

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ՊՐԱԿ 3 • 2011



Պիլպուլ Հազարի, կանաչ զրնտարի,
զաստըված օր կսիրես՝ էլի ու արի:
Պիլպուլ Հազարու Հեքիաթ, Տարոն

Իմ ականջս է Հասեր, ով բարեբանյալ և
բարեկրթյալ թագավոր (պատմում է
Հաշրազադա թագուհին իր ամուսին
Հաշրիար թագավորին), որ Հին
Ժամանակներում, վաղուց անցած
օրերում Պարսկաստանում կենում էր
մի թագավոր՝ անունը Խոսրով-շահ:

որին Մեծ պարգևատուն պարգևել էր Հզորություն, ջաշեղություն ու
գեղեցկություն և որի սրտումը դրել էր
արդարասիրտության այնպիսի զորեղ
զգացումն, որ նրա թագավորության
Ժամանակ ունեւ լազրը միմյանց Հետ
Հաշտ էին ապրում և կողք-կողքի էին
խմում միևնույն վտակից:

Հազարոս Աղայան

Էս աշխարհքում թե մի ճար կա, մի
Հնար կա քո ցավին,
Էն Հազարան ազնիվ Հավքն է, որ դու
շունես ստեղծվին,



Որ երգում է Հազար ձենով, Հազար
ձենով կանչելով,
Հետն է բուրջան, մշտադալար վարդ է
թափում փնջերով:

Հովհ. Թումանյան

Մեխակի բույրով Հովն էր շնջում՝
Հեքիաթներն Հազար ու մի գիշերվա,
Արմավն ու նոճին անուշ քնի մեջ՝
օրորվում էին ճամփեքի վրա:

Ավետիք Իսահակյան

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հերթաթագիտական հանդես



VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy-tale studies

1359

ՀԱՎ ՔՈՒՍՄԱՆՅԱՆԻ ՏԻՆԹԱՆԳԱՐԱՆ
Дом-Музей Ов.неса Туманяна

Պրակ 3 • 2011 • Volume 3

Հանդեսը հրատարակում է Հովհ. Թումանյանի թանգարանի հեքիաթագիտության բաժինը և *Fabula armeniaca* ծրագիրը՝ համագործակցությամբ Երևանի պետական համալսարանի:

Նյութերը տպագրվում են Հովհ. Թումանյանի թանգարանի և ԵՊՀ ռումանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի խորհուրդների երաշխավորությամբ:

Նախագծի հեղինակ և գլխավոր խմբագիր՝ Ալվարդ Զիվանյան

խմբագրական խորհուրդ՝

Նարինե Թուխիկյան

Գոհար Մելիքյան

Կարին Բեկ

Ելենա Կարաբեգովա

Նինա Հայրապետյան

Սոնա Սեֆերյան

Անահիտ Վարդանյան

Նվարդ Վարդանյան

Գիտական խորհրդատու՝
Շապիկի ձևավորումը՝

Սարգիս Հարությունյան
Հակոբ Զիվանյանի
Լուսինե Եղիազարյանի

Editor:

Alvard Jivanyan

Editorial board:

Narine Toukhikian

Gohar Melikian

Karine Bec

Elena Karabegova

Nina Hayrapetian

Sona Seferian

Anahit Vardanian

Nvard Vardanian

Research consultant:

Sargis Harutyunian

Cover design:

Hakob Jivanyan

Lusine Yeghiazaryan

ISSN 1829-1988

Ոսկե դիվանը միջազգային հեքիաթագիտական պարբերական է՝ հրատարակվում է տարեկան մեկ անգամ: Հանդեսն ունի գիտական հոդվածների, ամենամյա գիտա-
ժողովի նյութերի, նոր հրատարակությունների, ցուցահանդեսների, հաղորդումնե-
րի, իրադարձությունների և մատենագիտության բաժիններ: Ուշադրության կենտ-
րոնում հայկական բանահյուսական ու գրական հեքիաթն է, սակայն տպագրվում
են նաև այլ մշակույթներին առնչվող նյութեր: Նյութեր կարելի է ներկայացնել հայե-
րեն, ռուսերեն, անգլերեն և ֆրանսերեն լեզուներով:

Voské Divan is an international journal of folk and fairy tale studies. It contains the following
divisions: Articles, Annual Conference Proceedings (Toumanian Museum), Minor
Contributions, News, Events (seminars, new publications, fairy tale exhibitions etc), and
Bibliographies. Interest focuses on Armenian narratives; however, materials related to other
cultures are welcome too. Language: Armenian, Russian, English and French.

1359

Հովհ. Թումանյանի և Կ. Պարոնյանի
Ծրագիրը - ԵՊՀ ԲՈՒՄԻ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ CONTENTS

ԽՄԲԱԴՐԱԿԱՆ	8
EDITORIAL	8

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՐՐՈՐԴ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐԸ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԵՔԻԱԹ, ԱՐԵՎԵԼՔԸ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ THE PROCEEDINGS OF THE 3rd FAIRY TALE STUDIES CONFERENCE LE CONTE ORIENTAL: L'ORIENT DANS LES CONTES DE FEES

<i>Թամար Հայրապետյան</i> ԱՐԵՎԵԼՔԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ	10
<i>Tamar Hayrapetyan</i> THE ORIENT IN ARMENIAN FOLKTALES	10
<i>Էսթեր Խեմչյան</i> ԱՐԵՎԵԼՔԻ ՊԱՏՄԱԼԻՊԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ՏԱԿՈՒՇԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ	25
<i>Esther Khemchyan</i> ORIENTAL HISTORICAL PERSONAGES IN THE FOLKLORE OF TAVUSH	25
<i>Нелли Хачатурян</i> ВОСТОК И ЗАПАД В РУССКОМ СКАЗОЧНОМ ФАНТЕЗИИ	36
<i>Nelli Khachaturyan</i> EAST AND WEST IN RUSSIAN FAIRY TALE FANTASY	36
<i>Արմանուշ Կոզմոյան</i> ԹՈՒԹԻ ՆԱՄԵՆ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐՈՒՄ	48
<i>Armanush Kozmoyan</i> "TUTI-NAMA" IN SEARCH OF TRUTH	48
<i>Елена Карабегова</i> «ВОСТОЧНЫЕ ЦИКЛЫ» В СКАЗОЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ГАУФА	52
<i>Elena Karabegova</i> ORIENTAL CYCLES OF WILHELM HAUFF	52
<i>Нина Айрапетян</i> ТЕМА ПРАВИТЕЛЯ И ВЛАСТИ В АРАБСКОЙ СКАЗКЕ У. БЕКФОРДА «ВАТЕК»	59
<i>Nina Hayrapetyan</i> THE THEME OF THE RULER AND POWER IN BECKFORD'S ARABIAN TALE "VATHEK"	59
<i>Եվա Ջազարյան</i> ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԴԵՐՎԻՇԸ	64
<i>Eva Zaqaryan</i> THE DERVISH IN ARMENIAN FOLK TALES	64
<i>Սվետլանա Վարդանյան</i> ԽՈՍԹԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԵՔԻԱԹԻ ԺԱՆՐՈՒՄ	71
<i>Svetlana Vardanian</i> THE EXPRESSIVENESS OF SPEECH IN THE FAIRY TALE GENRE	71

<i>Արմեն Սարգսյան</i> ԱՐԵՎԵԼԻՔԻ ԶՎԱՐՃԱԽՈՍ ԽՈՋԱ ՆԱՍՐԵԴԴԻՆԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԴԱՌՈՒՄՆԵՐՈՒՄ	78
<i>Armen Sargsyan</i> THE SATIRICAL FIGURE HODJA NASREDDIN IN ARMENIAN RECORDS	78

<i>Նվարդ Վարդանյան</i> ՉԻՆԱՍՏԱՆԸ ԿԱԽԱՐԴԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇ	84
<i>Nvard Vardanyan</i> CHINA AS A FABULOUS LAND IN ARMENIAN FAIRY TALES	84

<i>Наталья Арутюнян</i> О ПРЕЛОМЛЕНИИ ОБРАЗОВ ВОСТОЧНЫХ СКАЗОК И ЛЕГЕНД В ЕВРОПЕЙСКОМ И АРМЯНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ	91
<i>Natalie Harutyunyan</i> INTERPRETING IMAGES OF ANCIENT ORIENTAL TALES AND LEGENDS IN EUROPEAN AND ARMENIAN MUSIC THEATRE	91

<i>Դիանա Բուժոյան</i> СИНТЕЗ МОТИВОВ ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ МИФОЛОГИИ В ОБРАЗЕ МАУГЛИ В «КНИГАХ ДЖУНГЛЕЙ» Р. КИПЛИНГА	114
<i>Diana Budoyan</i> SYNTHESIS OF EASTERN AND WESTERN MYTHOLOGY MOTIFS IN KIPLING'S "JUNGLE BOOKS"	114

<i>Տաթևիկ Հովհաննիսյան</i> ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՕԹԵԼԼՈՅԻ» ԵՎ «ԿԱՊՈՒՅՏ ՄՈՐՈՒՔԸ» ՇԱՐՔԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՄԻՋՏԵՔՍՏԱՅԻՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ	121
<i>Tatevik Hovhannisyanyan</i> SHAKESPEARE'S "OTHELLO" AND TALES OF THE BLUEBEARD CYCLE: ASPECTS OF INTERTEXTUALITY	121

<i>Հասմիկ Մկրտչյան</i> «ԴՆՆՁԵ ՔԱՂԱՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ» ԱՐԱՐԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԸ	132
<i>Hasmik Mkertchyan</i> ARABIAN AND ARMENIAN VERSIONS OF "THE TALE OF THE CITY OF BRASS"	132

<i>Հասմիկ Միմոնյան</i> «ԴՆՆՁԵ ՔԱՂԱՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ» ԿԱՅԱՆԵՐԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ	142
<i>Hasmik Simonyan</i> ON THE VERSES OF "THE TALE OF THE CITY OF BRASS"	142

ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ RESEARCH ARTICLES

<i>Jack Haney</i> ON SOME VERY LONG RUSSIAN FOLKTALES	155
<i>Ջեյկ Հեյնի</i> ՌՈՒՍԱԿԱՆ «ԵՐԿԱՐ» ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ	155
<i>Maxim Fomin</i> THE LAND ACQUISITION MOTIF IN THE IRISH AND RUSSIAN FOLKLORE TRADITIONS	162

<i>Մարգիմ Զոսիկին</i> ՀՈՂԵՐԻ ՁԵՌՔ ԲԵՐՄԱՆ ԴԻՊԵՇԱՐԸ ԻՌԼԱՆԴԱԿԱՆ ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ	162
--	-----

<i>Լուսինե Հայրիյան</i> ԱՆԴԵՐՍԵՆԻ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԻ ՀԵՏԱՔՐՔՐՈՒԹՅԱՆ ԴԻՏԱԿԵՏՈՒՄ	192
---	-----

<i>Lusine Hayriyan</i> ANDERSEN'S TALES AND THEIR ARMENIAN RENDERINGS AS SEEN BY GHAZAROS AGHAYAN	192
--	-----

ՄԱՏԵՆԱԴԻՏԱԿԱՆ	199
BIBLIOGRAPHIES	199

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐԻ ՑԱՆԿ	208
LIST OF ABBREVIATIONS	208

ՆԱԽՈՐԴ ՀԱՄԱՐՆԵՐԻ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ	210
CONTENTS OF THE PREVIOUS ISSUES	210

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ

Արևելյան հեքիաթն ընդգրկում, նաև վիճելի եզր է: Սակայն ինչպիսի իմաստ էլ վերագրվի վերջինիս, հայկական համատեքստում այն կարևորվում է մի քանի նկատառումներով:

Հայկական հեքիաթն ունի նաև արևելյան կիսադեմ. մեր դիվանխանայում դարերով հանգրվանել է մի հրաշալի Արևելք՝ տարաշխարհիկ Չինոմաչին ու Հնդույամանը, մեր զրույցներում հպարտ ճեմում է տարագիր Սինամահավը: Երկնքից վայր ընկնող երեք խնձորները ևս արևելյան բույր ունեն, սակայն, ազգային հեքիաթների ավարտին գրեթե անխափան հայտնվելով և բյուրավոր գեղեցիկ տարբերակներ ճյուղարձակելով, օծվել են իբրև տոհմիկ հայկական ֆաբուլայի եռապտուղ խորհուրդ:

Հայկական հեքիաթը հաճախ ներկայանում է եվրոպացի ընթերցողին որպես արևելյան զրույց: Այսպես, Էնդրյու Լենգի՝ հեքիաթների հայտնի ժողովածուի մեջ հայկական հեքիաթները զետեղված են «Չիթագույն հատորյակում», որտեղ նրանց վերագրվում է արևելյան փիլիսոփայություն, իսկ հեքիաթները զարդարող գողտրիկ պատկերներում հայ թագաժառանգների գլուխները պսակված են կարմիր-կոկիկ չալմաներով: Ֆրանսիացի ընթերցողին հայկական հրաշավեպը ներկայացված է *Արևելքի մարգարիտներ (Les Joyaux de L'Orient)* մատենաշարում:

Առանձնահատուկ է հայ մտավորականի դերը արևելյան հեքիաթի բացահայտման մեջ: Հայազգի ժողովի Շարլ Մարդրյուսը «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուն թարգմանում է արաբերենից ֆրանսերեն՝ ազատելով տեքստը նախորդ թարգմանությունների պայմանականություններից և համեմելով այն թունդ էրոտիզմով: Մարդրյուսի թարգմանությամբ հիացել են Բորիսեն ու Վարգաս Լյուսան: Բլասկո Իրանյեսը Մարդրյուսի տեքստը թարգմանել է իսպաներեն, Փոյս Մեդերզը՝ անգլերեն:

Մարդրյուսի թարգմանությունից ոգեշնչված՝ նորաձևության արքա Պոլ Պուարեն ստեղծում է արևելյան-հեքիաթային անգուգական հավաքածու, որից և սկիզբ է առնում արևելապաշտության հաղթական երթը բարձր նորաձևություն...

Արևելքը արևմտյան հեքիաթում գրական հրապուրանք է, գեղագիտական պատրանք: Հայկական հեքիաթի համար արևելքը տևական մշակութային առնչություն է՝ կրքոտ, հաճախ վտանգավոր գրկախառնություն, որի թովքից հայկական հեքիաթի պահնորդ ոգին միշտ ազատվել ու իր սուրբ աշխարհն է դարձել հրեղեն ականջն ու հինավուրց միտքը՝ լի հրաշալուր զրույցների չքնաղ պատառիկներով: Վերադարձել է՝ գերեվարելով անտես, անմարմին հուրի-փարիներ, դե ու դերվիշ, պահպանելով ազգային հեքիաթի զորավոր լեզուն, զուսպ ու վայելուչ ոճը՝ երբևէ չուրանալով մեր մամիկների անգիր մատյանի խնկարույր տիտղոսը՝ Պառավաշունչը:

Ալվարո Զիվանյան

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՐՐՈՐԴ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐԸ
ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԵՔԻԱԹ. ԱՐԵՎԵԼՔԸ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ
Հովհ. Թումանյանի թանգարան, 30-31 մարտի, 2011 թ.

THE PROCEEDINGS OF THE 3rd FAIRY TALE STUDIES CONFERENCE
LE CONTE ORIENTAL: L'ORIENT DANS LES CONTES DE FEES
Hovhannes Toumanian Museum, Yerevan, 30-31 March 2011

Թամար Հայրապետյան

ԱՐԵՎԵԼՔԸ ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐՈՒՄ
(առևտրատնտեսական և պատմամշակութային
փոխառնչությունների շուրջ)

Արևելյան մարդը, անկախ հասարակության մեջ գրաված դիրքից, առավելագույնս պարտավորված է պահպանելու նախնիների ավանդույթները, ծեսերը, սովորույթներն ու հավատալիքները, որոնց շուրջն էլ հյուսվում են հեքիաթները:

Գտնվելով Պատմական Հայաստանի աշխարհագրական դիրքով պայմանավորված միջազգային տարանցիկ առևտրի կենտրոնում՝ հայերը ծանոթացել են Արևելքին և սկսել իրենց համար քաջահայտել այդ հեքիաթային աշխարհի գաղտնիքները, նրա մշակույթն ու կենսակերպը:

Հայկական հեքիաթներում և միջնադարյան մատենագրության մեջ կենցաղավարում են Արևելյան երկրների հետ փոխառնչությունների բազում մանրամասներ՝ ծովային և քարավանային առևտուր, ապրանքափոխանակություն, կնիք, դրամական շրջանառություն և այլն: Հազարան բլբուլ, Սինամահավթ (չինական թռչուն), անմահական ջուր ու խնձոր և չնաշխարհիկ (Չինաց աշխարհից) գեղեցկուհիներ որոնող մեր հեքիաթների հերոսները հաճախ հայտնվում են օտար, այնպիսի միջավայրում, որտեղ աշխարհներում Չինամաչինում (Չինումաչինում), Հնդու երկրում, Արաբստանում և անգամ խորհրդանշական Պղնձե քաղաքում ու Քաջանց երկրում: Դրան համարժեք է չնաշխարհիկ բառի՝ Չին աշխարհից, այսինքն՝ հեռավոր, արտասովոր աշխարհից մեկնությունը:

Արևելյան պատկերացումների հիմքով ստեղծված հայկական հեքիաթներում առանցքային դեր է կատարում Հայաստանից արտահանվող և դրսից ներմուծվող ապրանքների տեսականին: Չինաստանից բերվող մետաքսի ու խեցեղենի փոխարեն Հայաստանից արտահանվում էր արհեստագործական արտադրանք՝ մետաղե գործիքներ, ոսկյա և արծաթյա իրեր, պղնձյա ամանեղեն, զենքեր ու զրահներ, բրդե գործվածքներ, որոնք արտադրվում էին Հայաստանի քաղաքների «գործոց տներում» (Ստեփանոս Սյունեցի 1861, 180, ՀԺՊ 1971, 810-813):

Տուրուքերան-Մուշից գրառված «Մարգիս», «Ձկան փորո թաս», «Ակոր» և Կարճկան-Գոմսից գրառված «Դերվիշներն ու տղան» հեքիաթներում (ՀԺՀ XII 1984, 47-53, 449-454, ՀԺՀ XIII 1985, 276-281, ԲԱ ԲԱ IV, 2467-2516) չնաշխարհիկ թասերն այնքան անձեռակերտ են, որ նրանց գեղեցկությունից հերոսներն ուշաթափվում են կամ գինովանում, իսկ Շիրակից գրառված «Հաբրմանի» (ՀԺՀ IV 1963, 15-26) հեքիաթում այնպիսի միջավայրում աշխարհում հայտնված հերոսի՝ սիրուց վառվող մարմինը փորձում են հանգստացնել հմայական գաղտնիքալի պարունակող ճենապակե ծիսական գյուղում (սկահակ) մեջ լցված ջրով:

Գործնական շփումներին, առևտրական և մշակութային կապերի հաստատմանը մասնակցում էին «Մետաքսի ճանապարհի»՝ մերձավորությամբ ապրող

1 «Մետաքսի ճանապարհը» սկսել է գործել մ.թ.ա. 2-րդ դարի կեսերին, երբ սկսվեցին

ժողովուրդները և այդ ճանապարհի երկայնքով տեղաբաշխված հայկական քաղաքները՝ Արտաշատը¹, Դվինը, Անին, Արծնը, Կարսը և այլն: Հայաստանը «Մետաքսի ճանապարհով» կապվում էր Սև և Միջերկրական ծովերի ավազանների նավահանգիստների հետ, դրանց վրայով առևտրական գործարքներ էր կատարում Իրանում, Միջագետքում, Եգիպտոսում, Հնդկաստանում և Չինաստանում: Առևտրական քարավանները Հայաստան էին բերում չինական ու միջինասիական մետաքսե գործվածքներ, հնդկական անուշահոտ յուղեր, համեմունքներ ու թանկագին քարեր: Հռոմա-պարթևական առևտրական կապերն ըստ Մտրաբոնի վերելք են ապրում Հայաստանի շուրջիվ, ինչպես նաև Պոնտական Կոմանա քաղաքի քարգավաճումը կապված էր Հայաստանից բերվող ապրանքների առևտրի հետ (Տրաբոն 1964: 5-8, 3-36):

Հայտնի է, որ մոնղոլական հրոսակների կողմից Չինաստանի հյուսիսային շրջաններ թշված հազարավոր տարագիրները, որոնք գուցե Չարմաղանի կամ Բաթուի տարած հայազգի զինվորներից էին, նույնպես զբաղվում էին առևտրով (Աբրահամյան 1967, 327):

Հայկական «Քյոսի, Թոփալի ու Քոռի նաղլը» (ՀԺՀ I 1959, 507-511), «Մեղի հրեշտակը» (ՀԺՀ II 1959, 243-253), «Ավճի Շաբուի տղեն» (ՀԺՀ IV 1963, 27-45), «Միմոն կուպեցին հեքիաթը» (Նույն տեղում, 319-329), «Մաջրում խոջի հեքիաթը» (Նույն տեղում, 105-117), «Ժմաստուն քուռագի հեքիաթը» (Նույն տեղում, 139-148), «Երեք դարդատեր» (ՀԺՀ VIII 1977, 532-547), «Առջի տղա» (Նույն տեղում, 790-794) և այլ հեքիաթներում հերոսներն առևտուր են անում, բախտ կամ ճշմարտություն որոնում Սպահանում, Հալեպում, Թեհրանում, Հնդու երկրում, Չին-Մաչինում, Բաղդատում, Սինամ (Չինաց) թագավորի երկրում և այլուր: «Մեղի հրեշտակը» (ՀԺՀ II 1959, 243-253) հեքիաթում թագավորն իր որդիներից յուրաքանչյուրին «իրեք հարիր մանեթ» է տալիս ու պատվիրում, որ առևտուր անեն, «բալի խելոքանում, մարդ են դառնում» (Նույն տեղում, 243): Մեծ ու միջնեկ տղաները փողերը «բազարում», քամուն են տալիս, «իրիկունը լափ դատարկ» գալիս տուն: Իսկ թագավորի պուճուր տղան «իրեք հարիր մանեթով» փակում է ծեծվող մեռելի պարտքերը, տերտեր է կանչում և իր ծախսով թաղում նրան: Երեկոյան նա դատարկ վերադառնում է տուն ու հորը պատմում իր արարքի մասին: Թագավորն ուրախանում է, հրամայում, որ իր գանձարանից մի գոգ ոսկի բերեն տղայի համար: «-Որդի,- ասում ա,- գնա ուրիշ երկիր ապրանք առ բե՛ ըստե՛ ծախա, աղպորտանց միջին բալի էլի դու իմ էրեսը պարզ անես» (Նույն տեղում, 246): Եվ այսպես հայկական հեքիաթների հերոսները օրերով, շաբաթներով, ամսով ճանապարհ են գնում, օտար քաղաքների «քարվանսարում վե գալի, օթախ քրեհում, կենում, իրանց առուտուրի հեննա ըլնում» (Նույն տեղում, 249): «Հարամբաշու հեքիաթում» (ՀԺՀ II 1959, 368-376), «Միմոն կուպեցին հեքիաթում» (ՀԺՀ IV 1963, 319-329) վաճառականները, հասնելով օտար երկրի, գնում են թագավորին տեսության և թույլությունն են խնդրում նրա երկրում առևտուր անելու համար: «Թագավորն ապրած կենա, մենք այսինչ բազրկյաններն ենք,

առևտրատնտեսական և մշակութային հարաբերություններ հաստատվել այս ժամանակի երկու խոշոր քաղաքակրթությունների՝ Հռոմեական և Հանի (Չինական) կայսրությունների միջև: Հենց այս ժամանակաշրջանում սկսեցին կապեր հաստատվել նաև Առաջավոր Ասիայի երկրների և Կենտրոնական Ասիայի ու Չինաստանի միջև (Մարտիրոս 1998 : 3):

1 Հայաստանի անդրանիկ մայրաքաղաք Արտաշատը, Պուտաբոսի վկայությամբ, մ.թ.ա. I դարում ունեցել է առևտրատնտեսական լայն շառավիղ և կարևոր նշանակություն (Մանուսի 1954 : 53-54):

բերել ենք մեր ապրանքը էս քաղաքը սաղացնենք, թե իրավունք կա՝ ծախենք, թե իրավունք չկա՝ էթանք ուրիշ քաղաք:

Ասեց. – Որքի, իրավունք ունեք, բազրկյանների ապրանքը քաղաքներումը կառաջանա:

Բերեց թագավորը իրա նորարը դրեց դրանց հետ, որ օրտի» (ՀժՀ I 1959, 372):

«Մեռլի հրեշտակը» (ՀժՀ II 1959, 243–253) հեքիաթում թագավորի որդին մեծարժեք նվերներով գնում է օտար երկրի թագավորի մոտ, գլուխ տալիս ու ներկայանում. «–Ֆլան երկրիցը, ֆլան թագավորի տղեն եմ, – ասում ա, – էկել եմ ապրանքի: – Ասում ա ու բերած փեշքաշները հանում, դնում թագավորի աղաքը» (Նույն տեղում, 249): Իսկ վերադառնալիս նույնպես «գալիս են, գալի, շատն ու քիչն աստոծ գիտա, մի օր, էրկու օր, իրեք օր, մի շաբաթ, էրկու շաբաթ, իրեք շաբաթ, մախլասի՝ մի ամիս...» (Նույն տեղում, 251):

Մետաքսը Չինաստանից Հայաստան և Արևմուտք տեղափոխելը ապահովում էր մեծ կարողություն: «Տակավին մ.թ.ա. 124թ. փաստեր են արձանագրված Հայաստան ներմուծված չինական մետաքսի վերաբերյալ» (Ժամկոչյան 1981, 97): Այս կապերը շարունակվեցին նաև միջնադարում, ընդհուպ մինչև XVII–XVIII դարերը (Креветова 1940: 346–350): Քարավանները ճանապարհվում և մետաքսի բեռով ետ էին վերադառնում երկու տարվա ընթացքում. «Քարավանապետերը միշտ հայեր էին լինում: Արևելքն ու Արևմուտքը հեղեղող բեռնափոխադրումը կենտրոնացված էր Ջուղայի վաճառականների ձեռքում» (Бродель 1988:146): Օտար երկրներ առևտրի գնալիս հայկական հեքիաթի հերոսները «աստու անումը տալիս են, ընկնում ճամփա» (ՀժՀ I 1959, 507, ՀժՀ II 1959, 247): Երկարատև այդ ճամփորդությունը թեև ապահովագրված չէր կյանքի համար վտանգավոր փորձություններից, սակայն գայթակղիչ էր եկամտաբերության առումով: «Միսալ կլինեք կարծել, որ Հայաստանը միայն միջազգային տարանցիկ առևտրի կամրջի դեր էր կատարում» (ՀժԳ 1971, 81): Նա արտաքին այդ առևտրին մասնակցում էր նաև սեփական արտադրանքով: Հայաստանում դեռ հնագույն ժամանակներից արհեստները լայն տարածում էին գտել: Երկրի ներքին առևտրին համընթաց աշխուժանում էր հատկապես արտաքին առևտուրը: Ընդարձակ առևտրի պահանջներից ելնելով՝ Տիգրան Մեծի և Արտավազդ 2-րդի օրոք դրամ է կտրվում: Հայաստանից արտահանվում էր հացահատիկ, ձիեր, ջորիներ, աղ, գինի, երկաթ, կապար, պղինձ, անագ, ներկեր (որդան կարմիր), կաշի, բուրդ, Վանա լճի աղ դրած տառեխ ձուկը, գորգեր, անտառանյութ (փայտ), կաշվեղեն (ՀժԳ 1971, 810–811, Արքահամյան 1946, 75): Հիշատակվում է նաև Հայաստանի գինին, որը արտահանվում էր գլխավորապես Միջագետքի քաղաքները: Ըստ հայտնի հույն պատմիչ Հերոդոտոսի՝ հայկական գինին Եփրատի հոսանքով հասցնում էին մինչև Բաբելոն (Հերոդոտոս 1986, 80–81):

«Ավճի Շաբուի տղեն» (ՀժՀ IV 1963, 27–45), «Որսորդ Հայրապետ» (ՀժՀ XVI 2009, 397–408) հեքիաթներում թագավորը պահանջում է, որ որսորդ Շաբուի որդին իր համար բերի այնքան փղի ոսկոր (տարբերակ՝ առամ), (ՀժՀ XVI 2009, 398), որ դրանցով պալատ կառուցվի: Որսորդի տղան հորեղբոր խորհրդով թագավորից պահանջում է քառասուն ուղտ, քառասուն մեծ ջվալ բամբակ, քառասուն տիկ գինի, քառասուն մսագործ՝ համապատասխան գործիքներով. «Էս քյարվանն ընկավ ճամբա գնաց, շատ գնաց, քիչ գնաց, շատն ու քիչն աստված գիտե, գոր գնաց, գիշեր գնաց, տեյմորի հասավ Հնդու երկիրը» (ՀժՀ IV 1963, 31):

Որսորդի տղան Հնդկաստանում քառասուն ջրավազանի ջրերը միանգամից թափել է տալիս, բամբակով լողավազանի անցքերը փակում և Հայաստանից

բերված քառասուն տիկ գինով հարբեցնում «Հնդու երկրի» քառասուն փղերին. «Էհ, գինի ու անսովոր անասուն, քիրադի էն սիաթին հարբան ու խաշըլ խոտի պես վար թափան» (Նույն տեղում, 32), իսկ «ղասպները էս քառասուն ֆլին էլ մորթեցին, բերթեցին, ոսկորները բիրադի մսեն բաժնեցին, լցրին բեռներու մեջը, բարձան ու էլի ետ դարձան գնացին: Գնացին հասան իրանց երկիրը: Տղեն տարավ բեռները թասլիմ էրավ թագավորին» (Նույն տեղում):

«Սումբաթի հեքիաթում» (ՀժՀ II 1959, 525–533) հարուստ վաճառական Սումբաթի հոր քառասուն չրաղները (ապրանքն անվտանգ երկրներ կիր տեղափոխող ծառայողները) Սումբաթից պահանջում են, որ իր հանգուցյալ հոր պես իրենց աշխատանքով ապահովի: Սումբաթը չի ուզում «դուքանի» դուռը փակել, գեղեցկուհի կնոջը տանը թողնել և «չրաղների» հետ աշխարհեաշխարհի ման գալով՝ առևտուր անել: Նա աշխատանքի դիմաց «չրաղներին» ապրուստի փող է առաջարկում՝ յուրաքանչյուրին հինգ հարյուր, իսկ հետո՝ հազար մանեք: «Չրաղները» չեն համաձայնվում պատճառաբանելով.

«–Ախար չէ՛ նաղդ փող ա, կտանենք, կփչացնենք, կմանք քո մոտին ամբողջ» (Նույն տեղում, 526): Հեքիաթի շարունակության մեջ տեսնում ենք, որ առևտրական հարաբերությունների ծավալման շնորհիվ պարզ ապրանքափոխանակությանը զուգահեռ նկատելի է դառնում նաև դրամական շրջանառությունը: Առևտրատնտեսական կյանքում մեծանում է փողի դերը: Վերոհիշյալ հեքիաթում վաճառականի կինը հավատացած է, որ «Փողը փող կաշխատի»¹ (Ղանալանյան 1960, 248) և ամուսնուն խորհուրդ է տալիս փողի փոխարեն «չրաղներին» գործ տալ, որպեսզի փողը գործի մեջ դրվի և եկամուտ բերի. «Կնիկն ասում ա. – Դրուստ են ասում, նաղդ փողը կտանեն, կփչացնեն, գործ տու՛, գործ» (ՀժՀ II 1959, 526): Կնոջ խորհրդով՝ Սումբաթը «չրաղներին» պատվիրում է քառասուն եզ առնեն, ապրանք առնեն, «էթան խրիդ անելու» (առևտուր անելու): Սակայն հեքիաթները ուշագրավ տեղեկություններ են պարունակում նաև «խրիդ անելու» բարդ օրենքների, հարստություն կուտակելու մոլուցքով իրար դավելու, չարանենգորեն ուրիշի ունեցվածքին տիրելու «բազրկյանների» խարդախությունների մասին: Նման պարագայում հեքիաթներում, տվյալ դեպքում վերոհիշյալ «Սումբաթի հեքիաթում» կամ «Միմոն կուպեցին հեքիաթում» (ՀժՀ IV 1963, 319–329) սովորաբար թիրախ է դառնում փորձի պակաս ունեցող վաճառականի միայնակ մնացած կինը, ով հանիրավի զրպարտվում է նենգ վաճառականի կողմից: Բազմափորձ մի «բազրկյան» իր վրանն է խփում Սումբաթի վրանի հարևանությանը և «չրաղների» միջոցով նրան կանչում է իր մոտ. «Էս բազրկյանը խամ ա, օրենքով մեզ պտի կանչեր դոնաղ, ինքը մեզանից առաց էր էկե. հմի բան չի ասե, գնացեք իրան կանչեք՝ գա, մի քիչ խոսանք» (Նույն տեղում): Եվ քանի որ «Առուտուր ընելիս ըպրանքին նիետ հոգի էլ ա ծախվում» (ԱԳԸ 2006, 43), վաճառականը զրպարտում է Սումբաթի կնոջը: Սումբաթը համոզված լինելով կնոջ հավատարմության մեջ գրագ (մարջ) է գալիս՝ պահանջելով ապացույցներ: Գրագը արխայիկ հասարակություններին բնորոշ ծիսական մրցության ձև է, որի միջոցով հեքիաթի հերոս Սումբաթը ինքնահաստատման փորձություններ է հաղթահարում թե՛ իրական–կենցաղային և թե՛ ծիսական մակարդակում:

Վաճառականը Սումբաթին առաջարկում է նարդի խաղալ իրար դեմ. «Քառասուն բեռն իմն ա, քառասուն բեռը քունն ա, քառասուն չրաղ իմն ա, քառասուն՝ քունն ա. թե ես գնացի քու կնկա պատկերը բերեցի, քու քառասուն բեռը, քառասուն չրաղը

1 Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 102 ձեռագրի հիշատակարանում գրված է Ավետարանի՝ ոսկով, արծաթով, փղոսկրով պատված կազմի մասին:

ինձ, դու էլ ինձ նորար, թե չըրի, իմ ունեցածը քեզ, ես քեզ նորար» (ՀժՀ II 1959, 527): Ինչպես կյանքում, հեքիաթում նույնպես զառ գցելը, խաբելն ու խորամանկելը իրենց հերթին դառնում են մրցության թեմա և խաղային ձև: «Խարդախը ձևացնում է, թե հետևում է խաղի կանոններին և մասնակցում է խաղին մինչև բռնվելը» (Հայգինգս 2007, 79): Հետաքրքիր է նկատել, որ «դեռևս XVII դարում ժամկետային առևտրային գործարքները հայտնի էին «գրագներ» անունով» (Նույն տեղում, 78–81): Վաճառականը կեղծ փաստերով Սումբաթին թյուրիմացության մեջ է գցում, գրագը շահում և ունեզրկում:

Սումբաթի կինը հարցուփորձ անելով հասնում է Թեհրան, իր խելքով ու հնարամտությամբ պատժում խարդախ վաճառականին, բացահայտում ճշմարտությունը, փրկում ամուսնուն և վերջինիս ունեցվածքը. «Մի էրկու օրից եղբ Սումբաթը թագա ապրանքը առած էկավ իրա դուքանի առաջին վեր ածեց, ասեց. – Էթամ, տուն դիպչեմ, գամ, դուք տեղավորեք» (ՀժՀ II 1959, 532): Քարավանները Հնդկաստանից Հայաստան էին բերում բրինձ (որից), բամբակ, բամբակի գործվածքներ, հնդկական համեմունքներ՝ պղպեղ, դարչին, թանկագին քարեր և գոհարեղեն՝ մարգարիտ, խնկեղեն, փղոսկր, սև փայտ, ներկող նյութեր (ՀժԳ 1971, 810): Դրսում մեծ պահանջարկ էր վայելում ընկուզենու փայտը: «Քյոսի, Թոփալի և Քոռի նաղլը» (ՀժՀ I 1959, 507–511) հեքիաթը ցուցանշական է հեքիաթի հերոսի ու նրա առևտրական գործերի հետ կապված մանրամասներով: Հեքիաթի հերոսը վաճառականի տղա է, ով հոր մահից հետո հարցուփորձ է անում պարզելու, թե Հալեպում որ ապրանքը բարձր պահանջարկ ունի, իմանում է, որ «շիմշատ փետը շատ թանգ ա ծախվըմ Հալեպումը» (Նույն տեղում, 507): Եվ թեև հայրը պատվիրել էր Հալեպ չգնալ, «տղեն առավ քառասուն դաթրի բեռ շիմշատի փետ, բարցեց, ասառ անըմը տվեց, ընկավ ճամփա» (Նույն տեղում): Աստծո անունով ճամփա ելած մարթը Հալեպ հասնելուն պես հայտնվում է փորձանքի մեջ: Առաջին իսկ իջևանատիրոջ «նոքարները» բեռնաթափում են բազրկյանի որդու քառասուն ջորիներին՝ պատճառաբանելով, թե առավոտյան ճանապարհ ընկնելն ավելի ապահով կլինի: Բեռնաթափման ժամանակ Թոփալը մի բեռ շիմշատ փայտ է գողանում, «կեսը լցնում է օջաղը, կեսն էլ դնում թախտի տակը» (Նույն տեղում): Հետո Քյոսեն, Թոփալն ու Քոռը բազրկյանի տղային հրավիրում են մի կտոր հաց ուտելու և խաբում են, թե. «Մեր քաղաքըմը էտ փետը մուֆթա ա, վառըմ են, ու տարավ շանց տվեց, որ օջաղը լիքն էր, թախտի տակը լիքն էր» (Նույն տեղում, 508): Իսկ հետո իբր ասխատում են, որ էդ խեղճ մարթը անտեղի «ահագին ծախս ա քաշել, ահագին քրեհ ա տվել», ոնց որ «աղը բարցել ա՝ տանըմ ա Կողբըմն ա ծախըմ» (Նույն տեղում, 508): Բազրկյանի որդին Հալեպի խանութներից մեկում ծանոթանում է մի «դուքանչի հալիվորի» հետ և իմանում, որ Հալեպում Հայաստանից բերված շիմշատ փայտը շատ թանկ արժե, «մախալը կաժենա հինգ մանեթ», իսկ ինքը Քյոսայի, Թոփալի և Քոռի՝ երեք թալանչի ընկերների հերթական գոհն է: Պարտված Քոռ թալանչին տանուտերին բողոքում է, իր մի աչքն է ուզում, որը իբր ժամանակին տվել է բազրկյանի տղային: Բազրկյանի տղան էլ ասում է. «– Շատ լավ. իմ մի հ'աշկն էլ հանեք, Քոռի էն մի հ'աշկն էլ հանեք, դրեք կշեռքը կշեռեք, թե որ բարեբար ըլի, տվեք նրան» (Նույն տեղում, 511): Կունֆիլկտը հանգուցալուծվում է արդարությունն ու առևտուրը մատնանշող կշեռքի՝ թե իրական-նյութական, թե խորհրդանշական գործառնությամբ:

«Որստորդ Հայրապետ» հեքիաթում որպեսզի անգամակ թագավորը որդի ունենա պետք է ամուսնանա Հնդկաստանու թագավորի մարգարտե ատամներով աղջկա հետ, իսկ հրաշքներով լի Հնդկաստանու նրկրից հարսնացուին բերելու համար

հեքիաթի հերոսը նվիրագործվում է՝ անցնելով համապատասխան բոլոր փորձություններով:

Հնուց անտի հայ ծովայինները մեծ համբավ ունեին Հնդկաստանի նավահանգիստներում: «Սուրայի սովդաքյարի որթու հեքիաթում» (ՀժՀ I 1959, 196–208), երբ հերոսները ոչ միայն իրենց երկրի ապրանքները ջորիներին բարձած (դաթըր) տանում են հեռու երկրներ վաճառելու, այլև օտար երկրներից նավով ապրանք են բերում (մի գյամի ապրանքը թափել էր, պըտի ետ դառնար) թագավորի աղջիկը նավավարին խնդրում է, որ իրեն էլ այդ նավով տանի հեռու երկիր. «Ախչիկը նի էլավ գյամին, գնացին: Համա ինչ թավուր ա քշըմ գյամին, դու պըծար» (Նույն տեղում): Նույն «Որստորդ Հայրապետ» հեքիաթում «տղան փրցոց կեմին. տվեց անկինը. տաավերկու ամիս թարմ ծովի վրա մնըց. նե սե, նե քար, նե լեռա կերևա. էրկինը ու ծով կար» (ՀժՀ XVI 2009, 402):

«Ավճի Շաբուի տղեն» (ՀժՀ IV 1963, 27–45) հեքիաթում որդին զարմանում է, թե իր հայրն ինչ մասնագիտություն ուներ, որ այդքան զենք ու զրահ կա տան մի անկյունում. «Էս իմ հերս ինչ զանիաթի էր, որ, – ըսավ մորը, – էսքան սիլլահ կը պահեր»:

– Ավճություն կ'ենեք, – ըսավ մերը:

– Ես էլ, – ըսավ, – ավճություն կ'ենեմ հորս պես» (Նույն տեղում, 28):

Հայաստանի հնագույն զենքերից են եղել նետն ու աղեղը (հեքիաթներում՝ նետ ու անեղ, նետվանեղ), ինչպես նաև պեղածո հարվածող մարտական զենքերը՝ քար նետող պարսատիկները (փիլիկան) (Լաստիվերցի 1971, 61–62), գուրգը (մական) նիզակը (մզրախ), որի փոխարեն հայ պատմիչները հաճախ գործածել են աշտեն կամ գեղարդ բառերը, իսկ Չարսանճագի բարբառով գրառված հեքիաթներում նետի փոխարեն գործածվում է խըշտ բառը: «Գորստ» (ՀժՀ XVI, 2009, 334–352) հեքիաթում «մենձ տղան նետեց. խըշտը գնըց ընկավ լալային դուռը» (Նույն տեղում, 334): «Անմահական խնձոր» (Այրարատ) հեքիաթում թագավորի փոքր տղան «նետուանեղը վե կունի, կէթա խնձորի ծառի տակին դարավու կըաշի» (ՀժՀ II 1959, 24): «Աղբեր տղա և Քառասուն-ծամ Փարի» (ՀժՀ I 1959, 537–551) հեքիաթում թագավորի որդին մորից պահանջում է յոթերորդ՝ փակ օթախի բանալին, բացում է այն և տեսնելով Քառասուն-ծամ Փարու պատկերը՝ ուշաթափվում է: Նա հոր ձիանոցից երկու ընտիր նժույգ է հանում, երկու «նետ ու անեղ» է առնում, ճամփա ընկնում՝ գտնելու նկարում տեսած գեղեցկուհուն: Վերոհիշյալ հեքիաթում Աղբեր տղան դնի հետ մականով կոխվ է անում, գետինը ճղում և անցնում հրաշապատում հեքիաթին բնորոշ բոլոր փորձություններով:

Հայ մատենագրության մեջ (Խորենացի 1981, 194) հիշատակություններ են պահպանվել արիեստի տարբեր ճյուղերով (մանածագործություն, ներկա-րարություն, ոսկերչություն, բրուտագործություն, զինագործություն, դարբնություն) զբաղվող մարդկանց մասին, իսկ ժողովրդական հեքիաթներում տեղեկություններ կան նրանց արտադրանքի վերաբերյալ, որոնց մի մասը առևտրի և փոխանակության միջոցով արտահանվում էր հարևան և հեռավոր երկրներ: Բնորոշ է, որ մ. թ. I–II դարերում հայոց լեզուն հարստանում է «շուկա», «խանութ» և առևտուր բնորոշող այլ ասորական բառերով (ՀժԳ 1971, 813), ինչպես նաև հեքիաթներում հանդիպող «պագար» (բազար), «դուքան» (կուղպակ-կրպակ-կուրբա) բառերով (Նույն տեղում, 508, 525), որոնք վկայում են, որ ինչպես Արևելքում, մեզանում նույնպես քաղաքի հիմնական հատկանիշը շուկան է՝ իր խանութներով:

1 Տե՛ս նաև Թ. Հայրապետյանի անհատական գործուղման նյութեր, (այստե՛տ՝ ԱԳՆ) Արցախ, տետր N 1, 2006, «Փողը փող կը պիրի, թե վեր դադրը գիդես» (ԱԳՆ 2006, 42):

Յուզանշական է, որ արաբ հեղինակների վկայությունները հայերի բարեկեցիկ կյանքի մասին համախոս են հայկական աղբյուրների հետ: «Հայաստանում պատրաստվող բրդե, բամբակե ու մետաքսե զանազան գործվածքների ու կտորների մասին կարևոր տեղեկություններ են հաղորդում արաբական մատենագիրները՝ Իստախրին, Իբն Հաուքալը, Յակուբին, Մասուդին և ուրիշները» (Մանանդյան 1940, 29): Իբն-ի Բատուտան Երզնկայի մասին հայտնում է, որ «այնտեղ կան լավ կարգավորված շուկաներ, այստեղ շինում են գեղեցիկ կերպասներ, որ իր անունով են կոչվում: Նրա մեջ կան պղնձի հանքեր, որով շինում են ամաններ և «բայսուսներ» (աշտանակներ)» (Իբն-ի Բատուտա 1940, 29):

Խոսելով Սմբատ Ա-ի և նրա հոր՝ Աշոտի թագավորության առաջին շրջանի մասին՝ Ստ. Տարննեցին հայտնում է, որ մինչև իսկ իովիվներն ու նախրապանները հազնում էին մետաքսե պատմունքաներ (Մտեփանոս Ասողիկ 1885, 161): «Արտուճ և խաղաղ թագավոր» (ՀժՀ XVI 2009, 372-379) հեքիաթում թագուհին հանդիմանում է անտառում ծխական փորձությունների հաղթահարման փուլում գտնվող, «քարը բարձր դարձրած» իր որդուն և վերջինիս հիշեցնում է իր «դումաշե ընկողինը» (Նույն տեղում, 374):

Գործվածքներն էլ և մասնավորապես մետաքսի արտադրության զարգացածությունը միջնադարյան Հայաստանի քաղաքներում հաստատվում է ինչպես ձեռագիր աղբյուրներով՝ ու մատենագրական վկայություններով (Փարպեցի 1982, 23, Գանձակեցի 1982, 135, Կաղանկատուացի 1983, 61-62), այնպես էլ գործվածքների պեղածո նմուշներով² և բանահյուսական միջավայրում կենցաղավարող հեքիաթներով: Կ. Գանձակեցին գրում է, որ հայ կանայք նուրբ ձեռագործերով զարդարել են իշխանական հագուստները, սուրբ խորանի ծածկոցները, եկեղեցական վարագույրները, որ «ներկված էր պեւ-պեւ ու գույնզգույն, գործված էր քանդակաձև ու նկարված էր պատկերներով» (Գանձակեցի 1982, 157): Միջնադարյան քնարերգության մեջ հաճախ է հիշատակվում «էպրըշում խալու, ոսկիթել տօշակի» և սիրած էակի պարանոցը գրկող նրբահյուս մետաքսի մասին (Մայաթ-Նովա 144-147): «Հելուզակ թագուհին» (ՀժՀ III 1962, 262-273) հեքիաթում աղջիկն իր գլխաշորը տալիս է աղքատ հայիվորին, պատվիրում այն «պագարում» վաճառել՝ ապրանքի գինը սահմանելով «չորս հարիր մանեթ»: Այդ գումարով գնում են տեղաշոր, ուտելիք, հագուստ, մետաքս ու մետաքսե կտոր: «-Էս հարիր մանեթը կտաս յորդան դռչկի. հարիր մանեթն էլ կտաս ապրըշմի (մետաքս), դնայուզի (մետաքսե կտոր)» (Նույն տեղում, 270): Մետաքսե կտորից աղջիկը գլխաշորեր է պատրաստում, իսկ հայիվորը դրանք վաճառում է շուկայում. «Աղջիկը օրական շիքեց լյայլուխ, հայիվորը ծախեց. հա՛ ծախեցին, հարստացան: Բաղաքին մեջ էլ մե մեծ վաճառական էդ խալիվոր դարձավ» (Նույն տեղում): «Քույրը ջիզարով կըլի» (Նույն տեղում, 448-451) հեքիաթում հարուստ

1 Մանանդյանի վկայությունները փաստում են պահպանվել ձեռագրերի կազմերի ներսի կողմից ծածկված մետաքսյա և կտավե աստառներում (Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետ՝ ՄՄ), ձեռագիր № № 5554, 5555, 5559, 5563, 5591, 5569, 6263 և այլն, որոնք պատկանում են 12-13-րդ դարերին): Անիի երազահանում կողք կողքի հիշատակված են բամբակե, իլիկե, «ձափրան» (ճախարակը), «ապրեշումը» (մետաքս), բուրդը, մազը և կաճը (ՄՄ, ձեռ. № 695, ք. 205բ):

2 1908թ. Տիգրան Հոնենցի տոհմային դամբարանից հանվել է վերջինիս ազգականներից մեկի՝ փոքրիկ իշխանադաստեր հագուստը՝ «մետաքսեայ ամբողջ հագուստ ոսկե բանուածքներով ու մետաքսով, և ոսկով նուրբ հիւսած քոյ, մետաքսեայ ժապավենից գօտի» (Օրբելի 1911, 46):

վաճառականը գնում է ուրիշ քաղաք «խրիդ անելու»: Թագավորը, նրա հարստության մասին լսելով, կանչում է իր մոտ հարցուփորձ անելու. «Ճաշի ժամանակ նա այնպիսի թաշկինակ հանեց, բերանը սրբեց, որ իսկի թագավորը չէր ունենա» (Նույն տեղում, 448):

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում պերճանքի ոսկե զարդերը՝ թանկագին քարերով ընդելուզված մատանիները, մանյակները, գինդերը, կախիկները, ապարանջանները իրենց մեջ կրում են ծիսապաշտամունքային հավատալիքների հետքեր: Հաղկահայ արհեստավորության մեջ, մասնավորապես Կալկաթայի հայ համայնքում մեծ թիվ էին կազմում ոսկերիչները, որոնք «այնպիսի համարում ունեին, որ նրանց շատ հաճախ պատվերներ էին տալիս ոչ միայն Հաղկաստանից, այլ նաև Եվրոպայի և Ասիայի զանազան երկրներից» (Աբրահամյան 1967, 260): Հայկական հեքիաթներում թագավորին դիմավորում են ոսկյա սպասքով (ՀժՀ VIII 1977, 66), հերոսները «խառ շորեր» են հագնում, «օսկի մատնիկ», «գինդ», «ապրըջան» կրում կամ «քյամար» կապում (ՀժՀ IX 1968, 261-262): Վերոհիշյալ հեքիաթներում ամենաթանկարժեք զարդերն ու ակնեղենը հաճախ գնահատում են հրեա (ջիուդ) ոսկերիչները, որոնք շատ խորամանկ են և հմուտ առևտրի մեջ (ՀժՀ II 1959, 163): Ուշադրության է արժանի այն հանգամանքը, որ հեքիաթներում առկա հիշողությունները համախոս են պատմական տվյալների հետ (Ծրույն 1988: 146):

«Հարամբաշու հեքիաթում» (ՀժՀ I 1959, 368-376) թագավորի որդին սիրահարվում է վաճառականի քրոջը: Թագավորը պահանջում է, որ աղջկա պատկերը քաշեն ու ուղարկեն իրեն. «Ես թաքավոր եմ, հո չեմ էրթա էս ախլականը տենալու. ես պրտի էն ախլկա պատկերը տենամ իմ տղի լայադին ա, թե չէ» (Նույն տեղում, 374): Վաճառականն անհանգստանում է, թե ինչպես պիտի մի գիշերվա մեջ աղջկա պատկերը հանեն: «Քիրն ասեց. - Ախպեր ջան, դու արխեին կաց, իմ ձեռին դժար չի: Դու գնա դուրանը հինգ ռանգ արքունի թել բեր, կես զագ ել դնավուզ (մետաքսե կտոր), բեր, որ վրին գործեմ» (Նույն տեղում): Քույրը մետաքսե կտորի վրա ոսկե թելերով այնպիսի վարպետությամբ էր ինքն իրեն պատկերել, որ «ինքն էլ մայիլ մնաց իրա ձեռի գործի վրա: Բացի դրանից քիթը շինել ա մի ոսկե խոնչա, մի ոսկե կաքավ, ոսկե ճուտերը հետը ֆռռում են» (Նույն տեղում, 375):

Հանիրավի պատուհասված իրենց նշանածներին գտնելու նպատակով հայկական հեքիաթների հերոսուհիները թագավորից պահանջում են ոսկուց պատրաստված զարմանահրաշ առարկաներ, «ոսկե սինի», որի մեջ «ոսկե թագի, ոսկե աղվես (տարբերակներում՝ կատու և մուկ, (ՀժՀ V 1966, 25) աքլոր և կաքավ, (ՀժՀ IV 1963, 251) «օսկի հավ՝ օսկի կուտ հ'առեց» (ՀժՀ IX 1968, 27) և այլն), որ թագին աղվեսի եննուցը վազելիս ըլնի» (ՀժՀ II 1959, 35): Տուրուբերան-Մուշից գրառված «Քաջուկն» (ՀժՀ XII 1984, 582-591) հեքիաթի ոսկերչից թագավորը պահանջում է այնպիսի թուր պատրաստել, որ արևի պես շողողա. «Հըմալ թուր մը կուզին հ'իսնե, օր արևու պես փեղ իտա» (Նույն տեղում, 586):

Մ. Խորենացին Արտաշես արքայի իտղարկավորության մասին հայտնում է. «...Նրա դազաղը, ասում է, ոսկեղեն էր, գաիր և անկողինը բեհեզից և մարմինը պատող պատմունքանը ոսկեթել, գլուխը թագ դրած, ոսկյա զենքն առջևը» (Խորենացի 1981, 229): «Արտաշատում և Դվինում առևտրի և փոխանակման կարևորագույն ապրանքը շարունակում էր մնալ մետաքսը և մետաքսից պատրաստված հագուստները: Իր հատկությունների համար՝ թեթևություն, ամրություն, փափկություն, գեղեցիկ փայլ, Զինաստանից բերվող մետաքսը լավ համբավ էր վայելում ամենուրեք» (Մարտիրոսյան 1998 : 46) և պատահական չէ, որ մետաքս

բարձրը թանկարժեք քարերով զարդարված գահերի հետ միասին արքայական իշխանության անբաժան ատրիբուտն էին կազմում (Նույն տեղում, 32):

«Հելուզակ թագուհին» (ՀժՀ III 1962, 262–273) հեքիաթում առևտրական գործը մեծապես տուժում էր ոչ միայն տարբեր ելուզակների ու ծովահենների խարդախությունների, այլև մթնոլորտային տարբեր երևույթների պատճառով: Աստվածասեր արքայորդու խորհրդով վաճառականները ապավինում են իրենց աստծուն. «Աստված էլ քաղցրացավ, քամիքը փչեց. կյամիք տարան Ստամպոլու քաղաքից դուս բերին. բազրկյաններ ժողվան, հ'իրար վրա, ասին»:

– Աստված սիրող էս մարդին մե ազ խարճլըդ տա:

Ամենը իր կողմով տվին, էղավ մի տոպրակ ոսկի» (Նույն տեղում, 267), որը Արևելյան կողմի թագավորի որդին կարող էր ստանալ միայն իր կնիքը ուղարկելուց հետո. «Երբ օր ես իմ փեչաղը հ'օղորկի՝ էս ոսկին ըղրկի՛ր, գա» (Նույն տեղում):

Հայ առևտրականներին հաճախ ուղեկցում էին հայ հոգևորականները, որոնք Չինաստան էին գնում քարոզչության նպատակով¹:

XVII դարում հայ վաճառականները Մետաքսի ճանապարհի արևմտյան հատվածի վրայով շարունակում էին իրենց առևտուրը: 1643թ. գրված մի հիշատակարանում վաճառական Հակոբը մանրամասնորեն նկարագրում է ծովով և ցամաքով կատարած իր ճամփորդությունը և իրացրած քարեհաջող առևտուրը (ՀժՀ XII 1984, 436):

Այցելելով հեռավոր երկրներ և լավ ծանոթ չլինելով տեղացիների բարքերին՝ երբեմն վաճառականների հաղորդած տեղեկությունները տարածվում էին իրարամերժ ու սարսափազդու այլակերպումներով, որոնք վեր էին ածվում հրաշապատում պոեմների: Այս ամենի արձագանքները տեսանելի են նաև հայ դասական գրականության մեջ (Տերյան 1989, 158, Մայաթ–Նովա 1986, 302–311): Քրիստոնյա հայերի համար Արևելքն ուներ սրբազան նշանակություն, որտեղից էլ սպասվում էր Քրիստոսի երկրորդ գալուստը: Այդպիսի մոտեցումը բացատրվում է նաև այն պատկերացումներով, որ դրախտը գտնվում է Արևելքում, իսկ Չինաստանն իր բնական դիրքի շնորհիվ համարվում էր աստվածընտրյալ երկիր, որտեղից բացվում են «դրախտի դռները»²: Հեթում պատմիչի վկայությամբ Չինաստանը գտնվում է հենց դրախտի մոտ (Հեթում պատմիչ 1842, 6–7), ինչը նրան ավելի գրավիչ և բացառիկ է դարձնում հայերի աչքերում:

Նույն պատմիչը հայտնում է, որ «այնքան այլազան և հրաշագեղ բաներ կան այս երկրի մեջ (այսինքն՝ Չինաստանում–Թ.Հ.) և այնքան՝ նորարվեստ, որ հազիվ թե որևէ մեկը համեմատվի նրանց հետ» (Նույն տեղում, 6): Հայաստանում հնագիտական պեղումների արդյունքում հայտնաբերվել են չինական խեցեղեն և հալսնապակի (սելադոն), որի արտադրության մշակույթը առաջացել է

1 Ուշագրավ է, Նիկոլայ Միլեևսկու Սպաֆարիի (1675–1678թթ. գլխավորում էր ռուսական դեսպանությունը դեպի Չինաստան) վկայությունը Չինաստանում խտլացի հայտնի ճանապարհորդ Մարկո Պոլոյի և հայ անվանի հոգևորական, միսիոներ Աստոն Մուլթանիկցու հետ հանդիպման մասին (Աբրահամյան 1967, 326, Մարտիրոսյան 1989, 92):

2 Հասա մինչև Չինումային, / Հասա մինչև ծովը ճերմակ, / Տեսա երկրի ծայրը վերջին / Եվ դրախտի դուռը կրակ (Տերյան 1989, 158): Չինաստանի ծովափնյա առևտրական քաղաք Կանտոնում 1307 թվականից առաջ կառուցվել է հայկական մեծ և գեղեցիկ եկեղեցի՝ հարակից շինություններով, իսկ կանտոնաբնակ չինարեն լեզվի ուսուցիչ Հովհաննես Ղազարյանը անգլերենից չինարեն է թարգմանել Աստվածաշունչը, որը չինագետ գիտնականների վկայությամբ առաջին և լավագույն թարգմանությունն է չինարեն (Աբրահամյան 1967, 329–330):

Չինաստանում, իսկ արդեն 9–10-րդ դարերում Դվինի խեցեգործական արհեստանոցներում վարպետները, վերամշակելով հալսնապակե խեցանոթների որոշ զարդեր, ստեղծում են տեղական նմուշներ՝ հալսնապակյա թասեր, ափսեներ, խոշոր պնակներ, կնուճներ՝ գծադիր և դրոշմված, խորաքանդակ և այլ զարդերով, որոնք ինքնատիպ են և ունեն ժամանակի հայկական արվեստին հատուկ ոճ (Ժամկոչյան 1981, 97–98): Սակայն «Պետերբուրգի Էրմիտաժի Արևելյան արվեստի բաժնի հետազոտող Մ. Կրեչետովայի հեղինակած հոդվածում ներկայացված խեցեղենի նմուշները վերաբերում են արդեն 18-րդ դարի վերջին քառորդին և 19-րդ դարի սկզբին, երբ հայ-չինական առևտրական կապերն այնքան էին զարգացել, որ հայ վաճառականների պատվերով չինացի արհեստավորները պատրաստում էին հայատառ մակագրություններով ճենապակե առարկաներ (Кречерова 1940, 346–350): Ի դեպ «Մասնա ծոեր» էպոսի պատումներից մեկի համաձայն՝ Մասնա ղյուցազնական ծոերը ծնվում են Չինաստանի (Մինամգա–Մինամահավը–չինական թոչուն) թագավորի աղջկանից (Մասնա ծոեր 1979, 445–446): Պատումների մեծ մասում Մասունցի Դավթին սպանում է չինական աչքերով նրա դուստրը՝ ծնված Չմշկիկ Մուլթանից: Նշենք նաև, որ Խանդութի աչքերը համեմատվում են չինական բաժակի հետ՝, իսկ չար աչքի դեմ հմայական աղոթքներում օձի կաթը լցնում են չինական բաժակի մեջ («Կթեցի զկաթ՝ քասա չինին»), (ՀՀԺԱ 2006, 84), ինչը վկայում է Հայաստանում չինական ապրանքների առկայության մասին:

Տուրուբերան–Մուշից գրառված «Սարգիս» (ՀժՀ XII 1984, 47–53), «Ձկան փորո թաս» (Նույն տեղում, 449–454), «Ակոր» (ՀժՀ XIII 1985, 276–281), և Կարճկան–Գոմսից գրառված «Դերվիշներն ու տղան» (ԲԱ, ԲԱ IV, 2467–2516) հեքիաթներում ձկան փորից գտած ոսկե (արծաթե) թասերն այնքան անձեռակերտ են, որ նրանց գեղեցկությունից հերոսներն ուշաթափվում են կամ գինովանում: Այդ չնայած թասերը խորհրդավոր են, ինչպես և նրանց ծագումը: «Սարգիս» հեքիաթում թագավորի աղջիկը կենակցում է թասատեր տղայի հետ՝ թասը ձեռք բերելու համար (ՀժՀ XII 1984, 51): Ցուցանշական է, որ ոսկե թասի գալթակությունը չի դիմանում անգամ թագավորը (ՀժՀ XII 1984, 53, 453, ՀժՀ XIII 1985, 280): «Հաբմանի» (ՀժՀ IV 1963, 15–26) հեքիաթում այնկողմնային աշխարհում հայտնված հերոսի՝ սիրուց վառվող մարմինը փորձում են հանգստացնել կավե, ճենապակե, երկաթե, պողպատե, արծաթե, ոսկե ծխական սկահակների (գյուլյումներ) մեջ լցված ջրով: Վերոնշյալ բոլոր հեքիաթներում կախարդական թասերը հմայական գաղտնիմաստ են պարունակում և առնչվում են ծխաառասպելական հնագույն պատկերացումներին:

Հետաքրքիր է նկատել, որ Հայաստան բառը չինարեն հնչում է «Յա–մեյ–նի–յա», որի հիերոգլիֆները նշանակում են «Ասիայի գեղեցիկ միանձնուհի», իսկ Չինաստանը մշտական անուն չունե: Թագավորական հարստության փոխվելով՝ փոխվում էր նաև երկրի և ժողովրդի անվանումը: Մեր նախնիները Ճեն, Ճենք, Ճենաստան ասելով, հավանաբար, հասկանում էին չինական Խենան նահանգում գոյություն ունեցած Ճեն կոչված թագավորական հարստությունը, իսկ ճենագն ասելով՝ երկրի բնակիչներին, այստեղից էլ՝ ճենապակի, այսինքն՝ չինական ապակի: Չինաստան եվրոպական անվանումը անտիկ շրջանից կապված է «Խան» կայսրությանը նախորդած «Ցին» (մ.թ.ա. 221–206թթ.) թագավորական տան հետ (լատ. Siane, ֆրանս. Chine, անգլ. China):

1 «Թ'ննուր աչքեր կը խարցնես, / Չենու կթխեներ, լգո՛, չենու կթխեներ», «Ենու աչքեր կը նմանի չինու քասայի» (Մասնա ծոեր 1936, 32, 284):

Մ. Խորենացու, Փ. Բուզանդի, Ղևոնդի, Ա. Շիրակացու, Վ. Արևելցու, Կիլիկիայի թագավոր Հեթումի՝ Չինաստանի մասին հաղորդած տեղեկությունների մի մասը վերաբերում է Մամիկոնյանների գաղթականության և նրանց նախարարական տան չինական ծագման հարցին (Խորենացի 1981, 268-269)¹, իսկ մի մասն էլ՝ այդ զարմանահարաշերտի հարստություններին: Մ. Խորենացու վկայությամբ «Նրանց աշխարհն սքանչելի է ամեն տեսակ պտուղների առատությամբ, զարդարված է գեղեցիկ բույսերով, ունի շատ սիրամարգ, արտադրում է առատ բրդում և մետաքս, անչափ շատ կան այնտեղ համուրներ, հրեշներ և էշայծամ կոչվածներ»: Հայկական հեքիաթներում այնքան ցանկալի համարվող Մինամահավը (Մինամարը) ծագում է sin-չին և murg- թուրք բառերից և նշանակում է չինական թուրք, Մինամ թագավորն էլ, բնականաբար, Չինաստանի թագավորն է, իսկ ազգ սինեացվոցը՝ չինացիները:

XVI-XVIII դարերում հայերն այնպիսի դիրք և հեղինակություն ունեին Չինաստանում, որ իրենց ապրանքները տեղափոխում էին հայկական տարբերանշան ունեցող սեփական շոգենավերով, իսկ եվրոպացիները Չինաստան մուտք գործելիս, Ղ. Ալիշանի վկայությամբ, ապահովության համար հագնում էին հայկական տարազ՝ ներկայանալով իբրև հայ (Ալիշան 1893, 467): Ընդհանուր է, XVIII դարի վերջերին Չինաստանում հաստատված անգլիական առևտրական ընկերությունները և մյուս եվրոպացի գաղութարարները հայերի ազդեցությունը համաշխարհային առևտրի մեջ նվազեցնելու նպատակով սկսեցին հալածել չինահայ վաճառականներին, բռնագրավել վերջիններիս նավերը: Վերոհիշյալ հիշողություններն արտահայտվել են նաև հայկական հեքիաթներում (քարավանների վրա հարձակում, ապրանքների բռնագրավում և այլն): Հայկական հեքիաթների հերոսները հաճախ քարավանատերերին ու ջահելներին խրատում են գիշերը ճանապարհի չգնալ: Հեքիաթների շարունակության մեջ մենք տեսնում ենք, որ խրատին չհետևողները պատուհասվում են կամ հեղեղից, կամ ավազակների հարձակումներից (ՀժՀ VII 1979, 136-139; 458-463, ՀժՀ IX 1968, 119-123, ՀժՀ XV 1998, 160-168, ՀԱԲ 1983, 127-128, Գուրունյան 1991, 45-47):

Արաբ աշխարհագրագետ Ալ-Բատահրին վկայում է Հայաստանի մայրաքաղաք Դվինում արտադրվող բրդե հագուստների, գորգերի, բարձերի, բազմոցների, դայթանների և հայկական արտադրության այլ իրերի, ինչպես նաև Դվինում արտադրվող մետաքսյա կտորների և տեղում «քիրմիզ» (որդան կարմիր) կոչված ներկով մահողի ներկման մասին (CMOMITK 1901, 19): «Խոջա Մահմուդ, խոջա Ալի» (ԲԱ ԲԱ IV, 2325-2392) հեքիաթում ջիուղները խոջա Մահմուդի ապրանքի մեջ «յափմա կրմրը» են որոնում, այսինքն՝ կեղծ որդան կարմիր ներկ, որը գտնելու պարագայում, վաճառականին պիտի տուգանեն: Ընդհանուր է, հեքիաթում ջիուղները գրպարտում են վաճառականին, սակայն հեքիաթը փաստում է յուր ժամանակին որդան կարմիրի բարձր պահանջարկի և շուկայում տվյալ ներկի կեղծ ապրանքանմուշների մասին: «Բայց Հայաստանում ամենից ավելի շատ տարածված էր գորգագործությունը, որը պետք է բավարարեր թե՛ տեղական պահանջները և թե՛ արտասահման արտաքին շուկաներ: Արաբ պատմիչների տեղեկությամբ հայերը հարկի դիմաց խալիֆայությանը տալիս էին նաև գորգեր» (Աբրահամյան 1946, 82): «Միմոն կուպեցին հեքիաթում» (ՀժՀ IV 1963, 319-329) Մտամբուլի թագավորի որդին

իր հոր պալատում մի ամիս շարունակ հյուրընկալում է Միմոն կուպեցի տղային և պատասխան հրավերն ընդունում է՝ քայլելով Մտամբուլի պալատից մինչև հարուստ հայ վաճառականի դուռը փռած խալի խալիչայի վրայով: Եվ արևելք, և՛ արևմուտք արտահանվող հայկական գորգերի և դրանց վաճառքի մասին հարուստ տեղեկություններ է հաղորդում Աղամ Մեցը: Հայտնի է, որ հայկական արտադրության գորգերն արտահանվում էին ոչ միայն Արևելք, այլև Արևմուտք: Օմեյյանների խալիֆ ալ-Վալիդ Երկրորդի տանը պատերը և հատակը ծածկված էին հայկական գորգերով: Ալ-Ռաշիդի կինը նստում էր հայկական գորգի վրա, իսկ նրան շրջապատող կանայք հայկական բարձերի վրա (Meu 1973: 369):

Հայաստանում արտադրվող բազմատեսակ նուրբ կտորեղենները վկայում են հում նյութի և ներկի (Փարպեցի 1982, 23) տեղական մեծ պաշարների մասին: Հյուսվածքագործությունը ծաղկում էր ոչ միայն Դվինում և Անիում, այլև Երզնկայում: Հայաստանի և Երզնկայի մասին Մարկո Պոլոն հայտնում է. «Այս մի մեծ երկիր է: Սկսվում է մի քաղաքից, որ կոչվում է Արզինգա (Երզնկա), ուր հյուսում են աշխարհի լավագույն բեռեղենները (buckram): Երկրի ժողովուրդը հայեր են» (Հակոբյան 1932, 48): Հյուսվածքեղենի համար օգտագործում էին բուրդը, բուսական թելերը և շերամի որդի արտադրած մանրաթելը, որով հախրատանում է միջնադարյան առակի թթենին, «զի սաղարթ իւր նիւթ է մետաքսայ» (Գրական հուշարձաններ 1951, 50-51):

Կ. Գանձակեցին նշում է, որ մոնղոլների վարած դաժան հարկային քաղաքականության համաձայն՝ արհեստավորները նույնպես հարկատու էին պետությանը (Գանձակեցի 1982, 260): Խոսքը դարբինների, շապարարների (ծեփարարների) մասին է, որոնք կերպասներ և բրդե կտորեղեններ ներկող արհեստավորներ էին (Աբրահամյան 1946, 75): Իսկ Արաբական տիրապետության տարիներին, հատկապես VII-VIII դարերում Օմեյյանների օրոք մտցված հարկահանության նոր՝ բնամթերքի միջոցով կատարվող կարգը, Հայաստանում ստեղծում է տնտեսական ծանր վիճակ: Շիրակից գրաված «Ծանր հարկեր» (ՀժՀ IV 1963, 441-442) հեքիաթում դերվիշի շոր մտած թագավորի և վեզիրի ծարավը այգեպանը հագեցնում է իր այգում աճող նոսն հյութով: Միայն մեկ նոսն հյութը բավարարում է երկուսին:

«Բը էդ բաղեն ինչքան օրոտ կը քաղե բաղպանճին, - մտածում է թագավորը, - Ես մինչի հիմի հարկեր չեմ դրե ըդունց վրեն» (Նույն տեղում, 441):

Պալատ վերադառնալով՝ թագավորը հարկադրման է ենթարկում նաև այգեպաններին: Երկիրը հայտնվում է ծանր դրության մեջ: Երկու-երեք տարի հետո ծաղկած թագավորն ու վեզիրը դարձյալ այցելում են այգեպանին և ջուր են խնդրում: Այս անգամ այգեպանը մի չորացած նուռ է բերում, քամում է, քամում, բան դուրս չի գալիս: Թագավորը հարցնում է, թե ինչպես եղավ, որ «Երկու-երեք տարի առաջ էկա էս բաղը, ջուր ուզեցի. դու բերեցիր մի նոռով էրկու հոգի կշտացուցիր: Հիմի սաղ բաղեն մեզի ընչի՞ չը կըքար ջուր խմցներ» (Նույն տեղում):

«Էյ, - քսավ, - դերվիշ բաբա, քու հերըդ օրհնըվի, մեր թագավորը էման բանըմ չէրավ, օր բաղը բաղպանճին տիրեր ինամեր, օր շատ բան էղնիր:

«Ինչ էրավ թագավորը, - հարցուց դարվիշը:

«Ինչ պըտի էներ, հարկերը էնքան դրեց, օր չկըցանք տկեն դուս գալինք, բաղին էլ չաշխատանք, գնաց, չորցավ:

Նորեն թագավորը գնաց թախտը, հարկերը բաշխեց, երկիրը խաղաղացավ, հարստացավ» (Նույն տեղում, 442): Ուշագրավ է հեքիաթի հերոսի վերաբերմունքը

¹ Վ. Արևելցի պատմիչը շեշտում է, որ Մամակ և Կոնակ եղբայրները, փախչելով Ճենքակուր արքայից, եկել են հայոց արքա Արտաշեսի մոտ և իրենց քաջության համար ստացել սպարապետի պաշտոնը և կոչվել Մամիկոնյաններ (Աշխարհացոյց Վարդանայ Վարդապետի 1960, 53-54):

անխնա հարկահանության, մաքսային տուրքերի վերաբերյալ, որը, ցավոք, այսօր նույնպես շարունակում է մնալ արդիական:

Ամփոփելով բանահյուսական, մատենագրական, հնագիտական տվյալները և մասնավորապես հայ ժողովրդական հեքիաթներում առկա համապատասխան տեղեկությունները՝ քննվող թեմայի վերաբերյալ, կարող ենք ասել.

