՛գավոր, իմ խոսքին որ անկաջ կ'անես՝
Մասուն ինք-զինքն պգտիկ ա, հոքն շատ ա.
Օ՛ղուլ, արի մի՛ գնա:

19 ՄԾՄՀ, 329:

20 ՄԾՄԱ, 390:

21 ՄԾՄԱ, 270:

Ասաց. — Մերիկ, էննց մարդեր կը ժողվեմ,
Որ մորուսն իջել, եկել դոշի վրեն:

Հուսահատ մայրը վերջում տեղի է տալիս.

Ասաց. — Կերթաս, գնա. քո մեղք քո վիզ²²:

Անշուշտ, միշտ չէ, որ խորհրդատվությունն ուղղակիորեն հետապնդում է գործողությունների զարգացման նպատակ:

1. Այսպես՝ «Սասնա տուն» պատումի մեջ արտատեր պառավի խորհուրդը նպաստում է հետագա գործողությունների զարգացմանը. նա անհոգ որսորդ Դավթին նախ հիշեցնում է Դավթի հոր ձիու և ասպազենի մանրամասները, ասպա խորհուրդ տալիս գնալ հորեղբայր Օհանի մոտ և պահանջել դրանք²³: Մինչդեռ փաստի առաջ կանգնած հորեղբայրը ձին և ասպազենը տալուց հետո (երբ Դավիթը հայտարարում է. «Կերթամ վեր Մարա Մելիքին կոիվ, կու տամ ինոր պատասխան»²⁴) նախ մի շարք առտնին խորհուրդներ է տալիս.

Ձիուն իսկի չգոռես,
Դոր որ կայնելու կ'եղնի, էստեղ իջնես տակ,
— Գամը պերնից կը խանես,
Կը լվաս ու կը թողնես, որ արածա,

Ապա հնչեցնում է ասպազա գործողությունների համար անհրաժեշտ խորհուրդների մի ամբողջ շարք.

Տուն էլ կը լվացվես աղեկ մ'ու էն ջրից կը խմես...
Պետք է որ քաշես քո Կեծակի սուր...
Մեկել՝ քո Ներսեսին
Ու Խաչ Պատրաստին աղոթքդ չմոռնաս²⁵:

2. Կան խորհուրդներ, որոնք դառնում են ծառայած հարցի անմիջական լուծում: Այսպես՝ Կապուտկողի թագավորի խորհուրդն ընդամենն անվանադրման նպատակ է հետապնդում. նա Աբամելիքի և Սանասարի շինած բերդն անվանում է Սասուն²⁶:

3. Որոշ խորհուրդներ կերպարակերտման նպատակին են ծառայում: Այսպես՝ պատանի Միերի անփորձությունն ու անտեղյակությունն ընդգծելու նպատակով էպոսի պատումներից մեկում տեղ է գտել նրա՝ «տկլոզ» ձին հեծնելու տեսարանը: Լսելով մերկ ձի նստելու հետևանքով մարմնական վնասվածքներ

22 ՄԾՄԱ, 272-273:

23 ՄԾՄԱ, 72:

24 ՄԾՄԱ, 467:

25 ՄԾՄԱ, 467-468:

26 ՄԾՍՀ, 16:

ստացած Մհերի գանգատը՝ Քեռի Թորոսը նախ զարմանում է («— Լան Մհեր, Սասնա բըղի ծոկն դուս գա. Հըբա մարդ լը ըսկի տըկյոզ ձիուն կը հեճնի»), ապա նրան խորհուրդ է տալիս չհեծնել մերկ ձին. դրա համար «թամբ» կա, «գամ» կա և այլն, ինչին Մհերն արձագանքում է.

— Է, քեռի, Ասված քու տուն ավիրա,
Մենք չգինանք, դու լը չըսիս¹:

Տրվում են թե՛ բարի և թե՛ չար խորհուրդներ՝ հետապնդելով բարի կամ չար նպատակներ: Սակայն միշտ չէ, որ չար խորհրդով չար նպատակ է հետապնդվում: Այս դեպքում դեր ունեն տարբեր հանգամանքներ, մի կողմից՝ այն, թե ում է տրվում այդ խորհուրդը՝ բարու՞ն, թե՛ չարին, մյուս կողմից՝ այն, թե հակառակ ում է տրվում այդ խորհուրդը՝ բարու՞, թե՛ չարի: Բարուն տրված չար խորհուրդը, օրինակ, նրան փրկելու և չարին պատժելու նպատակ ունի, ինչպես Բաթմանա կամրջի մոտ Դավթին տրված խորհուրդը, ըստ որի՝ Դավթի զետն է նետում իրեն սպանելու հրամանով ուղեկցող փահլևաններին, և ինքը՝ փրկվում:

Առավել հաճախ խորհուրդներ են տալիս էպոսի գլխավոր հերոսներին, և դա պատահական չէ. նրանցով է պայմանավորված էպոսի ողջ գործողությունների զարգացումը:

Հասցեատրեր: Խորհրդատվությունը խորհրդատվություն, սակայն կա նաև հակառակ կողմի արձագանքի խնդիրը, որը նույնպես հետաքրքիր դրսևորումներ ունի:

Էպոսի որոշ դրվագներում հերոսները հլու-հնազանդ կատարում են իրենց տրված խորհուրդը կամ խորհուրդները: Այսպիսիք են, օրինակ, Մելքոնի տղաները՝ Ձենով Օհանն ու Դոպ Վերզեն, որոնք անվերապահորեն կատարում են իրենց հոր բոլոր խորհուրդները: Այդպես է նաև Աստծու հրեշտակի կողմից Դավթին տրված խորհուրդների առումով և այլն:

Մինչդեռ որոշ դեպքերում հերոսներն ընդդիմանում են՝ հրաժարվելով խորհուրդները կատարելուց: Այսպես՝ Մելիքը մերժում է իր մոր՝ Իսմիլ Խաթունի խորհուրդը, Խաթունին ի տես գնացող Դավթի ծերունի պաբեի խորհուրդը² և այլն: Պատումներից մեկում Դավթին խորհուրդ են տալիս չկովել Մելիքի դեմ, և Դավթի լսում է³, մեկ այլ պատումի մեջ «Սպիտակ միրուք խալկորը» Դավթին հասկացնում է, որ նա մենակ չի կարող հաղթել Մելիքի 20.000-անոց բանակին, բայց Դավթի լսում է անդրդվելի⁴:

1 ՄԾՄԱ, 160-161:

2 ՄԾՄԱ, 693-695:

3 ՄԾՄՀ, 329:

4 ՄԾՄԱ, 377:

Նմանատիպ դրվագների դիտարկումը բերում է այն համոզման, որ խորհուրդները լսելու դեպքում գործողությունները մեծավ մասամբ ունեն դրական վախճան, հակառակ դեպքում ավարտվում են հերոսի մահով (օրինակ՝ Մարա Մելիքի դեպքում) կամ սոսկալի դժվարություններով (օրինակ՝ Դավթի պարագայում, որը Խանդութին ի տես գնալու ճանապարհին սոսկալի դժվարություններ է կրում):

Ուսումնասիրված նյութը ցույց է տալիս, որ «Մասնա ծեղր» էպոսում ավելի հաճախ խորհրդատվության անհրաժեշտություն է առաջանում այն դեպքում, երբ ստեղծվում է գործողությունների զարգացման փակուղային, դրամատիկական վիճակ, երբ կարիք կա հանգուցալուծման, մասնավորապես այն ժամանակ, երբ վիպական գործողությունների կիզակետում գլխավոր հերոսն է: Խորհրդատվության միջոցով գերազանցապես փորձ է արվում ապահովելու գործողությունների զարգացումն ու տրամաբանական ավարտը:

ԳՈՒՄԱՆԸ «ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐ» ԷՊՈՍՈՒՄ

Վանո Եղիազարյան

Վանաձոր

Գուսանների և վարձակների մասին բազմաթիվ վկայություններ են պահպանվել հայ մատենագրության էջերում, միջնադարյան մանրանկարներում և այլուր, որին անդրադարձել ենք «Կին գուսանները հայոց մեջ» հոդվածում: Մեր խնդրո առարկան այս հոդվածում «Սասնա ծուեր» էպոսի գուսաններն են, ովքեր որպես էպիկական կերպար մասնակից են դառնում «Սասնա ծուեր» էպոսի վիպական գործողությանը:

Այսպես՝ Տարոնցի Կրպոյի պատումում Դավթի եղբայրներից մեկի անունը Խոր Գուսան է, ով ընդամենը մեկ անգամ է հանդես գալիս վիրավոր Դավթին մյուս եղբայրների հետ օգնության հասնելիս: Ինչպես արդեն նկատված է. «Աբամելեքի որդոց անուններեն երեքը բոլորովին բանաստեղծական անուն կը թվին. Ճնճղափոքրիկ, Յոանվեգին և Խորգուսանն: Գուսանը՝ երգիչ կը նշանակե. իսկ առաջին երկու անունները չեն բացատրվիր» (Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, Ե., 1966, էջ 519):

Էպոսի առաջին ճյուղում գուսաններ հանդիպում են Սանասարի հարսանիքի տեսարանում: Ծովինարը, երբ հարսանիքի պատրաստություն էր տեսնում.

Քառսուն ձեռք փող ու թմբուկ, գուսանք բերել էտու
(«Սասունցի Դավիթ», Ե, 1990, էջ 163):

Հայոցձորցի Թառո Կազարյանի պատումում Սանասարի հարսանիքին մայրը «քառսուն ձեռք նաղարա-գուռնա բերել տվավ», և քառասուն օր ու գիշեր հարսանիք արին (Սասնա ծուեր. տաս լավագույն պատումներ, Ե., 1977, այսուհետև՝ ԼՊ, էջ 568): Նկատենք, որ համահավաք բնագրում «փող ու թմբուկ, գուսանք» բառերի փոխարեն ասվում է «նաղարա-գուռնա»: **Նաղարա** նշանակում է **թմբուկ**, իսկ Մ. Աբեղյանը նկատել է, որ Հր. Աճառյանի հաղորդած տեղեկությամբ Բուլանըխի բարբառով **թմբուկ** բառը գործածվել է **գուսան** իմաստով (Մ. Աբեղյան, հ. Բ, էջ 194):

Հաջորդ հանդիպումը գուսանների հետ Դավթի ճյուղում է, երբ Իսմիլ խաթունն է իր հետ բերած հարսներին՝ վարձակներին, օգտագործում, որ Մելիքի հետ մենամարտող Դավիթը շեղի իր ուշադրությունը, և նրա հարվածի ուժը թեթև լինի:

Իսմիլ խաթուն իր հետ բերած կնիկներուն,
 Էդա ազապ աղջիկներուն,
 Էդա շավար քաշողներուն ասաց.
 — Շնոտ, շավար քաշեք,
 — Շնոտ, փողեր փչեք,
 — Շնոտ, թմբուկ զարկեք,
 — Շնոտ, ձեր քաֆկիրներ բռնեցեք ձեր ձեռ,
 — Խաղացեք, խորոտ խաղացեք,
 — Դավիթ որ գա՝ ազապ տըղա է,
 Կ'իրիշկի ձեզի, զարկ թոն կը զարկի.
 Մելիք չի սպանի («Մասունցի Դավիթ», էջ 336-337):

Շավար քաշողները լարային երաժշտական գործիքներ նվագողներն են, փող փչողները՝ փողային, իսկ թմբուկ զարկողները՝ հարվածային: Պարզ է, որ վարձակ կանայք նվագել են նշված երաժշտական գործիքներով և միաժամանակ նաև պարել, որ շեղեն Դավթի ուշադրությունը:

Նկատենք, որ պատումներում ևս ընդգծվել է այն իրողությունը, որ վարձակ աղջիկների ներկայությամբ Դավթի ուշադրությունը պիտի շեղվի, և նրա հարվածի ուժը թեթև պիտի լինի: Այսպես՝

Ղազնաֆարցի Գևորգ Պետրոսյանի պատում.

«Իսմիլ խաթուն **ախչոզներ** խանչեց, խաղցուց.
 Տեսավ Դավիթ սկի ուրանց յան չորի, չիշկա»
 (Մասունցի Դավիթ, նորագույն պատումներ, Ե., 1977, այսուհետև՝ ՆՊ, էջ 228):

Ղազնաֆարցի Սաբեր Պետրոսյանի պատում.

Մելիքի մեր **յոթ ախչիզ** հավաքե բերե,
 Որ Դավիթի զարգելու վախտ պար խաղան,
 Դավիթի այք ընգնի **ախչոզներին**,
 Մելիքին չըկըրնա զարգա (ՆՊ, էջ 294):

Մոկացի Հովհանի պատում.

«Տաս վ'երկու **ազապ աղջիկ** առից,
 Կանգնավ էնու դիմաց, —
 «Ջանիման» կը խաղին (ԼՊ, էջ 464):

Ինչպես տեսնում ենք, աղջիկները ոչ միայն նվագում են, այլև պարում, դա առավել ընդգծվել է Մոկացի Հովհանի պատումում, քանի որ «**ջանիման**» նշանակում է **պարերգ**, այսինքն՝ խոսքն այստեղ ակնհայտորեն վարձակների մասին է:

Ի դեպ, կան պատումներ, որտեղ նկատելի չէ, որ Դավթի ուշադրությունը շեղողները վարձակներն են, օրինակ՝ Հայոցձորցի Թառո Կազարյանի պատումը.

Մերն **նաղարեք** զարնել իտուր,
 Որ Տավիթ շըշկովի, չկանա զարնել (ԼՊ, էջ 596):

Արդեն նշել ենք, որ **նաղարա** նշանակում է **թմբուկ**, և այստեղ պարզ չէ, թե ովքեր են թմբուկ զարկողները:

Վարձակներին է վերաբերում նաև էպոսի այն հաստվածը, որտեղ Հովանը Միերի ջոջ սազ էտու գարնել,
 Միերի թմբունկ էտու ծեծել,
 Միերի փող էտու փչել («Սասուցի Դավիթ», էջ 316):

Հորեղբայրը բերել է տալիս վարձակ հարսներին, որպեսզի նվագով ու երգով համոզեն Դավթին, որ կռիվ չգնա.

Հարսներ էկան, դեմ կայնան,
 Խաղով ասին Դավթին.
 «Դավիթ, էրթալ քեզ չ'ընի, դառնալ քեզ ընի.
 Դառնալ քեզ ընի, մեր աղբեր Դավիթ.
 Չուր հիմիկ քեզ հարսություն չենք արեր-
 Նոր տի հարսություն անենք, մեր աղբեր Դավիթ»
 («Սասունցի Դավիթ», էջ 316):

Ակնհայտ է, որ այս անգամ էլ խոսքը վարձակների մասին է:

Մինչդեռ երբ Փոքր Միերի ճյուղում համահավաք բնագրում հանդիպում ենք գուսաններին, ամենևին էլ պարզ չէ, թե ովքեր են այդ գուսանները՝ կանայք, թե՛ տղամարդիկ: Այսպես՝

Փոքր Միերը գուսանների միջավայրում էր, երբ լսեց Ձենով Հովանի ձայնը.

Միեր գուսաններում ասաց.
 — Ըդոնց ձեն կտրեք, էդ իմ ցեղի ձենն էր էկավ («Սասունցի Դավիթ», էջ 392):

Խնդիրը, ինչպես միշտ, լուծվում է պատումների համակողմանի քննությունով:

Տարոնցի Կրպոյի պատում.

— Ըդի ձրը ջրնսի ձեն չե.
 Ճժերն են ու դահուներն են. ընդոնց ձենն ե (հ. Բ, էջ 42):

Ապարանցի Մուրադի պատում.

Դիուչուն, գունաչուն ըսեց.
 — Ըդոնց ձեն կտրեք, իդա իմ ջնսի ձեն էր՝ էկավ (հ. Բ, էջ 93):

Եթե Տարոնցի Կրպոյի և Ապարանցի Մուրադի պատումներում **գուսան** բառին փոխարինել է **դահուլ** բառը, ապա Մոկացի Խապոյենց Զատիկի պատումում գուսանների փոխարեն գործածվել է «ազապ լաճիր, ազապ աղչկտիր» արտահայտությունը, որով կրկին հաստատվում է այն, որ այստեղ ևս գուսանների հետ ներկա են նաև վարձակները:

Միեր էսաց. — Ազապ լաճիր, ազապ աղչկտիր,
 Դինջ կացեք, իմ խրողբոր ձեն կու գա (ԼՊ, էջ 405):

Էպոսի համահավաք բնագրից դուրս է մնացել գուսանների հետ կապված երկու դեպք: Այսպես՝ Սասունցի Թամո Դավթյանի պատումում մարցիք Մելիքին հաղթած Դավթին դիմավորում են «դրիուլ-գուռով և գուսնով» (հ. Բ, էջ 186),

իսկ Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի պատումում քեռին Դավթի և Խանդութի հարսանիքին «Բերեց յոթ ձեռք դիռլ ու գուննա» (հ. Բ, էջ 318): Նշված երկու հատվածները, սակայն, տեղ չեն գտել համահավաք բնագրում:

Էպոսի համահավաք բնագրում գուսանների դերը չափազանց կարևոր է Դավթի և Խանդութի ամուսնության հարցում: Այս հատվածում գուսանների մասին շատ բան է բացահայտվում. Խանդութը հարցնում է, թե օրական ինչքան փող են աշխատում, գուսանը նրան պատասխանում է, թե օր կա շատ, օր կա՝ քիչ, օր կա՝ մեկ արծաթ, օր կա՝ երկու: Խանդութը օրական մեկ արծաթ է խոստանում գուսաններին, որ ուղարկի Դավթի մոտ՝ իր գովքն անելու:

— Գուսաններ, — ասաց, — կ'երթաք Սասուն,
Կը հարցուք Դավթի սենեկ,
Կ'երթաք, կը նստեք էստեղ,
Դավթի առջև ինձի կը գովեք,
Որ էլնի, գա, ինձի առնի («Սասունցի Դավիթ», էջ 348):

Գուսանները գնում են Սասուն, հանդիպում են Սասնա տղաներին, ովքեր ուզում էին խլել գուսանների սագերը՝ զարմանալով, որ այդ ականջավոր փայտից ձայն է գալիս: Քեռի Թորոսը բարկանում է տղաների վրա, գուսաններին տանում իր տուն, հյուրասիրում, ապա խաբում նրանց, թե ինքը Դավիթն է, լսում է Խանդութի գովքը և տղաներին ասում, որ ծեծեն գուսաններին, քանի որ նրանք եկել են, որ խաբեն Դավթին: Տղաները ջարդում են գուսանների սագերը և ծեծում նրանց: Հանդիպում է Դավիթը նրանց, իմանում եղելությունը և ասում, որ ինքն է Դավիթը, փող է տալիս գուսաններին, որ սագերը շինել տան, ոսկի թել քաշեն վրան և գան հնչեցնեն Խանդութի գովքը: Սպիտակամորուս, թխամորուս և ջահել գուսաններն ամենքը յուրովի երգում են Խանդութի գովերգը, իսկ Դավիթը նրանց փող է տալիս և ճանապարհում՝ խոստանալով յոթ օր հետո հյուր գնալ Խանդութին:

Համեմատելով էպոսի այլ պատումները ևս՝ նկատում ենք՝ այս դրվագի համար կան զանազան տարբերակներ:

Տարոնցի Կրպոյի, Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի, Ալաշկերտցի Կարապետ Թամոյանի, Ալաշկերտցի Թևոս Մալխասյանի, Ղազնաֆարցի Գևորգ Պետրոսյանի, Սշեցի Մարտիրոս Գրիգորյանի, Մոկացի Նախտ քեռու, Մոկացի Խապոյենց Զատիկի, Գավաշեցի Մարգարիտ Մարգայանի պատումներում Խանդութն է իմանում Դավթի մասին և գուսաններ է ուղարկում, Հայոցճորցի Թառո Կազարյանի պատումում Խանդութի հայրն է ուղարկում գուսաններին, որ գտնեն Դավթին և բերեն, իր աղջկա հետ պսակեն, Ղազնաֆարցի Սաբեթ Պետրոսյանի, Մոկացի Թովմաս Մարգայանի պատումներում Դավիթը երազ է տեսնում և ամուսնանում երազում տեսած աղջկա՝ Խանդութի հետ, Սասունցի Թամո Դավթյանի պատումում Խանդութը գուսանների միջոցով է գիր ուղարկում, իսկ Ապարանցի Մուրադի և Մարտունեցի Հովհաննես Հակոբյանի պա-

տումներում Խանդութը նամակ է ուղարկում նամակատարի՝ «փոշտալյոնի» միջոցով:

Դիտենք նաև, որ Մոկաց, Մշո և Սասնա պատումներում Դավթի և Խանդութի ամուսնության դրվագում չի նկատվում ընդհանուր օրինաչափություն: Այսպես՝ Մոկացի Թովմաս Սարգսյանի պատումում Դավթի խանդութին երագում տեսնում է և քեռի Թորոսին ուղարկում՝ Խանդութին ուզելու (հ. Գ, Ե., 1979, էջ 77): Մինչդեռ Մոկաց մյուս պատումներում՝ Մոկացի Նախո քեռու, Մոկացի Խապոյենց Զատիկի, Գավաշեցի Մարգարիտ Սարգսյանի, Հայոցճորցի Թառո Կազարյանի պատումներում գուսանների միջոցով է իրականանում ամուսնությունը: Նույն կերպ՝ Մշո պատումներում. Ապարանցի Մուրադի, Մարտունեցի Հովհաննես Հակոբյանի պատումներում Խանդութը նամակ է ուղարկում, իսկ Մշո այլ պատումներում՝ Տարոնցի Կրպոյի, Մշեցի Մարտիրոս Գրիգորյանի պատումներում աշուղն է դեպքերի մասնակիցը:

Անգամ նույն աղբյուրից սերված պատումներում նկատելի են տարբեր մոտեցումներ, ինքնատիպ լուծումներ:

Այսպես՝ Ղազնաֆարցի քույր ու եղբայր Սաբեթ և Գևորգ Պետրոսյանների պատումների համեմատությամբ պարզվում է, որ քրոջ՝ Սաբեթ Պետրոսյանի պատումում Դավթի խաբ է տեսնում և ամուսնանում Խոյա Խանդութի հետ, այսինքն՝ այստեղ խոսք չկա գուսանների մասին, իսկ եղբոր՝ Գևորգ Պետրոսյանի պատումում Խոյա Խանդութ խաթունը մի գուսան է կանչում, փող է տալիս, գուսանը գնում է Սասուն, ճժերին հարցնում Դավթի տունը, գնում նստում Դավթի բերդի դիմաց, սազը քոքում և Խանդութի գովքն անում: Եվ սա այն դեպքում, երբ Գևորգ և Սաբեթ Պետրոսյանները լսել են իրենց պատումները հորեղբորից՝ Նիկողոս Մարգարյանից, վերջինս էլ Սաբեթի վկայությամբ այն սովորել էր մի սասունցուց:

Ինչպես արդեն նկատված է. «ոչ մի ասացող երբեք նույնությամբ չի կրկնում սովորածը, իր կամքից անկախ, իր աշխարհըմբռնման, կյանքի ճանաչողության, գեղարվեստական ճաշակի ու վիպական վարպետության համապատասխան նոր երանգներ է տալիս նրան, ինչ-որ չափով իր անհատականության կնիքը դնում վրան» (ՆՊ, էջ 190):

Նկատենք, սակայն, որ Սասնո և Մշո պատումներում գերիշխողն է պիկականությունն է, իսկ Մոկաց պատումներում՝ քնարականությունը: Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոսյանի, Սասունցի Թամո Դավթյանի պատումներում Խանդութը 4 խոսք է սովորեցնում, իսկ Ալաշկերտցի Կարապետ Թամոյանի պատումում՝ 3 խոսք, որը պետք է ասի գուսանը և դրանով գրավի Դավթի սերը: Այստեղ նկատելի է նաև խոսքի մոգական ուժի ազդեցությունը, որն այլ պատումներում գիր ուղարկելու միջոցով է արտահայտվել:

Համեմատելով պատումներում Խանդութի գովքը՝ նկատում ենք, որ գովերգից զուրկ են Մշո պատումները (Տարոնցի Կրպոյի, Ապարանցի Մուրադի,

Մշեցի Մարտիրոս Գրիգորյանի, Մարտունեցի Հովհաննես Հակոբյանի պատումները): Սասնա պատումներում առկա են գովքի խոսքային տարբերակները (Սասունցի Թամո Դավթյանի, Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի, Ալաշկերտցի Կարապետ Թամոյանի պատումներ), իսկ Մոկաց պատումներում, ի տարբերություն մյուս պատումների, ասացողները երգելով են կատարել Խանդութի գովերգը՝ բացի Մոկացի Թովմաս Սարգսյանի պատումից, որտեղ գուսանը և իր գովքը բացակայում են, քանի որ ամուսնությունը երազի միջոցով է կատարվում: Ալաշկերտցի Թևոս Մալխասյանի, Ղազնաֆարցի Գևորգ Պետրոսյանի պատումները, Մոկացի Նախո քեռու, Մոկացի Խապոյենց Զատիկի, Գավաշեցի Մարգարիտ Սարգսյանի, Հայոցճորցի Թառո Կազարյանի պատումներում Խանդութի գովքը երգային է:

Այժմ պատումների համեմատական քննությամբ փորձենք վերստեղծել գուսանի ամբողջական պատկերն էպոսում:

Նախ՝ Դավթի և Խանդութի դրվագում.