1. Հայերը հնուց անտի դրացիական կապեր են ունեցել հարևան ու հեռավոր ազգերի հետ ու ներգրավված ենք եղել արևելքի ու արևմուտքի, հյուսիսի և հարավի պատմամշակութային և առևտրատնտեսական միջազգային կարևոր գործընթացներում:

2. Հայ ժողովրդական հեքիաթներում Արևելքն ընկալվում է իբրև առասպելական շքեղության, ոսկեհոտ զարդերի ու անձեռակերտ գործվածքների հնամշակութային խորհրդանիշ, որտեղից բերվող կախարդական, իրերն ու առարկաները կիրառական նշանակությունից առավել ունեն ծիսաառասպելական իմաստավորում:

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբրահամյան Ա., (1967), *Համատար ուրվագիծ հայ զաղթավայրերի պատմության*, հ. Բ, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Աբրահամյան Վ., (1946), *Արհեստները Հայաստանում IX– XIII դդ.*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Ալիշան Ղ., (1893), *Միսական, Տեղագրություն Միևնաց աշխարհի, Վենետիկի Մխիթարայ վանս, ի ս. Ղազար:*

Աշխարհացոյց Վարդանայ Վարդապետի, (1960), Քննական հրատարակություն Հայկ Պերպերեանի, Բարիգ, «Արաքս» հրատ.:

Գանձակեցի Կ., (1982), *Հայոց Պատմություն*, Աշխարհաբար թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Վ. Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ.:

Գրական հուշարձաններ, (1951), Մ. Գոշ, *Առակներ*, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

Գուրունյան Հ., (1991), *Համընթաց բանահյուսություն*, Երևան, «Լույս» հրատ.:

Ժամկոչյան Ա., (1981), *Միջնադարյան Հայաստանի հախճապակին 9–14-րդ դարերում. – Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները*, թիվ 10, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Իբն-ի Բատուտա, (1940), *Օրսար աղբյուրներ հայերի մասին, Արարական աղբյուրներ*, Քաղեց և թարգմանեց Հ. Աճառյան, Երևան, Պետական համալսարանի հրատ.:

Լաստիվերցի Ա., (1971), *Պատմություն, Թարգմանությունը Վ. Գևորգյանի*, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:

Կաղանկատուացի Մ., (1983), *Պատմություն Աղուանից աշխարհի*, Քննական բնագիրը և ներածությունը՝ Վ. Առաքելյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հակոբյան Հ., (1932), *Աղբյուրներ Հայաստանի և Աղբյուրկապի պատմության, Ուղեգրություններ*, հ. Ա, (ԺԳ–ԺԶ դար), Երևան, Հրատ. Մելքոնյան ֆոնդի:

Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, (1983) (այսուհետ՝ ՀԱԲ), Ռ. Գրիգորյան հ. 14, (Գեղարքունիք), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշարակարաններ (1984), (այսուհետ՝ ՀԶՀ), (1641–1660), հ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հայգինգա Յ., (2007), *Homo Ludens, Մշակույթի խաղային տարրի ասիմիլանս փորձ*, Երևան, «Մարգիս Խաչենց» հրատ.:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (այսուհետ՝ ՀԺՀ), (1959), հ. I, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1959), հ. II, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1962), հ. III, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1963), հ. IV, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1966), հ. V, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1979), հ. VII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1977), հ. VIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1968), հ. IX, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1984), հ. XII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1985), հ. XIII, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

ՀԺՀ, (1998), հ. XV, Երևան, «Ամրոց» հրատ.:

ՀԺՀ, (2009), հ. XVI, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ.:

Հայ ժողովրդի պատմություն, (1971), (այսուհետ՝ ՀԺՊ) հ. I, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հայ հնարական և ժողովրդական աղբյուրներ, (2006), (այսուհետ՝ ՀՀԺԱ) Աշխատասիրությամբ՝ Ս. Հարությունյանի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:

Հայրապետյան Թ.–ի անհատական գործողման նյութեր, (այսուհետ՝ ԱԳՆ) Արցախ, տետր № 1, 2006:

Հեթում պատմիչ, (1842), *Պատմություն թաթարաց, յեղեալ ի յարին օրինակի ի հայ բարբառ*, Ի Վենետիկ, ի տպարանի սրբոյն Ղազարու:

Հերոդոտոս, (1986), *Պատմություն ինը գրքից*, թարգմ. Ս. Կրկյաշարյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ (այսուհետ՝ ԲԱ):

Մանանդյան Հ., (1940), *Հայաստանի քաղաքները 10–11-րդ դարերում*, Երևան, Արմֆանի հրատ.:

Մարտիրոսյան Հ., (1989), *Հայաստանը Մետաքսի ճանապարհի խաչուղիներում. – Պատմաքաղաքական հանդես*, № 4, էջ 85–94:

Մովսիս Խորենացու Պատմություն Հայոց, (Խորենացի) (1981), Քննական բնագիրը Մ. Արեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:

Սալաթ–Նովա. – Հայ դասական քնարերգություն, (1986), հ. 2, Երևան, «Սովետական գրող»:

Սաանա ծուր, (1936), հ. Ա, Երևան, Հայպետհրատ:

Սաանա ծուր, (1979), հ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

Սյունիանուսի Միևնաց եպիսկոպոսի Պատմություն տանն Միսական, (Ստեփանոս Սյունեցի), (1861) Մոսկվա, Տպարան Լազարեան Ճեմարանի արևելեան լեզուաց:

Ստեփանոսի Տարոնեցոյ Ասողկան, (1885), (Ստեփանոս Ասողկի), *Պատմություն փեղեկական*, Ս. Պետերբուրգ, տպ. Ի. Ն. Սկորոխոդովի:

Փարպեցի Ղ., (1982), *Հայոց Պատմություն*, Քննական բնագիրը Գ. Տեր–Մկրտչյանի և Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ.:

Օրբելի Յ., (1911), *Անոյ տներակները*, Վաղարշապատ, Էլեւորաշարժ տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի:

Мен, Адам (1973). *Мусульманский Ренессанс*. Москва: Наука.

Бродель Ф. (1988). *Игры обмена: Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XIII вв.*, (перевод с французского Л.Е. Куббеля), т.2, Москва: Прогресс.

Кречетова, М. (1940). Несколько китайских фарфоровых предметов с армянскими монограммами. // *Труды отдела Востока Эрмитажа*, т.3, Москва-Ленинград.

Мартirosян, А. (1996). *На Великом шелковом пути*. Ереван: Гитутюн.

Менандян, Я. (1954). *О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен*. Ереван: ЕГУ.

Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (1901), (далее СМОМПК) выпуск двадцать девятый, Тифлис, Типографии: Канцелярии Главноначальствующего гражд. частью на Кавказе и К. Козловского.

Страбон (1964). *География*. Москва: Наука.

Tamar Hayrapetyan

THE ORIENT IN ARMENIAN FOLKTALES

Summary

The geographical location of Historical Armenia greatly contributed to the discovery of Oriental culture and lifestyle. One of the main routes of the Great Silk Road ran through Armenia. Many Armenian cities (Artashat, Dvin, Ani, Artsni, Kars and others) were located along the Silk Road and so were directly involved in trade and business contacts. By the Silk Road Armenia had trade business with the ports of the Black and the Mediterranean Seas as well as with Persia, Mesopotamia, Egypt, India and China. Armenian folklore and manuscript sources provide diverse records on trade relations with Oriental countries. The folktales have preserved unique details of caravan and sea trade, barter exchange and money circulation. The heroes of Armenian folktales seek their fortune in Isfahan, Aleppo, Tehran, and Baghdad and even in the City of Brass. Due to the mentioned sources we can state that since earliest times Armenians have had favourable relations with Oriental peoples and built economic, commercial and cultural relations with them.

Եսթեր Խենյան

ԱՐԵՎԵԼԵՐԻ ՊԱՏՄԱՎԻՊԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ՏԱՎՈՒՇԻ ԲԱՆԱՀԱՅՈՒՍԱԿԱՆ ՄԵԶ

Հայ ազգը, դարեր շարունակ ապրելով Հայկական լեռնաշխարհում, շրջապատված է եղել այլազգի հարևաններով, որոնց հետ ունեցել է տնտեսական, քաղաքական, մշակութային փոխառնություններ: Դարավոր շփումներն իրենց կնիքն են դրել հատկապես ժողովրդական բանահյուսության վրա: Արևելյան ժողովուրդների բազմաշերտ ու հարուստ բանահյուսական ավանդույթը տարբեր ճանապարհներով մուտք է գործել Հայկական լեռնաշխարհ, ընդունվել տեղացի բանասացների կողմից: Եկամուտ բանահյուսական արժեքները նոր երանգ, մոտիվներ ու սյուժեներ են բերել իրենց հետ, որոնք կամ ճուշդվել են տեղական բանահյուսական ժանրերին կամ, դառնալով հայաշունչ, շարունակել են ինքնուրույն գոյությունը՝ ընկալվելով որպես օտարածին միավոր: Արևելյան թեմատիկան հատկապես վիպական բանահյուսության մեջ է պահպանվել: Տավուշի բանահյուսական ժառանգության քննությունը ի հայտ է բերել արևելյան թեմատիկայով ու պատմավիպական կերպարների դրսևորումներով մեծաքանակ նյութ, որը պատերազմների, կոտորածների, բռնազաղթերի, համաճարակների, ինչպես նաև ազգաբնակչության տեղաշարժերի հետևանք է: 19-րդ դ. վերջում և 20-րդ դ. սկզբին Տավուշի մարզի տարածքի ազգաբնակչությունը իրենից ներկայացնում էր եռաշերտ մի հանրություն՝ բաղկացած տեղաբնիկներից, որոնք Շահ Աբասի բռնազաղթից հետո հրաշքով փրկված ու լեռներում ապաստանած տեղացիների հետնորդներն էին, վերաբնակներից, որոնց մի ստվար հատվածը 18-րդ դ. վերջին Արցախից և 19-րդ դ. սկզբին Արարատյան դաշտից տեղափոխվածներն էին և վերջապես 20-րդ դ. սկզբին ցեղասպանության հետևանքով գաղթած արևմտահայ հատվածի փոքրաթիվ ներկայացուցիչներից (ՀԱԲ XXI 2000, 5-6; ՀԱԲ XXV 2008, 9-10): Տավուշի ազգաբնակչության յուրաքանչյուր ազգագրական խումբ ուներ իր ուրույն սովորույթները, հավատալիքները, նիստ ու կացը, բառ ու բանը, որոնք միաձուլվելով ստեղծեցին մի ընդհանուր ազգագրական-բանահյուսական ինքնատիպ ժառանգություն:

Տավուշի բանահյուսական ժառանգության մեջ հատկապես ուրույն տեղ են գրավում այն հրաշապատում և իրապատում հեքիաթները, գրույցները, ավանդությունները, որոնց հերոսները փոխառնված են արևելյան ժողովուրդների բանահյուսական ավանդույթից և հանրահայտ պատմավիպական կերպարներ են:

Տավուշի բանահյուսության մեջ հիմնականում առկա են Սողոմոն իմաստունի, Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Դանանդա Բախուլի, Խիկար իմաստունի, Լոխման Հեքիմի, Լենկ Թեմուրի, Շահ Աբասի, Նադիր շահի անունների շուրջ հյուսված գրույցներն ու պատմությունները: Վերոհիշյալ պատմական դեմքերը իդեալականացվելով ու վիպական հերոսին բնորոշ գծեր ձեռք բերելով և

հեռանալով իրենց պատմական նախատիպից՝ դարձել են պատմավիպական հերոսներ:

Սողոմոն իմաստունի մասին հեքիաթները, զրույցներն ու ավանդությունները սիրված ու տարածված էին Տավուշի մարզում և բնասացների երկացանկում կարևոր տեղ էին գրավում: Տավուշի սողոմոնյան պատմաների հիմնական մոտիվներն են.

ա) Սողոմոնը կնոջ պահանջով թոշունների ոսկորներից պալատ է կառուցում:

բ) Սողոմոն իմաստունը հասկանում է կենդանիների ու թռչունների լեզուն, սակայն իր իմացության գաղտնիքը չի կարող բացահայտել, որովհետև կմահանա:

գ) Աղքատ մարդը խոնարհաբար դիմում է Սողոմոնի օգնությանը և նրա խորհրդով հարստանում: Հարստանալուց հետո նա սկսում է ամբարտաժան տոնով խոսել Սողոմոնի հետ, որի համար Սողոմոնը նրան պատժում է սխալ խորհուրդ տալով:

դ) Սողոմոն իմաստունը միջամտում է թագավորի դատին և օգնում է աղքատին խույս տալ մահապատժից:

ե) Սողոմոն իմաստունը և իմաստուն Եփրեմվերդին մրցում են իրենց գիտելիքներով:

Սողոմոն իմաստունի բանահյուսական կերպարը լայնորեն տարածված էր մերձավորարևելյան ժողովուրդների բանահյուսական ավանդույթում: Նրա կերպարի ձևավորման ճանապարհին ժողովրդական բազմաբնույթ զրույցները ու պատմական դեպքերը միավորվել, վերաշարադրվել, վերաիմաստավորվել ու ձեռք են բերել ժողովրդական զանգվածների հոգեկան ու գեղագիտական պահանջները բավարարող բանահյուսական խորիմաստ ստեղծագործություններ դարձել, որոնց կայացմանը նպաստել է նաև Աստվածաշունչը:

Աստվածաշնչում ներկայացված սողոմոնյան դարաշրջանի Իսրայելի պատմությունը գրի է առնվել ավելի ուշ և պատմական արժանահավատ տեղեկություններին զուգահեռ կազմողներն օգտագործել են նաև սերնդից սերունդ անցած ժողովրդական ավանդությունները, առասպելներն ու զրույցները պատկերն ավելի գունագեղ դարձնելու համար: Ըստ Աստվածաշնչի՝ Սողոմոնը, ժառանգելով իր հոր՝ Դավիթի գահը, ողջակեզ է մատուցում աստծուն (Եհովային) և խնդրում իմաստություն՝ ժողովրդին դատելու և բարին ու չարը ճիշտ որոշելու համար (Աստվածաշունչ 1994, 428-429, Գ Թագ.: 2,3): Եվ քանի որ նա չի խնդրում ոչ երկարակեցություն, ոչ հարստություն և ոչ էլ թշնամիներին ոչնչացնելու կարողություն, աստված նրան շնորհում է ոչ միայն իմաստություն, այլև՝ այն ամենը, ինչ նա չի խնդրել:

Սողոմոն թագավորի 40-ամյա իշխանությունը նշանավորվել է խաղաղությամբ, շինարարական վերելքով և բուռն առևտրական հարաբերություններով, հատկապես ծովային առևտրով, որոնց արդյունքում Իսրայելը դարձել էր բարգավաճող երկիր: Սողոմոնի իմաստության, հարստության, արդարադատության հռչակը տարածվել է շրջակա երկրներում: Ըստ Աստվածաշնչի՝ նա իր ժամանակաշրջանի ամենաիմաստուն և բազմակողմանի զարգացած մարդն էր, որը հրաշալի գիտելիքներ ուներ բուսական ու կենդանական աշխարհի մասին, հեղինակ էր 3000 առակի և 1005 երգերի: Նրան վերագրված առակների ու «Երգ երգոցի» բանասիրական ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ թե՛ առակները և թե՛ երգերը իրենց վրա կրում են եգիպտական մշակույթի ազդեցությունը, ինչպես նաև արձանագրվել է այն փաստը, որ մինչև Սողոմոնի

թագավորության տարիները զոյություն են ունեցել հին հրեական աֆորիզմների ժողովածուներ, որը հատուկ էր նաև մերձավորարևելյան մյուս ժողովուրդների (շումերներ, ասորացիներ, քաղդեացիներ, փյունիկեցիներ) հոգևոր մշակույթին (ՊՅՆ I 1983, 291): Համեմատությունները ցույց են տվել, որ աստվածաշնչյան Սողոմոնի առակաց գիրքը բազմաթիվ փոխառություններ ունի այդ հին ժողովածուներից (Կոսիդովսկի 1970, 437):

Անկասկած Սողոմոնի հռչակը դեռևս իր կենդանության օրոք նպաստել է, որ Իսրայելում և հարակից երկրներում նրա անվան շուրջը հյուսվեն բազմաթիվ զրույցներ ու պատմություններ: Մուսուլմանական առասպելաբանական ավանդույթում Սողոմոնը կոչվում է Դաուդի որդի Սուլեյման և մտել է մուսուլմանական Մուրբ գրքի՝ Դուրանի մեջ: Ըստ Դուրանի՝ Սուլեյմանը իմաստությանը զուգահեռ (Կորան 1986, 271, 21:78:79) տիրապետել է բազմաթիվ հրաշագործությունների, իր նպատակներն իրագործելու համար օգտվել է թռչունների և ցիների ծառայություններից (ՄՄՄ II 1988, 475):

Սողոմոն իմաստունի և աստվածաշնչյան, և վիպական կերպարը, մուտք գործելով Հայկական լեռնաշխարհ, հիմնավորապես հաստատվել է այնտեղ ու ակտիվորեն շրջանառվել: Սողոմոն իմաստունին անդրադարձել են հայ պատմիչները և միջնադարյան բանաստեղծները: X-XIV դդ. միջնադարյան ժողովրդական երգերում տարածված հոգու և մարմնի վիճաբանության մոտիվը խնդիր ուներ քննելու, թե որն է առաջնային, հոգին, թե՛ մարմինը՝ իր բազում գործերով: Եվ հոգին, որպես իր իրավացիության հաստատում, օրինակ է բերում և՛ աստվածաշնչյան հերոսներին, և՛ իրենց մեծագործություններով հայտնի պատմական դեմքերին, որոնք անցել-գնացել են, և ոչինչ չի մնացել բացի հուշից:

Արի, իմ տխմար մարմին,
Բեր, տեսունը, ում է մնացած,
Չի մնաց Արրահամու,
Որ Սահակ մատաղ էր կտրած

Չի մնաց Իսրայելին],
Ի Մովսէս աստուած էր խօսած,
Չի մնաց որդյն Դավիթի,
Սողոմոն տաճար էր շինած:

Չի մնաց **Ասկանդար Զուղարին**,
Որ աշխարհս զարթ էր արած,
Կռապաշտ, աստուածապաշտ
Եւ մեծամեծ թագաւորաց (Մնացականյան 1956, 401-402):

Միջնադարյան ժողովրդական իմաստասիրությունը հանգել է այն եզրակացության, որ մահվան հանդեպ անգոր են թե՛ Սողոմոնի կառուցողական հանճարը, թե՛ հարստությունն ու իմաստությունը, և կյանքում ամեն ինչ ունայն է ու անցողիկ:

Դժոխքն՝ քան ըզքեզ լեղի
Եւ յետոյ զայն այլ կու բերես.
Սողոմոն յիշեաց զքեզ

Ու ասաց, «Եղո՛ւկ, վայ եմ ես»:
Ամախ, իմ կենճ արևուս,
Կու մեռնիմ, այլ ճարակ չունիմ:

Ջինչ օգուտ **զիմաստություն**,
Քան զանգետ աղքատ մեռայ ես.
Ամեղք ի աշխարհս եկի
Ու մեղօք զընամ սևերես (Մնացականյան 1956, 599):

Սողոմոն իմաստունի կերպարը հատկապես մեծ տեղ է զբաղեցրել ժողովրդական ավանդազրույցներում: Աստվածաշնչյան ավանդությունների հիման վրա հայկական միջավայրում ստեղծվել են նոր զրույցներ, որոնք սփռվել են ողջ Հայաստանով մեկ: Տավուշի մարզի բանահյուսական ժառանգության մեջ զգալի թիվ են կազմում սողոմոնյան սյուժեներով զրույցներն ու ավանդությունները:

Բանահյուսական բոլոր ստեղծագործություններում նրան բնորոշող առաջնային հատկանիշը իմաստությունն է, թեև պատումների որոշակի սյուժեներում առկա են նրա ոչ այնքան իմաստուն որոշումները, որոնց հետևանքով անխուսափելի են վատթարագույն հետևանքները: Ըստ Աստվածաշնչի՝ Սողոմոնը եգիպտական փարավոնի դստեր հետ ամուսնանալուց հետո ծավալում է ակտիվ շինարարական գործունեություն (Աստվածաշունչ 1994, 428, Գ Թագ.: 2,3), սույն պատմական փաստը հիմք է հանդիսացել բանահյուսական սյուժեների մի ողջ շարքի ստեղծման, որի տարբերակներում Սողոմոնը կնոջ պահանջով պետք է թշուհների փետուրներից պալատ կառուցեր²: Տավուշյան տարբերակներում կինը պահանջում է թշուհների ոսկորներով պալատ կառուցել (ըստ արևելասլավոնական հեքիաթային համացույցի՝ CYC-BCC, 983*), Սողոմոնը, անսալով կնոջ պահանջին, հրամայում է բոլոր թշուհներին՝ ներկայանալ և սկսում է մորթել տալ նրանց: «Սողոմոն իմաստունն ու կռապաշտ թաքավրերի աղջիկը» (ՀԺՀ VI, 1973, 573) իրապատում հեքիաթում թշուհների արքան հրաժարվում է ներկայանալ Սողոմոնին, որովհետև չի վստահում մարդ-արարածին: Երբ Սողոմոնը նրա հետևից ուղարկում է աղավառ, թշուհների արքան դարձյալ անվստահություն է հայտնում և պատմում մի առակ՝ սիրով ապրող ամուսինների ու տղամարդու մահից անմիջապես հետո կնոջ անհավատարմության մասին՝ իր վարքագիծն արդարացնելու և Սողոմոնին չվստահելու համար: Դրան հակառակ՝ աղավառն իր մեկնակերպն է ներկայացնում՝ պատմելով կանացի հավատարմության մասին դասական մի օրինակ, որով համոզում է թշուհների արքային՝ ներկայանալ Սողոմոնին: «Սողոմոն իմաստունն ու սայի դուշը» (ՀԱԲ XXI, 2000, 131, N 35 (35) Սողոմոնին: «Սողոմոն իմաստունն ու սայի դուշը» է զարգանում, և Սողոմոն իմաստունին չներկայացող սայ դուշին համոզողը շունն է, որը, ըստ սայ դուշի, աշխարհում ամենավստահելին է: Սայ դուշի այս փաստարկը Սողոմոնին խորհելու տեղիք է տալիս և, իր կասկածները փարատելու համար, երեք հարց է առաջադրում և սայ դուշին, և՛ թշուհների արքային: Նրանց պատասխաններն ի դերն են հանում Սողոմոնի անմիտ որոշումը, և նա հրաժարվում է իր մտադրությունից. «Ախպեր, տու ինձանից իմաստուն ես, ազատ եք, տուք էլ, սաղ ծեր դշերի ցեղն էլ» (ՀԺՀ VI 1973, 576): Բանահյուսական ավանդությամբ հարցու պատասխանի, այլաբանության ու գաղտնախոսության միջոցով ճշմարտությունը, իրողությունը, դիմացինի գիտելիքներն ու իմացությունը վեր հանելը տարածված հնարք է: Մարդու և թշուհի հակամարտությունը լուծելու համար առաջադրված հարցերի պատասխանից է

կախված հետագա դեպքերի զարգացումը: «Իմաստուն» Սողոմոնը դեռևս չի զգում իր արարքի անստությունը և ակնկալում է պատասխան, որով պետք է առաջնորդվի և կատարի իր հետագա քայլը: Սողոմոնի առաջադրած հարց-հանելուկների նպատակը թշուհների արքային և սայ դուշին փորձության ենթարկելն ու նրանց մտավոր կարողությունները, խելամտությունը, սրամտությունն ու աշխարհաճանաչողությունը պարզելն է: Սովորաբար հեքիաթներում խնդրի լուծման բանալին ամփոփված է հարցի պատասխանի մեջ: Սողոմոնյան սյուժեներում նույնպես փորձությունը երեք հարցով է սահմանափակվում: Հեքիաթի տարբերակներում հարցերը միմյանցից տարբերվում են, բացառությամբ գլխավոր հարցի, այն է՝ «Աշխարհս մարթն աշատ, թե՛ կնիկը», որի պատասխանով թշուհները Սողոմոնին հասկացնում են, որ նա էլ կանանց թվին է պատկանում, կանացի մտածողություն դրսևորելով և մեղք է գործում աշխարհի թշուհների նկատմամբ: Մրցակցությունը թշուհի և Սողոմոնի միջև ի հայտ է բերում առաջինի խելամտությունը և նույնիսկ կարելի է ասել, մտավոր առավելությունը Սողոմոնի նկատմամբ: Վերոհիշյալ սողոմոնյան սյուժեներում ակնհայտ են թշնամաշխարհի մասին նախնական պատկերացումներն ու նրանց շուրջ ստեղծված ավանդությունները: Առասպելաբանության մեջ թշուհները մարմավորում են հաջողության, հարստության, պտղաբերության գաղափարը: Թշուհներին ոչնչացնելով՝ Սողոմոնը երկրի վրա փաստորեն ոչնչացնում է այն ամենը, ինչը կյանքի գրավականն է: Թշուհների արքային իր մոտ հրավիրելու համար Սողոմոնը նախ հերթականությամբ ուղարկում է ագռավին, չարթին (կաչաղակ) և հոպոպին ու արդյունքի չի հասնում: Ի վերջո ուղարկում է աղավառ: Աղավառն քրիստոնեական առասպելաբանական ավանդությամբ խորհրդանշում է սուրբ հոգին, ինչպես նաև հանդիսանում է մահվան համբավաբեր (MHM II 1988, 346-349), հետևաբար և՛ իրակ-աղավառն թշուհների արքայի մոտ անվստահություն է առաջացնում. «... իսանին էտքար չի կա, նա ինձ լավ պանի չի կանչում» (ՀԺՀ VI 1973, 573): Ինչպես սողոմոնյան մյուս սյուժեները, այս սյուժեներով պատմությունն նույնպես բնորոշ է ավարտ՝ ստուգաբանական ավանդությամբ, որն ընդլայնում է պատմի ճանաչողական սահմանները: Ըստ Ս. Հարությունյանի՝ հայոց կենդանական աշխարհի առասպելներում կենդանիներն ու թշուհներն իրենց այս կամ այն հատկանիշը ձեռք են բերել առասպելական որևէ նախադեպի հետևանքով: Նախադեպերը, ըստ արարման բաժանելով փուլերի, Ս. Հարությունյանը երրորդ փուլը կապում է աստվածաշնչյան հերոսների հետ (Հարությունյան 2000, 314): Հայկական առասպելներում, հեքիաթներում և ավանդազրույցներում այս փուլը կապվում է նաև Սողոմոն իմաստունի հետ, որի կամքով ու ցանկությամբ թշուհների որոշ տեսակներ ձեռք են բերում որևէ հատկանիշ: Ըստ «Սողոմոն իմաստունն ու սայ դուշը» պատմի՝ աշխարհը դեռ նոր է ստեղծվել, և շատ իրողություններ դեռևս ձևավորման գործընթացի մեջ են: Սողոմոն իմաստունը որպես երախտագիտության նշան անհնազանդ ու խելամիտ թշուհին անվանում է սայ և որպես ուտելիք հատկացնում է օրը մեկ ձի: Մշո, Մամռտանի, Կարսի և Ախուրյանի պատմություններում՝ անհնազանդ թշուհը բուն է (կունդո), որին անհնազանդության համար Սողոմոնը անիծում է, որ կուրանա, բայց երբ համոզվում է, որ նա իրավացի է, նրան պարգևատրում է օրական երեք ճնճողկով. «Տրա համար էլ չուր մկա, օրը իրեք ճնճուղ կուկյան կընցյենն բվի առեճ, մեկ առավոտ կուտի, մեկ՝ իրիկուն, մեկ կբաշխի աստծուն: Միևեկ հիմա էղպես է»³: Նույն կերպ ստուգաբանվում է նաև չղջիկի անփետուր լինելու հանգամանքը: Չղջիկը թագավորի հրամանով բոլորից շուտ է ներկայանում և, պատ-

ճառաբանելով, որ ճագուկներ ունի ու չի կարող երկար սպասել, փետուրները թափում և գնում է. «Էտոր խամար էլ չուր մկա շավումվինոյի վրեն բմբուլ չկա»:

Ինչպես երևում է քերված օրինակներից, սողոմոնյան սյուժեները և խրատաբանական, և՛ ճանաչողական գործառնությունն են, որը պայմանավորված էր պատումները ստեղծողների իրենց շրջապատող աշխարհը ճանաչելու և շատ երևույթներ մեկնաբանելու ու բացատրելու ցանկությամբ: Հատկանշական է նաև Սողոմոն իմաստունին որպես մրցակից բվի հանդես գալը, որի իմաստությունը սյուժեի ընթացքում ակնհայտ է դառնում: Այսինքն՝ նա կարողանում է հակակշռել իմաստությամբ հռչակված Սողոմոնին: Առասպելաբանական ավանդույթը բվին օժտել է իմաստության հատկանիշով: Հունական առասպելաբանության մեջ բուն իմաստության խորհրդանիշն է և հանդես է գալիս իմաստության աստվածուհի Աթենաս-Պալլասի հետ (MHM I 1987, 125-129): Աներկբա է, որ սողոմոնյան սյուժեներն իրենց խորքում պահել են առասպելաբանական տարրեր: Ըստ Դուրանի՝ քամին նույնպես ենթակա էր Սուլեյմանին (Koran 1986, 272, 374, 21-81, 38:35): Տավուշյան իրապատում հեքիաթում Սողոմոն իմաստունն ինքն է օժտված քամի դառնալու հատկությամբ. «- Ես էլ, - ասքմ ա, - իմաստուն Սողոմոնն եմ, - ասքմ ա ու հա՛ ա՛նհայտանքմ, քամի ա տառնքմ ըտիան կորչքմ» (ՀԱԲ XXV 2008, №72 (72), 208):

Այդ հատկությունը, գումարվելով մարդկանց մտքերը կարողալու նրա ունակությանը, հնարավորություն է տալիս հասնել դառնալու շրջապատում տիրող անարդարությանը և, միջամտելով թագավորական անարդար դատին, փորձությունից ազատելու թշվառ աղքատին (ՀԱԲ XXV 2008, №72 (72), 206-208):

Սողոմոնի կերպարանափոխությունը և կենդանիների լեզուների իմացությունը բացահայտում է նրա կերպարի աղերսը առասպելաբանական պատկերացումների հետ, ինչպես նաև նախաստեղծ ավանդական մոտիվների փոխանցումն ու մթագնված գոյությունը ավելի ուշ շրջանի ավանդագրությունների ու հեքիաթների մեջ:

Հայ բանահյուսության մեջ հայկական Ալեքսանդրապատումը ձևավորվել է փոքրասիական և միջագետքյան տարածաշրջաններից երկիր թափանցած ալեքսանդրյան սյուժեների և Ալեքսանդրի մասին պատմությունների, հատկապես հայերեն թարգմանված Կեղծ-Կալիսթենեսի պատմության հիման վրա (Խեմյան 2002, 29):

Եկամուտ ալեքսանդրյան սյուժեները, հայկական միջավայրում պարարտ հող, ձևավորված ավանդույթ, մոտիվային կայուն ժառանգություն, առասպելաբանական հստակ պատկերացումներ և մտածողություն գտնելով, ոչ միայն ձուլվել են հայ բանահյուսական ժառանգությանը, այլև, տեղայնանալով ու ազգային նկարագրին բնորոշ ինքնատիպ գունավորում ստանալով, հարստացրել են և՛ ալեքսանդրյան սյուժեների երկացանկը, և՛ հայ վիպական բանահյուսությունը (Խեմյան 2010, 495):

Ալեքսանդրյան սյուժեներն ընդգրկում են Ալեքսանդր Մակեդոնացու կյանքի բոլոր փուլերը՝ ծնունդից մինչև մահ և սերտորեն կապված են միմյանց հետ (Խեմյան 2006, 94): Տավուշյան գրառված սյուժեներից մեկը (ՀԱԲ XXI 2000, 132) խարսխված է կանխագուշակության վրա և ներկայացնում է Ալեքսանդրի ծնունդն իր աշխարհակալական նկրտումներով: Ըստ այդ պատումի՝ ու կյանքի դրվագները՝ իր աշխարհակալական նկրտումներով: Ըստ այդ պատումի՝ երբ Մակեդոնացին ծնվում է, անմիջապես ոտքի է ելնում, վագում և բռնում է սենյակի երեք պատերը, բայց երբ ցանկանում է մոտենալ չորրորդ պատին, ընկնում է: Հասուն տարիքում Ալեքսանդրը գրավում է աշխարհի երեք կողմերը, իսկ չորրորդը չի կարողանում հաղթահարել:

Ժողովրդական մտածողությունը, գործ դնելով գուշակության մոտիվը, ունկնդրին նախապատրաստում է Ալեքսանդրի հետագա ռազմական հաջողությունների ու նվաճումների պատմությանը: Տարբերակի սյուժեի հետագա զարգացումը պայմանավորված է մանուկ Ալեքսանդրի գործողություններով, որը ծառայում է որպես *նախանշանային գուշակություն* և որից էլ բխեցվում է Մակեդոնացու ռազմաքաղաքական նվաճումների պատմությունը: Քննարկվող սյուժեի մեջ առկա է նաև արգելքը, այն է՝ երեխան չի կարողանում մոտենալ չորրորդ պատին: Այն կոչված է կանխելու գուշակության բացասական հետևանքը, այն է՝ ողջ աշխարհը գրավելու պարագան, որը դիտվում է իբրև անբնական երևույթ: Ի դեմս այս մոտիվի, մենք գործ ունենք մարդ անհատի հզորացման (աստվածացման) կանխարգելման հետ: Ինչպես վկայում են հին հեղինակները (Արիանոս, Պլուտարքոս)՝ Ալեքսանդրը ձգտում էր համաշխարհային տիրապետության և նպատակ ուներ նվաճել ողջ Արևելքը, հասնել աշխարհի ծայրը և դուրս գալ Արտաքին մեծ ծով (օվկիանոս) (Արիանոս 1987, 227) և քանի որ, ըստ անտիկ հեղինակների, Հնդկաստանով ավարտվում էր Ասիան, հետևաբար, այն գրավելով, Ալեքսանդրն իրավունք էր ձեռք բերում համաշխարհային տիրապետության (Γαγγρὸς, Περσικαίαις 1980, 285):

Պատմական փաստերը հիմք են ծառայել բանահյուսական սյուժեների զարգացման համար: Եթե պատմական Մակեդոնացուն նրա կենսագիրները իդեալականացրել են և ներկայացրել որպես բազմախանճար անհատ, ապա բանահյուսական ստեղծագործություններում նրա կերպարի բացահայտման ժողովրդական մոտեցումները բազմազան են:

Տավուշյան գրառված ալեքսանդրյան սյուժեների ինքնատիպ մոտիվներից են երկարակեցությունը ձեռք բերելու նպատակով անմահների երկրի որոնումը (ՀԱԲ XXV 2008, № 74 (74), 208-211), իր իշխանությունն ու հզորությունը ի չարն գործադրելն ու դրա համար հատուցելը (ՀԱԲ XXI 2000, № 37 (37), 132-133), ինչպես նաև Ալեքսանդրի մահն ու նրանից բխող բարոյախրատական եզրակացությունը (ՀԱԲ XXI 2000, № 36 (36), 132): Պատահական չէ, որ անմահության մոտիվն աղերսվել է Ալեքսանդր Մակեդոնացու հետ: Նրա սրընթաց վերելքը, հաղթարշավն ու աստվածային ծագման վարկածը հող են նախապատրաստել, որ առասպելականացած վիպական հերոսը ձգտի անմահության:

Ալեքսանդրյան սյուժեներում տիրապետող՝ Ալեքսանդրի մահվան մոտիվը բոլոր դեպքերում փիլիսոփայական, բարոյախոսական ավարտով մատնանշում է կյանքի ունայնության ու անցողիկության զաղափարը, որի դեմ անգոր է նույնիսկ այնպիսի հզոր անհատը, ինչպիսին Ալեքսանդր Մակեդոնացին է: Իր կյանքի վերջում Ալեքսանդրը, հասկանալով այս պարզ ճշմարտությունը, իր մոլոր կտակում է, որ մահից հետո իր ձեռքը դադարից դուրս թողնեն և հոգեհաց տան միայն այն մարդկանց, ովքեր մահ և վիշտ չեն տեսել: Նրա շարժվող թևը խոստում ապացույց է, որ «աշխարհս պանը էսպես էղել ա, էսպես էլ գնալ բղի» (ՀԱԲ XXI 2000, № 36 (36), 132) և ակնհայտ է, որ աշխարհում ոչ ոք զերծ չէ մահ տեսնելուց: Պատումի նպատակը միանշանակ ելակետ է ընդունում մահվան անխուսափելիության և կյանքի ունայնության զաղափարը ու մեկ անգամ ևս հաստատում, որ Ալեքսանդրի՝ անմահության ձգտելը լոկ անհասանելի երազանք է մահկանացուի համար:

Տավուշի բանահյուսական ժառանգության մեջ նշանակալից տեղ են գրավում շահաբասյան սյուժեները: Տավուշը Հայաստանի այն շրջաններից է, որի բնակչությունը 1604 թ. մեծ բռնագաղթի ժամանակ Շահ Աբասի հրամանով տեղահանվել և քշվել է Պարսկաստան: Թե՛ մեծ բռնագաղթից մազապուրծ ու

լեռներում ապաստանած տեղացիները և թե՛ հետագայում Պարսկաստանի թշվառների վերադարձած սերունդները իրենց պատմական հիշողության խորքերից դուրս են բերել երկակի բնություն վիպական մի կերպար, որի նախատիպը պարսից Մեհրյան արքայատոհմի ներկայացուցիչ Շահ Աբաս Մեծն էր։ Ինչպես վկայում է Համբարձում Առաքելյանը՝ «Արևելքում, մահմեդական ազգերի մեջ երկու թագավորներ այնքան հերոսացած են, որ նրանց հիշատակը մինչև այսօր ևս թնդում է, և բոլոր հեքիաթների ու գրույցների մեջ շարունակ լսվում է նրանց անունը և գրեթե առասպելական քաջագործությունները» (Առաքելյան 1911, 67-68)։ Խոսքը Շահ Աբասի և Հարուն ալ Ռաշիդի մասին է, որոնց անվան շուրջ հյուսված սյուժեները մինչ օրս շրջանառվում են ժողովրդական բանավոր ավանդության մեջ։

Շահ Աբասի գործունեությունն այնպիսի խոր հետք էր թողել Իրանի և շրջակա երկրների պատմության մեջ, որ նրա անձը, իր հակասական, երկակի՝ չար ու բարի գործերով դարձել էր ժողովրդական խոսք ու գրույցի առարկա։ Բոլոր այն իրական դեպքերը, որ շրջանառվում էին ժողովրդական զանգվածների բերանում թե՛ Իրանում և թե՛ Հայաստանում, սկսեցին գունագարդվել և նորովի հանդես գալ, և որքան էլ այս պատմական անձը իդեալականացվել է որպես բանահյուսական հերոս, այնուամենայնիվ իրականության ինչ-ինչ տարրեր ներթափանցել են բանահյուսական ստեղծագործությունների հենքի մեջ։ Բանահյուսական Շահ Աբասը երկակի բնությամբ հակասական կերպար է, որի արմատները գնում են դեպի իրական կյանքն ու նրա վարած քաղաքականությունը։ Ելնելով Պարսկաստանի քաղաքական ու տնտեսական շահերից՝ Շահ Աբասը վարում էր երկդիմի քաղաքականություն (Խեմյան 2008, 129-130)։ Բռնություններին, կոտորածներին, տեղահանումներին, ավարառությանն ու կրոնափոխությանը գուցեհետևա մասնա-մուկ գիշումներ էր անում հայ արհեստավորների ու ջուղայեցի վաճառականների համար, թեթևացնում էր հարկերը, կրոնական բացահայտ անհանդուրժողականության պայմաններում, մերթ րնդ մերթ հովանավորում էր քրիստոնյաներին՝ վաստակելով «քրիստոնեասեր» թագավորի համբավ (Առաքել Դավրժեցի 1988, 61-62; Արեղյան 1970, 522)։

XVII դարում Հայաստանում սկզբնավորված և ակտիվորեն շրջանառվող շահաբասյան սյուժեները, սերնդե-սերունդ փոխանցվելով, հղկվելով և իրենց մեջ ներառելով ավանդական բանահյուսության առասպելաբանական շերտերն ու հեքիաթային մոտիվները, հասել են մեր օրերը։ Հայկական շահաբասյան սյուժեները ձևավորվել են նաև պարսկական հարուստ բանահյուսության ազդեցության տակ։

Տավուշի բանահյուսության մեջ շահաբասյան սյուժեները հիմնականում պատկանում են իրապատում հեքիաթների տեսակին, սակայն հանդիպում են նաև հրաշապատում հեքիաթներին։

Շահ Աբասին վերագրվող մոտիվներն այնքան են սերտաճել Շահ Աբասի կերպարին, որ դարձել են շահաբասյան սյուժեների անբաժնելի մասը։ Տավուշի հեքիաթներում շահաբասյան ամենատարածված մոտիվներն են.

- ա) ճակատագրի մոտիվը,
- բ) անհավատարիմ և հավատարիմ կանանց մոտիվը,
- գ) շահի ամուսնությունը հասարակ ծագումով անհատի (նախքո, հովվի, ջրաղացցի, գյուղացու) աղջկա հետ (խելացի),
- դ) այլաբանական հարց ու պատասխան շահի և որևէ մեկի (ջուլիակ, ծերունի, գյուղացի, հովիվ) միջև,

ե) շահի հրամանը գործողությունների ազատության մասին և դրա խելացի կիրառումը,

զ) շահը որպես գող և գողերի ընկեր և այլն։

Շահաբասյան սյուժեների մոտիվների բազմազանությունը պայմանավորված է նրա պատմական նախատիպի հեղինակությամբ, իմաստությամբ ու բազմաբնույթ գործունեությամբ։ Թեև այս մոտիվները ընդհանուր վիպական բնույթ ունեն և նրանցից շատերը խորը հնադարից են ավանդվել և իրենց մեջ պարունակում են առասպելաբանական ու նախնական մտածողության տարրեր, այնուամենայնիվ աղերսվել են շահաբասյան սյուժեներին, վերընձյուղվել և վերածվել շահաբասյան մոտիվների։

Դիտարկումները ցույց են տալիս, որ Տավուշի մարզի բանահյուսական երկացանկում առկա է հեքիաթային որոշակի սյուժեների ու մոտիվների խտացում։ Հատկապես այդ երևույթը ի հայտ է գալիս պատմական անձանց հետ կապված թեմատիկայում, որն ակնհայտորեն պատմական զարգացումների հետևանք է։

Արևելյան պատմավիպական կերպարների մասին հայկական սյուժեները ձևավորվել են փոքրասիական, միջագետքյան, իրանական տարածաշրջաններից հնագույն առասպելների մնացորդներ, որոնցից շատերը ժամանակի ընթացքում մթազնվել են, այլն պատմական հիմք ունեցող դեպքեր ու անցքեր, որոնք վիպական երանգավորում են ստացել։ Երբեմն դարերի խորքից եկող միևնույն ավանդական սյուժեն աղերսվել է տարբեր պատմական դեմքերի (Ալեքսանդր Մակեդոնացի, Շահ Աբաս), ինչպես օրինակ, երկեղջուր արքայի մոտիվը։ Արևելքի պատմավիպական կերպարներին վերագրվող մոտիվները կայուն են, և յուրաքանչյուր կերպար ունի իրեն բնորոշ սյուժեներն ու մոտիվները։

Տավուշի վիպական բանահյուսության դիտարկումները ցույց են տալիս, որ այս տարածաշրջանում ակտիվորեն կենցաղավարել և պահպանվել են արևելյան բանահյուսական սյուժեների հայկական տարբերակները, որոնք հարստացրել են տավուշյան բանահյուսական երկացանկը։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվ, այսուհետև՝ ՀԱԻԲԱ, FFX: 0731,01-0742,00; FFX: 0965,02-0966,00; FFX: 1163,01-1164,00, Ա. Կարապետյանի ձեռագիր հավաքածու, Շամշադին, 1963; FFX: 9809,01-9810,00, Ա. Կարապետյանի ձեռագիր հավաքածու, Նոյեմբերյան, 1961; FFX: 1993-2006; FFX: 3543-3547, Է. Խեմյանի ձեռագիր հավաքածու, Շամշադին (տպագրվել է ՀԱԲ XXI 8801,00, Զ. Մանուչարյանի ձեռագիր հավաքածու, 1968)։

2 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ, FFX: 1054,01-1054,01, Հ. Մովսիսյանի ձեռագիր հավաքածու, 1958, Ախուրյան, FFX: 1365,01-1370,00, Ա. Հարությունյանի և Ա. Մահալյանի հավաքածու, 1969, Ախուրյան, FFX: 0094,01-0096,00, Ա. Մովսիսյանի (Բենսե) ձեռագիր հավաքածու, 1920, Նոր Բայազետ, FFX: 2326,01-2327,00, Ա. Կարապետյանի ձեռագիր հավաքածու, 1966, Աշտարակ, FFX: 3129,01-3130,00, Պ. Բարսեղյանի ձեռագիր հավաքածու, 1966, Լենինական։

3 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ, FFX: 1054,01-1054,01, Հ. Մովսիսյանի հավաքածու, Ախուրյան, FFX: 1365,01-1370,00, Ա. Հարությունյանի և Ա. Մահալյանի հավաքածու, Ախուրյան,

FFVII: 0094,01-0096,00, Ս. Մովսիսյանի (Բենսե) հավաքածու, Մուշ, FFV: 2326,01-2327,00, Ա. Կարապետյանի հավաքածու, FFIIV: 3129,01-3130,00, Պ. Բարսեղյանի հավաքածու (Կարս):

4 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ, FFV: 2326,01-2327,00, Ա. Կարապետյանի հավաքածու, բանասաց Օհան Մալխասյան, Արևմտյան Հայաստանի Մամուտան գավառի Հավնդնց գյուղից:

5 ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻԲԱ Էսթեր Խեմչյանի, Արագ Կարապետյանի և Արտաշես Նազիկյանի ֆոնդերում պահվում է շահաբաշխային սյուժեների 50 պատում: Ե. Խեմչյանի գրառած սյուժեների մի մասը հրատարակվել է ՀԱԲ XXI, Տավուշ և ՀԱԲ XXV, Իջևան (Ձորոփոր) հատորներում, իսկ Ա. Կարապետյանի գրառումներից մի քանիսը տպագրվել է ՀԺՀ VI հատորում:

ԱՆՔՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Արեղյան Մ. (1970), *Երկեր, հ. Դ*, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
2. Առաքել Դավրիժեցի (1988), *Պատմություն*, Երևան, «Մովսեսական գրող» հրատ.:
3. Առաքելյան Համր. (1911), *Պարսկաստանի հայերը*, Վիեննա:
4. Աստվածաշունչ (1994), Մոսկվա:
5. Արիանոս (1987), *Ալեքսանդրի արշավանքը*, Ալեքսանդր Մակեդոնացի, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
6. Խեմչյան Ե. Հ. (2002), Երկեղջյուր Ալեքսանդրի հայկական պատումները և նրա ծիսաառասպելաբանական ակունքները, // «Մովսես Խորենացի» գիտական, պատմաբանասիրական հանդես, № 2:
7. Խեմչյան Ե. Հ. (2006), Ջրային տարերքի նվաճման մոտիվը հայոց ալեքսանդրյան սյուժեներում, // «Հայ ժողովրդական մշակույթ» XIII, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
8. Խեմչյան Ե. Հ. (2008), Շահ Աբասի կերպարը հայ վիպական բանահյուսության մեջ // *Proceedings of the First International Armenology and Iranology Conference*, 10-11 November, Isfahan.
9. Խեմչյան Ե. Հ. (2010), Ամմահական ջրի մոտիվը հայ բանահյուսության ալեքսանդրյան սյուժեներում, // «Հայ ժողովրդական մշակույթ» XV, Ավանդականը և արդիականը հայոց մշակույթում, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
10. Կոսիդովսկի Զ. (1970), *Բիրյական ավանդապատումներ*, Երևան, «Հայաստան» հրատ.:
11. ՀԱԲ XXI (2000), *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 20, Խեմչյան Ե., Տավուշ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
12. ՀԱԲ XXV (2008), *Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 25, Խեմչյան Ե., Իջևան (Ձորոփոր), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
13. Հարությունյան Ս. Բ. (2000), *Հայ առասպելաբանություն*, Բեյրութ:
14. ՀԺՀ VI (1973), *Հայ ժողովրդական հեքիաթներ*, հ. VI, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
15. Մնացականյան Աս. (1956), *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր*, // «Վիճարանություն հոգույ ընդ մարմնայ», // «Ողբ ննջեցեղոց», Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
16. Гафуров Б. Г., Цибукидис Д. И. (1980), *Александр Македонский и Восток*, Москва: Наука.

17. ИВЛ I (1983), *История всемирной литературы*, т. I, // Аверинцев С. С., Древнееврейская литература, Москва: Наука.

18. Коран (1986), Перевод и комментарии Крачковского И. Ю., Москва: Наука.

19. МНМ I (1987), *Мифы народов мира*, т. I, // Афина, Москва: Советская энциклопедия.

20. МНМ II (1988), *Мифы народов мира*, т. II, // Сулейман; // Соломон; // Иванов В. В., Топоров В. Н., Птицы, Москва, Советская энциклопедия.

21. СУС-ВСС (1979), *Сравнительный указатель сюжетов, Восточнославянская сказка*, Ленинград: Наука.

Esther Khemchyan

ORIENTAL HISTORICAL PERSONAGES IN THE FOLKLORE OF TAVUSH

Summary

The article deals with Oriental personages with specific historical background found in the folk tales of Tavush (a province in the North of Armenia). King Solomon, Alexander the Great, Dananda Bahlul, Khikar the Wise, Tamerlan, Shah Abbas, Nadir Shah are among them. For centuries Armenians have been in close contact with their Eastern neighbours. The constant economic, political and cultural relations have visibly influenced Armenian folklore, folk tales in particular. The rich and multilayered folklore of Oriental peoples have penetrated into Armenian lore and have been accepted by the local storytellers. Through time the foreign cultural elements received new qualities, new colours. They either blended with the native folk genres acquiring 'Armenian' status or continued an independent life as exotic features. In both cases they enriched the native oral traditions. The folkloristic studies of Tavush folklore show that the mentioned characters keep appearing in specific motifs and plots.

ВОСТОК И ЗАПАД В РУССКОМ СКАЗОЧНОМ ФЭНТЕЗИ
(на материале трилогии М. Успенского
«Приключения Жихаря»)

Фэнтези – один из наиболее востребованных жанров современной литературы, особенно среди читающей молодежи. Природа жанра остается предметом дискуссий, однако никем не оспаривается его генетическая связь с литературной сказкой, в свою очередь, тесно связанной с фольклорной, прежде всего, волшебной. А в ней волшебство часто неотделимо от экзотического хронотопа, в пределах которого кажутся более правдоподобными (в рамках «сказочного реализма») факты и события, нереальные или ирреальные в среде бытования сказки.

Евразийская природа России и ее культуры делает естественным появление как в фольклорной, так и, тем более, в литературной сказке преобразенных, но узнаваемых примет и Запада, и, особенно, Востока, интерес к которому издавна характерен для русской ментальности (ср. у В. Звягинцевой: «Мне тяга к Кавказу, / Знакомая с детства, / От русских поэтов / Досталась в наследство»). Поэтому, к примеру, в сказках Пушкина, бесспорная связь которых с фольклором не должна заслонять от нас их не менее бесспорной литературности, встречаем на достаточно ограниченном пространстве и царей с восточными именами Салтан и Дадон (последний – типичный восточный царек и по психологии), и восточного мудреца-скопца в «сарацинской шапке белой», и inferнальную Шамаханскую царицу, а братья-богатыри из «Мертвой царевны» обороняют Русь от узнаваемых восточных персонажей русской истории и литературы. После Пушкина почти все русские классики так или иначе отдали дань восточной теме, кто меньше, как Толстой («Казачи», «Хаджи Мурат»), кто больше, как Лермонтов, не зря названный Ов. Туманяном «великим приемным сыном Кавказа»; утонченный европеец Блок, признавая, что Россия внятна «и острый галльский смысл, И сумрачный германский гений», в то же время не без вызова провозглашал: «Да, скифы мы, да, азиаты мы» («Скифы»). Почти все крупные представители Серебряного века имевшие для этого возможности, совершали дальние восточные путешествия, и их ориентальные мотивы рождались не только из традиции, помноженной на эрудицию, но и подкреплялись личными впечатлениями.

Ставшая культовой среди вузовской молодежи России постмодернистская поэтика трилогия М. Успенского «Приключения Жихаря» продолжает на новом витке спирали эту традицию, что начинается уже с выбора героев: у русского богатыря Жихаря (тип постепенно умнеющего Иванушки-дурачка русской сказки) три побратима, двое из них – с Востока: китаец Лю и степняк Сочинияй-багатур (третий – англо-сакс, принц Яр-Тур, будущий легендарный король Артур). Что же касается упомянутой поэмы А. Блока «Скифы», то она неоднократно обыгрывается М. Успенским, а четверостишие «Привыкли мы, хватая под уздцы / Играющих коней

ретивых, / Ломать коням тяжелые кресты / И усмирять рабынь строптивых»
развернуто в большую, весьма ироническую сцену (618–621)¹.

Нам уже приходилось писать, что в устах побратимов сами их имена взаимно подвергаются национальной ассимиляции, прежде всего восточной (Хачатурян 2011). Так, степняк Сочиния-багатур именует друзей в соответствии с нормами своего языка, восточного этикета, культуры в целом: Жихарь (уже князь) – Джихар-хан, Яр-Тур (уже король) – Камелот-каган (Камелот – резиденция легендарного Артура, каган (тюрк.) – титул главы государства, принятый до XII в. и на Руси, пока не был заменен болгарским заимствованием князь (Колесов 1986: 289)), для китайца Лю Жихарь – Жи-хан, а Яр-Тур – Яо Тун (после воцарения – Яо Тун ван, т.е. государь). Каждый оним трилогии по-своему уникален, в сумме же они демонстрируют богатство и разнообразие приемов и методов создания вокруг него системы ассоциаций и подтекстов, во много раз превышающих по объему сам текст, рассчитанный в немалой степени на герменевтическую эрудицию читателя. Попытаемся развернуто показать это на одном конкретном примере из многих возможных.

«Честно говоря, начали строить Большой Зиккурат <...> давно (современная наука считает зиккураты прообразом Вавилонской башни – Н.Х.). Еще при царе Ур-Нин-Нгирсу. Потом его сменяли на троне государи Набу-Мукин-апи, Набу-Мукин-зери, Набу-Надин-зери, Набу-шум-ишкун, двое Набу-шум-укиннов, Набу-шуму-либур... Конечно, запомнить такие имена простому вавилонскому человеку (ср. штамп «простой советский (русский и т.д.) человек» – Н.Х.) было не под силу, и всех своих правителей вавилоняне для краткости именовали Вавилами: Вавила Воинственный, Вавила Красное Солнышко, Вавила Большое Гнездо, Вавила Гордый, Вавила Темный, Вавила Бессмысленный, Вавила Грозный, Вавила Давила, Вавила Отца Родного Убила. Прозвища Вавил менялись, а жизнь оставалась прежней» (466).

Для русскокультурного читателя здесь имеются бесспорные параллели с русской историей, понятные и школьнику; совпадают, по возможности, даже инициалы: Вавила Красное Солнышко – Владимир Святославич, великий князь киевский в 980–1015 гг., оставшийся под таким прозванием в былинах и канонизированный церковью за крещение Руси; Вавила Большое Гнездо – Всеволод Большое Гнездо, младший сын Юрия Долгорукого, великий князь в 1176–1212 гг., имевший 12 детей; Вавила Темнила – Юрий Долгорукого, великий князь в 1176–1212 гг., имевший 12 детей; Вавила Темный – Василий II Темный (1415–1462, великий князь в 1425 г.), внук Дмитрия Донского, в 1446 г. ослеплен Василием Шемякой; Вавила Грозный – Иван Грозный, первый русский царь (1547), в представлении не нуждается, краткая форма имени Иван – также на В (Ваня). (1547), в представлении не нуждается, краткая форма имени Иван – также на В (Ваня).

Сказанное заставляет задуматься и над остальными прозвищами. Наиболее соответствующими авторскому замыслу представляются следующие: Вавила Воинственный. Из трех претендентов – Мстислав Храбрый (XII в.), Мстислав Удалой (XIII в.) и Владимир Храбрый (1353–1410), внук Ивана Калиты, князь серпуховско-боровский – наиболее подходящим нам кажется последний, уже хотя бы потому, что о нем не историк знает больше, чем об остальных: в Куликовской битве 1380 г. он командовал решающим засадным полком, а почти через 30 лет (в 1408 г.) руководил обороной Москвы от татар. Наконец, Русь у Успенского – Многоборье (в ней много боров), а наш князь – серпуховско-боровский; совпадают и инициалы. Вавила Гордый – Симеон Гордый (1316 – 1353, великий князь с 1340 г.) – сын Ивана Калиты. Вавила

¹ Здесь и далее все цитаты и отсылки даются по изданию: М. Успенский, «Приключения Жихаря». Романы. – СПб: Азбука, 2000, с указанием страниц в тексте.

Бессмысленный – скорее всего Иван V (1666–1696) старший брат Петра Первого, провозглашенный в 1682 г. царем вместе с ним при регентстве их сестры Софьи (до 1689 года, когда она была свергнута Петром), слабый здоровьем и неспособный управлять государством. Вавила Давила – российские венценосцы, за редчайшим исключением, кротостью и всепрощенчеством не отличались, но здесь явно имеется в виду Николай I (1796 – 1855), третий сын Павла Первого, «жандарм Европы», подавивший Польское восстание (1830–1831) и Венгерскую революцию (1848–1849). В самой России на его счету жестокая и мстительная расправа над декабристами (некоторых из казенных, вопреки обычаю, вешали несколько раз, а остальных гноили «во глубине сибирских руд» четверть века, до самой смерти Николая I), тотальное подавление свободомыслия (вспомним Пушкина, Лермонтова, Герцена, Шевченко и многих других; известна, например, трагическая судьба Полежаева) с помощью учрежденной им политической охранки – печально известного Третьего Отделения). Вавила Отца Родного Убила – однозначно Александр I (1777– 1823), старший сын Павла I и внук Екатерины II, ненавидевшей сына как претендента на престол, узурпированный ею, и воспитавшей внука в нелюбви к отцу (Пушкин недаром назвал ее «Тартюфом в юбке и короне»). Александр знал о заговоре, в результате которого его отец был убит в своей спальне (1801г.), а Александр вззошел на престол.

Отметим, что для российской истории достаточно характерна удельная борьба братьев в средние века (яркий пример – Святополк Окаянный, убравший на пути к трону троих братьев и сам погибший по воле единственного оставшегося, Ярослава Мудрого), однако отцеубийство в число пороков феодальной Руси не входило, да и братоубийство со временем стало восприниматься скорее как восточная черта, вызванная многоженством и, соответственно, обилием претендентов на престол. Между тем, например, султан Османской Турции Мехмед II в 1478 г. даже издал «едва ли не самый чудовищный из законов, которые только знала история. Он гласил: «Тот из моих сыновей, который вступит на престол, вправе убить своих братьев, чтобы был порядок на земле». Закон этот не остался на бумаге. На протяжении XVI и XVII веков 60 принцев османской династии, иные в младенческом возрасте, по воле султанов погибли насильственной смертью. Однако даже этот закон не смог оградить турецких монархов от дворцовых заговоров» (Петросян 1991: 165). Кстати, и сам Мехмед II был-таки отравлен, причем по приказу собственного сына, будущего Баязида II. В сказках тема предательства и интриг старших братьев, опасавшихся, что их обойдет более удачливый младший, представлена повсеместно, хотя, в отличие от реальной жизни, в них добро всегда побеждает и почти никогда не мстит за личные обиды. Прослеживается эта установка и в трилогии: Жихарь отходчив и незлопамятен. Побратим же его, Сочиния-багатур, при всех своих многочисленных достоинствах, будучи представителем восточной традиции, относится к потомству по-восточному и при рождении у Жихаря долгожданного наследника «Жихаревых переживаний не понимал и понимать не хотел, потому что сыновей этих у Сочиния получилось даже с избытком – хватило бы только степи для всех. Вечный воспеватель девичьей красоты относился к появлению наследников примерно так же, как к овечьему окоту. Что и побратиму советовал» (593).

В период Ига эта «традиция» неоднократно затрагивала и интересы Руси. Так, когда в 1341 году умер «гроза Руси» хан Узбек, его сыновья начали борьбу за власть и, убив двух братьев, ханом стал Джанибек, благоволивший сыну Калиты Симеону Гордому («Вавила Гордый» Успенского) к вящей выгоде Москвы. Но в 1357 году

Джанибек, а также 12 его сыновей, были убиты его собственным сыном и их братом Бердибеком; с ним брату умершего от чумы Симеона Гордого Ивану Красному пришлось заново налаживать отношения, и это было не просто (Перхавко и др 2002: 306–311). Что касается Сочиния-багатура, то он, по нашему мнению, вообще весьма напоминает хана Сартака (совпадают и инициалы), сына и наследника Батыя, ставшего другом и даже побратимом великого Александра Невского. Сартак высоко ценил русскую культуру и проявлял интерес к христианству (ислам был введен позднее Узбеком; до того ордынцы были весьма веротерпимы, а некоторые, в том числе и Чингизиды, даже исповедовали христианство). В 1255 году Сартак стал ханом Орды. Трудно представить, какие перспективы открывались и перед Русью, и перед Ордой, слившимся-таки через 2–3 века в единое государство (а Орда уже начала дистанцироваться от Монгольской империи), продлился такое положение достаточно долго, но уже через два года Сартак в свою очередь был отравлен, и ханом стал его дядя Берке, младший брат Батыя, начавший «закручивать гайки» в стране друга Сартака. Была силой произведена перепись населения, а затем сбор дани передан откупщикам, к тому же мусульманам. Беспредель, в том числе и религиозный, вызвал восстание, и Берке стал готовить крупномасштабное нашествие на Русь, что грозило неисчислимыми бедами и народу, и, пусть вассальной, но все же государственности. Русское же войско по праву сюзерена было затребовано для войны с Персией (вспомним, как армянская конница пролила кровь за Персию, а та тем временемгромила Армению). Александр Невский, смирив себя, поехал на поклон в Сарай и пробыл там целый год, всячески задабривая Орду; в конце концов ему удалось добиться и отмены нашествия, и отсрочки в посылке войск. Спасая Русь, он подорвал свое здоровье, и по пути домой могучий воитель умер в 1263 году, всего сорока трех лет от роду (Перхавко и др. 2002: 273–277). Не будучи связаны политкорректностью историков, осмелимся заметить, что не исключаем и вариант с отравлением сильнейшего лидера Руси: точно так же умер по пути домой из Орды и его отец Ярослав Всеволодович (1190–1246), о котором достоверно известно, что почетная чаша на прощальном пиру, поднесенная ему самой ханшей, была отравлена, но умер он только через неделю, тоже не доехав до места (Перхавко и др. 2002: 262). Слишком уж много совпадений, а отравители при богатой практике были, естественно, высокого класса. Отравления, в том числе и судьбоносные, есть и у Успенского. Так княгиня Апсурда, взятая князем Жупелем из заморского Грильбара (значащий топоним семантически указывает скорее на Запад, но форма топонима явно тяготеет в Востоку (ср. Мадагаскар, Занзибар и др.), «приловчилась травить ядом непочтительных, даже и ближнюю родню. Князь Жупел на всякий случай ел из ее тарелки и пил из ее кубка» (11). Судьбоносным «опосением» Жихаря, принесшим неисчислимые бедствия и ему, и его княжеству, стало отравление богатыря магом Мордредом, племянником короля Артура, погубившим и своего дядю. А последствия неумного народного мятежа, бессмысленного и беспощадного, вспыхнувшего в отсутствие Жихаря и между делом рассорившего Многоборье с раскосыми подданными Сочиния, имеют прямой выход в шестидесятые годы, на прекрасные до того отношения СССР с Китаем (старшее поколение еще помнит популярную песню «Москва-Пекин» с припевом «Русский с китайцем – братья навек»), дошедшие до прямого военного конфликта на острове Даманский в 1969 году, от которого выиграла только третья сторона.

Экскурс в российскую историю оказывается, таким образом, и актуальным, и многоплановым.

С другой стороны, имена вавилонских (равно как и ассирийских) владык и в самом деле труднопроизносимы и трудно запоминаются, что и было обыграно в начале XX века в знаменитой «Всеобщей истории», обработанной «Сатириконе», блестящей плеядой юмористов знаменитого журнала «Сатирикон», опыт которых, возможно, и инициировал сам пассаж М.Успенского и, несомненно, был ему знаком, как и всякому образованному гуманитарии.

Раздел древней истории, написанный Тэффи, сообщает об именах: «ассирийские цари были очень воинственны и жестоки. Врагов своих поражали (и удивляли, и убивали – Н.Х.) более всего своими именами, из которых Ассур-Тиглаф-Абу-Хериб-Назир-Нипал было самым коротеньким и простеньким. Собственно говоря, это было даже не имя, а сокращенная ласкательная кличка, которую за маленький рост дала царю его мамка». И далее: «Последним ассирийским царем считается, выражаясь сокращенно, Ашур-Адонай-Абан-Нипал» (Всеобщая история 1997: 10), что не совсем точно фактически, но сути не меняет. О более известном Вавилоне сказано кратко: «Тут же неподалеку находился Вавилон, известный своим столпотворением».

Имя Вавила и само по себе может служить примером смешения культур: оно означает «житель Вавилона», но по-латыни; в то же время в России это, казалось бы, иностранное имя всегда было простонародным, причем без наличия стилистически более высокого варианта (ср. Данила – Даниила, Гаврила – Гавриила и др.). Наконец, эзотерическая практика соотношения имени и характера владельца также тяготеет к Вавилону, со времен Библии стяжавшему дурную славу как соединение пороков и величия: знак его имени – Лев, а характер противоречивый: «Враг Вавилы – гордость, вернее, гордыня <...> Вообще Вавила – раб своих пороков. <...> Он мстителен и скуп, но любит пустить пыль в глаза показной щедростью» и т.п. (Грушко, Медведев 1998: 73).

Разумеется, не все эти ассоциации возникают у каждого читателя, однако все они заложены в тексте и подкрепляются контекстом и вавилонских глав, в трилогии в целом.

События, факты, литература, сама история непрерывно подвергаются осмыслению не только рассказчиком, но и героями с позиций своей – европейской или, чаще, восточной – ментальности, причем евразийская природа Руси (место действия) проявляется и в том, что она оценивается представителями западной культуры как восточная, даже куда более восточная, чем в реальности. Так, хорошо образованный принц Яр-Тур рассказывает восточную, по его мнению, сказку о принявшем обет молчания рыцаре Бедол-ага (уже травестированный восточный колорит), вынужденном по прихоти капризной царевны Культур-Мультир (!) утопить верного дракончика, бегавшего за ним, как собачка. В «восточной сказке» без труда угадывается «Муму», с попутной оценкой и персонажей и самого крепостничества как азиатчины. Известная из мифологии фея Морган (Морриган) говорит рыжему Жихарю: «Я узнала тебя, Рудра, Красный Вепрь Неба! Ты явился, чтобы в очередной раз покарать Змея Шешу?» Об индийском Шеше, равно как и Рудре, Жихарь слышит впервые в жизни, однако он действительно призван совершить этот подвиг, победить с помощью ритуального предмета мифологий Индии – ваджры – Мирового Змея, которого премудрый царь Соломон легко переводит в европейскую систему координат: «Ваш Мидгардом (Мировой Змей германо-скандинавской мифологии – Н.Х.) еще не скоро проглотит себя целиком – вот чего наш Левиафан никогда бы себе

не позволил!» (112). В тексте трилогии встречается и упоминание о Змее Апопе древнеегипетской мифологии (518).

Текст М.Успенского насыщен фольклорными элементами самого разного характера. В нем нередко сказочные обороты, формулы и сюжеты, часто иронически пересмысленные, нередко создающие эффект обманутого ожидания, переплетающиеся друг с другом. Так, Жихарь, подвыпив, рассказывает, что у него, как у сказочного королевича, в младенчестве были «ножки по колено в серебре, а ручки по локоть в золоте, во лбу светлый месяц, по затылку же – ясные звезды» (45). И все это отнято Мироедом. Однако эта, казалось бы, заведомая похвальба сироты-подкидыша оказывается недалеко от истины, поскольку в конце трилогии выясняется, что Жихарь – наследный принц Криптона, планеты, загубленной Мироедом; родители успели перед гибелью подбросить его на Землю (популярный мотив западной фантастики), где ребенка нашли в лесу и воспитали разбойники Кот и Дрозд (травестируется и история принца Яр-Тура, то есть короля Артура, тоже найденного в лесу, но мудрецами-друидами). Лесная ведунья («Баба-Яга»), лучше других понявшая, в чем дело, старалась сделать из ребенка Супермена современной западной киносказки, для чего, как это нередко практиковалось в деревнях, закаляла мальчика в топленой русской печи (сходным образом Фетида закаляла Ахилла в воде, а Деметра своего воспитанника в огне), однако ей помешали, полагая, что она просто хочет зажарить и съесть мальчика (уже по канонам русской сказки), из-за чего полного Супермена из Жихаря так и не вышло (588–590). Впервые встретившись с будущим побратимом, тогда еще Безымянным Принцем, Жихарь на вопрос, куда он направляется, отвечает фольклорной формулой: «Еду туда, не знаю куда». – «Весьма достойное направление, подходящее для всякого благородного воителя», – одобрил Принц (69) в традициях странствующего рыцарства. В дальнейших совместных странствиях они встречают и камень на развилке трех дорог, с несколько измененной автором фольклорной надписью: «Прямо ехать – убиту быти. Налево ехать – женату быти. Направо ехать – коня потерять» и выбирают потерю коня как наименьшее из зол.

Кроме фольклорных оборотов, или узнаваемо-русских, или известных по восточным сказкам (прежде всего, «1001 ночи»), в тексте немало фольклорных персонажей, опять-таки не только русских. Нередко осуществляется при этом и межкультурная коммуникация: так британские банши возводятся к русским банникам, которых незаметно для себя прихватил в Англию Яр-Тур. В третьей части трилогии одним из главных героев становится Колобок из одноименной русской сказки; Сочиняй-багатур в шутку именуется Каравай-багатур, Закуси-хан и Отломи-джан, однако Колобок, ушедший от бабы и деда, аттестует их как первых людей на земле, а себя как первого Гомункула. С тех пор в странствиях он набрался мудрости: «Я моря переплывал, в чреве китовом побывал – ничего мне не поделалось. Я от дедушки ушел, да вы это и сами знаете, и от лисицы ушел, и от тигра ушел, и от слона и от снотовидной собаки, и от осьминога, и от Гидры Лернейской, и от змея Апопа, и от Бегемота с Левиафаном!» (518). Он не раз выручает всю команду: ничто не ново под луной со времен Древней Греции, Египта и Библии, персонажи которых упоминаются и в данном тексте.

Фольклорные сюжеты, так или иначе использованные в трилогии, можно, как нам представляется, сгруппировать в три концентри:

1. Сказка излагается как быль, с соответствующим изменением стилистики;

2. Быль или (чаще) известное литературное произведение излагается как сказка, с введением сказочной стилистики и атрибутики;

3. Сказка причудливо переплетается с мифом, легендой и реальностью. Эти случаи наиболее интересны, но и культурологически многоплановы. Ограничимся минимумом примеров.

1. Яр-Тур рассказывает, что встретил в своих странствиях по Многоборью старичка и старушку, у которых «произошел поразительный случай: пестрая курица <...> снесла очередное яйцо. И представьте себе изумление почтенной пожилой леди, когда яйцо оказалось не простым, а...» (68) – трудно не узнать памятную с детства сказку: «Жили-были дед и баба. Была у них курочка ряба» и т.д.

2. Уже упоминалось, что сюжет тургеневской «Муму» излагается тем же Яр-Туром как восточная сказка о рыцаре Бедол-аге, с заменой собачки на дракончика, что укладывается в каноны как восточной сказки, так и рыцарского романа, близкого Яр-Туру.

3. О сложном соединении разнокультурных сигналов свидетельствует, к примеру, история о Дон Жуане и мавзолее Ленина, в которой с несколькими рискованным юмором переплетаются похождения легендарного соблазнителя («В Испании, к примеру, его, не чинясь, именовали дон Хуан» (175), бродячий фольклорный сюжет о спящей в гробу красавице с ироническими же выходами и в сказку Пушкина («Едет он, едет, то у ясного солнышка дорогу пытал, то светлый месяц вызывает по этому же делу, а то и к вольному ветру привяжется: укажи, покажи. Они бы и рады от зануды избавиться, а сказать – то нечего. Так, для порядка сокрут что-нибудь») (176); русские фольклорные и советские реалии (Баба-Яга, леший, лесоповал в лагерях) и идея усыпальницы-мавзолея, которую эрудит Яр-Тур по справедливости определяет как восточную (ведь и первая усыпальница – царя Мавзола – была возведена в Галикарнасе) и логично, хотя и неверно, помещает Красную площадь в сказочную «страну Миср», т.е. Египет, родину пирамид; попутно выявляется позиция автора в обсуждаемой русским обществом проблеме мавзолея Ленина.

Мифология и фольклор Китая, связанные с Лю Седьмым (начиная с чудесного рождения), широко представлены в трилогии. Однако русский читатель недостаточно знаком с ними, что вынуждает автора выносить почти всю информацию в текст, становящийся слишком объемным для демонстрации в работе; Китай в трилогии Успенского – тема отдельного разговора. Однако приведем один восточный – японский – пример, в котором «странная и печальная» сказка «неведомых островных людей, что горазды в воинских искусствах и благородных понятиях» (426) накладывается на всем известный сюжет фильма «Ирония судьбы, или С легким паром» (вплоть до некоторых имен: так несостоявшийся жених Ипполит именуется Ипорито-но-Суке), что облегчает понимание и позволяет оценить инокультурные отклонения. «Однажды перед наступлением нового года эры Дзисэ четверо друзей собрались в бане-фуриси, чтобы снять усталость прошедшего дня и смыть грехи прошедшего года» (426). Пристрастие их к спиртному иронически излагается витиеватыми восточными метафорами и затем «переводится» на русский язык. Так, один из них «любил, как говорится, время от времени украсить свое кимоно гербами клана Фудзивара, то есть выпить»; второй «тоже был мастер полюбоваться ранней весной, как пролетают белые журавли над проливом Саругасима, то есть опять же выпить»; третий «всегда находился в готовности омочить рукав, а то и оба первой росой с листьев пятисотлетней криптомерии – проще говоря, выпить как следует»;

наконец, четвертый «частенько <...> позволял себе понаблюдать восход полной луны из зарослей молодого бамбука, что опять-таки означает пригубить чарку» (426). Далее история развивается по накатанной колее, хотя и в японских реалиях, но затем комедия оборачивается трагедией, так как жених-самурай делает себе харакири; за ним, предварительно выполнив обязанности восточной женщины («согрела сакэ, сменила икебану в нише») следует невеста, а за ними, «сложив предварительно предсмертную танку» – и невольный виновник происходящего (428). Далее так же кончает с собой после японских (мы обычно говорим – китайских) церемоний в далеком Эдо его невеста, и наконец, о происшествии узнает император, который «тут же переменял наряд, надел простой охотничий кафтан, трижды прочитал вслух стихотворение «Персик и слива молчат...», после чего через канцлера «даровал оставшимся трем участникам роковой попойки высокую честь добровольно расстаться с жизнью» (429), что и было ими исполнено. Повествование завершает изящная поэтическая концовка, еще раз напоминающая о разности культур: «Всех семерых похоронили на одном кладбище у подножья горы Муругаяма, где лепестки алой сливы каждый год осыпаются на гранитные плиты. С тех пор туда частенько приходит несчастные влюбленные пары, чтобы совершить ритуальное двойное самоубийство» (429).

Однако, отдав должное героям японской истории, Жихарь подытоживает повествование не только вполне по-житейски и по-богатырски, но и по-русски: «Это же сказка, потому что пил я ихнее сакэ – это просто крепкое рисовое пиво, а чарки у них не более бабьего наперстка. Напиться им до такой степени, чтобы в другой город попасть, никак не возможно <...> Людей, конечно, жалко, да против обычаев не попрешь» (429).

Книга М. Успенского – прежде всего о современности. И, естественно, в ней широко представлены столкновения разных психологий в момент ломки привычного уклада и становления нового с его издержками. Любопытно проследить это на теме бизнеса, возникающей неоднократно. В третьей книге деловой Колобок объясняет неопитам, где следует держать капитал: «В основном у цюрихских гномов. Они, конечно, жадные, но скрупулезные. И не спрашивают, откуда деньги взялись. Если приплатить, конечно. Никто кроме меня, получить тех денег не может» (523). «Цюрихскими гномами» принято называть швейцарских банкиров. Богатые люди всего мира действительно предпочитают, несмотря на очень низкий процент годовых («жадные»), хранить деньги именно в Швейцарии, традиционно обеспечивающей неприкосновенность и тайну вкладов. Собственно же гномы, как известно, – хранители подземных сокровищ, что позднее мелькает и в тексте, опять-таки не без подтекста: Колобок рекомендует разбогатевшему под его руководством водяному Мутиле перевести и его капитал цюрихским гномам: «Этим поганцам богатеть за мой счет не дам! – решительно заявил Мутило. – Человска им лысого (в устах нежити – «черта лысого» – Н.Х.), а не деньги! Потому что они и так обленились – кайло не могут поднять...» (569) – типичная (и небезосновательная) реакция обывочного сознания на реалии зарождавшегося на постсоветском пространстве капитализма (кайло – инструмент для откалывания вручную горной породы, традиционное орудие гномов). Оборотистый же Колобок, попав на ярмарку, проявляет себя как ловкий делец, к чему автор относится опять-таки не без иронии: «Торчал целыми днями в Доме Быка и Медведя, участвовал в удивительных тамошних торгах без товара», т.е. играл на бирже на понижение и повышение; «Заклучил с неспанцами

договор о поставках болотного пара на семьдесят семь годов (причем без ведома Совета болотных кикимор) (явные намеки на Газпром), «Удачно поменял с южными чернокожими купцами ихние сладкие фиги на наши горькие кукиши»; «Всучил северным людям-самоседам три воза ненужных им лаптей, которые еще только предстояло сплести кривлянам» и пр. (569–570), и из всего сумел извлечь прибыль для себя лично, в то время как Мутило, когда надо защитить свой народ, т.е. жителей озера, от акций, рассчитанных на сиюминутную выгоду для немногих, выступает как «мудрый и твердый вождь маленького племени, готовый за это племя биться до последней капли зеленой крови» (504) и не допустить беспредела. Издержки же зарождающегося на постсоветском пространстве капитализма с его беспределом показаны во второй части трилогии, где на современном материале еще раз разворачивается бродячий сказочный сюжет о спящей красавице, которую принц должен разбудить поцелуем: Жихарь попадает в Недвижное Царство. Сам он, как мы знаем, наследный принц Криптонский, но ни он сам, ни читатели этого пока не знают. Недвижное Царство оказывается загородной виллой богатого бизнесмена («лицо гордое, царское – таких принято слушать и повиноваться»), где на пленэре собирались отпраздновать день рождения (возможно, и совершеннолетие) хозяйской дочери: «Перед принцессой на обширном блюде стоял праздничный пирог, а в пироге торчали тонкие свечки – и зачем свечи среди бела дня? «День рождения у нее, – догадался Жихарь, вспомнив рассказы Принца – <...> Эх, бедолаги! Всех пригласили, а кого-то забыли... Он же, поганец, обидчив оказался, заявился самовольно да и произнес такое крепкое заклятье...» (415), от которого все замерли и остались неподвижны, кто в прыжке, кто в танце. «Жихарь ходил от стола к столу, разглядывал диковинную посуду, любовался неведомой едой. Только трогать ничего не трогал, потому что чувствовал – нельзя. Козленочком станешь...» (414). Разглядывал и застывших людей: «одежда странная, но зато яркая, нарядная и, по всему видно, дорогая. Мужики в большинстве своем одеты были в короткие малиновые кафтанчики с отворотами (т.е. малиновые пиджаки – Н.Х.), на шее у каждого висела толстенная золотая цепь. Мужики толковали друг с другом, каким-то странным образом растопырив пальцы, только губы не шевелились и звука не было никакого» (414). Подойдя к принцессе и заглянув ей в глаза, Жихарь увидел, что они «живые, и столько ужаса в них держалось, что всякое оцепенение разом слетело с богатыря. – Блин поминальный, да что же это делается! – сказал он. – Они же все тут живые, все чувствуют и понимают, только двинуться не могут!» (416). Это уже типично восточный поворот бродячего сказочного сюжета: злой волшебник (волшебница) обращают в камень всех, кроме правителя, окаменевшего частично. Иногда ему хватает этой моральной пытки, иногда же волшебник появляется время от времени, оживляет и подвергает истязаниям правителя и снова превращает его в полукамень. В современной сказке как видим, пыткам подвергаются все, в том числе и заведомо невинные (та же принцесса). Обостренное чувство справедливости, характерное для русской ментальности и помноженное на моральный кодекс богатыря, заставляет Жихаря вмешаться, пренебрегая опасностью (которую он только что ясно осознавал): «Может, вы тут все в чем-то и виноваты, но так-то нельзя!» (416)

Однако сказки из современной жизни обычно бывают с несчастливом концом: поцелуй Жихаря снял власть заклятия, но на глазах потрясенного героя и люди (включая принцессу), и все окружающее их великолепие разом обратились в прах и тлен («Всякой гулянке конец приходит!»). Сегодняшняя жизнь дает немало

подтверждений всей этой аллегории, напоминая и о том, что, что «отцы ели кислый виноград, а у детей на зубах оскомина», как предсказал еще пророк Иезекииль (Иез. 18:2). Кстати, пророк со сходным именем Возопил имеется и в трилогии.

В третьей, заключительной части трилогии значительная часть событий происходит на Полелюсовой ярмарке, когда многие шероховатости «дикого капитализма» уже сгладились, а он сам цивилизовался. По принципу «от обратного» вполне современные явления сегодняшней действительности излагаются с применением сказочной атрибутики, универсальной или восточной: «Полелюева ярмарка была не простая, но чудесно обретенная. Много лет назад парнишка по прозвищу Полелюя нанялся на три года в ученики к известному в те времена колдуну Орлыге. Орлыга простоватого парня до волшебных кошунов не допускал, составлению снадобий не учил, а гонял три года по хозяйству, как проклятого. Работником Полелюей оказался старательным, не вороватым по причине все той же простоватости, и Орлыга, колдун в общем-то не самый вредный, наградил его за труды расписным яйцом. Наказал яйцо разбить только тогда, когда работник вернется в родное село» (504–505). Как и полагается в бродячем сказочном сюжете, Полелюя нарушил запрет, и «вокруг изумленного паренька зашумела, загудела ярмарка» (505). Далее сюжет делает неожиданный поворот, вроде бы антисказочный, даже вступающий в спор со сказкой: «Если бы дело происходило в сказке, то к нему подошел бы неведомый человек и предложил свернуть ярмарку обратно в яйцо, а взамен потребовал, чего Полелюя дома не чаял. Так в сказках всегда бывает». А в новой, жизненной реальности Полелюя, пораскинув мозгами, сам потребовал десятую часть со всякого ярмарочного барыша. После взрыва всеобщего возмущения торговые люди быстро поняли, что в замкнутом пространстве яйца торговля переживала застой (вполне современный деловой вывод) и приняли условие. «Кроме того, в силу чудесных свойств расписного яйца, поляна оказалась на ничейной земле, непонятным образом раздвинув рубежи многоборских и прочих владений. Стало быть, никакому князю ничего платить не надо – ни даней, ни пошлин. Такие места по стародавнему обычаю именовали почему-то «обжорными зонами» (505). Народная этимология оказывается очень меткой: оффшорная зона – экономическая территория, где существуют ощутимые льготы в налогообложении, порою сводящие налоги к нулю, что повышает прибыль. В тексте вообще немало злободневных намеков, достаточно очевидных.

На ярмарке строго наблюдают за соблюдением законности, понимая под нею, однако, лишь формальное соблюдение буквы закона. Наши герои намерены продать сказочного водяного коня конокраду, страстному лошадиному цыгану Мару, а затем вернуть его себе. Однако Полелюя предупреждает о соблюдении законности: «Что же я – своего коня не смею продать <...>? – Отчего же не смеешь? Но с уздечкой, понял? И поводья передавать из полы в полу, как положено <...> (мотив, неоднократно обыгранный в сказках – Н.Х.) – Я его цыгану Мару намеревался продать <...> Его обмануть – святое дело! Скольких он обездолил – пусть-ка сам пострадает! – За Марой здесь тоже приглядывают, не сомневайся, – сказал Полелюя. – Конечно, можешь его обмануть. Только не у меня на ярмарке. Выведи за ограду и обманывай...» (545) О попытках же выдать (и продать) водяного коня (персонаж английского фольклора) за настоящего Полелюей осведомлен то ли из СМИ, то ли по линии Интерпола: «полез за пазуху, вытащил оттуда свиток <...> и стал читать: «В прошлом году в городе Багдаде водяной джин Солил ибн Коптил пытался продать водяного коня царевичу Лохмату,

каковой царевич Лохмат, уплатив восемь с половиной тысяч золотых динаров и четыре штуки сяопинского шелку, сев на вышеозначенного коня, был едва им не утоплен в реке Тигрис. Водяной джин был разоблачен базарным старостой Джафаром, каковой староста загнал джина в медный сосуд, предварительно налив туда горькой жидкости, именуемой тоником, и запечатал сей сосуд печатью халифа Мухопата ибн Баламута» – хрен с ними обоими! Ясно?» (545)

С водой связаны и джин, и конь, и сам водяник Мутило – отсюда и рыбное прозвание джина, в то же время напоминающее восточные имена (Халил, Измаил и т.п.), а халиф с нетребующим семантической расшифровки антропонимом напоминает также о царе Соломоне, с которым читатели в трилогии уже встречались, и ернически измененной формуле «Сулейман ибн Дауд, мир с ними обоими», знакомой как по собственно восточным сказкам, прежде всего «1001 ночи», так и по весьма популярной современной сказке Л.Лагина «Старик Хоттабыч», где сказочного джина выпускает из бутылки советский пионер Волька. Очевиден и каламбур со словом *джин*, созданный введением тоника («джин с тоником»), однако вряд ли все молодые читатели вспомнят при этом перипетии классической дилогии Л.Соловьева о Ходже Насреддине («Возмутитель спокойствия» и «Очарованный принц»), также ярком примере обращения русской литературы к восточной фольклорной тематике, сигналом о которой служат и печати, и само имя ростовщика Джафара, тоже пытавшегося утопить (во всех смыслах) Ходжу Насреддина и поплатившегося за это. Наконец, официально-деловой, протокольный стиль зачитанного текста (каковой, вышеозначенный и пр.), напоминает, что мы уже встречались ранее с подобным документом, но эпохи беспредела с его «стрелками» и «разборками». Он принадлежал перу «одного из самых известных древних сказителей – Протокола. На этот раз Протокол подарил потомству «Сказание о Ранее Судимом и Нигде Не Работающем» <...> сидели два друга-богатыря, Ранее Судимый да Нигде Не Работающий, за богатым пиром, и вышел промеж них спор, богатырская разборочка. Хватил Ранее Судимый друга своего вострым булатным ножом, а наутро ничегошеньки не помнил. Поташили к судье победителя, там ему и срок поют» (439).

Конечно, с тех пор капитализм стал благообразнее, за формальной законностью следят: тот же Полелюй, зачитав текст, добавляет: «Ныне все ваши воровские мокрые дела (каламбур: водяник и водяной конь связаны с мокрым + «мокрое дело» – убийство «по фене» – Н.Х.) на ярмарках и базарах немедленно обнародуются и сообщаются во все страны света!» (545).

Однако любой закон можно обойти, что и было сделано под руководством Колобка: конь был выставлен на аукцион и по всем правилам продан (под наблюдением самого Полелюя) цыгану Мару («На эти деньги можно было прикупить небольшое княжество»), после чего цепью организованных за ночь зловещих примет (конь обнюхивает нового хозяина и даже плачет, а прикинувшийся юродивым Жихарь добавляет: «Не к добру ты, дяденька этого коня купил! Ты через него смерть примешь! Такое, дяденька, даже с вещими князьями бывало» (напоминание о вешем Олеге – Н.Х.); курица петухом запела; прилетел и каркнул над головой черный ворон, мыши прогрызли дырку в новой одежде и т.п.) цыгана вынуждают с убытком продать опасное приобретение. С каждой новой продажей (приметы неуклонно повторяются) конь стремительно теряет в цене и в конце концов возвращается за бесценок к прежним владельцам, ставшим тем временем богачами. В сказке капитал пойдет на благо дело, но в жизни мы все не раз становились бессильными наблюдателями

подобных игр с куда менее благовидными целями. Так что сказка оказывается весьма жизненной.

Таким образом, трилогия М.Успенского как нельзя лучше демонстрирует и жизнестойкость сказки, и ее способность, сохраняя узнаваемость, подвергаться самым разнообразным и многоаспектным трансформациям на злобу дня.

В целом осмысление виртуозного переплетения восточных, западных и исконно русских элементов и мотивов трилогии не только доставляет интеллектуальное наслаждение, но и ощутимо повышает эрудицию читателя. В некоторых вузах России (например, Петербурга) трилогия вообще используется на занятиях со студентами как своего рода увлекательная энциклопедия по фольклору.

ЛИТЕРАТУРА

- Всеобщая история, обработанная «Сатириконом» (1997). Минск: Беларусь.
Грушко Е.А., Медведев Ю.М. (1998). Имена. Москва: Ральф: Айрис-пресс.
Колесов В.В. (1986). Мир человека в слове Древней Руси. Ленинград: ЛГУ.
Перхавко В.Б., Пчелов Е.В., Сухарев Ю.В. (2002). Князья и княгини Русской земли IX-XVI веков. Москва: Русское слово.
Петросян Ю.А. (1991). Древний город на берегах Босфора. Москва: Наука.
Хачатурян Н.А. (2011). Смысловые антропонимы иронического фэнтези и межкультурная художественная коммуникация // Русский язык и литература в научной парадигме XXI века. Ереван: ЕГУ.

Nelli Khachatryan EAST AND WEST IN RUSSIAN FAIRY TALE FANTASY Summary

The article focuses on Mikhail Uspensky's trilogy *The Adventures of Zhikhar*. Oriental, Western and Russian folklore elements and motifs are skillfully interwoven in this literary work which can be seen as a postmodern narrative in terms of poetics and a Slavic fairytale in terms of its contents. *The Adventures of Zhikhar* became the basis of a new and very popular trend in Russian fantasy literature. The Eurasian nature of Russia reveals in the very choice of the main characters: the sworn brothers of the Russian Bogatyr, an Anglo-Saxon, an inhabitant of steppe regions and a Chinese, make constant shifts from one culture code to another. The culture shifts the reader experiences are even more frequent. In the story about Don Juan and Lenin Mausoleum we come across a wonderfully humorous blend of the seducer of the Western lore, the motif of the Sleeping Beauty (with some allusions to Pushkin's tales), Russian-Soviet characters (Baba Yaga, leshiy) and Mausoleum hypothetically located in the Magic Land of Misr i.e. Egypt, the home of pyramids. Thus, folklore undergoes constant transformations and continues its mission of fostering literature.

Արմանուշ Կոզմոյան

ԹՈՒԹԻ ՆԱՄԵՆ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

*Խելոք մարդը նա է, ով դուրս է գալիս
դժվար դրությունից, խնամարտելու նա՝ ով չի
ընկնում դրա մեջ:*

Ժողովրդական ասացվածք

Չախկալը մի սովորական չախկալ էր, ուղղակի քիթն ամեն տեղ մտցնելու հատկություն ուներ: Օրերից մի օր ընկավ նկարչի չանի մեջ և դարձավ կապույտ: Ու քանի որ անճանաչելի էր, անտառի բոլոր կենդանիները միահամուռ՝ նրան ընտրեցին թագավոր:

Ինչ եք կարծում, ո՞րն էր կապույտ չախկալի առաջին մտահոգությունը: Իհարկե, անտառային հավաքների ժամանակ առաջին շարքերում իրեն դեմ առ դեմ կանգնող հզորներին և խելոքներին տանել ետ, կամ էլ քշել ընդհանրապես: Այսպիսով՝ փղերը, առյուծներն ու վագրերը իրենց տեղը զիջեցին տգետ չախկալներին, ջճնող աղվեսներին և վախկոտ կնդակավորներին:

Սակայն, մի անգամ, անտառային հանդիպումներից մեկի ժամանակ, երբ տգետ չախկալը վստահ իր անպարտելիությանը՝ անսալով իր ողջ էությանը համակած նախնիների կանչին միացավ առաջին շարքի իր ցեղակիցների լուսնահաչին, բացահայտեց իր ով լինելը և ստացավ արժանին:

Իսկ մի խելոք էջ, որ տիրոջ օգնությամբ առյուծի մորթի էր հագել, չպահեց մորթու տիրոջ արժանավայել կեցվածքը և զոռալով՝ մատնեց իրեն (Տեն Զիա ադ Դին Նախշաբի, Թուրքիսամե, Հովհաննես Անտոնյանի թարգմանությամբ, Ե., 2005, 32-րդ գլխեր):

Պարսից առածն ազդարարում է. «Ամեն ամանից հոսում է այն, ինչ կա նրա մեջ»:

Ահա այսպիսի խրատական պատմվածքների, ուսուցանող գրույցների և զարմանահրաշխեքիաթների մի գանձարան է պարսից միջնադարյան արձակագիր, Հնդկաստանի պարսկալեզու գրականության ներկայացուցիչ Զիա ադ Դին Նախշաբիի «Թուրքիսամեն»:

Հնդիրանական առնչություններն ու ընդհանրությունները, որ գալիս են դարերի խորքից և ծագումնաբանական արմատներ ունեն, ժամանակների մեջ նոր դրսևորումներ են ստացել: Երկու աշխարհների ուղղակի հանդիպումները, ազդեցություններն ու փոխազդեցությունները տեղի են ունեցել պատմա-քաղաքական տեղաշարժերի արդյունքում: Հնդկաստանը, որի հյուսիս-արևմտյան շրջաններում պատսպարվել են իսլամականացումից մազապուրծ գրադաշտականները, երկար դարեր իրանական քաղաքակրթության և տարրի պահպանողն է եղել:

Ավելի ուշ՝ 10 դ., երբ պարսից գահին տիրացավ ծագումով թյուրք Մահմուդ Ղազնավին, բազմաթիվ ավարառու արշավանքներից հետո Հնդկաստանի հյուսիսային շրջանները միացրեց Ղազնավյան կայսրության տիրույթներին:

Մահմուդին ուղեկցում էին արքունական բանաստեղծները, որոնք փքուն ներբողներով պատմության էջերում ամրագրում էին նրա անունը և Հնդկաստանի հողի վրա հիմնադրում պարսկալեզու գրականությունը: Ավելի ուշ, այն պիտի դառնար ոճ, իր յուրահատկություններով տարբերվեր պարսից գրականության «խորասանյան» և «իրաքյան» հայտնի ոճերից և ստեղծեր գրական մի նոր ֆենոմեն, որ կոչվում էր «Հնդկական»: Ճիշտ է, վերջինս ոչ այնքան տեղային-աշխարհագրական երևույթ էր, որքան՝ ընդհանուր մշակութաբանական, սակայն անվիճելի է այն փաստը, որ 15-16-րդ դդ. կայացած և ժամանակակից հետազոտողների կողմից եվրոպական Բարոկկոյի հետ համեմատվող «Հնդկական բարոկո» առնչվում էր նաև Հնդկաստանի պարսկալեզու գրողների հետ: Նախշաբին հնդկական բարոկո ու նրբաճաշակ ոճի կրողն է և «Թուրքիսամեն» ամեն մի նոր պատկեր իր գույնով, կոլորիտով, ֆանտաստիկ համեմատություններով և մետաֆորներով ստվերում է նախորդ հեքիաթի զարմանահրաշխկարագրությունը: Այդ է պատճառը, որ հետագայում այլ հեղինակների կողմից «Թուրքիսամեն» պարզեցնելու, կրճատելու, մշակելու և նմանակելու բազմաթիվ փորձեր են արվել:

Սկզբնական շրջանում Հնդկաստանի պարսկալեզու գրականությունը սնվում էր մայր գրականության հաստատուն ավանդույթներից, իսկ ավելի ուշ՝ համադրվելով ընկի ժողովուրդների մշակույթի հետ, ձեռք է բերում որոշակի առանձնահատկություններ և պարսից գրականության մեջ դառնում նոր որակ: Պարսից հեղինակները ի ցույց էին դնում հնդկական աշխարհին առնչվող իրենց գիտելիքները, պարսկերեն տեքստում սփռում սանսկրիտով և տեղական բարբառներով բազմաթիվ անվանումներ և մեջբերումներ: Նրանց կենցաղը, մշակույթը, էթնիկական առանձնահատկություններն արտացոլող դրվագները մի նոր կոլորիտ էին հաղորդում գեղարվեստական ստեղծագործությանը: Այսպիսով, Հնդկաստանի ժողովուրդները հաղորդակցվում էին պարսից մահմեդական աշխարհին:

Հնդկական և իսլամական աշխարհների փոխներթափանցման ուժեղ գործոններից մեկը կար և մնում էր թարգմանական գրականությունը: Հարկ է նշել, որ «թարգմանություն» կոչվող իրողության միջնադարյան պատկերացումները միշտ չէ, որ համընկնում են ժամանակակից չափանիշներին: Միջնադարյան թարգմանիչը հաճախ ազատ և անկաշկանդ միջամտում էր օտար հեղինակի տեքստին, յուրովի մեկնաբանում, փոխադրում էր այն: Թարգմանվող գործը հարմարեցվում էր ժամանակի ոգուն, անցնում թարգմանչի ստեղծագործ անհատականության միջով և ծնվում որպես մի նոր երկ:

Մի այդպիսի «թարգմանություն» է 14 դ. լուսավոր այրերից մեկի՝ պարսից գրող Զիա ադ Դին Նախշաբիի «Թուրքիսամեն» բարոյախրատական հեքիաթների ժողովածուն, որը, ինչպես հայտնի է, ծնվել է հին հնդկական «Շուրասափթաթիի», ժողովածուն, որը, ինչպես հայտնի է, ծնվել է հին հնդկական «Շուրասափթաթիի», ժողովածուն, որը, ինչպես հայտնի է, ծնվել է հին հնդկական «Շուրասափթաթիի», ժողովածուն, որը, ինչպես հայտնի է, ծնվել է հին հնդկական «Շուրասափթաթիի» իրավամբ բազմաթիվ թեմաների մշակումից: Այդ է պատճառը, որ «Թուրքիսամեն» իրավամբ բազմաթիվ թեմաների ստեղծագործությունը: Ի դեպ, «Պանչատանտրան» համարվում է Նախշաբիի ստեղծագործությունը: Ի դեպ, «Պանչատանտրան» Մասանյանների շրջանում թարգմանվել է փահլավերեն, իսկ 7-րդ դարում՝ արաբերեն, որպես «Քալիլա և Դիմնա»:

«Թութինամեն» պարսից միջնադարյան շրջանակավոր արձակի (рассказная) լավագույն նմուշներից մեկն է: Վերջինս արձակի այն տեսակն է, երբ մի ընդհանուր գաղափարի և սյուժեի մեջ տեղադրվում են բազմաթիվ այլ պատմություններ, հեքիաթներ, գրույցներ՝ առակի, ասացվածքի, մանրապատումի, թևավոր և խրատական խոսքի ուղեկցությամբ: Ստեղծագործության հիմնական նպատակն ուսուցանելն ու դաստիարակելն է: Շրջանակավոր արձակը կարելի է բնորոշել որպես հեքիաթ՝ հեքիաթի մեջ: Համաշխարհային հանրությանը ծանոթ են այդ ժանրի օրինակները՝ «Մինդբադնամեն», «1001 գիշերը», «Դեկամերոնը»:

Դիցաբանական, բանահյուսական, գրական թեմաները, ինչպես նաև ժամանակակից իրականությունը Նախշաբիի կողմից յուրովի մեկնաբանվելով՝ արտացոլել են բոլոր խավերի բարքերն ու կենցաղը: Նրա ուշադրությունից չի վրիպել այդ դարաշրջանին բնորոշ ոչ մի երևույթ: Մեր առջև գծագրվում են միջնադարյան արևելյան պետության կարևոր ինստիտուտները, սոցիալական կազմը, այն սանդղակը, որի վրա բարձրանում է պետական կառույցը, թագավորներ, իշխանավորներ, կրոնավորներ, առևտրականներ, արհեստավորներ, գիտնականներ, ճգնավորներ, և ապադասակարգային տարրեր: «Թութինամեն» առատ է կյանքի տարբեր ոլորտներին առնչվող գործնական խորհուրդներով, դորանյան արձագանքներով, որոնք մահմեդական բարոյական արժեքներն են ջատագովում: Հեքիաթների հիմնական հերոսները երկուսն են՝ մահմեդական աշխարհի կինը, որ մտադրվել է դավաճանել իր ամուսնուն և թութակը, որն իր պատմություններով դասեր է տալիս պոտենցիալ անհավատարիմ կնոջը և մինչև ամուսնու վերադարձը ետ պահում անխոհեմ արարքից: Նրանց երկխոսության հենքի վրա քննարկվում են իշխանության, իրավունքի, հարստության, գիտության, հավատի, արվեստի հարցերը, պարզաբանվում գեղեցկության ու բարոյականության չափանիշները: Նախշաբին հանդես է բերում խոր գիտելիքներ սիրո, բարոյագիտության, բժշկության, հանրաբանության, աստղագիտության, երաժշտության, հոգեբանության բնագավառներում, մերկացնում խաբեությունը, տգիտությունը, ապերախությունը, ազահությունը, ինքնագոհությունը, կեղծ բարեպաշտությունը: Ընդհանուր է, Նախշաբին կրոնական մոլեռանդ չէ, սակայն զգում ենք երգիծական, քամահրական վերաբերմունք այլափառությունների, նրանց հոգևոր հայրերի և կոապաշտ-հեթանոսների նկատմամբ: Վերջինս իսլամի ստեղծող Մուհամադ մարգարեի կողմից կոտրվելի նկատմամբ տաժած թշնամանքի և անհանդուրժողականության արձագանքն է:

Բազմիցս ընդգծվում է կենտրոնաձիգ պետության գաղափարը, թագավորի և վեզիրի կարևորությունը, նրանց ենթարկվելու և հնազանդ լինելու հորդորը, վեր է հանվում «ազնիվ արյան» գաղափարը, որը միջնադարյան Հնդկաստանի կաստայական գիտակցությունն է արտացոլում:

Այսպիսով, «Թութինամեն» արտացոլում է միջնադարյան արևելյան պետության կարևոր ինստիտուտներում (արքունիք-հրապարակ-հասարակություն) ձևավորվող էթնոփիլական, բարոյահոգեբանական, իրավական, կրոնական արժեքների համակարգը, մտածողական իդեալը, իսկ ավելի լայն ընդհանրացմամբ՝ Ֆեռդալական միջնադարին բնորոշ «տիրակալ-հպատակ» մոդելը:

Շրջանակավոր արձակի ժանրային առանձնահատկությունը հնարավորություն է տալիս հեղինակին միավորել և համախմբել տարբեր, հաճախ նույնիսկ իրար հակասող գրույցներ ու խրատական պատմություններ: Օրինակ, մի կողմից Նախշաբին դրվատում է զգայական սերը, մյուս կողմից գովերգում ասկետիզմն

ու ժուժկալությունը, մի դեպքում փառաբանում է խորամանկությունն ու անպարարությունը, այլ տեղ՝ ազնվությունն ու անբասիր վարքը:

Հասկանալի է, որ հաջողակ լինելու, հարստության հասնելու, իշխանություն ձեռք բերելու օրենքներն ինչպես բոլոր ժամանակներում, Նախշաբիի օրոք նմանապես, պահանջել են խաբեություն, քծնանք, հարմարվելու իրատեսություն և գրողի բարոյական չափանիշներին ընդդիմացող այլ գծեր: Ահա թե որտեղից է գալիս Նախշաբիի հակասականությունը: Հեղինակի կենսագրությունից հայտնի է նրա ազատ ստեղծագործելու և արքունիքից հեռու լինելու ձգտումը: Դա հաստատվում է նաև այն փաստով, որ Նախշաբին ապրել է անապահով սոցիալական վիճակում, սակայն իր ստեղծագործությունները որևէ իշխանավոր մեկենասի չի նվիրել:

«Թութինամեն» հեքիաթները ուղեկցվում են հարյուրավոր բանաստեղծական հատվածներով, որ ժամանակի լսարանի պահանջն էր: Կարելի է ենթադրել, որ բանահյուսական ծագում ունեցող գրական հեքիաթը հաղթահարում էր պարսից գրականության ժանրային համակարգում ավանդական և առաջնային դարձած բանաստեղծական ձևերի գերակայությունն ու առաջնայնությունը (priority) և մուտք էր գործում «բարձր» ժանրերի ոլորտ:

Բազմաթիվ ժողովուրդներ թարգմանության միջոցով ճանաչել են այս հրաշալի ստեղծագործությունը: ԽՍՀՄ-ում առաջին անգամ 1940 թ., ակադեմիկոս Եվգենի Բերտելսը՝ համադրելով «Թութինամենի» մի քանի ձեռագիր, թարգմանել և հրատարակել է այն՝ ներդնելով ռուս թարգմանական արվեստի լավագույն ձեռքբերումները:

Հայ ընթերցողը, որ 2005 թ. ծանոթացավ «Թութինամենին», բազմաթիվ ընդհանրություններ տեսավ Այգեկցու և Գոշի առակների հետ ոչ միայն ժանրային առումով, այլև ժողովրդի ընդերքում պահպանված նույնանման գրույցների, թեմաների և մոտիվների ընդհանրությամբ:

Armanush Kozmoyan
'TUTI-NAMA' IN SEARCH OF TRUTH
 Summary

Tuti-nama or *Tales of a Parrot* is a series of tales written in the technique of frame narrative and ascribed to the 14th century Persian prose writer Ziya'al-Din Nakhshabi. The book is a remarkable monument of India's Persian language literature. It has shaped where Indian and Iranian ethnocultural worlds met, in the result of the refinement of Persian and Arab oral and written traditions. *Tutinama* reflects a whole system of aesthetic, moral, psychological, legal and religious values and ideals found in major institutions of a Medieval Oriental State. The tales are accompanied by hundreds of verse episodes as was the artistic demand of the time. It can be concluded that in *Tuti-nama* the fairy tale of folklore origin is overcoming the dominance of the accepted traditional modes in Persian literature and passing onto more refined generic forms.

«ВОСТОЧНЫЕ ЦИКЛЫ» В СКАЗОЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ГАУФА (проблемы поэтики и жанровой специфики)

«Восточные циклы» – «Караван» и «Александрийский шейх и его невольники» составляют наиболее значительную часть сказочного творчества В. Гауфа (1802–1827), а также один из важных этапов развития «восточной темы» в европейской литературе.

Путь в мир Востока для европейца XVIII века лежал через страну сказки. В обыденном сознании европейцев Восток первоначально воспринимался в том числе и как сказочный мир из «1001 ночи». А сам этот сборник во Франции был переведен на французский Антуаном Галланом и издан в 12 томах в 1704–1707 гг., после чего последовали его переводы на другие европейские языки. В XVIII веке Восток стал рассматриваться в свете категории истории как «общечеловеческой судьбы», смысл истории расценивался просветителями, как известно, как открытие путей к счастью. Идея же счастья всегда имплицитно присутствуют в волшебной сказке – как европейской, так и восточной. Мотивы и образы восточных сказок вошли в стилизованном и переосмысленном виде не только в европейскую литературу, но и в повседневную жизнь – но уже не просто как элементы декора интерьера (фарфор, ковры, ширмы и т.д.), но и как воплощение нового восприятия мира и истории. Восточные сюжеты, мотивы и образы прочно входят в поэтику французской литературы («Персидские письма» Монтескье, 1721, «Задиг» и «Заира», 1747, «Магомет», 1748, Вольтера, и т.д.).

В немецкую культуру и литературу восточные элементы начали проникать довольно поздно, и одной из причин этого было отсутствие прямого контакта со странами Востока – в течение многих веков немецкие купцы очень редко оказывались в странах Азии или Северной Африки.

В немецкой литературе первым крупным произведением на восточную тему становится роман Г.А. фон Циглера-и-Клиппхаузена «Азиатская Баниза» (1689), который был по многим чертам своей поэтики переложением на «азиатский лад» позднегреческого романа «Эфиопика» Гелиодора, но в целом этот роман оставался в границах жанра барочного историко-придворного романа, главной идейной задачей которого было создание фигуры идеального принца. И только в XVIII веке после появления в литературе французского Просвещения произведений на восточную тематику и научных трудов И.Г. Гердера началось более глубокое изучение культуры и философии Востока, которое, однако, происходило достаточно медленно.

Только в XVIII веке немецкие просветители проложили пути для многостороннего исследования стран Востока, в первую очередь – Азии; они создали основание для возникновения контактов в области экономики, науки и искусства, которые будут продолжены вплоть до XIX и XX веков. Освоение Востока в Германии шло тремя основными путями – в форме отражения восточной тематики в немецкой поэзии

(«Западно-восточный диван» И.В. Гете, в сатирическом романе «Золотое зеркало или Короли Шешана» К.М. Виланда, в которых культура и история стран Востока рассматривались как часть великого общечеловеческого пространства, в котором происходил диалог и осуществлялся компромисс между самыми далекими по своей национальной сущности началами и явлениями) и путем сказки – в переводах и переложениях «1001 ночи» и в эпоху немецкого романтизма – в сказках В. Гауфа.

В эстетике и художественной прозе немецких романтиков литературная сказка впервые выступает как полноправный литературный жанр. Традиция немецкой романтической сказки берет начало в творчестве К.М. Виланда, создавшего целый универсум – 10 сказочных поэм, в которых важную роль играли мотивы и образы, заимствованные из восточных сказок. В самой знаменитой поэме Виланда «Оберон» (1780) действие происходит на Востоке в эпоху крестовых походов. А 1786 году выходит его сборник «Джиннистан или Избранные сказки о феях и духах». Сказка появляется в творчестве почти всех немецких романтиков, она воплощает идеи романтической философии и проходит путь развития – из вставной сказки в романе и повести Новалиса она превращается в самостоятельную сказку в творчестве К. Брентано и Э.Т.А. Гофмана. Но в целом в литературных сказках немецких романтиков восточные мотивы и образы появляются относительно редко, хотя сам Голубой цветок, ставший, как известно, символом всего искусства и философии немецкого романтизма, был заимствован Новалисом из индийской символики – это лотос, обладающий большим количеством значений и коннотаций.

Оба «восточных цикла» сказок В. Гауфа создавались в 1826–1828 гг., в последние три года его жизни. К этому времени уже были созданы и изданы в разных редакциях сказки К. Брентано («Малые итальянские сказки», «Малые рейнские сказки», «Большие рейнские сказки» (1810–30 гг.), уже был завершен жизненный и творческий путь Э.Т.А. Гофмана, а также вышли в свет 3 тома «Детских и домашних сказок» братьев Гримм (1812–22).

Сказки Гауфа отмечены печатью творческой зрелости, они входят в золотой фонд мировой литературной сказки и они, кроме того, представляют сказку позднего немецкого романтизма – следующий этап ее развития после йенского, гейдельбергского и берлинского, к которому исключительно во временном отношении можно отнести позднее творчество Э.Т.А. Гофмана.

Восток в сказках Гауфа следует рассматривать, на наш взгляд, в связи с комплексами такого рода проблем:

1. Сказки Гауфа и немецкая романтическая сказка (художественный мир, пространство и время, фантастика и современность, образная система)

2. Сказки Гауфа и европейский романтизм

3. Сказки Гауфа в контексте традиции европейской литературной сказки

Сказки Гауфа отличаются от большинства немецких романтических сказок тем, что предназначались в первую очередь для детей, сначала были им рассказаны Гауфом и только потом записаны и изданы. И это во многом определяет специфику их поэтики.

В сказках Гауфа и, в первую очередь, в «восточных циклах» происходит своего рода синтез многих черт поэтики немецкой романтической сказки с восточными элементами. В двух из трех сказочных циклов «Караван» и «Александрийский шейх и его невольники», а также в одной из сказок цикла «Харчевня в Шпессарте» («Приключения Саида») действие происходит на Востоке. «Восточный» материал

определяет специфику их поэтики. Яркость и красочность мира Востока, стран Азии и Северной Африки, чудесные приключения и волшебные превращения героев становятся формой для воплощения вечной борьбы Добра и Зла, которая, однако, у Гауфа достаточно явственно ассоциируется с происходящим в современном, окружающем самого автора мире. Как известно, наличие черт окружающей автора действительности в поэтике литературной сказки представляет важную особенность этого жанра в целом. Другой важной чертой немецкой романтической сказки является ее включенность в цикл, наличие «обрамляющего рассказа», в котором нередко ведется дискуссия об эстетических воззрениях романтиков и, в частности, о художественных принципах литературной сказки. Такие крупные циклы сказок составляют важную часть творческого наследия Э.Т.А. Гофмана («Серапионовы братья») и К. Брентано («Малые рейнские сказки», «Большие рейнские сказки» и «Итальянские сказки»). Но, как мы увидим, в сказочных циклах Гауфа возникает иное соотношение между героями обрамляющего рассказа и персонажами сказок. Рассказчики сами становятся действующими лицами рассказываемых ими сказок, граница между реальным и сказочным миром становится еще более условной и легко преодолимой, чем, например, в «Серапионовых братьях» Э.Т.А. Гофмана. В то же время герои обрамляющего рассказа, которые, как отмечают некоторые исследователи, просто одержимы страстью рассказывать сказки, причем делают это часто в самый неподходящий момент (когда им грозит нападение разбойников и другие опасности), преследуют не столько узко утилитарную цель (развлечь общество, купить себе свободу), но и защитить свое достоинство, утвердить себя посредством повествования о мудрых и смелых героях. Раскрытие истинного лица главного героя, происходящее в финальной сказке цикла (благородный разбойник Орбазан в «Караване», молодой невольник, который оказывается сыном шейха Али-Бану Кайрамом в цикле «Александрийский шейх») придает сказкам черты поэтики новеллы.

Гауф в предисловии к циклу «Караван», которое также представляет собой сказку, показывает, как королева Фантазия отправляет свою старшую, любимую дочку Сказку в мир людей, одев ее в наряд альманаха. Слово «альманах» имеет в этом контексте не только значение «сборник произведений», но и отсылает читателя к миру Востока, где «аль-манах» имело значение «календарь», затем альманах появился уже в Европе, в нем печатались сведения из самых разных областей – от астрологии до светской хроники и литературных новинок. Сперва альманахи появились во Франции в середине XVII века, в Германии (Пруссии и Саксонии) с начала XVIII века.

Сказку, однако, встречают у ворот в мир людей грубые и жестокие стражи. На деле это критики-филистеры, всеми силами отрицающие и изгоняющие всякую фантастику и сказку. Чтобы доказать им, что она имеет право войти, «Сказка вытянула руку и принялась указательным пальцем чертить в воздухе какие-то знаки. И перед зрителями замелькали пестрые картины: караваны, прекрасные кони, разряженные всадники; бесчисленные шатры в песках пустыни; птицы и рыбы в бурных морях; тихие леса и многолюдные площади и улицы; битвы и мирные кочевья, – все они пестрой вереницей, в живых образах, пронеслись мимо. Сказка с таким усердием вызывала к жизни легкие видения, что и не заметила, как стражи, охраняющие ворота, уснули один за другим. Но когда она собиралась чертить новые знаки, к ней подошел какой-то приветливый человек и схватил ее за руку...» (Гауф 1980: 23). И он

отводит Сказку к своим детям, чтобы она могла, развлекая их чудесными рассказами, доставить им «веселый часок».

Принцип организации пространства и времени в сказках Гауфа значительно отличается от их структуры в романтической сказке. Если в сказочных новеллах Гофмана художественное пространство предстает как двосмирие – сосуществование волшебного и реального миров, граница между которыми проницаема, то у Гауфа – это единый мир Востока, причем этот Восток достаточно условен и «сказочен». Багдад в Азии и Александрия в Африке обрисованы как два совершенно одинаковых города, связанных караванными путями, пролетающими через пустыню. Но этот сказочный единый мир, в первую очередь, показан как арена борьбы Добра и Зла, где герою приходится бороться со злыми силами, а ему помогают представители добрых сил. Но и те, и другие достаточно редко выступают в обличье фантастических существ (злые волшебники и волшебницы в сказках «Карлик Нос», дервиш, наложивший проклятие на корабль, ставший призраком /«Корабль привидений»/ и добрые феи в сказках «Мнимый принц» и «Приключения Саида»). Достаточно редко в сказках Гауфа появляются и волшебные помощники и предметы («Маленький Мук», «Карлик Нос», «Мнимый принц»). Мир сказок Гауфа – это прежде всего мир людей, которые, как и в фольклорной сказке, и в «1001 ночи» представляют Добро и Зло, но уже в их социально детерминированном обличье. Зло выступает в образах жестоких и деспотичных султанов, калифов и служащих им жадных и продажных судей, хитрых и коварных купцов, кровожадных разбойников и пиратов. Но и простые люди могут поступать жестоко и нечестно, ведь, как и в прозе европейского Просвещения, речь здесь идет в том числе и о человеческой природе. Яркость и красочность мира Востока оказывается внешним, «маскарадным» обличьем, за которым скрываются черты человеческой природы, общей и для Востока, и для Запада. Мир Востока оказывается своего рода «инвариантом» мира Запада. И, возможно, поэтому даже образ Наполеона, в скромном сером сюртуке расхаживающего без всякой охраны по Парижу («История Альманзора», цикл «Александрийский шейх»), вдруг напоминает Гаруна аль Рашида, который тоже любит в простой одежде в одиночку бродить по улицам и базарам Багдада.

Сказки Гауфа отличаются от «классических» сказок немецкого романтизма и, в первую очередь, Гофмана и Брентано тем, что в них появляется мощная динамика, – это сказки о путешествиях, о постижении героями мира, который может раскрыться только тому, кто нашел в себе мужество отправиться в далекий и опасный путь. Как мы помним, действие в сказках Гофмана в большинстве случаев происходит в границах маленького немецкого городка или соседнего с ним небольшого леса, герой никогда не уезжает куда-нибудь далеко, а если из волшебной страны прибывает волшебное существо, то оно сразу же принимает обличье добропорядочного бюргера (архивариус Линдгорст, доктор Проспер Альпанус, советник суда Дроссельмейер). В сказках Гофмана основным структурообразующим принципом становится, как известно, романтическая ирония, которая нередко проявляется в форме театральности (волшебные существа в реальном мире играют роли филистеров). Гауф во многом отталкивается от поэтики Гофмана и, возможно, Брентано, в его сказках нет театральности, а острая гофмановская ирония сменяется более мягким юмором. Следует отметить, что сравнительный анализ сказок Гофмана и Гауфа можно было бы сделать предметом отдельного исследования. Отметим здесь только резко выделяющийся из общей тональности восточной сказки в цикле «Александрийский

шейх» сюжет «Молодой англичанин», достаточно близкий, на наш взгляд, по своей поэтике сказкам Гофмана. Путешественник, возмущенный отношением к нему жителей немецкого городка, преподает им урок, выдавая за своего спутника-англичанина молодую обезьяну-орангутанга, грубым манерам которой все тут же начинают подражать. Как мы помним, такое же разоблачение филистеров путем введения в их общество чужеродного существа – это кукла Олимпия – происходит в сказке Гофмана «Песочный человек».

Самое же главное отличие заключается в том, что Гауф, как бы пройдя «школу романтической литературной сказки», возвращает этому жанру детскую и предназначенную для детей непосредственность и свободу, сохраняя при этом мудрость и глубину. И образ Востока играет в этом особо важную роль, поскольку таким образом как бы восстанавливается связь с художественным миром сказок «1001 ночи», выявляется сама «память жанра», его живая основа, на которой этот удивительно талантливый и тонкий автор и строит чудесную архитектуру своих восточных сказок.

Но пространство и время в сказочном мире обоих «восточных циклов» Гауфа получают еще одно «измерение» – это история. Судьба главных героев – Орозмана в «Караване» и Кайрама в «Александрийском шейхе» оказывается связана с событиями Французской революции и наполеоновских походов в Египет и Сирию. Орозман, молодой французский дворянин, сын консула в Александрии, получивший образование во Франции, лишается во время Революции своего наследства, а его отец и брат были по ложному обвинению осуждены и казнены на гильотине. Тогда Орозман, навсегда порвав со ставшим ему ненавистным миром Европы, становится «повелителем пустыни» – вожаком шайки разбойников, грабящих в пути караваны. Но при этом Орозман представляет тип «благородного разбойника». Так, в образе Востока в сказках Гауфа появляется еще одна аллюзия – на «восточные поэмы» Байрона. «Гяур» Байрона был переведен на немецкий в 1820 году, «Осада Коринфа» в 1817, Гауф вполне мог быть знаком с этими переводами. Как и у героев «восточных поэм» личная трагедия Орозмана и его конфликт с обществом перерастают в конфликт с мирозданием. Орозман рассказывает о своем решении: «Вместе с кучкой друзей-единомышленников я вел беспокойную, бродячую, посвященную борьбе и охоте жизнь, мне хорошо живется с этими людьми, которые почитают меня как своего владыку, ведь мои азиаты – народ хоть и не такой просвещенный, как ваши европейцы, зато они чужды зависти и клеветы, тщеславия и себялюбия» (Гауф 1987: 119).

Судьба юного Кайрама, сына шейха Александрии Али-Бану, представляет как бы зеркальное отражение судьбы Орозмана. Когда Александрия была захвачена войсками Наполеона, то «эти собаки франки» взяли в плен мальчика Кайрама, чтобы держать в повиновении самого шейха и вымогать у него деньги. Потом ребенка насильно увозят в Париж, где ему дают имя Альманзор, и он становится слугой злого и властного лекаря, изучает французский, знакомится с ученым-востоковедом (здесь возникает довольно злая пародия на ученого-схоласта) и, наконец, случайно на улице встречает Наполеона, с которым мальчик был знаком еще в лагере французов под Александрией. Наполеон приводит его во дворец, дает ему денег и отправляет на первом же корабле домой. Он столь же милостив и щедр, как и Гарун аль Рашид по отношению к Саиду в сказке «Приключения Саида». Но на корабль нападают пираты, берут юношу в плен и продают в Александрии в рабство. Его покупает шейх Али-

Бану, которому Альманзор, рассказав свою историю, сообщает, что он – пропавший сын шейха Кайрам. Так счастливо заканчивается второй восточный цикл сказок Гауфа.

Понятие «национальный колорит» и его художественное воплощение (например, в романах Вальтера Скотта о крестовых походах), а также осознание связи между индивидуальной человеческой судьбой и всеобщим движением истории принадлежат к великим открытиям европейского романтизма, которые послужили основанием для появления принципиально нового героя – сильной и незаурядной личности, способной на сильные чувства, на подвиг и в то же время – на преступление. Яркость и необычность образов героев – путешественников по суше и морю, благородных разбойников, воинов и влюбленных, способных выдержать любые испытания и приключения, но иногда совершающих необдуманные поступки, сочетаются в сказках Гауфа с чертами сатиры и юмора. В образах коварных и жестоких султанов и эмиров, неразумных калифов и их лживых и вероломных визирей и советников явно просматриваются черты правителей и чиновников современных германских территориальных государств.

Но есть в цикле «Караван» одна сказка, сильно отличающаяся по своему сюжету от всех остальных – это сказка о Маленьком Муке. Это тоже романтический герой, но, в отличие от красивого и сильного Орозмана, это карлик с большой головой и уродливым телом. В отличие от другого знаменитого героя романтизма, скрывающим под уродливой внешностью живую душу и сердце, оказавшееся способным на великую любовь, Маленький Мук обречен на жалкое существование среди жестоких к нему людей – от короля до его слуг. Его наивность, с которой он надеется обрести друзей, раздавая всем деньги – ведь он стал обладателем волшебной палочки, указывающей на клады, и туфель-скороходов! – вызывает сочувствие к нему читателя. Однако, полностью испив чашу унижений и обид, хотя и одержав победу над королем, Маленький Мук возвращается в родной город, чтобы навсегда остаться одиноким, хотя и уважаемым всеми человеком. В его имени слово «Маленький» несет особую смысловую нагрузку – это маленький человек, страдающий от несправедливостей и жестокостей, его бюргеры и филистеры не принимают и ненавидят так же, как и людей искусства, художников, и этот человеческий тип представляет еще одно художественное открытие немецких романтиков. А его нелепый костюм, состоящий из огромной чалмы, халата не по росту и огромных туфель мог бы послужить пусть очень отдаленным и «восточным» вариантом образа, созданного великим Чарли Чаплином.

Подводя итоги, отметим, что благодаря синтезу волшебства и реальности, восточных мотивов и образов с достаточно легко узнаваемыми чертами повседневной жизни современной автору Германии эти сказки не только составляют наиболее важную по своему идейному содержанию и интересную по своей художественной форме часть творческого наследия В. Гауфа, но и представляют один из наиболее ярких и значительных этапов в эволюции жанра художественной сказки в контексте европейской и мировой литературы.

Интересно было бы привести высказывание о сказках Гауфа другого писателя-сказочника, Вениамина Каверина, причем особенно важно, что Каверин протягивает нить от Гауфа к великому советскому сказочнику – Евгению Шварцу: «Мне кажется, что и сказки, и новеллы Гауфа, независимо от особенностей обоих жанров, существуют в некотором волшебном пространстве, которое само по себе не требует ни

географических, ни топографических признаков. Это атмосфера чуда. Эта обыкновенность необыкновенного получила продолжение в истории мировой сказки. И самый убедительный пример подобного феномена принадлежит нашему блестящему драматургу и сказочнику Евгению Шварцу» (Каверин 1990: 7).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гауф, В. Сказки. Андерсен, Х.К. Сказки и истории. Антология. Москва: Правда (1980).
2. *Hauffs Werke in zwei Bänden* (1975). Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
3. Каверин, В. (1990). Сказки Гауфа. Вступительная статья // В. Гауф. Сказки. Москва: Художественная литература.
4. Артемьева О.А. (1983). *Жанровые и стилевые особенности малой прозы В.Гауфа*. Автореферат. Москва, МГУ.
5. Дьяконова Н.Я. (1978). *Английский романтизм: проблемы эстетики*. М. Наука.

Elena Karabegova

ORIENTAL CYCLES OF WILHELM HAUFF

Summary

Wilhelm Hauff's *Oriental Cycles* – *The Caravan* and *The Sheik of Alexandria and his Slaves* make an important part of his fairy tale heritage. The perception of Oriental culture was rather slow in Germany and owed much to the appearance of Oriental themes in French Enlightenment Literature as well as J.G. Herder's works. Hauff's Oriental tales were composed in the second half of the 19th c. when Hoffman's literary career was already declining, the three volumes of the Grimms' *Kinder- und Haus Märchen* were published and Brentano's fairy tales were being created. The stories in these collections interweave the poetic qualities of the German romantic fairy tale with oriental elements. On the one hand Hauff's *Oriental cycles* are rich in eastern flavour, on the other hand the characters are endowed with marked romantic features.

Нина Айрапетян

ТЕМА ПРАВИТЕЛЯ И ВЛАСТИ В АРАБСКОЙ СКАЗКЕ У. БЕКФОРДА «ВАТЕК»

Уильям Бекфорд (1760–1844) принадлежит к английским писателям эпохи предромантизма, который датируется современными исследователями от появления «Новой Элоизы» (1761) Руссо до 1824г. (года гибели Байрона).

Как указывает Н. А. Соловьева в своем труде «У истоков английского романтизма» (1988), впервые этот термин был предложен французским исследователем Д. Морие в 1909г. До этого предромантизм не рассматривался как отдельный этап в развитии европейской литературы. В. М. Жирмунский в послесловии к «Фантастическим повестям» («Замок Отранто», «Влюбленный дьявол», «Ватек», 1967) включает в понятие романтизма сентиментальную поэзию, «готический роман», литературу «бури и натиска», а Соловьева указывает также на факторы кельтского возрождения и поднимающийся интерес к скандинавской теме в 18 веке. У. Бекфорд при этом не включен в систему анализа английского предромантизма, очевидно потому, что сказка «Ватек» написана на французском языке.

Необходимо отметить, что делая главным героем этого произведения реальное историческое лицо 9 в., халифа Ватека из рода Абасидов, внука Гаруна аль-Рашида, Бекфорд поднимает тему власти, характерную для целого ряда сказок «Тысячи и одной ночи». Эта тема была особенно близка Бекфорду, мечтавшему о так и не осуществившейся политической карьере, несмотря на происхождение (отец его был олдерменом и лорд-мером Лондона), богатство и блестящее образование.

Знатор древних и новых европейских языков, Бекфорд по собственному желанию изучал также персидский и арабский языки. Проводя длительное время за границей, он приобрел привычки европейца-космополита, увлекающегося одновременно европейским и восточным Средневековьем.

Развитие ориентализма в Европе связано как с арабским нашествием («Песнь о Роланде», 1100г., «Песнь о Сиде», 1140г.), так и с крестовыми походами в Иерусалим, отразившимися в рыцарских романах. Затем он проявился в новеллах Возрождения, насыщенных яркими приключениями и путешествиями.

В период Просвещения 18 века ориентализм приобрел новую, актуальную направленность. Тема правителя и власти становится основной в таких произведениях как «Персидские письма» (1720) Монтескье, «Философские повести» Вольтера («Задиг», 1748), которые он сам называл философскими сказками, в его же трагедии «Магомед» (1742), в опере Бомарше и Сальери «Тарар» (1787). От показа и разоблачения картин восточной деспотии просветители постепенно переходят к утверждению идеи царства «справедливости и любви» («Задиг» Вольтера и «Тарар» Бомарше). Так иносказательно идеал просвещенного монарха отразился в ориенталистских произведениях французских писателей 18 века.

В свою очередь, исследователи творчества Бекфорда, отмечая тот факт, что сказка «Ватек» (1786) написана на французском языке, приходят к выводу, что он следует французской литературной традиции, начиная от А. Галана, переводчика сказок «Тысячи и одной ночи» в начале 18 в., до Вольтера. Сохранились также его собственные десять переводов сказок с арабского на французский (1780–1783) и незаконченная французская рукопись арабской сказки о Дарианоке, юноше из страны Гу-Гу, в которой обнаруживается полное разочарование автора в делах правителей и их приближенных. В этой сказке проявляется характерный для предромантизма элемент мистицизма, который станет одной из составляющих структуры сказки «Ватек».

Необходимо отметить следующее: проведя сравнительный анализ данной сказки и некоторых сказок «Тысяча и одной ночи», мы пришли к выводу, что Бекфорда интересовали не только «романтическая трактовка восточной тематики» и чудеса, которыми наполнены арабские сказки, но и своего рода их разоблачение, пародирование, доходящее до гротеска. Сказка «Ватек» – не бегство от реальной действительности на неизвестный и манящий Восток, что будет присуще произведениям европейского романтизма. У Бекфорда это продолжение и развитие традиционной для 18 в. критики абсолютизма, с использованием мотива таинственных, дающих власть восточных амулетов (мотив, который возникнет в новой трактовке в философской повести Бальзака «Шагреневая кожа», 1831 г.).

Относительно сказки «Ватек» Жирмунский указывает, что «тайны готического романа являются здесь в ориентальном облачении» (Литературные памятники 1967: 282). Сам Бекфорд перестроил в готическом стиле родовое поместье в Фонтхилле, увенчав его «небывалой высоты» башней (300 футов), которая рухнула через несколько месяцев, была возведена заново и простояла двадцать четыре года. Жирмунский считает, что ее идея была подсказана Бекфорду «Ватекем». Соловьева приводит тот факт, что в 1819 г. Т. Рикмен в «опыте определения стилей английской архитектуры» окончательно закрепил за национальным готическим стилем, который простоял до 50-ых годов XIX в.

В свою очередь, проследив мотив башни в сказках «Тысячи и одной ночи», мы обнаружили его в «Рассказе о горделивом царе», где властитель построил для себя «высокий дворец, возвышавшийся и уходящий ввысь». Третьи подчеркнув элемент высоты, сказка закрепила его в характеристике мнимого величия правителя, который достиг исполнения своих самых заветных желаний, но тут же лишился всего. Аллах послал ему ангела смерти, который обвинил его в том, что он не употребил свою власть и свои деньги для помощи нуждающимся, не строил монастыри, мечети, мосты и водопроводы, а истратил их ради страстей своих.

Такова, в целом, и сюжетная линия сказки «Ватек» (исторический халиф Ватек умер в возрасте 32 лет). Аллах выступил в ней как верховный судья, с иронией наблюдая за попытками Ватека достичь неба путем строительства башни с одиннадцатью тысячами ступеней.

Другим источником сказки «Ватек» послужила, несомненно, «Сказка о Джиллиаде и Шимасе» из индо-иранского цикла сказок «Тысячи и одной ночи». По жанру это так называемая обрамленная повесть, которая, придерживаясь четкой сюжетной линии, состоит из множества историй, определяющих взаимоотношения царя и его подданных. Главный аспект власти – справедливость к поданным (Соломонов суд), ведь если ее нет, подданные восстают. Нужно отметить, что в средние века большую ценность представляли так называемые «царские зеркала», книги, в которых

давались советы царям и царедворцам о том, как внушать уважение к власти, соблюдать правила этикета и обладать сведениями из области научных знаний (интересно, что подобное сравнение принца Гамлета с зеркалом, увы, разбитым, приходит на ум Офелии, убеждающейся, как ей кажется, в его безумии). Но в сказках все выглядит не так однозначно. Например, в «Сказке о Джиллиаде и Шимасе» ставится вопрос о безраздельной власти. Чтобы ее достичь, нужно убивать всех остальных обладателей власти: везирей, военачальников, царедворцов. Власть прежде всего надо употребить для наслаждений, советуют царю его жены. Ту же роль играют в сказке Бекфорда мать Ватека, царица Каратис, и его возлюбленная Нурониор, дочь эмира, которые отвратили халифа от государственных дел и заботы о своих подданных.

В восточной сказке мудрый отрок, сын казненного везира Шамиса, возлагает вину не только на женщин, но и на самого царя, поскольку Аллах дал человеку свободную волю, и дело не в предопределении, как считает царь, а в желании самого человека совершать добро и зло. Сказка завершается раскаянием царя, едва не утратившего свои владения, и восстановлением гармоничных отношений со своими подданными, которые в свое время создал его отец Джиллиад.

В сказке «Ватек» Бекфорда, в отличие от данного первоисточника, полностью дискредитирует институт власти, который находится в руках просвещенного, но деспотичного и изнеженного правителя. Т.о., теория «просвещенной монархии» была развенчана Бекфордом еще при жизни самого Дидро, не скупящегося на лестные эпитеты в адрес Екатерины II, которая щедро вознаградила его за веру в ее просветительские таланты.

Из «Сказки о Джиллиаде и Шимасе» Бекфорда взял и по-своему обработал эпизод, который задает тон всему повествованию, Шимас говорит юному царю, сыну умершего Джиллиада: «Аллах дал человеку и сделал пять чувств причиной блаженства или вечного огня». Весь замысел сказки «Ватек» как бы заключен в этой емкой фразе, от начала и до конца. Сказка начинается с описания блаженства, которое испытывает Ватек в своих пяти дворцах, услаждающих его вкус, слух, зрение, обоняние, чувственность (Маруф-башмачник 1986: 331). Восточная экзотика здесь переплетается с обыгрыванием эстетики рококо, и это сближение двух эпох было совершенно прозрачным для читателей «Ватека», особенно если вспомнить пользующуюся большим успехом серию картин «Пять чувств» художника Жана Пау (1677–1734). Если в восточной сказке юноша-царь хочет знать, сотворены ли эти чувства ради добра или зла, то в сказке Бекфорда они призваны служить лишь наслаждению. Нарядно-декоративный стиль описания придворных празднеств Ватека, дразнящая чувственность и жеманность дочери эмира Нурониор, бездумное наслаждение жизнью – все это было близко и понятно читателям «Ватека», тем более, что само искусство рококо в 18 в. стало своеобразным прощанием с миром галантных празднеств и сословно-аристократических иллюзий (которые позднее безуспешно пытался возродить М. Пруст в своих романах). Увлечение матери Ватека, царицы Каратис, черной магией невольно приводило на память современникам Бекфорда процесс 17 в. над колдуньей Вуазен, в который была замешана фаворитка короля Людовика XIV Франсуаза Монтеспан, «султанша», как между собой называли ее придворные. Стихией ее, как и у царицы Каратис, были дворцовые интриги. В 1691 г. герцог Менский, ее сын, приказал силой освободить покой своей матери в Версале. А в конце жизни ее постоянно терзал страх смерти и ада. Сам Людовик XIV, утвердивший свой

девиз «Государство – это я», с детства страдавший буемией (обжорством), больше всего ценящий лесть, сменявший множество фавориток, также мог стать одним из прототипов Ватека. У. Черчилль писал о нем: «Внешний лоск и хорошие манеры, пышный церемониал и отработанный этикет лишь подчеркивали низость его образа жизни». Надгробную речь над ним в 1715 г. епископ завершил фразой: «Только Бог велик!», которая идентична прославлению Аллаха на Востоке, удерживавшего правителей от безмерного величия, самомнения и гордости.

Земная жизнь Ватека заканчивается во владениях Эблиса, куда он направился за волшебными талисманами по наущению его посланца, «индийца из неведомой страны», оказавшего большое влияние на его мать, царицу Каратис. До этого они вместе попирают мыслимые и немыслимые законы в общении как с самыми почитаемыми лицами государства, так и с простыми людьми. Все они трепещут перед ним и в то же время стараются высказать ему свою любовь, как наместнику Аллаха, за что в ответ получают или смерть, или страшные унижения и увечья. Разрешить эту ситуацию могло лишь глубокое разочарование поданных в своем властителе. Вот как анализирует этот процесс в книге «Пророк» Джебран Калил Джебран: «А если это деспот, которого вы хотели бы свергнуть с престола, посмотрите прежде, разрушен ли его престол, воздвигнутый в вашей душе» (Джебран 2003: 77).

В финальных сценах «Ватека» ощущается определенное влияние «Рассказа о Хасибе и царице змей» из сказок «Тысячи и одной ночи». Так же, как один из героев этого повествования отправляется на поиски места последнего успокоения царя Сулеймана (Соломона) с целью завладеть волшебным перстнем, полученным в дар от Аллаха и дающего власть над миром, Ватек отправляется в длительный путь, надеясь с помощью талисманов завладеть миром и сокровищами горы Каф, опоясывающей земную твердь.

Так же, как и в восточной сказке, правая рука Сулеймана, возлежащего на ложе в подземном царстве, лежит у него на груди, но когда он с мольбой поднимает руку, вызывая о скором прекращении своих адских мук, посланных ему за принятие огнелюбства, Ватек в ужасе видит, что сердце Сулеймана охвачено пламенем, и уже не прикасается к талисманам. Ими завладевает Каратис, которую Ватек вызывает в ад, чтобы проклясть ее за те нечестивые знания, которыми она его снабдила. У каждого из них сердце превращается в пылающий уголь (адское пламя Бекфорд переносит в грудь грешников), они обречены на вечные скитания в царстве Эблиса, не зная ни минуты покоя, и лишены надежды, в отличие от царя Сулеймана. Это наказание символизирует жгучие муки совести, которые не могут унять все сокровища, которые брошены джиннами к ногам Каратис.