1. Գուսանին կանչում են և ուղարկում գովք անելու.
2. Խանդութը գուսանին հարցնում է, թե ինչքան է օրական վաստակում.
3. Գուսանը պատասխանում է. «Խանում, աշղըթեն ա, Յես ինչ գինամ, որ ըսիմ: Որ կա, շատ կ'առնիմ, որ կա՝ քիչ».
4. Խանդութը հարցնում է՝ ինչքան տա, որ գնա երեք (չորս) խոսք ասի ու գա.
5. Գուսանը չի սակարկում, պատրաստ է Խանդութի «խաթեր համար» էլ գնալ.
6. Խանդութը փող է տալիս (օրական մի արծաթ), որ գուսանը գովք անի կամ նամակ տանի.
7. Գուսանին խաբում է քեռի Թորոսը կամ Ձենով Հովանը, թե Դավթին է.
8. Գուսանը նվագում և երգում է՝ գովք է ասում, գովերգում.
9. Գուսանը գյուղեգյուղ անցնում է և շատ փող է հավաքում.
10. Սասնա ճժերը խլում են գուսանի նվագարանը և քարերով խփում նրան.
11. Գուսանը պաշտպանվում է Սասնա ճժերից. «–Հեյ, իմկնի՛ շանորդիներ, Մարդ չտեսեր իք. մարդ իմ, աշղդ իմ, Խեղճ մարդ իմ, եկեր իմ, խաղ կ'ըսիմ, Ողորմութեն կը հավաքիմ».
12. Գուսանին ծեծում են, տանում գցում ձորը, քեռի Թորոսը մի ճլոտ է զարկում գուսանի երեսին, որից նրա վիզը ծովում (օզրում) է.
13. Գուսանի նվագարանը ջարդում են կամ խփում են գլխին.
14. Գուսանը անիծում է և կամ հայհոյում Դավթին.
15. Գուսանը Դավթին ասում է. «Մեր իդարեն վրը էն տամբուրներին էր», որով ակնարկում են, որ դա իրենց ապրուստի միջոցն է.

16. Դավիթը փող է տալիս, որ շինեն ջարդված նվագարանը, ոսկի թել քաշեն վրան կամ նորը գնեն.
17. Գուսանը մի ոսկի է տալիս հոտաղներին, որ հավաքեն դամբուռի կտորտանքը.
18. Գուսանին ուտեցնում, խմեցնում են և քնելու տեղ են տալիս.
19. Գուսանի գլխին Դավիթը կտտոց է տալիս, և նրա ծոված վիզը ուղղվում է.
20. Դավիթը գուսանին անվանում է «պարո» և «մի ճանգ ոսկի» է տալիս: Մրան ավելացնենք նաև այլ դրվագներում գուսանի կատարած դերը, որով պատկերը կամբողջանա.
21. Գուսանը քառասուն օր ու գիշեր հարսանիքի մեջ է.
22. Կին գուսանները Հովանի պատվերով նվագում են ու պարում, որ Դավթին չթողնեն կռիվ գնա.
23. Մելիքի հետ մենամարտող Դավթի ուշադրությունը փորձում են շեղել կին գուսանները՝ «Ջանսիման» խաղով, որ Դավթի հարվածի ուժը թեթև լինի.
24. Գուսանները բարձր նվագում են, որ Փոքր Մհերը չլսի իր ցեղի՝ վրեժխնդրություն պահանջող ձայնը:

Քննելով պատումները՝ նկատում ենք, որ գուսանական երաժշտական գործիքներից էպոսում հիշատակվել են փողային, հարվածային, լարային գործիքներ՝ **փող, գուռնա, թմբուկ (նաղարա, դհոլ), շավար (շավեռ), սազ, դամբուռ (տամբուր), չընկուռ**, իսկ որպես **գուսան** գործածվել են **աշող, աշղ, գուսան, կաղոզան, կողուզան, դահոլ** տարբերակները: Էպոսում գուսանը մի տեղ սպիտակամորուս, թխամորուս կամ ջահել տղամարդ է, ով նաև բեղեր ունի, իսկ մի այլ տեղ ազապ աղջիկ է, հարս կամ կին:

Ամփոփելով փաստենք, որ մեր մատենագիրների հիշատակած գուսաններն ու պարուհի վարձակները, հայրեններ, անտունիներ երգող գուսան տղամարդիկ ու կանայք, որոնք պատկերված են նաև միջնադարյան մանրանկարներում, որպես գործող անձինք հիշատակվել են նաև էպոսում: Գուսաններն էպոսում կատարել են կարևոր դեր. նրանք ամուսնացնում են էպոսի գլխավոր կերպարին՝ Դավթին, մասնակցում են Սանասարի և Դավթի հարսանիքին, խնդությամբ դիմավորում են Մելիքին հաղթած Դավթին, փորձում են Դավթին հետ պահել կռիվ գնալու մտքից, շեղել Դավթին, որ նրա հարվածի ուժը թեթև լինի, Փոքր Մհերին հեռու պահել ցեղի վրեժխնդրությունից:

Միով բանիվ, գուսանն էպոսում ազդեցիկ կերպար է՝ հատկապես Դավթի և Խանդութի ամուսնության հարցում, երբ նա ազդում է էպոսի գործողության ընթացքի վրա:

«ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐԻ» ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԿՐՈՆԱԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆԱԿԱՆ ՉՈՒԳԱՅԵՌՆԵՐԸ

Թամար Հայրապետյան

Հայ ժողովրդի վիպական գիտակցության մեջ ամրակայված կրոնաառասպելաբանական պատկերացումների, ծեսերի, աստվածաշնչյան ավանդությունների որոշ հարակցումներ իրենց դրսևորումներն են գտել «Սասնա ծռեր» կամ «Սասունցի Դավիթ» հերոսավեպում և հայկական հրաշապատում հեքիաթներում:

Հայ ժողովրդական հերոսավեպի նախնական հիշատակություններից կարելի է համարել Սանասարի և եղբոր մասին հնագույն գրավոր ավանդությունը՝ պահպանված Աստվածաշնչում⁵, որտեղ դրոցազնավեպի առաջին ճյուղի՝ «Սանասարի և Բաղդասարի» ծագումնաբանությունն աղերսվում է աստվածաշնչյան այն դրվագի հետ, որտեղ նկարագրվում է Նինվեի թագավոր Սենեքերիմի արյունոտ վախճանը՝ որպես Աստծո պատիժ՝ Երուսաղեմի դեմ արշավելու համար: Նույնը կարելի է ասել Դավթին կրակով ու ոսկով փորձելու նվիրագործման ծեսի մասին, որի ժամանակ Դավիթն այրում է իր լեզուն և դառնում թոթովախոս (թլոր, թվատ), և որը, հանդիպելով մեր ժողովրդական վեպի գրեթե բոլոր պատումներում, պատմվում է նաև Մովսես Մարգարեի մանկության մասին ավանդության մեջ, որտեղ կրակով ու ոսկով փորձության ենթարկված Մովսեսը նույնպես դառնում է թվատ:

Հերոսավեպի առաջին ճյուղի հիմքում ընկած է երկվորյակների ջրային ծննդի հեթանոսական առասպելը, որն ավելի բնորոշ է Մոկաց պատումներին⁶:

Ջրային տարերքն անձնավորող դիցուհի Ծովինարը (տարբերակներում՝ Ծովյալ, Ծովիան խաթուն) աստիճանաբար պատմականացել, դարձել է հայոց Գագիկ (տարբերակ՝ Խաչիկ) թագավորի չքնաղ դուստրը: Հերոսավեպի առաջին ճյուղում հայ-տաճիկ, խաչապաշտ-կռապաշտ կրոնաազգային խտրականությունը դրսևորվում է Բաղդադի խալիֆայի՝ Ծովինարին կնության առնելու պահանջի մերժմամբ.

5 Աստուածաշունչ, Չորրորդ գիրք Թագատրաց, ԺԹ, 35-37, Կոստանդնուպոլիս, 1883, էջ 448:

6 Մշո պատումներում երկվորյակներն ունեն բնական, իրական ծագում (Ա. Սահակյան, «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն, Երևան, 1975, էջ 104):

Թագավորն ասաց. — Ես հայ եմ, դու՛ արար,
Ես՛ խաչապաշտ, դու՛ կռապաշտ,
Ի՞նչ բան է, որ ես իմ աղջիկ տամ քեզ:
Ես իմ աղջիկ չեմ իտա քեզ!:

Սակայն Ծովինարն իր անձը զոհեցրեց որոշում է ընդունում: Եվ նրա հարկադիր ամուսնությամբ երկիրն ասպատակությունից փրկելու վիպական դրվագն աղերսվում է հայկական հեքիաթներում տարածված՝ արքայադստերը ջրարգել վիշապին զոհաբերելու առասպելային հետ²: Այնուհետև Ծովինարը մեկ տարի (տարբեր պատումներում ժամկետները փոփոխվում են) Խալիֆայի հետ «ֆարդա» (առագաստ) չմտնելու, առանձին «քոշկ ու սարայում» ապրելու, հայ քահանայի հետ իր Աստծուն կանչելու, իր խաչը պաշտելու պայմաններ է դնում, որոնք ընդունվում են այլադավան ամուսնու կողմից, ով իր հերթին պետք է իր «կուռքերին պաշտի»³:

Բաղդադ գնալուց առաջ Ծովինարը վերջին անգամ զբոսնում է հայրենի «աղբրների վրա» և Կապույտ ծովի (Վանա լճի) ափին ծարավելով՝ աղոթում է Աստծուն ու ժայռից հրաշքով բխած Կաթնաղբյուրից երկու բուռ ջուր է խմում: Աղջիկը, անարատ կույս լինելով, իր խմած ջրից հղիանում է և երկու տղա է ծնում. լիքը բռից սերվածը՝ խոշորակազմ Սանասարը, կիսատ բռից սերվածը՝ փոքրամարմին Բաղդասարը, որոնց գերբնական ծնունդը համադրվում է սրբազան երկվորյակների միջագգային առասպելների հետ: Կուսական ծանոթի առասպելաբանական պատկերացումները ներթափանցել են նաև քրիստոնեական բարոյախոսության հիմքով ստեղծված հայկական այնպիսի հեքիաթների մեջ, ինչպիսիք են՝ «Մերջանի հեքիաթը»⁴ (Այրարատ), «Ճիքկո»⁵ (Գուգարք-Լոռի), «Նառդան»⁶ (Մեղրի), «Ճուկոն կամ Գաբրիել հրեշտակի հեքիաթ»⁷ (Ալաշկերտ), «Նառ խաթրուն»⁸ (Վան-Վասպուրական), «Կըղլեշան»⁹ (Մոկս) և այլն:

«Ճիքկոն» հեքիաթում եղբայրը հանդիմանում է քրոջը. «Ասըմ ա. — Այ քիրա, բա ես նոքարութնով, դոնե-դոուն ընգնելով մեր գլուխը պիեմ, դու տենց

1 «Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, Երևան, 1981, էջ 4-5:
2 Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետ՝ ՀԺՀ), հ. V, Երևան, 1966, էջ 15-27, հ. VI, Երևան, 1973, էջ 656-659, հ. VII, Երևան, 1979, էջ 11-15, հ. IX, Երևան, 1968, էջ 13-34, հ. XIII, Երևան, 1985, էջ 9-13, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն (այսուհետ՝ ՀԱԲ), հ.19, Երևան, էջ 70-71:
3 «Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, էջ 7-8:
4 ՀԺՀ, հ. I, Երևան, 1959, էջ 228-235:
5 ՀԺՀ, հ. VIII, Երևան, 1977, էջ 481-490:
6 ՀԺՀ, հ. VII, էջ 606-617:
7 ՀԺՀ, հ. IX, էջ 103-107:
8 ՀԺՀ, հ. XIV, Երևան, 1999, էջ 542-546:
9 ՀԺՀ, հ. XVII, Երևան, 2012, էջ 152-154:

քան անձն»¹⁰: Քույրը երդվում, «օրթում կրակն ա ընգնըմ, ասըմ ա. — Ես օքնու էրես չեմ տեհել», հիշում է, որ միայն պատահաբար ուլունք է կուլ տվել¹¹:

«Մերջանի հեքիաթում»¹² (Այրարատ) աղջիկը հղիանում է մարջանից: Երեխայի հոր անորոշությունը նույն հեքիաթախմբի մյուս պատումներում ևս հանգում է կուսական ծննդի թեմային: Եղբայրների մեղադրանքին ի պատասխան՝ քույրը պահանջում է, որ նրանք ներկա գտնվեն իր ծննդաբերությանը՝ հանձնվելու, որ ինքը կենսաբանական ճանապարհով չի երեխային լույս աշխարհ բերելու, այլ՝ գերբնական. «Եփ որ ասեց.- Ես կազատվեմ ուրիշ կնանոց նման, էն վախտը իմ արիւնը ձեզ հալալ, թե որ էրեխեն բերնովս կգա՝ էն վախտը ընդե էլ ինձ մեղք չունեն»¹³: Երեք օր հետո եղբայրները տեսնում են, որ իրենց քույրն անմեղ է, իսկ նրա բերանից ելած տղան էպոսի երկվորյակների նման «ուրիշ տղեքանց նման չի»¹⁴:

Դյուցազնավեպում նույնպես, երբ Խալիֆան իմանում է Ծովինարի հղիության մասին, որոշում է սպանել նրան, բայց վերջինիս խնդրանքով հետաձգվում է վճռի կատարումը, մինչև որ Խալիֆան, տեսնելով երկվորյակ եղբայրների հզորությունը, հանձնվում է նրանց մոր անմեղության մեջ, հաշտվում նրա հետ: Ծովինարը հեքիաթի հերոսուհու նման հավաստիացնում է.

Իմ խոր տնեն որ կույս իկեր եմ,
Մինչեվ էսօր ըսկուն կույս եմ¹⁵:

Հայաստանի տարբեր պատմաագագրական շրջաններից գրառված մեզ հետաքրքրող հեքիաթներում աղջիկը հղիանում է ոչ բնական ճանապարհով՝ սեռագագացողություն խորհրդանշող ուլունքներից, մարջանից, ոսպից, կոտից և ծնում է գերբնական ուժի տեր անսովոր տղաներ, որոնց ծագումը պայմանավորված է կրոնաառասպելաբանական պատկերացումներով: Առասպելներում և հեքիաթներում առկա նախակերպարների արքետիպային բովանդակությունը հիմնականում արտահայտվում է փոխաբերությունների միջոցով¹⁶: Մանկան արքետիպն ընդունում է ամենաբազմազան ձևեր՝ թանկարժեք քարի, ծաղկի, ոսկե ձվի, գնդակի, թասի, մարգարտի, քառվորյակի և այլն¹⁷:

10 ՀԺՀ, հ. VIII, էջ 482:

11 Նույն տեղում:

12 ՀԺՀ, հ. I, էջ 228-235:

13 Նույն տեղում, էջ 232:

14 Նույն տեղում:

15 «Սասնա ծռեր», աշխատասիրությամբ՝ Ս. Հարությունյանի, Երևան, 1977, էջ104:

16 К. Юнг, Душа и миф. Шесть архетипов, Харвест, 2005, с 87.

17 Նույն տեղում, էջ 91:

Վան-Վասպուրականից գրառված «Հինաստուն տղեն»¹⁸ հեքիաթում աղջիկը պատահաբար հղիանում է պնակի (քյասա) մեջ լցված աղացած «կոտից» և տղա է ունենում, ով սիրում է խաղալ ջրի մեջ՝ «հատվի պըռուկում»¹⁹, իսկ թագավորի աղջիկը պարբերաբար երազ է տեսնում, որ ծովի մեջ լող տվող պստիկ ձուկը, օրեցօր մեծանալով, իրեն անհանգստություն է պատճառում, չի թողնում քնել: Միայն «կոտից» ծնված ինաստուն տղան է կարողանում մեկնաբանել թագավորի աղջկա երազը՝ բացահայտելով, որ աղջիկը հղի է, և ծովում լողացող ձուկը աղջկա որովայնում շարժվող երեխայի խորհրդանիշն է: «Երազները երբեմն կարող են որոշ իրադրությունների մասին իրազեկել շատ ավելի վաղ, քան դրանք կկատարվեն իրականության մեջ»²⁰: Ինչպես Արևն է երկնքի օվկիանոսից ելնում, այնպես էլ երեխան է մայրական որովայնի ծովից դուրս գալիս՝ խորհրդանշելով աշխարհի ծագումը, ծնունդն ու մանկությունը, որտեղ երեխայի ծնունդն ու Արևի ծագումը այլաբանորեն հավասարագոր են հավիտենական մանկան արքետիպին²¹:

«Երեմեա թակավոր»²² (Վան-Վասպուրական) հեքիաթում նվիրագործյալը խորթ մոր կողմից խաբեությամբ նետվում է ծովը՝ ապաստան գտնելով մեծ ձկան որովայնում. «Աստծու խրամանքյով մեյ խատ կեդ ծյուկ էսա ախչկան կուլ կուտա: Ախչիկն ի, մեյ էսա ծկան փուրին ութ օրից սորա, կծնի, մեյ խատ խուռնի-խրեղեն լաճ տղեն կպերի»²³: «Մարգրտաշար»²⁴ (Վան-Վասպուրական) հեքիաթում, չղիմանալով աղջկա արցունքների մրմուռին, ձուկը նրան փախում է ծովափին²⁵: «Աղջիկն ի, կելնի կը կայնի էն տեղ, կը կանչի բարի լուսու Քրիստոս, կասի: — Եւ՛ Տիրամօր քեառուն խինգ կանթեղ, քեօ բարի լուսով շող մը թալ սևաուրիս, բալքի ես ըս տեղէն ազատուն»²⁶: Վերոհիշյալ «Երեմեա թակավոր» հեքիաթում «Ախչիկն ի, ծովու մեչեն կբռա, կասի.- Ախր ես մենակ չեմ, զիկ գրկյանոց էլ կա»²⁷: Աստծո հրամանով կետ ձուկը փախում է ծովափին,

18 ՀԺՀ, հ. XIV, էջ 452-460:

19 «Սասունցի Դավիթ» հերոսավեպում Սանասարը գնում է «ծովի բերան». ավելին՝ ծովի խորքերում է նա ձեռք բերում Քրուկիկ Ջալալին, Թուր Կեծակին, Իսաչ Պատերազմին, Պինդ վահան և շապիկ գրեհին («Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, Երևան, 1981, էջ 38-39):

20 К. Юнг, Архетип и символ, Москва, 1991, с. 47.

21 К. Юнг, Душа и миф. Шесть архетипов, с. 53.