Стиль этой части повествования становится тяжелым и мрачным, в особенности при изображении дворцов Истахара и подземного мира и при изображении самого Эблиса, сидящего на огненном шаре. Но автор явно приближает его к своим современникам: он казался молодым человеком лет двадцати с правильными и благородными чертами, а в его глазах отражались отчаяние и надменность.

Необходимо отметить, что на формирование эстетики предромантизма оказало влияние учение Э. Берка (1729–1797). Полемицируя с просветителями, он предложил вместо категории прекрасного категорию возвышенного, тесно связанного с ужасным, поскольку человеческие эмоции связаны не только с удовольствием, но и болью, страданием. Т.о., эстетика «готического романа» получила теоретическое обоснование уже в процессе своего развития.

Несомненно, что А. С. Пушкин был знаком со сказочной повестью «Ватек» и, возможно, строки «И уголь, пылающий огнем, во грудь отверстую водвинул» в стихотворении «Пророк» (1826) возникли под влиянием финальной сцены этого произведения, единственного, которое пережило своего творца. Знаменитый 38 псалом Давида, где звучит песнопение «Воспламенилось сердце во мне, в мыслях моих возгорелся огонь: я стал говорить языком моим» (Библия 1988: 551) повлиял в свое время и на Данте при создании «Vita nova», и на Пушкина, вдохновенно заговорившего библейским языком. В то же время реминисценция на один из мотивов произведения Бекфорда, автора 18 в., написанного на французском языке, вошла как яркий и выразительный символ в образную систему стихотворения «Пророк», ставшего своеобразным свидетельством творческой зрелости гениального русского поэта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Библия. (1988). Москва: Издание Московской Патриархии.
2. Литературные памятники (1967). Гораций Уолпол. Жак. Казот. Уильям Бекфорд. Ленинград: Наука.
3. Соловьева Н. А. (1988). *У истоков английского романтизма*. Москва: Издательство МГУ.
4. *Тысяча и одна ночь* (1983). Т. 5. Душанбе: Ирфон.
5. Маруф-башмачник. *Избранные сказки, рассказы и повести из «Тысячи и одной ночи»* (1986). Москва: Правда.
6. Шифдар, Б. (1975). *Вступительная статья к книге «Тысяча и одна ночь»*. Библиотека Всемирной литературы. Москва: Худ. литература.
7. Борисов, Ю. В. (1991). *Дипломатия Людовика XIV*. Москва: Международные отношения.
8. *Французская живопись: XVI – первая половина XIX века*. ГМИИ им. А. С. Пушкина (1991). Москва: Изобразительное искусство.
9. Джебран Калил Джебран (2003). *Пророк*. София.

Nina Hayrapetyan

THE THEME OF THE RULER AND POWER IN BECKFORD'S ARABIAN TALE 'VATHEK'

Summary

Vathek was written during a time period when European culture was strongly influenced by Orientalism. In Zhirmunsky's definition Beckford's *Vathek* is a Gothic novel in Oriental attire. *Vathek* is closely connected to *Arabian Nights*' motifs. The comparative analysis of Beckford's *Vathek* and some tales of *Arabian Nights* shows that Beckford's tale is not merely a romantic interpretation of oriental themes but a kind of revelation, even a parody of Arabian tales, rather close to grotesque. The institution of power is completely discredited by Beckford. Even though the ruler he presents is highly educated, he is unfair and oppressive. The problem of interrelations of the ruler and his subjects are still of major importance in our days.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹԻ ԴԵՐՎԻՇԸ

Հեքիաթներում արևելքի երկրների թափառական կերպարներ են՝ անտուն, անընտանիք, հմուտ արհեստների, երաժշտության, արվեստների, գուշակության, բուժման, հմայությունների մեջ, հասարակությունից դուրս, բայց կապված հավասարապես բոլոր խավերի հետ: Նրանց ողջ կյանքն անցնում է ճանապարհներին: Արևելքում նրանք ժողովրդական առօրյա դեմքեր են եղել, աչքի ընկել ճարտար լեզվով, ազատախոհությամբ, արդարամտությամբ և համարվել են ժողովրդի մեջ իշխող տրամադրությունների արտահայտիչներ: Նրանք ազատորեն շրջում են երկրներով, քաղաքից քաղաք, մուտք գործում բոլորի՝ և հասարակ մարդկանց, և թագավորների տները, գիշերելու տեղ խնդրում, վայելում բոլորի հյուրասիրությունը: Նրանց առջև բաց են բոլորի դռները (ԵԼՄ Գ, 153): Նրանք միջնորդներ են հասարակության տարբեր շերտերի, մարդկանց ու սրբազան, խորհրդավոր ոլորտների, տարբեր քաղաքակրթությունների միջև: Նրանց ամենուր սիրով են ընդունում, բայց նաև՝ վախենում են:

Հմուտ լինելով կախարդությունների մեջ՝ երբեմն նրանք տեր են դառնում անսահման զանգերի, բայց հիմնականում ունեզուրկ են, աղքատ, կեղտոտ, վատ հագնված, չսափրված: Հեքիաթներում (երբեմն էլ իրականության մեջ) հաճախ թագավորներն են դերվիշի հագուստների մեջ ծալված շրջում իրենց երկրում, տեսնելու մարդկանց վիճակը:

Դերվիշների մեջ կան չարագործներ ու կախարդներ, որոնք իրենց հմայական գործունեությունն օգտագործում են ի չարս: Մեծ մասամբ նրանք են, որ հեքիաթի հերոսին մղում են նվիրագործական փորձությունների, արգելքներ ու խոչընդոտներ ստեղծում նրանց ճանապարհին, նվիրագործողի իրենց գործառնությամբ համեմելով բացասական երանգներով: Երբեմն այդ բացասականն այնքան է թանձրանում, որ դերվիշին փոխարկում է զուտ թշնամական կերպարի, որոշ դեպքերում դարձնելով հերոսի կնոջն առևանգող Ջանփուլատին կամ երիտասարդ աղջիկներին սպանող Կապույտ Մորուքին փոխարինողներ (ՀժՀ VIII, 755-756, XII, 349 և այլն), աղբյուրի տակ ապրող կախարդներ (ԵԼՄ Դ, 96), դիվային հատկություններ ձեռք բերած և երբեմն էլ փորձությունները չհաղթահարող պատանիներին ուտող սարսափելի մարդակերներ (ՀժՀ VII, 607, IV, 311, VIII, 239):

Դերվիշները միանշանակ կերպարներ չեն, բազմաբնույթ են, բազմադեմ, տարբեր, խայտաբղետ: Նրանց մեջ շատ են նաև բարիները, որոնք իրենց գիտելիքներով ու հմայությամբ օգնում են նեղն ընկածին: Բուժման մեջ հմուտ են, նրանք գուշակում են հիվանդության պատճառն ու բուժում առաջարկում: Իմաստուն են, տեղյակ ամեն ինչից, խորագետ, գրագետ, հաճախ իրենց մոտ հմայական գրքեր են պահում (ՀժՀ XIII, 471): «Դավրեշներ խելոք ու սարքաստ (-համարձակ, ազատախոհ) կեղևին» (ՀժՀ X, 304): Այդ պատճառով էլ անգամ թագավորներն են դիմում նրանց խորհրդին (ՀժՀ IX, 20-21): Ամենագետի իրենց հատկություններով հաճախ դառնում են հեքիաթի հերոսի օգնականն ու

խորհրդատուն (ՀժՀ XV, 75, XII, 496, IV, 461, ԱՀ XXII, 165), անգամ գումարի դիմաց խորհուրդներ են տալիս (ՀժՀ XIII, 282-283, 295): Նրանց հասու են ոչ միայն վերերկրային գիտելիքներն ու առեղծվածները, այլև տեղյակ են մարդկային հոգու գաղտնիքներին, նրանց թուլություններին, գաղտնի ձգտումներին (ՀժՀ XIII, 471), հաճախ դառնում են լուր տանող-բերողներ ու զանազան գործեր կարգավորող միջնորդներ (ՀժՀ IX, 431-434): Նրանց իշխանությունը տարածվում է նաև կենդանիների վրա: Լավ օձահմաններ են: Մի հեքիաթում իրանցի դերվիշը օձերին թույլ է տալիս փաթաթվել երեխայի վզով, ինքն էլ արաբերեն աղոթք է ասում, իբրև թույլ է, որ երեխաներին օձ ու կարիճ չխայթի և փող հավաքում (ԵԼՄ Ա, 236): Այլ տեղ վիրավոր ամուսնուն փնտրող աղջիկն ականատես է լինում, թե ինչպես երկու դերվիշներ «շվացնում» են, «պետ-պետ» օձեր են հավաքվում, դերվիշները նրանցից հարցնում են «հազար ու մեկ ցավի ու վերքի դեղ ու դարմանի» մասին, և այստեղ աղջիկը լսում է նաև ամուսնուն բուժելու միջոցը (ԳՍ Ե1, 452-453):

Այլ տեղ թագավորի որդու կինն ամուսնությունից ի վեր 15 տարի է՝ չի խոսում: Ամուսինը խնդրում է դերվիշին, որ թուղթ բացի, որ կինը կարողանա խոսել: Դերվիշն ասում է, որ նա համր չէ, այլ պատճառ ունի չխոսելու, և առաջարկում երեք որդիներին երեք տարբեր գույնի ձվեր բաժանել, որ նրանք կովեն, մայրը միջամտի և խոսի (ՀժՀ XIII, 446):

Մի հեքիաթում դերվիշը հանդիմանում է թագավորին ու թագուհուն՝ նրանց թաքուն չար մտքերի համար, որի պատճառով որդին կույր է, խուլ ու համր: Դերվիշի մոտ թագավորն ու թագուհին խոստովանում են, մեղա գալիս, նոր միայն որդին բուժվում է (ՀԼՄ 14, 149): Դերվիշն այստեղ բարոյական չափորոշիչի դերում է հանդես գալիս և նպաստում երկրի ղեկավարի բարոյական կատարելագործմանը:

Նույն կերպ մի հեքիաթում դերվիշը առատ ողորմություն տվող անզավակ թագավորի կնոջը խորհուրդ է տալիս, որ նրանք անարդար չբանտարկեն, չկախեն մարդկանց, վերադառնան «աստու ճանապարհին», մատաղ անեն, մոմ վառեն, և աստված որդի կտա: Նրանք հետևում են դերվիշի խորհրդին և զավակ ունենում (ՀժՀ VIII, 201):

Սովորաբար դերվիշը, տեսնելով մարդկանց, միանգամից հասկանում է նրանց «դարդը» (ՀժՀ XIII, 74, XV, 319, XIV, 41, ԵԼՄ Բ, 376), փորձում բուժել: Կամ այդ իմանում է՝ վիճակ, «ռամ» գցելով (ՀԼՄ 15, 54, ԵԼՄ Բ, 234), կամ հարցեր ուղղելով՝ քայլ-քայլ պարզում է ճշմարտությունը, խորանում դիմացինի վշտի պատճառի մեջ, բուժում առաջարկում: Երբեմն դա անում է անհատույց, երբեմն էլ հատուցում պահանջում կամ պայման է դնում հետագայում ստանալու հատուցումը (ՀժՀ VI, 116-118):

Դերվիշի ամենաբնորոշ բուժական գործառնությամբ ամուսնունը վերացնելն է: Մի տարբերակում նա «ծծու դեղ» է ծախում (ՀժՀ XIII, 102), այլ տեղ՝ 40 տեսակ դեղ է ծեծում սանդի մեջ, տալիս թագավորին, որ խմի ու զավակ ունենա (ԵԼՄ Բ, 234): Բայց ամենից տարածված «միջոցը» խնձորն է, որ կիսում են թագավորն ու թագուհին, ուտում և ինն ամիս անց զավակի տեր դառնում:

Ամենավաղնշական ժամանակներից սկսած մարդկային քաղաքակրթության կարևորագույն տոներն ու ծիսակատարությունները ձևավորվել են եղել բեղմնավորության, արգասավորության, պտղաբերության աստվածներին: Նրանց փառաբանել են, մեծարել, քանի որ նրանց պարգևած բերքի, բարիքների անատությունից է կախված եղել մարդկանց բարօրությունը: Պատկերազրության

մեջ ստվար թիվ են կազմում բեղմնավորության խորհրդանիշերը: Աշխարհաստեղծման սկիզբը հենց համարվել է արամյան արդյունք, որում էական դեր է վերապահվել հայր-երկնքի ու մայր-հողի սեռական մերձեցմանն ու հողի, երկրի բեղմնավորմանը:

Մարդկանց բեղունությունն էլ բարիք է համարվել: Ամուսնացող զույգերին ամենակարևոր բարեմաղթանքները նրանց բազմանալուն, սերունդ տալուն, շատ զավակներ ունենալուն են վերաբերում: Իսկ ամուսնությունը և սեռական անկարողությունը համարվել են անեծք ու պատուհաս, մեծագույն դժբախտություն:

Հեքիաթներում հաճախ է հանդիպում ամուլ, անզավակ, դժբախտ թագավորի կերպարը: Ամուսնությունը, մանավանդ թագավորինը, համարվել է հասարակական, սոցիալական հարաբերությունների ներդաշնակության խախտման արդյունք, դրա դիմաց աստծո սահմանած պատիժ, որի վերացմանն ուղղված ծեսեր ու զոհաբերություններ էին կատարում, սրբերի դուռը գնում, դիմում գուշակների օգնությանը: Ազգագրական աղբյուրները լի են ամուսնության դեմ կատարվող հազար ու մեկ գործողությունների նկարագրություններով ու հեքիմական դեղատոմսերով: Մինչդեռ հեքիաթներում այդ միջոցներն այնքան էլ բազմազան չեն:

Անզավակ մարդու վիշտը մեծ է: Որքան էլ հարուստ է, «մալ ու դովլաթի տեր», բայց աչքին չի երևում, քանի որ «մի պտուղ չունի», որ իրենից հետո ունեցվածքը վայելել, և պատրաստ էր ողջ թագավորությունը տալ հանուն ժառանգ ունենալու (ՀժՀ II, 222-224): Մի հեքիաթի անզավակ հայրն իր ողջ հարստությունն է ծախսում հեքիմների ու գրբացների վրա, որ մի զավակ ունենա, բայց նրանք օգնել չեն կարողանում (ՀժՀ X, 62): Քանի որ ամուսնությունը համարվել է աստծո պատիժ, ամեն ինչ արել են՝ նրա գթասրտությանն ու ողորմածությանն արժանանալու համար: Էլ սրբի դուռ գնալ ու ողորմություն բաժանել (ՀժՀ II, 189), էլ ժամում, մեջիթում աղոթել, Քուռ գետի վրա կամուրջ գցել, ժամ կառուցել (ՀԱԲ 15, 105), սովի տարում աղքատներին ցորեն բաժանել (ՀժՀ VI, 140), ողորմություն բաշխել ժողովրդին (ԱՀ XIV, 100)¹ արդյունքում երբեմն աստված ողորմում է և զավակ տալիս:

Սակայն միշտ չէ, որ այս միջոցներն օգնում են անզավակ ամուսիններին: Եվ այստեղ է, որ օգնության է հասնում դերվիշը, հանկարծակի հայտնվում և խոստանում փարատել անպտուղ ամուսինների վիշտը: Երբեմն նա գիր է անում, որի վարպետն է, անզավակ թագավորի կինը հղիանում է, որդի ունենում (ՀժՀ VIII, 38): Ավելի հաճախ նա խնամում է հանում իր ծոցից, տալիս թագավորին, որ նա այն ուտի իր կնոջ հետ, և երեխա ունենան:

Խնամքը տարրորդակ ու բազմաթիվ խորհրդանիշ է, որը նշանակում է և՛ սեր, և՛ կուսություն, և՛ անմահություն պարզևորդ պտուղ: Անմահական խնամքը երիտասարդացնում է ծերին և բուժում հիվանդին (ՀժՀ XIV, 319, 468-469): Անմահական խնամքով և ջրով պառավը կենդանացնում է մասնատված տղային (ՀժՀ XV, 132-133): Անմահական խնամքը մոտեցնելով մահամերձի քթին, Գաբրիել հրեշտակը խաղաղությամբ, առանց չարչարելու առնում է արդար մարդու հոգին (ԷԱԺ Դ, 197): Խնամքը նաև կյանքի խորհրդանիշ է: Կինն այրում է կենդանակերպ ամուսնու կաշին, ամուսինը աղավաղ է դառնում, թոչում (մահվան խորհրդանիշ): Կինն առնում է երեք խնամք և գնում փնտրելու ամուսնուն, ճանապարհին խնամքները բաժանում է ամուսնու մասին լուր տվողներին, վերջին խնամքը տալով՝ սպառվում է նաև իր կյանքը, ինքն էլ աղավաղ է դառնում, ընկերանում ամուսնուն, սպառվում է նաև իր կյանքը, ինքն էլ աղավաղ է դառնում, ընկերանում ամուսնուն, և միասին գնում են ապրելու ծովի մեջ (=այն աշխարհում) (ՀժՀ VIII, 19): Անմահություն

փնտրող տղային «ֆալաքը» (ճակատագիր) երեք անմահական խնամք է տալիս, տղան դրանք բաժանում է ուրիշներին և ինքը մեռնում (ՀժՀ II, 320-322):

Խնամքը սիրո միջնորդն է: Միմյանց խնամք ուղարկելով՝ հայ աղջիկն ու տղան խոստովանել են իրենց սերը: Այդ դերն արտացոլված է նաև հեքիաթներում: Աղջիկն իր հավանած փեսացուն խնամք է նետում՝ բոլորին հայտնի դարձնելով իր ընտրությունը (ՀժՀ XIV, 380): Տղան թագավորի աղջկան է տալիս անմահական խնամքը՝ իբրև սիրո նշան կամ ամուսնության առաջարկություն (ՀժՀ XV, 37): Խնամքի մեջ դրած մատանիով հերոսը թագավորի աղջկան իմաց է տալիս իր վերադարձի մասին (ՀժՀ XIV, 23): Խնամքը սիրո և հավատարմության ուխտի ծիսական փոփոխակն է: Այսպես, շեյխի աղջիկը արհեստավոր տղային խոստանում է, որ կսպասի նրան ու կամուսնանա հետը, եթե տղան գնա արհեստի մեջ հմտություն ձեռք բերելու, և որպես նշան՝ խնամք է տալիս, որ քանի չի թողնել՝ կսպասի նրան (ՀժՀ XIV, 92):

Ոսկե խնամքը խորհրդանշում է հարսնացու աղջկան, քույրների առաջնորդի վրանի վրա ոսկե խնամք է դրված, դա նշանակում է, որ նա «ճրագի պես» շողշողուն, ամուսնացնելու տարիքի աղջիկ ունի (ԵԼՄ Գ, 29-30): Այստեղ խնամքը խորհրդանշում է նաև աղջկա անառատությունը:

Խնամքը նորընծյուղ կյանքի սկզբնավորողն է. պառավը աստծուց երեխա է խնդրում, աստված երկնքից երեք խնամք է ուղարկում, դրանք պառավը դնում է օրոցքում, խնամքները մի քանի օր անց տղաներ են դառնում (ՀԱԲ 20, 78-79): Այս գործառնությունով խնամքը պտղաբերության, բեղմնավորության, սեռական սիրո խորհրդանիշ է, կապված Աստղիկ դիցուհու պաշտամունքի հետ (Մելիք-Մուրադյան, 2000, 115 է), նրա բուսական քնորոշիչներից մեկը:

Խնամքը նաև սեռական հասունության, առնական ուժի նշան է. թագավորի քառասուն որդիները պատրաստ են ամուսնության, սակայն հայրը դա չի նկատում: Թագավորի փոքր որդին մի խնամք է բերում հորը և հարցնում, թե ինչ կլինի խնամքը, եթե երկար պահեն: Հայրն ասում է՝ կհոտի: Որդին նեղացած ասում է. «Բա մենք չենք հոտում, ինչի մեզ չես աղջիկ ուզում» (ՀժՀ VI, 677):

Սեռափոխ եղած՝ տղա դարձած աղջիկ-փեսան խնամք ուտելով լրիվ առնականանում է և գնում կնոջ անկողինը (ՀժՀ XIV, 182-184): Նույն հեքիաթի մի այլ տարբերակում անմահական խնամք բերելու ուղարկված և տղա դարձած աղջիկ-փեսային երբ հարցնում են, թե բերել է խնամքը, նա պատասխանում է. «Խնամքը ես եմ, ինչ խնամք բերեմ: Դուք ինձ դրզել եք, որ ես դառնամ խնամք, ես ել դառել եմ ու էկել եմ, էլ ինչ եք ուզում» (ՀժՀ VIII, 789): Այստեղ խնամքը տղամարդու առնական գործության անթաքույց նշանակ է:

Խնամքը նաև սեռական գործողություն է խորհրդանշում², չորանը հասնում է խնամքի այգին և տիրանում թագավորի աղջկան (ՀժՀ V, 360): Դերվիշը անզավակ թագավորին խնամք է տալիս, որ ինքն ու կինն ուտեն, կճնայենք տան ձիուն, կինը զույգ զավակ ունենա, ստերը ձին՝ զույգ քուտակ, որոնք հետագայում դառնում են նույն խնամքից ծնված թագաժառանգի հավատարիմ և իմաստուն օգնականն ու խորհրդատուն: Թագավորը գալիս է կնոջ անկողնու մոտ, գոտկից խնամք է

1 Այս դրվագը կա նաև «Մասնա ծեր» էպոսում: Խանդութը Դավթին տեսնելով, խնամք է նետում նրան (ՄՄ Ա, 34):

2 Անկտորները և զվարճախոսությունները նա տալիս են դրա ապացույցները, մի շատ «ման եկած» աղջկա հարս են տանում և հաջորդ օրը ետ ուղարկում հորանց տուն: Աղջիկը ճամպորկը ձեռքին մտնում է իրենց թաղը, տղաները հեզնում են. «Ես ինչ է, կարմիր խնամք ես բերել»: «Կարմիր խնամք թողեցիք... կանաչ-կանաչ կերպը», - պատասխանում է աղջիկը (ԴԲՆ):

ընկնում, կինն ասում է. «Էս ինչ խնձոր է, երիտասարդությունդ նոր միտքդ զընկնե՛ր» (ՀԺՀ IV, 302): Սեռական սիրո խորհրդանիշ է նաև աստվածաշնչյան իմացության ծառի պտուղը: Ս. Գրքում ոչ մի տեղ նշված չէ պտուղի տեսակը, սակայն բոլոր ժամանակների պատկերագրության, գեղանկարիչների գործերում այն խնձորի տեսքով է պատկերված և այդպես էլ ընկալվել է ս. Գրքի բանավոր ու գրավոր մեկնություններում: Այդ պտուղի կեսն ուտում է Եվան, կեսը տալիս Ադամին, և միասին գործում են մարդկության առաջին մեղքը՝ սեռական սիրո հաճույքը վայելում: Բացառված չէ, որ աստվածաշնչյան պատմմի ավելի հին, բանավոր պատմություններում սեռական գործողությունը տեղի ունեցած լինի Եվայի և նրան գայթակղող ու խաբող օձի միջև, ինչպես դա եղել է Լիլիթի դեպքում: Կանոնիկ Աստվածաշնչում Լիլիթ չկա, այդ դավաճանության, նրանց սեռական կապի գաղափարը խորհրդանշական կերպով արտացոլված է խնձորի մեջ, որը տրվում է Եվային Սատանայի կողմից: Օձը արական ուժի ֆալլիկ խորհրդանիշ¹ է և ավելի շատ նրան է հատկանշում գայթակղողի դերը, որով այս պատմությունը կմիավորվի խեթական հնագույն առասպելներից² սերող, կամ ավելի հին ընդհանուր արմատներ ունեցող առասպելի հետ, որը պատմում է ամպրոպային աստծուն օձի հետ դավաճանող կնոջ և նրանից ծնված զավակի մասին: Հայ առասպելաբանության մեջ դրան համարժեք է Արտաշեսի, Մաթենիկի և վիշապագուն Արգավանի սիրային եռանկյունին: Արտավազդն ամենայն հավանականությամբ այդ սիրային կապից է ծնվել, որքան էլ վիշապական պատմությունները փորձում են մեղմել և վիշապագուն հորից ժառանգած դիվական գծերը մեկնաբանել իբրև՝ «վիշապագունը մանուկ Արտավազդին գողացան և նրա տեղը դրին դե» (Մովսես Խորենացի 1981, 233):

Հեքիաթներում կնոջ դավաճանության պահը բացակայում է, փոխարինվելով աստվածաշնչյան մոտիվը հիշեցնող խնձորով. անզավակ, ամուլ թագավորի կինը հղիանում է դերվիշի տված խնձորից, որը սեռական գործողության ակնարկ է ենթադրում: Դերվիշի խնձորից հղիանալու մասին հեքիաթները բազմաթիվ են, որը վկայում է կայուն, արմատացած առասպելաբանական հեքիաթի ու վիշապական կարծրատիպի առկայության մասին: Հեքիաթների մի մասում դերվիշի դերը սահմանափակվում է միայն «բեղմնավորիչ» խնձոր տալով: Որոշ դիպաշարերում դերվիշն իրեն որոշակի իրավունքներ է վերապահում ծնված երեխաների նկատմամբ. նա կամ պահանջում է երեխաներին անվանակոչելու իրավունքը, կամ նույնիսկ տարիներ անց վերադառնում է ծնված ու հասակ առած որդու (մի տարբերակում՝ դստեր) ետևից: Այսպիսի հեքիաթներում նրա դերակատարումը երկակի է, հիմնականում բացասական. երբեմն նա նաև օգնում է տղային, բայց մեծ մասամբ ուզում է օգտագործել իր նպատակների համար, ապա վերացնել

1 Զբեր կանայք օձի շապիկ էին պահում շորերում՝ հղիանալու ակնկալիքով (Մտեփանյան 2007, 59): Երագուն անկողնու մեջ օձ տեսնելը նշանակում է ամուսնություն կամ սեռային միություն (Տիեզերական երագահան 1991, 109): Հին հունական բժշկության աստված Ասքլեպիոսի՝ Էպիդավրոսի սրբավայրում գտնված քարե սալերի վրա պահպանվել են արձանագրություններ օձի միջոցով կանացի չրերության բուժումների մասին. սրբավայրում ինկուբացիայի ժամանակ կինը քուն է մտնում և երագուն տեսնում, որ օձը սրբավայրում ինկուբացիայի ժամանակ կինը քուն է մտնում և երագուն տեսնում: Մեկ այլ պատկեր է իր փորին: Հետագայում կինը մայրանում է օձի հետ, դրանից հետո մեկ տարվա կին երագուն տեսնում է, որ ինքը մերձենում է օձի հետ, դրանից հետո մեկ տարվա ընթացքում նա երկու որդի է ունենում (Желева 1931, 328):

2 Մեծ աստվածուհի Աստարտեն մերկ մարմնով գայթակղում է Խաղամու օձին, միասին գնում են: Այս դրվագն անթաքույց ակնարկ է նրանց սեռական կապի մասին (Harosyan 2004: 43):

նրան՝ հանդես գալով տղային փորձությունների մղող նվիրագործողի դերում: Տարբերակներ կան, որոնցում դերվիշի անսահմանափակ իրավունքները բացառություն ունեն. նա թագավորի տղային համարում է իր որդին: Հաճախ այդ միտքը տրվում է մի փոքր անորոշ. տարիներ անց վերադարձած դերվիշը տեսնում է տղաներին խաղալիս: «Կա ու չկա, էսնք իմ խնձորի տղեկներն են», - ասում է նա (ԷԱԺ Բ, 376): Երբեմն տղային թագավոր հայրն անվանում է «Դավրիշի տղա» (ՀԺՀ VI, № 23, «Դավրիշին տղան»): Տղայի ետևից վերադարձած դերվիշն ասում է. «Ինչ ես եկալ ըմ տղաս տանեմ» (նույն տեղում, 117): Տղան նրան հաճախ «հայր» է կոչում, իսկ դերվիշը նրան «որդի» է անվանում (ԱՀ XXII, 162): Մի քանի տարբերակներում դերվիշը թագավորի մոտից վերցրած երեխային բացահայտ ասում է. «Բալամ, տյու իմ ախյիսն ես, խո թաքավորուն չես» (ՀԺՀ XIV, 42), «Բալամ, իմ ձեռ չէրթա, քյե սպանեմ, տյու իմ տղեն ես, ոչ թե թակավորուն» (ՀԺՀ XV, 325):

Ժողովրդական պատկերացումներում ամուսնական զույգի ամուլության պատճառ հիմնականում կինն է համարվել: Բայց հեքիաթների նյութի քննությունը հուշում է մեզ հակառակը: Երբ դերվիշն անզավակ թագավորի երեք կանանց երեք խնձոր է տալիս, որ նրանք ուտեն ու հղիանան (ՀԺՀ VIII, 697-698) կամ մոլլան անզավակ մարդու յոթ կանանց համար գիր է անում և նրանց մի-մի խնձոր տալիս, որ զավակներ ունենան (ՀԺՀ VIII, 298), այստեղ արդեն տղամարդու «մեղքի» բաժինն ակնհայտ է:

Հայկական հեքիաթներում դերվիշների բուժելու գործառնությունը այդ կերպարի կարևորագույն և նրան բնորոշող կողմերից մեկն է, սակայն այդ բարդ ու հակասական կերպարների ողջ բազմազանությունը բացահայտելու համար նրանց այլաբնույթը դրսևորումները ևս հետաքրքիր են և արժանի մանրակրկիտ քննության:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- ԱՀ XIV – Ազգագրական հանդես (1906), գ. 14, Թիֆլիս, տպ. Մ. Դ. Ռոտինեանցի:
 ԱՀ XXII – Ազգագրական հանդես (1912), գ. 22, Թիֆլիս, տպ. Մ. Դ. Ռոտինեանցի:
 ԳՍ Ե1 – Սրվանձտյան Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
 ԴԲՆ – Դաշրապին բանահյուսական նյութեր (իմ գրառումներից):
 ԵԱՄ Գ – Լալայեան Ե. (1915), *Մարգարիտներ հայ բանահյուսության*, հ. Գ, Հայոց ազգագրական ընկ., Թիֆլիս-Վաղարշապատ:
 ԷԱԺ Ա – Էմինեան ազգագրական ժողովածու (1901), հ. Ա, Փշրանք Շիրակի ամբարներից: Հավաքեց՝ Ա. Մխիթարեանց: Լազարեան ճեմարանի արևելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա-Ալեքսանդրապոլ:
 ԷԱԺ Բ – Էմինեան ազգագրական ժողովածու (1901), հ. Բ, Ժողովրդական վեպ և հեքիաթ: Հավաքեց՝ Ս. Հայկունի: Լազարեան ճեմարանի արևելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա-Վաղարշապատ:
 ԷԱԺ Դ – Էմինեան ազգագրական ժողովածու (1902), հ. Դ, Ժողովրդական հեքիաթ: Հավաքեց՝ Ս. Հայկունի: Լազարեան ճեմարանի արևելեան լեզուաց հրատ., Մոսկուա-Վաղարշապատ:
 ՀԱԲ 14 – Գրիգորյան Ռ. (1983), *Գեղարքունիք // Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն*, հ. 14, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

1 Ժողովրդական բժշկությունը բազմաթիվ միջոցներ է առաջարկում կանանց չրերության բուժումների համար:

տրանսի» մեջ: Այս ամենն իր ցայտուն դրսևորումն է ստանում անգլերեն լեզվով տեքստում: Այսպես օրինակ՝

The Lion and the Goat

|| 'Once • upon a ,time | there was an 'old • she- ,goat. || 'One ,day, | when it was 'getting ,dark, | she was 'returning ,home | with 'many \ other ,goats. || 'As she was • old and ,weak, | she 'got • tired and was • left behind. || It 'became \ quite \ ,dark, | and 'as she could \ not find her • way ,back, | she 'decided to • enter a ,cave | that she 'saw \ near ,by. || 'What was her • surprise | when she 'went ,in | and 'found a \ lion, | • sitting ,there. || She was 'terribly \ frightened | and 'stood \ still | for a ,moment, | 'then she ,thought | of 'what she • could do. ||

(An Indian Fairy Tale by Mulk Raj Anand, p. 1)

Վերը ցուցադրված հնչյունային պատկերը բնորոշ է նաև հայերեն տեքստին: Այսպես՝

Չկնորսի տղան

|| 'Գնո՛ւմ են, | • ,գնո՛ւմ | 'շատ են • գնո՛ւմ, | թե ,քիչ, | 'ծամփին • տեսնո՛ւմ են 'մի • ,մարդ, | 'ջրի վրա • ընկած ,խնձու՛ է ու ,կանչո՛ւմ, | «'Վա՛յ ջուր, | 'վա՛յ ջուր, | 'խմե՛մ, | • ծարավս ,իովանա՛»:||

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 22)

Հարկ է նշել, որ հնչյունների «գործիքավորումը» պատահական երևույթ չէ հեքիաթի ժանրում: Այն առկա է ոչ միայն անգլերեն, հայերեն, այլև այլ լեզուներով գրված տեքստերում: Հնչյունների «գործիքավորումը» հեքիաթի ժանրում միարժեք է ունենդի վրա գեղագիտական ներգործություն թողնելու:

Խոսքի արտահայտչականությունը չի սահմանափակվում միայն հատույթային մակարդակով: Այն իր ցայտուն դրսևորումն է ստանում վերհատույթային մակարդակում՝ շնորհիվ հնչերանգի, առոգանության, ռիթմի և ասութավորման:

Հնչերանգը նախադասության մեղեդին է (Vardanian 1996; նաև 2001: 215): Յուրաքանչյուր նախադասություն ունի իրեն բնորոշ հնչերանգը, լինի դա բանավոր թե՛ գրավոր խոսք: Հնչերանգը նախադասության բաղադրիչն է (Vassilyev 1970: 287), և, հետևաբար, այն կարելի է դիտարկել միայն ու միայն նախադասության մակարդակում: Դեռ ավելին, հնչերանգի շնորհիվ է նախադասությունը դառնում լիարժեք ու ավարտուն (Смирницкий 1957: 36):

Ելնելով վերը շարադրվածից՝ կարելի է պնդել, որ հնչերանգի մասին պարզ պատկերացում կարելի է կազմել՝ ելնելով նախադասության տիպերից: Մակայն նախադասությունը կարող է բաղկացած լինել հնչաշարայիններից (снхтармы), որոնք ունեն հստակ հնչերանգային ձևավորում: Այս առումով միանգամայն տրամաբանական է առաջ քաշել հետևյալ հարցադրումը. ինչ հնչերանգային առանձնահատկություններով է օժտված հեքիաթը:

Առաջ քաշած հարցադրմանը հստակ պատասխան տալու համար անհրաժեշտ է մանրագնին ուսումնասիրության ենթարկել հեքիաթի տեքստային կտավը: Եթե մենք այն դիտարկենք շարահյուսության տեսանկյունից, ապա կարող ենք առաջ քաշել հետևյալ դրույթը. հեքիաթի տեքստային կտավը ներկայացնում է

1. (–) նշանը պատկերում է հնչյունի երկարացումը:

պատմողական նախադասությունների ամբողջություն, որոնք տեղ–տեղ ընդ–միջվում են խոսակցական դարձվածքներով: Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում պատմողական նախադասությունների մեջ պարփակված կարճ հնչաշարայիններն իրենց հնչերանգային պատկերով: Այսպես՝

The Lion and the Goat

|| She 'walked • boldly \ up to the the ,lion | as if she were \ not afraid of him at all. || The 'lion • looked at ,her, | 'looked and ,looked, | 'not • knowing \ what to • think of this 'boldness of a ,goat. || He ,knew | 'goats had \ never dared to • come \ near ,him. || At 'last he ,thought | she could \ not be a ,goat | but must be some 'other • strange ,animal | 'which he had \ not seen ,before. ||

|| "Who are ,you, | 'old ,one?" | he • asked her. ||

|| "I am the \ Queen of the ,Goats", | she replied. || "I 'came to • devour a 'hundred ,tigers, | 'twenty-five ,elephants | and 'now I am • looking for the 'ten ,lions". ||

|| The 'lion was • very much \ surprised to hear ,this, | and 'believing the goat had • really come to \ devour ,him, | 'got out of the • cave ,saying | that he was 'going to • wash his • face at the ,river. ||

Մեկ այլ օրինակ՝

Անմահական խնձոր

|| 'Լինո՛ւմ է, | • չի ,լինո՛ւմ | 'մի ,թագավոր, | 'սա • ունենո՛ւմ է 'երեք ,տղա: ||

|| Ես 'թագավորի • պալատի ,առաջ | մի 'խաս-այգի է | լինո՛ւմ | 'մեջը • անմահական • խնձորի ծառ: || 'Թագավորը ինչ • անո՛ւմ է, | • չի ,անո՛ւմ | \ չի կարենո՛ւմ էդ 'անմահական • խնձորի ծառի • պտուղն ,ուտի: || 'Այգեպանները էդ • ծառը ,պահո՛ւմ են, | ,պահպանո՛ւմ, | 'հենց • զալիս է • խնձորի հասնելու ,ժամանակը | 'տեսնո՛ւմ են ծառի • վրա | \ ո՛չ • խնձոր ,կա, | \ ո՛չ էլ մի ,բան: ||

|| 'Եղպես • տարիներ են ,անցնո՛ւմ: ||

|| 'Մի օր | 'թագավորի • մեծ ,տղան | 'զալիս է • հորն ,ասո՛ւմ, |

| – 'Ա՛յ ,հեր, | 'ես ,տարի • թող \ ես պահեմ ,ծառը, | 'գուցե • կարենամ | 'էդ • խնձորի • գողին ,բռնեմ: ||

| – 'Ղո՛ւ ,գիտես, | 'ա՛յ ,որդի, – | 'ասո՛ւմ է ,հայրը, – | 'թե ,կարաս | 'գնա ,պահի: ||

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 115)

Երկու տեքստերում էլ պատմողական նախադասություններն առանձնացված են երկու–միավոր (||), իսկ հնչաշարայինները՝ մեկ միավոր (|) դադարներով: Օրինակներից պարզ երևում է, որ տեքստային կտավը երկու լեզվում էլ բաղկացած է պատմողական նախադասություններից, որոնք արտաբերվում են ստորին իջնող տոներով: Պատմողական նախադասություններն էլ իրենց հերթին բաղկացած են կարճ հնչաշարայիններից, որոնք արտաբերվում են ստորին բարձրացող, միջին իջնող ու ստորին համաչափ (low level) տոներով: Նշված տոներով արտաբերվող հնչաշարայիններն արտահայտում են մտքի անավարտություն:

Տեքստի հնչերանգային վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ հնչերանգը համապատասխանում է նախադասության տիպերին: Պատմողական նախադասությունները, որոնք ավարտուն միտք են արտահայտում, արտաբերվում են ավարտուն հնչերանգով, իսկ նրանցում պարփակված անավարտ հնչաշարայինները՝ անավարտ հնչերանգով: Այս ժանրին բնորոշ հնչերանգային առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ այստեղ սակավաթիվ են բարդ տոները՝ իջնող-բարձրացող (v) և բարձրացող-իջնող (^), որը պատահական չէ: Հեքիաթը նախատեսված է մանուկների համար, և այն պետք է ունենա պարզ տեքստային կտավ, որպեսզի հեշտ ընկալվի մանուկների կողմից, իսկ պարզ տեքստային կտավին բնորոշ են պարզ հնչերանգային տոներ: Ինչ վերաբերում է առոգանությանը, ապա այն զետեղված է տեքստում կետադրական նշանների միջոցով:

Վերհատության մակարդակում հաջորդ արտահայտչամիջոցը ռիթմն է: Այս կապակցությամբ հետևյալ հարցը կարող է ծագել. ինչպիսին է ռիթմային պատկերը հրաշապատում հեքիաթում:

Ըստ մեր կատարած դիտարկումների՝ հրաշապատում հեքիաթն ունի արձակին բնորոշ ռիթմ իրեն հատուկ ռիթմային կառույցներով: Այդ կառույցները կարելի է վեր հանել ասության վորման՝ արձակի ռիթմի հիմնական հարաչափի միջոցով, որի անմիջական բաղադրիչը հնչաշարայինն է (Akhtanova & Minajeva 1973: 37):

Տեքստային կտավի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այն հագեցած է կարճ հնչաշարայիններով, որոնք խոսքին որոշակի դինամիզմ ու ռիթմայնություն են հաղորդում, որը կարևոր նախապայման է մանուկ ունկնդրի ուշադրությունը պահելու համար:

Հարկ է նշել, որ հեքիաթի ժանրին բնորոշ է լուրջ հավասարակշռված ռիթմային պատկեր, որը ստեղծվում է տարբեր երկարություն ունեցող հնչաշարայինների հաջորդականությամբ: Այսպես օրինակ՝

Կախարդական սփռոցը

	'Լինում է,	• չի,	լինում'	'մի, թագավոր:		'Եղ • թագավորը • երեք տղա է ունեցում:		'Փոքր, տղան 'շատ • խելոք է	լինում:		'Ինչ բան որ • թագավորն ուզում էր, աներ,	'փոքր • տղայի \ հետ էր • խորհուրդ, անում:	
	'Մի, օր	'կանչում է • փոքր, տղային,	, ասում:										
– 'Չեզ • պիտի \ պսակեմ,	'ի՞նչ կասես:												
	'Փոքր • տղան, ասում է:												
– 'Թող • քո \ ասածը,	լինի,	'այ \ հեր,	'համա • մեզ • պսակելուց, առաջ 'ման, արի,	որ 'իրեք • հարսնացուն էլ	'մի • տանից բերես:								

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 6)

Տեքստում միմյանց են հաջորդում տարբեր երկարության հնչաշարայիններ, որոնք ստեղծում են ռիթմային բազմազանություն: Հեքիաթի ռիթմին բնորոշ են նաև բառային, շարահյուսական և այլ տեսակի կրկնություններ, որոնք ուժեղացնում են տեքստի ռիթմայնությունը (Bardanyan 1987: 63):

Հեքիաթի համար նոր հետաքննարկ կարող է բացել բանասիրական հնչունաբանությունը (Davidov, Egorov 1971: 60–75; նաև՝ Egorov, Pavlova, Kosmynin 1976), որը ստեղծվել է գրականության և հնչյունաբանության կցվանքում: Դիտարկելով հրաշապատում հեքիաթը բանասիրական հնչյունաբանության լույսի ներքո՝ հե-

քիաթասացը կտիրապետի հեքիաթի տեքստը գրավոր ձևից բանավորի փոխադրելու արվեստին՝ կենդանի հնչողություն տալով տեքստում կետադրական նշանների միջոցով զետեղված ողջ խոսքային երաժշտությանը: Այստեղ խոսքը դառնում է արվեստ, քանի որ մենք գործ ունենք կետադրական նշանների վերնշանային գործառույթի՝ և հետևաբար, առգաբանական և հարալեզվական միջոցների վերջարահյուսական մակարդակի հետ (Vardanian 1993: 18): Այս մակարդակում է խոսքի արտահայտչականությունն իր լիարժեք դրսևորումը ստանում շնորհիվ տեմբր I-ի և տեմբր II-ի:

Տեմբր I-ը ձայնի որակն է՝ պայմանավորված ձայնալարերի երկարությամբ ու հաստությամբ, նրանց խոնավությամբ, ինչպես նաև արձագանքարանների ծավալով ու ձևով (Bardanyan 1976: 35; նաև Bardanyan 1997: 77): Արձագանքարանների հնարավորություններն առավելագույնս օգտագործելու դեպքում կարելի է ստանալ տարբեր ձայնային որակներ, որոնք կարող են օգտագործվել հեքիաթասացի կողմից տարբեր կերպարների խոսքային դիմանկարները ստեղծելիս:

Տեմբր II-ը խոսքի վերհատության և վերջարահյուսական գունավորումն է՝ պայմանավորված տեքստի բովանդակության ընդհանուր բնույթով, այսինքն՝ ոճով (Bardanyan 1997: 77): Այս առիթով հարց է ծագում, իսկ ո՞րն է հեքիաթին բնորոշ տեմբր II-ը:

Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ հեքիաթի ժանրին բնորոշ է պատմողական տեմբր II-ը՝ ընդմիջված (կտրտված) խոսակցական երկխոսություններով: Այս տեմբրն առանձնանում է պատմողական նախադասություններին բնորոշ իջնող հնչերանգով, տրամաբանական դադարներով, դանդաղ տեմպով, ձայնավորների սահուն հոսքով ու երկարաձգումով (Վարդանյան 2011: 34): Այսպես՝

Չկնորսի տղան

|| 'Գնում են, | , գնում' | 'շատ են • գնում, | թե , քիչ, | 'ճամփին • տեսնում են մի , մարդ' | ջրի վրա ընկած , խմում է | ու , կանչում: | «Վա՛յ, ջուր, | 'վա՛յ, ջուր, | 'խմեմ, | • ծարավս, հովանա՛»:

|| 'Չկնորսի • տղան ու • Փախլանը 'գովում են նրա , քաջությունը, | որ 'ամբողջ • ջուրը , ցամաքացրել է, | 'հլա • դեռ «Վա՛յ • ջուր» է , կանչում: ||

|| 'Ես • ի՞նչ , քաջություն է, - | , ասում է, - | 'խկական \ քաջը 'Չկնորսի • տղան է, | որ 'ասում են • օխտը • սարի , հետևից | 'Զրեղեն • ծիմ , բերել է: || 'Եղ • ո՞ւր եք , գնում, | 'ինձ • հետևե՛րդ \ չե՛ք , տանի: ||

|| – 'Երկու , չըլնենք, | 'թող \իրեք , ըլնենք, | 'ինչի՞ • չենք , տանի: ||

|| 'Չկնորսի • տղան | 'մի • ոչխար էլ | 'Տուր • ծոճող • իգիթի \ համար է մորթում: || 'Միսն , ուտում են, | 'դմակը • Շանը տալիս: || 'ճամփան • շարունակում , են, | , գնում: || 'Գնում են, | , գնում' | 'շատ են • գնում, | թե , քիչ, | 'տեսնում են մի • ջրաղաց' | , յոթաչքանի, | 'Ներս են , մտնում, | 'տեսնում են, | որ մի 'մարդ • նոր աղած • ալյուրն , ուտում է, | ու 'միալար , կանչում: | «Վա՛յ • հաց, | 'վա՛յ • հաց, | 'ուտեմ կշտանամ»: ||

(Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, էջ 22)

Տեմբր II-ի կազմակերպման հարցում իր մեծ լույսն ունի նաև բառագիտական հնչյունաբանությունը (Minajeva 1973: 90–113; նաև Minajeva 1982): Այն կօգնի հեքիաթասացին՝ ուսումնասիրելու այն բոլոր առգաբանական ու հարալեզվական միջոցները, որոնց օգնությամբ այլաբերություններն ու բանադարձումները,

ոճական հնարներն ու միջոցները կամ ոճական գունավորում ունեցող բառերն ու բառակապակցություններն առանձնանում և ավելի ցցուն են դառնում խոսքի հոսքում:

Հնչյունաբանական մյուս ուղղությունը, որը սերտ կապ ունի հեքիաթի ժանրի հետ ճարտասանական հնչյունաբանությունն է (Долецкая 1982; նաև Апресян 1978; նաև Варданян, Марианян 1992: 61): Այս ուղղությունն ամբողջապես հիմնված է առոգարանական ու հարաբերական միջոցների վրա և միտված է գեղագիտական ներգործություն թողնելու ունկնդրի վրա: Օգտվելով ճարտասանական միջոցների զինանոցից՝ հեքիաթասացը կարող է ունկնդրի հետ աչքերի միջոցով կենդանի կապ (շփում) հաստատել (an eye-to-eye contact), դիմախաղի և ձեռքերի շարժումների օգնությամբ իր պատմելու կամ ընթերցելու արվեստը դարձնել ավելի համոզիչ ու տպավորիչ, սակայն դիմախաղն ու ձեռքերի շարժումները պետք է համապատասխանեն տեքստի բովանդակությանը և բխեն նրանից:

Հոգվածում առաջ քաշած հարցադրումները տեսական ու գործնական նշանակություն ունեն և կարող են նպաստել հեքիաթի ժանրում կատարվող ուսումնասիրությունների հետագա զարգացմանն ու կատարելագործմանը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ (2004), Երևան, «Արևիկ»:
2. Հնդկական ժողովրդական հեքիաթներ (1989), Երևան, «Արևիկ»:
3. Զիվանյան Ա. (2007), Երկնքից իջավ երեք խնձոր. Հայ ժողովրդական հեքիաթների փակող բանաձևերը. դրույթներ միջազգային գիտ. «Աթայանական ընթերցումներ», հոկտեմբերի 1-3, էջ 48-49:
4. Վարդանյան Ա.Ն. (1989), Լեզվական «երաժշտության» նշանակությունը լեզվաբանության ուսումնասիրության ոլորտում // *Բանբեր ԵՊՀ*, № 3, էջ 186-188:
5. Վարդանյան Ա.Ն. (2011), Խոսքի արտահայտչականությունը հրաշապատում հեքիաթում, թեգիսներ միջազգային գիտ. «Արևելյան հեքիաթ. Արևելքը հեքիաթում», 30-31 մարտի, Երևան, Հովհ. Թումանյանի թանգարան:
6. *Античные теории языка и стиля* (1936). Под ред. О.М. Фрейденберг, М.-Л.: Соцэкгиз.
7. Апресян Г.З. (1978). *Ораторское искусство*. М.: МГУ.
8. Варданян С.Н. (1976). *Сонорные в составе финальных консонантных комплексов современного языка в речи и пении (в сопоставлении с русским и армянским)*. КД, М., МГУ.
9. Варданян С.Н., Марианян А.Г. (1992). *Риторические приемы и выразительные средства как необходимые компоненты лекторского мастерства в преподавании иностранных языков*. Тезисы республ. научно-методическ. конференции, ЕГУ.
10. Варданян С.Н. (1997). *Тембральная организация в речевом и певческом изглашении*. Тезисы докл. конференции, «Семиотика и преподавание языков», ЕГУ.
11. Долецкая Е.С. (1982). *Риторика лекторской речи*. Автореферат канд. дисс., МГУ.
12. Смирницкий А.И. (1957). *Синтаксис Английского языка*. М.: Литература на иностранном языке.
13. Трубецкой Н.С. (1960). *Основы фонологии*. М.: Изд.-во иностранной литературы.
14. Akhmanova O. and L. Minajeva ed.-s (1973). *An Outline of English Phonetics*. M.: MSU Press.

15. Akhmanova O., Minajeva L. and O. Mindrul (1986). *Philological Phonetics*. M.: MSU Press.
16. Anand, Mulk Raj (1966). *Indian Fairy Tales*. Bombay.
17. Davidov M.V., & G.G. Egorov (1971). *English Phonology*. M.: MSU Press.
18. Egorov G.G., Pavlova S. & A.N. Kosmynin (1976). *A Phonetic Guide to Extracts from Dickens*. Elista.
19. Minajeva L. (1982). *Word in Speech and Writing*. M.: MSU Press.
20. Vardanian S., (1993). *On Speech and Singing*. // *Akhmanova Readings*. Moscow, Lateum-Maal, Issue № 2.
21. Vardanian S., (1996, 2001). *Suprasyntactics of Speech and Singing*. // *Semiotics and Language Teaching. Theoretical Principles and Practical Applications*. Yerevan State University, Armenia, May 20-22, Canada, pp. 215-217.
22. Vassiliev V.V. (1970). *English Phonetics*. M.: Higher School Publishing House.

Svetlana Vardanian

THE EXPRESSIVENESS OF SPEECH IN THE FAIRY TALE GENRE

Summary

The expressiveness of speech is distinguished by a rich variety of intonational, rhythmical, prosodic, paralinguistic and kinesic means which are of great importance for the narrator's art in the fairy tale genre. The study of this genre through prism of different trends of modern phonology will contribute to raise the narrator's art to a higher level of scientific precision. Hence, the present article aims at investigating the fairy tale on the segmental, suprasegmental and suprasyntactic levels. The article mainly dwells upon the peculiarities of intonation, rhythm and timbre of this genre.

1. the intonation of the fairy tale is characterized by simple tones; complex tones are seldom used.
2. the rhythm of the fairy tale is that of prose with its typical rhythmical patterns. The fairy tale is defined by its properly balanced variety of rhythm which endows the narration with some dynamism.
3. the fairy tale is distinguished by the narrative timbre II interpolated by dialogues. The parameters of this timbre are: falling tones of narrative sentences, logical pauses, slowed down tempo and a smooth flow of prolonged vowels.

Արմեն Սարգսյան

ԱՐԵՎԵԼՔԻ ԶՎԱՐՃԱԽՈՍ ԽՈՋԱ ՆԱՍՐԵԴԻՆԸ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳՐԱՌՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Արևելքի զվարճախոս Մոլլա Նասրեդինի (Խոջա Նասր-Էդ-Դին, Հոջա Նասրետտին, Մոլլա Մըսրադին) զվարճապատումները բազմաթիվ ժողովուրդների, այդ թվում նաև՝ հայության շրջանում ամենատարածվածներն ու մասսայականություն վայելողն են եղել:

Արդեն մի քանի հարյուրամյակ է՝ շրջանառվում են նրա մասին (կամ նրան վերագրվող) տարատեսակ երգիծական մանրապատումներն ու առակատիպ կառույցները:

1978թ. ԽՍՀՄ ԳԱ արևելագիտության ինստիտուտը Մոսկվայում «Արևելքի ժողովուրդների հեքիաթները և առակները» մատենաշարի շրջանակներում Դուսերեն հրատարակում է մի ժողովածու (Харитонов, Двадцать три Насредина 1978), որն ընդգրկում էր 23 ժողովուրդների նասրեդինյան 1119 պատում թարգմանված հունարեն, ասորերեն, բուլղարերեն, սերբերեն, մակեդոներեն, խորվաթերեն, արաբերեն, պարսկերեն, տաջիկերեն, թուրքերեն, թուրքմեներեն, ադրբեջաներեն, թաթարերեն, ուզբեկերեն, ույգուրերեն, ղազախերեն, ավարերեն, չեչեներեն, լեզգիերեն, թաթասարաներեն, դարգիներեն, անդիերեն և ռուսուկերեն լեզուներին:

Նասրեդինյան պատումների այդ համահավաքը կազմող Խարիտոնովը առաջաբանում խոսում է նաև եվրոպական տարբեր երկրներում (Բուլղարիա, Ռումինիա, Հարավսլավիա), Միջին և Կենտրոնական Ասիայի, ինչպես նաև արաբական երկրների ժողովուրդների մոտ, անգամ Չինաստանում այդ շարքի զվարճապատումների տարատեսակ դրսևորումների մասին, անդրադառնում նաև հայկական և վրացական բանավեպում Նասրեդինի կերպարի արտացոլմանը՝ մատնանշելով հայերի և վրացիների բանավեպում Արևելքի զվարճախոսին վերագրվող սյուժեների սակավությունը: Չգիտես՝ ինչու և՛ այդ միտքը հաստատելու համար մեջբերում է միայն վրացական մեկ աղբյուր (Грузинский народный юмор, Тбилиси 1967: 14) և գրում, որ իրեն չի հաջողվել այլ հրատարակությունների հասնի լինել (Харитонов 1978: 11):

Ինչ խոսք, ժողովածուն կազմողի համար այն օրերին դժվար չէր լինի հարցում անել նաև Հայաստանի ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ՝ հիմնավոր տեղեկություններն ու անհրաժեշտ նյութերն ստանալու և դրանք օգտագործելու համար:

Իր վերլուծության մեջ Խարիտոնովը այս երկու քրիստոնյա ժողովուրդների նասրեդինյան կերպարը համարում է փոխառած, որի տեղը, ըստ նրա, աստիճանաբար գրավում է մեկ այլ՝ առավել հիմնավոր ազգային արմատներ ունեցող կերպար, ինչպիսին, հայերի դարաբաղցի զվարճախոս Պըլը Պուդին է: Ըստ Խարիտոնովի՝ նասրեդինյան շատ սյուժեներ սկսել են կապվել նմանատիպ ազգային հերոսների հետ (Харитонов 1978: 11):

Մակայն հեղինակն անտեսում էր նաև հակառակ երևույթը, երբ այս կամ այն համազգային կամ լոկալ-տեղային զվարճապատումը կարող էր վերագրվել համընդհանուր ճանաչում ձեռք բերած օտար զվարճախոսին՝ նրան դարձնելով այն ձգողական ուժը, որը դեպի իրեն կարող էր ձգել ու «սեփականացնել» զանազան տարածքներում ծնունդ առած տարբեր կրոնների ու ժողովուրդների մանրապատումները: Դարեր շարունակ այդ նույն գործառույթն են կատարել հույն և ասորի ժողովուրդների առակախոս-զվարճախոսները՝ Եզոպոսը և Խիկար (Ախիկար) Իմաստունը: Այդ գործառույթն է իր վրա վերցրել նաև Արևելքի զվարճախոս Մոլլա (Խոջա) Նասրեդինը:

1986թ. վերոհիշյալ գիրքը՝ 1069 պատումներով (անհետաքրքիր շուրջ 50 նմուշ հանված), Գևորգ Հայրյանի թարգմանությամբ և Արամ Ղանալանյանի առաջաբանով, լույս տեսավ նաև հայերեն՝ որտեղ վաստակաշատ քանազան անդրադառնում է մեր բանավեպում մուտք գործած նասրեդինյան մանրապատումներին: Դրանք «սերվել ու հարազատ են դարձել մեր ժողովուրդին, - գրում է Ղանալանյանը, - ...և արցախցի հռչակավոր Պըլը Պուդու, շիրակցի Պուդ Մուկուչի, լոռեցի Հոբոսի, դափանցի Գինոսի և շատախցի ծեղի կողքին, երբեմն էլ նրանց դերերում մենք հանդիպում ենք Խոջա Նասրեդինին» (Խարիտոնով 1986, 4):

Ինչ 1874թ. Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազյանն իր «Առակավոր բանք ազգային և օտար» գրքի առաջաբանում գրում էր. «Մեզի կերևի, թե մեր ազգին մեծ մասին բերանը մինչև ցայժմ պտտող հայերեն առակներում ու առածներում գտնե մեկ մասը Խիկարա Իմաստուն հնարածներն են, և Նասրետտին խոճայի անունովը պատմված առակներում և Նոցա բերանը դրված առածներում մեկ մասն ալ մեր Խիկարա Իմաստուն հնարածներն են, ինչպես արդեն հայտնի է, որ չինաց Կոնֆուցիեն, հունաց Եզոպոսին ու Դիոգենեսին, արաբացվող Լոգմանին, տաճկաց Նասրետտինին առակներն ալ իրարու հետ շփոթած են, և մեկում հնարածը մյուսին անունովը կի՛րշվի, ուստի և կարելի չէ համարձակ վճռել, թե այս կամ այն առակն ու առածը Խիկարինն է, թե Եզոպոսին, թե Նասրետտին Խոճային, թե ուրիշ ազգային կամ օտար առակախոսի» (Այվազյան, 1874, Ժ-է): Ի դեպ, Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազյանը Խիկար Իմաստունին համարում էր Արծրունյաց Սենեքերիմ թագավորի օրոք (մոտ 1000թ.) ապրած անվանի զվարճաբան առակախոս և ժողովրդական իմաստասեր:

Փաստորեն Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազյանը շուրջ մեկուկես դար առաջ առաջին անգամ հայ իրականության մեջ խոսում է առակների, զվարճապատումների և առածների թափառող սյուժեների առկայության փաստի մասին, հիմնավորում բանավեպի այդ տեսակների՝ մի ժողովրդից մյուսին փոխանցվելու երևույթը:

Այդ նույն խնդրին 30 տարի անց՝ 1904 թվականին անդրադառնում է նաև հայագիտության մեծ երախտավոր երվանդ Լալայանը: Նա հրատարակում է նասրեդինյան առակ-զվարճախոսությունների մի գիրք՝ 228 պատումներով, որոնց զերակշռող մասը հայ ասացողներից Լալայանի գրառածներն են: Ժողովածուում առաջին անգամ ներկայացվում և հիմնավորվում է հայկական միջավայրում նասրեդինյան զվարճապատումների թե թափառող սյուժեների (թարգմանություն, շփման զանազան միջոցներով փոխանցում և այլն), թե տեղայնացած զվարճախոսի շուրջը ստեղծված զուտ հայկական պատումների առկայության տեսակետը, թե ազգային զվարճախոսներից դրանց այլ՝ առավել մասշտաբային՝ օտար զվարճախոսներին անցնելու վարկած (Լալաեան 1904):

«Առականների այս շարքը, – ժողովածուի առաջաբանում գրում է Լալայանը, – սկսում ենք Մուլա – Նասր – էդ – դինին վերագրված առականներով: Ասացինք, որ մեր նպատակն է հայոց ժողովրդական առականներ հավաքել, մինչդեռ սկսում ենք մի մոլլի առականներով: Ճշմարիտ է, մոլլան թուրք է, սակայն նրան վերագրված առականների մեծագույն մասը հայ ժողովրդի ստեղծագործություն է՝ նման այն բազմաթիվ թրքական երգերի, որ ասել են մեր հայ աշուղները կամ ժողովուրդը: Մուլա Նասր – էդ – դինի ահագին ժողովրդականությունը պատճառ է եղել, որ տեղական փոքրիկ առակախոսների՝ հոբոսների, կիկոսների, ծակսահակների, պլուրպուղիների և ուրիշ այսպիսիների առականները նրան են վերագրվել, և, այսպիսով, Մուլա Նասր – էդ – դինը կորցրել է յուր առանձնահատուկ տիպը. նա միաժամանակ ներկայանում է մեզ և իբր հիմար՝ Հոբոսի պես, և իբր խելացի՝ Խիկար Իմաստունի պես, և իբր խորամանկ՝ Ծակ – Սահակի պես, և իբր տխմար՝ Կանտի ծոերի պես. այնպես որ սա միաժամանակ է և Կալինո, և Տարտարեն, և Գորգեն, և Դոն Քիշոտ, և Սանչո – Պանչո, և Կոլոնել Ռամոլլո, և Բարոն դը Մյունշհաուզեն – մի խոսքով, նրա մեջ մարմնացած են այն բոլոր տիպերը, որ զանազան տեղերի ժողովրդական հոգեբանությունը կամ հումորը կամեցել է ստեղծել» (Լալան 1904, Բ – Դ):

Այնուհետև Ե. Լալայանը՝ իբրև ապացույց իր մեկնաբանության, ներկայացնում է իր իսկ գրառած նյութերի գերազանցությունը թուրքական բնագրերի հետ. «Իրենք՝ թուրք հրատարակիչները, նրան միմիայն 145 առակ են վերագրում, մինչդեռ իմ այս պրակի մեջ կրկնապատիկն է գրի առնված, և դեռ որքան կան, որ անծանոթ են ինձ՝ չհաշված բամբասականները, որոնց թիվը հազարից անցնում է» (Նույն տեղում, Դ):

Այս կամ այն զվարճապատումը ստեղծվելուց հետո եթե շրջապատի կողմից ընդունվում է, արծարծած խնդիրներն ու առաջադրած հարցերը և դրանց քննադատությունը, ծիծաղ առաջացնելու ինքնատիպ ձևերն ու միջոցները եթե ընդունվում են հանրության կողմից, ապա հերոսներն առաջին հերթին պետք է ընդհանրացվեն: Նրանք որքան ճանաչված լինեն, այնքան լսարանի համար գրավիչ կարող են լինել: Երբեմն էլ զվարճախոսը զվարճասերներին «կարող էր պարտադրել» որոշակի կանոններ: Այսպես, օրինակ, ըստ Ե. Լալայանի դիտարկման՝ «Այժմ հայ ժողովրդի մեջ տիրում է այն նախապաշարմունքը, որ ով Մուլա Նասր – էդ – դինի մի առակն ասե, անշուշտ յոթը լրացնելու է, իսկ եթե յոթն ասի, յոթն անգամ յոթը՝ քառասուն և ինը լրացնելու է, ապա թե ոչ՝ անիծված կլինի» (Նույն տեղում, Է):

Ի դեպ, այս նախապաշարմունք – գործառնությունը 1950–1960 թվականներին փոխանցվել էր շիրակցի զվարճախոս Պոլոզ Մուկուչին, և նրա անունը տվողը պարտադրված էր Պոլոզ Մուկուչի յոթ անեկդոտ պատմել (կանոնակարգում բացակայում էին յոթն ասելուց հետո շարունակվող գործընթացը և չկատարելու դեպքում անիծված լինելու հանգամանքը):

Սրամիտ խոսքը, ծիծաղով, ծաղրով ասելիքը վերադարձնելու կարողությունը հատուկ է մարդ արարածին՝ անկախ ազգությունից և կրոնական պատկանելությունից: Հետևապես շատ անգամ ոչ թե դժվար, նույնիսկ անհնար է այս կամ այն պատումը տեղայնացնելը, կոնկրետ որևէ ժողովրդին վերագրելը: Նասրեղիյան պատումների այուժեններից շատերն էլ բազմափայլ են: Թերևս հենց դա է պատճառը, որ մի շարք ժողովուրդներ, Հոմերոսի ծննդավայրի պատիվը հենց դա է պատճառը, որ մի շարք ժողովուրդներ, Հոմերոսի ծննդավայրի պատիվը իրենց վերագրող հունական յոթ քաղաքների նման, դարեր շարունակ վիճարկում են Նասրեղիյանի հայրենիքի պատիվն իրենց վերագրելու համար: Այդ վեճին

համառորեն մասնակցում են թե՛ հնագույն ժողովուրդները, թե՛ նորաթուխ ազգային միավորումները: Նույնիսկ մեկ դարը չբոլորած «աղբբեջանցի» հորջորջվող կովկասի թաթարների մեծոքյա «գիտնականները» և սասանյան սեփականացման գործընթացից՝ Նասրեղիյանի համարելով աղբբեջանցի, քանի որ, իբր, 13-րդ դարում այդ անունով աղբբեջանցի գիտնական է եղել՝ Հաջի Նասրեղին Թուսի (Харитонов 1978:6): Ավելացնենք նաև, որ նրանք, սեփականացնելով իրենց հարևանների մշակութային ժառանգությունը, այդ թվում նաև՝ ժողովրդական բանավեստը, հասցրել են Նասրեղիյանի մի քանի ժողովածու հրատարակել:

Ինչ խոսք, Արևելքի զվարճախոսը սիրված է եղել բոլոր ժողովուրդների կողմից, և նրա անունը, անկախ կրոնից ու ազգությունից, շրջանառվել է ամենուրեք:

Ամենին նպատակ չունենալով Նասրեղիյանի հայրենիքը վիճարկողների մեջ մտցնել նաև հայերին՝ փորձենք անդրադառնալ հանրահայտ զվարճախոսի հանդեպ եղած հետաքրքրություններին՝ նաև հայկական միջավայրում, ներկայացնել հայերեն թարգմանությունները, հայկական շրջանակներից գրառումները, դրանց հրատարակությունները, ինչպես նաև տեղայնացված զվարճախոսին ու նրան վերագրված պատումների առանձնահատկությունները:

Հայ իրականության մեջ Խոջա Նասրեղիյանի զվարճապատումների՝ մեզ հայտնի հայերեն առաջին թարգմանությունը կատարվել է 1858 թվականին Զմյուռնիայում (Իզմիր): Այն ֆրանսերենից թարգմանված 32 նմուշ պարունակող մի գրքույկ է՝ «Ծաղրաբանությունը Նասրեղիյանի Խոջայի» վերնագրով: 1910 թվականին Կ. Պոլսում թուրքերենից հայերեն թարգմանած հրատարակվում է «Հոջա Նասրեղիյանի զուարճալիքները» գիրքը՝ շուրջ 350 պատումներով, որը տարիներ անց վերահրատարակվում է Բեյրութում և Բոստոնում:

Երբվանից է Խոջա (Մուլա) Նասրեղիյանի կերպարը շրջանառվել հայոց մեջ, դժվար է ասել, բայց որ Նասրեղիյան պատումների առաջին գրառողներից մեկն էլ մենք՝ հայերս ենք եղել, դա փաստ է, և որ շուրջ 170 տարիների ընթացքում մեզ մոտ հսկայածավալ աշխատանքներ են կատարվել Արևելքի զվարճախոսին վերագրվող անեկդոտ-զվարճապատումների գրառման և հրատարակության ուղղությամբ, դա էլ է անժխտելի փաստ: Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ լույս տեսավ 1841 թվականին իր գրառած Նասրեղիյանի Խաչատուր Աբովյանը 1841 թվականին իր գրառած Նասրեղիյանի զվարճապատումների երեք նմուշ չափածոյի է վերածել և ընդգրկել առակ-զվարճախոսությունների ժողովածուում (Աբովյան 1864):

Հետագա տարիներին հրատարակված անեկդոտների զանազան ժողովածուներում ևս տեղ են գտել Մուլա Նասրեղիյանի մանրապատումները: Այսպես, օրինակ, Հովհաննես Նազարյանը 1876 թվականին Բաքվում հրատարակած «Անեկդոտներ» – ի ժողովածուի առաջին հատորում ընդգրկել է Նասրեղիյանի առակ-զվարճապատումների 8 նմուշ, մեկ տարի անց՝ 1877 թվականին Թիֆլիսում հրատարակած երկրորդ հատորում 12 նմուշ, իսկ 1883 թվականին կրկին Թիֆլիսում տպագրած երրորդ հատորում 5 նմուշ:

1892 թվականին շուլավերցի դպիր Մմբատ Շահազիզյանը Թիֆլիսում հրատարակում է «Ծիծաղի տոպրակ» զվարճապատումների ժողովածուն՝ 18 Նասրեղիյանի նմուշներով:

1904 թվականին, ինչպես վերը նշվեց, Երվանդ Լալայանը Թիֆլիսում հրատարակում է «Ժողովրդական առականներ: Ա. Մուլա Նասր-էդ-Դին» գուտ Նասրեղիյանի առակ-զվարճապատումների ժողովածուն, որն ընդգրկում էր 228 նմուշ: Դա, փաստորեն, հայ իրականության մեջ արևելքի զվարճախոսին (և ոչ միայն արևելքի) նվիրված մեծաքանակ նյութերով առաջին ժողովածուն էր, որոնց

պատկանելի մասը հենց իր՝ Լալայանի գրառումներն էին՝ կատարված հիմնականում Բորչալուի գավառի (Գուգարք-Լոռի, Բոլնիս Խաչեն) հայկական բնակավայրերում: Ի դեպ, 1903 թվականին նա կարողացել էր հրատարակել նաև լոռեցի Հոբոսի զվարճապատումների մի փոքրիկ ժողովածու՝ 18 մանրապատումներով և հայ զվարճախոսին նվիրված հակիրճ առաջաբանով:

«Ժողովրդական առակներ: Ա. Մուլա Նասր-Էղ-Դին» գրքի առաջաբանում Լալայանը մեր իրականության մեջ առաջին անգամ փորձ է անում վերլուծել և մեկնաբանել նասրեղինյան պատումների տեղայնացման և տեղական պատումների նասրեղինացման գործընթացը: Նպատակ ունենալով շարունակել և ամրոջացնել հայ զվարճախոսների երգիծական մանրապատումները պրակներով հրատարակելու աշխատանքը՝ Լալայանը իր առջև խնդիր էր դրել հայության միջավայրում շրջանառվող հայ զվարճախոսներին և արևելքի զվարճախոս Նասրեղինին վերագրվող պատումները գրառելիս չսուսափել կրկնություններից, համադրել դրանք, պարզելու համար, «թե ո՞րն է առակի իսկական հեղինակը, կամ վարիանտներից ո՞րն է նախատիպը»:

1913 թվականին Արտեմ Եսայանը Թիֆլիսում հրատարակում է «Միծաղի տկճոր»: Մուլա Նասրեղինի առակներ, ծիծաղաշարժ անեկդոտների և սրախոսությունների ժողովածու» գիրքը, ուր տեղ էր գտել նաև 37 նասրեղինյան զվարճապատում:

ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԹ-ի աշխատակից Վերժինե Սվազյանը իր գրառած նասրեղինյան 11 զվարճախոսություններն ընդգրկել է 2000 թվականին հրատարակած «Պոլսահայ բանահյուսությունը» գրքում, իսկ նույն ինստիտուտի աշխատակից Էսթեր Խենյանը՝ 2000 թվականին տպագրված ՀԱԹ-ի 21-րդ հատորում՝ շամշադինյան 7 նմուշով, և 2008 թվականին տպագրված ՀԱԹ-ի 25-րդ հատորում՝ իջևանյան 11 նմուշով:

2009 թվականին հրատարակվում է Հովհաննես Հովսեփյանի կողմից գրի առած Ղարադաղի բանահյուսական նյութերի ժողովածուն, ուր տեղ էր գտել նաև Մուլա Նասրեղինի զվարճապատումներից 19 նմուշ:

Ձեռագիր վիճակում մեծ քանակությամբ նասրեղինյան գրառումներ կան թե՛ ԳԱԱ ՀԱԹ-ի արխիվում, թե՛ Հայաստանի պետական արխիվում, թե՛ գրականության և արվեստի թանգարանում, թե՛ անձնական մի շարք հավաքածուներում:

Հայկական նասրեղինյան գրառումների աշխարհագրությունը ևս ընդգրկում է՝ Պոլիս, Ալաշկերտ, Ղարադաղ, Սալմաստ, Երևան, Թիֆլիս, Բաքու, Շիրակ, Լոռի, Իջևան, Շամշադին, Ջավախք...:

Այսպիսով, առկա նյութերը հավաստում են, որ մեզ մոտ Արևելքի զվարճախոս Նասրեղինը սիրվել և մեծ մասսայականություն է վայելել, իսկ նրան առնչվող մանրապատումները հայերի շրջանում բավականին մեծ քանակ են կազմել՝ ընդգրկելով թե՛ Պատմական Հայաստանի բնակավայրերի մեծ մասը, թե՛ նրանից դուրս գտնվող հայաշատ վայրերը: Շուրջ 170 տարիների ընթացքում դրանք գրառվել և ընդգրկվել են ինչպես տարատեսակ անեկդոտների ժողովածուներում, այնպես էլ գույտ Նասրեղինին նվիրված գրքերում: Հայոց մեջ շրջանառվող նասրեղինյան մանրապատումներից գատ, արևելքի զվարճախոսին են վերագրվել նաև տեղական զվարճախոսների երգիծապատումները, ինչը հաստատում են գրառած նյութերն ու բանահավաք-բանագետների մեկնաբանությունները:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- Харитонов С. (1978). *Двадцать три Насредина*. Москва: Наука.
Արովեան Խ. (1864), *Պարսպ վախարի խաղալիք*, Տիֆլիս:
Ալվազեան Գաբրիել արքեպիսկոպոս (1874), *Առակավոր բանք ազգայինը և օրարք*, Կ. Պոլիս:
Եսայան Ա. (1913), *Միծաղի տկճոր: Մուլա Նասրեղինի առակներ, ծիծաղաշարժ անեկդոտների և սրախոսությունների ժողովածու*, Թիֆլիս:
Խենյան Է. (2000), ՀԱԹ - 21 (Շամշադին), Երևան, «Գիտություն»:
Խենյան Է. (2008), ՀԱԹ - 25 (Իջևան), Երևան, «Գիտություն»:
Լալան Ե. (1904), *Ժողովրդական առակներ*, Թիֆլիս:
Խարիտոնով Մ. (1986), *Բաները Նասրեղին*, Երևան, «Հայաստան»:
Հովսեփյան Հ. (2009), *Ղարադաղի հայերը*. Հատոր 2, Բանահյուսություն, Երևան, «Գիտություն»:
Նազարեան Զ. (1876), *Անեկդոտներ*, Ա հատոր՝ Բաքու, Բ հատոր՝ 1877, Թիֆլիս, Գ հատոր՝ 1883, Թիֆլիս:
Շահագիզեան Ս. (1892), *Միծաղի փոսրակ*, Թիֆլիս:
Սվազյան Վ. (2000), *Պոլսահայ բանահյուսությունը*, Երևան:

Armen Sargsyan

THE SATIRICAL FIGURE HODJA NASREDDIN IN ARMENIAN RECORDS

Summary

During 170 years a large corpus of jokes and humorous stories about Hodja Nasreddin has been collected in historical Armenia and regions inhabited by Armenians. Many of these anecdotes have been published in various collections; others appeared in volumes entirely related to Nasreddin. A considerable part of the texts is kept in Armenian archives. The material now available shows Nasreddin was so admired and popular among Armenians that folk stories about him were often believed to have originated in Armenian locations. In some cases jokes actually told by local satirical figures were ascribed to him.