22 ՀԺՀ, հ. XV, Երևան, էջ 397-402:

23 Նույն տեղում, էջ 401:

24 Էմինեան ազգագրական ժողովածու (այսուհետ՝ ԷԱԺ), հ. Բ, Մոսկուա-Վաղարշապատ, 1901, էջ 432-442:

25 ԷԱԺ, հ. Բ, էջ 442:

26 Նույն տեղում:

27 ՀԺՀ, հ. XV, էջ 402:

և «աղչիկ, ուր տղեն գյիրկ, կելնի տյուն»²⁸: Վերոհիշյալ բոլոր հեքիաթներում էլ աղչիկների հղիությունն առնչվում է հայոց ծիսաառասպելական պատկերացումներում ամրակայված ծովի «ծիրանի» և ծնունդ խորհրդանշող սկզբի հետ²⁹: Ջրի գործությամբ և ջրում հղիանալը լայնորեն խաղարկվում է ինչպես ընդհանուր առասպելաբանության, այնպես էլ առաջավորարևելյան կրոնի, զրադաշտականության պատմության մեջ, որի սրբազան գրքի՝ «Ավեստայի» հիմքի վրա կառուցված մի առասպելում կատարածաբանական փրկիչը՝ բոլոր չարիքներն արմատախիլ անող Աստվատ-Արտան (հմմտ. Հիսուսի հետ), ծնվել է արևելքում, Ջրադաշտի՝ ծովի խորքերում պահպանվող սերմից և այդ ծովում լողացող անարատ կույսից³⁰: Օսական «Նարթյան դիցավեպում» ծովային աղչիկը նարթերի հզոր դյուցազնի՝ Ախսարթագի հետ ամուսնանում է հենց ծովի հատակին՝ ծնելով երկվորյակ եղբայրներ Վըրըզմազին և Խամըցին³¹:

Հերոսավեպի՝ ջրից ծնված հսկա Սանասարը ջրից է ստանում իր հասակը, անպարտելի ուժն ու գործությունը, անխոցելի զենքն ու զրահը: Ջուրը անգիտակցականի՝ ամենից հաճախ հանդիպող խորհրդանիշն է: Իսկ անգիտակցականը կառավարվում է կենսական ուժերի, բնագրական մտածների, այսինքն՝ արքեոտիպերի միջոցով³²:

Սանասարը, ծովափի հսկայական քարի տակից հանելով Քուռկիկ Ջալալու սանձը, հարվածում է ջրին, և բացվող ծովից ելնում է հրեղեն ձին: «Ջիրբալել-Խըղըր Նարին»³³ (Վան-Վասպուրական) հեքիաթի հերոսը նույնպես գիտի ծովի միջի ձիերի ու սանձերի տեղը: Ծովի ափին «մարմար կա, քյար թող շրոճի, քյարի տակ ջուխտըմ գյամ կա, մեր ծիաըտեկաց գյամերն են, առնի գյամեր, իրեք դիր աստծու անուն տա, զանի մեջ ծովուն, ծիյանք կուգյան»³⁴:

Ե՛վ հայոց հերոսավեպում, և՛ հեքիաթներում նախնիների պաշտամունքն աղերսվում է հեթանոսական և քրիստոնեական հավատալիքների հետ:

28 Նույն տեղում:

29 Մովսիսի Խորենացույ Պատմութիւն Հայոց (քննական բնագիրը՝ Մ. Աբելյանի և Ս. Հարությունյանի, աշխատասիրությամբ՝ Ստ. Մալխասյանի). Ա, լա, Երևան, 1981, էջ 102, Ե. Լալայեան, Ջաւախք/«Ազգագրական հանդէս», գիրք Ա, Շուշի, 1895, էջ 350, Ե. Լալայեան, «Ազգագրական հանդէս», Վարանդա/գիրք Բ, Թիֆլիս, 1897, էջ 196, «Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, էջ 24 - 25, 38 - 40:

30 М. Элиаде, И. Кулиано, Словарь религии, обрядов и верований, Зороастризм, Москва, 2011, с. 141-142.

31 Տ. Դալայան, Հայոց վիպական Սաթենիկ թագուհու կերպարի ծագումնաբանության շուրջ/ «Պատմաբանասիրական հանդես», 2002, №2, էջ 195:

32 К. Юнг, Архетип и символ, с. 72-73, 109.

33 ՀԺՀ, հ. XIV, էջ 13-40:

34 Նույն տեղում, էջ 18:

Մեծ Մհերի մահից հետո Սասունը յոթ տարի սուգ է մտնում³⁵: Դավթի երագում հայտնվում է Մարութա բարձր Աստվածածինը և հուշում, որ վերանորոգի իր հոր կառուցած վանքը, որտեղ և պատարագ մատուցել տա.

Թե որ չը շինեմ ես էս վանք՝
Իմ ուխտի տակ կը մեռնեմ³⁶:

Յունգի կարծիքով մեր կյանքի շատ ճգնաժամային պահեր ունեն երկարատև անգիտակցական պատմություն. «Բայց այն, ինչը մենք գիտակցաբար ձգտում ենք չնկատել, հաճախ որսում է մեր անգիտակցականը և երազի տեսքով փոխանցում մեզ»³⁷:

Փոքր Մհերը Սասնա տան բոլոր անցավորների համար «Էլավ քառսուն պատարագ էտու անել»³⁸: Իր անմահությունից պատուհասված հսկա Մհերն այցելում է հարազատների շիրիմներին, երեխայի պես ճայն տալով՝ աղերսում մորն ու հորը, որ ուղի ցույց տան իրեն, որովհետև ինքն «անմաս է մնացել Սասնա Ջոջ տնեն», իսկ հողն այլևս չի տանում իր ծանրությունը: Ծնողները գերեզմանից խորհուրդ են տալիս Մհերին գնալ «Ագռավու քար»³⁹: Ի դեպ, այն ողորմիները, որոնցով Մհերը պատվում է իր անցավորներին և վեպը պատմողներին ու լսողներին, զուգադիր համեմատությամբ աղերսվում են հայկական հեքիաթների վերջնաբանաձևում երկնքից ընկնող երեք խնձորներին, որոնք դարձյալ միտված են ժողովրդական ոգին կենդանի պահողներին գոհացնելու խորհրդաբանությամբ.

Հիշենք զօղորմին, հազար զօղորմի
Ականջ արողի հոր ու մոր հոգուն⁴⁰:

Աարնե-Թոնփսոնի համացույցի՝ «Ժողովրդական հեքիաթների տիպերի»⁴¹ 433 թվահամարին համապատասխանող հայկական հեքիաթներում օձին կեր դառնալուց առաջ աղջիկը նույնպես այցի է գնում մոր գերեզմանին, աղի արցունք թափելով՝ քնում է այնտեղ և երագում մորից խորհուրդ է ստանում, որի շնորհիվ հաղթահարում է նախամուսնական փորձությունները: «Օձեմանուկ և Արևմանուկ»⁴² (Ակն) հեքիաթում ցերեկը մեռնող և

35 «Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, էջ 148:

36 Նույն տեղում, էջ 189:

37 К. Юнг, Архетип и символ, с. 47.

38 «Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, էջ 312:

39 Նույն տեղում, էջ 313:

40 Նույն տեղում, էջ 316:

41 A. Aarne, S. Thompson, The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography, Helsinki, 1964, Academia scientiarum Fennica, p. 147.

42 «Բիրակն», 1898, № 47-48, էջ 827-830:

գիշերը կենդանացող Արևմանուկը թովչազերծվում է ոչ թե հեքիաթի ավելի հին փոփոխականերին բնորոշ՝ Արևմանուկի մոր դեգերումների և Արևի մորից ներում աղերսելու շնորհիվ⁴³, այլ քահանայի կողմից ձեռագիր «Ավետարանի» ընթերցանությամբ⁴⁴, որտեղ քրիստոնեական վարդապետությունը շղարշել է հայոց կրոնաառասպելաբանական հավատալիքներին մերված և տեղայնացած՝ Արևի կրկնակ և ախոյան ընկալվող Միթրա-Մհերի պաշտամունքը:

«Զվլալ ասող և Նոանխատ ու Օսկեծամ»⁴⁵ (Բաղեշ) հեքիաթում Նոանխատը գիշերը քնած ժամանակ երազ է տեսնում, որ Օսկեծամն իրեն մի թաս շարբաթ է տալիս: Նույն երազը աղջիկն է տեսնում, և նրանց սերը սկսում է նրանց այրել: Տղան «աղեկ ձի մը քաշեց թավից դուս, խուրճին մի օսկի վերցուց, ձին հեծավ, մնաս բարով ասաց, գնաց»՝ երազի մեջ տեսած աղջկան որոնելու: Նոանխատը աղջկան տեսավ պատի վրա անհանգիստ պտույտ գործելիս. «Օսկի ծամեր էնքան հ'երկեն ա, օր կախվեր ա պատնից, իջեր գետին խանգուցվեր ա պատնի վերեն, կու պտոտեր ու Նոանխատի ճանքախ կաչկեր: Նոանխատ տեսավ օր ուր երազի մեջ տեսած աղջիկն ա»⁴⁶: Օսկեծամն էլ տեսավ, «հ'իմցավ ուր երազի մեջ տեսածն ա. շուշուտ իջավ պատնե. դուռ էբաց, կանավ դռան հ'ատեջ, ճանչցան իրուր»⁴⁷: Հնագույն պատկերացումների համաձայն՝ երազն իրար է կապում այս և այն կողմնային աշխարհները. «Երազի խորհրդանիշները կարևոր լրատուներ են մարդկային գիտակցության բաղկացուցիչ՝ բնագոյականից բանականի անցման մեջ՝ դրանով իսկ սովորեցնելով կրկին հասկանալ մոռացված բնագոյների լեզուն»⁴⁸:

Այս առումով ցուցանշական է ս.Սարգսի՝ իբրև սիրո ճանապարհ բացող արագահաս մուրազատուի պաշտամունքը, որն իր արտահայտությունն է գտել նաև հայկական մի շարք հեքիաթներում և «Մասնա ծոերում»: Մ.Արեդյանի կարծիքով քրիստոնեական սրբերի վրա հաճախ է անցել հեթանոսական աստվածների դերը, որոնցից մեկն է ս.Սարգիսը, ով, օժտված լինելով հողմի աստվածության հատկանիշներով, արագահաս օգնում է նեղության մեջ հայտնվածներին և մանավանդ ամուսնության նախապատրաստվողներին⁴⁹:

Վան-Վասպուրականից գրառված «Զիբրաել-Խղդըր Նաբին»⁵⁰ հեքիաթում ս.Սարգիսն ու իր կինը, քնի ուլունք մտցնելով թագավորի որդու ականջի

43 Գ.Սրվանձոյանց, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1978, էջ 490-495:

44 «Բիրական», 1898, № 47-48, էջ 830:

45 ՀԺՀ, հ. IX, էջ 361-375:

46 Նույն տեղում, էջ 370:

47 Նույն տեղում:

48 К. Юнг, Архетип и символ, с. 48.

49 Մ.Արեդյան, Երկեր, հ. Ա, Երևան, 1966, էջ 432:

50 ՀԺՀ, հ. XIV, էջ 13-39: Խղդըր-Նաբի – ս.Սարգիս և յուր կին (ծանոթություն կազմողի):

մեջ, նրան «կտանենն դյուզ կտանեն Հընդա թաքավորու ախչկա ծոց»⁵¹: Նույն կերպ ս.Սարգիսն ու իր կինը թագավորի որդուն գիշերը կրկին վերադարձնում են իր հոր ապարանքը: Տղան առավոտյան արթնանում է իր տեղաշորում, տեսնում, որ երազն ու իրականությունը խառնվել են իրար. «Թե էրա՞զ էր, էրազ չէր... էկանք ախչկան էօդեն կայիֆա խմանք, մատընկներ փոխեցինք, մեյ մեկ գյրկեցինք, պառկանք, քյնանք. ապա ու՛ր է ախչիկ... Շատ կմտածի, քիչ կմտածի, կասի.«Վալլանհ, ջյում էն ախչիկ չկընդընեն, զի խարամ ի կացե փսայվել»⁵²:

Զույգ հավքերի փոխակերպվելով՝ ս.Սարգիսն ու իր կինը զրուցում են, իսկ թագավորի որդու հավատարիմ ծառա Ջրոն, նրանց զրույցը լսելով, երեք անգամ Աստված կանչելով, սանձերը նետում է ծովի մեջ ու ծովից ելած ձիերի օգնությամբ թագավորի որդուն հասցնում է սիրած աղջկա մոտ: Հայկական հեքիաթներում ս.Սարգսի հովանավորության տակ գտնվող հերոս-հերոսուհիները կամ «ծովում» են, կամ «ցնորվում»: Զորօրինակ՝ վերոհիշյալ «Զիբրաել-Խըղըր Նաբին» հեքիաթում պառավը հանդիմանում է թագավորի աղջկան. «Մկա չենք կիտի. ախչիկ տյու երա՞զ ես տիսե, սիրու տեր ունես, սավդալի՛ ես, ծու՛ռ ես, թե ի՛նչ ես»⁵³, իսկ «Զվալ աստղ և Նոանխատ ու Օսկեծամ»⁵⁴ (Բաղեշ) հեքիաթում սիրահարված Նոանխատը «ցնորվել» էր. «Քեռին տեսավ, աչկեց օր Նոանխատ ցնորվեր էր ուրին սավտից, գիշեր, ցերեկ կը մտածեր, թե ես եր երտամ գտնիմ»⁵⁵: «Հետաքրքիր է նկատել, որ վեպի մեջ ս.Սարգիսն ևս նույն ծուռ մականունն է կրում, ինչ որ Սասնա դյուցազները»⁵⁶:

«Զիբրաել-Խըղըր Նաբին»⁵⁷ հեքիաթում ս.Սարգիսը ոչ միայն օգնում է սիրահարներին, այլև պահանջում է, որ Ջրոն գաղտնիքը խնամքով պահպանի: Թագավորի որդին Ջրոյին սկսում է կասկածել անհավատարմության մեջ: Ջրոն ստիպված գաղտնիքը բացում է և, երդմնազանց լինելով, քար դառնում: Ե՛վ «Սասնա ծներում», և՛ հայկական հեքիաթներում երդումակոտոր լինելը հավասարազոր է մահվան: Խանդութը Դավթին ասում է. «Խսաչ Պատերազմին վեր քո աջ թևին // Սևցեր է, էլեր է սև կուտ»⁵⁸: Երդմնազանց Դավթի թևի Սևե խաչը սևանում է, և նա ուժից ընկնում է ու սպանվում:

51 Նույն տեղում, էջ13:

52 Նույն տեղում, էջ14:

53 ՀԺՀ, հ. XIV, էջ 22:

54 ՀԺՀ, հ. IX, էջ 361-375:

55 Նույն տեղում, էջ 369:

56 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, էջ 433:

57 ՀԺՀ, հ. XIV, էջ 13-39: Խըղըր Նաբի- ս. Սարգիս և յուր կին (ծանոթություն կազմողի):

58 «Սասունցի Դավիթ». Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, Երևան, 1981, էջ 286:

Կնիկ, ես տճերթամ Չմշկիկ Սուլթանի մոտ,
 Էրթում արի յոթ օր, գնաց յոթ տարի.
 Ես էրթմակոտոր եմ էլե,
 Կնիկ, ես գնացի...»⁵⁹:

Երդումը չպահելու պատճառով մեռնում են նաև Առյուծաձև Մհերն ու իր կինը՝ Արմաղանը: Վերոնշյալ «Ջիբրաել-Խրդըր Նարին» հեքիաթում ս. Սարգիսը հուշում է, որ քար դարձած Ջրոյի վերակենդանացման համար անհրաժեշտ է գոհաբերել թագավորի որդու նորածին տղային: Թագավորի որդին սեփական երեխայի գլուխը կտրում է և նրան դարձյալ տեղավորում օրորոցի մեջ: Աստված, տեսնելով ամուսինների անկեղծ սերը ընկերոջ նկատմամբ, գլխատված երեխային կենդանություն է պարգևում: «Սասնա ծռեր» հերոսավեպում նույնպես, երբ Խալիֆան նեղն ընկնելով, Սանասարին ու Բաղդասարին խոստանում է մատաղել իր կուտքերին, աստծո կամոք Ծովինարը երազի մեջ իմանում է այդ ամենի մասին և տղաներին Բաղդադից հեռացնելով՝ կանխում է նրանց գոհաբերությունը: Ճիշտ նույն կերպ Աստված, գնահատելով իր հավատարիմ ծառա Աբրահամի ազնվությունը, հետ է կանգնում վերջինիս միակ որդու՝ Իսահակի ողջակիզման պահանջից⁶⁰:

«Դարվեշի ու աղջըկներու հեքիաթում»⁶¹ (Տուրուբերան-Մուշ-Բուլանըխ) հերոսուհին դարվեշի հետապնդումից ազատվում է ս. Սարգսի օգնությամբ՝ խոստանալով նրան գոհաբերել իր երեխային. «Յա սիվտակ ճիավոր սըր Սարգիս, իդա իմ արգանեն ինչ օր էդալ, քըզի մատաղ ըխտացի»⁶²:

«Մախոխի հեքիաթում»⁶³ (Այրարատ) ս. Սարգսի փոխարեն աղջկան փրկում է դևի կինը՝ օգնության դիմաց պահանջելով նրա փորի երեխային: Աղջիկն ասում է. «Աստված միջնորդ ըլնի՝ դու ինձ ազատես էս անիրավիցը, տղա էլ ըլնի՝ տան քեզ, աղջիկն էլ ըլնի՝ տան քեզ»⁶⁴: Աղջիկը տղա է ունենում և երկու տարեկան դառնալուն պես հանձնում է դևի կնոջը: Տեսնելով, որ աղջիկն իր խոսքը կատարել է՝ դևի կինը երեխային բաշխում է մորը⁶⁵:

Սասնա ծռերն ու հայկական հեքիաթների հերոս-հերոսուհիները ոչ մի նշանակալի գործ չեն ձեռնարկում առանց Աստծո անունը տալու. մանավանդ, երբ այն մարդկային ուժի ու կարողության սահմաններից վեր է գիտակցվում:

59 Նույն տեղում:

60 Աստուածաշունչ, Գիրք ծննդոց, ԻԲ, 1-19, էջ 21-22:

61 ՀԺՀ, հ. X, Երևան, 1967, էջ 96:

62 Նույն տեղում:

63 ՀԺՀ, հ. II, Երևան, 1959, էջ 354-362:

64 ՀԺՀ, հ. II, Երևան, 1959, էջ 361:

65 ՀԺՀ, հ. II, Երևան, էջ 362:

Նրանք գրեթե միշտ ապավինում են Աստծո հրեշտակներին ու սրբերին: Դավթի կարծիքով «Աստված էն ի, ինչ զմի ստեղծը, կը պախը»⁶⁶:

Հերոսավեպում կենցաղավարող աղոթքի բանաձևերն առանձնահատուկ են: Ինչպես Մ. Աբեղյանն է նկատում, դրանք եկեղեցական գրական աղոթքներ չեն, և որպես օրինակ բերում է հաց օրհնելու աղոթքը՝ արդեն աղավաղված և անհասկանալի դարձած, որովհետև հին հավատալիքները շարունակում են վեպի մեջ ապրել քրիստոնեական անվան տակ:

Հայոց հերոսավեպի հերոսները հացի և գինու սրբազան աստվածությունից են հայցում իրենց ձեռնարկելիք գործի հաջողությունը.

Հացն ու գինին, տեր կենդանին.
Չուր էդա որբ հետ չը բերեմ,
Էս բաժակ իմ բերան չառնեմ⁶⁷:

Այսպես է երգվում Քեռի Թորոսը Մարա Մելիքի մոտ գերի պահվող Դավթին ազատելուց առաջ:

«Հացն ու գինին, տեր կենդանին» բանաձևն իր խորքերում ծպտված պահում է հեթանոսական հնագույն երկրագործ աստվածության պատվին կատարվող սրբազան զոհաբերության արձագանքները՝ իբրև «Տեր կենդանուն», այսինքն՝ կյանք տվող, կենդանություն պարզևող, կենսապահովման արդյունքները հովանավորող տիրոջ հետ հաղորդակցվելու, հմայական շփման մեջ մտնելու արարողության վերապրուկ, որի՝ առավել ուշ կրոնական արտահայտությունը դրսևորվել է քրիստոնեական պատարագի միջուկը կազմող խորհրդավոր արարողության՝ հացի ճաշակելու և գինի ըմպելու ծիսական գործողության մեջ⁶⁸:

«Սասնա ծռերին» և հայկական հեքիաթների հերոսներին սպառնացող վտանգը կանխատեսվում է երագների ու աստղերի միջոցով, ինչն աղերսվում է մարդու՝ բնության հետ ունեցած կապի առասպելաբանական պատկերացումներին:

Ձենով Հովանը երագների միջոցով է իմանում, որ Դավթի տեղը նեղ է.

Հովան քնուց էլավ, ասաց. — Կընիկ, վեր էլի վեր,
Տեսա՛ Մըսրա աստղը շողին կըտար,
Սասնա աստղը կը խավարեր-
Դավիթ մեր ձեռքեն գնաց⁶⁹:

66 «Սասնա ծռեր», հ. Ա, Երևան, 1936, էջ 220:

67 «Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, էջ 149:

68 Ս. Հարությունյան, Անեծքի և օրհնանքի ժանրը հայ բանասիրության մեջ, Երևան, 1975, էջ 232-233:

69 «Սասունցի Դավիթ». Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, էջ 234:

«Խըսսիլ չուզուող մուօրդը»⁷⁰ (Մեռնել չուզող մարդը-Քեսապ) հեքիաթում հերոսը չի կարող խուսափել իր բախտից, քանի որ նրա ճակատագիրը կապի մեջ է այն աստղի հետ, որի տակ ինքը ծնվել է: Գաբրիել հրեշտակը ծերունուն տանում է վերև և բացատրում, որ երկնքի անհամար աստղերը մարդ էակներ են, և երբ աստղերը վառ պահող ձեթը վերջանա՝ «դուն ալ կը վերջանաս»⁷¹: «Շեր խաս»⁷² (Վան-Վասպուրական) հեքիաթում հերոսը ասում է. «Ես աստղափաշխ եմ, վով մեռնի, ինոր աստղ կխավարի, ես կանամ իմնա էրկինքյ իրիշկալով»⁷³:

«Զվալ աստղ և Նոանխատ ու Օսկեծամ»⁷⁴ հեքիաթում Նոանխատն իր այխալերացուներին պատվիրում է. «-Է,՝ աղբրտանք, աստված ձեր բան հաջողե, գացեք, գախ-գախ իմ աստղին աչկեք, օր խավարավ, գաք զիս գտնիք»⁷⁵:

Հեքիաթներում աստղերին հաճախ փոխարինում է մատանու ակը: «Քաջանց թագավորի տղի հեքիաթում»⁷⁶ (Տուրուբերան-Հարք) օձը կռիվ գնալուց առաջ կնոջը մի մատանի է տալիս. եթե ակը խավարի, ուրեմն ինքը սպանվել է: Այդպես էլ լինում է:

Անփոփելով կարող ենք ասել, որ «Սասնա ծռեր» հերոսավեպում և հայկական հեքիաթներում ձևավորված կրոնաառասպելաբանական միջավայրը պայմանավորված է նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական սրբագործված հավատալիքների հարակցումներով, որոնք ներառում են մեր ժողովրդի ազգամշակութային պատկերացումների հնավանդ համալիրը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ., 1966, Երկեր, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Աստուածաշունչ, 1883, Չորրորդ գիրք Թագաւորաց, ԺԹ, 35-37, Կոստանդնուպոլիս, ի տպարանի Ա. Յակոբ Պոյաճեան:

Բիւրակն, 1898, № 47-48:

Դալալյան Տ., 2002, Հայոց վիպական Սաթենիկ թագուհու կերպարի ծագուննաբանության շուրջ/ «Պատմաբանասիրական հանդես», № 2:

Էմինեան ազգագրական ժողովածու, 1901, հ. Բ, Մոսկուա-Վաղարշապատ, հրատարակութեամբ Լազարեան ճեմարանի արևելեան լեզուաց:

ՀԱԲ, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Թալին, 1999, հ. 19, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:

70 Հ. Չոլաքեան, Քեսապ, հ. Բ, Հալեպ, 1998, էջ 421:

71 Նույն տեղում, էջ 425:

72 ՀԺՀ, հ. XV, Երևան, 1998, էջ 284-289:

73 Նույն տեղում, էջ 284:

74 ՀԺՀ, հ. IX, Երևան, 1968, էջ 361-375:

75 Նույն տեղում, էջ 370:

76 ՀԺՀ, հ. XI, Երևան, 1980, էջ 464-467:

- ՀԺՀ, Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1959, հ. I-XVII, Երևան, 1959-2012, ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1959, հ. II, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1966, հ. V, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1973, հ. VI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1979, հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1977, հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1968, հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1967, հ. X, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1980, հ. XI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1985, հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1999, հ. XIV, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 1998, հ. XV, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:
- Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, 2012, հ. XVII, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
- Հարությունյան Ս., 1975, Անեծքի և օրինանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Լալայեան Ե., 1895, Ջառախք/Ազգագրական հանդես, գիրք Ա, Շուշի, տպ. Ա. Մահտեսի-Յակոբեանց:
- Լալայեան Ե., 1897, Վարանդա/Ազգագրական հանդես, գիրք Բ, Թիֆլիս, տպ. Մ. Ռօտինեանցի:
- Մովսիսի Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց (քննական բնագիրը՝ Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, աշխատասիրությամբ՝ Ստ. Մալխասյանի). Ա, լր, Երևան, 1981:
- Չոլաքեան Հ., 1998, Քեսապ, հ. Բ, Հալեպ, «Արմէն Գասպարեան» տպագրատուն:
- Սահակյան Ա., 1975, «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Սասնա ծռեր, 1936, հ. Ա, Երևան, Հայպետհրատ:
- Սասնա ծռեր, 1977, աշխատասիրությամբ՝ Ս. Հարությունյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:
- Սասունցի Դավիթ, 1981, Հայ ժողովրդական հերոսավեպ, Երևան, «Լոյս» հրատ.:
- Սրվանձտյանց Գ., 1978, Երկեր, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
- Элиаде М., Кулиано И., 2011, Словарь религии, обрядов и верований, Зороастризм, Москва, «Академический Проект».
- Юнг К., 1991, Архетип и символ, Москва, Изд-во «Ренсанс».
- Юнг К., 2005, Душа и миф. Шесть архетипов, Харвест, Изд-во «Аст».
- A. Aarne, S. Thompson, The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Helsinki, 1964, Academia scientiarum Fennica.

«ՍԱՍՆԱ ԿՌԵՐԻ» ԿԱՆԱՆՑ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ԿՈՎԿԱՍՅԱՆ ՉՈՒԳԱՅԵՌՆԵՐԸ

Ալինա Ղարիբյան

Գավառ

Աշխարհի ժողովուրդների էպոսների մեջ զուգահեռները պայմանավորված են մի շարք հանգամանքներով: Լայն առումով նախ դրանք կարելի է որակել իբրև նմանություններ, որոնք արդյունք են նախ և առաջ մարդկության դիցաբանական մտածողության նույն աստիճանով, այնուհետև՝ նույն աշխարհագրական տարածքով, լեզուների ցեղակցությամբ, սոցիալ-տնտեսական և սրանից բխող մշակութային շփումներով ու փոխազդեցություններով: Այդ զուգահեռներն իրենց հիմքում տարբեր որակական իրողություններ կարող են ներկայացնել: Դրանք, որպես մեկ ընդհանուր հոգևոր-մտավոր աստիճանի արգասիքներ (ստեղծագործություններ), կարող են դիտվել իբրև թափառող սյուժեներ, այլ դեպքերում՝ փոխազդեցություններ՝ պայմանավորված սոցիալ-պատմական տեղաշարժերով, նաև՝ զուտ մեխանիկական փոխանցումներ, օրինակ՝ անունների առումով և այլն:

Առասպելաբանությունն ամենասկզբնական, ամենամեծ և ամենակարևոր իրողությունն է, որը չի կարող տեղի ունենալ, բայց, այնուամենայնիվ, կարող է հորինվել՝ այսպիսով մեր առջև բացելով աշխարհի ստեղծման ոչ միայն արտաքին, այլ նաև ներքին ճշմարտությունը⁷⁷:

Առանց բարձրագույն գերմարդկային ուժերի կամ աստվածությունների գաղափարի մեր նախնիներն ուղղակի չէին կարող ապրել: Հատկանշական է (գուցե նաև՝ տարօրինակ), որ առաջին ուժը, որի առաջ խոնարհվել է հնագույն մարդը, եղել է կինը՝ մայր- դիցուհին:

Հնագույն մարդու կյանքի կարևոր արտացոլումներից է կնոջ գոյությունը առասպելում: Ինչպես ժամանակին նկատել է Ֆրոյդը⁷⁸, կովելով մենակության, լքվածության, վախի և սահմանափակվածության զգացողությունների դեմ՝ կինը նախնադարում դրեց կրոնի հիմքերը: Նա իրեն տեսավ իբրև բնության

77 E. Вардиман, Женщина в древнем мире, Москва, 1990, с. 12.

78 Նույն տեղում, էջ 14:

մի մաս, մաս միստիկական, մութ, անհասանելի ուժերի, որոնք ծնում են երջանկություն և ցավ, կյանք և մահ: Նա ձգտեց ստեղծել և պահպանել կյանքը, ծնունդը՝ այդպիսով դառնալով միջնորդ երկրային և երկնային աշխարհների միջև: Նա բացեց դուռը դեպի գերբնականը և գերիրականը:

Այլ կերպ ասած՝ կնոջ գոյությունը կապվում է հնագույն մարդու կյանքում շատ կարևոր մի իրողության՝ սկզբի, նախնական ակունքի շուրջ ունեցած պատկերացումների հետ: Ինչպես նշում է իրավունքի շվեյցարացի տեսաբան Հ. Յ. Բահովները առասպելները պատասխանում են ոչ թե «ինչո՞ւ», այլ «որտեղի՞ց» հարցին, այսինքն՝ հարցը վերաբերում է ծննդին, նախնական աղբյուրին, սկզբնական վիճակին՝ հիմքում ունենալով հնագույն կրոնական պատկերացումները¹:

Հայերի և կովկասյան ժողովուրդների էպոսների զուգահեռներին էպոսագիտության մեջ բազմիցս են անդրադարձել եվրոպացի, ռուս, կովկասցի և հայ տարբեր դպրոցների ուսումնասիրողները՝ Ն. Մառ, Ժ. Դյումեզիլ, Ե. Մելեդինսկի, Վ. Աբան, Մ. Աբեդյան, Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Հ. Օրբելի, Ս. Հարությունյան, Ա. Պետրոսյան, Լ. Աբրահամյան, Տ. Դալալյան և այլք, որոնց աշխատանքներում քննության են առնվել ժայռին գամված, կրակ ձեռք բերող հերոսների կերպարները, հայ և կովկասյան երկվորյակների համեմատությունները, այս ենթատեքստում էլ հայ և կովկասյան հավատալիքներում ջրի, լճի, քարի, ձիու, գայլի պաշտամունքների քննություն, երկվորյակ եղբայրների մոր համեմատական քննություն:

Նշված հեղինակների աշխատանքներում բավական հանգամանորեն վեր են հանված բազմաթիվ զուգահեռներ, որոնք ամկա են կովկասյան և հայկական առասպելների մեջ: Մասնավորապես՝ Սաթանա-Սաթանեյի զուգահեռներ են տարվել հայ առասպելաբանության մեջ հայտնի Անահիտ², Աստղիկ³, Շամիրամ դիցուհիների և «Վիպասանքի» Սաթենիկի⁴ միջև, որոնց ծնունդը կապվում է ջրի, երկվորյակ եղբայրների կովի հետ:

Աստղիկը, ըստ միջնադարյան մի ձեռագրի, օսական Սաթանայի նման ծնվում է ծովից (Ծովինարից). երբ երկվորյակ եղբայրները մենամարտում են, ինչի արդյունքում Արամագոն իր անանուն եղբորը սպանում ու նետում է ծովը, ջրերն ալեկոծվում են, և փրվուրների միջից դուրս է գալիս Աստղիկը⁵: Այս մոտիվը կրկնվում է նաև մեր վեպում, երբ երկվորյակ եղբայրներից մեկը, ջրային

1 Նույն տեղում, էջ 12:

2 Տ. Դալալյան, Հայոց վիպական Սաթենիկ թագուհու կերպարի ծագումնաբանության շուրջ, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2002, 2, էջ 193:

3 Նույն տեղում, էջ 197:

4 Նույն տեղում:

5 Ռ. Համբարձումյան, Հայկական տոմար, Երևան, 1992, էջ 15-16:

ձիուն հեծած, դուրս է գալիս ծովից, եղբայրը չի ճանաչում նրան և փախչում է, կամ երբ գեղեցկուհի աղջկա համար մենամարտում են, և Ծովինարը, ահեղ գոռալով կամ կուրծքը բացելով⁶, փորձում է նրանց բաժանել: Կան ընդհանուր նմանություններ նաև երկու դիցուհիների «գետային արկածի», նրանց ամպրոպային հերոս սիրելիանների միջև⁷:

Սեմական Իշտար⁸–Շամիրամի մայրը՝ Դերկետոն, ապօրինի աղջիկ ունենալուց հետո սպանում է սիրելիանին, իրեն նետում է լիճը՝ փոխակերպվելով ձկան⁹, ինչպես Սաթանայի ծնունդն է կապվում իր մոր բռնի ամուսնության և մահվան հետ:

«Սասնա ծռերի» կին հերոսուհիներից Ծովինարի և կովկասյան դիցուհիներից Սաթանեյի մոր՝ Ձերասայի միջև առկա են ընդհանրություններ¹⁰, որոնք խորությամբ քննվել են հայ էպոսագիտության մեջ: Սասնավորապես, երկուսն էլ մարմնավորում են ջրային տարերքը և երկվորյակ եղբայրների մայր են: Ծովային աստված Դոնբետրրի աղջիկը Ձերասան է, որն իրեն նետում է ծովը, որպեսզի չամուսնանա Վաստրջրի հետ, որին օսերը պատկերացնում են սպիտակ ձիու վրա նստած, սպիտակագգեստ ծերունու կերպարանքով: Նա հաճախ է իջնում երկիր և խառնվում մահկանացուների գործերին¹¹: Վաստրջրին մերձենում է ծովային աստծու դստերը, իրենից հետո էլ նրա մոտ է բաց թողնում իր նժույգին և շանը: Մեկ տարի հետո կինը ծնում է Սաթանային, Արֆան ձիուն և դարձյալ ազնվացեղ Միլան շանը¹²: Ծովինարին նույնպես բռնի կնության են առնում: Նա բռնի ամուսնությունից առաջ դարձյալ գնում է ծովը և այնտեղ հղիանում է իր երկվորյակ զավակներով, ինչպես Ձերասան, որը ծովի տակ պսակվում է Ախսարթագի հետ և հղիանում իր ապագա որդիներով՝ Վրըզմագ և Խամըց երկվորյակներով:

Աղբյուրների Սաթանեյը նույնպես նարթերի գերդաստանի մեծ մայրն է ու գլխավոր խորհրդատուն¹³: «Սասնա ծռեր» էպոսում մեծ մորը բնորոշ գծեր է հանդես բերում հատկապես Իսմիլ խանումը, որը Սաթանեյի նման Մըսրա թա-

6 «Սասնա ծռեր», հ. Ա, Երևան, 1936, էջ 882-884:

7 Ա. Պետրոսյան, Արամի առասպելը հնդեվրոպական առասպելաբանության համատեքստում և հայոց ազգաձագման խնդիրները, Երևան, 1997, էջ 115:

8 Նույն տեղում, էջ 115-116:

9 Դիոդորոս Միլիիիացի, Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, Երևան, 1985, էջ 18-19:

10 Տ. Դավալյան, նշվ. աշխ., էջ 198:

11 Этнография и мифология осетин: краткий словарь, Владикавказ, 1994, с. 149.

12 Н. Мамиева, Образ Сатаны в публикациях осетинского нартского эпоса, Орджоникидзе, 1964, с. 26-30.

13 Сатаней, Мифы народов мира ((այսուհետև՝ МНМ), т. 2, М. 1982, с. 414.

գուհին է, մեծ մայրը, և որի գլխավոր հոգսը ժառանգ ունենալն է ու Մըսըրը հզորացնելը:

Ծովինարից հետո իբրև մեծ մայր մեր էպոսում ընդգծվում է Իսմիլի կերպարը, որն իր որդիների խորհրդատունն ու պաշտպանն է, ամենափոքրին՝ Դավթին, սնողն ու դաստիարակողը, ինչպես նարթերի մեծ մայր Սաթանեյը, որի գլխավոր դերը որդիներին պաշտպանելն է, իսկ ամենափոքրին՝ Սոգրըկոյին (Սոսլանին), դաստիարակելը¹⁴: Վերջինս նարթերի էպոսի երրորդ սերնդի հերոսն է¹⁵:

Սաթանեյը ամուսնական փոխհարաբերություններում գերիշխող դիրք ունի իր բոլոր կողակիցների՝ Սոսի, Թլեփշի, Վազըրմեսի և ուրիշների նկատմամբ¹⁶: «Սասնա ծռերի» կին հերոսուհիներից միայն Իսմիլը գերակա դիրք ունի կին-տղամարդ հարաբերություններում, ինչը դրսևորվում է ոչ միայն և ոչ այնքան Մհերին իր մոտ կանչելով՝ Մսրա աշխարհին ժառանգ պարգևելու նպատակով, որքան նրան ազատ արձակելով: Պատումների քննությունը բերում է այն եզրակացության, որ Մհերը Մըսրից վերադառնում է այն ժամանակ միայն, երբ Իսմիլն է նրան ազատ արձակում, քանի որ ծնվելու էր կամ ծնվել էր ժառանգը¹⁷:

«Սասնա ծռերում» Սաթանային համարժեք մեծ մոր, մեծ տիկնոջ հատկանիշների հնագույն արձագանքների դրսևորում կարելի է համարել Արմադանին, որը Մհերի հետ երկրորդ անգամ ամուսնանում է միայն հանուն ժառանգի և հանուն Սասունի՝ դարձյալ ընդգծելով իր գերակա դիրքը ամուսնական փոխհարաբերություններում:

Հետաքրքրական են Խանդութի և օսական էպոսում Ազունդայի¹⁸ (Բեդոխի) միջև զուգահեռները: Վերջինս Սև լեռան տիրոջ՝ Սայնագ-Ալդարի աղջիկն է, որի հետ ցանկանում է ամուսնանալ Սոսլանը: Դավթի պես նարթերի հոտը փրկելու համար Սոսլանը կռվում է հսկա Ալդար Մուկարի հետ, սպանում նրան, հետո գնում, խնդրում է Բեդոխի (Ազունդայի) ձեռքը: Յոթ անգամ գեղեցկուհին մերժում է հերոսին, մինչև որ Սոսլանը նրա սիրտը գրավում է խորամանկությամբ կամ ուժով՝ սպանելով նրա հորը¹⁹:

14 Сатаней-Гуаша, МНМ-2, с. 414-415.

15 Տ. Դավայան, «Սասնա ծռերի» և օսական «Նարթյան դիցավեպի» համեմատական քննության ուրվագիծ, Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Երևան, 2004, էջ 83:

16 Сатаней, МНМ-2, с. 414:

17 Ա. Ղարիբյան, «Սասնա ծռեր» էպոսի կանանց կերպարները շարքից, Իսմիլի կերպարի քննությունը, Գավառի պետական համալսարան. Գիտական հոդվածների ժողովածու, 2010, թիվ 12, էջ 409:

18 Агунда, МНМ-1, М., 1980, с. 36.

19 Сослан (Созрико), МНМ-2, с. 464.

«Մասնա ծներ» էպոսի ամենաարխաիկ կերպարներից է Քառասուն Ճյուղ Ծամը կամ Դեղձուն-Ծամը: Դեղձունը հայ էպոսագիտության մեջ համարվում է արևի խորհրդանիշը: Նմանատիպ հերոսուհի կա նաև «Շահնամեում»՝ Գիսու Քյամանդ, որը պարսկերենից թարգմանաբար նույն իմաստն է արտահայտում²⁰, ցավոք չի նշվում գործառույթը: Կարծում ենք՝ վրացական էպոսում Դեղձունին զուգահեռ հերոսուհի կարելի է համարել Դալի դիցուհուն²¹ Ամիրանիի մորը: Նա որսորդ է, վայրի կենդանիների հովանավորը, անսովոր ոսկեհեր դիցուհի է և իր մազերը կախ է գցում հսկա, անմատչելի ժայռերից: Իր մազերով նա հերոսին՝ Ամիրանիին, կապում է ժայռին. Էական մոտիվներից են նաև մազերը սանրելը և կտրելը²², որոնք խորհրդանշում են բնության ուժերին արձակելն ու կապելը:

Հատկանշական է, որ ծամերի առասպելային հետ կապվող աստվածների պատժող գործառույթներից է քարացնելը: Նկատելի է զուգահեռ Շամիրամի մազերի հետ, որոնցով նա քարեր է նետում²³ կամ ծամերը ծովը նետելով՝ քար է դառնում²⁴:

«Մասնա ծներ» էպոսում կայուն մոտիվներից է Դեղձունի չար և կախարդական զորությունը մինչև ամուսնությունը. Սանասարը գնում է Դեղձունի քաղաքը, տեսնում է պարսպի տակ շարված քառասուն ծերացած կտրիճներին («չուր մեչք ինը մարթ ին, մեչքով ցածր ելած քար»²⁵), որոնց բոլորին կախարդել է Դեղձուն-Ծամը իր «հավքի» միջոցով: Մ.Աբեղյանը նշում է, որ Արևամայրն իր անեծքով քար է դարձնում կտրիճներին²⁶: Ս.Հարությունյանը նույնպես մատնանշում է մեզ հասած հայ ավանդազրույցներ, որոնցում շեշտվում է նրա անեծքի հմայական ներգործության մեծ զորությունը²⁷: Այդ ավանդազրույցների որոշ տարբերակներում տղայի կամ հարսնացուի խնդրանքով արևը հետաձգում է մայրամուտը՝ կապված կարի գործն ավարտելու հետ²⁸: Նմանատիպ զրույց կա աղբյուրների դիցաբանության մեջ. Սաթանեյն իր կարի գործը

20 Միրջալալ Քյազազի, Ընդհանուր զուգահեռներ իրանական «Շահնամե» և հայկական «Մասնա ծներ» էպոսների միջև, Հայկական ժողովրդական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը, Միջազգային երկրորդ գիտաժողովի նյութերը, Երևան, 2006, էջ 108:

21 Дали, МНМ-1, с.348.

22 Е.Б.Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. М. 1976, с. 228.

23 Ա.Տ. Ղանալանյան, Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 69-71:

24 Մ.Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1981, էջ 70:

25 «Մասնա ծներ», հ. Ա, Երևան, 1936, էջ 147, 486:

26 Մ.Աբեղյան, հ. է, Երևան, 1975, էջ 42-43:

27 Ս.Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 46:

28 Ա. Ղանալանյան, Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 3:

հասցնելու համար արևին խնդրում է մի փոքր սպասել, այդ օրվանից արևը մայրամուտի ժամանակ մի պահ կանգ է առնում երկնականարում²⁹:

Արևամոր գործառույթների մեջ մտնում է նաև կերպարանափոխելու՝ գեղեցկացնելու³⁰, ուրեմն նաև հակառակը՝ ծերացնելու գործառույթը, ինչը նույնպես կապվում է արևի պաշտամունքի հետ: Այսպիսով, կարելի է ենթադրել, որ Դեղձունի կերպարում պահպանվել են արևի պաշտամունքի հետ կապված Արևամոր հատկանիշները:

Ս.Հարությունյանն ավելացնում է, որ հեքիաթներում առկա է Արևամայր-Արևամանուկ հակասությունը, երբ մեկի գոյությունը բացառում է մյուսի գոյությունը, ինչի արդյունքում կամ մայրն է պատժում որդուն, կամ որդին՝ մորը³¹: Այս մոտիվը չի դրսևորվում մեր էպոսում, սակայն սրա հեռավոր արձագանքը կարելի է տեսնել ազգածին ավանդության մեջ. նկատի ունենք Շամիրամի կողմից որդիների սպանությունը և հակառակը՝ որդու կողմից Շամիրամին սպանելը կամ քարացնելը³²: Այսպես և Դալի դիցուհին է պատժում որդուն՝ քարացնելով-կապելով ժայռին:

Մյուս կողմից՝ Դալին համարվում է որսորդության աստվածուհի, վայրի կեղանիների հովանավոր: Նրա ընտրած որսորդը կամ հովիվը պետք է գաղտնիքը պահի, այլապես կարգը խախտելով՝ կկործանվի: Կարծում ենք՝ դարձյալ հեռավոր նմանություն կա Շամիրամի՝ որպես կարգազանցների պատժող դիցուհու հետ:

Ամիրանիի աստվածային-արևային էության արտահայտությունը դրսևորվում է նրա արտաքինով. նա միշտ երևում է՝ ուսերին արևի և լուսնի պատկերներով, և նրա մարմնի որոշ անդամներ ոսկուց են³³: Ընդ որում՝ Ամիրանիի սիրուհու անունը Qamari է, որին Ամիրանին փախցնում է երկնային աշտարակից, հորից՝ եղանակի և գոռացող ամպի հովանավոր աստծուց, ինչը խորհրդանշում է երկնային կրակի (արև-քուրիկի) առևանգում³⁴: Այս մոտիվը հեռավոր ձևով նմանվում է մեր էպոսի Փոքր Մհեր-Գոհար (երկնային գոհար, ակն-արեգակն)³⁵ սյուժետային գծին: Ի դեպ՝ գիտական գրականության մեջ նշվում է, որ արևային քնույթի աստվածների կանայք նույնպես արևային հատկանիշների կրողներ են:

29 Нарты: адыгский героический эпос, с. 349.

30 Մ. Աբեղյան, հ. է, էջ 42-43:

31 Ս. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, էջ 48:

32 Մ. Խոբենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1981, էջ 68:

33 Амирани, МНМ-1, с. 68.

34 Камари, МНМ-1, с. 618.