ՆՎԱՐԴ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ՉԻՆԱՍՏԱՆԸ ԿԱԽԱՐԴԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇ

Հրաշապատում հեքիաթի կառուցվածքային կայուն գործառույթներից է հերոսի՝ հեռավոր աշխարհի մեկնելը՝ այնտեղ փորձություններ հաղթահարելու, կախարդական իրեր կամ հարսնացու բերելու նպատակով: Աշխարհը, ուր մեկնում է հերոսը, սովորաբար ընկալվում է որպես կախարդական, գերբնական և ամենայն հրաշքներով լի այնկողմնային մի տարածք, ուր հասնելը քչերին է տրված, իսկ կոնկրետ փորձության հաղթահարումը՝ միայն ընտրյալին՝ հերոսին:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներում այդ կախարդական աշխարհը հիմնականում կամ մտնում է անանուն, կամ կոչվում է Մութ աշխարհ, Սև աշխարհ՝ այդպիսով հակադրվելով Լույս աշխարհին: Մակայն մի շարք հեքիաթներում գերբնական աշխարհը անվանվում է արևելյան երկրների անուններով՝ Չինումային, Հնդստան, Արաքստան, Մարա երգիր և այլն: Այս հեռավոր երկրները ընկալվում են որպես ծանոթ աշխարհից դուրս, գերբնական, հրաշքներով լի տարածքներ՝ այդպիսով ասոցիացվելով այնկողմնային, կախարդական աշխարհին: Համապատասխանաբար նույնպիսի գերբնական հատկանիշներով են բնութագրվում այս աշխարհների իրերն ու մարդիկ:

Նշված արևելյան երկրների անվանումները հեքիաթներում չեն գործածվում կոնկրետ աշխարհագրական տարածք մատնանշելու նպատակով: զրանք խոհրդանշական ընկալում ունեն, իրենց կիրառությամբ էլ համարժեք են և հաճախ սյուժեի տարրերակներում փոխարինում են իրար: Այս առումով հատկապես խոսում է այն փաստը, որ Չինաստանի ու Հնդկաստանի հեքիաթային անվանումների՝ Չին Մաչինի և Հնդու Յամանի կողքին տարբերակներից մեկում հանդիպում է Հնդու Մաչին անվանումը (ՀժՀ IX, 1968, 200-201), որը ակնհայտորեն առաջին անվանումների միացությունից է առաջացել և խոսում է դրանց համարժեքության և իմաստային նույնականացման մասին:

Չինաստանի կամ Չին-Մաչինի, Հնդստանի, Արաքստանի համարժեք կիրառության օրինակներ մեզ տալիս են նաև քանակային ալի ժանրերը: Այսպես, հայոց առած-ասացվածքներում ու հանելուկներում այս երկրները հաճախ հիշատակվում են ինչպես ուղղակի հեռավորությունը ակնարկելու նպատակով (*Վանգվոց կաղը մինչև Չինաստան է հասեր* (Մրվանձտյան, 1978, 139), *Խնձորկեցի կաղը Հնդստան է հասել* (Ղանալանյան 1960, 97), այնպես էլ առասպելական, երկնային աշխարհն են խորհրդանշում (*Հնդստան, Արաքստան, // Երկու պարոն էկան նայան. // Վեր կացին, գնացին, // Մանրերը ժողովվեցին*: Հանելուկի լուծումն է՝ երկինք, արեգակ, լուսին և աստղեր (Հարությունյան 1965, 11): Չինաստանի և Հնդկաստանի՝ որպես առասպելական աշխարհների նույնարժեք կիրառության ակնհայտ օրինակ են մեզ տալիս հայոց երկվորյակային առասպելները, ուր Չինաստանից Հայաստան ապաստանած

1 Հնդկաստանի՝ որպես առասպելական, երկնային աշխարհի իմաստավորման մասին ակնարկում է նաև Ս.Հարությունյանը (Հարությունյան 2000, 19):

Մամիկին և Կոնակին առասպելի ավելի ուշ փոփոխակում փոխարինում են Հնդկաստանից եկած Դեմետրն ու Գիսանեն: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Մ. Աբեղյանը. «Երկու դեպքում ևս դա պետք է առնվի ոչ իսկական մտքով: Հնդկաստան ու Չինաստան իբրև արևելյան հեռավոր երկրներ միշտ իրար տեղ դուրս են գալիս թե՛ մեր հեքիաթների և թե՛ խոսք ու զրույցի մեջ» (Աբեղյան 1966, 298):

Այս ամենով հանդերձ պետք է նշել, որ հայ ժողովրդական հեքիաթներում ակնհայտորեն ավելի հաճախակի կիրառությամբ առանձնանում է Չինումային կամ Չին-Մաչին կախարդական աշխարհը: Ի դեպ, հեքիաթներում, ուր վերոհիշյալ արևելյան երկրները հանդես են գալիս միաժամանակ, դրանցից բուն կախարդական աշխարհի խորհրդանիշ է ընկալվում հենց Չինաստանը: Այսպես, թագավորի երեք որդիները մեկնում են հարսնացու որոնելու: Ավագը ամուսնանում է Հնդստանի թագավորի աղջկա հետ, միջնեկն՝ Արաքստանի, իսկ կրտսերը, ում սովորաբար բաժին են հասնում ամենաբարդ և անհաղթահարելի փորձությունները, մեկնում է Չինումային, և միայն այստեղ է սյուժեն հյուսվում հրաշապատում մոտիվներով, այստեղ են հանդես գալիս դե Զամփուլադը ու կախարդական հատկանիշներով օժտված արքայադուստրը (ՀժՀ XIII, 1985, № 2): Հեքիաթի՝ եռակիության սկզբունքի կիրառման դեպքում, որպես կանոն, բոլոր առումներով գերապատվությունը երրորդին է:

Այլ պարագայում թերևս անհարկի կլինեք հեքիաթային կախարդական աշխարհի բնութագիրը կապել կոնկրետ սյուժեների հետ, քանի որ գերբնական, անդրաշխարհային նման տարածքները հայտնվում են բոլոր հրաշապատում հեքիաթներում, սակայն այս դեպքում հարաբերականորեն կայուն մոտիվների առկայությունը թույլ է տալիս խոսել նաև Չին-Մաչին կախարդական երկրի ընկալման յուրահատկությունների մասին կոնկրետ սյուժետային դրսևորումներում: Չինումայինը՝ որպես կախարդական երկիր, հիշատակվում է հատկապես հետևյալ սյուժեներում:

Հերոսին հանձնարարություն է տրվում բերել Չինումայինի թագավորի աղջկան: Որոշ սյուժեներում այդպիսի պահանջ է ներկայացնում վիշապը, որը փաթաթվում է հարսնացուների հետ տուն վերադարձող արքայազների վրանի շուրջ և գերի է վերցնում փոքր եղբոր հարսնացուին: Հերոսը մեծ դժվարությամբ բերում է աղջկան, վիշապը պայթում է, աղջիկ է դառնում (ՀժՀ IV, 1963, № 28), կամ տղա է դառնում. պարզվում է, որ նա Չին թագավորի տղան է (ՀժՀ III, 1962, № 11):

Չին-Մաչինի արքայադուստրը բերելու առաջադրանքը մի խումբ այլ տարբերակներում այն անիրագործելի համարվող հանձնարարություններից է, որոնք տրվում են հերոսին՝ նրան կորստի մատնելու նպատակով: Հանձնարարությունը տալիս են կամ հերոսի մայրն ու նրա սիրելի դուստրը (Խնձորյան 2000, № 11), կամ դավաճան քույրերը, որոնք ժամանակին փոխել էին իրենց կրտսեր քրոջ ոսկեձամ ու ոսկեձկույթ զավակներին և փոխարենը շան լակոտներ գրել: Չինաստանից բերված աղջիկը բացահայտում է քույրերի նենգ արարքը (ՀժՀ X, 1969, № 21):

Սակավաթիվ հեքիաթներում Չինումայինը այնկողմնային աշխարհ է, ուր կինը տեղափոխում է իր մահացած ամուսնու մարմինը (Գուրունյան 1991, 133-144), ուր թոչուն դառնալով թոչում է գորտ-աղջիկը, որի շապիկը այրել էր ամուսինը (ՀժՀ III, 1962, № 20) և այլն:

Ինչպես տեսնում ենք, Չինումայինին վերաբերող սյուժեների մեծ մասում հերոսը մեկնում է այդ երկիր՝ բերելու *Չինումայինի թագավորի աղջկան*:

Չինաստանի արքայադուստրը հեքիաթային չտեսնված, «հուրի-մալաթ» գեղեցկուհիներից է, որի համբավը տարածվել է ամբողջ աշխարհում, որին ճգտել են տիրանալ շատերը, սակայն ոչ մեկի չի հաջողվել, որին տիրելու համար ընտրյալ հերոսը պետք է պայքարի կամ նրա բազմաթիվ երկրպագուների, կամ վիշապի, կամ էլ հենց իր՝ տղամարդու հագուստով ծալոված գեղեցկուհու դեմ: Չինումաչինի արքայադստեր՝ որպես բացառիկ գեղեցկուհու համբավը հեքիաթներից մեկում անգամ պատճառ է դառնում, որ մեկ այլ գեղեցկուհի, վիշապի փոխակերպվելով, հերոսին ուղարկի այդ արքայադստերը բերելու՝ գեղեցկությամբ նրա հետ մրցելու նպատակով: Աղջկան տեսնելուց հետո վիշապը պայթում է, մի գեղեցիկ աղջիկ դառնում և հարցնում հերոսին, թե արդյոք իրենցից որն է ավելի գեղեցիկ: Հերոսը պատասխանում է՝ «Շիտակն օր ըսեմ, դու ռունդ ես (գեղեցիկ)»: Աղջիկն ասում է. «Բոլոր աշխարհը էտոր կը խոսեին, ինձի չէին խոսի, ես էդոր համար էդման սեփրազութն նենեի օր էտոր բեռեի մենք տեսնիմ» (ՀԺՀ IV, 1963, 269):

Չինական արքայադատերը մենք տեսնում ենք նաև «Մասնա ծոեր» էպոսում: Որոշ պատումներում առաջին ճյուղի հերոսուհի սեփրազ-կախարդուհի *Քսսուն* *Ճող Մամը* ներկայացվում է որպես Չինումաչինի թագավորի աղջիկ («Մասնա ծոեր» 1936, պատումներ Է, Ժ, ԺԱ, ԺԲ): Եվ հեքիաթում, և էպոսում Չինաստանի արքայադատերը բնորոշ են այնպիսի հատկանիշներ, որոնք բնութագրական են ընդհանրապես կախարդական երկրի արքայադատերը, հեքիաթային և էպիկական դյուցազնուհիներին: Նա հանդես է գալիս որպես *կախարդուհի՝ սեփրազ*, որն օժտված է ինչ-որ հզոր, գերբնական ունակությամբ: Իր երկրպագուներին քար կամ կենդանի է դարձնում, սպանում կամ մեկ այլ վնաս է հասցնում, և միայն հերոսին է հաջողվում թուլյազերծ անել ու տիրել նրան: Այսպես, էպոսում Չինաստանի արքայադատերը բազմաթիվ արքայազների «սեփր» է արել, մեկին աղվես է դարձրել, մեկին կախարդել է, որ ինչքան ջուր խմի, չհագնա: Նրա «սեփրի» գաղտնիքը յոթ ծովերի կղզու վիշապի բերանի մատանին է, որ կարող է հանել միայն հրեղեն մարդը («Մասնա ծոեր» 1936, 321): Հեքիաթի արքայադատերը ևս, ինչպես մեր էպոսի դյուցազնուհիները, որոշ պատումներում տղամարդու հագուստով մենամարտում է հերոսի դեմ, որը եկել էր տիրանալու իր հոր՝ Չին թագավորի ծիուն (ՀԺՀ XI, 1980, № 18):

Չինաստանի աղջիկն օժտված է նաև արևային հատկանիշներով. նա ոսկե մազեր ունի, հաճախ գտնվում է վիշապի գերության ներքո, կամ նրան փորձում են փախցնել դեերը: Նրան տիրանալու համար տեղի է ունենում վիշապամարտ: Ոսկեմազ արքայադստեր կերպարը ընդհանրապես քնորոշ է կախարդական աշխարհին, ուր գերակշռում է ոսկին ու ոսկեգույներ: Ռուսական հեքիաթներում, օրինակ, այդ ոսկեմազ արքայադստերը կոչվում են *Елена Золотая Коса Непокрытая Краса* (Прото 1986: 285): Եվ էպոսում Չինական արքայադուստր ներկայացվող Քաոսուն Ճուդ Մամի, Ա հեքիաթի չինական գեղեցկուհու դեպքում շեշտվում են ոսկե վարսերը:

Չինական աշխարհի հետ կապված պոտենցիալում հարաբերականորեն կայուն դրսևորում ունեն նաև **Չինաստանի թագավորի** հետ կապված մոտիվները: Մի շարք հեքիաթներում Անտես-Անման գեղեցկուհին հեքիաթի սկզբում չի հիշատակվում որպես Չինաստանի արքայադուստր, սակայն պարզվում է, որ նրան ուզում է կնության առնել Չինաստանի արքայազնը: Այլ հեքիաթներում արդեն հերոսի կինը դարձած գեղեցկուհու ոսկե մազն ընկնում է ծովը, հասնում Չին թագավորին, որը կամենում է տիրել նրան և փախցնում է ջաղու պառավի միջոցով (ՀԺՀ III, 1962, № 27):

Համանման դրվագ է ներկայացված նաև «Սասնա ծռերի» պատումներից մեկում: Դավիթը գնում է Գյուրջխտանի գեղեցկուհուն բերելու, պարզվում է, որան Չին արքան է ուզում ամուսնացնել իր որդու հետ: Մյուսների զարգացման մեջ տեսնում ենք Չին արքայի և Դավթի կռիվը, սա բացառիկ պատում է, ուր Դավիթը մահանում է հենց կռիվ ժամանակ (երդմնադրուժ եղած ու թուլացած Դավթին մարտի դադարի ժամանակ դավադրաբար սպանում է մի պառավ («Սասնա ծռեր», 1936, 377):

Քանարկվող պոեմներին շատ մոտ իրապատում հեքիաթում Չինաստանի թագավորի փոխարեն հանդես է գալիս Չինաստանի ոսկերիչը, իսկ գեղեցկուհին, որի հետևից մեկնել էր հերոսը, ոսկերչի կինն է, որին ամուսինը փակի տակ էր պահում (ՀԺՀ IV, 1963, № 28):

Չինաստանի թագավորն ու ոսկերիչը այս հեքիաթներում հակահերոսի հասկանալիչներն են ի հայտ բերում, ներկայանում են ակնհայտ դիվային գործառույթներով. կամենում են բռնի տիրել, կամ էլ ուղղակի փախցնում են արևային աղջկան: Պատահական չէ նաև, որ հենց ոսկերիչն է աղջկան փակի տակ պահողը. ոսկերիչը ոսկու տիրակալն է, իսկ ոսկին արևի խորհրդանշաններից է (այս մասին մանրամասն տես Ջաքարյան 2004, 45-50):

Այս ամենը հիմք է տալիս հեքիաթային Չինումային սիմվոլիկ տարածքը բնութագրել որպես երկնային, արևային մի երկիր, արևային գեղեցկուհու արևելյան բնակավայր:

Ռուս մեծ բանագետ Վ.Պրոպեր հեքիաթի կախարդական, այնպողմային աշխարհի մասին ուշագրավ դիտարկում է կատարում: Խոսելով այն մասին, որ հերոսի վերջին հանգրվանը արևային երկիրն է, ուր և ոսկեմազ արև աղօթկն է նա նկատում է. «Այն ժողովուրդները, որոնք չեն ունեցել արևի պաշտամունք, նրանց հատուկ չէ կախարդական առարկաների ոսկե գույնը» (Որոտո 1986: 293): Հայ ժողովրդի դիցաբանական աշխարհում արևի պաշտամունքը յուրահատուկ տեղ ունի. այդ է վկայում Միհրի պաշտամունքի լայն տարածումն ու նրա առասպելի հարատևությունը մեր էպոսում: Հեռուաբար բնական է, որ մեր հեքիաթներում արևային աշխարհի նրա հետ կապված՝ ոսկուն ու ոսկեգույնին առնչվող մոտիվները ամենաահաճախադեպն են ու սիրվածը: Միանգամայն օրինաչափ է նաև, որ հայ մարդու համար որպես արևի բնակավայր են ընկալվել հենց արևելյան երկրներն ու հատկապես՝ Զինաստանը:

Չինաստանի՝ որպես հրաշքների, շքեղության և ճոխության աշխարհի հայկական ընկալման մասին է խոսում նաև հայերենում մի շարք բառերի ստուգաբանությունը: Այսպես, մեր լեզվում հաճախակի կիրառվող *շնաշխարհիկ* բառը, որն ամենայն հավանականությամբ ստուգաբանվում է որպես Չինաց աշխարհից բերված և նշանակում է «արտակարգ կերպով լավ՝ գեղեցիկ, անզուգական, աննման» (Աղայան 1976, 1162), ուղղակիորեն նույն՝ հեքիաթային իմաստավորումն է պարունակում: Ըստ երևույթին, նման մտայնություն է ընկած նաև *ճենապակի* բառի ստուգաբանության հիմքում (ճենական-չինական ապակի), թեև այստեղ ստուգաբանությունը գիտական բացատրություն ունի. այդ ապակին առաջինը ստեղծել են Չինաստանում, սակայն բառի ստեղծման և լայն տարածման հարցում, կարծում ենք, մեծ դեր է խաղացել նաև Չինաստանի՝ որպես կախարդական, հրաշքներով լեցուն հեռավոր արևելյան երկրի հայկական ընկալումը:

Չինաստանի՝ նման ընկալման մասին է վկայում նաև Մովսես Խորենացին, որը Մամգոնի հետ կապված դեպքերը շարադրելիս կանգ է առնում նաև Ճենաց

աշխարհի նկարագրության վրա: «Նրանց աշխարհն սքանչելի է ամեն տեսակ պտուղների առատությամբ, զարդարված է գեղեցիկ բույսերով, ունի շատ սիրամարգ, արտադրում է առատ քրքում և մետաքս, այնչափ շատ կան այնտեղ համուրներ, հրեշներ և էշայծյամ կոչվածներ: Այնտեղ, ասում են, ընդհանուրի կերակուր են կազմում փայտանք, պորը և նմանները, որոնք մեզ մոտ պատվական և քչերին մատչելի կերակուրներ են: Իսկ ակնեղենների ու մարգարիտների հաշիվը, ասում են, չգիտեն: Եվ այն զգեստները, որ մեզ մոտ պատվական է և քչերին մատչելի, նրանց մոտ սովորական զգեստ է» (Խորենացի 1981, 271), – գրում է պատմագիրը: Այնուհայտ է, որ պատմահայրը փոխանցում է Չինաստանի մասին ժողովրդական պատկերացումները, այդ է վկայում նաև երկու անգամ կրկնվող «ասում են» բառը:

Խորենացու՝ ձենաց աշխարհի բնութագրումը հարցի մեկ այլ դիտանկյուն է բացահայտում: Ինչպես տեսանք, բազմաթիվ այլ բնորոշումների կողքին Խորենացին Չինաստանը բնութագրում է նաև որպես *սիրամարգաշար* մի երկիր: Մի քանի քաղաք պարսկական փոխառություն է, որ նշանակում է *չինական թռչուն*, ծագել է *sin-չին* և *murg-թռչուն* բառերից (Մալխասեանց 2010, 217): Հայկական բարբառներում այն տարբեր հնչողություն ունի՝ սիրամարք (Ախգ.), սինամարք (Մշ.), սինամահաֆր (Ալշ.), սինամոն խավք (Բշ.) (Աճառյան 1979, 219) և, ինչպես արդեն բազմիցս նկատվել է, դա նույն *Մինամ հավքն* է, որը Ջնրուխտ հավքին և արծվին զուգահեռ մեր ժողովրդական հեքիաթներում հաճախ հանդես է գալիս որպես կենաց ծառի վերնամասի բնակիչ և հերոսին տանում կախարդական, այնպիսի մային աշխարհ: Ուշագրավ է, որ Մինամ հավքը հայոց հանելուկներից մեկում պատկերվում է երկնային Հնդու քաղաքի քառասուն ճյուղերից մեկի վրա:

Մեծ ծառն է Կա Հնդու քաղաք,
Ճողեր թալե քաղաք քաղաք,
Հըմեն ճողին քյառսուն ճրագ,
Էն մեկ ճողին՝ սինամախավք
(Հարությունյան 1965, № 75):

Հանելուկը վերաբերում է երկնքին ու աստղերին: Փաստորեն Հնդու քաղաքն այստեղ առասպելական, երկնային քաղաքի իմաստավորում ունի (Հարությունյան 2000, 19):

Հեքիաթների որոշ պատումներում Մինամ հավքը հերոսին տանում է *Մինամ թագավորի* երկիր (Խաչատրյան 1999, № 3): Եթե Մինամ հավք նշանակում է չինական թռչուն, ուրեմն Մինամ թագավորի երկիրը նույն Չին թագավորի երկիրն է՝ Չինաստանը: Մինամ թագավորի մասին պոեմն դարձյալ գերբնական, հրաշապատում մոտիվներով լի մի հյուսվածք է, որն առկա է հայոց ամենատարբեր հեքիաթներում:

Հեքիաթային նյութը մեզ տալիս է Մինամ թագավորի երկրի և Չինումայինի կապի ևս մեկ ապացույց: Արքայազների վրանի շուրջ փաթաթված վիշապը, որը, ինչպես արդեն նշել ենք, որոշ պատումներում հերոսին ուղարկում է Չինաստանի արքայադստերը բերելու, նույն պոեմի այլ տարբերակներում հերոսին հանձնարարում է իմանալ Մինամ թագավորի գաղտնիքը: Մինամ թագավորի երկիր կարող է տանել միայն հավքը՝ Ջնրուխտ կամ Մինամ, որի ձագերին վիշապից պետք է ազատի հերոսը: Դա մի դժվար ուղևորություն է, որն անգամ հավքն է դժկամությամբ հանձն առնում, և հերոսից պահանջում է ճանապարհի համար

վերցնել 40 ոչխարի դմակ և 40 լիտր գինի: Հեքիաթների շարունակությունը դարձյալ համապատասխանում է. գաղտնիքն իմացած հերոսի վերադառնալուց հետո վիշապը պայթում է և աղջիկ դառնում. պարզվում է՝ նա Մինամ թագավորի քույրն է կամ դուստրը (Գրիգորյան 1983, № 2, 76–81): Մեկ այլ ուշագրավ դիպաշարում տեսնում ենք աղջկա և թռչնի նույնացում: Այստեղ Մի քանի քաղաք Արաբստանի թագավորի կրտսեր դուստրն է, որին փախցրել էր դևը: Աղջիկը աղոթքով «Մի քանի քաղաք–խավ» է դառնում՝ հեքիաթի վերջում նորից վերածվելով աղջկա (ՀԺՀ IX, 1968, Հավելված 1, № 15 (97):

Ծագումնաբանական նշված ընդհանրություններն, իհարկե, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ Մինամ թագավորի երկիր կոչված սիմվոլիկ տարածքը նույն Չինումայինն է՝ մեկ այլ անվանումով: Թեև Մինամ հավք և Մինամ թագավորի երկիր անվանումներն արդեն լիովին կորցրել են իրենց նախնական՝ չինական հավք և Չինաստան նշանակությունները և բացարձակ անիրական, առասպելական արժեք են ձեռք բերել, այնուամենայնիվ դրանց ծագումը մեզ դարձյալ ուղղորդում է դեպի Չինաստանի՝ հայերի համար ունեցած հեքիաթային, կախարդական աշխարհի նախնական սիմվոլիկ իմաստավորումը:

Չինումային գերբնական երկիրը իր իմաստավորումը որոշակիորեն պահում է նաև իրապատում խոհախրատական հեքիաթներում, ուր այն արդեն ընկալվում է ոչ թե որպես կախարդական, այլ ազնվության, արդարադատության երազված մի աշխարհ, ուր դատարան չկա, որովհետև գողեր չկան, ուր իշխանավորները արդար վճիռներ են կայացնում, իսկ մարդիկ պարզ են ու մաքուր: «Ես քաղաք էման քաղաք էր, օր ոչ գող կար, ոչ գիշութեն կար, մենակ մեկ քաղաք կը քաշեին թյուրնի վրեն, կերթային կը պառկեին...», – այսպես է բնութագրում բանասացը Չինի–Մաչին քաղաքը, ուր մեկնել էր հերոսը պանդխտության և ծառայության էր մտել ոսկերչի մոտ (ՀԺՀ IV, 1963, № 44):

Ամփոփելով նշենք, որ հայ ժողովրդական հեքիաթներում հիշատակվող հեռավոր արևելյան երկրներից հատկապես Չինաստանն է հանդես գալիս որպես կախարդական աշխարհի խորհրդանշ: Նրա շուրջ հյուսված պոեմները հարաբերականորեն կայուն դրսևորում ունեն, ուր մեծ դերակատարում ունի Չինաստանի արքայադուստրը, որը հանդես է բերում ընդգծված արևային հատկանիշներ: Դիվային հակահերոսի բացասական բնութագիր ունի Չինաստանի թագավորը կամ ոսկերիչը, որը բռնի տիրանում է արևային աղջկան:

Չինաստանի՝ որպես կախարդական աշխարհի խորհրդանշի մեկ այլ դիտանկյուն են ներկայացնում Մինամ հավքի ու Մինամ թագավորի մասին պոեմները, որոնք ստուգաբանվում են որպես չինական հավք և Չին թագավոր, սակայն հեռացած լինելով իրենց նախնական իմաստից, բոլորովին անիրական, այլաբանական իմաստավորում են ձեռք բերել՝ շարունակելով սակայն իրենց մեջ կրել նախնական ընկալման հետքերը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Արեղյան Մ. (1966), *Երկեր*, հ. Ա, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
2. Աղայան Էդ. (1976), *Արդի հայերենի բացարձակական բառարան*, Եր., «Հայաստան» հրատ.:
3. Աճառյան Հ. (1977), *Հայերեն սովորական բառարան*, հ. 3, Եր., ԵՊՀ հրատ.:
4. Աճառյան Հ. (1979), *Հայերեն սովորական բառարան*, հ. 4, Եր., ԵՊՀ հրատ.:
5. Գրիգորյան Ռ. (1983), *Գեղարքունիք*, ՀԱԲ, հ. 14, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:

6. Գուրունյան Հ. (1991), *Համընտհայ բանահյուսություն*, Ե., «Լույս» հրատ.:
7. Զաքարյան Ե. (2004), Ոսկերիչը հայկական հեքիաթներում, *Հայ ժողովրդական մշակույթ, XII հանրապետական գիտաժողովի նյութեր*, Եր., էջ 45-50:
8. Խաչատրյան Ռ. (1999), Թալին, *ՀԱԲ*, հ. 19, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
9. Խեմյան Է. (2000), Տավուշ, *ՀԱԲ* հ. 21, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ.:
10. Խոբենացի Մ. (1981), *Հայոց պատմություն*, Աշխարհարար թարգմանությունը և մեկնաբանությունները Ստ. Մալխասյանի, Եր., ԵՊՀ հրատ.:
11. Հակոբյան Գ. (1974), *Ներքին Բասենի ազգագրությունը և բանահյուսությունը*, Եր., «Հայաստան» հրատ.:
12. ՀԺՀ (1962), հ. 3, կազմ. Ա.Մ. Նազիկյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
13. ՀԺՀ (1963), հ. 4, կազմ. Մ.Ս. Մկրտչյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
14. ՀԺՀ (1973), հ. 6, կազմ. Ա. Մ. Նազիկյան, Վ. Գ. Սվազյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
15. ՀԺՀ (1968), հ. 9, կազմ. Մ.Ս. Մկրտչյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
16. ՀԺՀ (1969), հ. 10, կազմ. Ս. Տարոնցի, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
17. ՀԺՀ (1980), հ. 11, կազմ. Մ.Ս. Մկրտչյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
18. ՀԺՀ (1985), հ. 13, կազմ. Ա.Ս. Նազիկյան, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ.:
19. Հարությունյան Ս. (2000), *Հայ առասպելաբանություն*, Բեյրութ, Համազգային Վահե Մեթեան տպարան:
20. Հարությունյան Ս. (1965), *Հայ ժողովրդական հանելուկներ*, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
21. Ղանալանյան Ա. Տ. (1960), *Առածանի*, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ.:
22. Մալխասեանց Ստ. (2010), *Հայերեն բազմաբանական բառարան*, հ. 4, Եր., ԵՊՀ հրատ.:
23. Մրվանձտյան Գ. (1978), *Երկեր*, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.:
24. «Սասնի ծռեր» (1936), հ. Ա, խմբագրեց պրոֆ. Մ. Արեղյան աշխատակցությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Պետական հրատ.:
25. Пропп В. (1986), *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград, Изд-во ЛГУ.

Nvard Vardanyan

CHINA AS A FABULOUS LAND IN ARMENIAN FAIRY TALES

Summary

In Armenian fairy tales China and its fairy tale toponym *Chinumachin* often appear to symbolize a thrilling, far away land, full of wonders. In such fairy tales the gold-haired 'Chinese' princess is inevitably the Beauty of the World. It is for her sake that the hero struggles with the dragon and the King of China. The China motifs are frequently met in the first branch of *Daredevils of Sassoun*, the Armenian national epic too. Such affinities support our suggestion that in Armenian worldview China is a symbol of a fabulous world, the Eastern dwelling of the Radiant Beauty. *King Sinam's Land* and the *Sinam Bird* are expressions the etymology of which point at the Land of the Chinese King and the Chinese Bird. In a series of Armenian realistic folk tales China is presented as the Ideal Land of justice and honesty.

Натали Арутюнян

О ПРЕЛОМЛЕНИИ ОБРАЗОВ ВОСТОЧНЫХ СКАЗОК И ЛЕГЕНД В ЕВРОПЕЙСКОМ И АРМЯНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Светлой памяти Георгия Григорьевича
и Ирины Георгиевны Тиграновых

Древние цивилизации, которые географически расположены по большей части к юго-востоку от европейского континента, не могли не привлекать внимание европейских культур как с прагматической, так и с духовной точек зрения. *От ignotum pro magnifico est* – объективные ограничения общения между странами Востока и Запада, и стихийная мифологизация всего того, что случайно становилось известно о восточных странах, привели к тому, что в коллективном бессознательном жителей Европы сформировалось представление о Востоке в целом как о нереальной, волшебной, одним словом, сказочной стране. Но и сегодня, когда благодаря техническим средствам связь между различными странами стала гораздо активнее, эти стереотипы во многом сохранили свою силу, а восточная волшебная сказка, получившая множество воплощений в музыкальном театре, а отсюда – и в кино и мультипликации, не потеряла своего обаяния и привлекательности.

Известно, что ещё в 326 году до н.э. Александр Македонский положил начало эллинизму, ставшим исторически первым серьёзным шагом на пути синтеза культурных достижений различных цивилизаций. Но и после того, как Васко да Гама открыл морской путь в Индию (1499), и путешественники из Португалии, Голландии, Англии, Дании и Франции начали привозить в Европу редкие специи, чай, шёлк, ковры, искусные украшения из дерева, золота, серебра и драгоценных камней, интерес к древним легендам не пропал. Напротив, восточные сказки и легенды стали обрастать новыми подробностями, а сказочные персонажи, благодаря этим предметам роскоши, обретали новую жизнь, сливаясь в воображении европейцев с подлинными жизненными реалиями. Так, с течением времени шло формирование и нового жанра экзотической литературной волшебной сказки. При этом «тоска по слишком нежным странам», – как определил непреодолимую тягу европейцев к восточной экзотике К. Дебюсси, – была весьма неясной. Так, «само название города Голконда стало синонимом невообразимого богатства. Но среди экзотических или «ориентальных» вещей царила полная неразбериха – турки, африканцы, персы, американские индейцы и жители Карибского бассейна – все были из одного и того же воображаемого региона – «Индий», который существовал больше в поэтических фантазиях европейцев, чем на географической карте» (Warren 2006: 97–98).

Совершенно иная картина была в Армении, тесные политические и экономические отношения которой с Ассирией, Индией, Персией, Шумером, Египтом и др. восточными странами сформировались намного ранее, чем отношения с древними

1. Всё неизвестное представляется величественным (лат., Тацит).

Грецией, Римом, Византией и странами Средиземноморья, ставшими колыбелью европейской цивилизации. Армянские купцы, постоянно ездившие по Великому Шёлковому пути из Китая в Европу и обратно, ввозили в Европу не только армянские вина, ковры и ювелирные изделия, но и разнообразные товары, произведённые в других странах. И, поскольку согласно роду своей деятельности они владели многими иностранными языками и разбирались в национальных стилях, то они были восприимчивы и к фольклору тех народов, с которыми им приходилось общаться¹.

Вероятно, именно в силу близкого знакомства с восточными государствами, отношение к сказаниям, сказкам и легендам народов Востока в Армении изначально было более тонким и дифференцированным, нежели в европейских странах. Более того, многие из этих легенд имеют армянские версии, которые активно дополняют известные информацией, связанной с героями армянского происхождения и с отношением армянского народа к определённым историческим лицам и событиям. Среди них – армянская версия распространённой в древнем мире легенды о Семирамиде (ассир. Шаммурамат; греч. Σεμίραμις; арм. Շամիրամ *«Шамирам»*), которая, в отличие от всех других версий этой легенды, сильному и властному женскому характеру ассирийской царицы *противопоставляет* не менее сильный мужской характер. И, хотя армянский царь Ара Прекрасный, по этой версии, гибнет в сражении, навязанном ему оскорблённой гордостью Шамирам, однако он остаётся верным своей родине и своему этическому идеалу.

Обращаясь к операм и балетам, созданным на мотивы восточных сказок и легенд или заимствующих некоторые образы из них, можно заметить, что в жанровом плане они неоднородны. Здесь можно встретить и собственно волшебные-сказочные, и историко-героические, и лирические, и комические оперы и оперетты. Нередко различные жанровые признаки можно встретить в одном произведении. Так, выраженный сатирический характер в опере «Золотой петушок»² сочетается со сказочностью, связанной с образами Звездочёта и Шемаханской царицы. При этом немаловажно, что само искусство обольщения, связанное в воображении композитора с ориентализмом³ и выраженная им в томно-сладострастной музыкальной теме Шемаханской царицы (как и ранее в более целомудренной, но не лишённой чувственной прелести теме Шахерезады⁴), воспринимается как своего рода реальное

1 О роли армян в развитии торговых и культурных отношений между Востоком и Западом свидетельствуют многие источники. Философ Иммануил Кант также обратил к этому вопросу в своей «Антропологии», и, со свойственной ему основательностью, охарактеризовал армян именно с этой, известной европейцам, стороны: «У другого христианского народа, у армян, господствует какой-то торговый дух особого рода, а именно: они занимаются обменом, путешествуя пешком от границ Китая до мыса Корсо на Гвинейском берегу; это указывает на особое происхождение этого разумного и трудолюбивого народа, который по направлению от северо-востока к юго-западу проходит почти весь Старый Свет и умеет найти радушный приём у всех народов, у которых они бывают; это доказывает превосходство их характера (первоначального формирования которого мы уже не в состоянии исследовать) перед легкомысленным и пресмыкающимся характером теперешних греков» (Кант 1966: 573).

2 «Золотой петушок» – последняя опера Н.А. Римского-Корсакова (1908) по одноимённой сказке А.С. Пушкина (либретто В.И. Бельского).

3 В самом общем смысле, ориентализм (от лат. *oriens* – восток) – направление в европейском искусстве, в котором используются тематика, символика и мотивы Востока и Индокитая. Интересен анализ этого понятия Эдвардом Саидом в книге «Ориентализм. Западные концепции Востока» (Saïd 1978), где рассматриваются различные аспекты этого явления.

4 Н.А. Римский-Корсаков «Шахерезада» – симфоническая сюита, соч. 35, впервые была исполнена

чародейство, уводящее не только царя Додона, но и слушателей оперы в волшебный сказочный мир. Заметим, что в тексте самих сказок «1000 и одной ночи» Шахерезада выступает не в качестве обольстительницы, а как образ необыкновенно умной и благородной молодой женщины, которая решилась, рискуя собственной жизнью, спасти других от гнева царя Шахриара. И при том, что её голос звучит как бы «за кадром» – она не является героиней какой-либо из сказок, важно отметить, что это образ свободной женщины¹, которая каждый вечер приходит к обезумевшему от горя правителю не по принуждению, но по доброй воле! И всё же в музыкальном спектакле М. Фокина Шахерезада, становясь действующим лицом, подпадает под балетный стереотип, в котором искусство обольщения – важная составная часть восточного женского образа.

Звучащие в музыкальной сказке «Золотой петушок» слова А.С.Пушкина «Сказка ложь, да в ней намёк – добрым молодцам урок», относятся не только к восточной сказке, но и к музыкальному театру в целом: к какому жанру бы ни относились опера или балет, у каждого из них имеется особый глубокий подтекст, и всем им свойственно общаться со зрителем-слушателем посредством тех или иных аллегорий и метафор. Вот почему даже реальные исторические личности, становясь героями музыкального спектакля, становятся фигурами условно-аллегорическими. Это относится и к тем персонажам, которые, будучи облечены в художественную прозу литературного или драматического произведения, представляются нам совершенно реальными. Таковы, к примеру, король Франциск I и его шут Трибуле из драмы «Король забавляется» Виктора Гюго – столь чётко обрисованы их характеры. Однако, хотя в «Риголетто» Дж. Верди, созданной на основе этой драмы, все имена изменены, многое сокращено и, главное, пафос острого политического памфлета смягчён удивительно проникновенной музыкой, – смысл происходящего не теряется, но парадоксальным образом возрастает до общечеловеческого. И дело не только в специфических особенностях музыкального языка, позволяющего обращаться к самой сути характеров и действия, но и в том, что само формирование европейского музыкального театра – оперы-*seria* и балета, – преимущественно шло под знаком возрождения древнегреческого театра, в котором действовали боги и герои (Конен 1975: 58–60, 114–115, Ливанова 1983: 320–323). В музыкальном театре, и, в особенности, в балете, столь долго сохранялась связь аллегориями, свойственными мифологическому мышлению, что любые литературные или исторические персонажи вновь становятся в нём символическими выражениями абстрактных сил добра, зла, любви, мести, судьбы и возмездия. С другой стороны, подчёркивая сущностно важные черты исторических персонажей и событий, оперные и балетные спектакли восходят к древним народным сказаниям и легендам. Вель народные певцы-сказители, – и среди них такие титаны, как Гомер, – передавая новым поколениям своё понимание истории в традиционной музыкальной форме, лишь обозначали конкретные исторические события, концентрируя внимание на характерах исторических лиц и на их взаимоотношениях между собой. Однако,

под управлением автора 22 октября 1888-го года. А в 1910 году на музыку Римского-Корсакова был поставлен балет «Шахерезада» (Гранд-опера, Париж, хореография М. Фокина, декорации и костюмы Л. Бакста).

1 На староперсидском языке слово *Шахриара* означает «благородного происхождения». Согласно метасюжету сказок «1000 и одной ночи», она – дочь везира, что в условиях восточной деспотии даёт возможность проявить какую-то свободу и независимость суждений.

поскольку и в литературных, и в музыкально-драматических произведениях историческая правда порою чаще, чем в легендах, уступает место художественному вымыслу, то имена реальных исторических персонажей, их значение и роль зачастую весьма условны и могут более свободно переосмысливаться авторами для передачи своих идей¹.

В европейском оперном театре исторические личности, имеющие отношение к Востоку, представлены довольно широко – здесь и персонажи библейских легенд – «Навуходоносор» Дж.Верди², «Юдифь» Ал. Серова³, «Самсон и Далила» К.Сен-Санса⁴, «Саломея» Рихарда Штрауса⁵; и исторические лица и события, известные в основном посредством литературных обработок сочинений античных авторов – «Тигран» Ал. Скарлатти⁶ (1715), «Тамерлан» Генделя (1724) «Митридат, царь Понтийский» Моцарта (1770), «Осада Коринфа» Дж.Россини (1826), «Антоний и Клеопатра» Сэмюэля Барбера⁷ и многие другие. И, несмотря на то, что интерпретация роли в истории известных фигур, а зачастую и их биография трактуется в этих произведениях достаточно произвольно, а музыкальный язык и драматургия в них почти ничем не «выдают» их восточного происхождения, сама ориентальная тематика уже настраивает слушателей на погружение в иной, полный неожиданных открытий, мир. Наименее экзотично при этом воспринимались армянские исторические персонажи, в особенности царь Тигран Великий, который упоминался в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха (Плутарх 1994) и в XXXVIII книге Филиппических историй римского историка I века Марка Юстина (Justinus 2009). В 1691 году вышел в свет свободный пересказ этих

1 Так, в своей комической опере «Ксеркс» (1738) Г.Ф. Гендель, воспользовавшись именем конкретного исторического персонажа – персидского царя Ксеркса, создаёт образ некоего вздорного правителя, для которого слова «нет» не существует, с целью представить тиранию известного правителя в смешном свете. Таким образом, для понимания конечного смысла появления того или иного персонажа в опере и в балете, важно учитывать не только историко-мифологический подтекст, но и конкретный социально-исторический контекст, в котором создавались и звучали эти произведения. В смешном свете предстают также Селим-паша и Осмин в «Похищении из сераля» В.А.Моцарта (1782) и др. операх на восточные темы.

2 «Набуко», или «Навуходоносор» (итал. Nabucco) — опера Джузеппе Верди на ветхозаветный сюжет, либретто Т. Солера. Премьера - 9 марта 1842 («Ла Скала», Милан), первая постановка окончательной версии - сентябрь 1844-го г. (Театро Сан-Джакомо, о. Корфу).

3 Опера «Юдифь» Ал. Серова, либретто И. Джустиниани, К. Званцова и Д. Лобанова, известно в последующей редакции А. Майкова. Премьера - 16 мая 1863 года (Мариинский театр, СПб).

4 «Самсон и Далила» (Samson et Dalila) — опера Камилла Сен-Санса, либретто Ф. Лемера на библейский сюжет. Премьера 2 декабря 1877 г. (Веймар).

5 «Саломея» (нем. Salome) — музыкальная драма Рихарда Штрауса по драме Оскара Уайльда в переводе Х. Ласман, премьера - 9 декабря 1905 г. (Дрезден).

6 О Тигране Великом написано не менее 20 европейских опер, в статье М. Хармандарян упомянуты имена 22 композиторов, а по версии французского пианиста и дирижёра А. Сираносьяна – 32. Среди них – имена Т. Альбинони, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, И.А. Хассе, Дж.А. Паганини, Х.В. Глюка, Н. Пиччини и др. Опера «Il Tigrane» Алессандро Скарлатти на либретто Доменико Лалли (Doménico Lalli), премьера которой состоялась 16 февраля 1715г. в неапольском театре Сан-Бартоломео, – одна из наиболее значительных из них. К счастью, её партитура сохранилась полностью, и эта опера ставится и в наши дни (см. Хармандарян 1975: 64, Джагацпаян 2010: 345, Геворкян 2009, Դժաճյան 1990, 631-632).

7 Последняя большая опера С. Барбера, сочинена к открытию нового здания Метрополитен-опера в Нью-Йорке (1966), либретто Ф. Дзефирелли по пьесе В.Шекспира, партия Клеопатры была предназначена для Л. Прайс (Leontyne Price).

текстов аббатом Франческо Сильвани (1660–1728 (44) под интригующим названием: «La virtù trionfante dell'amore, e dell'odio, ovvero il Tigrane» (Добродетель, торжествующая над любовью и ненавистью, или Тигран)¹. Этот текст и послужил литературной основой многих опер, написанных европейскими композиторами, из которых некоторые не дошли до наших дней, а другие сохранились не полностью. При подробном рассмотрении того, какие качества характера Тиграна подчеркнуты как в тексте либретто, так и в музыке Ал. Скарлатти, К.А. Джагацпаян пришла к выводу, что вся опера пронизана интонациями Тиграна. Музыка его – героико-победоносного, ярко-утвердительно-характера. Хотя согласно либретто оперы, Тигран не является армянским царём, а является полководцем, служащем при дворе вымышленной скифской царицы Домири, этот образ отличается поистине царскими качествами: умом великодушного стратега, дерзкой отвагой и благородством характера. Наибольшего драматизма и многообразия образ Тиграна достигает в выразительных речитативах. «Мне показалось особенно интересным проникновение характерных мелодических оборотов речи Тиграна в интонационный язык других персонажей. Тем самым композитор, казалось, хотел подчеркнуть высокую степень невольного влияния на окружающих яркой личности армянского полководца», – пишет исследовательница (Джагацпаян 2010: 353). Согласно либретто оперы, Тигран не был армянином, но «был воспитан в Армении как мужественный воин, в духе высоких моральных устоев». По мнению М. Хармандарян, «это свидетельствует о весьма положительном отношении европейских писателей к истории древней Армении, к гуманным традициям её мужественного народа» (Хармандарян 1975: 64). Однако, судя по тому, что исторические реалии, приведённые Плутархом и Сильвани, были изменены в либретто Д.Лалли, это «весьма положительное отношение» имело свои границы. Это очень интересная тема для специальных исследований, в контексте же проблематики настоящей статьи хотелось бы обратить внимание на то, что представление армянского царя Тиграна в аллегорическом образе Добродетели, торжествующей над любовью и ненавистью, т.е. над страстями человеческими, означает, что в отличие от других восточных правителей, Тигран был для европейцев героем в лучшем смысле слова.

Естественно и появление в первой армянской исторической опере «Аршак II»² Тиграна Чухаджяна греческой царевны Олимпии, которая была женой армянского

1 Именно под таким названием до наших дней дошла опера-пастишчо, которая впервые была поставлена в театре Саграпеса во время карнавала в Риме в 1724 году, в музыку которой А.Вивальди сочинил вместе с композиторами Бенедетто Микели и Никола Ремальди, сочинившими музыку к 1-му и 3-му актам. Однако до наших дней дошёл только 2-й акт, написанный собственно Вивальди. «Об этом Плутарх пишет: "На троне Армении правил Тигран - 'Царь Царей', армии которого отрезали парфян от Азии, который построил греческие города в Мидии и повелевал над Сирией и Палестиной», – сообщает в аннотации к записи 2-го акта этой оперы под управлением Поля Немета (Pál Németh) музыковед Домоко Молдован (Domokos Moldován), и добавляет, что среди современников Вивальди тема любви и завоеваний Тиграна была столь популярна, что ему было посвящено около 60 опер, включая оперы Альбинони, Боноччини, Скарлатти, Гаспарини и Джакомелли. Ереванская премьера этой оперы состоялась лишь в 2001-м году в постановке Гегам Григоряна, дирижёр – Карен Дургарян.

2 Аршак II — первая армянская национальная опера Тиграна Чухаджяна, и в то же время первое музыкально-театральное представление европейского типа в истории музыки Востока. Либретто музыкально-театральным представлением европейского типа в истории музыки Востока. Либретто Томаса Терзяна основано на исторических документах. Впервые фрагменты из оперы были

царя, – тем более, что в либретто Терзяна действительно отражён исторический факт. При этом в музыкальном языке оперы владение европейской техникой оркестрового письма сочетается с применением некоторых элементов собственно армянской музыки в ладо-гармонической и ритмической сферах. Современник композитора, музыкальный критик Адольфо Талассо о творчестве Чухаджяна писал: «Тигран Чухаджян был первым композитором, который применил европейскую музыкальную технику к восточной музыке. Его высоко оригинальные идеи, свежесть музыкального языка, яркость оркестровки – всё пропитано светом Востока.» (Thalasso 1904). В этом отзыве для нас важно прежде всего признание французским критиком органичности синтеза армянской музыки с достижениями европейской техники сочинения в произведениях Чухаджяна, – качества, которые ярко проявились и в его оперетте «Каринэ» («Леблебиджи») и сказочной опере-феерии «Земир»¹. Впоследствии это качество получило интересное развитие в армянской музыке, и при этом творческий путь каждого из композиторов и способы достижения ими этого синтеза оказывались весьма различными. Важно отметить, что в музыкальном языке армянских опер и балетов встречаются не только собственно армянские темы и образы, но и темы и образы, принадлежащие культуре других народов Востока, и при этом они могут быть не только сопоставлены, но и драматургически противопоставлены. «Алмаст» Спендиарова, «Давид Бек» А.Тиграняна, «Ара Прекрасный и Шамирам» Гр. Егиазаряна, – в этих и многих других произведениях противопоставление конкретные примеры. В балете же «Спартак» А.Хачатуряна это противопоставление было поляризовано не в национальном, а в общечеловеческом масштабе: в музыке оргий, которым предавались власть имущие, превалируют общевосточные мотивы и приёмы развития музыкального материала, а в темах, передающих накал борьбы восставших рабов за свободу и справедливость – собственно армянские и европейские².

Особое место в музыкальном театре занимают лирические оперы и балеты, написанные на темы восточных легенд о любви, которые также можно назвать

исполнены итальянской оперной труппой театра «Науум» в Константинополе в 1868 г. При жизни Т. Чухаджяна состоялись концертные исполнения оперы «Аршак II» в Константинополе, Венеции и Париже, фрагменты из этой оперы прозвучали на Всемирной выставке в Вене (1873), однако оперу целиком поставить не удалось. После смерти композитора, его вдова А. Абазян в 20-х гг. XX века передала его рукописи Армении. К счастью, были найдены и распознаны музыковедом Г.Г. Тиграновым в Музее литературы и искусства им.Чаренца в Ереване (1942 г.), партитура оперы была полностью восстановлена и представлена на сцене Ереванского Гос. театра оперы и балета им. Спендиарова 29 ноября 1945 г. (режиссёр – А. Гулакян, дирижёр – М. Тавризян). С тех пор опера регулярно идёт на этой сцене. В 2001 году «Аршак II» был поставлен в США. Фильм по опере режиссёра А. Амарфили (режиссёр Т. Левонян, 1988).

1. Волшебная опера (опера-феерия) «Земфире» Т. Чухаджяна на либретто Т. Куламджяна (1890) впервые была представлена 12 апреля 1891 г. театр «Concordia» в Константинополе. Поскольку в это время начались массовые погромы армянского населения в Турции, судьба этой оперы также оказалась непростой: следующее её исполнение состоялось лишь в 2008 году в г. Пасадена (США, Калифорния).
2. Обращаясь к истокам близости между музыкальным мышлением армянских и европейских композиторов, хотелось бы напомнить о том, что исторически между ними существует преемственная связь. Как пишет В. Дж. Конен, «грегорианский хорал – основа католического богослужения и, таким образом, всей профессиональной музыки Европы того времени (средневековая и раннего Ренессанса, - прим. Н.А.), возник под прямым воздействием армянской литургии» (курсив мой – Н.А., Конен 1971: 51-52).

сказочными в силу сочетания особенностей музыкальной драматургии со страстно порывистой и чарующе поэтической музыкой, ассоциирующейся с восточными, по большей части женскими образами. И если популярные балеты «Корсар»¹ и «Баядерка» Л. Минкуса² намекают на «восточность» лишь визуально, то оперы «Искатели жемчуга» Ж.Бизе³, «Таис» Ж. Массне⁴, и «Чио-Чио сан» Пуччини⁵ представляют собою уже новое качество музыкального мышления и соответствующей пластики образа, – в каждой из них на уровне музыкального языка найдены свежие гармонические краски и мелодические линии. Так, в европейской музыке и танце восприятие восточных элементов на протяжении трёх веков постепенно расширялось и углублялось, и, пожалуй, лучше всего это удавалось выразить в музыке французским и русским авторам. Среди европейских композиторов, которые не писали произведений для музыкального театра на «восточные» темы, но в стиле и языке которых был достигнут высокий уровень синтеза западных и восточных музыкальных систем, нельзя не назвать К.Дебюсси и М.Равеля⁶, многие из приёмов которых, наряду с находками вышеназванных авторов, были «взяты на вооружение» композиторами азиатского происхождения. Овладев техникой симфонического письма, композиторы Востока успели за сравнительно короткое время не только освоить европейский опыт, но и выработать собственные принципы, которые легли в основу новых национальных опер и балетов. В результате появились такие шедевры, как балеты «Лейли и

- 1 «Корсар» – балет на музыку А. Адана, Л. Делиба, Р. Дриго. Пуни и хореографией Ж. Перро и М. Петипа по мотивам поэмы «Корсар» Дж.Г. Байрона. Премьера – 23 января 1856 (Гранд опера, Париж).
- 2 «Баядерка» — балет на музыку Л.Ф.Минкуса, хореография М.Петипа, премьера – 1877 г. (Большой театр, СПб). «Слово «баядера» является по существу чуть видоизмененным португальским «байладейра» (bailadeira), т.е. женщина-танцовщица. В Индии храмовые танцовщицы известны как дзадаси – служанки богов. Само слово «баядера» или «баядерка» стало европейским словом, которое чаще всего ассоциировали с индийской танцовщицей на протяжении почти двух столетий. Интересно, что европейцам потребовалось изобрести новое слово, чтобы описать то, что не существовало в их культуре: танцовщицу, посвященную в божественное» (Watten 2006). По существу, этот и другие балеты с подобным названием довольно далеки от искусства индийских храмовых танцовщиц. Ещё дальше отстоит от них «Баядерка» Имре Кальмана (премьера - 3-го декабря 1921 года, Карл-театр, Вена) - оперетта, в которой присутствие индийского принца - лишь колоритная деталь: в звучащих в ней прекрасных мелодиях практически невозможно выделить восточные элементы. В оперетте можно найти и модные в те годы ритмы тустела, фокстрота и шимми, где присутствие отдельных элементов восточных танцев столь же малозначительно.
- 3 «Искатели жемчуга» (Les pêcheurs de perles) — опера Жоржа Бизе на либретто Э.Кормона и М. Карре. Премьера - 30 сентября 1864 г. (Théâtre-Lyrique, Париж).
- 4 Таис (фр. Thaïs) — лирическая опера Жюль Массне, либретто Л. Галле по мотивам романа А. Франса (1890), в котором легенда о гетере Таис Афинской совмещена с преданием о св. Таис Египетской. На премьере 16 марта 1894 г. (опера Гарнье, Париж) партию Таис исполняла американская певица Сибил Сандерсон, для которой композитор предназначил эту роль.
- 5 «Чио-Чио сан» (итал. Madama Butterfly) — опера Джакомо Пуччини, либретто Л. Иллика и Дж.Джакоза по мотивам драмы Д. Беласко «Гейша». Последняя также написана по мотивам одноимённой повести Д. Л. Лонга. На премьере 17 февраля 1904 года («Ла Скала», Милан) опера провалилась.
- 6 Интересно привести здесь мнение нашего современника, знаменитого французского дирижёра Мишеля Плассона: «Знаете ли, я думаю, что русская музыка в чём-то очень близка французской. Вот только что мы играли «Шахерезаду». А вы знаете, что в какой-то степени Римский-Корсаков является отцом французской музыки? Я думаю, что отчасти от него произошёл Морис Равель – разве нет?» (Плассон 2012).

Меджунун¹, «Шурале» Ф. Яруллина² и многие другие лирические оперы и балеты, в которых национальный колорит сочетается с общечеловеческим смыслом.

Как ни странно, наименее «сказочны» в этом смысле комические оперы, оперетты и детские оперы-сказки на восточные темы, – в особенности это относится к оперным представлениям, созданным по мотивам собственных народных сказок, таким, как оперы «Բազմաշար» («Храбрый Назар») Вардана Аджемьяна или «Сказка для взрослых» Эр. Арутюняна (по мотивам «Ար Կարթի Կեր» («Капля мёда» Ов. Туманяна)³ и др. В армянских операх-сказках такого рода «восточный колорит» исчерпывается обращением к фольклорным персонажам, к народному юмору и к использованию запоминающихся народных мелодий, что скорее приближает слушателя к реальной жизни, чем уводит в некий фантастический мир, – даже если несколько сюжетов объединены под таким заглавием, как «Сказки бабушки Гюльназ»⁴.

Как произведение, характеризующее новое отношение к восточной сказочной тематике в советский период, назовём музыку к фильму «Старик Хоттабыч» Надежды Симониан⁵, послужившую толчком к сочинению одноименного балета. Здесь советская действительность, в которой живёт школьник Волька Костыльков, противопоставлена ориентальной экзотике в образе джинна Гассана Абдурахмана ибн Хоттаба, которого Волька случайно выпустил из старинного кувшина. Музыкальный язык оперы сочетает признаки восточной оперы-феерии с остроумными решениями, позволившими Надежде Симониан в условиях, продиктованных социалистическим реализмом, создать собственный органичный и динамичный стиль, в котором рельефность и эмоциональная яркость образов оттеняются тонкой иронией.

Среди многочисленных произведений на восточные темы особое место по своей значимости занимают балеты, созданные по мотивам индийского национального эпоса «Шакунтала» и оперы и балеты, созданные по мотивам легенд об ассирийской царице Семирамиде.

Обращаясь к операм и балетам, созданным на тему Семирамиды-Шамирам, хотелось бы прежде всего заметить, что этот женский образ содержит три аспекта,

- 1 «Лейли и Меджунун» – хореографическая поэма С. Баласаняна на либретто С. Ценина по мотивам восточной легенды о трагической любви. Премьера – в 1947 г. (Таджикский театр оперы и балета, Душанбе). «Народная легенда о трагической любви Лейли и Меджуна чрезвычайно распространена в странах Востока. Она бытует у таджиков и узбеков, турок и персов, афганцев и индусов, арабских других народов. Имена Лейли и Меджуна, как символы нерушимой любви, стоящей выше всех сословных и иных предрассудков, готовой идти на любые жертвы, предпочитающей смерть разлуке, – столь же всемирно известны, как имена Ромео и Джульетты, Тристана и Изольды, Тахира и Зухры, Нали и Дамаянти». (Фере 1957: 62).
- 2 «Шурале», балет Фариды Яруллина, либретто А. Файзи и Л. Якобсона, хореография Л. Жукова и Г. Тагирова по мотивам татарской народной сказки. Премьера 12 марта 1945 года. (Татарский академический театр оперы и балета им. М. Джалиля, Казань).
- 3 Опера «Сказка для взрослых» была поставлена в 1970-м году в Ереванском театре оперы и балета им. Спендиарова.
- 4 «Сказки бабушки Гюльназ» – опера Антона Манцьяна (1906). Перу А. Манцьяна принадлежат и другие сказочные оперы, среди которых выделяется «Волшебник, роза и червяк» (1928). Он же – автор балета «Индийская красавица» (по мотивам поэмы Низами «Семь красавиц», 1941).
- 5 «Старик Хоттабыч» – балет Надежды Симониан по повести Л. Лагина, премьера – 27 августа 1970 (Академический Малый оперный театр, СПб-Ленинград). Первоначально Н. Симониан написала музыку к одноименному кинофильму (1956), который вышел на киноэкраны в августе 1957-го в Ленинграде и имел большой успех.

каждый из которых лежит в основе первых трёх типов оперных и балетных представлений. Во-первых, согласно поверьям, сохранившимся до наших дней, Семирамида не просто женщина, а олицетворение богини Иштар, дочь богини-рыбы Держето¹, вскормленная голубями (на ассирийском её имя означает «дикая голубка»). И сила её – в колдовских чарах, которыми она воздействует на людей, принося им страдание и/или смерть. Часто в связи с этим можно встретить эпитеты «тёмная царица» или «тёмная королева» в отношении Шамирам. В этом смысле её можно сравнить с таким персонажем волшебной оперы-сказки как Царица ночи из «Волшебной флейты» Моцарта², и, поскольку эти образы могут иметь философски опосредованную преемственную связь, то в таком случае появление в той же опере-сказке доброго волшебника Зороастра вовсе не случайно. К тому же, согласно армянской версии легенды об Ара Прекрасном и Шамирам, изгнание Шамирам из Ассирии и последовавшая вскоре после её смерти были связаны с неким Зороастром (Զրաշտը 26; 56). Однако кем был этот Зороастр – иранским мудрецом, основоположником зороастризма и автором «Авесты» или же царём Бактрии, завоёванной ассирийским царём Нином (в греч. и в арм. яз. – Ниносом), но затем «рассчитавшимся» с его вдовой Шамирам, нам неизвестно. Среди историков нет единого мнения на этот счёт³. Ясно лишь одно: согласно логике мифологического мышления, победить коварную волшебницу и рассеять её чары мог только другой волшебник, который был бы сильнее неё. И, по-видимому, следуя этой логике, в легенде появился Зороастр, и, по-видимому, называя его имя, народные певцы-сказители и их слушатели думали о восточном мудреце Зороастре (или Заратустре). Ему же посвящена симфоническая поэма Рихарда Штрауса, написанная в 1896 году

- 1 Рождение Семирамиды упоминается, в частности, в «Метаморфозах» Овидия, где имеется рассказ о Держето, которая оскорбила Афродиту, за что была ею наказана любовью к смертному, и, родив Семирамиду, от стыда бросилась в озеро и стала рыбой. (Овидий 1994: 501)
- 2 Волшебная флейта (нем. Die Zauberflöte) – последняя опера в жанре немецкого зингшпиля В.А.Моцарта на мистическое либретто Э.Шиканелера, премьера которой состоялась накануне смерти композитора 30 сентября 1991 года (театр «Ауф ден Виден», Вена). Экранизация этой оперы, осуществлённая режиссёром Ингмаром Бергманом в 1975-м году, – один из шедевров мирового киноискусства.
- 3 Так, согласно иранскому историку Джаваду Мофраду Кахалану, кроме известного религиозного деятеля Заратустры, в истории Ирана немалую роль сыграл и другой Заратустра, а именно, правитель одной из стран Средней Азии – Балха. Первый же Заратустра, согласно греческим источникам, одной из стран Средней Азии – Балха, жил за 5000 лет до Троянской войны, т.е. и преимущественно основанным на мнении Платона, жил за 5000 лет до Троянской войны, т.е. и примерно в VI тысячелетии до н. э. В этом случае историческим лицом, упомянутым в «Истории» М. Хоренаци, был не «Զրաշտը» (т.е. не маг и чародей Заратустра), а царь Балха, живший примерно в VI-XII вв. до н.э. Только он мог бы быть, согласно этим учёным, современником Нина, Семирамиды и Троянской войны (см. www.forum.mahnia.com, www.iran20.com/group/discussion). Однако, поскольку нам достоверно не известно, на каких доводах и фактах было основано мнение Платона, трудно сказать, прав он был или нет. Современная английская исследовательница Мэри Бойс утверждает, что, «исходя из содержания и языка сложных Зороастром гимнов, теперь можно утверждать, что в действительности он жил в азиатских степях к востоку от Волги», и что установлено, что в действительности он жил в азиатских степях к востоку от Волги, и что зороастризм возник около 3500 лет назад в азиатских степях, он стал государственной религией трёх могущественных Иранских империй, процветал и властвовал многие столетия» (Бойс 1987: 3-4). Таким образом, мнение современных исследователей расходится с мнением Платона не менее, чем на 4500 лет! Но если согласиться с мнением Бойс, то Зороастр вполне мог быть современником Семирамиды! Однако вопрос о том, был ли он одновременно царём Бактрией или то был совершенно другой человек с тем же именем, – остаётся открытым.

действовать»¹. Французский философ, ученый, политик, историк, общественный деятель, обличитель религиозного фанатизма, Вольтер был символом эпохи Просвещения и, одновременно, одним из остроумнейших людей своего времени. В «Семирамиде», наряду с гражданственной проблематикой, включающей темы борьбы с деспотией и справедливого возмездия, присутствует и прозрачный намёк на российскую императрицу Екатерину Великую, с которой он был лично знаком и которую называл Северной Семирамидой (см. Долинин 2006, Екатерина II 1997). «Легенда о свержении и убийстве царя Нина», безусловно, была Вольтеру отлично известна, ибо он положил ее в основу своей трагедии «Семирамида» (1748). Главная героиня пьесы, недовольная тем, как ее муж Нин обращается с ней и правит империей, велит своему фавориту Ассурю отравить его. После этого она пятнадцать лет со славой царствует в Вавилоне, пока ее не начинают мучить угрызения совести. Чтобы искупить вину, она решает избавиться от Ассура и с одобрения являющегося ей призрака Нина выходит замуж за прекрасного молодого полководца Арзаса (в итальянском варианте – Арзаче). Тут же выясняется, что Арзас – это на самом деле ее сын Ниниас, считавшийся погибшим. В последующей суматохе Арзас-Ниниас случайно закалывает свою мать, которая перед смертью прощает его и благословляет на царство. Хотя Вольтер сочувственно относится к своей героине и устами одного из персонажей оправдывает совершенное ею преступление той пользой, которую ее разумное правление принесло стране, трагедия завершается сентенцией, обличающей деспотию:

Par ce terrible exemple, apprenez tous, de moins,
Que les crimes secrets ont les dieux pour témoins.
Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
Rois, tremblez sur le trône, et craignez leur justice» (см. Долинин 2006)²

В 1802-м году на её основе была создана опера *Sémiramis* («Семирамида») в 3 действиях Шарля Симона Катея на либретто Ф. Десрио, которая была исполнена в Париже. Интерес к той же восточной легенде проявил и знаменитый Джакомо Мейербер, который, обратившись к старинному тексту *autosacramental* (литургическая драма) «Вавилонская башня» (1672), Педро Кальдерона (1600–1681), создал гранд-оперу «Узнанная Семирамида» / *Semiramide riconosciuta*, (либретто Л. П. Феиса), поставленную в Teatro Regio в Турине в 1819г. Однако дольше других ставилась прославленная трагическая опера «Семирамида» Россини в 2-х действиях (либретто Гаэтано Росси по трагедии Вольтера), которую он написал по заказу венецианского театра La Fenice, где она прошла с ошеломляющим успехом 3-го февраля 1823 года³.