35 Ս. Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, էջ 44-49:

«Ամիրանի» էպոսում դևերի հետ կոիվներում կա մի միջադեպ. Ամիրանին համոզում է, և Նատորուանի անունով դևի քույրը օգնում է նրան: Ամիրանին սպանում է դևին, և նրանք փախչելով հասնում են գետի ափը: Ամիրանին պարանով անցնում է, և երբ հերթը հասնում է աղջկան, նա պարանը կտրում է, աղջիկը ընկնում է ջուրը, և ջրի ալիքները նրան կուլ են տալիս³⁶: «Սասնա ծռեր» էպոսում այս պոեմին համեմատելի մի միջադեպ կա. Փոքր Մհերը ընկնում է հորի մեջ, պատավը որոշում է օգնել, բայց պայմանով, որ աղջիկը (կամ աղջիկները) պետք է «տղովսա» Մհերից: Պատավը աղջկան պարանով իջեցնում է հորը՝ Մհերի մոտ: Մհերը սպանում է աղջկան, գցում հորի մեջ, պատավը չիմանալով նրան դուրս է քաշում: Մհերը դուրս է գալիս և պատավին էլ է սպանում ու գցում հորը³⁷:

Մեր էպոսի չորրորդ ճյուղում փոխվում է պատավի բնույթը. պատավը և աղջիկները հանդես են բերում գիշերամայրերին բնորոշ դիվային հատկանիշներ, նրանք, ինչպես նշում է Աբեղյանը, խավարի մեջ զարգանալու ընդունակություն ունեն³⁸: Ինչպես պատավն ու աղջիկներն են էպոսի չորրորդ ճյուղում դիվային էության կրողներ, այնպես էլ դևի քույրը, բնականաբար, դիվային բնույթ պիտի ունենա:

Ընդհանրությունները, կապված հորի, պարանի (հմնտ. նաև Արտաշեսի ոսկեօղ շիկափոկ պարանը), գետի (Սասնա Դավիթը սպանվում է գետում լողանալիս) հետ, որոնք դառնում են վերին և ստորին աշխարհներն իրար կապող սահման և միջոց, ակնհայտ են և առկա են էպոսներում:

Նարթյան էպոսի աղըղական տարբերակում կա Բարամբուխ անունով պատավի կերպարը, որը հետաքրքիր նմանություններ ունի «Սասնա ծռերի» չորրորդ ճյուղի պատավի հետ: Բարամբուխ պատավի միջոցով նարթերը կործանում են Սոսրուկոյին և նրա ձիուն: Նա կերպարանափոխվում, դառնում է ոսկե սաղավարտ (կամ մտրակ), որին ճանապարհից վերցնում և գլխին է դնում Սոսրուկոն: Նրա և ձիու խոսակցությունից պատավը իմանում է գաղտնիքը: Երբ նրանք հասնում են մրցելու տեղը, Սոսրուկոյին առաջարկում են ծնկներով հետ մղել ժան-շարխը, որը կտրում է նրա ծնկները: Նարթերը նրան կենդանի թաղում են հողի մեջ: Նա շարունակում է ապրել հողի տակ: Ամեն գարնան նա ձգտում է դուրս գալ, որպեսզի վերացնի անարդարությունը³⁹: «Սասնա ծռերի» չորրորդ ճյուղում, երբ Մհերը լուծում է հոր վրեժը, սպանում է բոլորին, գալիս է պատավը և ձեռքի շերեփով ցանկանում է հարվածել նրան: Պատավի ձեռքի

36 М. Я. Чиковани, Народный грузинский эпос о прикованном Амирани, Москва, 1966, с. 241.

37 «Սասնա ծռեր», հ. Բ, 1 մաս, Երևան, 1944, էջ 99:

38 Մ. Աբեղյան, հ է, էջ 31:

39 Сосруко, МНМ-2, с. 464.

շերեփը, ինչպես նաև ոսկե սաղավարտը կամ մտրակը բավականին ընդհանուր պատկերացումների արդյունք են, դրանք իրենց նպատակայնությամբ և ձևով հիշեցնում են սև գիշերամայրերի ձեռքերի օձերին (մտրակը նաև երկնային օձի՝ կայծակի պատկերացումն է)՝ ուժով, փայլով, հմայելու, գայթակղելու և կործանելու զորությամբ: Ի տարբերություն նարոթյան էպոսի՝ Միերը սպանում է պատավին, բայց դարձյալ գնում է փակվելու քարայրում՝ դուրս գալու, աշխարհը փոխելու պայմանով:

Ամփոփելով պետք է նշել, որ կովկասյան և հայկական էպոսներում կանայք ներկայացնում են հզոր աստվածությունների արձագանքներ, որոնք հասնում են մինչև հեռավոր մայրիշխանության ժամանակները:

Սակայն հիշյալ զուգահեռների և նմանությունների հետ միասին, կարծում ենք, որ էպոսներում հայ և կովկասյան կանանց կերպարների կերտման սկզբունքները և մոտեցումները էականորեն տարբերվում են: Կովկասյան էպոսներում կանայք հանդես են գալիս որպես ինքնուրույն հզոր դիցուհիներ, որոնք իրենք են ընտրում իրենց զուգընկերոջը, առանձին դեպքերում տղամարդ հերոսներն էպոսում գերակա դիրք չունեն, ինչը խոսում է այն մասին, որ սրանք շատ ավելի քիչ են կրել հետագա շրջանի՝ միջնադարի ազդեցությունը:

Մեր էպոսում կանայք նույնպես հզոր աստվածությունների հեռավոր արձագանքներն են. ուժեղ են, գեղեցիկ, հզոր են և՛ խելքով, և՛ կամքով, ամուսնության հարցում նախաձեռնությունը նրանց է պատկանում, սակայն վիպական հյուսվածքում նրանք անկախ չեն և միտված են լրացնելու իրենց ամուսիններին, ինչով էլ պայմանավորված է այս հերոսուհիների ազգային դիմագիծը:

ՎՏԱՆԳՎԱՃ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԱՅԱՉԱՆԳԸ «ՍԱՍՆԱ ԾՌԵՐՈՒՄ» ԿԱՄ ԷՊՈՍԻ ԴԱՍԵՐԸ

Սաթենիկ Ավետիսյան

Հայոց պատմական ճակատագրի շրջադարձային փուլերի նմանություն-նույնականություն-կրկնությունը ձևավորել է հայեցակերպ, ըստ որի՝ սերունդները դասեր չեն քաղում պատմությունից և պարբերաբար կրկնում են նախորդների սխալները. ո՞րն է պատճառը՝ սերունդներն են ծանծաղամիտ, ընկալման խնդիր ունեն, այդ դասը սխալ է մատուցվում, թե՞ դասավանդվելիք առարկան հայոց գեղարվեստափիլիսոփայական միտքը չի գորել սահմանել, արդյունքում ինքնության պահպանման դասընթացը չի ձևավորվել և որպես գիտելիք չի փոխանցվել սերունդներին: Ազգային երթի տարբեր շրջափուլերում հաստատված-ամրագրված ազգակործան իրադարձությունների պարբերականությունը տեսականորեն չի վերլուծվել-ընդհանրացվել, մինչդեռ պատմականորեն ձևավորված հանգամանքներին էթնոհոգեբանությամբ հիմնավորված համարժեք կենսափիլիսոփայությամբ հակազդելու շնորհիվ միայն հնարավոր կլիներ բացահայտել-կանխել օտարի դավը թե՛ անհատի կործանման, թե՛ երկրի պետականազրկման մակարդակում: Մեծ իմաստով պարբերաբար օտարից հալածված, էթնիկ սպանդի ենթարկված ազգը պետք է մշակեր և զարգացներ տեսակը պահպանող ոգեզգայական համակարգեր, ինչը միջնորդված-այլաբերված, թե՛ անմիջնորդ բաց վիպական տարածքում իրացրել է ազգի հավաքական պատմագեղագիտական մտածողությունը «Սասնա ծռեր» ժողովրդական էպոսում: Այս իմաստով հայոց էպոսը ոչ թե դաս, այլ ամբողջական համակարգված դասընթաց է ձևակերտել՝ իր հերոսների ճակատագրի, վարքի և սխալների ճիշտ ընթերցում-մեկնությունը վստահելով ապագայի մեկնիչներին:

Հայոց էպոսի ճիշտ ընթերցման գաղափարական ինքնատիպ մեկնակերպ է առաջադրում Հրանտ Մաթևոսյանը. հիմնվելով ու երբեմն հակադրվելով նրա դրույթներին՝ փորձենք համակարգել էպոսի դասերը: Ամբողջությամբ քաղաբերենք այն հատվածը, որում խտացած է Հր.Մաթևոսյանի՝ էպոսի հայտնի կամ կանոնիկ մեկնություններից ակնհայտորեն տարբերվող հայեցակերպը⁴⁰:

40 Հր.Մաթևոսյանի վերոբերյալ հիմնադրույթներին իր հողվածում անդրադարձել է Ա. Ռսկանյանը՝ առաջադրելով մեր հայեցակերպից նկատելիորեն տարբեր, նույնիսկ հակադիր տեսակետներ: Այդ մասին տես «Հայկական ժողովրդական էպոսը և համաշ-

«Մեր էպոսն ինձ համար ուղղակի հայ ողջ մշակույթի գագաթն է: Հենց Փոքր Մհերի ճյուղը: Ժողովրդի, ասացողի, ասացողների մտավոր գործունեությունը կարծես չի գործել ծեփելու, կերտելու, ծավալելու, ուռուցիկ դարձնելու էն գլխավորը, որ մի անգամ հանճարի միտքը կռահել է: Էսօր մեր իրականությունը Փոքր Մհերի անիրական իրականությունն է: Խուսափուկ, անորոշ թշնամի և իրական պարտություն: Ո՛վ է կարողանալու մարմնավորել էս բոլորը: Մեր մտքից, մեր տեսադաշտից խուսափող թշնամուն, մեր մտքի եզրերին երբեմն առնչվող, բայց երբեք մեր մտքից կլանվող այս վիճակն ճվ է մարմնավորելու: Դավիթն է ընդգծվել, Դավիթն էր անհրաժեշտ ազգային զարթոնքի մեր իրականությանը, իրական Դավիթ, իրական թշնամի, իրական հաղթանակ: Դրանով գրականության բուն էությունից հեռացավ հայ գեղարվեստա-փիլիսոփայական միտքը, չնայած ակնհայտորեն Մհերի վիճակն էր կրկնվում և առանձին, նույնիսկ խոշոր անհատականությունների, և կուսակցությունների, և ողջ հայ իրականության ճակատագրերում: Եվ «Դատավարությունը» պետք է գրվեր ոչ այստեղ և ոչ այն ժամանակ, այլ հետո և Եվրոպայում. անիրական թշնամու պես մահը կգա, ուղղակի ժպտալով քեզ մեռնելու կհրավիրի իրական աղբանոցում, իսկ դու մահվան այլ պատկերացում ունեիր: Մեկ էլ Խմբապետ Շավարշն է Մհերը՝ տիտան, քաջ, ողբերգական ու ծիծաղելի: Իմը դեռ ճանապարհին է: Ձեռագիր «Մերոպս»՝ տղայի իմ իսկապես հանդգնությունը, վիրավորելու չափ քաջքշեցին ու դեսուդեն արին...»¹:

Քննությունն սկսենք առաջին սահմանումից. «Մեր էպոսն ինձ համար ուղղակի հայ ողջ մշակույթի գագաթն է», — արդեն հայտնի արժևորումը ամրագրում է Հր. Մաթևոսյանը: Սահմանումը կարևորում ենք ու փորձում քննության առնել այս սահմանումից մակաբերվող արվեստի պարզագույն ճշմարտությունը. եթե էպոսը ազգի մշակութային բարձրակետն է, ուրեմն նրանում ժողովրդի էպիկական միտքը բյուրեղացրել ու գեղակերտել է պատմական ճանապարհի շրջադարձային փուլերի նվաճումները, հակասությունները, տեսակի պահպանման, կործանման և հակազդեցության համազգային մեխանիզմները. առաջադրել ազգային ինքնությունը պահպանելու ծրագիրը: Հրանտ Մաթևոսյանն ըստ էության առաջադրում է այդ ծրագրի հայտնաբերման և համակարգման կանխադրույթներ, որոնք մանրամասնելու և վերլուծելու կարիք ունեն: Նա ոչ միայն հայոց հաղթանակների, այլև պարտությունների տրամաբանությունը հայտնաբերում է էպոսի տիրույթներում՝ տազնապով բացահայտելով, որ հայ գեղարվեստափիլիսոփայական միտքը պատմության և այդ պատմական իրողությունների մշակութային իրացումների գաղափարական սխալ կամ թերի մեկնությամբ հայոց էթնոհոգեբանությունից վտարել է տազնապը իմաստա-

¹ խարհային էպիկական ժառանգությունը» միջազգային երկրորդ գիտաժողովի նյութերն ընդգրկող ժողովածուում, Երևան, 2006, էջ 17-30:

1 Հր. Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, 2005, էջ 51:

վորելու և վտանգը կանխագգալու տեսակը պահպանող ոգեգայական համակարգը, արդյունքում վտանգվել է ազգային ինքնությունը: Ինչո՞ւ էր Հր. Մաթենոսյանը շեշտադրում «Հենց Փոքր Միերի ճյուղը», որովհետև նրանում առավել քան ողբերգականորեն խտացած է Սասնա զարմի նախորդ սերունդների սխալ վարքագծի ճակատագրականությունը, ինչը էպոսի նախորդ ճյուղերում հնչեցվել էր որպես վտանգված ինքնության ահագանգ:

Հաջորդ միտքը կարծես որոշակի հակադրության է մղում. «Ժողովրդի, ասացողի, ասացողների մտավոր գործությունը կարծես չի գորել ծեփելու, կերտելու, ծավալելու, ուռուցիկ դարձնելու էն գլխավորը, որ մի անգամ հանճարի միտքը կռահել է»: Համարձակվենք չհամաձայնվել ասացողների մտավոր գործությանը վերաբերող դիտարկման հետ և վկայաբերելով հայոց էպոսի գլխավոր հերոսների ճակատագրի զարգացման տրամաբանությունը՝ զարմանանք և հիանանք ժողովրդի, ասացողների մտավոր գործությամբ, որ հանճարի մտքի կռահումը իրենցով միջնորդված էպիկական պատումի տարածք են մուտքագրել՝ Սասնա դյուցազնական զարմի աշխարհաճանաչողության, հարաբերությունների, արտաքին շարժառիթներով որոշարկվող գործողությունների մեջ բացահայտելով թե՛ խենթ հերոսացման և նվաճումների, թե՛ օտարի դավադիր ջանքով նրանց մանկունակ պարզամտությունը երկարաձգելու ակունքները, թե՛ ախտյանի կանխահյուսած ոստայնի թնջուկի մեջ հայտնվելու պատճառները:

Էպոսի առաջին պատկեր-գործողությունների և հերոսների արարքների անգամ մակերեսային քննությունը բացորոշում է վերբալ մի գործողության ճակատագրականությունը Սասնա տան սաղմնավորման և հիմնադրման պատմության մեջ. օտարի կամ թշնամու հետ ուխտը, դաշինքը, երդումը կամ դրա դրժումը, երդմակոտոր լինելը՝ Սասնա հերոսների, ընդհանրական առումով երկրի, պետության կայացման-պահպանման կամ կործանման-անկման պատճառ: Ուխտը, երդումը կամ դաշինքը երկրաշեն, ազգապահպան նպատակադրում ունի միայն կին հերոսների՝ Ծովինարի և Արմաղանի գործողություններում, որի արդյունքում ծնվում և շարունակվում են սասունցի դյուցազունները, լայն առումով հիմնադրվում ու կազմավորվում է պետականության շինվածքը: Մյուս բոլոր դեպքերում դա սպառնում է ազգային ինքնությանը և քայքայում պետականության հիմքերը՝ ի վերջո հանգեցնելով պետականազրկման: Ինքնությունը վտանգող նախնական ուխտը թշնամու հետ պիտի կնքի Մեծ Միերը: Անձնագոհության և նվիրումի այդ ակտը երդվյալ թշնամու՝ Մըսրա Մելիքի հետ, ով իր քաղաքականությամբ հիմնավորապես պետք է հավատացրած լիներ իր գերագույն նպատակը՝ Սասնա դյուցազնական զարմի կործանումը և Սասնա տան զավթումը, անխոհեմության, քաղաքական գոյակցության տարրական կանոնների չիմացության, դիվանագիտական անհեռատեսության և կարճամտության հետևանք էր: Ինքն այն միայնակ ասպետը չէր, որ հանուն բարձրագույն բարոյական արժեքների իրավունք ուներ զոհաբերելու իրեն՝

երդմնախախտ լինելը համարելով ապաբարոյական, հակաասպետական, հակաայրական, ի վերջո հակաոյուցազնական կեցվածք: Ինքը երկրի տերն էր ու խարիսխը, ազգային ինքնության պահապանն ու շարունակողը, պետության հիմնասյունը, որի վրա պիտի բարձրանար արքայակենտրոն կառույցը և ավանդույթ ձևավորեր: Զորեղ կայսերապետություններն արդեն ճշգրիտ բանաձևել են պետականության բարձրացման խորհուրդը՝ «Պետությունը ես եմ», այսինքն՝ ես ավելին եմ, քան սուկական, թեկուզ հզոր անհատը, ես երկիր ու հայրենիք եմ, ես և պետությունը նույնական ենք, ուրեմն իմ զորությունը երկրի հզորությունն է, իմ թուլությունը՝ պետության կործանումը, հետևաբար իմ պարտքն է լինել իմաստուն ու ճկուն, խոհեմ ու զգուշավոր: Թշնամին ավելի քան հեռատես էր ու խորամանկ. իր հնարավոր վաղաժամ մահվան պարագայում անգամ նա ապահովագրել էր արքայական տան, մեծ իմաստով՝ պետության և պետականության կայուն հերթափոխն ու ապագան: Իսմիլը Մեծ Միեռին իր մոտ կանչելիս հիշում է Մըսրա Մելիքի պատգամը. «Իսմիլ, թե Միեռից ու իր ձիուց ջինս չվերունք, Միեռի ցեղ մեր քոքըն տի կտրի»²: Արմաղանն ու Ձենով Օհանը իրատեսորեն կանխագուշակում են հրավերի հեռագնա նպատակադրումը. «...Էնի քեզ կխաբե.// Մ'երթա, էնի քո խորոտություն չ'ուզի.// Էնի քո իգիթություն, քո կտրիճություն է կուզի,// Կը կանչե քեզնե լաճ ունենա» (էջ116): Այս լրջագույն փաստարկումները չեն կասեցնում Միեռի երթը դեպի Սարը: Վտանգն առավել քան մեծ էր, քանզի Միերն իր երկրին ժառանգ չէր տվել, իսկ վերադարձի դեպքում ցեղի շարունակումը դարձյալ անհուսալի էր, քանի որ Միեռի ուխտին հակակշիռ կայացել էր Արմաղանի ուխտը՝ իր ամուսնական առագաստը լքող ամուսնուն պատժել քառասուն տարի մոտ չթողնելով: Երկու դեպքում էլ ուխտը վտանգում էր երկրի ապագան, իսկ երդմակոտոր լինելը հավասարազոր, համարժեք էր սրբապղծության, քանզի երդումը աստծով վկայաբերված խոսքային գործողություն է, մի տեսակ վերբալ դաշինք երկնավորի օրհնությամբ կամ գիտակցվում էր հենց դաշինք Աստծո հետ՝ Ես հետ աստծու ուխտ եմ արեր կամ Աստծու ուխտ թող վեր ինձ ըլի:

Իրապես բարձր է հայոց ազգային պատասխանատվության չափը արտաբերված խոստման հանդեպ, և դա էթնիկ բարոյականության կատարյալ մակարդակի վկայականն է, հետևաբար պետք էր չափազանց զգույշ լինել որևէ պայման կամ դաշինք կնքելիս, որպեսզի երդմակոտոր չլինելու հետևանքները ինքնակործան և ազգակործան չլինեին: Իր մեղքի համերկրային տարողությունը Միեռին կսարսափեցնի, երբ կլսի իր սերմը թալանողի պատգամը որդուն՝ հանգցնել այն երկրի ճրագը, որից սերել է. սա օտար մոր պատգամն է որդուն՝ ապագա գահակալին, որին մայրը դիտմամբ զրկում է «օտար» հոր հանդեպ որդիական որևէ զգայություն տաժելու հնարավորությունից, քանզի

2 «Սասունցի Դավիթ», Երևան, 1981, էջ 114: Հետագա մեջբերումները կարվեն այս գրքից, էջը կնշենք տեղում:

պետություն ղեկավարելու գործը հուզավառ շքահանդես չէ, այլ սառը և սթափ, կշռադատված ու հաշվարկված գործընթաց, որում հույզերի հնարավոր հոսքերը պետք է միայն ներս ուղղորդվեն: Հետևաբար՝ արքաներն իրենց որդիներին գահն են ժառանգում, իսկ արքա նրանց աճեցնում են մայրերը: Հիշենք Ալեքսանդր Մակեդոնացու մոր՝ դաստիարակության սարսուռ առաջացնող դաժան ծեսերը, որոնցով փոքրիկ որդուն համոզում էր, թե նա օձից է սերել, հասարակ մարդորդի չէ, իսկ ինքը՝ ապագա աշխարհակալը, համոզված էր, որ սերում է Հերակլեսից, արդյունքում ապագա աշխարհակալը օձի սառնասրտությամբ ու արիատոտելյան իմաստնությամբ նվաճում էր ամենքին և ամեն բան: Փոքրուց Իսմիլ Խաթունը որդուն ներարկում էր հայրենապահական և ինքնապահական էթնիկ հոգեբարդույթը, ինչը երբեք չդարձավ հայոց դյուցազունների հայ մայրերի դաստիարակության մեթոդը, քանզի հայրերի անխոհեմ վարքի հետևանքով նրանք զրկվում էին մայրական՝ ինքնությունը կազմավորող և ուղղորդող կենսաուժից: Որբության տևական կացությունը զրկեց Դավիթին և Փոքր Մհերին ինքնապահական և մեծ իմաստով ազգապահական համակարգի ժառանգորդական իրավունքից, մինչդեռ օտարի հետ գոյակցելիս հարկավոր էին արտակարգ զգուշություն, ճկունություն և հեռատեսություն, անապահով վիճակի զգացողություն և սպառնացող դավի տագնապ: Եվ այդ ամենը պետք է սերմանվեր մանկուց: Այսինքն՝ ամեն առանձին հայի, մասնավորապես երկրին իշխող զարմի հոգեկառույցը պետք է բարձրանար սրված տագնապի, մոտեցող վտանգի կանխազգացողության հենքի վրա՝ համընդհանուր թշնամու հնարավոր հարձակմանը (ուժային կամ բարոյական) դիմագրավելու կամ հակահարվածին համարժեքորեն արձագանքելու պատրաստվածությամբ:

«Դավիթն է ընդգծվել, Դավիթն էր անհրաժեշտ ազգային զարթոնքի մեր իրականությանը, իրական Դավիթ, իրական թշնամի, իրական հաղթանակ», — շարունակում է Հր.Մաթևոսյանը: Այո, Դավիթն ընդգծվել և առանձնացվել է, բարձրացվել որպես հավաքական տիպ՝ համազգային բարձրագույն որակների մարմնավորում: Դրանք ի վերուստ տրված ցեղային առաքինություններն էին, իսկ ճակատագրի վայրիվերումները նրան պարտադրվել էին նախորդներից, մասնավորապես հոր ուխտի դրամատիկ հետևանքները խաթարելու էին թե՛ նրա կյանքի ուղին, թե՛ կասեցնելու էին պետականության ավանդույթի ընթացքն ու ամրապնդումը. օտար կնոջ հմայքին տրվելը և չնտածված երդումը կամ ուխտը կործանելու էին նաև որդուն՝ սպառնալով պետականության կայացմանը: Դավիթը կրկնելու էր հոր սխալը, քանզի հայոց գահակալների պարբերաբար կրկնվող սխալների արդյունքում արքունիքն ու արքունական իմաստունների ինստիտուտը չէին ձևավորվել, որպեսզի նրան ոչ թե մղեին, այլ հետ պահեին օտար կնոջ գեներտիկ թալանից: Արդյոք իրականում ապահովագրված էին Մհերի և Դավիթի հաղթանակները. դրանք կարելի է կոչել կարճատև հաղթանակներ և տևական պարտություններ. նրանք հաղթում էին այնտեղ, որտեղ թշնամին առարկայական-թանձրացյալ էր, և ֆիզիկական գո-

րության ուղղամիտ կիրառումը հնարավոր էր, բայց երկրների տերերի հարաբերությունները ոչ այնքան բաց պատերազմներ են, որքան ներքին դավադրություններ ու արքունական խարդավանքներ, հանուն սեփական երկրի շահի նաև մանևրելու, դավելու հմտություն, որին այլ կերպ դիվանագիտություն են կոչել: Սխալ ուխտով պարտադրված մահը Մեծ Միերի վերջնական պարտությունն էր. նա որդուն ժառանգել էր իր սխալն ու անհուսալի որբությունը: Ո՞վ պետք է հայոց գահաժառանգին փոխանցեր ցեղի պահպանման և պետության կառուցման հայեցակարգը, ո՞վ պետք է նրան գահաժառանգ անեցներ: Արքա դառնալու համար ծնված հայոց Դավթին դատապարտեցինք որբ հովվի կարգավիճակին, մինչդեռ հրեաները ծագումով հովիվ Դավթից թագավոր կերտեցին:

Գենն ու հայրենիքը նրան տիտանական ուժ էին տվել, իսկ գահակալ նրան պետք էր անեցնել, երկիրն ու ազգը դեկավարելու ռազմավարություն սովորեցնել, ոչ թե պարտադրել գայլ ու ոչխար արածեցնել, թեև նա դրանց ճանաչողությունից էլ էր զրկված: Մանկուց Դավթին արգելափակված էր՝ մեծ իմաստով զրկված ինքնաճանաչման բոլոր լծակներից: Համազգային տրամաբանությունը ստեղծված ազգադավ գոյավիճակից մեն-միակ լուծումը տեսել է անժամանակ հեռացած Արմաղանին փոխարինող գտնելով. եթե չլինեին կորեկի արտի պառավի մայրական հոգածությամբ առանձնացող խորհուրդ-ցուցումները, Դավթին առհասարակ զոհ կգնար մատաղացու գառան նման. նա հենց այդպես՝ որդիական ջերմությամբ էլ պառավին իրեն մայրացնել է ուզում. «Պատավ, — ասաց, — շնորհակալ եմ քեզնե, // Կը գամ դու ինձի մեր ըլնես, ես մեր չ'ունեն» (էջ 245): Մեր հսկան մոր կարիք ուներ. ֆիզիկական ուժը քիչ էր աշխարհում չնուրվելու համար: Թե՛ Արմաղանը, թե՛ Խանդութը մեռնելու վճիռ կայացնելիս պետք է մտահոգվեին իրենց զավակների, ընդհանրական իմաստով՝ հայրենիքի ապագայի մասին, ոչ թե զոհ գնային ներանձնային զգացողություններին: Մինչդեռ թշնամի կամ օտար կանայք ու մայրերը հույզերի առատությունից այդպես արագ ու անդարձ չէին կոտորվում. որդու մահից հետո Իսմիլ խաթունը ոչ թե մորմոքվում է կորստի ցավից, այլ արագորեն ծրագրում երկրի ապագան ճիշտ կազմակերպելու քայլերը. նա անմիջապես Դավթին առաջարկում է ամուսնանալ Մելիքի կնոջ հետ. «Դավթի, սպանեցիր Մըսրա Մելքին, վնաս չկա, դու էլ իմ տղան ես: Արի էտը կսիկ դու առ, Մըսրա թագավորություն մնա քեզի...» (էջ 242): Բայց Դավթին նոր սխալ գործել պետք չէր, նա արդեն անհիմն երդումով և դրան նախորդած սերմի թալանով նախապատրաստել էր իր կործանումը: Դարձյալ երդմանակոտոր չլինելու ասպետական կեցվածքով նետվում է դուշմանի տարածքը և թունավոր նետով սպանվում իր թունավորված սերմից՝ «Իմ ցեց իմ անձից է, // Էդ իմ սերմն էր, որ ինձի սպանեց» (էջ 288): Ե՛վ Մեծ Միերի, և՛ Դավթի՝ օտարից սերված զավակները կործանում են բերում հայրերին և հայրերի երկրին՝ հիմնավորապես ամրագրելով գենային մուտացիայի ենթարկված տեսակի վտանգավորության թեզը և

հայտնակերպելով արմատապես հակադիր էթնոտաճողություններ կամ էթնովարքագծեր. Մասնա դյուցազունները՝ բարձրագույն մարդասիրության, համամարդկային բարօրության ջանքով, ինքնագոհաբերման, այլասիրության՝ տեսակը վտանգող աշխարհայեցողությամբ, օտարը թալանի հնարավոր բոլոր տարբերակները կիրարկելու նենգ հնարամտությամբ՝ հաճախ նույնիսկ արյամբ ու ցեղային կապերով պարտադրված մարդկային ու արյունակցական բոլոր պարտավորություններն ու զգայական թրթիռներն արհամարհելու կամքով:

Հայոց էպոսի դասերը համակարգելու դեպքում կունենանք հետևյալ պատկերը. Մասնա դյուցազունների՝ երկրից օտարման ու կործանման ընթացքը սկզբնավորվում է Մեծ Միերով, ով աներկբայորեն թշնամու ծրագրած ուխտի գոհն էր, արդյունքում՝ գլխատված երկիր, որբացած գահաժառանգ, որին այդպես էլ չի հաջողվելու թոթափել որբության բեռը ներսի թաքցված-կեղծված ճշմարտության, դրսի նենգադավ իրականության պատճառով: Միերի և Դավթի կործանման հիմքում օտարին տրված ուխտի կամ դաշինքի գործոնն է. ծպտված թշնամին, խաղարկելով ազնվագարմ արյուն կրողների բարձրագույն առաքինությունները, հետևողականորեն հետամուտ է մոլորեցնելու, շեղելու երկրաշեն պետականամետ ընթացքից, բթացնելու զգոնությունը և կորզելու ամենաարժեքավորն ու հիմնայինը՝ սերմը, գենը, արյունը. սա թալաններից ամենավտանգավորն է, գողոնն ազգային ինքնությունն է, որն առ այսօր նպատակամետ հետևողականությամբ կիրառվում է իսմիլ խաթունների և չմշկիկ սուլթանների կողմից. մեզնից ծրագրված «սիրով» խլում են դյուցազնական գենը, իրենց կողի մեջ գաղտնագրում հայոց գորությունները, բայց և իրենց նենգություն-չարությունից կաթեցնելով պտղի արյան և գիտակցության մեջ՝ թունավոր նետով ուղղորդում հայոց ինքնության ոչնչացմանը:

Հետևաբար Փոքր Միերի անիրական իրականությունը ձևավորվել էր նախորդների անսթափ, չհամակարգված գործողությունների արդյունքում. Փոքր Միերը պարտադրված ժառանգորդն էր հոր ու պապի գործած սխալների, որբությունը դառնում էր հայոց արքաների ավանդը սերունդներին: Վտանգված էր հայոց դյուցազնական գենի վերջին կրողը. գուցե Փոքր Միերին Ագռավաքարում փակելը վտանգված սերմը փրկելու հավատավոր ճիգ էր, մինչև հայոց միտքն ու ոգին գորություն կստանային՝ գատորոշելու և վնասագերծելու մեր տեսադաշտից խուսափող անիրական թշնամուն:

«Էսօր մեր իրականությունը Փոքր Միերի անիրական իրականությունն է: Խուսափուկ, անորոշ թշնամի և իրական պարտություն: Ո՞վ է կարողանալու մարմնավորել էս բոլորը: Մեր մտքից, մեր տեսադաշտից խուսափող թշնամուն, մեր մտքի եզրերին երբեմն առնչվող, բայց երբեք մեր մտքից կլանվող այս վիճակն ո՞վ է մարմնավորելու», — շարունակում է տագնապել Հ. Մաթևոսյանը: Այդ «էսօրը» իր ապրած երկու դարաշրջանների ժամանակային տարողությունն ունի, երբ մեր «տեսադաշտից խուսափող թշնամուն» չկարողանա-

լով գատորոշել՝ ցեղասպանվեցինք ու հայրենագրկվեցինք: Կարսի անկումից անմիջապես հետո «մեր մտքի եզրերին երբեմն առնչվող» այդ վիճակը կլանվեց միայն Եղիշե Չարենցի մտքից, ով ոչ միայն ճանաչեց ու գեղակերպեց աներևոյթ թշնամուն, այլև գեղարվեստական տարածք բերեց մոլորված Միերների նոր սերունդ՝ ի դեմս Մագուրի Համոյի, Խմբապետ Շավարշի և նրանց, ովքեր կովելու են թվացյալ թշնամու դեմ՝ պարզապես չկարողանալով տեսնել նրա թիկունքում հնտորեն քողարկված ամենախիսկական թշնամուն: Իսկ քանի դեռ իրական թշնամին հայտնաբերված չէ, իրավացի է Հր. Մաթևոսյանը, մենք մահվան մասին այլ, բնականին մոտ պատկերացում ենք ունենալու ու չենք ճանաչելու մահվան հակաբնական՝ ճիվաղների կողմից հղացված ձևերը:

«Մեկ էլ Խմբապետ Շավարշն է Միերը՝ տիտան, քաջ, ողբերգական ու ծիծաղելի: Իմը դեռ ճանապարհին է: Ձեռագիր «Մեսրոպս»՝ տղայի իմ իսկապես հանդգնությունը, վիրավորելու չափ քաշքշեցին ու դետուղեն արին...», — մորմոքում է Հր. Մաթևոսյանը: Ուրեմն Միերի գոյակերպը, թե՛ ճակատագիրը համազգային տարողություն ունի: Հավաքական Միերին տրոհելու դեպքում կստանանք բազմաթիվ Միերներ: Հազարամյակների տևողություն ունեցող ազգային-քաղաքական ընթացքի հանձնառուների ճակատագրերի կամ՝ որ ավելի ստույգ է՝ դրսից ծրագրված-պարտադրված վիճակների կրկնությունը առասպելյալ Արա Գեղեցիկի (դարձյալ օտար կնոջ նենգադավ հղացքի գոհ), Արշակունի արքաների, մասնավորապես Արշակ Բ-ի և Պապի, Զորավար Անդրանիկի, Աղասի Խանջյանի՝ նաիրական վերջին դոֆինի՝ երկրից օտարման և կործանման պատմություններում հակահայ դավադրության տեսությունն է հայտնակերպվում: Իրական թշնամուն չճանաչելու և հանդուրժողականության վտանգավոր քարոզը թշնամու դրդմամբ շարունակելու դեպքում Նաիրյան բուլոր արքաները կործանվելու են, քանզի արքայանալու ժառանգորդական կապը խզվել է, իսկ առանց կոչվածության և փորձառության գահավորվելը հղի է անկանխատեսելի հետևանքներով: Շարքը մնում է բաց, քանզի այսօր էլ արևածին ու արևազարմ Միերների գենետիկ թալանն ահռելի չափերի է հասել, Միերները շարունակում են օտարվել ազգային ինքնությունից և անհայրենիք որբի կարգավիճակում ցանել իրենց սերմը օտար արգանդներում: Այս ամենը տևականորեն անտեսվել է հայ էթնոհոգեբանների կողմից հայոց պատմական ճակատագրի և այդ պատմության մշակութային իրացումների ճիշտ մեկնության առումով, մինչդեռ օտարը ոչ միայն լավ է ուսումնասիրել մեր էթնոգենետիկ հոգեկառույցը, այլև ակնհայտորեն ուղղորդել է մեր վերլուծական միտքը՝ կանխելով ազգային գաղափարախոսությունը կազմավորող տարրերի սահմանումը հայոց մշակութային ժառանգության ճիշտ ընթերցման արդյունքում: Նշանակում է՝ յուրաքանչյուր նոր բարձրացող սերնդի հետ պետք է նորոգվեն և խորացվեն ազգապահպան հայեցակարգերը՝ մշտադրոն դարձնելով տագնապը կանխազգալու սթափությունը:

«ՍԱՍՆԱ ԾՈՒԵՐ» ՀԵՐՈՍԱՎԵՊԻ ՄՈԿԱՑ ՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ՎԻՊԱԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՏԿԱՆԻՇՆԵՐԻ ՇՈՒՐՁ

Աննա Պողոսյան Երևան

1. Մեր ժողովրդական վեպը՝ «Սասնա ծռերը», ըստ հետազոտողների հավաստման, բաժանվում է տեղագրական, ազգագրական, բարբառագիտական երեք տիպաբանական խմբերի, որոնց մեջ են ընդգրկվում Մուշ-Տարոնի, Ալաշկերտի, հետագայում այս շրջաններից Արևելյան Հայաստան գաղթած Նոր Բայազետի, Ապարանի, Արարատյան դաշտի տարբեր գյուղերում ապաստանած վիպասացների պատումները:

II խումբը Մոկաց կոչված պատումներն են, որի մեջ ընդգրկվում են Մոկսի, Շատախի, Գավաշի և Վան-Վասպուրականի շրջաններից կամ նրա Արևելյան Հայաստանում, Սփյուռքում վերաբնակված վիպասացների պատումները:

III խումբը ընդգրկում է վեպի բուն հայրենիքի՝ Սասունի, տարբեր գյուղերից գաղթած և Արևելյան Հայաստանում ու Մերձավոր Արևելքում վերաբնակված սասունցի վիպասացների պատումները: Տիպաբանական այս երեք խմբերից յուրաքանչյուրը բարբառային ընդհանրություններից բացի հատկանշվում են տեղական-ազգագրական միջադեպերի, մոտիվների յուրատիպ հարակցությամբ, որոնց շնորհիվ ստեղծվել են տեղական ինքնատիպ կառուցվածքով ու երանգավորմամբ հատկանշվող այուժետային կառուցվածքներ:

2. Մոկաց տիպաբանական խումբն աչքի է ընկնում նախ և առաջ Վան-Վասպուրականի բարբառների ու ենթաբարբառների յուրահատուկ հատկանիշներով, չափածո-երգային հատվածների առատությամբ, հերոսների առանձնահատուկ բնութագրումներով, վիպական առանձին դրվագների քնարականությամբ, լեզվի պատկերավոր միջոցների առատությամբ և հարստությամբ, ոտանավորի տաղաչափական ռիթմիկ կառուցվածքով, հանգավորմամբ, *Ողորմի* կոչված երգային նախաբանների առկայությամբ և շեշտված ծիսականությամբ:

Արդ տեմանք Մոկաց պատումների այդ յուրահատուկ հատկանիշների հիմնական դրսևորումները իրենց էական և երկրորդական արտահայտություններով:

3. Մոկաց խմբի պատումները ձեռքի տակ եղած նյութերում հասնում են 26-ի, որոնք մեր կամ հերոսավեպի պատումների ընդհանուր ժառանգության մեջ կազմում են մոտավորապես 35 տոկոսը:

Պատումները, ըստ ոճական ցուցիչների, դարձյալ բաժանվում են երեք տիպի³:

1. Ավանդական-պատմողական և չափածո հատվածներով
2. Ազատ-պատմողական, արձակ և չափածո հատվածներով
3. Ազատ-պատմողական արձակով

Մոկաց պատումների տիպաբանական խումբը ոճաբանական ցուցիչով հատկանշվում է ավանդական պատմողական և չափածո տիպին, որոնք տարբերվում են ավանդական ոճով, բանաստեղծական հակիրճ, ավարտուն և պատկերավոր խոսքով, ազատ ոտանավորի տաղաչափական հատկանիշներով, երգային չափածո հատվածների առկայությամբ: Մոկաց տիպաբանական խումբը նախևառաջ տարբերվում է իր գեղարվեստական երեք հիմնական հատկանիշներով.

1. Չափածո երգային հատվածների առատությամբ
2. Ողորմի նախերգանքով
3. Ավանդականությամբ

Մոկաց պատումների լեզուն շատ սահուն է, կտրուկ, վիպական-բանաստեղծական, պատկերավոր, կենդանի: Այս խմբի պատումները գրեթե ամբողջապես ոտանավորի չափով են, ճիշտ այնպես, ինչպես երգային հատվածների չափը: Վեպը ավանդվել է մի քանի ձևերով՝ «Հայր-Մերի պես սերտ ու վարժ», սակայն գրառողները գրեթե երգ չեն լսել, միայն վիպասացը հայտնել է, որ վարպետը «կերգեր»: Բացի նշվածներից կա վեպի կատարման մեկ այլ ձև՝ «ձայնով ասելը», սա էլ կատարվում է ձայնի բարձրացմամբ: Մ. Աբեղյանը⁴ իրավացիորեն գտնում է, որ ոտանավորի չափը անաղարտ է մնում երգերի և երգային հատվածների մեջ: Մոկաց պատումներում բանաստեղծական չափը հիմնականում յամբական պարզոտնյա ոտանավորն է՝ անապեստի խառնուրդով, և անապեստյան ազատ ոտանավորներ՝ յամբի խառնուրդով: Տողերի մեջ վանկերի թիվը ամենաշատը 13 է (շատ քիչ անգամ 14), իսկ ամենաքիչը՝ 6, հազվադեպ՝ նաև 5-վանկանի տող, ամբողջ ոտանավորը հորինված է վանկական չափով և կազմված է յամբ-անապեստ ոտքերի խառնուրդից՝ երկար և կարճ տողերով:

3 «Սասնա ծոեր» (այսուհետև՝ ՄԾ), հ. Գ, պատումների գրառումները և բնագրի պատրաստումը՝ Մ. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1979, էջ 14:

4 ՄԾ, հ. Ա, յամբագրեց՝ Մ. Աբեղյան, աշխատակցությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1936, առաջաբան, էջ 3-8:

Երգային հատված՝

Որինեսն / բարերար / Աստված,
 Քո հրամանքն / եր շանտ, 7 վանկ. 3 ոտք
 5 » 2 »

Ոչ երգային հատված՝

Դավիթ / ելավ / կայնանվ,
 Ձեռ ետո՛ւ / , զենոր գորգ / բռնեց: 6 վանկ. 3 ոտք
 8 » 3 »

Պետք է նշել, որ պատումների լեզուն բոլորովին մաքուր Մոկաց բարբառով չէ, քանի որ վիպասացները տարիներով պանդխտել են, յուրացրել նաև այլ խոսվածքներ: Այս պատումների թե՛ արձակ և՛ թե երգային հատվածներն առանձնակի տարբերություններ չունեն:

Հմնր. երգ՝ Խրո՛խպեր, վի՛ր ելի,
 Խեր չունեմ, արա խերութին,
 Մեր չունեմ, արա մերութին. . .

արձակ՝ «Հիշա Խեր Կենդանին,
 Մարութա Բանձր Աստվածածին,
 Խաչ Պատրագին վըր իմ աջ թիվին.
 Կտրի զձին, քառսուն զըռնշու կաշին,
 Քառսուն գազ գետին,
 Թալիմ, Մեքի գլխից երթան
 Երկու վոտաց որթալըղեն տուս կա»:
 [ՄԾ, հ. Ա, պատում Զ, էջ 262, 282]:

երգ՝ «Ափսու՛ս, խազար հեֆ ափսուս Քուռկիկ Ջալալին,
 Ա՛խ, հալա Քուռկիկ Ջալալին.
 Ափսու՛ս, խազար հեֆ ափսուս Գլխու Գուտին,
 Ա՛խ, հալա Գլխու Գուտին.
 Ափսու՛ս խազար հեֆ ափսուս Թուրն ը Կեծակին,
 Ա՛խ, հալա Թուրն ը Կեծակին...

արձակ՝ Քու խոր կա Քուռկիկ Ջալալին.
 Քու խոր կա Գուտին ը Գլխին.
 Քու խոր կա Քամարն ը Վոսկին.
 Քու խոր կա Թուրն ը Կեծակին.
 Քու խոր կա Կապեն Կաղըֆին.
 [ՄԾ, հ. Ա, պատում Ե, էջ192, 190]:

Սրանց նմանությունը հուշում է, որ այդպիսի արձակ հատվածները հնում ևս երգվել են:

Մոկաց բոլոր պատումներում ծիսական հատվածները շատ են: Ծիսական ոճը ավելի կատարյալ է բանաստեղծորեն, այն ստեղծում է բանաստեղծական հետաքրքիր ոճի: Այս մոտիվները հիմնականում ոճիմական-բանաստեղծական են, որոնք գրեթե միշտ երգվում են, այս ձևերը գալիս են հնուց,

որից բխում է մեկ այլ հատկանիշ, այն է՝ խիստ ավանդականությունը. դրանք, որպես կանոն, պահպանում են իրենց կայուն ձևերը: Առհասարակ ծեսը պահանջում է հատուկ զգաստություն, սրբացվում է և բացառիկ կարևոր նշանակություն ստանում մարդու կենցաղում: Այս պատճառով է, որ վիպասացները միաբերան ասում են «ինչ վոր ավանդված ե, այնպես ասելու յե», — կասեր Մոկացի Վարդանը: Հետևենք նրա խոսքի շարունակությանը խմբագրական վերաշարադրանքով. «Նա իբրև Աստուծոմե շնորհյալ մի ավանդ կը պատմեր, շատ անգամ լրջաբար կը զայրանար այն անձանց վերա, որ յուր գիտցածեն ավելի կը պատմեն, և այդ ավելին հերյուրված, շինծու կը համարեր, հետևաբար ասելն ևս մեղք, քանի որ «Ողորմիներ» կան»¹:

Սասնա պատումների ավանդումն անգամ ծիսական խոր բնույթ է կրել, և մեղք է համարվել ճիշտ չպատմելը կամ ավանդականից շեղվելը: Վեպը սկսվում է հենց ծիսական ողորմիս նախերգանքով: Ապա ծիսական են՝ Գագիգ թագավորի աղջկա ուխտը Հելի վանք, քահանայի կողմից ջրի օրհնումը, որից ծնվում են երկվորյակ եղբայրները («Քահանեն ատ ճուր կխաչակնի», ՄԾ, հ. Գ, պատում Ժ, էջ 476), աղբրի բխումն ու ցամաքումը, երկվորյակ եղբայրների՝ ջրից ուժ առնելը, ձի և զենք ձեռք բերելը, զգեստավորվելը, Դավթի խոստովանությունը քահանայի մոտ, կարճ աղոթք-բանաձևերի հիշումն ու կրումը մարմնի վրա, ցասման ճաշը և այլն:

Պատումներից ոչ բոլորն են օժտված ողորմի երգային նախերգանքով, վիպասացներից մեկի՝ Վարդան Մուղսի Բագիկյանի վկայությամբ, ողորմիսը երգվել է յուրաքանչյուր ճյուղից առաջ: Ինչպես արդարացիորեն նշել է բանագետ Ս. Հարությունյանը. «Մոկաց պատումների ճշող մեծամասնությունը ձևով նմանվում է ժողովրդական սգերգերին, առանց, սակայն, վերջիններիս յուրահատուկ քնարական շեշտադրության, այլ այդ վիպական ժանրին բնորոշ վեհությամբ ու հանդիսավորությամբ»²: Ողորմի բանաձևերով ողորմի է տրվում վիպական տվյալ պատումում հանդես եկող վիպական հերոսներին, իբրև երբեմնի ապրած և գործած վիպական նախնիներ: Այստեղ դրսևորվել է նախնիների պաշտամունքի տարածված հավատալիքը, որը բնորոշ է եղել հնագույն ժողովրդական մշակույթներին, օրինակ՝

Դառնամ գողորմին տամ Մելիքսեթ քահանին.