- 1 В этих словах Вольтера, требующего динамики центрального действия, выражен императив, реализованный братьями Люмьер в 1895, когда был показан первый кинофильм.
- 2 К сожалению, нам не удалось найти перевода трагедии Вольтера на русский язык. Однако и в строке «Тираны мира! Трепещите!» из пушкинской «Оды вольности», и в стихах Лермонтова «Но есть и Божий суд, наперенники разврата! / Есть грозный суд: он ждет / Он не доступен звону злата / И мысли, и дела он знает наперед», – не только отголоски этих строк Вольтера, но и творческое развитие заложенного в них мотива сопротивления абсолютизму во всех его формах.
- 3 На премьере главную партию исполнила знаменитая певица Изабелла Кольбран, незадолго до того ставшая женой композитора. После премьеры опера выдержала 28 представлений до конца сезона и начала триумфальное шествие по городам Европы и Америки – Лондона (1824), Нового Орлеана (1897), Нью-Йорка (1892). Особенно примечательны постановки с Джоан Сатерленд и Джульеттой

В России «Семирамида» Дж. Россини впервые прозвучала на гастролях итальянской труппы в Одессе в (1826). В исполнении же русских артистов опера впервые была поставлена 30 января 1835 г. в Петербурге. В ней блистали О. Петрова в роли Ассура, М. Степанова в роли Семирамиды. Особый успех выпал на долю исполнительницы роли Арзаче А. Петровой – Воробьевой, в исполнении которой высокий артистизм сочетался с технической безупречностью.

Среди лучших исполнительниц партии Арзаче прошлого века хотелось бы назвать имя несравненной Зары Долухановой (меццо-сопрано), записи исполнений которой часто передавались по Всесоюзному радио начиная с 50-х гг. Однако и сегодня они не утратили присущего им особого очарования.

Интерес к легенде о Семирамиде возродился и в XX веке – в 1934-м году в Париже прозвучал балет-пантомима с речитативами Артура Онеггера на текст поэмы «Семирамида» Поля Валери⁴. Опера А. Онеггера была направлена на восприятие не столько историко-политического, сколько любовно-лирического аспекта образа Семирамиды, женская сущность которой метафорически уподобляется свету, идущему с Востока. В поэзии П. Валери некоторое тёмное начало, обычно ассоциируемое с этим образом, полностью игнорируется, и, тем самым, «Царица ночи» чудом превращается в лучезарного вестника Зари. Представление же о богатстве и пышности Востока переосмысливается, высвечивая оттенок благородной старины:

С востока я пришла и каждый твой каприз
Готова ублажать деяньем самым чистым:
Пусть пламена твои питает свежий бриз
Соедини себя с пророчеством лучистым!⁵

– в строках Валери ощущается не просто признание Востока как женского начала, несущего свет, но восторг и упоение при мысли о них⁶. В новаторском по жанру и стилю произведении Артура Онеггера было применено новейшее к тому времени изобретение в области электронных инструментов – волны Мартено⁷. «Что за

Симонато (Милан, La Scala, 1962) и с Мэрилин Херн в роли Арзаче (Нью-Йорк, Metropolitan opera, 1990) и др.

- 1 Постановка М.М. Фокина с участием группы И.Л. Рубинштейн и с художником А.Н. Бенуа.
- 2 Поль Валери. Семирамида (пер. с французского Р. Дубровкин).
- 3 Подобное романтично-экстатическое увлечение европейцев «светом Востока» в начале XX века, как известно, привело к созданию идеологических учений, одно из которых выработало Generalplan Ost.
- 4 Волны Мартено (франц. ondes Martenot) – один из первых электро-музыкальных инструментов, который был сконструирован в 1928 году музыкальным педагогом и изобретателем Морисом Мартено. Имеет объём в 7 октав (с-b6), отличается боситым и насыщенным тембром – от мягких басов до пароксизма супервысокого фортиссимо, от игривого присвистывания до душераздирающего воя. С помощью кольца, который надевается на указательный палец правой руки и клавиш для левой руки можно получить различные способы звукоизвлечения, в том числе глиссандо и вибрато. На Международной художественной выставке 1937 года Мартено принял участие в «Празднике света» с исполнением произведений Ф. Шмидта, Д. Мийо, А. Жолливе, А. Онеггера и др. В «Турангалила-симфонию» О. Мессяна, в которой, по мнению её автора, преломлены некоторые традиции индийской, японской и латиноамериканской культур, есть солиная партия для волн Мартено. Этот инструмент широко использовался в 30-50-х гг. и в кино для создания зловещих и «потусторонних» звуков и, хотя в настоящее время он не производится, в учебных заведениях Франции всё ещё можно научиться игре на этом инструменте, есть даже ансамбли ондистов.

изумительный звук! Это просто фантастика», – сказал М.Равель впервые услышав звучание волн Мартено. «Ему не хватает лишь способности колебаться». В сочетании с мастерством, сценическим обаянием Иды Рубинштейн и огненной стихией поэмы, эти звуки произвели необыкновенно сильное воздействие. При этом даже такой недостаток звука как отсутствие способности колебаться, в данном случае стало особым выразительным средством, своей непостижимой загадочностью оттеняющим образ страстной восточной красавицы.

Одним из тех композиторов, кто мог бы написать первую оперу об Ара Прекрасном и Шамирам, был Александр Спендиаров (Спендиарян). После окончания Санкт-Петербургской консерватории по классу Н.А.Римского-Корсакова и присуждения ему премии им. Глинки за симфоническую картину «Три пальмы», он возобновил поиски оперного сюжета. Сначала он увлёкся рассказом Куприна «Суламифь», потом загорелся мыслью написать оперу на поэму Пушкина «Бахчисарайский фонтан», и, наконец, в 1904 году остановился на армянском сюжете «Ара Прекрасный и Семирамис». К сожалению, этому замыслу не суждено было осуществиться¹.

Долго готовился и к осуществлению замысла своего балета «Արա Բեղիկ և Շիրիմ» («Ара Прекрасный и Шамирам») и композитор Григор Егизарян². «Сюжеты, связанные с армянским царём Ара Прекрасным и ассирийской царицей Семирамидой, меня привлекали давно большим драматизмом, яркой красочностью, и, я бы сказал, «театральностью» исторических событий, могучими страстями и

1 Музыка этой оперы, тем не менее, прозвучала после смерти композитора. В 1953 году на сцене Ереванского театра оперы и балета был поставлен балет «Хандут» (по мотивам армянского эпоса «Сасунци Давид»), которую его друг и сподвижник, дирижёр Геворг Будагян с присущим ему тонким пониманием музыки Спендиаряна и изумительным художественным вкусом, составил из фрагментов его неоконченных произведений.

2 «Жизненная судьба Гр.Егизаряна сложилась драматично», – пишет Г.Г.Тигранов. «Родился он в 1908 году в селе Блур Сурмалинского уезда (Западная Армения), в крестьянской семье. (...) Уже в юные годы Гр. Егизарян столкнулся с самыми страшными сторонами жизни. (...) Спасаясь от преследований турецких войск, тысячи армянских семей покидали свои места и устремлялись в Восточную Армению. На пути беженцев ожидали болезни, голод, смерть, жестокая расправа захватчиков. Лишь он один выжил, навсегда сохранив память об этих страшных годах» (Тигранов 1975:118). В Восточной Армении, куда ему удалось добраться, его музыкальность была замечена, и он был зачислен трубачом в полковой оркестр Одинадцатой Красной Армии, а после установления Советской власти в Армении он был отправлен для получения музыкального образования в Москву, где окончил сначала Музыкальное училище при консерватории (1930), а затем и класс композиции Н.Я.Мясковского в консерватории (1935). После возвращения в 1936 году в Армению, композитор погружается в педагогическую, общественную и творческую деятельность, – преподаёт одновременно в Ленинакане и в Ереване, пишет музыку к спектаклям «Венецианский купец» В.Шекспира (1936) и др. Композитор продолжает писать музыку и в годы Великой Отечественной войны – вслед за симфонической поэмой «Армения» (1942) и Скрипичным концертом (1943) композитор пишет музыку к трагедии Наири Заряна «Ара Прекрасный и Шамирам». Поставленная в 1944 году на сцене Ленинаканского драматического театра, эта пьеса имела особое значение и для композитора, и для народа, вновь поднявшегося на героическую борьбу. Композитор уже тогда задумался о создании самостоятельного музыкально-театрального произведения на эту тему, однако до окончательной реализации его замысла прошло ещё около 30-и лет. И лишь после того, как были поставлены такие балеты как «Севан» (1956), «Озеро грёз» (1967), написана симфония «Раздан» (1960) и многие другие произведения, осталась позади активная организаторская и общественная работа – Гр. Егизарян был председателем Союза композиторов (1953-57) Армении и несколько лет одновременно с этим возглавлял Ереванскую консерваторию (1954-60), – настало время для шлифовки любимого детища композитора.

сильнейшими контрастами положений», – говорил Гр. Егизарян (Тигранов 1975:121). С этим согласен и Г.Г. Тигранов: «Действительно, в истории древнего мира трудно найти сюжет более значительный, яркий, насыщенный эпохальными событиями, конфликтами и острейшими контрастами: Армения и Ассирия, вольнолюбие и захватничество, верность и измена, благородство и коварство, любовь, ревность, ненависть. Всё это благодарнейший материал, словно рассчитанный для сцены, в частности, для музыкально-хореографического спектакля» – пишет он (Тигранов 1975: 122).

Последнее замечание столь очевидно, что кажется удивительным, что до Наири Заряна и Григора Егизаряна эта идея никем из европейских драматургов и композиторов не была замечена¹. Вероятно, разгадка в том, что в целом для европейского сознания властная и жестокая Семирамида была представителем некоего самодовлеющего мира, которому ничто не может быть противопоставлено извне – лишь изнутри: Семирамида гибнет от руки собственного сына, и Вольтер усматривает в этом акт божественного возмездия. Однако, утвердив этот образ как метафору женской деспотии² вообще, европейцы стали применять имя Семирамиды в нарицательном смысле – по отношению к наиболее сильным женским политическим фигурам в Европе. Но, будь то Маргарита Датская или Екатерина Великая – сравнение с Семирамидой нельзя было назвать во всех отношениях лестным – оно заключало в себе скрытое обвинение в преступности. Тем не менее, Екатерина II пыталась поддерживать дружбу с Вольтером и Дидро и, пользуясь их советами, вводить на Руси Просвещение (см. Екатерина II 1997). Заметим, что с точки зрения исследователя сказок, легенд и мифов примечателен подзаголовок упомянутой книги – *Письма, без которых история становится мифом* – указывает на письмо как на тонкую грань между реальностью и фольклором, – сказкой, легендой, песней, анекдотом и т.д.

Для более полного понимания легенды об Ара Прекрасном и Шамирам Егизарян, как известно, «обратился к самому патриарху нашей исторической летописи Мовсесу Хоренаци и стремился в его писаниях найти ключ к идейно-художественной концепции своего балета», поскольку для него «важно было постичь всю глубину исторической и нравственной проблематики легенды об Ара Прекрасном и Шамирам, найти то главное, что запечатлела в ней память народная, снять всё случайное, внешнее. Только после этого я смог найти подход к ней, как автор музыки» (Тигранов 1975:122), и, на наш взгляд, такое отношение естественно и правомерно, в особенности если речь идёт о музыкально-театральном сочинении. Ведь музыка обращена к сердцу, к душе человека, и драматические и трагические перипетии в музыкальном

1 Из европейских авторов, отзывавшихся на тему, заданную армянской версией легенды мы можем назвать лишь имя Антонио Джулио Барелли, в романе которого присутствует армянский царь Ара. Этот роман Ав. Исаакян привёз в дар Армении, и Наири Зарян ознакомился с ним до того, как написал своё сочинение (см. Դաշնակյան 1981, 64).

2 Связь понятия «женская деспотия» с восточными странами кажется надуманной – ведь практически во всех восточных странах до XX века, кроме Семирамиды и египетской Клеопатры, не было правительниц такого масштаба. Однако, если вспомнить, что в гаремах восточных правителей, в частности, турецких султанов, среди жён шла ожесточённая борьба за то, чтобы посадить на трон своего сына, – после этого мать новоявленного султана не только назначалась правительницей гарема, но и, пользуясь своим влиянием на сына, управляла всем государством, – то станет ясно, что властолюбие, жестокость и коварство этих женщин доходили порой до абсурда (см. Լևոն 1946, 19-20). Однако безо всякой меры обобщать и приписывать эти черты всем восточным женским образам было бы неправомерно ни с какой точки зрения.

театре – лишь повод для того, чтобы путём обращения к сложным аллегориям, осмыслить внутренние процессы, которые приводят к принятию важнейших судьбоносных решений, по отношению к которым план выражения лишь проявляет то, что было заложено намного ранее.

В создании атмосферы сказочности и волшебства в музыкальном театре немало способствует искусство инструментовки, и композиторы, создавшие прочные традиции в этой, вероятно, наиболее тонкой сфере музыкального выражения, владели искусством инструментовки в совершенстве – достаточно назвать имена Н.А. Римского-Корсакова, М.Равеля, И. Стравинского, чтобы это ощутить. «Его манеру инструментовать хочется порой сравнить с изделиями армянских кружевниц – каким бы плотным ни бы узор, всегда сохраняется прозрачность», – пишет о Гр. Егиазаряне Карине Худабашян (см. Слово об учителе 2008).

В балете Егиазаряна образ Шамирам, который, по мнению, Г.Г. Тигранова, является «своеобразным музыкально-хореографическим портретом красивой, нежной и неистой, коварной и властолюбивой женщины», во многом отличается по своей музыкальной и пластической характеристике от образа Семирамиды в европейском музыкальном театре. Уже в симфоническом вступлении, где в свёрнутом виде – посредством лейттем основных действующих лиц, представлена основная концепция балета, – появление капризно-своейравной, неустойчивой темы деревянных духовых в высоком регистре на фоне тремоло струнных и «царапающих» аккордов арфы, хотя и завораживает слушателя, но не носит абсолютно самодовлеющего характера. Можно сказать, что эта тема по контрасту со светло-мужественной темой Ара (трубы, валторны, затем тромбоны) и спокойной, лирически одухотворённой темой Нуард (струнные и хор), звучит достаточно ярко и выразительно, а присущая ей ритмоинтонационная и регистрово-тембровая неустойчивость и внутренняя динамика получают своеобразное музыкально-логическое разрешение в последующем напряжённом драматическом взаимодействии с другими темами. Интересно также, что в первоначальном замысле композитора каждый из героев балетамелсвоюцветовуюопределённость, имевшую метафорически-символический смысл: «Ара – золотой, – цвет солнца; Нуард – голубой, – цвет неба, чистоты; Шамирам – пурпурный, цвет страсти, крови; Саргон – чёрный – цвет зла, коварства, смерти»¹ (Тигранов 1975:124). И, хотя впоследствии роли действующих лиц по воле либреттистов изменялись, сопоставление и конфликт этих четырёх образно-эмоциональных сфер определили основное драматургическое «зерно» композиции в целом.

Долго шла и работа над либретто². Согласно последней версии либретто, взаимоотношения между Ара Прекрасным и Шамирам развиваются следующим образом: в знак траура по убитому царю Ниносу (Нину) устраивается ритуал «срезания

¹ Присутствие Нуард и Саргона не оправдано с исторической точки зрения, но не случайно с точки зрения музыкальной драматургии и идейного замысла композитора.

² Вначале композитор работал с балетмейстером Л. Лавровским до его неожиданной кончины в 1967 году, затем с М.Мартirosьяном и Т.Исхударьяном. Последний вариант либретто, который лёг в основу спектакля в постановке А.Асатрян на сцене Ереванского Театра оперы и балета был написан совместно с композитором В.Галстяном и А.Асатрян (подробнее о хореографическом языке балета см. Саргон 2011:133-147). Балет «Ара Прекрасный и Шамирам», был завершён композитором в 1973-м году, и некоторые фрагменты его прозвучали в том же году в концертном исполнении на VII съезде композиторов Армении в Дилижане. Первое представление в Ереванском Академическом театре оперы и балета им. Спендиаряна состоялось лишь в 1982 году, премьера прошла успешно, и спектакль вошёл в основной репертуар театра 80-90-х гг.

волос» Шамирам, после чего она танцует траурный ритуальный танец, который плавно переходит в танец-мечту об Ара. Шамирам передаёт Адад-Нирару письмо и свои волосы для передачи их Ара, и после того, как послание передано, начинает действовать заключённая в нём колдовская сила: Ара погружается в тяжёлое раздумье, ему начинает чудиться Шамирам, которая подходит к нему, обнимает, ласкаясь... Очнувшись от этого видения, он понимает, что находится в объятиях своей жены Нуард. Наступившее отрезвление помогает осознать ему опасность, исходящую от предложения Шамирам, и он посылает с Адад-Нираром свой категорический ответ. Здесь композитор и либреттисты отошли от версии Хоренаши о том, что причиной отказа Ара была гибель царя Ниноса, и предложили иной путь для осмысления этого, поворотного для сюжета, момента. «Вся эта сцена – большое симфонизированное *pas de trois*, насыщенное напряжённой экспрессией», – пишет Г.Г. Тигранов (Тигранов 1975:129), и это является доказательством того, что сказочный, виртуальный план этого красочного историко-романтического балета Гр. Егиазаряна внутренне спаян с его драматургическим планом, составляя с ним единое целое. Думается, такое совмещение – результат вдумчивой, кропотливой работы всего творческого коллектива, создавшего уникальный спектакль, который при должном внимании к нему может стать родоначальником новой художественной традиции как в армянском, так и в мировом музыкальном театре.

Говоря о традициях, хотелось бы напомнить мысль известного знатока музыкального фольклора И. И. Земцовского, выдвинувшего концепцию изоморфизма традиций о том, что в композиторском творчестве можно увидеть «не использование фольклора, а соперничество с фольклором»: «Автор-творец – по крайней мере, начиная с эпохи так называемого осознанного авторства (...) – всегда знает и даже уверен, что в нём, в его творчестве, как и в фольклоре, есть своя тайна, своя правда, своя целостность, своя, может быть, «система» – в конечном итоге, своя, если угодно, традиция. Да, он постоянно совершенствуется, экспериментирует, пробует себя, иногда приспособливает фольклор к себе и себя к фольклору (...)». Но истинный художник, становясь мастером своего дела, – отнюдь не ремесленник, лишь подхватывающий и обрабатывающий фольклорные образцы. Главное в каждом настоящем художнике – это его высокое творческое призвание. Он призван творить, а значит, создавать не просто свой стиль, форму и т.п., но и нечто цельное, всеохватное, принципиально новое, неповторимое, самостоятельное – свою традицию. Ту традицию, которую, как творчество поэта или драматурга, можно судить, используя известный афоризм Пушкина. Только по законам, им самим над собою признанным. А эти-то законы, признаемся, даются искусствоведам труднее всего» (Земцовский 2008: 125-126).

Так, овеянный в европейской культуре романтическим и, одновременно, таинственным волшебным ореолом, образ Семирамиды в армянской народной легенде и в созданном на её основе балете Гр. Егиазаряна предстаёт несколько иначе, высвечивая один из важнейших аспектов этого символа как олицетворения восточной экспансии. И это естественно, поскольку для армян восточные деспотии и их экспансия были не фантазией, а реальностью вызова, в противостоянии которому только и мог жить армянин. Вот почему различные аспекты этого противостояния отражены во многих армянских народных сказках и легендах, и, прежде всего, в национальном эпосе «Сасунци Давид». Разумеется, не всегда это противостояние венчалось победой армянских воинов на поле боя. Однако из истории известно, что

армянские воины, зачастую вынужденные принимать неравный бой, и сражаясь с противником, силы которого в несколько раз превосходили его собственные, добивались не только военных, но и моральных побед. Защищая свою веру и язык от постоянной военной и культурной экспансии и агрессии своих соседей – ассирийцев, персов, арабов, турок и др., армяне были вынуждены каждый раз вновь доказывать свои права на жизнь, свободу, язык и культуру.

Обращаясь к вопросу о последствиях и типах культурной экспансии в истории Армении и рассматривая понятие континуальности культуры как «не просто постоянное воспроизведение культурой самой себя, а непрерывность в процессе развёртывания культурой своих внутренних потенций во всё новых областях, во всём объёме культурного пространства каждой исторической эпохи», философ Г.А. Геворкян, в частности, пишет: «В истории армянской культуры по крайней мере дважды возникала реальная опасность именно подобного рода прерывания континуальности. Первый из этих периодов приходится на XV–XVII вв., когда, после падения Киликийского армянского царства, уже вконец под угрозой оказались центры культурного земледелия, торговли и ремёсел, письменности, науки и образования. (...) Другой случай угрозы континуальности культуры возник в результате трагических событий 1915–1923 гг.

После резни армян в Западной Армении и на всей территории Турции и их депортации, памятники армянской культуры лишились народа-носителя, уцелевшие народы унесли лишь память о них. (...)». В целом положительно оценивая развитие хозяйства, образования, театра, печати и др. преимущества последующего социалистического периода для культурного возрождения страны, он, тем не менее, не может не заметить, что, «вместе с тем, тому же народу, связанному с Родиной узами культуры и истории, внушалась мысль о *ненужности исторической памяти, этого непеременимого условия для продолжения самих себя в изменчивых исторических условиях*. В области идеологии это относилось к философии, гражданской истории, истории политических учений, истории национально-освободительных движений: в их исторической реконструкции они сводились лишь к классовой борьбе, к крестьянским восстаниям; умалчивались многие эпизоды героической освободительной борьбы, в особенности новейшего времени – зейтунское восстание 1862 г., партизанские войны 1895–1921 гг. (гайдуков и фиданов) участие армян в национально-освободительном движении Балканских стран, оборона Вана, Сасуна, Шапин-Карахисара, Сардарпатское сражение и др. *Народ, лишенный героических страниц своей истории, мог потерять важнейший элемент своего национального самосознания*» (выделено мной – Н.А., Геворкян 2010: 467–470). Естественно, что в этих условиях особое значение приобретали легенды и сказания, в которых в свёрнутом виде жила память о героях. Не случайно, поэтому, что Гр. Егиазарян находил важным для себя проработку не только театрально-драматургического аспекта музыки балета, но и её исторического и, в особенности, нравственного аспектов, т.е. всего того, что было связано с жизнеутверждающей силой этой легенды для армянского народа. Так, обратившись к сочинению великого армянского историографа, к тому корню, который, выдержав испытание временем, сохранился до наших дней, Гр. Егиазарян в напряжённой творческой работе вместе балетмейстерами и солистами оперного театра – О. Диванян, Р.Харатян (Ара Прекрасный), Э.Мнацаканян, Н. Давтян (Шамирам), Г.Галстян, Е. Павлиди, Н.Харатян (Нуард), Р. Авникян (Нинос) и другими, восстановили прерванную было «нить

связующую нить», создав чудесный, великолепный сказочный мост, который вписал одну из лучших страниц в историю балетного искусства Армении, обогатив мировой музыкальный театр новым, оригинальным прочтением известной легенды.

Завершая этот неполный очерк о Востоке как о сказочной стране и об одной из оригинальных интерпретаций известной восточной легенды в армянском музыкальном театре, хотелось бы напомнить афоризм Вардана Мамиконяна – «Бессмысленная смерть есть смерть, смерть же осмысленная – бессмертие», который продолжает жить в народной памяти, и добавить к ней отрезвляющую мысль армянского философа XX века: «Как часто мы не ценим освобождающую суть поражений и ликуем по поводу мнимых побед!» (Аветян 1998), позволяющую глубже понять многоплановую современную действительность и наше место в ней.



1 2



3 4



5 6



ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Ваджес Суренянц. Семирамида у трупа Ара Прекрасного, 1899.
2. Леон Бакст. Ида Рубинштейн. 1914.
3. Вера Фокина в роли Шахрезады в постановке Михаила Фокина, 1910.
4. Артур Стефанович и Моника Гонзалес на обложке CD с записью музыки А. Вивальди к опере «Тигран».
5. Заслуженный артист РА Барсег Туманян в роли Аршака II, 1984.
6. Нар. арт. РА Эдмунд Мнацаканян и засл. арт. РА Ованнес Диванян в сцене из балета Гр. Егнатаряна «Ара Прекрасный и Шамирам» 1983.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авестян Э.Г. (1998). *Кольцо возвращения*. Ереван: Тигран Мец.
2. Бойс Мэри (1987). *Зороастрийцы. Верования и обычаи*. Москва: Наука.
3. Валери Поль (2007). *Полное собрание стихотворений* (пер. с французского Р. Дубровкин). Москва: Водолей.
4. Геворкян Г.А. (2010). *Философия. Наука. Культура*. Ереван: Гитутюн.
5. Геворкян К. (2009). *Тигран Великий и европейская опера 17-18-го веков*. Retrieved May 14, 2012, from <http://www.globalarmenianheritage>.
6. Джагацпаян К.А. (2010). *Образ Тиграна и музыка А.Скарлатти*// *Տիգրանի Մեծ, երկուն; Աշխարհի հայ նկարիչները միմյանի հ/կ*, с.345-355.
7. Долинин А. (2006). Северная Семирамида. Примечание к докладу «Пушкин и Байрон: новые замечания к старой теме»// *Ruthenia*; Объединённое гуманитарное издательство, Кафедра русской литературы Тартусского Университета¹. <http://www.ruthenia.ru>.
8. Екатерина II (1997). *Письма, без которых история становится мифом*. Издание подготовил Лопатин В.С.. Москва: Наука.
9. Земцовский И.И. (2008). Существует ли изоморфизм традиций? Художник и народ: Новый взгляд на старую проблему// *Арт (литературно-художественный журнал республики Коми)*, Сыктывкар, №3, с. 124-137.
10. Кант Иммануил (1966). *Антропология с прагматической точки зрения*. Собрание сочинений в шести томах, т.6, Москва: Мысль.
11. Конен В. Дж. (1975). *Театр и симфония*. Москва: Музыка.
12. Конен В. Дж. (1971). Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX века// *Советская музыка*, №10.
13. Ливанова Т.Н. (1983). *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Т. 1. Москва: Музыка.
14. Медушевский В.В. (1980). Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки// в сб.: *Восприятие музыки*. Москва: Музыка, с. 178-194.
15. Овидий (1994). *Собрание сочинений в 2-х т.* Т.2. СПб: Студия Биографика.
- 1 *Ruthenia.ru* — совместный интернет-проект московского издательства ОГИ (www.ogi.ru) и кафедры русской литературы Тартуского университета (www.ut.ee/FLVE/ruslit/) — стартовал в августе 1999 года и к январю 2000 года обрел техническую поддержку и нынешний дизайн. Связи между кафедрой и издательством имеют давнюю историю и обусловлены тем исключительным значением, которое имела для развития отечественной гуманитарной науки деятельность Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц и их тартуских коллег. Одновременно эти связи носят личный характер: директор издательства Д. С. Ишкович прошел через тартускую школу.

16. Пигулевская И.В., Якубовский А.Ю., Петрушеский И.П., Строева Л.В., Беленицкий А.М. (1958). *История Ирана с древнейших времён до конца XVIII века*. Ленинград: Ленинградский университет.
17. Плутарх (1994). *Сравнительные жизнеописания в двух томах*. Москва: Наука (издание второе, исправленное и дополненное).
18. Саргсян Н.Г. (2011). *Ашот Асатурян: хореограф последней трети XX века*. Ереван: Амроц групп.
19. Садаев Д. Ч. (1979). *История древней Ассирии*. Москва: Наука.
20. *Слово об Учителе (книга воспоминаний о Гр. Егиазаряне)* (2008). Ереван: Союз композиторов РА.
21. Тигранов Г.Г. (1975). *Армянский музыкальный театр в 3-х томах*. Т. 3. Ереван: Айастан.
22. Хармандарян М. (1975). Опера «Тигран» Алессандро Скарлатти. // *Вестник общественных наук АН Арм. ССР*, №3.
23. Ферс В. (1957). Сергей Баласанян и его балет «Лейли и Меджнун» // *Советская музыка*, № 9.
24. Ավետիսյան Կ.Մ., Ավետիսյան Ա.Ա. (1979) *Հայրենագիրական էպոսներ*: Երևան, Սովետական գրող:
25. Դարոնյան Ս.Կ. (1981) Ե. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» դասական ողբերգության ավանդույթները: // *Պատմամանկավարժական հանդես*: Երևան, դ. 4, էջ. 58-71:
26. Լեո (1946) *Հայոց պատմություն*, հ3, Երևան, Հայաստան:
27. Խաչատրյան Հ. (1990). *Տիգրան Մեծ*, Երևան, ԿՓՀ:
28. Խորենացի Մովսէս (1991) *Պատմություն Հայոց*, Երևան, Մատենադարան, Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն:
29. Hartmann Thomas de. *Our Life with Mr Gurdjieff*: Definitive Edition, London: Penguin Arkana, 1992 (в русском переводе В. И. С. Алексахиных см. Томас де Гартман (2003) *Книга о господине Гурджиеве*. СПб: издательство А.Голода).
30. Justinus Marcus Junianus (2009). *Historiae Philippicae*. Ad Optimas Editiones Collatae Praemittitur Notitia Literaria (1784) (Latin Edition). Whitefish, Montana; Kessinger Publishing.
31. Papasian G. (1997). *The Strange Destiny of Arshak II*. Paris.
32. Nietzsche Friedrich (1965). *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. München: Goldman.
33. Said E. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
34. Thalasso A. (1904). *Revue Theatrale*. Paris
35. Warren Vincent (2006). Yearning for the Spiritual Ideal: The Influence of India on Western Dance 1626-2003. // *Dance Research Journal*, Vol. 38, No. 1/2 (Summer - Winter).

ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ:

Мишель Плассон. Из передачи «Абсолютный слух» Телеканал РТР Планета, 4-го мая 2012 г.

Natalie Harutyunyan

INTERPRETING IMAGES OF ANCIENT ORIENTAL TALES AND LEGENDS IN EUROPEAN AND ARMENIAN MUSIC THEATRE

Summary

The European vision of the Oriental lands as a fabulous Otherworlds emerged very early supported by major differences in cultural development and mutual lack of information. Armenia had started political and economic contacts with the Ancient East earlier than the West. Well aware of Oriental languages and culture Armenians often served as a cultural bridge between East and West. The Oriental theme in the European music theatre was presented in different ways. In the European music tradition the image of Semiramis was based on Greek sources (since the Assyrian and Iranian sources were lost). The Armenian version of the legend narrated by Khorenatsi (5th c.) presents a strong male character, the Armenian King Ara. Owing to this interpretation Armenians see Shamiram (Semiramis) not only as a warrior princess but also as a passionately amorous woman, adding certain lyricism to the character and revealing a bigger dramatic potential. This was reached in G. Eghiazarian's ballet *Ara The Beautiful and Shamiram*. The Armenian version of the legend and its allegorical ballet interpretation display an important aspect of the relations between Armenia and the East – the permanent danger of Eastern expansion and the necessity for Armenians to fight against it to save their freedom, language and culture.

СИНТЕЗ МОТИВОВ ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ МИФОЛОГИИ В ОБРАЗЕ МАУГЛИ В «КНИГАХ ДЖУНГЛЕЙ» Р. КИПЛИНГА

*Запад есть запад, восток есть восток,
не встретиться им никогда.*

*Лишь у подножья Престола Божья в
день страшного суда.*

Р. Киплинг

Эти строки, принадлежащие великому английскому писателю Редьярду Киплингу, и по сей день привлекают внимание. Одни соглашаются с Киплингом, говоря, что Востоку и Западу действительно не понять друг друга. Другие, наоборот, протестуют, указывая на то, что Восток европеизуется, а Запад проявляет все больший интерес к традициям Востока (философия, искусство, медицина). Диалог этих культур начался очень давно и очень важен для Востока и Запада. В последние годы эти две культуры неизменно привлекают к себе все больший интерес и возникает научная проблема взаимовлияния этих двух культур. Р. Киплинг один из тех авторов, который в своем творчестве синтезирует мотивы восточной и западной мифологии, в его книгах переплетаются восточные и западные традиции культуры и религии: индуизма, буддизма и христианства. Восток и Запад сильно противостоят друг другу, и тем не менее возникает их своеобразная ассимиляция, и даже синтез. В его творчестве восточные и западные произведения фактически чередовались. Книги Джунглей относятся к зрелому периоду его творчества.

В Книгах Джунглей так же сочетаются черты восточной и западной мифологии и наиболее интересно это сочетание отразилось в сказках о Маугли. Сказки Киплинга анималистичны, и это предполагает наличие образов героев-животных. И именно в контексте западной и восточной сказок мы рассмотрели образ Маугли. Маугли – персонаж, с которым прочно ассоциируется двухтомник Киплинга, который впервые вышел в свет в 1894–1985 году. Истории Маугли уделено три рассказа в первой книге и пять – во второй. Все эти сюжеты – фрагменты, самостоятельные истории, но они спаяны в единый художественный мир, и скрепляет их в первую очередь личность автора.

Имя героя придумано автором и переведено им как «лягушонок». Некоторые из рассказов повествуют о Маугли, о его жизни среди диких зверей. Маленький мальчик Маугли оказывается в джунглях совсем один. За ним по пятам рыщет хромой тигр Шер-Хан и хочет сделать его своей добычей. Ребенок доползает до логовища волков. Отец и мать волки принимают его в свою семью и защищают от Шер-Хана. Они называют его Маугли. На совете волчьей стаи медведь Баллу, обучающий волчат закону джунглей, и черная пантера Багира, которая платит стае за то, чтобы она не выдала малыша на растерзание Шер-Хану, просят позволить Маугли жить среди

волков. Ум и смелость Маугли позволяют ему выжить и окрепнуть в сложных условиях жизни в джунглях. Его друзьями и покровителями становятся медведь Баллу, пантера Багира, удав Каа, вожак волчьей стаи Акела. В его жизни происходит множество приключений, и именно в его приключениях заключается эволюция этого образа, который стоит на грани двух миров: Мира Джунглей и Людского Села. И так, символика «Книг Джунглей» отразила непоколебимую веру в свободного человека и в разумного зверя. Причем свободный человек не утратил свою причастность к природе, точнее, свою сопричастность ко всему живому. У Киплинга человек живет по своим идеалам и жизненным ориентирам, а животные живут в джунглях естественной жизнью, со своими повадками и законами. Но в «Книгах Джунглей» человек немыслим вне животного мира. Именно благодаря своим наставникам и учителям Маугли и становится сильным, смелым, приветливым и справедливым – идеальным примером для подражания. Но все это происходит в результате преодоления бесчисленных опасностей, безвыходных положений. При всем своем многообразии киплингские животные стремятся достичь одного – воспитать Маугли, помочь ему преодолеть трудности, оставаясь самим собой. В Книгах Джунглей в образах животного мира, где каждому дано свое определенное место и определенная функция защищать, кормить и просвещать, отражается человеческий социум.

Маугли – один из любимых персонажей детской литературы. Однако книга Киплинга во многом адресована и взрослым.

История Маугли, лишенная каких-либо научных доказательств, стала тем не менее сильнейшим аргументом в защиту дарвинистского взгляда на природу.

Посредством животных образов в «Книгах Джунглей», и в частности, в «Маугли» происходит синтез традиционного восприятия анималистической символики с персонификацией общественных отношений и устоев. Маугли – человек-животное, прежде всего потому, что в нем воплощается мировой синтез, Маугли своего рода его персонификация. Благодаря тому, что он воспитывается природой, он формируется как животное, т.е. как существо, доминантой которого является инстинкт, но он воспитывается и как человек, как существо разумное; в нем органически сливается разум и инстинкт, природа и цивилизация; Маугли – это человек-волк, человек-животное, что и формирует в нем силу, являющуюся залогом и инструментом исполнения той мессианской миссии, которая является его основной функцией в мире. Но существенно, что личность созданная Киплингом, в силу своего особого статуса обреченная на одиночество, на индивидуализм, тем не менее является единицей того или иного сообщества; воспитанная семьей, она служит семье; воспитанная стаей, она служит стае; воспитанная Народом Джунглей, она служит Народу Джунглей; воспитанная миром, она служит миру. Младенец, появляющийся в джунглях, представляет человеческий мир; будучи Страхом для зверей, он сам лишен Страх, что и потрясает прежде всего его будущих родителей Волков: «Он пришел к нам совсем голый, один, ночью, и все же он не боялся (Киплинг 1992: 17). В нем живут некие точечные, пунктирные, неосознанные связи с цивилизацией: «Маугли, как сын лесоруба, много знал, сам не помня откуда, и умел строить шалаши из хвороста, сам не зная, как это у него получается» (Киплинг 1992: 448). В то же время в Маугли как в волке формируется инстинкт, но в Маугли как в человеке зреет разум, это и ставит его в особое положение в джунглях, определяет его особый статус; Маугли не только противостоит гипнотической силе Каа, но как бы и вообще ее не

замечает, более того, он замечает, что «ни один волк не может выдержать его пристальный взгляд и опускает глаза перед ним» (Киплинг 1992: 39). Чем старше становится Маугли, чем больше он познаёт джунгли, чем беспрекословней повинуются Закону, тем очевиднее проявляется в нем разум, тем яснее становится его человеческая первооснова. Конфликт Маугли и Сионийской Стаи, Маугли и джунглей неизбежен, ибо разум выводит Маугли за пределы природы, нарушает ее субстанциональное качество. Будучи частью природы, ее воспитанником, Маугли должен быть ограничен инстинктом, разум делает Маугли чужим в джунглях. Но конфликт Маугли и Народа Джунглей не универсален; разум воспринимается как чужеродное и враждебное лишь природными силами разрушения; силами же жизни разум оценивается как родное, братское начало; силы жизни (Акела, Багира, Балу, Каа и др.) – силы, познавшие мировую иерархию и принявшие ее как аксиому; владыки джунглей, они признают превосходство Маугли над собой как естественное превосходство. В «Книгах джунглей» есть история Маугли, история формирования его сознания; Маугли покидает джунгли, чтобы через некоторое время вернуться в них снова, а затем снова, и на этот раз навсегда (в контексте «Книг Джунглей»), их покинуть; это – своеобразные этапы познания истины, этапы формирования той нормы, какой Маугли становится в финале «Книг джунглей». Маугли уходит из джунглей, отомстив врагам, осознав свое человеческое достоинство, утвердив человека как высшую силу. Но в то же время он уходит из джунглей вынужденно, это – не уход, а изгнание («Я не хочу уходить из джунглей») (Киплинг 1992: 451), и как любое изгнание – это «горе», трагедия («И он пошел к пещере, где Мать Волчица жила с Отцом Волком, и плакал, уткнувшись в ее шкуру...») (Киплинг 1992: 448). Есть осознание Маугли себя как человека, но вместе с тем Маугли воспринимает джунгли как родной мир; и родным миром джунгли являются для Маугли потому, что в нем доминирует инстинкт, он все еще волк по преимуществу. Разыгрывается конфликт между джунглями, для которых Маугли – чужой, и Маугли, для которого джунгли – родные; а джунгли для него родные не только потому, что он ими воспитан, но и потому, что он, человек, не знает человеческого мира, из родных джунглей он уходит «навстречу тем таинственным существам, которые зовутся людьми» (Киплинг 1992: 75). Жизнь в деревне для Маугли это примирение с социумом, познание человеческого общества, его ценностей, его позитивной и негативной тенденций. Но в деревне с Маугли происходит нечто подобное тому, что произошло в джунглях; для социума Маугли становится чужим именно потому, что владеет знанием природных начал. Обстоятельство, в результате которого и природа, и социум выталкивают Маугли, и свидетельствует об их односторонности, ущербности. Происходящее в деревне зеркально отражает происходившее в джунглях. Силы разрушения выталкивают Маугли из деревни, как вытолкнули и из джунглей. Маугли становится той универсальной личностью, в которой объединяются, синтезируются восток и запад, природа и цивилизация; он уже не волк, но он уже и не человек, он – особая субстанция, человеко-волк. Но, с другой стороны, опыт этих двух столь разных миров – природы и цивилизации – определяет одиночество Маугли; общество, изгоняя Маугли, направляет его на путь, находящийся вне общества. Изгнанный человеческим социумом, он решительно его отвергает; он не хочет «больше ни видеть, ни слышать, ни чувствовать человека»; более того, он и себя отказывается считать человеком, заявляя Акеле: «Не говори о человеческой стае, когда говоришь с Маугли» (Киплинг 1992: 97). В равной степени он отвергает и Сионийскую Стаю. Позиция Маугли определена:

«– Человечья стая и волчья стая прогнали меня, – сказал Маугли. – Теперь я буду охотиться в джунглях один. И мы станем охотиться вместе с тобой, – сказали четверо волчат. Маугли ушел и с этого дня стал охотиться в джунглях вместе с четырьмя волчатами» (Киплинг 1992: 100). Маугли – это воплощенное одиночество вождя, одиночество личности, находящейся на грани двух миров. Маугли – некий изгнанник; изгнание – его судьба; изгнанный из джунглей, он изгнан и из деревни. И только в рассказе «В заповеднике», который не входит в цикл «Книг Джунглей», Киплинг дает решение этой проблеме, Маугли остается жить в Джунглях со своими братьями волками, он женится и у него рождается ребенок и в то же время он становится законопослушным гражданином на службе у индийского правительства. В XXI веке, когда цивилизация жестоко уничтожает все живое, природное, нас особенно волнует картина нетронутого человеческой рукой тропического леса, где цветут дикие цветы и живут своей естественной жизнью звери. И не случайно Киплингом был выбран лес, как жизненное пространство и путь Лягушонка – Маугли. Именно в индийской религии местом обитания бога – создателя считался лес Брахмы. Тут вся Вселенная понимается как священный лес, в котором следует найти выход на поляну «к свету». Не исключено, что и астрологические представления о знаках зодиака восходят к этому гигантскому первородному лесу космоса как священному лесу, полному таинственных угрожающих и помогающих человеку сил. Для приверженцев различных течений вишнвизма и кришнаизма, мир – это «лес вечных радостей», поиска божественного, мистического, любовного переживания (вриндавана). Лес, который еще в ближайшем прошлом покрывал большую часть суши, в сказках – отображение особого мира, куда герой пускается в поисках тайн и их раскрытия. Лес полон опасностей, о которых он слышал, разве что, из родительских рассказов, но тот, кто хочет идти своим путем, сможет познать в нем и жизненные радости. В сказках мы часто встречаем героя, преодолевающего лес. Он, как правило, находит любимую, с которой обретает счастье, а подчас и царскую корону. У Киплинга в «Книгах Джунглей» человек проходит через все трудности леса, и все равно он уходит из леса, возвращаясь к людям.

Человек в «Книгах Джунглей» символизирует то дикое животное начало, которое в нем не раскрыто, и даже когда это начало в нем пробуждается, то в конечном счете, все равно в нем побеждает человек. Именно так гласит песня джунглей:

Человек идет к Человеку! Кричите об этом, джунгли!

Уходит Маленький Брат.

Пусть об этом услышит каждый, считающий домом джунгли:

Кто его остановит? Кто повернет назад?

Человек идет к человеку! Он плачет, забившись в джунгли, –

Горюет Маленький Брат, человек идет к человеку! (В нем души не чаяли джунгли!)

Нам за ним не пойти по следу. Мы повернем назад.

(Киплинг 1992: 448)

Секрет непостижимой силы рассказов Киплинга о джунглях, заключается в символической картине человеческой жизни, раскрытой на страницах доброй сказки, обрамленной в неоромантические рамки. Киплинг в «Книгах Джунглей» представил это тесное родство природы и человека, но он это сделал, не превратив Маугли в животное, а показал его как вечно доброго друга населяющих лес животных. В

«Книгах Джунглей» животные очеловечены, даже персонифицированы. Они думают, разговаривают, испытывают самые разные человеческие чувства. Согласно Кипплингу, инстинкт должен направляться умом. Носителем его является человек, а потому природа нуждается в человеке. Кипплинг в духе позитивистов просцирует законы природы на человеческое общество, на цивилизацию. Он не принимает апокалипсических концепций истории, распространенных в конце столетия, но ему чужд и оптимизм позитивистов, которые твердят о непрерывности прогресса. Кипплинг считает, что цивилизацию не следует противопоставлять природе. Природа — основа для цивилизации, разрыв между ними опасен. В своих взглядах Кипплинг остается верен восточной, а не западной традиции, которая с каждым годом, в процессе эволюции отдаляется от природных начал. В лице Маугли естественное и цивилизованное начала слиты: он формируется в джунглях, в селом. Союз ума и инстинкта рождает особую силу, которая превращает Маугли во властителя джунглей. В нем — за всей условностью образа — Кипплинг явил миру образ нового сказочного героя, который освободился от раздробленности сознания, целенаправленного победителя зла, миротворца и преобразователя жизни.

Вера Кипплинга в спасительность Закона формировалась не только под влиянием идейных поисков и споров. Она отвечала нуждам его натуры. Еще с юности Кипплинг был принят в масонскую ложу, и ее корпоративный дух, обрядность, суровое подчинение тайным законам, мессианиззм стали играть в его жизни главную роль. В «Книгах джунглей» голос автора возникает как предвестник Закона, пророк, который зовет к преобразованию мира, или миров: миров разных и радикально-полярных: Востока и Запада. «Мы с тобой одной крови — ты и я» — говорили обитатели Джунглей. На наш взгляд, после многих жизненных невзгод, Кипплинг считал, что Восток и Запад могут и должны быть едины. Ведь задолго до этой знаменитой фразы «Мы с тобой одной крови ты и я» Кипплинг пишет Балладу о «Востоке и Западе», которая была приведена выше.

Необычность истории Маугли, экзотика мира джунглей захватывают настолько, что художественная оригинальность и философский смысл кипплинговских книг приоткрываются не сразу. Между тем в творчестве Кипплинга происходит поворот от конкретных жизненных ситуаций к символу, наблюдается движение от реальности к мифу с его универсализмом.

Кипплинг хорошо знал индийский фольклор и мог черпать из источника туземных сказок и легенд. Однако то, с чем мы встречаемся в «Книгах джунглей», — это скорее его «личный миф» об Индии. Его влекут проблемы природы и цивилизации, места человека в природе, и решает он их нетрадиционно. Книги созданы по мозаичному принципу. Они состоят из пятнадцати фрагментов, с историей Маугли связаны лишь восемь, но и они не выстроены в логически последовательный целостный ряд, как требовал канон традиционного романа. Рядом с рассказами о Маугли — истории Белого Котика и маленького мангуста Рикки-Тикки-Тави, рассказ о чуде Пуран Бха-Гата, который является героем многих пенджабских легенд.

Кипплинг соединил в «Книгах джунглей» поэзию и прозу: каждый фрагмент возникает в поэтическом обрамлении. Такой жанр встречается и в Индийских притчах. Идея в тезисной форме заявлена в стихе-эпиграфе. Прозаичный текст его развивает, конкретизирует. В завершающем стихе идея поднимается к абсолюту, мифологическому символу. Такая структура разрешает трансформировать реальность в миф. Кипплинг первым стал на путь «неомифологизма».

Философские и научные поиски эпохи отобразились в «Книге джунглей» очень своеобразно. Эпохальную проблему соотношения «культурного» и «естественного» Кипплинг решает, опираясь не на Ж.Ж. Руссо, а на Ч. Дарвина и Ф. Ницше. Джунгли Кипплинга — это мир непрерывной борьбы за существование, где как и в реальной жизни побеждает сильнейший, и это проявляется в европейской литературной традиции.

Мир природы трактуется им как мир инстинкта, который существует в двух антагонистических ипостасях: инстинкт созидания и инстинкт разрушения, жизнь — смерть. Они сложно взаимосвязаны, в природе гармоническое и хаотичное переплетены. Инстинкт жизни порождает Закон джунглей, который регламентирует порядок. Мир джунглей мыслится как иерархический мир упорядоченных коллективов: семья, стая, народ. Стая всегда имеет предводителя, власть которого безусловна, ведь она обеспечивает порядок, или — жизнь. Общество без предводителя (Бандар-Логи) — это анархия, которая приводит к самоуничтожению. Закон джунглей разрешает охоту (убийство ради жизни), но запрещает убийство ради развлечения.

Следует отметить, что Р. Кипплинг осознавал слишком большую противоположность британской и индийской цивилизаций, что его занимала идея их сближения и достижения определенного взаимопонимания, но идея их синтеза была одной из основных в философской проблематике Книг Джунглей, и в этом проявляется гуманистическое жизнеутверждающее начало Книг Джунглей и в первую очередь в сказках о Маугли.

Подводя итоги и обобщая все выше сказанное, нужно отметить, что Запад и Восток это две ветви человеческой культуры, две разные цивилизации, культуры, религии, два религиозных антипода. Они далеки друг от друга во многих отношениях. Но подлинная цель Кипплинга была создать диалог между этими цивилизациями, синтезируя в своих произведениях литературное богатство Востока и Запада. Новые взгляды, для того чтобы они прижились, должны быть приняты социумом разных народов и стимулировать воображение. У Кипплинга этот синтез восточного и западного фольклора получился, и дал в результате высоко художественное целое; его произведения любят и ценят, как на Западе, так и на Востоке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кипплинг Р. (1992). *Книги Джунглей*. Санкт-Петербург: Северо-Запад.
2. Шейнина Е. Я. (2006). *Энциклопедия Символов*. Москва: Торсинг.
3. Тресиддер, Джек (1999). *Словарь Символов*. Москва: Издательство торговый дом Гранд.
4. Кипплинг Р. (1991). *Собрание соч. в 5 томах*. Москва: Терра.
5. Dillingham, William B. (2005). *Rudyard Kipling, Hell and Herotism*. New York: Palgrave Macmillan.
6. Pinney, Thomas (1986). *Kipling's India, Uncollected Sketches 1884 to 1888*. London: Macmillan.

Diana Budoyan
SYNTHESIS OF EASTERN AND WESTERN MYTHOLOGY MOTIFS
IN KIPLING'S 'JUNGLE BOOKS'

Summary

Rudyard Kipling is one of those authors who have synthesized motifs of Eastern and Western mythology in their works. His books are intertwined with traditions of eastern and western cultures and religions: Hinduism, Buddhism and Christianity. East and West are strongly opposed to each other, and yet there is a kind of assimilation and synthesis. The latter is interestingly reflected in Mowgli's tales. Overcoming obstacles Mowgli turns into a strong and fair youth – an ideal model for imitation. The evolution of this character is traced in his adventures. Mowgli becomes a universal personage, combining features of East and West, nature and civilization, he is neither a wolf, nor a man, he is a man-wolf. The experience of the two different worlds – nature and civilization – defines the loneliness of Mowgli. He is a kind of exile, driven out of the jungle and banished from the village. And only in *In the Rukh* (a story not included in *The Jungle Books*) Kipling gave a solution to this problem. In the *Jungle Books* the animalistic characters represent human society.

Տաթևիկ Հովհաննիսյան

ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՕԹԵԼԼՈՅԻ» ԵՎ «ԿԱՊՈՒՅՏ ՄՈՐՈՒՔԸ» ՇԱՐՔԻ
ՀԵՔՏԵԼՆԵՐԻ ՄԻՋՏԵՐՍԱՅԻՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգության և Պերրոյի «Կապույտ Մորուքը» հեքիաթի միջտեքստային քննությունից պարզ է դառնում, որ և «Օթելլոն» և «Կապույտ Մորուքը» դիպաշարային ակնհայտ ընդհանրություններ ունեն։

«Օթելլոն» գրվել է մոտավորապես 1603թ.։ Ահա պիեսի սեղմ բովանդակությունը։ Վենետիկի մավր Օթելլոն առևանգում է իշխան Բրաբանցիոյի դուստր Դեզդեմոնային և զաղտնի ամուսնանում նրա հետ։ Մավրի դրոշակիր Յագոն և ազնվական Ռոդրիգոն մատնում են նրան։ Դեզդեմոնայի հայրը ցանկանում է գտնել և պատժել մավրին։ Իշխանների ժողովում վճռվում է, որ Օթելլոն պետք է մեկնի Կիպրոս՝ որպես վենետիկցիների առաջնորդ թուրքերի դեմ պատերազմում։ Նրա հետ մեկնում է նաև Դեզդեմոնան։ Յագոն փորձում է այնպես անել, որ Կասսիոն՝ Օթելլոյի տեղակալը, կորցնի վստահությունը։ Յագոյի թելադրանքով Ռոդրիգոն խնջույքի ժամանակ դիտավորյալ կոչվում է հարբած Կասսիոյի հետ։ Օթելլոն մեղադրում է Կասսիոյին և պաշտոնազրկում նրան։ Յագոն Կասսիոյին խորամանկորեն խորհուրդ է տալիս Դեզդեմոնայի միջոցով վերադարձնել իր պաշտոնը։ Այնուհետև, սուտ ապացույցներ բերելով, Օթելլոյին ասում է, որ Դեզդեմոնան դավաճանում է նրան Կասսիոյի հետ։ Յագոն կնոջ՝ Էմիլիայի միջոցով ձեռք է բերում Դեզդեմոնայի թաշկինակը, որն Օթելլոն էր սկիբել, և այն թողնում է Կասսիոյի տանը։ Խանդից կուրացած՝ Օթելլոն խեղդում է «դավաճան» կնոջը։ Իրադարձությունների ընթացքը բացահայտում է ճշմարտությունը։ Հասկանալով որ ստորաբար խաբվել է իր «հավատարիմ» դրոշակիրի՝ Յագոյի կողմից՝ Օթելլոն ինքնասպան է լինում։

Շեքսպիրի երկի մանրամասն քննությունը ցույց է տալիս, որ այն ակնհայտ միջտեքստային ընդհանրություններ ունի «Կապույտ Մորուքը» շարքի հեքիաթների հետ։ Նախ անդրադառնանք իտալացի գրող Զիովանի Բատիստա Զիրալդի Զինտիոյի 1565թ. տպագրված «Մո Capitano Moro» («Մավր առաջնորդը») պատմությանը, որն աղբյուր է ծառայել Շեքսպիրի «Օթելլոյի» համար։ Գլխավոր հերոսի վարքագծի տեսանկյունից Զինտիոյի պատմությունն ավելի մոտ է կանգնած «Կապույտ Մորուքի» շարքի հեքիաթներին, այդ թվում «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուի «Երեք խնձոր» պատմությանը։ Զինտիոն իր ստեղծագործության հերոսներից միայն Դեզդեմոնային է անունով կոչում, մնացած հերոսներին անվանում է «մավր» (Շեքսպիրի մոտ Օթելլո), «հեծելազորի առաջնորդ» (Կասսիո), «դրոշակիր» (Յագո), «դրոշակրի կին» (Էմիլիա)։

Չսայած Շեքսպիրը «Օթելլոն» գրելիս հետևել է Զինտիոյի պատմությանը, որոշ մանրամասներում նա հեռացել է այս ստեղծագործությունից։ Այսպես՝ Բրաբանցիոն, Ռոդրիգոն և այլ կերպարներ բացակայում են Զինտիոյի ստեղծագործության մեջ։ Շեքսպիրի Էմիլիան մասնակից է թաշկինակի դժբախտությանը, միևնույն ժամանակ Զինտիոյի համարժեք հերոսուհին ոչ։ Ամենաակնհայտ

շեղումը դրսևորվում է հերոսուհու մահվան տեսարանի նկարագրության մեջ: Այսպես՝ Օթելլոն խեղդում է Դեզդեմոնային, մինչդեռ Չիստիոյի մոտ մավրը հանձնարարում է դրոշակիրին ավագով լցված գուլպայով ծեծել իր կնոջը մինչև մահանա: Այնուհետև մավրը և դրոշակիրը Դեզդեմոնայի անկենդան մարմինը դնում են անկողնուն, ջախջախում գլուխը և անկողնու վերևում ճեղքելով առաստաղը՝ տպավորություն ստեղծում, թե ընկնող գերաններն են մահվան պատճառ դարձել: Հետագայում մավրը զոջում է իր հանցանքի համար և սկսում ասել դրոշակիրին՝ իջեցնում է պաշտոնը և հրաժարվում նրա ծառայություններից: Վերջինս փորձում է վրեժխնդիր լինել և հեծելագործի առաջնորդին հայտնում է, որ մավրն է մեղավոր կնոջ մահվան մեջ: Վերադառնալով Վենետիկ՝ նրանք մավրին մատնում են այնտեղի իշխանություններին: Մավրը ձերբակալվում է, Կիպրոսից տեղափոխվում Վենետիկ, տանջանքների ենթարկվում, բայց հրաժարվում է ընդունել իր մեղքը: Նա դատապարտվում է արտոքի, սակայն, վերջիվերջո, Դեզդեմոնայի հարազատները գտնում և սպանում են նրան: Դրոշակիրը, թեև խուսափում է Դեզդեմոնայի մահվան պատասխանատվությունից, բայց ներառվում է այլ հանցանքների մեջ և տանջանքների ենթարկվելով մահանում:

Խմբավորելով դիպաշարային ընդհանրություններն ու տարբերությունները՝ անդրադառնալով «Կապույտ Մորուքը» շարքի պատմություններին՝ վերջիններս և վերը նշված երկերը ընկելով թեմատիկ առկայությունների համատեքստում:

«Կապույտ Մորուքի» տարբերակների միջտեքստային ուսումնասիրությունը դժվարանում է նրանով, որ շատ տարբերակներում այս կերպարը հանդես է գալիս դիմակավորված:

«Կապույտ Մորուքի» տարբերակներից է անգլիական «Պարոն Ֆոքսը», որ գրվել է Պերրոյից առաջ: Հետաքրքրական է, որ Շեքսպիրի «Իզոլ տեղը մեծ աղմուկ» պիեսում հիշատակվում է այս հեքիաթը (Ջիվանյան 2002, 43): Երբ Կապույտն ասում է՝ *"If this were so, so it were uttered"*, Բենեդիկտը շարունակում է՝ *"Like the old tale, my Lord, it is not so, nor it was, but indeed God forbid it should be so"*:

*Կլաուդիո: Եթե այդ այդպես լիներ, ուրեմն պարտախանը ճիշտ կլիներ:
Բենեդիկտ: Ինչպես հին հեքիաթի մեջ, րեք իմ. «Այդ այդպես չէ, եղել է, չի եղել,
աստված ոչ անի, որ այդպես լինի»:
(Շեքսպիր 1953, ար. առ., տես. առ., էջ 495)*

Փաստորեն Շեքսպիրը ծանոթ է եղել հեքիաթին: Ի տարբերություն Պերրոյի «Կապույտ Մորուքի»՝ անգլիական տարբերակում գլխավոր կերպարը կապույտ մորուք չունի և նրա տեսքը սարսափելի չէ, ընդհակառակը, խիզախ և բարեկիրթ պարոնի տպավորություն է թողնում: Գլխավոր հերոսուհին (ի տարբերություն Պերրոյի պատմմի) անուն ունի՝ Մերի: Եթե Պերրոյի տարբերակում հերոսուհու եղբայրների մասին հիշատակվում է միայն տեքստի վերջում, ապա անգլիական տարբերակի հենց սկզբում հիշատակվում են Մերիի երկու եղբայրները: Ֆրանսիական տարբերակում Կապույտ Մորուքի կինը ամուսնությունից հետո է ամեն ինչ իմանում, «Պարոն Ֆոքսում» հերոսուհին մինչ ամուսնությունն է մտնում արգելված սենյակ: Փեսացուի քաջակալության ժամանակ այցելելով նրա տուն՝ Մերին ականատես է լինում անսպասելի վերադարձած Ֆոքսի դաժանությանը, հետևից քարշ տալով՝ սա ներս է բերում մի հարուստ օրիորդի և, չկարողանալով նրա մատից հանել աղամանդե մատանին, կտրում է ձեռքը: Ձեռքն ընկնում է տակառի հետևում թաքնված կնոջ գիրկը: Հաջորդ օրը Մերին պատմում է, որ

սարսափելի երազ է տեսել ու մանրամասն նկարագրում նախորդ օրվա դեպքը: Ֆոքսն ամեն ինչ ժխտում է, սակայն Մերին ցույց է տալիս աղամանդե մատանին կրող ձեռքը: Այս տեսնելով՝ Մերիի եղբայրները սպանում են Ֆոքսին:

Նշենք, որ Գրիմների «Կապույտ Մորուքը» ավելի մոտ է անգլիական տարբերակին, քան Պերրոյի «Կապույտ Մորուքին»: Սակայն հարսնացուն այստեղ ոչ թե իր, այլ փեսացուի նախաձեռնությամբ է այցելում նրան ու ծեր կնոջ օգնությամբ քաջահայտում ամուսնու գաղտնիքը:

«Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուի «Երեք խնձոր» հեքիաթում նույնպես հերոսուհին դառնում է ամուսնու դաժանության զոհը: Ամուսինը, հավատալով ստրուկի սուտ պատմությանը, կասկածում է կնոջը դավաճանության մեջ և բռն անգամ չասելով նրան՝ դանակով կտրում վիզը: Այնուհետև սառնասրտորեն գլուխն անջատում է մարմնից, դնում զամբյուղը, իսկ վերջինս դնելով սնդուկի մեջ՝ նետում գետը:

Նշենք, որ և՛ պիեսում, և՛ Պերրոյի հեքիաթում առկա է կրոնական խնդիր, թեև առաջին հայացքից այն երկրորդական կարևորություն ունի: Գրված լինելով Իսպանիայից մահմեդականների արտաքսվելուց մեկ դար հետո՝ պիեսում հակակրանքի ակնհայտ տարբեր են քաջահայտվում ինչպես Օթելլոյի մավրական արմատների, այնպես էլ նրա կրոնական ու մշակութային յուրահատկությունների նկատմամբ: Արևմուտք ու Արևելք հակադրությունը քաջահայտվում է նաև վենետիկցիների և թուրքերի տարաձայնության մեջ. Վենետիկի քրիստոնյա բնակիչները ցանկանում են պաշտպանվել մահմեդական թուրքերի ազդեցությունից, և կարծես ճակատագրի հեգնանքն էր, որ մավր Օթելլոն էր այն անձը, ով կարող էր ավարտին հասցնել այդ առաքելությունը:

Օթելլոյի էթնիկական ծագման վերաբերյալ կարծիքները տարբերվում են: «Արդեն Շեքսպիրի» (Arden Shakespeare) խմբագիր Հոնիգմանը եզրակացնում է, որ Օթելլոյի ազգությունն անորոշ է: Մավրի վերածննդյան նկարագրություններն անորոշ էին, հաճախ՝ անհամատեղելի և հակասական: «Մավր» բառի իմաստային դաշտը և գործածությունն այնքան էլ հստակ չէր, կիրառվում էր բնորոշելու մուգ մաշկ ունեցող մարդկանց նկարագրելիս և համարժեք էր «աֆրիկացի», «երթվացի», «սևամորթ» և նույնիսկ «ինդիկ» բառերին:

Եվրոպացիները «մավր» էին անվանում բերբերներին, իսկ հետագայում նաև արաբներին, մահմեդական իրերիացիներին և Մալիից ու Նիգերիայից եկող բնակիչներին:

«Մավր» բառը մի շարք իմաստներ է ձեռք բերել «moreno» լատինական արմատից, որ ինչպես Իսպանիայում և Պորտուգալիայում, այնպես էլ Բրազիլիայում կարող է նշանակել «թխամորթ»: Կուբայում և այլ իսպանախոս երկրներում այն նույնպես ունի «սևամորթ» կամ «թխամորթ» իմաստը:

Պորտուգալիայում և Իսպանիայում «mauro» նշանակում էր նաև գերբնական էակ, «այլմոլորակային»: Մավր էին անվանում նաև ոսկեգույն կամ կարմրավուն մազերով գեղեցկատես ծովահարսներին՝ հավատալով, որ նրանք մոգական զորություն ունեն: «Մավր» էին կոչում նաև չմկրտված՝ «ոչ քրիստոնյա» երեխաներին:

1 Անգլերենում «moor» ասելով հասկանում են Մարոկկոյի բնակիչ կամ մահմեդական բնակչության ներկայացուցիչ: Արաբների, իսպանացիների և բերբերների միախառնումից, մավրերը ստեղծեցին արաբ-անդալուսական քաղաքակրթությունը («moor». In *Britannica.com*. Retrieved June 12, 2011, from <http://www.britannica.com>).

That I do groan withal. Thou art to die.

DESDEMONA: *Then Lord have mercy on me!*

OTHELLO: *I say, amen.*

DESDEMONA: *And have you mercy too! I never did*

Offend you in my life; never lov'd Cassio

But with such general warranty of heaven

As I might love. I never gave him token.

OTHELLO: *By heaven, I saw my handkerchief in his hand.*

O perjur'd woman! thou dost stone my heart,

And mak'st me call what I intend to do

A murder, which I thought a sacrifice:

I saw the handkerchief.

(V.ii. 52-66; p.135-136)

Շատ նման մի դրվագ տեսնում ենք «Կապույտ Մորուքը» հեքիաթում.

The next morning he asked her to return his keys. She gave them to him, but her hand trembled so much that he did not have any difficulty in guessing what had occurred.

"Why is it," he said, "that the key to the little room is not with the others?"

"I must have left it upstairs on my table," she replied.

"Bring it to me right now," said Blue Beard.

After several excuses she was compelled to produce the key. Once Blue Beard examined it, he said to her, "Why is there blood on this key?"

"I don't know," answered the poor woman, paler than death.

"You don't know?" Blue Beard responded. "I know well enough. You wanted to enter the room! Well, madam, you will enter it and take your place among the ladies you saw there."

"If I must die," she replied, looking at him with eyes bathed in tears, "give me a little time to say my prayers."

"I shall give you a quarter of an hour," Blue Beard answered, "but not a minute more."

.....Blue Beard began to roar so loudly that the whole house shook. So his poor wife descended to him and threw herself at his feet, all disheveled and in tears.

"It's no use," said Blue Beard. "You must die!"

He seized her by the hair with one hand and raised his cutlass with the other. He was about to cut off her head when the poor woman looked up at him. Fixing her dying gaze upon him, she implored him to allow her one short moment to collect herself.

"No, no," he said, lifting his arm, "commend yourself as best you can to Heaven." (Zipes 1997: 19-20, 21)

Սակայն հեքիաթում իրադարձությունների հետագա ընթացքը բոլորովին այլ է: Ի տարբերություն պիեսի՝ մինչ այդ պատումում Կապույտ Մորուքի կնոջ ոչ մի անգամ չի շատակվող եղբայրները կանխում են դժբախտությունը.

At that moment there was such a loud knocking at the gate that Blue Beard stopped short. The gate was opened, and two horsemen burst through. With drawn swords they

ran straight at Blue Beard, who recognized them as the brothers of his wife – one a dragoon, the other a musqueteer. Immediately he fled, hoping to escape, but they pursued so quickly that they overtook him before he could reach the step of his door and passed their swords through his body, leaving him dead on the spot (Zipes 1997: 21).

Պիեսում Օթելլո/Դեզդեմոնա զրույցը երկարում է և ամեն վայրկյան թվում է՝ Օթելլոն պիտի վերագտնի բանականությունը, սակայն նա Դեզդեմոնային նույնիսկ աղոթելու հնարավորություն չի տալիս.

DESDEMONA: *O, banish me, my lord, but kill me not!*

OTHELLO: *Down, strumpet!*

DESDEMONA: *Kill me to-morrow; let me live to-night!*

OTHELLO: *Nay, an you strive, –*

DESDEMONA: *But half an hour!*

OTHELLO: *Being done, there is no pause.*

DESDEMONA: *But while I say one prayer!*

OTHELLO: *It is too late.*

He stifles her.

(V.ii. 78-83; p.136-137)

Հակառակ դեպքում ասես սխալն ուղղելու ևս մեկ հնարավորություն է տալիս նրան: Թվում է՝ Էմիլիան կանխելու է դժբախտությունը. Օթելլոն սթափվելու է.

EMILIA: *[within] My lord, my lord! what, ho! my lord, my lord!*

(V.ii. 85; p.137)

Բայց Էմիլիայի ձայնը փոխանակ սթափեցնելու, ասես նոր ուժ է տալիս Օթելլոյին, և նա ավարտում է այն, ինչ սկսել էր.

OTHELLO: *What noise is this? Not dead? not yet quite dead?*

I that am cruel am yet merciful;

I would not have thee linger in thy pain.

So, so.

(V.ii. 86-88; p.137)

Հետաքրքրական է կանգ առնել «Օթելլոյի» և այս շարքի պատմությունների գունային տարրերի մեկնության վրա ինչպես թեմատիկ-կերպարային, այնպես էլ ոճախմաստային առնչության համատեքստում:

Գունային հակադրության սուր ընկալումը Շեքսպիրը հաճախ կապում է պիեսում գերիշխող հույզի հետ: Այսպես՝ Օթելլոյին ուղղված Յագոյի արհամարհական բնորոշումը՝ «սև պառավ խոյ», ուղղակի հակադրության մեջ է դրվում Դեզդեմոնային բնութագրող «մերմսկ գառնուկ» հեզնական փոխաբերության հետ.

IAGO: *Even now, now, very now, an old black ram*

Is tupping your white ewe.

(I.i. 88-89; p.13)

...

Յագո: Հինս, հենց հինս, հենց այս թուպեխ մի սև պառավ խոյ

Յարկել է ճերմակ գառնուկիդ վրա:

(Շեքսպիր 1980, ար. առ., տես. առ., էջ 14)

Ինչպես Բրաբանցիոն է ասում, Օթելլոյին կարելի է սիրել միայն «թուվքի շղթաների մեջ», այլապես հնարավոր չէ լինել խելամիտ ու «իրեն նետել նրա գարիորանք ազդող մրոտ գրկի մեջ» (Հովհ. Մասեհյան)։

BRABANTIO: For I'll refer me to all things of sense,
If she in chains of magic were not bound,
Whether a maid so tender, fair, and happy,
So opposite to marriage that she shunn'd
The wealthy curled darlings of our nation,
Would ever have, (t'incur a general mock)
Run from her guardage to the sooty bosom
Of such a thing as thou - to fear, not to delight.
(I.ii. 64-71; p.20)

Գունային հակադրության մեկ այլ ուղագրավ տեսարան կա ողբերգության այն հատվածում, որտեղ Օթելլոն իր սև լինելը վատի, կեղծիքի չափանիշ է համարում։

OTHELLO: ... Her name, that was as fresh
As Dian's visage, is now begrim'd and black
As mine own face (III.iii. 386-388; p.88).