Դառնամ գողորմին տամ Սանասարին, Բաղդասարին...

Այսպես ողորմի են տալիս վիպական գործող անձանց, ապա նաև՝

Դառնամ գողորմին տամ ականջ երողի խոր մոր խոզուն:

[ՄԾ, հ. Գ, Բ պատում, էջ 59]:

1 ՄԾ, հ. Գ, պատում Ը, էջ 329:

2 Տե՛ս Ս. Հարությունյան, «Սասնա ծոներ» հերոսավեպի ծիսաառասպելական մի քանի հատկանիշների մասին, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2010, 1, էջ 74-79:

Եվ այդ ողորմի բանաձևերն այժի են զարնում ժողովրդական օրինաբանական ասույթներով և կենդանի զգացողությամբ, իբրև ազգային հերոսական նախնիներին ուղղված աստվածային ողորմածության ցանկություն: Մեռած նախնիների նկատմամբ այս կենդանի զգացողությամբ են պայմանավորված և այդ ողորմիքի ասույթների թարմությունը, ծիսական վեհությունը և հավերժ կրկնվելու արվեստը: Մեր դավանաբանությունից արդեն գիտենք, թե որքան կարևոր է մեռած հոգիների համար Տիրոջից ողորմություն խնդրել՝ աղոթել: Ողորմիս կամ ողորմի տալը հենց հոգեհանգստյան կարգի կրճատ, ժողովրդական ձևն է, երբ «քահանայք և ժողովուրդ» հայցում են բարեգութ Տիրոջից «ընդ ննջեցյալսն հավատով ընկալ ըզմեզ նովին հույսով», ապա շարականը երգելուց հետո քահանան երեք անգամ Տեր ողորմյա է ասում, խնդրում Տիրոջը, որ գթա իր հանգուցյալ ծառաներին և ասում՝ մանավանդ Տեր հիշյա այսինչ ննջեցյալին (տալիս են ննջեցյալի անունը), ճիշտ այնպես, ինչպես ողորմի հատվածում մեկ առ մեկ թվում են վիպական գործող հերոսների անունները, վիպասացները չողորմի են տալիս բացասական, կոապաշտ հերոսներին:

Մոկաց պատումներն առատ են նաև անեծք-օրինանքով, երդումով, հմայական դարձվածքներով ու աղոթքներով, սրանց մեջ խտացած են առաջին հերթին ժողովրդի պատկերավոր մտածողությունը, խոսքի հակիրճությունը, հնօրյա հավատալիքներն ու հմայական արվեստի դրսևորումները, որոնց շնորհիվ վիպական խոսքը դառնում է խիստ պատկերավոր, բանաձևած և նպատակային, օրինակ՝

Դե՛ հերդըվեցի Մարութա Բանձր Աստվածածին
 Իսաչ Պատրագին՝ ինչ վար քու աջ թեվին. . .
 Ողորմած Բարերար Աստված հրամանքդ է շատ. . .
 Ենդեղ հերտում կերավ.
 — Մինչև քառսուն տարի իս քու կուշտ պըտը չպատկին:
 — Հիշյա իմ խացն ու գինին,
 Տեր կենդանին:
 Մարութա Բանձր Աստվածածին
 Իսաչ Պատրագին, վար Դավթի աջ թևին:
 «Ձեռնի՛ր, տու կուտուր կեննր,
 Աչքի՛ր, տու խավար կեննր,
 Բաժնի՛ր, տու չուր դառննր,
 Տու ըզգի բենամուս չեննր». . . և այլն:

Այստեղ մենք անդրադարձանք «Մասնա Ծոերի» մոկաց պատումների հիմնականում վիպագեղարվեստական հատկանիշներին, իսկ խնդրի ամբողջական ուսումնասիրությունն առանձին աշխատանքի նյութ է:

ՅԵՐՈՍԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ՈՒՐԱՐՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Սիմոն Հմայակյան

Հերոսականությունն ունի դրսևորման երեք հիմնական էություն, որոնք համապատասխանում են տիեզերական կանոնները կարգավորող երեք հիմնական ուժերին՝ արարող ու վերածնող սկիզբ, ավերող և կործանող էություն, պահպանող գորություն, որոնցից յուրաքանչյուրն ունեւ իր հովանավոր աստվածությունը: Հաճախ այս աստվածային էությունները, սակայն, միաձուլվում են մեկ կերպարում՝ կարծես խորհրդանշելով հակադրությունների միասնությունը: Մասամբ նման էություն ունեն օրինակ՝ Շիվան հինդուիստական պանթեոնում (Էրմին 1987, 541) և Խալդին Վանի թագավորությունում (Հմայակյան 1990, 34): Հերոսականության գագաթնակետն է, թերևս, ինքնազոհաբերությունը, որպիսիք են Հիսուսի կերպարը քրիստոնյաների համար և Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը մեզանում:

Հին աշխարհում հարգանքի արժանի յուրաքանչյուր մարդ պիտի օժտված լիներ հերոսականությամբ: Զարմանալի է, բայց խեթական աշխարհում գոյություն ունեին հերոսներ՝ *առաջնակարգ*, և հերոսներ՝ *երկրորդ* կարգի: Խեթական կայսրության կազմալուծումից հետո լուվիական թագավորություններում արքայի ամենակարևոր տիտղոսը «հերոսն» էր (Քոսյան 1994, 18-19 և այլուր):

Ուրարտում հերոսությունն ուներ տերմին՝ *arnišinili*: Սա հասկացության հոգնակին է, եզակին կարող ենք վերականգնել *arniuae* ձևով (KYKH, 436): Ձև, որը վկայված չէ ուրարտական արձանագրություններում, այսինքն՝ *հերոսություն* բառը եզակի թիվ չունեւ ուրարտերենում: Համաձայն գրավոր պաշտոնական տեքստերի՝ հերոսականությունն արքայի հիմնական հատկանիշն էր: Բնականաբար հերոսը չէր կարող անգործունյա լինել և անընդհատ պիտի հաստատեր իր հերոսականությունը, ինչպես էպոսում, այնպես էլ իրականության մեջ: Սա լրիվ գիտակցված էր Վանի արքաների կողմից, որոնք պարտավոր էին կարծես թե ոչ միայն կատարել հերոսական արարքներ, այլև գրել այդ մասին, պատմել այդ մասին ժողովրդին և նախ և առաջ աստծուն՝ Խալդիին: Ուշագրավ է, որ այդ «զեկույցները» ստացան *անալների* տարեգրության տեսք, և արքան յուրաքանչյուր տարի իր կատարած *հերոսությունների* մասին պարտավոր էր զեկույցել աստծուն, և այդ *հերոսությունները* ձոնել Խալդիին :

Հերոսական գործեր էին համարվում ոչ միայն հաղթանակները պատերազմում ու ճակատամարտերում, այլև յուրաքանչյուր քիչ թե շատ հիշատակության արժանի գործունեություն, ինչպես օրինակ՝ քաղաքների հիմնադրումը, ամրոցների կառուցումը, ջրանցքների անցկացումը, խաղողատունկը, տաճարների և կոթողների շինարարություն և այլն: Այսպիսով, Վանի թագավորությունում կար պատկերացում հերոսականության մասին, և կարող ենք ենթադրել, որ կար նաև պատկերացում, բնականաբար, այդ արարքները կատարող հերոսի մասին:

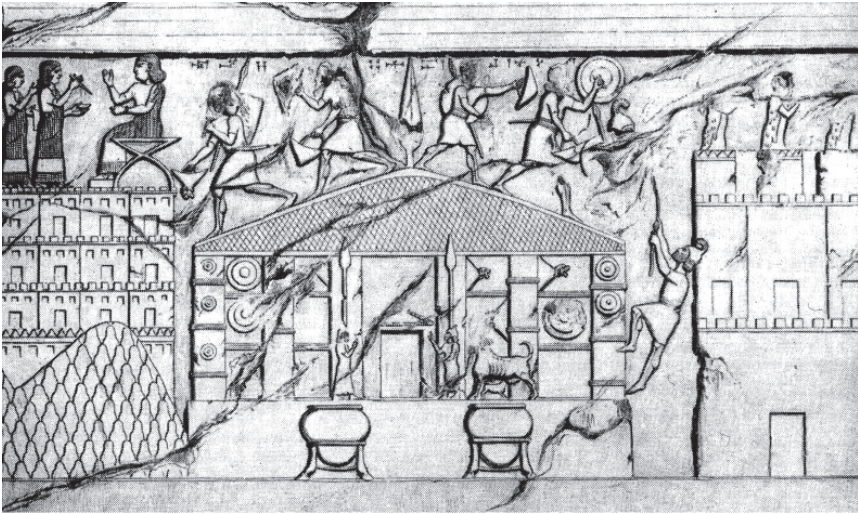
Արձանագրություններում, ինչպես տեսանք, թույլ, սակայն գծագրվում է հերոսի կերպարը: Շեշտեն, որ այդ կերպարը մեզ հայտնի է միայն շինարարական և արշավանք նկարագրող արձանագրություններից. որևիցե էպիկական տեքստ, լեգենդ կամ գեղարվեստական ստեղծագործություն մեզ չի հասել, բացառությամբ մի քանի տողի, որոնք մենք գտնում ենք Արգիշթիի (մ. թ. ա. 786-764 թթ.) տարեգրությունում. այն է. «Երբ Խալդին աստվածային էությունն իր բացահայտեց, երբ աստվածներին ավագ տիեզերք հալածեց, Խալդիին Արգիշթին...» (KYKH, № 174, A 4, տող 1-12, Հմայակյան 2005, 11):

Սակայն գոյություն ունեն դիտարկումներ և մի քանի գեղարվեստական ստեղծագործություններ, որոնք հուշում են նման գրականության և կամ գոնե ավանդության առկայությունը: Խոսքս նախ և առաջ Գ. Ա. Ղափանցյանի համոզվածության մասին է: Նա վստահ էր, որ Ուրարտուում ծանոթ են եղել Գիլգամեշի մասին առասպելին, ավելին, գոյություն է ունեցել Գիլգամեշի մասին առասպելի ուրարտերեն թարգմանված տարբերակը. սրա վկայությունն էր նա համարում Շերիթու աստվածության պաշտամունքի առկայությունը երկրում: Շերիթուի կերպարը նա համադրում էր *Գիլգամեշից* հայտնի այն աշխարհի դարպասները պահպանող Սիդուրի դիցուհու հետ, որը խմիչք էր մատակարարում «ծովն անցնող» աստվածություններին և այդ իսկ պատճառով ուներ մի երկրորդ անուն էլ՝ *Սաբիթու* «մատովակ» (Ղափանցյան 1946, 14-18): Բացառված չէ, որ Շերիթուի պաշտամունքը պահպանվել է հետագայի հայկական հավատալիքներում *Շվուրի* կերպարում:

Ուսումնասիրության հատուկ թեմա կարող է լինել Վանի թագավորությունում ձևավորված այն միջավայրը, որտեղ կազմավորվեցին հայկական էպիկական կերպարները, որոնցից առավել տպավորիչներն են Սանասարն ու Բաղդասարը: Սա, թերևս, ուսումնասիրության մեկ այլ խնդիր է:

Բացի ասվածից, կան և եղել են Վանի թագավորությունում ստեղծված գեղարվեստական ստեղծագործություններ, որոնցում այս կամ այն ձևով շեշտվել է հերոսի կերպարը: Դրանցից երկուսը պահպանված չեն, սակայն նրանց նկարագրությունը գտնում ենք Ասորեստանի արքա Սարգոն II-ի (մ. թ. ա. 721-705 թթ.) *Լուվրյան* աղյուսակում, որտեղ նա նկարագրում է մ. թ. ա 714 թ. իր կա-

տարած արշավանքը դեպի Ուրարտու և, մասնավորապես, Մուծածիր: Մարգոնը կողոպտում է Մուծածիրի տաճարի (սկ.1) ու պալատի գանձատները և հրամայում է իր դպիր Նաբուշալիմշունուին կազմել Մուծածիրի պալատից և տաճարապատկան թանգարանից տարված իրերի ցուցակը: Այդ ցուցակը մեզ է հասել: Այդտեղ նկարագրվում են տարբեր արձաններ, որոնց թվում՝ Արգիշթիի արձանը, որը թագադրված է եղել «աստղով՝ աստվածության խոյրով» և օրհնող աջ ձեռքով: Սա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ գոյություն են ունեցել այս արքայի աստվածային էությունը և ծագումը բացահայտող կիսապատմական լեգենդներ (հմմտ. Հմայակյան 1990, 33-34):



Նկ. 1. Մուծածիրի տաճարը, մ. թ. ա. IX դար

Մյուս արձանը, ավելի ճիշտ արձանախումբը, ներկայացրել է Ռուսա Ա-ին (մ. թ. ա. 730-714 թթ.) իր կառապանի, երկու լծկան ձիերի ու ռազմակառքի հետ. բոլորն էլ ձուլածո պղինձ: Այստեղ ուշագրավ է այն, որ ռազմակառքի թափքին Նաբուշալիմշունուն կարդացել է Ռուսայի հետևյալ ինքնագովեստը. «Երկու ձիերովս և մեն-միակ կառապանիս հետ ձեռքս տիրեց Ուրարտուի թագավորական իշխանությունը» (АВШУ, 49, /367/): Սա Հին աշխարհում ստեղծված պատմական բովանդակությամբ հնագույն արձանախմբերից է և իր արձանագրությամբ հանդերձ՝ Ռուսայի մասին ձևավորվող վիպական բանավոր ստեղծագործության ազդեցությամբ ստեղծված գործ է կամ գոնե նպատակ է ունեցել խրախուսելու նման վեպի ձևավորումը:

Այժմ պահպանված գործերի մասին. մինչև վերջին տարիները խոսելով Վանտոսայան արվեստի մասին՝ շեշտվում էր նրա ծայրաստիճան կրոնապաշտամունքային բնույթը, բացառություն էր համարվում որմնանկարչությունը, որը հարուստ է աշխարհիկ, որոշ իմաստով նաև հովվերգական, բովանդակու-

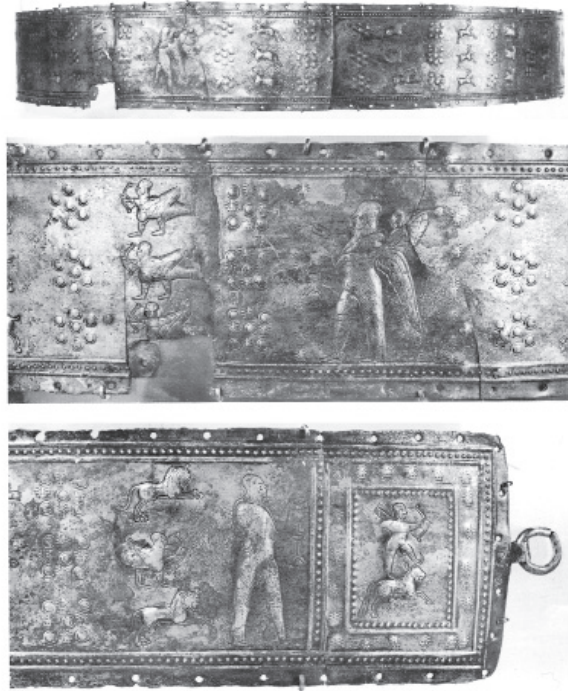
թյամբ ստեղծագործություններով (Հովհաննիսյան 1973, 20-26):

Վերջին տասնամյակներում, սակայն, գիտական շրջանառության մեջ են դրվել նյութեր՝ մասնավորապես հարյուրավոր գոտիներ, որոնք լի են աշխատանքը (նաև արվեստագետի) ներկայացնող, երգ ու պարի, խնջույքի տեսարաններով (Քելլներ 1991, 66-70, Զայդլ 2012, 167): Այս գործերը լի են տոնակաությամբ, ուրախությամբ, նոր բացվող օրը ողջունողների խանդավառությամբ և շատ առումներով ավելի հետաքրքիր են ու կատարյալ, քան նշակադասարային որոշակի կանոններով ստեղծված կրոնապաշտամունքային բնույթի ստեղծագործությունները, որտեղ հիմնական գործող անձինք աստվածություններն են: Վերջիններս ստատիկ են, կերտված են ընդունված կանոնների համաձայն, հարթության վրա պատկերված են պրոֆիլ, ուսերը երբեմն երեք քառորդ՝ իրենց խորհրդանշող կենդանիների վրա կանգնած կամ գահին նստած, երբեմն էլ իրենց մատուցվող պատիվները և գոհաբերությունը ընդունելիս: Շեշտվում է աստծո խաղաղ, անհողդողդ էությունը:

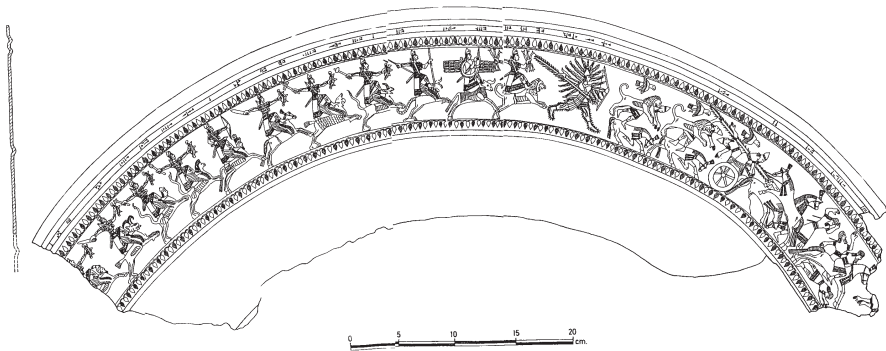
Մահկանացու հերոսին կարելի է փնտրել այն կերպարներում, որոնք օժտված չեն աստվածությամբ և բնորոշ սրբագործված խորհրդանշաններով, սակայն նրանց կարևորությունը մատնանշված է կերպարի չափերի մեծությամբ կամ աներկբա է իրենց կատարած գործողության կարևորությամբ: Այս առումով կցանկանայի անդրադառնալ հետևյալ նյութերին: Առաջինը՝ Էրեբունու որմնանկարներից մեկում պատկերված իշխանի կերպարն է՝ արքայական գլխագարդով, շքեղ հագուստով երիտասարդ մի որսորդ, որն իջել է ձիուց՝ փրկելու համար մացառուտում մոլորված գառնուկին: Հնարավոր է, որ կերպարվեստում այս ձևով է մեկնաբանվել Սարդուրի I արքայի (մ.թ.ա. շուրջ 840-825թթ.) ինքնագովեստում վկայված տիտղոսներից, թերևս, կարևորագույնը, այն է՝ «գարմանահրաշ հովիվը» (Խոջաշ, Տրուխտանովա, Հովհաննիսյան 1979, 61):

Երկրորդ պատկերը գտնում ենք մի գոտու վրա, որն ունեցել է, թերևս, սրբագործված բնույթ: Գոտու վրա պատկերված են առասպելական կենդանիներ և իրենց մեծությամբ աչքի ընկնող երկու տղամարդկանց ֆիգուրներ (նկ. 2) (Տանաբե և այլք 1982, 26): Առաջինը թևավոր է և հաստատապես ներկայացնում է աստվածային մի կերպար: Երկրորդ ֆիգուրն ունի նույն չափերը, սակայն գուրկ է աստվածներին բնորոշ խորհրդանշաններից, և նրա ներկայությունն այս միջավայրում կարելի է բացատրել միայն իր ունեցած ճանաչելի հերոսականությամբ, քանի որ նա իր չափերով չի զիջում աստծուն:

Արդեն խոսեցինք ուրարտական արվեստում դիտարկվող երկու ուղղությունների մասին՝ պաշտամունքային և աշխարհիկ, սակայն կան գործեր, որոնցում համադրված են դրանք: Խոսքս Անձավում գտնված վահանի և նրա վրա եղած պատկերների մասին է (նկ. 3):



Նկ. 2. Բրոնզե գորի ասործո և հերոսի պատկերներով, մ. թ. ա. VIII – VII դդ., Տոկիոյի Հին Արևելքի թանգարան (Տանաբե և այլք, 1982, 26)



Նկ. 3. Անձավի վահանը, մ. թ. ա. IX դար (Բելլի, 1999, 7)

Ուրարտական դրվագազարդ վահանները հաճախ հարդարված են առյուծների և ցուլերի պատկերներով: Միջնամասում երբեմն գողված է եղել երախաբաց առյուծ կամ շան արձանիկ: Ցուլերի և առյուծների քայլող կերպարները ստատիկ են ու միանման (նկ. 4) :

Անձավի վահանը բացառություն է: Այն գտնվել է Վանա բերդից 11 կմ հյուսիս-արևելք՝ Անձավ ամրոցում (Բելլի 1999, 7), բրոնզից է և իր վրա կրում է Իշպուխնիի և Մինուայի անունների հիշատակությամբ արձանագրություն, այսինքն՝ կերտվել է վանարոսայան մշակույթի ձևավորման արշալույսին: Վա-



Նկ. 4. Սարդուրի II արքայի բրոնզե վահանը՝ ցուլերի և առյուծների պատկերներով,
մ.թ.ա. IX դ., ՀԴՊԹ

հանը ճոխ հարդարված է դրվագապատկերներով. ցավոք, թերի է: Պահպանված է պատկերազարդ հատվածի շուրջ մեկ երրորդը: Թե՛ բովանդակության և թե՛ կատարողական ոճի առումներով պատկերները բաժանվում են երկու մասի: Հորինվածքի միջնամասում որպես բաժանարար է ներկայանում կարծես «փետրավոր» նիզակով ու խոշոր աղեղով զինված, հաստատուն քայլքով դեպի հակառակորդն ընթացող *բոցավառ* հերոսը: Հերոսի թիկունքի կողմում հաջորդաբար տեղադրված են առյուծի, ցուլի և այլևայլ երևակայական կենդանիների վրա կանգնած աստվածություններ, իսկ հերոսի դիմաց իր կողմից նիզակով խոցված հակառակորդներն են: Հերոսին օգնում են Խալդի աստծո խորհրդանշան կենդանին՝ առյուծը և խորհրդանշան թռչունը՝ արծիվը, որոնցից առաջինը նշում էր նրա իշխանությունը երկրի վրա, երկրորդը՝ երկնքում (Հմայակյան 1990, 59): Կենդանիների վրա կանգնած աստվածությունների պատկերներից պահպանված են 11-ը: Գիտենք, որ մ.թ.ա. 9-րդ դարի վերջին դիցարանում ընդգրկված էր 35 արական աստվածություն (Հմայակյան 1990, 26-27): Հետևաբար կարելի է ասել 35-ից՝ 11-ը: Կենդանիների վրա դրվագված այս աստվածություններից շատերի գրեթե անփոփոխ կեցվածքով ու մանրամասներով պատկերները գտնում ենք ավելի ուշ թվագրություն ունեցող այլ իրերի վրա: Կերպարները ստատիկ են և դրվագված են աստվածություններին պատկերելու անխախտ կանոնների համաձայն: Այսինքն, նրանց պատկերման կանոնակարգված սկզբունքները երկար ժամանակ մնացել են անխաթար:

«Բոցավառ» հերոսի կերպարից սկսած՝ մոտեցումը փոխվում է. հերոսը լի է եռանդով, կան հաստատուն քայլք ու վճռականություն, շարժում և շարժման «հեռանկար»։ Պարզ զգացվում է, որ վայրկյան հետո նա նետելու է նիզակը։ Պատկերների այս երկրորդ մասը կտրուկ տարբերվում է վերը նկարագրվածից. այստեղ կերպարները շարժուն են, անհանգիստ, չկանոնակարգված։ Ակնառու է, որ պատկերված են երկու աշխարհներ՝ աստվածների աշխարհը և մահկանացուների աշխարհը։ Երկրորդ մասում հաստատապես ճակատամարտի տեսարան է. ախոյանները բազմաթիվ են, նրանց հաղթող և դեպի նահանջ մղող կերպարը մեկն է։ Նա գուրկ է աստվածություններին բնորոշ խորհրդանշաններից, այն է՝ սրբագործված կենդանի ոտքերի տակ, թևեր ուներին և եղջյուրներ գլխազարդի վրա (եղջյուրների բացակայությունը մատնանշել է Միքայել Բադալյանը իր կարդացած զեկուցումներից մեկում)։ Այս բացակայությունը, շարժման ուժը և կերպարի մեծությունը խորհել են տալիս, որ այստեղ գործ ունենք ոչ թե աստվածային էության հետ, այլ մահկանացուի՝ այս դեպքում հերոսացված, որի զենքի առաջ նահանջում են զինավառ հակառակորդները (Հմայակյան 2006, 10-15)։

ՉԵՐՈՍՈՒԿԻՆ ՈՒՐԱՐՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Վանի թագավորությունում կինն ուներ բարձր հասարակական դիրք, որը և հրամանագրով «հաստատագրվեց» Մինուա արքայի կողմից։ Այն ուրարտուհուն տալիս է անշարժ գույքի սեփականատեր լինելու իրավունք (Հմայակյան 2001, 60)։ Հետո նա իր սիրեցյալին՝ Թաիրիային, նվիրեց Հայաստանի ամենագեղեցիկ կավածքներից մեկը՝ Հայոց ձորը (ԿՄԿԻ, №137)։ Նույնիսկ տեղանքի անունը նա փոխեց՝ այն վերանվանելով Թաիրիախինիլի։ Հայոց ձորում բխում են բազմաթիվ հզոր աղբյուրներ, որոնք հավաքվում են մի մեծ լճում, որից և սկսվում է Շամիրամի ջրանցքը, որ այն ժամանակ կրում էր «*Մինուայի պիլի*» անունը [այս տեսարանը՝ լիճ, որից կյանք է հորդում (ջրանցք) հիշեցնում է Երևանի *Թոխմախան լճակի* հետ առնչվող առասպելը. լիճն անվանված է Թոխմախա իշխանի անունով, այն լցվում է *Արուհայաթ* ջրանցքով։ *Արուհայաթը* իշխանուհու անունն է, որը նշանակում է *կենսասիրու ջուր* (Հմայակյան 2012, էջ 259)]։

Ամենայն հավանականությամբ, Արտամետն էլ էր ընդգրկված Թաիրիախինիլի անվանված կավածքի մեջ։ Արտամետը հայտնի է իր խնձորի այգիներով։ Խնձորին «Լուսնակ գիշերները աղջիկներն ու հարսներն, դեռ աղեկ չհասած ժամանակ և կարոսի (մաղտանոզի) տերևիկները կփակցունեն, երբ հետզհետե հասուննա, կարմիր կը գունավորի, այնուհետև կարոսի տերևները կը փրցունեն վրայեն, և անոնց փակած տեղեր՝ ըստ գեղեցիկ ձևոց տերևոց կը մնան ճերմակ, այնինչ բոլոր մարմինը արյան գույն կարմրած է։ Սովորա-

բար, երբ բարեկամ մը կամ սիրելի մը պատվեն և հարգի ու հրավերի համար խնդրակ դրկեն կամ աչքի լուսի երթան, հատ մը այս խնձորեն իրենց ծոցեն կը մատուցանեն...» (Սրվանձտյանց 1978, 154): Հունական համապատասխան առասպելների վերլուծությունը վկայում է, որ հերոսին խնձոր էր նվիրում աստվածուհին, որպես սիրո նշան, որը և հնարավորություն է տալիս նրան հանգրվանելու հանդերձյալ աշխարհի երանելիների կղզում, այսինքն՝ այն աշխարհի խնձորենու այգիներում (Գրեյվս 1992, 13) :

Իզուր չէ, որ պատմվում է այս իրողությունը, քանի որ Հայոց ձորը, այնուհետև, եղավ այն վայրը, որտեղ կար հուշարձան՝ նվիրված Աստղիկին: Հայոց ձորում էր սիրում զբոսնել Սաթենիկը՝ Արտաշեսի սիրառատ կինը, և ի վերջո այս վայրն առնչվում էր Շամիրամի կերպարի հետ (Սրվանձտյանց 1978, 384-386):

Հայաստանում կանայք կալվածք ունենալու և այն կառավարելու իրավունքը պահպանեցին մինչև զարգացած միջնադարը ներառյալ: Բայց եթե Հին Եգիպտոսում, օրինակ, կնոջ համար դա սովորական մի երևույթ էր, ապա այստեղ կինն այդ իրավունքը պիտի վաստակեր իր ծագմամբ, քաջությամբ, խելքով, զեղեցկությամբ: Այս մասին են վկայում հայկական ավանդությունները, համաձայն որոնց, այնուամենայնիվ, հասարակությունը ընդվզում էր կնոջ այդ իրավունքի դեմ, որը, ինչպես գիտենք, վերահաստատագրվեց Հուստինիանոսի օրենքներով, երբ կնոջը տրվեց հայրական ունեցվածքը (*գոհմակյան կալվածքը*) եղբայրների հետ հավասար ժառանգելու հնարավորություն (Ադոնց 1987, 180-226): Ինդիքն այն է, որ Շամիրամը՝ այս տարածքների տիրակալը, ստիպված էր տիրապետել՝ իրեն տղամարդ հայտարարելով, այսինքն՝ հասարակությունը չէր ընդունում կալվածք (անշարժ գույք) ունենալու կնոջ իրավունքը, չնայած այն հաստատագրված էր օրենքով: Ի վերջո, տիրուհին՝ Շամիրամը, մեղադրվում է, ինչպես սովորաբար լինում էր, վավաշտության մեջ և ավարտում է իր կյանքն ինքնասպանությամբ: Այս երկու կանանց առկայությունը միևնույն տարածքում, որտեղ հիմնական թեման կնոջ՝ անշարժ գույքին տիրապետելու իրավունքն է, հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Թաիրիայի կերպարը հայերի հիշողության մեջ պահպանվել է՝ միաձուլվելով Շամիրամ հերոսուհու կերպարին, կազմելով նրա էությունը լուսաբանող մի հատվածը: Ուշագրավ է, որ չգիտես ինչու կամ թեկուզ հենց այս պատճառով *Թաիրիախիսիլիից* բխող *Միոնայի* առուն վերանվանվել է *Շամիրամի* առվի: Հիշենք, որ *Աբուհայաթ* առուն, որը կառուցել է թերևս Արգիշթի արքան (Մուշեղյան 1971, 207-215) նորից վերագրվել է կնոջը՝ Արուհայաթին:

Հատկանշական է, որ Միոնա արքայի կողմից ընդունված և Հուստինիանոսի վերահաստատագրած, վերը հիշատակված օրենքները գործում էին և միջին դարերում: Այսպես, Վանանդի կողմերում իշխող հայ իշխանուհի Շու-

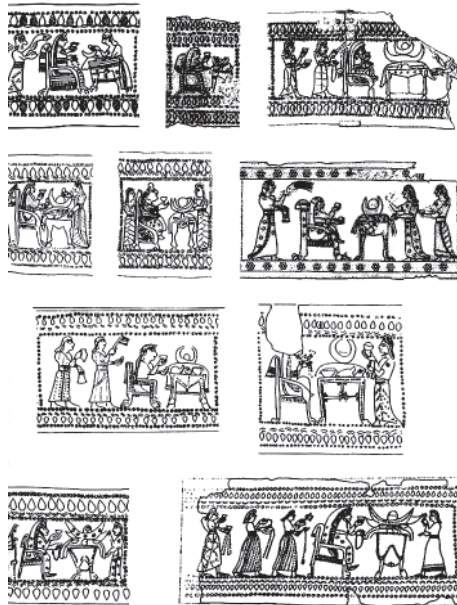
շանը հայ գորականներին խնդրում է չկոտորել Վարդանակերտի ճակատամարտում պարտված արաբական բանակի երեք հարյուր ողջ մնացած զինվորներին, կապել է տալիս նրանց վերքերը և գրաստ տրամադրելով՝ ուղարկում է խալիֆա Աբդ ալ-Մալիքի մոտ (Ղևոնդ, Ը, Տեր-Ղևոնդյան 1984 , 327):



Նկ. 5. Ընծայական բրոնզե թիթեղ Խալիֆի և Արուսիանիի պարկերներով, մ.թ.ա. VIII-VII դդ., Սերբար թեփե, Լուվրի թանգարան

Հայաստանում տիրող իսլամ կանայք էլ ունեին ինքնիշխան կառավարելու իրավունք. հանգամանք, որն իր արտացոլումն է գտել էպոսում, ի դեմս Խլաթի տիրուհի Չմշկիկի: Չմշկիկ անունը հայտնվում է և մեկ այլ ինքնուրույն տիրող իշխանուհու հետ առնչվող իրադարձությունների կապակցությամբ: Այդ իշխանուհին տիրում էր Ամիթ քաղաքին: Եվ ահա, Չմշկիկ կայսրը գալիս է Ամիթ քաղաքի վրա. Ամիթ քաղաքի տերը կին էր, տաճկաց Համտուն ամիրայի քույրը: Կայսրն անցյալներում հանցավոր կենակցություն էր ունեցել նրա հետ, որի պատճառով էլ չփորձեց գրավել Ամիթ քաղաքը: Կինը, բարձրանալով քաղաքի պարսպի վրա, ասաց կայսեր. «Կնոջ վրա ես գալիս պատերազմի և այդ բանը քեզ համար ամոթաբեր չէն համարում»: Կայսրը պատասխանեց. «Ես երդվել եմ քանդել քաղաքիդ պարիսպը, որպեսզի ազատվեն քո մարդիկ»: Քաղաքի տիրուհին պատասխանեց. «Իջիր, քանդիր Տգլաթ գետի վրա գցված կամուրջը և այդպիսով դրժած չես լինի քո երդումը»: Կայսրն այդպես էլ արեց. վերցրեց բազում ոսկի ու արծաթ և թողեց Ամիթը՝ այդ կնոջ սիրույն: Չմշկիկը Խոզան գավառից էր, այն վայրից, որն այժմ Չմշկածագ է կոչվում, և կինն էլ

այդ նույն կողմերից էր... (Ուոհայեցի 1991, 25): Խոզանը գտնվում էր Չորրորդ Հայքում՝ Պաղնատուն գավառում (Ուոհայեցի 1991, 487): Այսինքն՝ Ամիթի տիրուհին էլ կարող էր իր ծննդավայրի անունով կոչվել Չմշկիկ: Բացի այս, Ուոհայեցու նկարագրած և Սասնա ծռերի համապատասխան դրվագներում կան և այլ ընդհանրություններ. երդման ու երդմնազանցության մոտիվը, սեր ու դավաճանություն, ջրային տարերքի առկայություն, որոնք հավանական են դարձնում այն, որ Ամիթի իշխանուհին կարող էր լինել Խլաթի Չմշկիկ տիրուհու նախակերպարը:

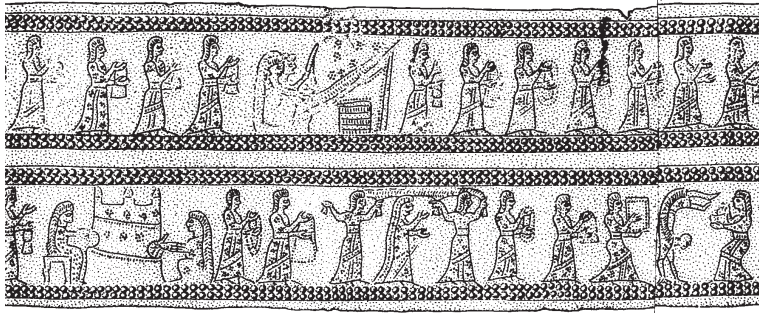


Նկ. 6. Հարվածներ փարբեր բրոնզե գործիչներից՝ կնոջ պատկերներով (Զայդ, 2004, №102)

Ուրարտական պատկերագրության մեջ ունենք հիմնականում դիցուհիների կերպարների վերարտադրություն, մեծ մասամբ դիցուհին՝ ենթադրաբար Արուբաինի աստվածուհին (սկ. 5), զարնանամուտի իր նվերն է մատուցում Խալդի աստծուն (այն է՝ նորածին մի այծ, բայց կարող էին պատկերել ցանկացած տեսակի այծ՝ լինի վայրի, թե ընտանի):

Կան և աշխարհիկ բնույթի պատկերներ, որտեղ ներկայացված են պարզ կանայք, նույնիսկ արվեստագետներ, որոնք կրավ են գործում, նվագում են տարբեր գործիքներ և կամ պարում են, երբեմն հանդիպում ենք սեղանի մոտ նստած ճաշող կանանց կերպարների: Վերջինները երբեմն ծաղրանկարներ են հիշեցնում (սկ. 6, Զայդ 2004):

Ուրարտացիք գտել են «հերոսուհի» պատկերելու ձևը: Դա արվում էր հետևյալ սկզբունքով, այն է՝ «շքախումբն է խաղում արքային»: Այսինքն, հերոսուհին շեշտադրվում է այն վերաբերմունքով, որ ունեն ընկերուհիները իր



Նկ. 7. Բրոնզե գործի՝ փոնակարարության պատկերով, մ. թ. ա. VIII-VII դդ, Մյունխենի թանգարան (Քելլներ, 1991, № 282, Ջայդ, 2012, 167)



Նկ. 8. Մեկ աստվածուհու փղոսկրե արձանիկը, մ. թ. ա. VII դար, Բրիտանական թանգարան (Բարնեթ, 1950, աղ. XV)

նկատմամբ: Մեկ այդպիսի պատկեր ունենք (նկ.7. Քելլներ 1991, № 282, Ջայդ 2012, 167), որտեղ ցույց է տրված, թե ինչպես են գործում «կտավը», և հետո այդ կտավը դառնում է «ամպհովանի», որի տակ քայլում է հերոսուհին, իսկ ամպհովանին ծայրերից բռնել են իր ընկերուհիները: Կարծում եմ՝ սա հրաշալի ձև է բազում կանանց կերպարների մեջ առանձնացնելու համար հերոսուհուն: Բացառված չէ, որ արվեստագետը այս ձևը ընդօրինակել է առօրյա կյանքից:

Հիշենք, որ հերոսի կերպարը շեշտադրելու միջոցներ փնտրվել են դեռևս նախնադարյան արվեստում: Դա կատարվում էր՝ մեծացնելով կերպարի չափերը, շեշտադրելով մարմնի մի մասը կամ նրան օժտելով տարբեր խորհրդանշանային իրերով և գլխազարդով: Ինչպես տեսնում ենք, ուրարտացի վարպետը գտել է մեկ այլ շատ հետաքրքիր ու ներդաշնակ միջոց՝ հասնելով նույն նպատակին: Հերոսուհու կերպարը բնականաբար շեշտվել է նաև հագուստով և զարդերի առատությամբ. հիշենք, որ խուրիական աշխարհում ազնվագարն

կնոջ օձիտը ոսկե զարդերն էին, որոնք կարող էին հասնել մինչև տասնհինգ կիլոգրամի (Վարդիման 1990, 33): Կար և մեկ այլ միջոց. հերոսուհուն կարելի էր առանձնացնել՝ պատկերելով նրան լրիվ մերկ, միայն շքեղ գլխազարդով ու պարանոցի հուլունքազարդով (նկ. 8): Այսինքն՝ Վանի թագավորությունում կինն իրավունք ուներ լինել անսահման ազատ. ըստ երևույթին կային համապատասխան կառույցներ, որոնք երաշխավորում էին նրա այդ իրավունքը, ինչպես օրինակ՝ հետերաներն էին Հունաստանում. բայց նաև գիտենք, որ աղջիկների մի չնչին մասն էր, որ ուներ ցանկություն, կամք, գեղեցկություն՝ օգտվելու համար այդ հնարավորությունից, և հաճախ որպես հերոսուհիներ էին դիտվում հենց այդ կանայք:

Գրականության ցանկ

- Ադոնց, 1987 – Ն.Ադոնց, Հայաստանը Հուստինիանոսի դարաշրջանում, Երևան:
- Բարնեթ, 1950 – R.D.Barnett, The excavations of the British Museum at Toprak Kale near Van, «Iraq», XII, աղ. XV:
- Բելլի, 1999 – O. Belli, The Anzaf Fortresses and the Gods of Urartu, Ստամբուլ:
- Գրեյվս, 1992 – P. Грейвс, Мифы древней Греции, Մոսկվա:
- Ջայդլ, 2004, U. Seidl, Bronzekunst Urartus, Mainz am Rhein:
- Ջայդլ, 2012 - U. Seidl, Rattling and clapping Urartian girls: Idiophones in Urartu, Archeology of Armenia in regional context (Proceedings of the international Conference dedicated to the 50th Anniversary the Institute of Archaeology and Ethnography), Երևան, էջ 163-179 :
- Էրմին, 1987 – В. Г. Эрмин, Индуистская мифология, «Мифы народов мира», h. 1, Մոսկվա, էջ 535- 543:
- Խոջաշ, Տրուխտանովա, Հովհաննիսյան, 1979 – С. И. Ходжаш, Х. С. Трухтанова, К. Л. Оганесян, Эребуни. Памятник Урартского зодчества VIII – VI вв. до н.э., Մոսկվա, 1979:
- Հմայակյան, 1990 – Ս. Գ. Հմայակյան, Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան:
- Հմայակյան, 2001 – Ս. Գ. Հմայակյան, Ուրարտուիին, «Ընտանիքի հետազոտման խնդիրները» (հանրապետական գիտաժողովի նյութեր՝ նվիրված Էմմա Կարապետյանի հիշատակին), Երևան, էջ 59-66:
- Հմայակյան, 2005 - Ս. Գ. Հմայակյան, Ուրարտական ոսկե, արծաթոսկե և ոսկե թիթեղապատ մեդալիոնները, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի «Տարեգիրք», Երևան, էջ 5-15:
- Հմայակյան, 2006 – Ս. Գ. Հմայակյան, Էպիկական մի կերպար Վանտոսայան արվեստում, Երևանի գեղարվեստի ակադեմիայի «Տարեգիրք», Երևան, էջ 10-16:
- Հմայակյան, 2012 – Ս. Գ. Հմայակյան, Ուրարտական հուշարձանները հայկական ավանդություններում, «Հայկական էպոսը և համաշխարհային ժանանգությունը», Երևան, էջ 251-260:

- Հովհաննիսյան – Կ.Լ. Հովհաննիսյան, Էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, 1975:
- Ղափանցյան, 1946 – Г. А. Капанцян, Об урартском божестве Шебиту «Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), №11-12:
- Ղևոնդ – Ղևոնդ, Պատմություն (թարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրությունները՝ Արամ Տեր-Ղևոնդյանի), Երևան, 1982:
- Մուշեղյան, 1971 – Գ. Ռ. Մուշեղյան, Ջրամատակարարման հարցը Էրեբունիում և Թեյշերախիում, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1971, №1:
- Սրվանձոյանց, 1978 – Գ. Սրվանձոյանց, Երկեր, հ. 1, Երևան:
- Վարդիման, 1990 - Е. Вардиман, Женщина в древнем мире, Մոսկվա:
- Տանաբե, Հորի, Հայաշի, Միյաշիտա, Իշիդա, 1975 – К. Tanabe, А. Hori, Т. Hayashi, S. Mishayita, K. Ishida, Studies in the Urartian bronze objects from Japanese collections (1), “Bulletin of the ancient orient museums”, հ. IV, Տոկիո, 1982:
- Տեր - Ղևոնդյան, 1984- Ա. Ն. Տեր-Ղևոնդյան, Հայ ժողովրդի պայքարը խալիֆայության լծի դեմ, «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 2, Երևան, էջ 325-361:
- Քելլներ, 1991 – Н.-J. Kellner, Gürtelbleche aus Urartu, Prähistorische Bronzefunde, XII, Band 3, Շտուտգարտ:
- Քոսյան, 1994 – А. В. Косян, Лувийские царства Малой Азии и прилегающих областей в XII-VIII вв. до н. э. (по иероглифическим лувийским источникам), Երևան:

Ջամառոտագրություններ

ՀՊՊԹ – Հայաստանի պատմության պետական թանգարան:

АВИИУ - И. М. Дяконов, Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту. ВДИ, 1951, N 2, էջ 257-266, ВДИ 1951, N 3, էջ 207-252. Указатель собственных имен и географических названий (составлен И. М. Дякановым, Г. Х. Саркисяном и Е. Ф. Яковлевой (ВДИ, 1951, N 4, էջ 283-305).

КУКН – Н. В. Арутюнян, Корпус урартских клинообразных надписей, Երևան, 2001:

:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԷՊՈՍԸ
ԵՎ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ
ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հրատ. խմբագիրներ՝
Ա. Սահակյան, Ն. Նանասյան

Հրատ. պատվեր №552
Չափսը՝ 70×100 1/16: 12,75 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 300 օրինակ:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան 24