'Begrin'd', 'black' «մրոտ», «սև» ածականները պարզապես գունային երանգավորում չեն հաղորդում խոսքին, այլ օգտագործվում են «անմաքուրի»։ «անազնիվի», «դավաճանի» փոխարեն։

Հետևյալ օրինակը մեկ անգամ ևս բացահայտում է սև գույնի յուրօրինակ ընկալումը պիեսում։

EMILIA: O, the more angel she,
And you the blacker devil!
(V.ii. 129-130; p.139)

Այսպիսով, ողբերգության մեջ գույներն ունեն նաև արտահայտված հոգեբանական դրսևորում։ Օթելլոյի արտաքինը նույնացվում է էությանը, արտաքին սևությունն ասես կրկնապատկվում է ներքին չարությունից։ Գույնի հակադրումն ասես նախապայման է պիեսի ներքին լարվածությունն էլ ավելի ընդգծելու համար։

Թեմատիկ-կերպարային, ինչպես նաև ռեալիստային միջտեքստային առնչություն կարելի է հաստատել վերը բերված օրինակների և Պերրոյի տեքստի այն հատվածների հետ, որտեղ գլխավոր կերպարին նկարագրելիս հեղինակը շարունակաբար հիշատակում է նրա մորուքը։ Չնայած գունային հակադրում

այստեղ չկա, բայց ավելի սեղմ համատեքստում մի քանի անգամ կրկնվող «կապույտ» մակդիրն ընթերցողի ուշադրությունը սևեռում է գույնի վրա։

...this man had a blue beard, which made him look so ugly and terrifying that there was not a woman or girl who did not run away from him (Zipes 1997: 17).

...

... neither one would have him, and they kept sending him back and forth between them, not being able to make up their minds to marry a man who had a blue beard (Zipes 1997: 17).

...

The neighbors and friends of the young bride did not wait for her invitation, so eager were they to see all the treasures contained in the country manston. They had not ventured to enter it while her husband was at home because they had been frightened of his blue beard (Zipes 1997: 18).

Անգլիական տարբերակում, ինչպես նաև Գրիմների մոտ գլխավոր հերոսները ամենևին էլ սարսափազդու արտաքին չունեն։

Միջտեքստային ռեալիստ առնչությունների տեսանկյունից փորձենք քննել պիեսում և Պերրոյի հեքիաթում առանցքային դեր ունեցող առարկաները՝ թաշկինակը և քանակին։ Երկու տեքստերում էլ վերջիններս օժտված են հմայական ուժով, երկուսն էլ ակամա դառնում են դժբախտության պատճառ։ Համապատասխան հատվածները քննելիս պարզ է դառնում, որ տեքստերի հեղինակները գերբնական հատկություն են վերագրել առաջին հայացքից հեղինակները գերբնական հատկություն են վերագրել առաջին հայացքից անկարևոր, բայց տեքստում մեծ խորհուրդ ունեցող առարկաներին։ Օթելլոն թաշկինակի գործողության մեջ, քանի որ կախարդ եգիպտուհու տված թաշկինակում է սիրո գաղտնիքը։ Նա թաշկինակի ամբողջ պատմությունը ներկայացնում է ռեալիստիկ հագեցած բնորոշումներով։

OTHELLO: That handkerchief
Did an Egyptian to my mother give;
She was a charmer, and could almost read
The thoughts of people. She told her, while she kept it,
'Twould make her amiable and subdue my father
Entirely to her love, but if she lost it
Or made gift of it, my father's eye
Should hold her loathly, and his spirits should hunt
After new fancies. She, dying gave it me;
And bid me, when my fate would have me wive,
To give it her. I did so, - and take heed on't;
Make it a darling like your precious eye.
To lose or give't away were such perdition
As nothing else could match.
(III.iv. 55-67; p.94)

Թաշկինակը մարգարեական է, քանի որ սիրելիլուին մոգական մոլուցքի մեջ է հյուսել կերպասը, իսկ ներկը քամել կույս աղջիկների սրտից.

OTHELLO: 'Tis true, There's magic in the web of it.
A sibyl, that had number'd in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sew'd the work.
The worms were hallow'd that did breed the silk,
And it was dy'd in mummy which the skillful
Conserv'd of maidens' hearts.
(III.iv. 69-74; p.95)

Աղբյուրադրանք Պերրոյի երկի համապատասխան երկու դրվագներին.

"Here are the keys to my two great storerooms," he said to her. "These are the keys to the chests in which the gold and silver plates for special occasions are kept. These are the keys to the strongboxes in which I keep my money. These keys open the caskets that contain my jewels. And this is the passkey to all the apartments. As for this small key," he said, "it is for the little room at the end of the long corridor on the ground floor. Open everything and go everywhere except into that room, which I forbid you to enter. My orders are to be strictly obeyed, and if you dare open the door, my anger will exceed anything you have ever experienced" (Zipes 1997: 18).

...

Then she noticed that the key to the room was stained with blood. She wiped it two or three times, but the blood would not come off. In vain she washed it, and even scrubbed it with sand and grit. But the blood remained, for the key was enchanted, and there was no way of cleaning it completely. When the blood was washed off one side, it came back on the other (Zipes 1997: 19).

Ամփոփելով, նշենք, որ էական թեմատիկ, դիպաշարային, կերպարային և լեզվաոճական ընդհանրություններով հանդերձ վերլուծվող տեքստերը, ելնելով ժանրային պոետիկայի պահանջներից, պետք է ունենան արմատապես տարբեր ավարտներ. ահա այստեղ է, որ ողբերգության և հրաշապատում հերիաթի տեքստերը կտրուկ բեկվում են:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Շերսայիր Վ. (1980), *Օթելլո*, թարգմ. Հովհ. Մասեհյանի, Երևան, Սովետական գրող հրատ.:

Շերսայիր Վ. (1953), *Իզուր փեղը մեծ աղմուկ*, թարգմ. Ի. Դաշտենցի, Երևան, Հայպետհրատ:

Քիվանյան Ա. (2002), The Bluebeard or Reading Between The Lines // *Աստղիկ*, N 12, Սահակ Պարթև:

Grimm, J. & W. (1993). *Grimms' Fairy Tales*. Hertfordshire: Wordsworth Children's Classics.

Mr. Fox (1994). *English Fairy Tales*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Zipes, J., translator (1997). *Beauty and The Beast and Other Classic French Fairy Tales*. Signet Classic.

Shakespeare, William (1961). *The Late Shakespeare. The Tragedy of Othello The Moor of Venice*. Yale University Press.

Jeter, Edje "Blue-Bearded Mormons". In *JuvenileInstructor.org*. Retrieved August 01, 2009, from <http://www.juvenileinstructor.org>.

Tatevik Hovhannisyan

SHAKESPEARE'S 'OTHELLO' AND TALES OF THE BLUEBEARD CYCLE ASPECTS OF INTERTEXTUALITY

Summary

The present article is an intertextual interpretation of Shakespeare's 'Othello'. The analysis of the material shows that Shakespeare's tragedy has obvious affinities with the tales of the 'Bluebeard' cycle: Perrault's *Blue Beard*, the English *Mr. Fox* etc. A number of major similarities are manifested on the levels of motif, character and style. The study of the mentioned texts reveals correspondences otherwise unobserved. The key differences are conditioned by generic demands rather than plot development.

«ՊՆԵՆՆ ԲԱՆԱԲԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ»
ԱՐԱՐԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԸ

Լ. Ն. ՄԿՐՏՅԱՆ

Հայ գրականության մեջ, ինչպես և մյուս արևելաքրիստոնեական գրականություններում, թարգմանական հուշարձանները նախորդել են ազգային գրականության ստեղծմանը՝ կարևոր դեր խաղալով վերջինիս կազմավորման գործում:

Հայ թարգմանական գրականության պատմությունն ընդունված է բաժանել հետևյալ շրջանների. ա) դասական թարգմանություններ՝ ամբողջ V դարը, բ) հունարան դարերի թարգմանություններ՝ V դարի վերջ—VIII դարի սկիզբ, գ) կիրիկյան շրջանի թարգմանություններ՝ XII—XIII դդ., դ) միաբարանական (ունիթոսական) միջավայրի թարգմանություններ՝ XIV դար, ե) ուշ միջնադարյան թարգմանություններ՝ XVII—XVIII դդ.:

Այսպիսով, VIII դարի սկզբից մինչև XI դարն ընկած ժամանակահատվածը և XV—XVI դդ. ընդամենը պատմական գործունեության տեղի ունեցող շրջաններն են:

Աստվածաբանը՝ հայ թարգմանական գրականության առաջին հուշարձանը, թարգմանվել է սկզբում ասորերենից (405—408 թթ.), այնուհետև հունարենից (432—433 թթ.)¹, Բացառապես ասորերենից և հունարենից էին արվում բոլոր հայերեն թարգմանությունները ամբողջ V դարի ընթացքում: Այնուհետև հայ թարգմանական գրականության մեջ սկսեցին գերակշռել հունարենից արվող թարգմանությունները, որոնք թե՛ ծավալով, թե՛ իրենց ընդգրկումով և նշանակությամբ գերազանցեցին ասորերենից կատարվածներին:

Ավելի ուշ Հայաստանում սկսեցին թարգմանություններ անել նաև արաբերենից, լատիներենից, վրացերենից և շատ այլ լեզուներից:

Հայ միջնադարյան թարգմանական գրականության մեջ արաբերենից կատարված թարգմանություններն անհամեմատ ավելի համեստ ուղղ են գրավում (ինչպես ծավալով, այնպես էլ պատմամշակութային նշանակությամբ), քան ասորերենից և հունարենից հունարենից արվածները, սակայն նրանք են, անկասկած, որոշակի գիտական արժեք են ներկայացնում: Արաբերենից կատարված թարգմանությունների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ միջնադարյան Հայաստանում թարգմանվել են մեծ թվաքանակ գործնական նշանակություն ունեցող երկեր՝ բժշկարաններ, անասնաբուժական ու երկրագործական ձեռնարկներ և այլն²:

Ներկայումս հայագիտությանը հայտնի է, ի թիվս միջնադարյան այլ թարգմանությունների, նաև արաբական գեղարվեստական արձակի մի քանի նմուշ, որոնք վերագրվում են հանրաճանաչ սէֆարդ ու մեկ զինքն հեթանոսաբան: Վերջինիս արաբերեն ընդգրկում առաջին հայտնաբերվել են միայն «Պենն Բանաբի» պատմության և Մանական ու աղքատ պատմության նախօրինակները³, ինչ վերաբերում է մյուս նման պատմություններին, որոնք

¹ Լ. Տեր-Պետրոսյան, Հայ հին թարգմանական գրականություն, Երևան, 1984, էջ 7:

² Ս. Արևշատյան, Հնագույն հայկական թարգմանությունները և նրանց պատմամշակութային նշանակությունը, «Գիտությունների ակադեմիայի հանգում», 1973, № 1, էջ 25—26:

³ A. Ter-Petrossian, Arménien et Arabe, Erevan, 1977, p. 264—265.

⁴ H. Laurence, La version arménienne du conte de la ville d'Aïvain, «Revue des Études Arméniennes», 1, 1921, p. 297—302. Ե. Ա. Գրիգորյան, Աղբյուրներ Վենն-Բանաբի, Մ 7—8, Վրենա, 1906, էջ 343:

նույնպես ենթադրաբար գտնվում են արաբերենից արված թարգմանություններին՝ ճերմի շարքը⁴, ապա այդ հարցը դեռևս կարիք է զգում համոզիչ փաստարկներ, քի և լրացուցիչ գիտական տվյալների:

Վերջինչալ՝ բոլոր պատմություններին մենք կանգ կառնենք միայն «Պենն Բանաբի» պատմության վրա:

...Նա առաջին Վենն Բանաբի խմբագրողը պենն Բանաբի մեջ է զգանել չինեթին, կենցաղը կենցաղ իր կենցաղ, որի կենցաղական ուժի առջև տեղոր են շար երկերը: Եվ ահա ամեն անգամ, երբ որե՛ն մեկը պատահաբար ծովի հասակից բարձրացնում է այդ անոթներից մեկը և բացում այն, բանաբանված չինեթ, բարձր աղաղակով, գարս է փայլում:

Իսկով այն մասին, որ նման ոչնեթ անեթներ կարելի է ձեռք բերել հեռավոր ու անհղձվածային Պենն Բանաբի մաս, խալիֆը մի ամբողջ ժողովուրդին է ուղարկում այնպիսի

Մանական լուսավորող զվար է ու վառվառ Պենն Բանաբի անոթը հանապազել: Երբ այն վառվառն առաջնորդում է մի իմաստուն ձեռնարկ, Հաղթաբանի թագավորի զմայրություններ, ճամփագնեք վերջապես հասնում են Պենն Բանաբին, այդ պարզվում է, որ վերջինս չորսպատված է անտառի զարթոյով և ու մի դարպաս լուսի: Գարաբի վրայով անցնելու բուր փորձերը ողորդական վառնեն են անհետ, քանի որ քաղաքը կախարդված է Վերջապես իմաստուն ձեռնարկի թաղանթների տեղում: Կարողանում է խալիֆը ներս անել քաղաք: Պենն Բանաբի թագավորը զգուշ է և լուսավորող հարուստ, սակայն ու մի կենցաղի շունչ չկա այնպիսի, որտեղ բնակիչները մեռած են, երանք թվում և քաղաքի լեռնալ տիրուհին...

...Մահի առջև տեղոր է ամեն ինչ՝ թե՛ անտառային խլիպությունը, թե՛ բոլոր գտնները, թե՛ գեղեցկությունը, երեսասրբությունը և երջանկությունը: Ունայն է մարդկային կյանքը, անուշեղություն անայնությունը...

...Երբ խալիֆը վերադառնում է կենցաղ հանգիստ և պատմում խալիֆին Պենն Բանաբի մասին: Խալիֆը ստատիկ է ուղղվում է համակրում այնպիսի քաղաքային գաղափարով և նվիրվում ազատության, որովհետև համարվում է, որ անցողիկ ու անպատկառ է իր փառքը, և՛ իշխանությունը, և՛ հարստությունը...

Այսպիսին է «Պենն Բանաբի» պատմության համառոտ բովանդակությունը:

«Պենն Բանաբի» պատմությունը պատկանում է այն վարմանախորհրդին կենսական գրական հուշարձանների թվին, որոնք, ամենայն ժողովրդականություն վայելելով միջնադարյան Հայաստանում, շարունակել են գրավել հայ ընթերցողի ուշադրությունը ընդհուպ մինչև XX դարը: Այդ են վկայում, մասնավորապես, «Պենն Բանաբի» պատմության՝ աշխարհի տարբեր գրադարաններում հանգրվանած բազմաթիվ ձեռագիր ընդօրինակությունները, ինչպես նաև մի ամբողջ շարք հրատարակություններ:

Ձեռագրերից 32-ը գտնվում են Մաշտոցի անվան Մատենադարանում (XVI—XIX դդ.)⁵, հինգը՝ Փարիզի Ազգային Գրադարանում⁶, մեկը՝ Լոռմի Ս. Վլասի հայոց հյուրանոցի գրադարանում⁷, երկուսը՝ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության ձեռագրատանը (XVII—XVIII դդ.)⁸, վերջիններիս թվին պետք է ավելացնել նաև Ն. Անդրեյկյանի մոտ հիշատակված քրանի մը Ոսկեփորիկները, որոնք ամենին հինը 1559 թվականը կրեն⁹, Ամենայն հավանական

5 Գրանց թվին են պատկանում, օրինակ, Փաշու թագավորի, Արղունաբարի և Ենիկյայի պատմությունները և այլն:

6 Ձեռ. ընդ. 1677, 1682, 2354, 2398, 4285, 5672, 5683, 5692, 6092, 6185, 6451, 6485, 6961, 7024, 7037, 7076, 7227, 7709, 7993, 8267, 8322, 8367, 8447, 8724, 8963, 8968, 9265, 9438, 10107, 10186, 10275, 10328:

7 Ձեռ. ընդ. 185, 283, 286, 308, 309, 567: Ս. Վ. Լորանտի նշած հոգվածը, էջ 297—309:

8 Ձեռ. ընդ. 2324, 367: Ն. Ա. Գրիգորյան, Զրույց Պենն Բանաբի, «Հանգում» ամսագրում, 1928, № 1—4, էջ 32:

9 Ձեռ. ընդ. 466: Ս. Վ. Ա. Գրիգորյան, նշվ. աշխ., էջ 298:

10 Ն. Ա. Գրիգորյան, նշվ. աշխ., էջ 308:

Այժմ ավելի հանգամանորեն բնենք X դարով թվագրվող հայերեն թարգմանությունների հարցը: Թարգմանության լեզվի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այն ավելի շուտ միջին հայերեն է, քան գրաբար, մի փաստ, որ X դարին վերաբերող նման այլ գրական հուշարձանների բացակայության պայմաններում տարակուսանքի առիթ է տալիս: Եթե է, հայտնի է, որ միջին հայերենին բնորոշ բառեր և քերականական ձևեր հանդիպում են IX—X դդ. գրական հուշարձաններում ևս²², սակայն այդ դեպքում խոսքը վերաբերում է լոկալ առանձին-բառերի ու ձևերի: Մինչդեռ նշված թարգմանության լեզուն այնքան հեռու է գրաբարից, որ ն. Ակինյանն այն անվանում է «հնագույն ռամկորեն» և նույնիսկ «Տալոց նահանգի բարբառ»²³:

Սվ իրոք, թարգմանության լեզուն և շարադրանքի ոճը այնքան մոտ են խոսակցականին, որ ակամայից ստիպում են մտածել բանավոր ճանապարհով կատարված լինելու հնարավորության մասին: Սակայն համեմատություններ «Պղնձե քաղաքի հեքիաթի» արաբերեն բնագրի հետ հաստատում է, որ թարգմանությունն իրոք զբաղված ճանապարհով է կատարված:

Այսպես, հայերեն թարգմանության մեջ հանդես եկող Ամիր Մուսա անվանը արաբերեն բնագրում համապատասխանում է *أبو مرسى* Ամիր Մուսա անվանը, որ արաբերենի ոչ այնքան լավ իմացության պատճառով թարգմանելը հիշատակի ընթերցել *موسى* անունը: Նույն պատճառով բառացիորեն է թարգմանված կամ, ավելի հիշատակ, առանց թարգմանության է թողնված փուկա կում²⁴ արտահայտությունը, որին արաբերեն բնագրում համապատասխանում է *كبر ان الفقاغ* «գարեջրի կծեք»²⁵ բառակապակցությունը և այլն:

Համեմատության համար բերենք Պղնձե քաղաքի՝ արաբերեն բնագրից թարգմանված նկարագրությունը, ինչպես նաև Ն. Ակինյանի հրատարակած հայերեն թարգմանության համապատասխան հատվածը.

فبان لهم سواد عظيم وفيه نارين متقابلتي عنى بعد فى ذلك السواد فقال الامير موسى للشيوخ ما هذا السواد العظيم والنارين المتقابلتي قل له الدايئ ابشر ايها الامير فهذه مدينة النحاس فهذه صفتها عندي فى كتاب المطالب ان سورها من الحجارة السود ولها برجين من النحاس الاندلسي الاصفر فيراهما الناظر كأنهما نارين متقابلتي ومن اجل ذلك سميت مدينة النحاس قال فثم يراوا سايرين حتى فصلوا اليها اذا هى عالية حصينة

...և հասան ի մեծ լեռան մի եւ էրեւցաւ քաղաքն սեւագոյն. եւ երկու տեղ էրեւար որպէս խոց:

Ասէ Ամիր Մուսան ընդ Հալեւորն, թէ Այն սեւն ինչ է:

Ասէ Հալեւորն. Պղնձի քաղաքն է. ու գրած ունիմ, որ իւր պարիսպն սեւ քար է եւ երկու պղնձի պուռն ի վերայ գրան կայ, յորմամ արեգակն ցաթէ եւ փայլէ՝ Պղնձի քաղաքն վասն այնոր ասեն:

Եւ սկսան գնալ եւ մատենցան եւ տեսան խիստ գեղեցիկ: Եւ էր բարձրութիւն պարուպին վաթսուս կանկուն, եւ գուռն հիսուն. եւ թվէր թէ միակտոր էր պարիսպն:

²² Ն. Ակինյան. Թեմական քերականություն այնպիսիքար կամ արդի հայերեն լեզվի. Վիեննա, 1866, էջ 142—145, 181:

²³ Ն. Ակինյան. Նշվ. աշխ., էջ 22—24:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 22:

²⁵ „Tausend und Eine Nacht“. Arabisch. nach einer Handschrift aus Tunis. Hrsg. von M. Habicht. Bd. VI, Breslau, 1834, S. 350 (այսուհետև՝ Habicht).

شاهقة فى الهوى مبععة علو اسوارها ثمانون ذراعاً ولها خمسة وعشرون باباً ما يفتح كل باب الا بصيلة فما يكون منها باباً الا ضمن داخل المدينة...

Ասէ Ամիր Մուսան. Զեմ տեսնուչ զայս քաղաքիս դուռն: Ասէ Հալեւորն. Գրած ունիմ, որ հիսուն երորդ դուռն է. տըրստով պիտի բանալ²⁶:

Միանգամայն ակնհայտ է, որ արաբերեն բնագրի և հայերեն թարգմանության մեջ բնագրի հատվածները լավագույնս նման են իրար: Կասկածից դուրս է, որ հայ միջնադարյան թարգմանիչը, որի անունը, ցավոք, մեզ չի հասել, ձեռքի տակ ունեցել է «Պղնձե քաղաքի» արաբական վերահիշյալ տարբերակին²⁷ շատ մոտ մի բնագիր:

Նկարագրելով ձևապահը, որտեղ ինքը հայտնաբերել է «Պղնձե քաղաքի» պատմության համառոտ տարբերակը, Ն. Ակինյանը նշում է, որ այն շուրջի-հիշատակարան, վասն զի վերջին թուղթեր ինկած են. այս պատճառով այլ անհայտ են գրչին անունը, գրության տեղն ու տարիները²⁸, Հենվելով այն փաստի վրա, որ ձեռագրի վերնագրում հիշատակվում է Դավիթ Կուրապաղատի անունը, որ թվախճանած է 1000, մարտ 31-ը, Ակինյանը գտնում է, որ թարգմանը, որը թվախճանած է 1000, մարտ 31-ը, Ակինյանը գտնում է, որ թարգմանությունը կատարվել է հավանաբար 950—1000 թթ. Տալոց նահանգում և որ թարգմանիչները «տալոցի ըլլալու են»²⁹:

Առաջին հայացքից ամեն ինչ համոզիչ է թվում, եթե միայն ուշադրություն դարձնենք թարգմանության լեզվին: Ըստ Ն. Ակինյանի, այն իրենից ներկայացնում է Տալոց եզրագրի քաղաքագրությունը³⁰, Պ. Մուրադյանը նույնպես կարծում է, որ դա Տալոց բարբառն է³¹, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը գրում է, որ այդ լեզուն ավելի շատ մոտ է միջին հայերենին³²:

Նախքան հետագա գատողություններին անցնելը պիտի է նշել երկու հանձնախմբի հետագա գատողությունները մեզ փաստորեն ծանոթ չէ, այդ պատճառով գամանք. ա) Տալոց բարբառը մեզ փաստորեն ծանոթ է, այդ պատճառով թարգմանության լեզուն կարելի է Տալոց բարբառ համարել միայն ենթադրաբար, և բ) միջին հայերենը որպես գրական լեզու հաստատվել է XIII դարում՝ այս փաստը հավաստելու են գալիս բազմաթիվ թվագրված գրական հուշարձաններ:

Այսպիսով, որպեսզի հակասությունները վերանան, պետք է ենթադրել, որ կամ միջին հայերենն է XIII դարից շատ ավելի առաջ աստիճանից իջել, կամ էլ Ն. Ակինյանի հայտնաբերած թարգմանությունն արված է ոչ թե X դարում, այլ ավելի ուշ, և որ ձեռագրի վերահիշյալ տիտղոսաթերթը, որտեղ հիշատակվում է Դավիթ Կուրապաղատի անունը, սխալմամբ է ամրացվել հիշյալ ձեռագրին:

Այժմ փորձենք ի մի բերել այն բոլոր տեղեկությունները, որ մեզ հայտնի են Տալոց բարբառի մասին, ինչպես նաև այն փաստերը, որ մեզ ընձեռում է նշված թարգմանության լեզվի հանգամանալից վերլուծությունը:

Տալոց բարբառի գոյության մասին հիշատակում է VIII դարի մատենագիր Ստեփանոս Մյունեցին իր «Քերականության» մեջ (էջ 187)³³, Ուրեմն, X դարում Տալոց բարբառն իրոք գոյություն ունեւր:

²⁶ Ն. Ակինյան. Նշվ. աշխ., էջ 40:

²⁷ Habicht. Bd. VI, S. 343—401.

²⁸ Ն. Ակինյան. Նշվ. աշխ., էջ 22:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 23, 24:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 22, 23:

³¹ Պ. Մուրադյան. «Պատմություն Պղնձե քաղաքի գրության հայկական և վրացական պատմությունի ու նրանց փոխաբերության շուրջ».— «Բանբեր Մատենադարանի», 26 8, 1982, էջ 258:

³² А. Тер-Гевондян. Указ. соч., с. 265.

136

Մեզ հայտնի են Տայոց բարրաօրի մի քանի առանձնահատկությունները. դրանք վկայված են մի քանի վրացական ձեռագրերում, որոնք թվագրվում են 978—988 թթ. և X դարի 70-ական թթ. և ստեղծված են Տառ-կյարքիթի գավառում Ի. Արուլաձեն, ուսումնասիրելով այդ ձեռագրերում պահպանված հայերեն շիշատակարանները, առանձնացրել է մի շարք հնչյունական և քերականական ձևեր, որոնք բնորոշ չեն X դարի գրական լեզվին՝ դարաբարին, գլխառնականագրությունների լեզուն օժտված է ավելի կենդանի խոսակցական հայերեն լեզվի հատկություններով, քան քն ժամանակի գրական լեզվի Նրանց ջիզումները հայերեն գրական լեզվի քերականական նորմաներից բացահայտում են բարրաօրի որոշ նշաններ թե՛ Անարանության և թե՛ հնչյունաբանության տեսակետից: Քանի որ այդ հիշատակագրությունները գրվել են Տառ-կյարքիթում, հեռավորոր դրանց մեջ նկատվող բարբառային երևույթները կարելի է ընդունել Ժ դարի Տայքի հայերեն լեզվի—բարրաօրի համար իբրև բնորոշ հատկություն³¹:

Ինչպես արդեն նշվել է, թՊՊՆ-ն քաղաքի պատմության X դարով թվադրվող թարգմանության լեզվում նույնպես հանդիպում են բարբառային ձևեր: Վերջիններիս համեմատությունը Խ. Արուստանի հոգվածում քննարկվող բարբառային ձևերի հետ ցույց է տալիս, որ համընկնում են այդ բարբառային երեւոյթների մոտ 50 տոկոսը, ընդ որում այդ համընկնող երևույթները չի կարելի համարել որևէ կոնկրետ բարբառի բնորոշ առանձնահատկություններ, քանի որ դրանք կարելի է գտնել կը ճյուղին պատկանող ցանկացած արևմտա-այս բարբառում:

Այսպիսով, նշված թարգմանության լեզուն Տալոց բարբառն է՝ համարելու փորձը կրում է խիստ պայմանական բնույթ:

Այժմ հանդամանորեն վերլուծենք թարգմանության լեզուն՝ վերջնականապես պարզելու համար, թե արդյոք այն միջին հայերենն է, թե՞ դարարար

ա) Հոգնակիականություն - նիստերի մասնակցությունը կազմված գոյականական
 ձևեր, որոնք բնորոշ են միջին հայերենին, օրինակ՝ խանութի, ասպարհի, աղ-
 ջիկների, քախուլների, զոմի, կէշէնի և այլն:

բ) Բայի անցյալ կատարյալ և ապառնի ժամանակների մի շարք ձևեր, որոնք նույնպես բնորոշ են միջին հայերենին՝ երեկ, երես, լսեց, ասցիր, գնալու ենք, գալու էք և այլն:

դ) Հնարակատար և վաղակատար դերբալների զգնություններ կազմված բա-
յալանի ձևեր, որոնք խորթ են գրաբարին, ինչպես, օրինակ, կարդացիլ հմ, տե-
սել էր, գրած սովիմ, կապած է, շինած էր և այլն:

դ) Տեքստում հանդիպում են թուրքերին բառեր. X դարի գրական հուշարձանի համար այդ փաստն ուղղակի անհավանական է:

Է) Թարգմանություն մեջ հանդիպում է պարոն Բառը (հին ֆրանս. ba-
ron-ից), որը հայերենի մեջ է թափանցել XII—XIII դդ. ոչ շուտ:

դ) Գրին օգտագործել է օ. Լ. Ֆ. տառերը, որոնք, ինչպես հայտնի է, հայոց ալբուրեանին են պվելացվել XII դարում. ահա ևս մի ապացույց, որ ձեռագիրը ստեղծվել է XII դարից ոչ շուտ²²:

Է) Գրադարի համար ամենևին հատկանշական չէ այնպիսի ձևերի գործածությունը, ինչպիսիք են՝ դարձակ, պաշխում, շալկոզ, հիմիկ, խրկնչ, մը-

33 «Եւ, զարեւելալ զգո լիւզիւղի գիտելն զբաղանդակ զբառսն զհեղբանանա, որ պէտ զԿարճայն եւ զՏայիցիքն եւ զԵսափայլնն եւ զՔարթրոց լուսիցիքն եւ զՄարտոցիքն եւ զՄիւսիքն եւ զԱրցախոյնիքն. ալլ մի միայն զՄըշէրիբախաւ եւ զՍտաւոսիկիւն, վառն զի պիտանէր աշուցիքն եւ ի տաղաւորութիւնն. ալլ եւ տաղաւորք ի պատմաւթիւնն, զի մի վրիպութիւն տեղեցիքն զտեղ լիւզուցն» (ան՝ Է. Ա. Եսայ. Ես. Լուսի. լիւզի. պատմութիւն. մաս Բ, Սրեպե, 1851, էջ 128)։

34 ի. Արարչական. X դարի վրացերեն թի ձևադրի էությունը հայերեն հնչյունաբանության հետ համեմատելու նպատակով հայ բարբառագիտության համար.— Երևանի Մոսկովյան համալսարան, Մ 4, 1958, էջ 38—39:

տիպ գնել, ժողով դաշ, շնամխկիւն և այլն, որոնք ընդհանրապէս, շատ սովորա-
ւա՛ն են միջոցն հանձնենի համար:

Բ) Բառերի ուղղագրության մեջ զգացվում է արևմտաճաշերենի խիստ տպեցությունը. այսպես, մայրենի լեզվաբանները խաղաղում են՝ կանկնած, կանգնած, սանալ—սանդալ, ճանկրտ—ճանգրտ, զննել—զննանել, պղնձ—պղինձ և այլն, մի կեղծում, որը նույնպես խորթ է գրարարին և ընդունյ է միջին ճաշերենին և այլն:

Այսպիսով, վերահիշյալ գիտատերի շուսի ներքո մնում է ներակայացնել, որ կամ նշված տեքստն իրենից ներկայացնում է Դավիթ Կուրապաղատի պատվերով չ գարում կատարված թարգմանության՝ հետագայում միջին հայերենի վերածված ապրրեւակը, կամ էլ նշված թարգմանությունն աղավիշ ԱՄ դա-
րից ոչ շուտ, քան տիպադրամիթը, որտեղ հիշվում է Դավիթ Կուրապաղատի
համարժեք տպագրություն է ամրագրվել հետագայում թյուրիմացաբար

«Պղծին քաղաքի պատմության արարերն ընտրել են հայերեն թարգմանության համաժամարությանը պարզվում է, որ դեռևս հիմնականում համընկնում են՝ նայած որոշ տարբերությունների առկայությանը: Այսպես, հայկական տարբերակը սովորաբար ավելի համառոտ է, սեզմ, միջոցառարարների ազդրում հանախ են հանդիպում նրանցություններ և մանրամասն, նրկարաշումը նկարագրություններ: Սլուծեն թե՛ արարական, թե՛ հայկական տարբերակներում համարյա նույն է, չհաշված որոշ զրվազների տարբերությանը, չափամիջ հաստատաներ և մի քանի գործող անձանց անունների որոշ անհամարապատասխանությունը:

Նշված տարբերությունները, ընական է, բացատրվում են այն փոփոխություններով, որ կրել են իրենց բաղադրարարյան գոյության ընթացքում թե՛ աբարական, թե՛ հայկական տարբերականները: Այդպիսի որոշակի զեռ են խաղացել թե՛ կրոնական պատճառները՝ համապատասխանաբար որոշ մահմեդական կամ քրիստոնեական զանախորում հաղորդելով տեքստին և թե՛ այն, որ գրա-լոր տեքստը, հատկապես աշխարհիկ գրականությունից մեզ, չէր գիտվում որպես ինչ-որ անոճոնմունքի բան, այլ այն կարելի էր փոփոխել, կրճատել կամ ընդար-ձակել, գեղեցիկացնել, չբացատրվող ու շլակոմներն մացնել և այլն: Դրա հե-տևանքով թե՛ արաբերեն ընտղիրը, թե՛ հայերեն թարգմանությունը այսօր մեզ են ներկայանում բազմաթիվ տարբերակներով:

АРАБСКАЯ И АРМЯНСКАЯ ВЕРСИИ
«СКАЗАНИЯ О МЕДНОМ ГОРОДЕ»

А. Н. МКРТЧЯН

Резюме

«Сказание о Медном городе» принадлежит к числу тех удивительно жизне-
стойких письменных памятников, которые, будучи широко распространены в сред-
невековой Армении, продолжали оставаться в центре внимания армянского читателя
вплоть до XX века. Долгое время оба армянских перевода «Сказания», датруемые
X и XIII веками, связывались с арабским оригиналом «Тысячи и одной ночи». Од-
нако вновь обнаруженные факты заставляют пересмотреть это мнение. Изучение
арийской версии «Сказки о Медном городе» показывает, что несколько веков (с
IX в.) она бытовала в самостоятельных списках и сборниках назидательного ха-
рактера и была включена в свод «Тысячи и одной ночи» лишь в XV—XVI вв. По-
этому древние переводы относятся к более раннему времени (не позднее

35 Ն. ԱճԱԽԵՆԵՐ ձեռագրերը թվադրում է XIV դարագր: Տե՛ս Ն. Ա. Կ. Է., «Ն. Երզն. աշխ., էջ 27»:

XIII в.) и, как правило, тоже представлены отдельными списками либо входят в сборники нравоучительных сочинений, то совершенно очевидно, что армянские переводы сделаны еще до включения «Сказки о Медном городе» в свод «Тысячи и одной ночи».

До сих пор ряд исследователей вслед за Н. Акиняном считали, что «Сказание о Медном городе» впервые было переведено на армянский язык в X в., основываясь на том, что в заглавии рукописи, обнаруженной Н. Акиняном, упоминается Давид Куропалат; язык перевода, изобилующий диалектизмами, считался «диалектом области Танк». Однако детальное изучение языка перевода показало, что упомянутая рукопись создана не ранее XII в., так как: а) язык перевода представляет собой скорее среднеармянский язык, чем грабар, между тем среднеармянский язык стал употребляться в качестве литературного не ранее XII—XIII вв., — это доказывается множеством датированных памятников; б) в тексте встречаются буквы « и ֆ, которые, как известно, были добавлены к армянскому алфавиту в XII в., а также слово «բար» (заимствовано из старофранц. *baron* не ранее XII в.) и турецкие слова; в) таисский диалект науке практически неизвестен: те его особенности, на которые обратил внимание исследователей И. Абуладзе, совпадают с диалектными особенностями перевода только частично (примерно на 50%). причем создания нельзя считать признаками какого-либо конкретного диалекта, они присущи всем западноармянским диалектам ветви «ԳԷ».

Таким образом, нужно либо предположить, что перевод, обнаруженный Н. Акиняном, был сделан не в X в., а позже, к заглавный лист с упоминанием Давида Куропалата был присоединен к рукописи случайно, либо считать, что до нас дошло переложение на среднеармянский язык перевода X в., действительно выполненного по заказу Давида Куропалата.

ARABIAN AND ARMENIAN VERSIONS OF "THE TALE OF THE CITY OF BRASS"

Summary

For a long time the two Armenian translations of the *Tale of the City of Brass* dating from the 10th and 13th centuries were thought to belong to the original text of *One Thousand and One Tales*. Newly found data, however, make us change this opinion. The study of the Arabic text of the *Tale of the City of Brass* shows that for a few centuries (beginning the 9th) the tale could be found both independently and in collections of moral tales, and was included into *One Thousand and One Tales* only in the 15-16th centuries. As the Armenian translations date to an earlier period it is obvious that these renderings were done before the tale became part of the *Arabian Nights*. According to the general opinion the *Tale* was first translated into Armenian in the 10th c. This opinion was based on the fact that name of King David Kuropalates was included into the manuscript title. The language analysis of this translation, however, shows the manuscript was created not earlier than the 12th century. The language is Middle Armenian, which got the status of literary language only in the 12-13th centuries (witness several letters added to the Armenian alphabet only in the 12th c., the word *paron* which is a 12th c borrowing from Old French and a number of Turkish words). Thus, we can either suggest that the text of the *Tale of the City of Brass* was translated later than the 10th c. and the name of King David Kuropalates was added to the manuscript later, or we deal with a later Middle Armenian adaptation of a 10th century translation.

* Հոդվածն առաջին անգամ հրատարակվել է *Պարսկա-բանասիրական հանդեսում*, (1986), №2, էջ 130-138: Վերահրատարակվում է հանդեսի խմբագրության թույլտվությամբ:

[illegible]

Բազմաթիվ են Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում և արտասահմանյան հայ գրապահոցներում գտնվող ռղեմե քաղաքի պատմության և ձեռագրերը, և բոլոր ընդօրինակումները շարունակվել են մինչև XX դարը: XVIII դարից սկսած, ընդօրինակումներին զուգահեռ, սկիզբ է առնում և լայն ծավալ առա-նում նրա տպագրության գործը՝ հատկապես Կ. Պոլսում, էջմիածնում, Սաղ-րաստում: Ընդհանուր առմամբ հայտնի է Պատմության XVIII—XIX դարերում կատարված շուրջ երկու տասնյակ հրատարակություն: Սրանցից զատ, տար-րեր ժամանակներում, քաղվածաբար հրատարակվել են նաև Պղեմե քաղաքի պատմության կաթաները (ընդմիջող երգեր)՝

Պղնձն քաղաքի պատմության հետ առնչվող շատ հարցեր թեև վաղուց էն արժանացել մասնագետների ուշադրությանը, բայց մինչև օրս էլ չարունակում են տարակարծությունների տեղիք տալ:

Ուշադրության կենտրոնում է եղել Հատկապես թարգմանության ժամանակի հարցը, որին առաջին անգամ անդրադարձել է Ղեկնղ Հոգնանյանն իր «Նշտազոտություն» նախնայաց ռամկորենի վրա ուսումնասիրության մեջ:

Հենդելով Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 88 ձեռագրում առկա հիշատակարանի հաղորդած տվյալների վրա, բանասերը եզրակացնում է որ Պատմությունը թարգմանվել է 1222 թ. Առաքել Անեցու կամ Երրակվանեցու կողմից Դ. Հովնաթյանի հետևությունքով մի շարք բանասերներ (Ն. Անդրիկյան, Հ. Տաշյան, Հ. Քյուրտյան) Պղնձե քաղաքի հավանական կամ հաստատ թարգմանիչ են հայտարարում նույն Առաքել Անեցուն²։ Թարգմանության հարցին անդրադառնալով, բանասեր Ն. Անիկյանը այն մոտավորապես նույն ժամանակների գործ է համարել, թեպետ ոչ Առաքել Անեցու ձեռքով կատարված, թարգմանությունը հին է, հավանորեն 1250—1350 շրջանին. երբ ժաղկեցան Ֆրիկ և Հովհաննես և Կոստանդին ծրզնկացի և թարգմանվեցան Ֆարմանի Ամմանի, Փահլուլ թագավորի, Աղբառ թագավորի և Արդլ Ծաֆարի և Շնմիլայի պատմությունները

Հայազնունների մի այլ խումբ, առանց անդրադառնալու նախորդ բանասեր-
ների բերած փաստաթղթերին, Պղնձն ջնադարի պղծ առումը թան թարգմանի է

1 Գ. Հ ա զ ա ե փ չ ա ե, Գրեգորիա Ազնաւստցի, ռԱՍԻԱՅԱՆ, 1919, էջ 13: Ա. Տ ա պ ա ե չ ա ե, Հ ա չ է չ Բ, Փ ա ր ի զ, 1912, էջ 86, Ե. Ա չ է չ Ե չ ա ե, Գրեգորիա Ա չ ա թ ա չ է ա Ազնաւստցի, Վրէժեա, 1958, էջ 112:

Ք. Շ. Ղ. Հ. ա գ Ե ա Ե, Հեռագրատնից հախեհաց ամկնորհի գրայ, Վրեհեա, 1897,
էջ 332.

3 Ն. Անդրիկյան, Ազգային զինվորին, «Բազմազգի», 1906, էջ 285: Հ. Տաշյան, Ժողովրդական պայքար, Վրաստան, էջ 348: Հ. Աբախյան, Հայոց անկախության պայքար, Գ. Նրեյն, 1946, էջ 372: Հ. Փյունյան, Պատմական-գիտական հետազոտություններ, «Հայաստան», 1955, № 10, էջ:

[illegible]

Համարում XVI գարի տաղերգու Գրիգորին Աղթամարացուն՝ նման հայտարարությանը դեռևս 1882 թ. հանդես էր եկել Արիստակես վարդ. Տնկանցըն, Հեռազայում, 1912 թ. Շավարշ վարդ. Սահակյանը, ի հաստատումն վերջինիս, հրապարակ է հանում Պատմության ձևողոր օրինակներից մեկում առկա միայն հիշատակարան, ուր Գր. Աղթամարցին հիշատակվում է իբրև Պզնն քաղաքի լյուսածոզու։ Այդ հիման վրա էլ նա Գր. Աղթամարցուն է վերագրում թարգմանության և բոլոր կապաների հորինման գործը, զրանով իսկ թարգմանության ժամանակը նույն բերելով դեպի XVI դար։ Շավարշ Սահակյանը ուղղակի հրում է. «...մենք կրկանը Գրիգորին կաթ. Աղթամարցին հանչնալ իբրև թարգմանի։ ԵՊզնն քաղաքին և հեղինակ անոր կապաներուն...»։

Պղնձնե քաղաքի նախնական թաղամասերի հարցը լուծելու համար շրջադարձային էշանակությամբ ունեցավ 1958 թ. Ն. Ակիբյանի կողմից հայտնաբերված և շէնքոն ամօրայայում հրապարակված Պղնձնե քաղաքի պատմության հնագույն թարգմանության մինչ այդ անհայտ ընդօրինակությունը։ Պարզվում է, որ Առաքել Անեցու թարգմանությունից շուրջ 3 դար առաջ, դեռևս X դարում, Տայոց դավառում քի խնդրոյ կամ ի հանդիս հայազգի Դավիթ Կուրապաղատի, թարգմանվել է և Պղնձնե քաղաքի պատմությունը։ Նրա պատկերով թարգմանվել են մի շարք այլ գրույցներ, այդ թվում՝ Մանեկան և աղբյակ, Յարման մանուկի պատմությունները, որոնք զետեղվել են Օջոռց եւ խաւար սուաքի թագաւորացն եւ իշխանացն, զոր թարգմանեցին Դաւիթ Կուրապաղատին ի հաւ յնդու ի տաճիկ լեզվէ վերնազորի ներքո՞։

Նորահայտ այդ թարգմանությունը ստիպեց նրա հրատարակչին, ապա նաև շատերին վերանայել նախկինում պաշտպանած իրենց տեսակետները Պղնծե քաղաքի պատմության՝ Հայ իրականություն ներթափանցելու նախնական ժամանակի մասին։ Եթե նախկինում բանասերների մեծ մասը, անձանոթ լինելով ն. Ալիսյանի մատենանշած ձեռագրին և վնասվողով սոսկ Ղ. Հովհաննյանի հրապարակած տվյալները, Պղնծե քաղաքի պատմության հայկական առաջին թարգմանությունը համարում էր 1222 թ. Առաքել Անեցու կատարածը, ապա այժմ երբ փաստերի լույսի տակ ընդունվում է հիշյալ թվականից չուրջ երկու դար առաջ կատարված մեկ այլ թարգմանության գոյությունը, Բյուրիմացությունից խոստովանելու նպատակով իր «Գրիգորիա Ա կաթողիկոս Բյուրիմացությունից խոստովանելու նպատակով իր «Գրիգորիա Ա կաթողիկոս Բյուրիմացությունից խոստովանելու նպատակով իր «Գրիգորիա Ա կաթողիկոս

Նորագույն ուսումնասիրություններում առաջին թարգմանության ժամանակն արդեն տարակուսանքներ չի հարուցում: Իրրև Պչեմն քաղաքի նահանգական թարգմանություն վկայակոչվում է Ն. Ակնյանի հրապարակած X դարի թարգմանությունը, որին 1222 թ. հաջորդել է երկրորդ թարգմանությունը. հաստատված Առաքել Անեցու ձեռքով:

5. *U. a. h. u. m. k. h. u. q. m. p. q.* 5 b. *h. u. m. g.* 2 m. *h. p. q.* 1932, 48

6. Եւ զարդ ծ. զարդ. Սաշա խաչ, Գրիգորիա Կաթողիկոս Աղբաւարցի 4

Հին քաղաքին թաքցանեցիւնք, համարք, 1912, № 40, էջ 200:

7 Ն. Ա գ ի ն ա Ն, Առաջը Պզենե բարձրի, հՀանգնե առաքելուս,

Յ. Ն. Ավետիսյան, Գրեգորիս Ավագորդիկոս Աղթամարի, էջ 246,
Յ. Մ. Ավետիսյան, Գրեգորիս Աղթամարցի, Երևան, 1963, էջ 324.

ՊՊԵՆԻ ՔԱՂԱՔԻ ՔԱՐԳՄԱՆՈՒՄԻՆԻ ԻՆԱՊԵՐԻ և ԿԱՖԻԱՆԵՐԻ ՀԵՍՏ ԱՌՆԻՎՈՂ ԶԱՄ ՀԱՐՑԵՐ ԲԱՆԱՍԻՐՈՒՄԻՆԻ ՄԵՆ ԿԱՎՈՐԵՆ ԵՆ XVI դարի տաղերգու Գրիգորիս Աղ-թամարցու անվան հետ:

ՊՊԵՆԻ ՔԱՂԱՔԻ արարական բնագիրը, ընդհանուր առմամբ գրչության նման, ունեցել է ողբերի ձևով ասված խրատական կաֆաներ, որոնք ժառանգել են արժանապատիվ հիմնական պաղատարների լուսաբանմանը: Հայ թարգմանիչները, բնականաբար, պետք է թարգմանեին և այդ կաֆաները կամ զրանց մի մասը: Հետագայում պահանջ է զգացվել Պատմությունը թարգմանել բանաստեղծական նորանոր երգվող ընդմիջարկություններով (կաֆաներով): Այսպիսով, բնագրային կաֆաների կողքին, աստիճանաբար, տեղ են գտնում մեծ թիվ կազմող բոլորովին նոր բառակերպություններ: Եվ եթե Պատմության ամենահին ընդօրինակությունն ունի շուրջ 24 կաֆա, ապա որոշ ձեռագրերում զրանց թիվը հասնում է 80-ի: Դարերի ընթացքում կատարված աստիճանական այս ներմուծումները ստեղծել են այնպիսի հարաբերակցություն ՊՊԵՆԻ ՔԱՂԱՔԻ օրինակների միջև, որը հնարավոր է դարձնում ըստ կաֆաների առկայության տարբերել այդ երկի երեք խմբագրություն՝ նախնական, նախազգրիգորիսյան և զգրիգորիսյան:

Նախնական խմբագրություն. Սա, ինչպես նշվեց, կատարված է X դարում, ժամանակի խոսակցական լեզվով՝ զգուշորիկ զավառաբարբառով...», ունի 24 կաֆա, որոնց մի մասը թարգմանական է: Դրանից առաջինը սկսվում է Քենաց ժամանակ սոցա, իսկ վերջինը՝ Քևազ տամ հազար բերան տողով: Այս կաֆաները շուրջն հեղինակային պատկանելությունն են, հաճախ անմշակ են, երբեմն՝ թերի և աղնատ: Բայց բուն բնագիրը (արձակ մասը) մյուս օրինակների համեմատությամբ համառոտ է: Այս խմբագրության միակ օրինակը Ն. Ակիսյանի հրապարակած՝ Դավիթ Կուրապաղատի պատվերով կատարված թարգմանությունն է:

2. Նախազգրիգորիսյան խմբագրություն. Այս խմբագրության կաֆաները ևս սովորաբար սկսվում են Քենաց ժամանակ սոցա և ավարտվում Քևազ տամ հազար բերան կաֆայով: Նախնական խմբագրության պարունակած կաֆաներից զատ ունեն հավելյալ նոր կաֆաներ: Կաֆաների ընդհանուր թիվը հավասար է 50-ի: Այստեղ ևս բացակայում են նշումներ հեղինակների մասին: Նախազգրիգորիսյան խմբագրության պատկանող ձեռագրերը Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում հետևյալներն են՝ №№ 1677, 1682, 6451, 7076, 7227, 7709, 8287, 8963, 9428, 10107, 10166:

3. Գրիգորիսյան խմբագրություն. Գր. Աղթամարցին նշանակալի աշխատանք է կատարել բնագրային կաֆաների մշակման և իր կողմից ստեղծված կաֆաներ ներմուծելու ուղղությամբ: Կաֆաների թիվն է 65—75, որոնք ունեն հաստատուն, ուրույն դասավորություն: Այստեղ, սովորաբար, առաջինը Քևազ զրուց, Մուսկ...» սկզբնատողով կաֆան է, որին հաջորդում են նախորդ խմբագրություններում բացակայող որոշ տներ: Մնացած հավելյալ կաֆաները ցրված են ողբ շարադրանքի մեջ որոշակի կարգով, սակայն այնպես, որ նորից ավարտվեն Քևազ տամ հազար բերան...» կաֆայով: Փոքր թիվ չեն կազմում «Գրիգորիս» տները կրող կաֆաները: Գրիգորիսյան խմբագրության են պատկանում Մատենադարանի №№ 2354, 3622, 6092, 6185, 6485, 6961, 8332, 8387, 8447, 8698, 8724, 9265, 10275 ձեռագրերը:

Այսպիսի պայմաններում նախ անհրաժեշտ է դառնում առանձնացնել բուն բնագրային կաֆաները հետագա ներմուծումներից, ապա միայն անդադառնալ այն հեղինակների հորինած առանձին կաֆաներին կամ նրանց խմբերին: Որոշակի դժվարությունների հետ է կապված թեմական ողբերի տարբերակումը: Դեռևս չի գտնված այն հնագույն խմբագրությունը, որից կատարված է զրույցի հայերեն թարգմանությունը X դարում: Ավելին, ՊՊԵՆԻ ՔԱՂԱՔԻ ՀԱՅԵՐԵՆ մնացած բոլոր օրինակներն անգամ՝ ամփոփված հետագա դարերի զրույցներում և տպագրի ժողովածուներում, թեև մոտենում, սակայն լիովին չեն նույնանում զրույցի լատինացու ռեգիստրական խմբագրությանը (ստեղծված անհամեմատ ուշ՝ XVI—XVII դդ. և Արաբերեն ձեռագրերի առանձին օրինակների իրարից տարբերվում են նաև կաֆաների բնույթով, դասավորության եղանակով ու քանակով):

X դարում Հայերեն թարգմանված ՊՊԵՆԻ ՔԱՂԱՔԻ պատմությունը պետք է ավելի նախնական վիճակ ներկայացնելու Պատմության եզրպատկան խմբագրության արարներն¹⁰ և ուսաներն¹¹ օրինակների հետ հայերեն օրինակների հանդիպողությամբ պարզվում է, որ վերջիններս ավելի սկզբն են, սխեմատիկ (և բնագիրը, և կաֆաները): Ամենայն հավանականությամբ, արարական օրինակներում ներմուծումները կատարվել են աստիճանաբար, հետագա խմբագրությունների ընթացքում: Իսկ հայերեն տարբերակը ավելի վաղ վիճակ ներկայացնելով, գերե է մնացել այդ կերպարանափոխություններից:

Միջնադարի Հայ թարգմանիչները ևս կաֆաների հարցում բավական հեռացել են բնագրից: Անտարակուսելի է, որ վերջիններս, ելնելով հայոց լեզվի տաղաչափական առանձնահատկություններից, որոշ խմբագրությամբ են ներկայացրել կաֆաները: Ակնբախ է, որ խմբագրման զործ տարվել է մի ուղղությամբ. ուղղությունը հիմնականում սկսված է եղել զղջման, ապաշխարանքի և հոգևոր կյանքի փառաբանման վրա, որով և նկատելիորեն ստվերի տակ է թողնվել բնագրի երգերի համեմատաբար աշխույժ ոգին: Բազմազանապես հայագետ Արշակ Զուպանյանը իրավացիորեն նկատում է, որ Քենայ թարգմանիչը ընդհանուր իմաստն առնելով իր ուղածին պես շարադրած է (ավելի պարզուկ և ավելի համառոտ)¹², նման վերաբերմունք է եղել և զրույցի արձակ մասերի նկատմամբ: Հավանաբար այս հանգամանքն էլ նկատի առնելով, Զուպանյանը իր կազմած ՔՀայ էջերն ժողովածուի մեջ հրապարակած ՊՊԵՆԻ ՔԱՂԱՔԻ 10 կաֆաները (հանված Փարիզի Աղգայի մատենադարանի № 308 ձեռագրից) բնութագրում է իրեն հայկական բանաստեղծություն՝ «օտար գործի մը հետևողությամբ զրված»¹³, Որոշակի դեր է խաղացել բնագրում եղած մուսուլմանական կրոնի հետ կապվող պատկերացումները հայկականով փոխարինելու երևույթը:

Այս բոլորով հանդերձ, այդ ուղղությամբ տարված բանասիրական պրպրությունները հնարավորություն են բնծնում ընդհանուր պատկերացում ունենալ

¹⁰ Tausend und Eine Nacht, Arabisch, nach einer Handschrift aus Tunis, Hrgg. von Dr. Maximilian Habicht, Breslau, 1834.

¹¹ „Тысяча и одна ночь“, Госиздат, 1959.

¹² Ա. Զուպանյան, Հայ էջեր, էջ 6.

¹³ Եսլն անգում.

թարգմանական կաֆաների մասին¹⁴։ Զծաղալվելու համար նշենք միայն, որ Ն. Ակինյանի «Հանգեալ ամսօրյայում» հրատարակած օրինակը համեմատաբար ճիշտ է ներկայացնում բնագրային կաֆաների ընդհանուր պատկերը։

Բնութիւնը պարզում է, որ Պղնձե քաղաքի պատմության հայկական օրինակներում ընդգրկված կաֆաներից առնվազն հետևյալ տասը իրենց հիմքում ունեն արաբական համանման երգեր.

- | | |
|----------------------------|---------------------------------|
| 1. Մանէ, որ յայս անդո զայ | 6. Իս Լի մեծ քաղաք |
| 2. Մանէ բաժանէ զմեզ | 7. Արաքիւն աւառանց |
| 3. Քանի՜ Աղամայ արդի | 8. Մեռած, քէ ցաղար եմ |
| 4. Հաշվէ, քէ Էանի քաւի | 9. Ձիւր զանն ու կռուող կայր ինձ |
| 5. Ենն ինն ման և ոչ կառացի | 10. Ո՛ր եմ քաղաքի երկրի |

Բնագրային կաֆաների հետ ունեցած առնչությամբ վերահիշյալ երգերը համասարած են. նրանց մի մասը հարազատ թարգմանություն է, մյուսներում առկա են փոփոխություններ, մնացածներն էլ փոխադրություն են հիշեցնում։

Հարազատ թարգմանված կաֆաներում հիմնականում նշատրեն վերադարձված է լինում համապատասխան երգի բովանդակությունը՝ Ահա մի հատված այդ կաֆաներից.

Нет пользы от ранков, которых я набирал, Ни друг, ни соседи мне тогда не помогут— К другому перед зарей вернется она опять. Насильник когда придет к тебе и могильник.	Եւ ո՛չ բազում եննիլ աղնեցի ինձ, Ո՛չ ազգականք իմ աղնեցի ինձ, Ի ամենայն մեծաբեկն քառն քո Եւկազ և փառք միւս:
--	--

Ընկ որում, նույնն է նաև մեջբերված կաֆաների տեղադրումը արևակ բնագրում. նույնական են նրանց նախորդող և հաջորդող հատվածները։

Երբևէ հայերեն օրինակի և արևակ ինքնուրույն կաֆաների համադրությունը տալիս է բնագրի մեկ կաֆայի համարժեքը.

Коль вспомните меня через много лет вы, Превратности когда друг друга сменят. То я—Шеддада сын, людей владыка, И всей земли со всякою страною... Я был велик, царей их унижал я, И жители земли меня боялись.	1. Անշ զմեռած անուն իմ, Որ այլ ոչ բնու յիշուի քաւի. Քաղաքի՜ արքի Պաղատայ: Քաղաքի արքի Պաղատայ: 2. Ես մեծ քաղաքի կի, Ջորաւար, Էգոր և արի.
--	---

¹⁴ Մենք հիմնականում չենք հիշում նեք Պղնձե քաղաքի Ն. Ակինյանի հրատարակած օրինակի, «7001 գրքերի արաբերեն հրատարակության» (Tausend und Eine Nacht, Arabisch, nach einer Handschrift aus Tunis, Hsrg., von M. Habicht, Breslau, 1834), չեք հիշում նաև ընդհանուր առմամբ նույնացող ուսմանը («Тысяча и одна ночь», М., 1959) հրատարակության և Մատենադարանի համադաստախան ձեռագրերի վրա։ Հրացուցի աղբյուր է 1902 թ. Պետերբուրգում լույս տեսած «Тысяча и одна ночь» ձեռագրում (ըստ Մարգարյանի ֆրանսերեն թարգմանության)։

Այս և հաջորդ համեմատելի կաֆաները վերցնում ենք զրույցի ուսմանը թարգմանության 1939 թ. հրատարակությունից, քանի որ վերջինիս արաբերեն նախորդինը չու է հայկականի։ Հոգվածը լեզուարենով և պատկերով աշտուղ լինը մեջբերում զրույցի 1939 թ. Բրեսլայում քաղաքում հրատարակված արաբերեն բնագրի համապատասխան կաֆաները, որոնք ընդհանուր առմամբ նույնատիպ են վերահիշյալ ուսմանը կաֆաներին։

Я владею деньгами, числа которых сосчитать нельзя, Копил я их на случай перемены, И мне думалось, будто выкуплю всем богатством я Мои дух и жизни срок назначу новым. Все отверг господь, и спсю лишь волю исполнил он, И теперь один я, лишен друзей и братьев.	Հասո զանն ու դուռնայ ունի, Որ շունք մարդ ի վերայ եղի. Չեղիս իմ անտես արի Պ, զբէլից լանն բրկի. Չամէնէն այժմ այլոց բողի. Ինկ զգաւանես առի ու զնացի: Իսկ զգաւանես առի ու զնացի: Իսկ զգաւանես առի ու զնացի:
--	--

Այս և այլ օրինակների հիման վրա հնարավոր է ենթադրել, որ թարգմանությանը զուգահեռ, լատենսկով հայկական հայրեն-կաֆաների քառյակային-ուիսյակային բնույթը, հայ թարգմանիչները բնագրի երկարաշունչ կաֆաները մասնատել են զոգարիկ երգերի և տեղագրերի պատ-զատ, երբևէն էլ բնագրի տարբեր մասերում։

Ահա մի ուրիշ օրինակ.

Где были дворы и то, Что в мире построили?— Покинули то они, Что строили на земле, В могиле они лежат Затогом же дело их, И теперь они в земле, Бесславно погибшие...	Ո՛ր Լե քաղաքի երկրի, Որ առաջ զանվանէ յիշեցի: Ու կամ Լանի Բաղաթ ու բերդի յերկր չիւնցի. Եւ մանն ի վերայ երկի, Նայ ամենը դառնակ զնացի. Իրենանց անիմուն զաննէն Լուկ իրենանց ենա փող մի շառի:
--	---

Նկատելիք, որ թարգմանությունը հաճախ կատարված է փոփոխություններով։ Նման կաֆաների գրաված տեղերը և ընդհանուր ոգին նույնը լինելով, նմանությունը մոտավոր է լինում։ Այս խմատով էլ այդ կաֆաները հեռավոր տարբերակներ կամ ազատ վերաշարադրումներ են հիշեցնում։ Ահավասիկ մի օրինակ.

Как часто я медлил, как часто метался, Как много я разных людей перевидал! Как много я слышал певца в своей жизни! Как много запретов, как много приказов Я дал и как много дворцов неприступных Подверг я осаде, потом обыскал, И много певца я оттуда похитил, Но только глуше, я предал перешел Пытаясь добиться того, что не вечно...	Հաշվէ, քէ ՔԱՆԻ քաւի Ցայս անու կեանես վայելցի. Ու կամ քէ ՔԱՆԻ Բաղաթ ու բերդի յայլոց խնցի: Հիմկ եւ խաւար մտաւ Ու որդունէն այլ զան ի մեզ. Ինչե՛ր ունի պաշխուն տալու, Որ այս կեանես զրկեցի:
---	--

Թվարկված 10 կաֆաներից զատ, Պղնձե քաղաքի առանձին ընդօրինակություններում առկա են «Ո՛ր», Աղամա որդիք սկզբնատողով կաֆաներ, որոնք իրենց տեղագրումով և բովանդակությամբ համապատասխանում են արաբերեն բնագրի որոշ արձակ դարձվածներին։ X դարի թարգմանության մեջ այդպիսի կաֆաներ երկուսն են, որոնք, ինչպես վկայում են փաստերը, հետագայում համարվել են համահնչուն այլ կաֆաներով։

Փաստերը զույգ են տալիս, որ Պղնձե քաղաքի պատմության համար կաֆաներ են հորինել Միլիրաբը (XIII դ.), Հովսեփ Աղրամադյանը (XVI դ.), Գրիգորի Աղրամադյանը (XVI դ.), Ջաֆար Գևուկյանը (XVI դ.) և ուրիշներ։

Միլիրաբի իրեն կաֆաների հեղինակ մինչև օրս անծանոթ է մնացել բանասիրությանը։ Ելնելով որոշ փաստերից, հնարավոր է ենթադրել, որ նորա-

Հայտ այս բանաստեղծի անունով ավանդված կաֆաները ժամանակագրական առումով Պղնձե քաղաքի պատմության առաջին հայտնի հեղինակ ունեցող կաֆաներից հետագույն են:

Ո՞վ է Մխիթարը: Բանասիրությանը հայտնի քաղմաթիվ նույնանուն անհատներից և ոչ մեկին Պղնձե քաղաքի կաֆաների հետ ուղղակիորեն առնչող մատենագիտական հիմքեր առայժմ չեն հայտնաբերված: Այնուամենայնիվ, որոշ կցկտուր տեղեկություններ հուշում են XIII դարում ապրած, Պղնձե քաղաքի պատմության թարգմանիչ Առաքել արքային կապող մեծագույն կամ Շիրակավանեցու գործակից Մխիթար Չելկանց Շիրակավանեցու անունը: Հայտնի է միայն, որ Առաքել Շիրակավանեցին թարգմանություններ կատարելիս օգտվել է Մխիթար Չելկանցի աջակցությունից¹⁶:

Անիկն մերձակա Բաղնայր գյուղի վանքի 1223 թ. արձանագրություններից մեկում Մխիթարը հիշատակվում է իրեն որդի Եղիշկանց Անտեսացուն և հայր Վահրամի¹⁷:

Մխիթարի կաֆաները հանդիպում են Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի միայն մեկ՝ N 6185 ձեռագրում (XVII դար, դրիչ՝ Հովհաննես Ավերակցի): Վերջինս Պղնձե քաղաքի գրիգորիսյան խմբագրությանը պատկանող օրինակներից է, իսկ նրանում եղած կաֆաներն էլ հայտնի են Պատմության այլ ձեռագրերից: Նորություն են կազմում սոսկ Մխիթարի «Ասաց Ամիրմուսէն զկախայս ի Մխիթարէ», «եւ ասաց զողբս ի Մխիթարէ» և նման նշումներ ունեցող թվով հինգ կաֆաները, որոնց սկզբնատողներն են.

1. Քաղա՛ զեղեցիկ յնեա՛
2. Էնց զարմանալի շնոսա՛ծ
3. Բազմալ բազումի զխոյ
4. Զարմա՛ն է զոր՛ն առաջին
5. Գեո՛ք Աղամա՛ս որդի:

Նթե կաֆա հորինող հեղինակներին արևելյան այս գունազոյ գրույցի մեջ հրապուրել և բանաստեղծական ներշնչանքի աղբյուր է հանդիսացել աշխարհի ունայնության, վայելքների անցողիկության և աստվածային ամենակարողության խիստ միջնադարյան մտայնությունը, ապա Մխիթարը տալիս է քաղաքի, արքայական գահույթի, առասպելական կենդանու երևակայական նկարագիրը: Ակնառու է Աղեքսանդրի առասպելական պատմության համապատասխան դրվագների երբեմն բառացի նմանությունների հասնող ազդեցությունը Մխիթարի կաֆաների վրա:

Ժամանակագրական առումով Մխիթարին հաջորդած մյուս հեղինակը Հովսեփ Աղթամարցին է: Այս բանաստեղծի մասին մեզ հայտնի փաստերը կցկտուր են:

Գ. Հովսեփյանը, մասնաինչ անելով Պղնձե քաղաքի պատմություն ներմուծած նրա մի կաֆան, գրում է. «Գրիգորիս Աղթամարցին ճոխացրել է կաֆաներով (Պղնձե քաղաքի պատմությունը—Լ. Ս.), ավելի ևս խտացնելով Պղնձե քաղաքի մեջ արտահայտված մտքերը. այդ գործում նրան աջակից է հանդիսացել և Հովսեփի Աղթամարցին. գոնե ՍԸ կաֆան նշանակված է սորա անունով...»¹⁸: Մեկ այլ տեղ, վկայակոչելով Էջմիածնի N 388 (այժմ՝ Մաշտոցի

16 Լ. Ա. Ե. և Ն. Հայոց անձնանունների բառարան, Գ, էջ 372.

17 Ղ. Ա. ի չ ա ն, Շիրակ, Վանանիկ, 1881, էջ 121.

18 Գ. Հ. և Վ. և Ն. Գրիգորիս Աղթամարցի, էջ 16.

անվ. Մատենադարանի N 3622) ձեռագրի նշումները, դարձյալ կրկնում է. «Մի որդի նշանակված է Հովսեփի Աղթամարցու անունով»¹⁹:

Այսքանով սպառվում են կոնկրետ տեղեկությունները կաֆաների ասպարեզում Հովսեփի Աղթամարցու կատարած աշխատանքի մասին: Հետագայում միայն Ն. Ակիսյանը, օգտվելով մի այլ աղբյուրից (Վիեննա, N 977 ձեռ.), բավարարվում է Գ. Հովսեփյանի նկատած կաֆայի թուղթիկ հիշատակումով²⁰: Խոսքը Գրիգորի Աղամայ որդի, զամեն է՛ր կատես հետ մեղաօք... ութատող կաֆայի մասին է, որը Պղնձե քաղաքի մի շարք օրինակներում (N 10275, 3622, 6185, Վիեննայի N 977 և այլն) կրում է Հովսեփի Աղթամարցու անունը: Անկասկած, այս վերագրումը պետք է հավաստի համարել, բանի որ հակառակ ցուցումներ հայտնի չեն:

Այժմ անցնենք Պղնձե քաղաքի պատմության համար Գր. Աղթամարցու հորինած կաֆաներին:

Գր. Աղթամարցու գրչին վերագրված կաֆաներ են հրատարակել տարբեր բանասերներ, որոնք վստահություն են ցուցաբերել իրենց հայտնի մեկ ձեռագրի վկայությունների նկատմամբ: Այդ խմաստով ուշագրավ են ՚Ե. Հովսեփյանի մտորումները: Նա նկատում է, որ իր արամեագրության տակ գտնվող ձեռագրում թվով 34 կաֆաները, որոնք ներկայացվում են ՚Եր. Աղթամարցու անունով, ասված են հերոսների կողմից, օրինակ՝ «Ի բնառնոյ ալեւորին», «Եւ ասաց Ամիրմուսէն, զողբս ի Գրիգորիսէն» և այլն, ի հակադրություն մնացած ողբերի, որոնք բերու պատմության մասն են կազմում՝ գրված արձանների կամ գերեզմանների վրա: Անհեղինակ կաֆաներից, սակայն, Հովսեփյանը առանձնացնում է վերոհիշյալ 34-ի հետ որոշ ընդհանրություններ դրսևորող նույնատիպ 9 կաֆա, որոնց՝ ձեռագրերում անհեղինակ լինելը, ըստ հրատարակչի, չի խանգարում դրանք Գր. Աղթամարցունը համարել: Այսպիսով, ըստ ՚Ե. Հովսեփյանի, ստացվում է 43 կաֆա, այսինքն այնքան, որքան Աղթամարցին իրեն է վերագրում ձեռագրի հիշատակարանում:

Որքան էլ հավանական են թվում այս դատողությունները, որոշ հանգամանքներ, սակայն, կասկածի տակ են առնում այդ հաշիվները: Նախ, չպետք է մոռանալ, որ այդ 9 կաֆաների մի մասը արդեն առկա է Պատմության X դարի թարգմանության մեջ, որին ծանոթ չի հղել բանասերը: Այնուհետև փաստերին հակասում է բանասերի այն պնդումը, թե բանական (բնագրային) ողբերը բացառապես արձանների և տապանաքարերի վրայի եղածներն են: Ինչպես երևում է, բնական ողբերի շարքում չի բացառված նաև տարբեր հերոսների կողմից ասված որոշ կաֆաների գոյությունը: Օրինակ.

—Окружавшие его слышали... и стал говорить такие стихи:

—Что до меня, мне Сулейман не страшен.

Ведь обо всех делах осведомлен я...

Այս հատվածը սուտերեն է թարգմանվել արաբերեն բնագրից:

Այնուհետև Գ. Հովսեփյանը ձեռագրի մնացած 28 կաֆաները դասում է բնագրային հրգիծի շարքը: Այդ կարծիքը ևս առայժմ մնում է անարակունի:

19 Նույն տեղում, էջ 17.

20 Ն. Ա. և Ն. և Ն. Գրիգորիս կաթողիկոս Աղթամարի, էջ 19.

21 Այս կաֆան լշտիթել Մխիթարի 3-րդ, եւսի սկզբածքն ունեցող կաֆայի հետ:

որովհետև մեզ հայտնի արարական երկու բնագրերում եղած կաֆաների թիվը կազմում է 14: Հատ երևույթին, այստեղ անտեսվել է հայ ալլ հեղինակների կաֆաների գոյությունը հետազոտությունը:

Գր. Աղթամարցու կաֆաների հարցը հրապարակումը պատկանում է Ն. Ակիբյանին, որն օգտվել է Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 977 գրչագրից (ԺՁ դ.): Բանասերը Գրիգորիսի վաստակը տեսնում է Պղնձն քաղաքի ռենդերի մեջ աղավաղած, պակասավոր կաֆաներում թիվը աճեցնելու մեղքը²²: Ընդ որում, նշված ձեռագրում Գրիգորիսին վերագրված 45 կաֆաներից 18-ը նա համարում է տաղերգուի կողմից մշակված բնական ողբեր: Հետևաբար, մեռած է ենթադրել, որ մնացած 27 կաֆաները ղեկավար են իրեն բուն գրիգորիսյան կաֆաներ: Ն. Ակիբյանն այնուհետև մեկ-երկու կոնկրետ բնագրերով մատենագրության է անում միջնադարյան բանաստեղծների, հատկապես Մկրտիչ Նաղաշի բանաստեղծությունների վրա Պղնձն քաղաքի որոշ կաֆաների աղծոցները:

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու Մ. Ավդալբեգյանը իր «Գրիգորիս Աղթամարցիս մենագրության ծանոթագրություններում հասույթ բաժին է հատկացրել Պղնձն քաղաքի ձեռագրերի թնութայինը (տե՛ս նշված աշխատության 323—327 էջերը): Հեղինակին հատկապես հետաքրքրել է Պղնձն քաղաքի պատմության կաֆաների հորինման գործում Գր. Աղթամարցու կատարած աշխատանքի հարցը, որի մասին նա եզրակացնում է, «մշտնջան Մատենադարանի մեր ձեռքի տակ եղած ձեռագրերը կասկածելի են դարձնում նաև այդ կաֆաների» Աղթամարցու սեփական ստեղծագործություն լինելու հանգամանքը:

Պղնձն քաղաքի պատմության կաֆաների հորինման գործում Գր. Աղթամարցու վաստակը ներկայացնելու իմաստով բացառիկ դեր ունի Մատենացի անվ. Մատենադարանի № 5622 ձեռագիրը, որն ամփոփում է տաղերգուի արժեքավոր հիշատակարանը և կաֆաները: Զեռագիրն ընդօրինակված է 1700 թ., Գրիգոր քահանայի ձեռքով քի ձեռքով, Մոկաց թաղից²³: Ուշագրավ է ձեռագրի հիշատակարանը, ուր որոշակիորեն ասվում է, որ տաղերգուն բնագրի թեմական ողբերի թիվը ավելացրել է իր իսկ հորինած և՛ (43) կաֆայով:

Չոսանոց Պատմությունը Պղնձն քաղաքի	Բառասուն երեք սառ ու բույսայ
Չաքոտիկյան Գրիգորիս	Ոստանոց ողբ կա ի սմայ:
Յիշեցիլ յաստան ողբմիս	Յանվանտեղ գրեալ ի սայ:
Ըղեղնիկ մեղս գեթիս	Մաղցող ձեռ յանայանայ...24:

Այս վկայությունը հաստատված է նաև ձեռագրի նույնանուն գրի՛ Գրիգոր քահանայի հիշատակարանում. «Ո՛վ եղբարք, յորժամ ընթեռնուք զպատմութիւնս և զուարճանայք, յայնժամ զիմաստուն կաթողիկոսն զաէր Գրիգորիսն յիշեցէք և աստուած ողորմի ասացէք նմայ, զի շատ աշխատեցաւ ի հետ սորայ և և՛ որ ողբ յիւրմէն ասնայ ի սայ, թող զայն, որ ղերկու վանկըն և զմեկն ինքն էր արարել ի բնական ողբերն, զի պակաս էր ընդ նմին...»²⁵:

²² Ն. Ակիբյան, Գրիգորիս Ա կաթողիկոս Աղթամարի, էջ 88:

²³ Մատենացի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 5622, Թ. 221 ր:

²⁴ Նույն անգում, Թ. 64 ր:

²⁵ Նույն անգում, Թ. 55ր: Հայտնի են նույն հիշատակարանները պարունակող Պղնձն քաղաքի եւ երկու արիւնակի Մոսկովի գրված է 1624 թ. (տե՛ս «Տառար», 1912, № 40, էջ 595), երկրորդը՝ 1628 թ. (տե՛ս Մատենացի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 10329, Թ. 113ր):

Կարելի է բերել ուրիշ փաստեր ևս, որոնք ավելի հավանական են դարձնում միջնադարյան թարգմանական գրությունների հետ նշանավոր տաղերգուի նմանօրինակ կապերը: Նվ իրոք, հայտնի է, որ Գրիգորիս Աղթամարցին գործոն մասնակցություն է ունեցել նաև Ալեքսանդր Մակեդոնացու հանրահայտ պատմությունը կաֆաներով հարստացնելու գործին: Իբրև այդ իրողությունը հավաստող անտարկելի փաստարկներ կարելի է հիշել 1526 և 1536 թթ. բառաստեղծի անմիջական մասնակցությամբ ստեղծված Ալեքսանդրի պատմության երկու ձեռագրերում եղած ինքնագիր կաֆաները²⁶:

Ն. 5622 ձեռագրում կաֆաների թիվն է 72, որոնք բոլորն էլ համարակալված են հայկական այբուբենի տառերով, ընդ որում, 34 կաֆայի դիմաց՝ լուսանցներում կա «Գրիգորիս» նշումը:

Պետք է նշել, որ № 5622 ձեռագիրը հիմնականում (մասնակի խոտորումներով) հետևում է մի որոշակի սկզբունքի: Այդ ձեռագրում Գրիգորիսի անունով են նշանակված հիմնականում այն կաֆաները, որոնք լիակա՛նապես գրիգորիսյան օրինակներում: Սրանք Գր. Աղթամարցու այն կաֆաներն են, որոնք հետագայում որոշ հաջորդականությամբ ավելացվել են արդեն եղած կաֆաներին:

Հասկանալի է, Գր. Աղթամարցին ինքը կամ նրան ժամանակակից որևէ գրիչ է գրիգորիսյան նորաստեղծ կաֆաները, հին կաֆաներից զատելու նպատակով, ներկայացրել հեղինակի անվան նշումով:

Այստեղից պարզ երևում է, որ 1857 թ. տպագրության հիմքում ընկած ձեռագիր օրինակում չեն եղել այն կաֆաները, որոնք կան № 5622 ձեռագրում և կրում են «Գրիգորիս» նշումը: Կնշանակի վերջիններս, իրոք, առանձին ծագում ունեն՝ կապված Գր. Աղթամարցու անվան հետ: Գր. Աղթամարցու հորինած կաֆաների սկզբնատողերն են.

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1. Ասեմ ինչ գրուց, մոսե՛ | 13. Այս կեանքս ի խաղ յերակ |
| 2. Յոյս ունիմ ես առ աստուած | 14. Գազան, զուր յալմէ եկե՛ |
| 3. Աղաւեմ զինչ, տեղծող | 15. Մի՛ երկնիւր, ո՛վ արեայ |
| 4. Մեռ կեանքն է զեռաց հման | 16. Ո՛վ անհեղինկ աստուած |
| 5. Զառայ ի Բաղամէ իշուհի | 17. Է՛, զարմանալովս աստուած |
| 6. Երբ քիւրն կնեաց լըցոք | 18. Այս անցատեղան աշխարհս |
| 7. Մեռու ետնաբարե Աղամ | 19. Փակի մի իւրառ տամ ինչ |
| 8. Այ իմ զեղեցիկ արեայ | 20. Անթիւ եւ բազում մարդիկ |
| 9. Մարգ, ու յիշէ՛ յոյզ լիւնի | 21. Մեռե՛, զուր քաղում լացիւր |
| 10. Ձիւն ու Աղամայ օրիւկ | 22. Մեռն ոչ բազառու կասէ |
| 11. Իմ զո՛ւր, իմ երեւի՛լս ամէն | 23. Այս երեւի՛լս բարեւ |
| 12. Մեռ ծարց ու աղաւթ յոյզ | |

Համապատասխան որոշ վկայություններ են պահպանվել նաև Ն.Ն. 10329, 10275, 6185 և այլ ձեռագրերում, որոնք բոլորն էլ պատկանում են գրիգորիսյան խմբագրությանը: № 5622 ձեռագրի նշումները հիմնականում համընկնում են նույն խմբագրությանը պատկանող Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 977 ձեռագրի տվյալներին²⁷:

Սրանցից զատ, № 5622 ձեռագրում հանդիպում ենք Գրիգորիսին վերագրված մի քանի կաֆաների, որոնք միևնույն ժամանակ առկա են և նախագրի-

²⁶ Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը ՀՍՍՀ ԳԱ «Լուսին» (Հաս. դիտ.), 1988, № 8, էջ 85:

²⁷ Ն. Ակիբյան, Գրիգորիս Ա կաթողիկոս Աղթամարի, էջ 112:

գործիսյան խմբագրությունն օրինակներում՝ առանց հեղինակի անվան։ Ո՞րն է այս երևույթի բացատրությունը։ Թերևս հենց այստեղ պետք է որոնել Աղթամարցու կողմից բնական ողբերի պակասող տողերի և վանկերի հավելման փաստը, որի մասին ձեռագրի հիշատակարանում ակնարկում է հիշյալ Գրիգոր քահանան։ Ողբերկու վանկերն և զմէկն ինքն էր արարեր ի բնական ողբերն, զի պակաս էր։ Ըստ այսմ, Գր. Աղթամարցին հենց այս վերջին խմբի կաթանների մեջ է, որ պիտի էլատարած լինի լրացումները։ Նման ենթագրությունը ավելի բան հավանական է դառնում, երբ դիմում ենք ուղղակի թյոյ կաթաններին։ Ներանցից մեկը, որը մի շարք ձեռագրերում (№ 10275, 5622, 6183, Վիեննայի № 977) Գրիգորիսի անունով է, աղծատումներով առկա է անգամ X դարի օրինակում։ Ահա ի դ. օրինակում եղած այդ կաթան և նրա դիմաց՝ նույնի Գր. Աղթամարցու անվամբ հայտնի տարբերակը.

Պղնձեքի զովաւէ եւ քաղաքական,
շինել յկաւ ժաղ զայս ոչ ոսկի նման.
Դաւ վայ շինեալաց տօւ,
որ յվայեցաւ զիեմ միաբան.
Գեաջաւ և տեղիս բազաւ,
մեր ամեն ոսկեւ ձաղաքան:

(«Հանգեա ամսօրյա», 1300,
Ն 1—4, էջ 43):

Այս գրուին զեղեցիկ, աղօտ,
զովեկի. մեծ, աւալալեւ.
Չկաւ լինել այլ բաւ զայս,
զի այս շինեալաւ է անմաւ.
Այ վայ զօւ սոցա տօւ,
որ չեղաւ նա մեզ բնակաւ.
Գրեալաւ և աստ բազաւ,
զանցաւ շինեալաւ ամենայն:

(Պատմութիւն Պղնձե Բաղաւի,
Տիգրան, 1857, էջ 33):

Այստեղ էլ, սակայն, զգացվում է լրացուցիչ փաստերի անհրաժեշտություն։

Հնարավոր է մեկ այլ ենթագրություն ևս. քանի որ Պղնձե քաղաքի մեղ հասած ձեռագրերը հիմնականում ընդօրինակված են XVII—XVIII դդ., ապա բացառված չէ, որ հետագայում նախագործորիսյան որոշ օրինակների մեջ փոխանցված լինեին և գրիգորիսյան մի քանի կաթաններ։

Բնեվոզ հարցի առնչությամբ գոյություն ունի մասնակի տարակուսանք հարուցող մի հանգամանք, որը կարող է որոշ դեպքերում շփոթությունների տեղիք տալ։ Խոսքը վերաբերում է Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարանի № 54 ձեռագրին՝ ընդօրինակված Տրապիզոնում, 1657 թ., Ամիրոսի Իրզեկացու կողմից²⁶։ Այդ ձեռագրի հետ մեր ունեցած ծանոթությունը սահմանափակվում է Տաշյանի հաղորդած տեղեկություններով։ Ըստ հիշատակագրի հավաստման (թ. 6բ), ձեռագրում ամփոփված Պղնձե քաղաքի պատմությունը, ինչպես և մի երազահան օր յարապ լեզվի ի հայոց բառա է թարգմանել Առաքել Անեցիին կամ Շիրակվանեցին 1222 թ., «ժանդակությամբ Մխիթար Զեչկանցիի Մեղ հայտնի է նաև ձեռագրի առաջին կաթան»՝ «Ասեմ բեզ դրուց, Մուսէա, Հենվելով այս փաստի վրա և ինկելով նույն կաթայով սկսվող մի շարք ձեռագրերի ծանոթությունից, հնարավոր է վերջինս ևս դասել գրիգորիսյան խմբագրության ձեռագրերի շարքը։ Առաջին հայացքից կարծես ստացվում է հակասություն»՝ XIII դարի թարգմանության մեջ առկա են կաթաններ, որոնք մի շարք այլ աղբյուրներից հայտնի են XVI դարում ապրած Գր. Աղթամարցու անունով։

Շիրակվանեցու հիշատակարանի առկայությունը լպետք է կասկածի տակ դնի այդ ձեռագրում ևս Աղթամարցու հորինած որոշ կաթանների ներթափանց-

2. Տաշյան, Յուզախ ձեռագրաց..., էջ 256.

ման հնարավորությունը։ Անկասկած, XIII դարի հիշատակարանը պահպանած այս ձեռագիրը հարստացել է հետագայի տարրեր հեղինակների՝ այդ թվում և Գր. Աղթամարցու կաթաններով։ Նույն եղանակով էլ Աղեքսանդրի պատմության մեջ տեղ գտած ամենատարբեր հեղինակների զանազան կաթաններ երկար ժամանակ վերագրվել են Խ. Պեշտոնցուն, նրա մի հիշատակարան-կաթայի հիման վրա, ուր ասվում է.

Առ ձեզ պաշատաւ ընկելմ,
Ընրեցողք, գրաց ի լման,
Ըզնչառեցիս մուրա,
Ատաւէ յիշման զիս աւժան,
Որ տաւաւոր ամէն,
Ասացի, զիեւ ի սմայ, որ կան...²⁹

— Իշատակարանը գրվել է XIV դարում, իսկ Պատմությունը շարունակել է կաթաններ ներառել նույնիսկ XVI—XVII դարերում։

Ինչպես երևում է, պարպտումներն առայժմ ուղղագծում են Պղնձե քաղաքի պատմության բնագրի մեջ կաթանների ներհյուսման գործում Գր. Աղթամարցու կատարած աշխատանքի միայն որոշ կողմերը։ Մակայն այսքանն էլ որոշակի հիմք է տալիս պնդելու, թե տաղերգուի գրչից ելած կաթաններ ավելի են, քան ներկա հոդվածում հիշատակվածները։

Պղնձե քաղաքի որոշ կաթաններ կապվում են Զաքարիա Գնունյանց բանաստեղծի անվան հետ։ Նկատենք, որ նախկինում (Ն. Ակիբյան, Գ. Հովսեփյան և այլք) Զաքարիան իբրև կաթագիր հիշատակվել է լույս Աղեքսանդր Մակեդոնացու պատմության կապակցությամբ։ Պարզվում է, սակայն, որ Պղնձե քաղաքի պատմության որոշ կաթաններ ևս հուշում են Զաքարիա Գնունյանցի անունը։ Հետաքրքիր է, որ մեզ հայտնի ձեռագրերում Զաքարիայի կաթանները ոչ թե ջրված են րուն բնագրում, այլ ուրիշ կաթանների հետ կցված են Պղնձե քաղաքի պատմության վերջից՝ իբրև հավելված, առանց հեղինակի անվան հիշատակության։ Եվ քանի որ որոշ հիմքեր կան ենթադրելու, որ Զաքարիայի կաթանները Պղնձե քաղաքի պատմություն մուտք են գործել միջնորդաբար՝ Աղեքսանդր Մակեդոնացու պատմության միջոցով, ապա այս հարցին մենք նպատակահարմար ենք դառնում անդրադառնալ մեկ այլ անգամ՝ Աղեքսանդր Մակեդոնացու պատմության Դեռ Զաքարիայի առնչությունները քննելու կապակցությամբ։

Պղնձե քաղաքի պատմության հայերեն թարգմանությունը, այսպիսով, իր բաղադարյան գոյության ընթացքում աստիճանաբար համալրվելով նորանոր կաթաններով, ընդհանուր առմամբ պարունակում է մոտ 100 կաթան։ Այդ կաթանները տեղեկացնում են երկու առանձին խմբավորում. 1. բնագրից եկող կաթաններ (բնական ողբեր), որոնց թիվը նախնական տվյալներով հասնում է 10-ի և 2. հայ հեղինակների ստեղծած կաթաններ։ Դատելով այս հոդվածում հրապարակված փաստերից, երկրորդ խմբավորման կաթաններից հայտնի են դառնում Մխիթարի (XIII դ.) 5 կաթան, Հովսեփ Աղթամարցու (XVI դ.) 3 կաթան և Գրիգորիս Աղթամարցու (XVI դ.) 23 կաթան։ Բնական է, որ Պատմության մնացած կաթանները ստեղծվել են ոչ միայն այս, այլև ուրիշ հեղինակների կողմից, որոնց անունները, սակայն, չեն պահպանվել։

26 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 3587, Բ. 26ա.

Hasmik Simonyan
ON THE VERSES OF "THE TALE OF THE CITY OF BRASS"
Summary

The Mashtots Matenadaran and repositories of Armenian manuscripts outside Armenia host numerous manuscripts of *The Tale of the City of Brass*. The hand reproduction of the tale text in Armenian continued up to the 20th c. In the 18th century the process of active publication of the *Tale* began in Constantinople and Echmiatsin. Around twenty publications dating from the 18-19th centuries have survived. Collections of verses from the *Tale of the City of Brass* were published too. In the course of centuries the Armenian rendering of the *The Tale of the City of Brass* has been enriched with around 100 rhymes (Arab. *qafiya*). The corpus of these texts can be divided into 1. Verses rendered from the original text of the laments and 2. Verses of Armenian authorship composed by *Mkhitar* (12th c), *Hovsep Aghtamartsi* (16th c), *Grigoris Aghtamartsi* (16th c.) and poets whose names have not reached us.

ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴԻՎԱԾՆԵՐ
RESEARCH ARTICLES

Jack Haney

ON SOME VERY LONG RUSSIAN FOLKTALES

Без присказки сказка, Что без полозьев салазки. С горы по льду Нет им ходу, А по гладкому пути Нечего их и за собой везти.	Without a pretale the tale Is like a sled without runners, Down the hill over the ice There's no track for it, And over the smooth way There's nothing to carry behind.
---	--

The twentieth century apparently saw the birth and death of an exceptional sort of folktale in Russia, the "Long, Long Tale", known in Russian as the *долгая сказка*.¹ Or rather should one say, known to a few Russians as the *долгая сказка*. Most of them insist that a tale should be not too *длинная* and never *долгая*. But as will be made clear, *долгая сказка* is precisely the term used by the tellers of these tales and that is the term that will be used here. But for the English reader there is a problem: how to distinguish between the two Russian words for which we apparently make no common distinction. "Long" and "Lengthy" are used almost interchangeably for both time and space. The proposed solution involves the manner in which the tales were commonly told.

But first to the question of provenance. As far as I can ascertain at the present time, these very long folktales were recorded only over a limited time, from ca. 1930 to ca. 1976. There are none in the classical collection of N. E. Onchukov (*Серебряные сказки*), nor in the Karelian tales selected by M. K. Azadovskii (*Русские сказки в Карелии. Старые записки*). Not surprisingly, the brothers Sokolov did not collect any of them in the Belozersk region either. Nor did Karnaukhova. As far as I have been able to discern, they have been published in but three scholarly editions:

1. *Сказки М.М. Корзуева*, ed. A.N. Nechaev, Petrozavodsk, 1939.
2. *Русские народные сказки Карельского Поморья*, A.P. Razumova and T.I. Sen'kina, Petrozavodsk, 1974.
3. *Русские народные сказки Пудожского Края*, A.P. Razumova and T.I. Sen'kina, Petrozavodsk, 1982.

The tales at my disposal were collected only in two regions: first in the East Karelian seacoast area (Поморье) and subsequently in the Pudozh area in southeast Karelia. Both

* Հոդվածն առաջին անգամ հրատարակվել է *Պարսև-բանասիրական հանդեսում*, (1969) № 2, էջ 155-166: Վերահրատարակվում է հանդեսի խմբագրության թույլտվությամբ:

¹ While preparing my *The Complete Russian Folktale*, published in seven volumes 1999–2006, I became aware of some Russian folktales that stood out from the others in one important respect: they were inordinately long. I included three of these lengthy tales in an *Anthology of Russian Folktales*, which was published in 2009. A further sixteen of these unusual tales constitute *Long, Long Tales from the Russian North*, a volume I have just recently completed.

these areas were centers of folk-tale collecting through the first three-quarters of the twentieth century. Thus, these long, long tales are a product of a limited time and a limited geographical area.

The third interesting observation to be made here is that all the long, long tales appear to fall into the category known to folklorists as Tales of Magic (Aarne-Thomson), Wondertales, or, popularly, fairytales¹. It is likely that a thorough search of the archival materials, especially those of the Karelian filial of the Russian Academy of Sciences in Petrozavodsk, would turn up not only additional long, long tales but also some that are not classified as wondertales. (For a variety of reasons I have been unable to return to those holdings since my initial visit there more than a decade ago.)

The most important factor distinguishing these tales from the usual wondertales is the manner in which they were most often told. Apparently the first to describe this was the writer Mikhail Prishvin, who in his 1907 work *В краю непуганых птиц*, tells of meeting a certain Manuilo Petrov, a hunter and trapper in far-flung Karelia. This Petrov was a teller of these very long tales. It is unfortunate that Prishvin did not record any of Petrov's longer tales, although his collection of the latter's tales makes up the bulk of his tales included in Onchukov's *Северные сказки*². According to Prishvin, "In the long winter evenings, Manuilo would keep on telling [his tale] until he was convinced that every single man was asleep. To ascertain this he would from time to time shout out: 'Are you asleep, Christians?' And if even one responded, he would fix the reed light and continue his tale." (Prishvin 1957: 73) The master of the long tales, and one of the outstanding narrators of the twentieth century, M. M. Korguev, seems to have employed a strikingly similar technique. Korguev was hired to accompany crews on the fishing boats that plied the White Sea in the summers. His task was apparently solely to entertain the ships' crews telling folktales. Nechaev writes (Haney 2009: xxviii) that Korguev would tell a single tale over several nights while he was at sea, and indeed one can occasionally find places in the narratives as he told them to Nechaev where he might have broken off his narrative for some reason or another. Korguev, like Petrov, told his tales in the evenings, after supper. At an appropriate time he would interrupt his tale to ask the crew: "Are you asleep?" If he received an answer, he would continue the tale, but if no one responded, he assumed that all slept and he broke off the narration to continue on a subsequent evening. V. Dmitrichenko collected four tales from the Pudozh raconteur, O. I. Dmitriev in 1939 and he stated that "Dmitriev's tales are long, most often fantastic, and the heroes have the most extraordinary names." (Sen'kina 1988: 32).

The value placed on these long tales and their narrators was apparently considerable. Stepanida Ivanovna Golovina, a teller of tales herself, was asked about her own, shorter tales. She responded to the ethnographers recording her works: "What do you mean, women (Razumova and Sen'kina, who were transcribing her tales)? What will you do with these tales? A tale is good only when it is really long. And are there many such tales? Bah!" (Razumova and Sen'kina 1974: 12) Perhaps Golovina is guilty merely of false modesty. More likely, however, she expressed the opinion of someone "in the know." Indeed, such

1. The popular designation of the Magic or Wondertales as fairytales seems inappropriate when referring to Russian tales. The Russian tales contain no fairies, a word derived from the ME *faerie*, which meant "enchanted". I prefer "wondertale", as not all the Russian tales classified A-T 300-750 contain magic.

2. Prishvin cites the difficulties in writing down Petrov's tales in his notes preceding the tales published in Onchukov's collection, see Onchukov, N. E., *Северные сказки*, St. Petersburg, 1998, vol. 2, p. 72. He also quotes Petrov here as saying that to be a good narrator one needs "only a memory without holes." (*недырявая память*).

was the authority of the tellers of the long, long tales that those who knew only short tales, or animal tales, or even the tales of everyday life would refer folklorists to those who knew the long ones: "You'd better go to Gavriilych, he knows good, long (долгие) tales, he'll go on for a whole night with one, and maybe a night won't suffice." (*Ibid.*)

Perhaps here I should give some idea of how long a "long" tale was. Kabrenov's tale "Fear Bogatyr" comes to eleven printed pages, "Ondrei the Shooter" and "Ivan Medvedevich the Bear's Son" (Korguev) to seventeen and twenty printed pages respectively (Haney 2009: 274-321); Nikonov's average in the Russian eighteen printed pages, and Mikhail Dmitriev's tales about twelve pages on average. Most Russian folktales take up less than five printed pages and the majority less than that.

All the tales to which I have had access belong to a type Russian investigators have termed "epic." This is, I would suggest, not an ideal term, as in folklore and literary studies the word epic is applied to many genres, none of them especially resembling these long, long tales. I would propose to call them "serial tales", as that is the way they were characteristically told. And in all other respects, these serial tales are wondertales: they feature well thought-out introductions and conclusions of the traditional sort, the typical folktale formulae, triplification of actions – sometimes even speech – and commentators uniformly cite the traditional manner in which they were told: at evening in the winter, solemnly, without gesture but with varied intonation. An additional feature is of interest: the narrators I have examined in some detail began learning folktales and the art of telling tales from relatives, most usually males. (I know of no women who told these long tales.)

And just who were these tellers of the serial tales? At this point I should reiterate that my studies to date include no unpublished materials that may conceivably remain in the archives of the Russian Academy of Science, whether in Petrozavodsk, St. Petersburg, or Moscow. The printed record, however, will permit us to characterize these tales and their сказители (*сказочник* is the older term) as a whole.

The most prominent of the five whose works I have studied is Matvei Mikhailovich Korguev. Born in 1883 in the village of Keret' in Karelia to a Karelian-speaking mother, Korguev first heard folktales from his mother in her native language and then from his mother's brother, but it appears that it was from his fellow villagers of Keret' that he first became acquainted with the Russian tales for which he is so justly admired. It is worth noting here that he knew the Karelian language sufficiently well to sing at least one Karelian rune, and he is reported to have known Karelian folktales. (Chistov 1980: 189) Korguev's childhood was not a happy one. His father died when he was just a child of six and he was forced to go to work first repairing fishnets, then as a herder and then at thirteen as a cook on a merchant vessel. His real dream as a youth was to outfit himself with the equipment to go to sea, to "become a real Pomor." It was not to be. As an adult Korguev worked at a number of menial jobs: he went to sea, hired on as a day laborer, worked in a forest camp, helped lay rails and even string telegraph lines. And it appears that wherever he worked, he kept an open ear for folktales. In later years he was to recall how he heard a tale in 1904 one rainy day and immediately made it his own and retold it over and over again. Thus, his tale "Frantsel the Venetian."

Korguev early on was hired to tell tales in a variety of situations, especially at sea. Later on, as a reindeer herder, he told tales to the youths who were also herding. His fame as a storyteller spread and in the last ten years or so of his life he frequently appeared before large audiences to tell his tales in Arkhangel'sk, Petrozavodsk, Leningrad, and Moscow. In 1937 he was awarded the "Badge of Honor" and made a member of the Union of Writers (!).

His repertoire was large: he knew and told up to 150 different tales, not all of them the long "serial" tales. Unfortunately, not all of Korguev's tales have been published.

Of course, Korguev's tales, and those of the other tellers of serial tales, were what are called in Russian "комбинированные", "complex" (but hardly contaminated, as the English cognate would suggest.) Many, many Russian folktales are. (SUS 1979: 395-398) This is not a distinguishing feature of the serial tales.

The second Pomor teller of the serial tales whose work I have translated is Petr Iakovlevich Nikonov, born in 1887 and from the village of Sukhol Navolok, Karelia. Unfortunately, only four tales were recorded by investigators from this talented storyteller, apparently all in 1938. Of these, only two have been published. Nikonov was the son of a ship owner who had fallen on hard times and it was from his father that he learned his tales. Of his father it is said that "Iakov Nikonov loved to tell the long tales and would go on with one for several nights; and you didn't want to go to sleep." (Razumova and Sen'kina 1974: 388) P. IA. Nikonov was a perfectionist and related his few tales with great attention both to their content and to his own manner of telling them. He would frequently interrupt his own narration to alter a word or expression he found unsatisfactory.

A true master of the long tale, Fedor Kabrenov was born in 1895 in the village of Lariushino near Pudozh, Karelia. His parents were both farm laborers and his father had several siblings. Kabrenov had some schooling, attending the village school for three years. But his father died and his brothers forbade his further formal education. He labored as a carpenter and lumberjack, and he was also a hunter. He seems to have learned folktales in the forest camps. (Razumova and Sen'kina 1982: 334-355) The majority of Kabrenov's tales are wondertales, although he knew the more common tales of everyday life as well. He was noted for his strict adherence to traditional norms in his telling tales. His occasional usage of words and phrases from the literary language suggests that he had read the best books (lubok) current in his time. The tales printed to date were recorded in 1948, when Kabrenov was 53 years old.

Our survey of the Pudozh storytellers concludes with the father-son combination of Osiip Ivanovich and Mikhail Osiipovich Dmitriev. Osiip Ivanovich was born in the village of Ragnozero near Pudozh in 1859. He was thus the eldest of the serial storytellers I examined and translated. After participating in the Civil War (on the Red side), he returned to the only occupations he ever practiced: hunting, fishing and trapping in the forests of Karelia. Unskilled and illiterate, the older Dmitriev seems to have learned the tales he knew from members of his family and from his compatriots in his activities in the forests, but this is merely a surmise: we have no direct evidence on this important topic. He was known for telling the long, long tales, however, but only at night. Later on his son would report that "No matter in which village he spent the night, a full hut of people would be found specifically to listen to tales... He had such a memory that if someone told a tale and you asked him a year later, he would retell it word for word." (Kurets 2003: 59) One epic (bylina) was recorded from him. He is said to have known about sixty tales but only a few were recorded. He died in 1939.

His son, Mikhail Osiipovich, carried on the tradition of tale telling. Born in Ragnozero in 1905, the only tales recorded from him were taken down in 1975, when his memory was somewhat faded. Even then he was still working as a fisherman. He claimed that he had not told tales for thirty years and thus had forgotten much. His serial tales are occasionally very long but they are not as complex as those of the other narrators. Razumova and Sen'kina noted that "for the increase in size of his tales, the performer prefers other

folktale devices, for example the introduction into the narration of a large number of tale attributes, the strict observance of the laws of folktale poetics, the artistic use of traditional folktale formulas." (Razumova and Sen'kina 1982: 23) Like his father, M.O. Dmitriev preferred to tell his tales in the evening, continuing the tradition of ancient times, when the purpose of telling tales was in part to ward off evil spirits. But Dmitriev insisted that his sole purpose was to attract an audience that would have been working during the daytime.

Let us now turn our attention to the tales themselves. As noted above, the serial tales constitute a division of the wondertale, as far as is now known. These tales are universally characterized by their strict adherence to structures so convincingly described by Vladimir Propp in the last century. Though complex in structure, all the serial tales I have investigated and those from among them I have translated fall easily into Propp's morphological patterns. (None is as prone to typological complexity as Afanasiev 1, "Sister Fox and the Wolf": for the English translation, see my anthology of the Russian folktales, no. 1)

But "the Proof of the Pudding is in the Eating," and so it is with these tales. Looking first at the locus of the tales, Korguev generally favors the very traditional "In no certain tsardom, in no certain country there lived and dwelt ...", while Kabrenov leaps right in without any reference to location: "There lived and dwelt this priest." A slight twist to the expected is met in M. O. Dmitriev's "Bur-Khreber": "In a certain tsardom, in a certain land, and indeed in the one in which we live (for example, like here at the depot)", or in "About the Wife Svetlana", "In no certain tsardom, in no certain country, indeed in the one in which we are living (for example, like here in Avdevo)." His father, like Kabrenov, begins his tale "Peregar" without setting the scene.

Nikonov begins with the simple and common introductory formula: "There lived and dwelt Tsar Ondron". Or in another: "Now then, in a certain tsardom, in a certain country, there was this tsar Brevius." But in general, and with the exception of those narrators who choose to plunge right in without setting the scene, these tellers-of-tales prefer the tried and true.

According to Propp something should be awry in the initial situation. In several of Korguev's tales a common theme is that of elderly parents who are facing death without children. The parents can be a royal or peasants. He is also fond of contests among three sons, setting tasks for sons, one of which is usually the weakest or called a fool. In one the third son has a prophetic dream but refuses to relate it to his father and so is banished. One of his tales is most unusual in that elderly parents eventually have a son but the mother comes to hate him and so he is banished ("Island of Gold"). In another the hero-to-be is identified by his marksmanship, while yet another involves a supernatural birth that has shocking consequences. Nikonov's "classical" tales both feature tsars, one of whom has no heir. Another sets a seemingly impossible task.

The Pudozh tales are similar: tests of strength, a test to see which son is most capable of inheriting the throne, there are no children and so an heir must be found, sisters are abducted and must be found. A Kabrenov tale ("Fear-Bogatyr") appears to involve the incestuous desires of a village priest whose wife has recently died, leaving her scant possessions to their only daughter.

Curiously, the *priskazka*, (a kind of stage-setting preamble to tales) is almost absent from the serial tales. Nor is there anything new in the endings. Often enough, the narrator ends his tale merely by announcing it: "And with this the tale is ended." But since these are without exception wondertales, the hero and his bride (and there are no true heroines here) live into great old age. Of course, he may indeed have inherited the tsardom along

with his beautiful tsarevna along the way, which probably has assured him of the pleasures of life, though that without exception is not a topic for the tales.

Examined more closely, the tales do offer some variations on the old, tried and true, themes. Heroes are not only exposed as small-scale liars (a very common trait of the Russian, perhaps European, tale). In these long tales we meet heroes guilty of parricide, matricide, infanticide, philandering – in a word, topics that one does not expect to encounter in the wondertale. But I emphasize, these are tales of the twentieth century, reflecting at some level or other the concerns of the society that was their audience. Korguev is the most audacious. In "Ondrei the Shooter" the tsar is intent on making off with the hero's wife by doing away with Ondrei, the hero. The adventures are many but, of course, Ondrei manages them all and in the end the tsar is sentenced to serve as a lowly shepherd for forty years and Ondrei takes his place on the throne. So far, so typical. But the mold is broken in "Ivan Medvedevich The Bear's Son". Here the priest's wife is abducted by a bear, who fathers a son, Ivan. At three years the boy kills his father and skins him, then sets off for the village to sell his father's skin. Later on our would-be hero discovers his mother, widow of both the priest and the bear, living with a fine bogatyr who is intent on killing the hero. The pair connives against Ivan. After many adventures he not only kills the bogatyr but his mother as well! Fratricide after bestiality and then matricide. It's a wonder those fishermen slept at all!

In "A Prophetic Dream" the third son Ivan has a dream and refuses to disclose it to his father. His father ties him naked to a pillar and abandons him. A clueless tsarevich happens by, takes him in, and then puts him in a dungeon because Ivan won't tell him that dream. But the tsarevich requires a bride and Ivan is the means by which he will marry Elena the Beautiful, who doubles as a sorceress. (She's not the only beautiful lass in Korguev's tales who has a dark side to her!). Three small devils become intimately involved in the tale with all the magic Korguev can muster. The upshot is that Ivan the Merchant's Son becomes the tsar, the sorceress is his wife, and poor Ivan Tsarevich? He's the victim of a dastardly plot in which our hero is ever so deeply enmeshed.

One can go on. "Island of Gold" features an attempted infanticide, foiled of course in the nick of time. An extraordinary tale, featuring the central role of a toy airplane, has the hero cavorting about in a fairy-tale house of ill repute, where the ladies of the night turn out to have magic powers. But that's not all: a prelude to this is our hero's fathering a child out of wedlock with the beautiful Tatiana! Others of Korguev's tales involve the strange coming to life of a piece of pinewood, another hero is literally a son of a bitch, and still others feature murder on a grand scale. Korguev's tales are not bedtime reading for children; nothing could better restore the wondertale to its proper place as a tale for young adults than his tales.

In general, the narrators of these serial, very long tales stick to more traditional tellings of their chosen stories. It is all tame stuff compared to Korguev's tales. Several of them feature serpent slayings and the discovery of maidens in the underworld is also common. The general rubric of the supernatural or enchanted spouse attracted both Korguev and Nikonov, especially themes involving the search for a bride as the result of shooting off arrows. Trickery with the devil or devils as victim was a chosen topic for Korguev on more than one occasion, and for M.O. Dmitriev as well. The theme of "Supernatural Powers or Knowledge" was not encountered in the tales I examined. The narrators occasionally demonstrated some originality in the way in which tale types were combined (the

контаминация mentioned above). Thus, Korguev's "Island of Gold" successfully melds A-T 518 + 560, "The Devils Deceived" and "The Magic Ring", in this case a mirror.

I have merely scratched the surface in this brief look at the serial tales of Russian Karelia. Research in the archival holdings of the Karelian branch of the Russian Academy of Sciences will no doubt bring other tales and perhaps other narrators to light. Meanwhile, I trust I have brought these unique narratives to the attention of readers of the folktale. We can only imagine what it must have been like to hear these accomplished raconteurs displaying their art.

BIBLIOGRAPHY

- Haney, Jack V. (2009). *Anthology of Russian Folktales*, Armonk, NY and London: M.E. Sharpe.
- Haney, Jack V. (2006). *The Complete Russian Folktale*, vol. I-VII, Armonk, NY and London: M.E. Sharpe.
- Курец, Т.С. (2003). *Носители фольклорных традиций: Пудожский район Карелии*, Ончуков, Н.Е. (1998). *Северные сказки*, кн.2, Санкт-Петербург: Тропа Троянова.
- Пришвин, М. (1957). *В краю непуганых птиц*, Петрозаводск: Изд. Карельской АССР.
- Разумова, А.П. и Сенькина, Т.И. (1974). *Русские народные сказки Карельского поморья*, Петрозаводск: Карелия.
- Разумова, А.П. и Сенькина, Т.И. (1982). *Русские народные сказки Пудожского края*, Петрозаводск: Карелия.
- Сенькина, Т.И. (1988). *Русская сказка Карелии*, Петрозаводск: Карелия.
- Сенькина, Т.И. (1978). "Сказочник М.М. Коргуева. (К 95-летию со дня рождения)" в *Фольклористике Карелии*. Петрозаводск: Карельский филиал АН СССР, сс. 130-135.
- Сказки М.М. Коргуева (1939)*. Ред. А.Н. Нечаев, Петрозаводск: Карельское гос. изд.
- Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. (1979)* Ред. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Ленинград: Наука.
- Чистов, К.В. (1980). *Русские сказители Карелии*, Петрозаводск: Карелия.

Ջեկ Հեյնի ՌՈՒՍԱԿԱՆ «ԵՐԿԱՐ» ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ Ամփոփում

Ներկա հոդվածն այսպես կոչված «երկար» հեքիաթների ուսումնասիրության մի փորձ է: Կարծում ենք, ուսական հեքիաթի այս տեսակը գրավել է բավականին քիչ թվով հեքիաթասացներից, թեև համանման հեքիաթներ, հնարավոր է, կգտնվեն այլ ասացողների հեքիաթացանկերում և Կարելիայի բանահյուսական արխիվներում: «Երկար» հեքիաթները, որպես կանոն, հրաշապատում տեսակի են: Ռուս գրող Միխայիլ Գրիշվինն առաջինն էր, ով հիշատակում է ուսական «երկար» հեքիաթները: Կարելիայում Գրիշվինը հանդիպում է որսորդ Սանիլո Գետրովին, որն այսպիսի գրույցների վարպետ ասացող էր: Ձմռան գիշերներին նա պատմում էր այնքան, մինչև բոլորը քուն էին մտնում, իսկ համոզվելու համար պարբերաբար հարցնում էր՝ բոլորը քնած եք, քրիստոնյաներ: Նման հեքիաթների սպազիր տարբերակների երկարությունը կարող է հասնել տասներկուսից-տասնյոթ էջի:

THE LAND ACQUISITION MOTIF IN THE IRISH AND RUSSIAN FOLKLORE TRADITIONS

"How is one to explain the similarity of the tale about the frog queen in Russia, Germany, France, India, in America among the Indians, and in New Zealand, when contact between these peoples cannot be proven historically? This similarity cannot be explained if we have wrong conceptions of its character" (Propp 1968: 16).

While specialists in the morphology of the folktale may be able to demonstrate that some similarities which occur between folktales derive from the same source, non-specialists may not see resemblances where they actually exist. In this paper, I present evidence which strongly suggests that three contrasting plots of stories from different cultures stem from the universal motif of land acquisition, which is one of the constituents of the universal paradigm of kingship.

0. Introduction

In many respects, the concept of "motif" and its various definitions are central to our research into certain aspects of Irish and Russian folklore traditions that deal with such notions as space domestication and land acquisition practice. Writing about the semantic structure of the category of the motif, Neklyudov emphasises its invariant character in relation to a variety of its textual manifestations.¹ In his view, these manifestations can all

¹ Earlier work in which the Russian fairy-tale "The Frog Princess" was dealt with in light of Indian comparanda was carried out by Dr Natalia Alexandrova of the Institute for Oriental Studies (Russian Academy of Sciences, Moscow). She presented a series of oral communications at various Oriental and comparative mythological studies conferences. I wish to acknowledge her advice and assistance on the Russian material used in the present article. I wish to express my sincere gratitude to Criostóir Mac Cárthaigh, Archivist, NFC collection, for his invaluable discerning eye regarding my translations of the Modern Irish passages throughout the article and for his assistance in accessing the collection on the whole. Needless to say, they are not to be held responsible for the interpretations proposed and the errors made in this article. All translations are mine un-

be seen as incomplete implementations of an existing "ideal model" which can only be discerned when all the available textual variants of the same motif are compared to one another. From this perspective, any comparative data are extremely useful when interpreting various fixed expressions from the functional and semantic points of view.²

Семантика мотива не только интертекстуальна, но и ... парадигматична. Она опирается на «знание традиции», значительно более широкое, чем то, которое манифестируется в отдельном тексте; мотив принадлежит не ему, а всей традиции в целом. Его значение не выводимо из сюжетной синтагматики, для понимания этого значения (и текстопорождающих возможностей мотива) необходимо его соотнесение, во-первых, с картиной мира соответствующей национальной культуры и, во-вторых, с упомянутым выше общечеловеческим сюжетно-мотивным фондом (и с лежащими в их основе семантическими универсалиями) (Neklyudov 2004: 243).

The semantics of the motif has not only intertextual character, but is also paradigmatic. It is supported by its "knowledge of the tradition", which is far wider than the one which is manifested in a single text; the motif does not belong to one text in particular, but to the tradition in its entirety. Its meaning cannot be inferred on the basis of the syntagmatics of its plot. To gain a full understanding of the meaning (and of the textual productive qualities of the motif), it is necessary to correlate it, firstly, to the worldview of a certain nation and its culture and, secondly, to the inventory of plots and motifs common to all humankind (and to the semantic universals, lying in their basis).

less otherwise noted. I also wish to thank our Croatian hosts for their cordial welcome and assistance received during the conference, and, in particular, the efforts of Ms Tena Gnjatović, Ms Dubravka Ivšić, and the last but not least, Prof Ranko Matasović. I also acknowledge the support of the British Academy, Research Grants Office (OCG 51034), and the support of the Philosophical Faculty of the University of Zagreb for attendance at the conference.

² In original, "Семантическая структура мотива инвариантна по отношению к множеству своих текстовых реализаций, причем не только в одной национальной традиции, но и в мировой словесности вообще; в силу этого мотивы (по крайней мере их основной фонд) интернациональны. В известном смысле каждая конкретная текстуализация мотива – это всегда неполная реализация его теоретически мыслимой и обладающей своей внутренней логикой «идеальной модели», представление о которой можно получить при сравнении максимального количества вариантов того или иного мотива. Поэтому, в частности, сопоставительный материал столь полезен для функционально-семантического истолкования устойчивых деталей, не мотивированных данным текстом или даже данной традицией" (Neklyudov 2004: 243).

In what follows, I will try to develop the line of argument outlined above. I will attempt to address a land-acquisition motif that forms the basis of various plots that crop up in Irish, Russian and, from the illustrative point of view, Indian traditions. The commonality of the cultural cognitive approach to a certain aspect of the institution of kingship lies in the basis of the congruity of the sources concerned with the conquest of a territory, traditionally embodying one of the constituent traits of kingship. From the methodological point of view, this paper is a sequel to my study presented to the *Societas Celto-Slavica* two years ago at the colloquium in Moscow (Fomin 2009). There I argued that a certain combination of typological, cultural, and historical reasons provided grounds for the origin of the concept of righteous ruling in the three early societies of Christian Ireland, Kiev Rus and Northern Indian Magadha, separated from each other by language, time and space.

In this vein, two possible ways of explanation of the observed similarities can be equally justified. The first one is a genetic or cultural-historical approach which leads the researcher to treat the genetically related and also historically manifested phenomena as the reconstructed variations of the source tradition. The second approach is a typological or structural morphological one which deals with such nuances of the composition as its phraseology, pragmatic aetiology and syntagmatic structure, patterns of text formalisation, questions of proto-genre reconstruction, and relationship with such phenomena as ritual, mythical, and narrative traditions.

В этом кругу естественным образом и сталкиваются две наиболее мощные, пожалуй, традиции – древнеиндийская и славянская, полнее всего представленная восточнославянским, и в частности именно русским материалом. Данные каждой из этих традиций не только не безразличны для другой, но и зачастую оказываются решающими аргументами для ответа на вопросы, возникающие в другой традиции (Топоров 1995: 9).

In this regard, two of the greatest, one can say, traditions come into natural contact – the early Indian and the Slavic one, the latter most fully represented by the Eastern Slavic, and in particular, the Russian evidence. The data of the two traditions cannot only be viewed as irrelevant to one another, but in most cases the data of the former tradition serves as a key argument when one has to answer the questions coming from the latter.

Not only for the purposes of this study, but in terms of research into the early forms of folklore and narrative in general, one cannot disregard the Celtic evidence and, in particular, the Irish evidence. The Celtic evidence

can be both useful for the advocates of the cultural-historical approach, as well as for those researchers who work with the application of the structural morphological methodology. In the first instance, various archaic features emblematic of the Irish tradition, going back to Italo-Celtic and further down to the Western Indo-European common heritage, crop up.³ In the second instance, the comparison of early Irish and other Celtic narrative traditions with other literatures, adjacent in time and space, can draw us to similarities explained either by their common early medieval origin or by common influences and by the flow of narrative segments and archetypical symbols from one tradition to the other.⁴ Surmising our observations, one can agree with Vyach. Vs. Ivanov in saying that

Для XX в. наряду с исканиями художественных эквивалентов древней кельтской литературе характерно появление ее интерпретаций на основе широких аналогий либо сравнительно-исторических (сопоставления с Индией у М. Диллона и Ж. Дюмезиля), либо типологических (как в книге о «Тристане и Изольде»... и в сходном по установке недавнем труде S. Fiore о восточных истоках легенды о Граале). Эти художественные и научные открытия идут рука об руку, иногда опережая одно другое (Ivanov 2004 [1985]: 455 (43)).

It was characteristic of the twentieth century scholarship to seek the literary equivalents to the early Celtic literature in other traditions along with the propagation of interpretations on the basis of ample analogues of comparative historical (cf. resemblances with India drawn by Dillon and Dumézil) or typological (cf. works on "Tristan and Isolde", as well as recent work by S. Fiore (1967) on Oriental origins of the Grail legend) character. Those literary and scientific discoveries go hand in hand, sometimes one goes quicker than the other.

It is also worth pointing out that scholarly speculations of a typological nature have probably not yet extended as far as the evidence of the Irish folklore, which will be in the centre of our attention in the course of this study.

³ These include preservation of various features of common IE poetic style and composition (Watkins 1995; Kalyguine 1986), including ritual terminology (Meid 1974), common mythology, pantheon and social structure (Dumézil 1971), prototypical narrative structures and motifs, depicting common IE ritual and cultic practices (Olmsted 1976).

⁴ To list just a few common examples of the interrelationship, existing between the medieval Celtic and European literatures, one could mention the recurring themes of the *speculi principis* genre (Breen 2002; Anton 1982; Meens 1998), the voyage literature (Strijbosch 2000; Mac Mathúna 1994, 1996, 2000, 2006), the Grail legend (Carey 2007), the closely related legends of the Arthurian cycle (Loomis 1963; Marx 1965), and the Tristan and Isolde legend (Carney 1955: 189–242; Baumgartner 1987; Padel 1981).

It is true to say that Irish and Scottish folklorists succeeded in documenting traditions of the past that survived from the early Modern period right into the mid-twentieth century. The rich folklore traditions that once existed in Ireland and in Scotland have for a long time been in decline, therefore the researchers attempted to reap their last harvest. This approach gained spectacular results in terms of the accumulation of material and, as a consequence, scholars have compiled abundant collections of oral (and re-oralised) narratives recorded in Ireland and Scotland. On the other hand, being for a long time concerned with the tradition of the past, the scholars are now becoming increasingly aware of its continuity and adaptation in the present age (Lysaght, Ó Catháin & Ó hÓgáin 1999; Beech *et al.* 2007).³

1. Irish evidence: Colmcille on Tory island

The evidence under discussion in this paper from the Irish side is the story that comes from the repository of folklore tales associated with the island of Tory. Not only variants of the story survive in the National Folklore Collection (NFC) housed in UCD, but some of them go back to the Early Modern seventeenth century source, *Beatha Colaim Cille*, and can therefore be taken as a part of the "re-oralised" tradition. However, the author of the BCC plot did not seem to re-deploy any of the hagiographic sources available to him and we can probably be safe in assigning its origin to the local lore surrounding the saint. Pádraig Ó Fiannachta, being quite skeptical in relation to BCC's employment of folklore sources, nevertheless, proposed an oral origin of the story on the coming of the saint to the island of Tory:

Tá a fhios againn go ndearnadh an-taighde, ar fhianaise na dtéacsanna go léir a bhfuil tagairti dóibh nó macallaí orthu, nó sleachtanna astu, ar fud an tsaothair. Níl aon trácht aige ar sheanchas béil mar fhoinsé; is cinnte go raibh, ar ndóigh, go háirithe, abair, maidir le Colm Cille agus Toraigh (§§111 et seqq.). B'fhéidir gur d'aon ghnó nach luann sé an seanchas béil; sceitheadh sé air féin, áfach, agus tugann le tuiscint gur fear liteartha é agus nach bhfaca sé tábhacht sa seanchas béil, ná i mbéaloideas an phobail (Ó Fiannachta 1985: 29).

We know that considerable research has been carried out on the evidence of all those texts referred to directly or indirectly, or from which passages appear throughout the *Life*. He makes no mention of oral tradition as a possible source; it is, however, certain that it was

³ Cp., for instance, a useful discussion contained in Ó Cruaíoch's study of the Cailleach (2004: 12–37). In this scholar's view, Irish folk tradition operates on the historic and mythic levels, and its products are oral narratives containing "elements of ancestral knowledge ... [with their] ability to provide access to... the unconscious and the archetypal" (ib., 13).

one of his sources, especially in relation to the story of Colmcille and Tory island. Perhaps he deliberately omits mentioning oral tradition; he gives the game away, however, revealing himself as a man of letters scornful of oral tradition and folklore generally.

J. Szövérfy, who studied the composition from various perspectives, suggested linking the story about Colmcille on Tory with the one about St. Brigid and a cow's hide, proposing that the stories go back to the same folklore motif in their origin – the "motif of the expanding mantle (especially in its better known form 'the deceptive land purchase with cow hide')" (Szövérfy 1956–7: 131) (cp. Thompson 1932–6: nos. K 185.1–K 185.11).⁴

The episode in question is related to the coming of St. Colmcille to the island and his conversion of it; its storyline runs as follows. In their argument over the control and conversion of the island of Tory, the three saints – St. Colmcille, St. Beighhile and St. Dubhthach – climbed the highest mountain in the area and the closest to the island called "Hill of the Saints" (Mod. Ir. *Cnoc na Naomh*), in the vicinity of the Bloody Foreland. Having agreed that "the one whose staff will reach the island will leave the others behind" (Mod. Ir. *cé bith an chéad shear a chuirfeadh a chroisín go Toraigh go mbéadh siad héin 'na dhiaidh*, Ó Súilleabháin 1951–2: 196), which meant that only one of them would go to Tory on his own, they cast their three staves in the direction of the island.

St. Beighhile said: "With my own help and with the help of God, I will cast my staff to Tory" (Mod. Ir. *le mo chuideadh héin agus le cuideadh Dé, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh*) and his staff flew through the air and fell in Tullaghobegley (Mod. Ir. *Baile an Teampaill*) near Falcarragh (Mod. Ir. *An Fál Carrach*). In his turn, St. Dubhthach said: "With my own help and with the help of God, I will cast my staff to Tory" (Mod. Ir. *le mo chuideadh héin agus le cuideadh Dé, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh*), and his staff reached Inishdooey (Mod. Ir. *Inis Dhubhthaigh*). Colmcille slightly changed the order of a phrase, saying "with the help of God and my own help, I will cast my staff to Tory" (Mod. Ir. *le cuideadh Dé agus mo chuideadh héin, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh*) and he won the contest – his staff was the one that landed on the island of Tory. However, if one looks at the map, it is clear that they were not casting their staves into the same direction, but in three different directions:

⁴ It will not be expedient in the course of this article to devote our attention to both stories and scrutinise their evidence in more detail. Instead, I will deal with the story "Colmcille on Tory" only and hope to return to "St. Brigid and a cow's hide" story in the near future. In the meantime, an interested reader can be referred to the view proposed by D. Ó hÓgáin (1985: 25–6) who sees the story as "an Irish ecotype of a well-known international tale type concerning a deceptive bargain" and links it to the legend "of the foundress of Carthage, Dido... as Virgil tells it... in the *Aeneid* (I.367–8)".

Colmcille's staff went straight up the north direction, where as that of Dubhthach's went to the northeast and that of Beighbhile's went southeast.

Our story goes that Colmcille thence departed for Tory in his boat (Mod. Ir. *currach*) with a few monks that he took with him:

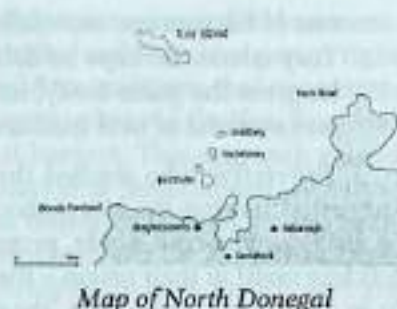
Landing on the island was not easy. On his first attempt he was quickly driven away by the pagan inhabitants; the second attempt was equally unsuccessful. On the third try, however, as the islanders tell it (three is a significant number on Tory), he managed to step ashore from his *currach* onto a large rock (Therman 1989: 44, recorded from Dónal Doohan).

According to the story, preserved in an Early Modern *Beatha Colaim Chille* (BCC), the saint encountered a local king who did not grant Colmcille any permission to found a church on the island when requested to do so by the saint. According to a twentieth century NFC source, the saint asked for a strip of land from the locals. In more detail, he asked for such a trifle as a piece of land that his mantle would be able to cover. The locals all refused to give him anything, save for a certain man called Duggan (Mod. Ir. *An Dubhgánach*). The Early Modern BCC states that it was a king who granted him such a trifle. Having received that strip of land – either from a king or from Duggan – he spread the mantle on the land and the mantle started growing and spread out across the whole island.

Dónal Doohan's account of this story is very emotional:

Ah, he couldn't get to come in, Colmcille. He couldn't get an inch on the rock; they chased him away. Colmcille went away. "Well", he says, "when I come again", he says, "I will land. No matter there's about badness, I will land".

And when he come (*sic*) the third time, he had the *brat* [mantle], you call it. Colmcille landed like that. "I'm only wanting a foot square", he says [to the pagan], "on the rock". This man [Duggan] come to him. "You get back", Colmcille says,



Map of North Donegal



"Colmcille's foot"
(Mod. Ir. *Cos Cholaim Cille*),
Port an Churraigh,
Tory island

"Keep at the back of me", he says. "He's going to do it *that time*" (Therman 1989: 45–6).

A different account is contained in a Modern Irish version written down by Séan Ó hEochaidh:

Tháinig sé ann agus curach leis agus landáil sé i Scoilt a' Ghlasáin, agus d'iarr sé ar na deamhain a bhí ann roimhe áit a dhá chois a thabhairt dó. Agus nuair a fuair seisean áit a dhá chois, spréigh sé an brat seo agus chuir sé an tóir ar an iomlán amach as (NFC 1642.19).

He landed in his *currach* at Scoilt an Ghlasáin, and entreated the demons who were there to allow him enough ground on which to place his two feet. And when he received room for his two feet, he spread out his mantle on the ground and drove the lot of them [demons] out of it [the island].

This legend in which the saint drives the whole host of demons out of the island is by far more stimulating and not devoid of a cosmogonic touch (in the form of a wide-spread folklore motif "a hero overcomes the forces of evil") in comparison to other versions mentioned previously.

2. Indian evidence: Buddha's arrival on the island of Sri Lanka

Having fixed Colmcille on Tory, let us depart to the island of Sri Lanka, where a similar account of conversion and land-acquisition can be recalled. This is the story of the Buddha's first visit to the island. The story is contained in the early chronicle of the *Mahāvamsa* (Mvs.) which, similar to the early Irish *Lebor Gabala*, "The Book of Invasions", tells of the visitors and conquerors who frequented the island of Lanka throughout its history.⁷ The story of the Buddha's arrival is the foundational story with-

⁷ Although Mvs. is generally described as the chronicle of the island of Lanka, it is worth pointing out that it can hardly be attributed to the works of the historical genre and cannot be put on the par with the annalistic sources of the early medieval Europe. Let us just mention that the *Mahāvamsa* is not a totally Buddhist canonical composition. It had been partly built up on the pre-existing tradition of native Lankan royal genealogies (see Alexandrova 1989, and, more recently, 2008; also, Smith 1972). Similarly, BCC, our earliest source on the labours of the saint on Tory island, cannot exclusively be described as the work of a hagiographic genre. The similarity between the Lankan and the Irish documents lies in the way of their compilation. Both were partly compiled on the basis of accounts of the local lore pre-existing in the oral narrative traditions of Lanka and Ireland. These shorter pieces were incorporated into a bigger framework, be it the descriptions of dynasties of the island of Lanka or the career of an early Irish saint.

in the framework of Lankan mythology. The Buddha, having realised it was high time to convert Lanka, descended from the heavenly abodes right into the middle of the island, to the host of local semi-divine beings of demonic character (Pāli *yakkhā*), who were all terrified to see him there. The Buddha appeared to them in a blaze of fire, up in the air, and caused cold winds and thunder and lightning to be visited upon them.

Trembling, the *yakkhas* welcomed the Buddha, and enquired if he intended to land on the island. The Buddha asked their permission to spread his cloak and to land on the cloak. Once the permission was granted, the Buddha spread the cloak which started growing and took the entire island's surface. Similarly to St. Columcille on Tory, who as we just mentioned scattered all the demons from the island by spreading his cloak, the Buddha let the *yakkhas* flee and they finally found themselves on a magical Giri-dipa island in the vicinity of Lanka on which they were to dwell.⁸

3. The Russian fairy-tale "The Frog Princess" and its semiosis

Now let me draw your attention to the third piece of evidence which comes from the widely known Russian fairy-tale "The Frog Princess". This tale was recorded from the oral version and survived in Afanas'yev's nineteenth century folklore collection of Russian fairy-tales. The structure of the tale has been very well studied by such scholars as Meletinsky (1976: 200–201), Anikin (1966: 19–49, also 144–50), Propp (1967: 200–201) and others and it is not my intention to repeat their findings here.⁹

Let me start my discussion of the Russian evidence by considering the episode of the tale that is of central importance to us. The old king, when

⁸ Detailed discussion of the episode with a translation from Pāli original text is contained in Formin (2010).

⁹ It may prove useful, however, to sketch through the arguments of various scholars. Anikin (1966) proposed that the main conflict of the fairy tale's plot is based on the reproduction of the fabrication in a conditional poetic form that may well come true to life based on the disparity of the external aspect and the inner merits of a human being. This contradiction is developed in the moral-ethical, the everyday, and the social aspects. Having burned the Frog's skin, the main character revealed his preference for the beautiful external aspect of his wife to the crafty internal merit. In his eyes, it is not enough to obtain only the latter. However, the fairy tale is trying to teach the hero a lesson, as he has to go a long way to re-iterate his rights to his wife in a beautiful form. For Propp (1968) and Meletinsky (1976), the Frog Princess is a multi-layered and multi-structural source, composed at various stages. They propose that some of the episodes of the tale may go back to a stage when the image of a princess was developed on a totemic level and the frog may well have represented a totemic goddess.

the time is ripe for his sons to choose their brides, sends them in search of themselves. In order to do this, the three brothers shoot three arrows in three different directions.

Пустил стрелу старший брат – упала она на боярский двор, прямо против девичья терема; пустил средний брат – полетела стрела к купцу на двор и остановилась у красного крыльца, а на том крыльце стояла душа-девица, дочь купеческая; пустил младший брат – попала стрела в грязное болото, и подхватила ее лягушка-квакуша. (Afanas'yev 1985: 265)

The eldest brother shot his arrow – the arrow landed in the boyar courtyard, right across the maiden tower-chamber; the middle brother shot the arrow – the arrow flew onto the merchant's courtyard and stopped right at the red porch, with a beautiful girl standing there, the merchant's daughter, the youngest brother shot the arrow – the arrow got right into the dirty bog, and the croaky frog picked it up.

The three maidens (two human and one supernatural) got hold of the arrows. The brothers sought their permission and married those maidens who were, in turn, the boyar's daughter, the merchant's daughter, and the croaky frog. After the marriage ceremony was completed, the old king set three tasks to his daughter-in-laws. The first two maidens failed to compete with the frog, who successfully accomplished all the three. When she was so close to completing her last task, the royal ritual dance, her husband, the youngest prince, escaped from the royal palace, went home to throw her frog skin into the fire only to find out that in so doing he is destined to lose her. In order to win her back, he had to travel to the Otherworld to overcome the chthonic figure of her father, Koshzhej, which he did with the help of his magical assistants, and brought her home, ultimately winning his good fortune.

The three tasks set by the old king for his daughters-in-law are of special importance to us. The first one is to bake a proper loaf of bread. While the bread of the boyar's daughter is overcooked and that of the merchant's daughter is underdone, the one made by the frog wins the day:

Наутро проснулся Иван-царевич, у квакуши хлеб давно готов... Изукрашен хлеб разными хитростями, по бокам видны города царские и с заставами... (Afanas'yev 1985: 265).

По бокам – города с дворцами, садами, да башнями, сверху – птицы летучие, снизу – звери рыскающие (Bulatov 2002: 282).

In the morning, when Ivan the Prince woke up, the frog had the bread ready for him for a long time already... The bread was decorated with

various bits and pieces, on the sides one could see the royal cities with their gates...

On the sides – [there were] cities with palaces, orchards, and towers, on the top – the flying birds, on the bottom – the crawling beasts.

The second task was to sew a carpet. Again, the old king neither favours the carpet made by his first daughter-in-law, saying that it is only fit to be put in front of his door steps, nor is he happy with the second daughter-in-law's one, which, he admits, is only worth cleaning his feet on, but the one made by the frog-princess he orders to be placed in front of his throne, for

А ковер у нее... изукрашен ковер златом-серебром, вышито на нем всё царство, с городами и деревнями, с горами и лесами, с реками и озёрами (Zhukova 2002: 6).

She had a carpet ... which was decorated with gold and silver, the whole kingdom was sown on it, with its cities and villages, its mountains and woods, its rivers and lakes.

During the course of the tale the supernatural frog created various things with her magical powers, and they all had some intricate meaning. She behaved like a human, and was transformed into a human for the duration of the time taken to perform her tasks. The observed semiotic models embedded into such a narrative core can be explained by analysing the motivation behind the activity of the main character. According to Yuri Lotman (2000: 334),

Погруженный в культурное пространство человек неизбежно создает вокруг себя организованную пространственную сферу. Сфера эта, с одной стороны, включает в себя ... семиотические модели, а с другой – воссоздающую деятельность человека.

A human being, immersed into a cultural space, inevitably creates an organised spatial sphere around himself. This sphere, on the one hand, includes ... semiotic models, and, on the other, the re-creative activity of a human.

Thus, the Frog Princess, being brought from the bog and finding herself in the cultural space of a human society, is bound to act according to its norms and regulations. She is only brought into human shape when she engages in various forms of activity central to human existence. When she performs, she creates a semiotic model of the kingdom on the basis of various discrete icons and images, and the space around herself becomes animate owing to her own activity. This is mostly manifested when she is

performing a ritual royal dance: "She waved with her right hand – and the forests and waters appeared, she waved with her left hand – various birds started flying" (Rus. *Махнула правой рукой – стали леса и воды, махнула левой – стали летать разные птицы*) (Afanasyev 1985: 267).¹⁰ Thus, she is bringing life into the space around her by supernatural means, symbolically re-creating the terrestrial plane around the enchanted guests. Taking the idea of cultural space and its semiotic content on a different level, Lotman remarks:

Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что ... они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. Такой образ вселенной легче протанцевать, чем рассказать... слепить, чем логически эксплицировать (Lotman 2000: 334).

An important trait of spatial models, created by culture, is that they are not built upon a verbal and discrete basis, but upon an iconic and continual one. Their foundation is made of visually represented, iconic texts; verbalisation obtains a secondary character. This image of the Universe is easier to present in the dance, than in the story, it is easier to mould it, than to explicate by logical means.

The images created by the Frog Princess are iconic. One can visualise the way she bakes royal bread, or the way she embroiders a royal carpet, or the way she dances a royal ritual dance. One can see that the precise tangible forms and artifacts incorporating various types of human activity (weaving; baking; dancing) are created according to semiotic ideal terms.

¹⁰ The ritual dance performed by the Frog Princess in the human guise of Vasilisa the Wise has been discussed in some detail in Russian folklore studies. In detail, while she is at a feast, Vasilisa the Wise pours the royal wine into the left sleeve of her dress and then puts the bones left over from the swan into the right sleeve of her dress. Later she is asked to perform a dance. That is when she disperses the sleeves' contents and so the magical lake and swans floating on its surface appear. The opinions on the origin of this episode differ greatly. Some of the scholars point to the archaic nature of the motif of resurrection of birds from the bones and connect it with the archaic belief system of the Early Slavs (Korepova 1980; Nazirov 1982). Korepova points at the parallels that exist in the Polish and Belorussian fairy tales where the heroine, waving with her right hand, turns a wall in the royal palace into gold, and waving with her left hand, makes flowers grow on the wall (see Klich 1903: 957). On the other hand, some scholars have argued that the motif derives from the Christian theme of the resurrection of Christ and provide typologically connected motifs from Old Church Slavonic hagiography, and the "Tale of Piotr and Fevron'ya" in particular (Neyelov 1997).

4. The regal semantics of the tasks set by an old king to the Frog Princess

These patterns can all be presented as a range of syntagmatic units constituting the overall paradigm of space domestication. It is worth pointing at the intriguing details the first two tasks are furnished with. Both the royal carpet and the royal bread abound in attributes filled with regal semantics. The bread reproduces the vertical structure of the kingdom – as one recalls, to the sides there are cities, palaces with gardens and towers, on the top of the bread there are birds, on the bottom there are wild beasts.¹¹

The carpet reproduces the horizontal dimension of the old king's land: "The whole kingdom is sown on the carpet with its cities and villages, mountains and forests, rivers and lakes" (Rus. *А ковер у нее... изукрашен ковер золотом-серебром, вышито на нем всё царство, с городами и деревнями, с горами и лесами, с реками и озёрами*) (Zhukova 2002: 6). The king we are told orders the carpet to be spread out in front of his throne.

Why should the carpet be included among important royal regalia? Let us invoke the Indian comparanda that can serve as a perfect elucidation to the question just asked. According to the formula of the Vedic ceremony of the *vajapeya* (the ritual that presents the inauguration of an over-king), it should be finished with the laying of the skin of a goat in front of the inaugurate. In the text of the *Śatapatha-Brahmāna* (hereinafter *ŚB*), the skin is associated with the Prajāpati who is to be understood as the primeval man (Skt. *mahāpuruṣaḥ*). To appreciate the true nature of this identification, one can recall the well known sociogenic myth of the Ṛg-Veda Samhita (X.90) about the "one-thousand headed, one-thousand limbed, one-thousand eyed man" (Skt. *sahasraśiṣaḥ sahasrāṅgaḥ sahasracakṣuḥ puruṣaḥ*) being identified as Prajāpati from whom the living beings and the social grades were created. Thus, the brahmins were created from the Prajāpati's head, the warriors were created from the Prajāpati's chest, and the cultivators were created from his lower body.¹² Therefore, metonymically the

¹¹ This representation of the idea of space finds its parallels in the Russian fairy tales connected with the young warrior hero Vol'ga who is able to turn into a variety of species: a falcon, a wolf and a pike. Assuming their shapes, he attacks the beasts of the sky, then of the earth and finally of the waters, thus symbolically "domesticating" and subjugating all the three dimensions of space around him.

¹² Other cosmogonic myths that involve Prajāpati can be invoked in *ŚB* vii 4.3.5 (in which he took the form of a tortoise), in *ŚB* xi 1.6.1 (in which the primeval waters produced a

skin of the *vajapeya* ritual interpreted as the Prajāpati presents the whole society and the Universe. So, the spreading of a skin in front of an inaugurate presents a metaphoric act of bestowing of a kingdom to a future over-king. The inaugurate is sitting on a throne and he is addressed by the brahmins with the following words: "This kingdom is yours" (*īyaṃ te rāḍiti*, *ŚB* v 2.1.25).¹³

The format in which the ritual actions are set up (the act of spreading of the skin) and the listed royal regalia (the throne and the skin) recall the details of the plot of the story just mentioned: in the Russian tale, the carpet representing the horizontal plane – that is the land of the kingdom – is spread out in front of the old king's throne. Let us recall the Irish legend of the arrival of St. Colmcille on Tory and the Indian tale of the arrival of the Buddha on Lanka, in which the Buddha's and Colmcille's cloaks were being spread throughout the whole island, thus subduing the land for the two sacred persons.

The version of the tale which was recorded by A. N. Tolstoy provides a different variant of the second task: the old king asks for a shirt to be sewn by his daughters-in-law. The task is probably best interpreted as providing the king with a royal garment which is his necessary attribute.¹⁴ In what follows, I propose to interpret all the three tasks presented to the old king's daughters-in-law as the riddles set before the worthy suitors for kingship (of which their husbands are), and in each case their specifically regal character should be clear.

As far as the connection of the royal garment with the image of power is concerned, one may compare the motif of taking the royal clothing (and implicitly of the physical appearance) off the suitors for kingship in the Indian epic *Mahābhārata* (hereinafter *MBh.*). In the Indian story, the congregation of the Pandavas at the warrior's meeting place (Skt. *sabha*) was followed by their game of dice with the Kauravas, in the course of which

golden egg whence originated Prajāpati), etc.

¹³ The foundational character of the Prajāpati is made evident in the early Indian brahminic treatise on the science of architecture called the *Vastu-Puruṣa-māṇḍala*. There, the rules of the construction of a human dwelling are laid down. According to the source, the place where the dwelling is due to be erected is seen as the cosmic diagram which represents the body of a primeval being – the *Mahāpuruṣa*. The process of putting of a place where the dwelling is erected into a good order was correlated with the cosmological order of the Universe presented as the body of the primeval being. Every quarter of a space corresponded to a certain part of his body, starting from the head of the *mahāpuruṣa* set to the North-east and finishing with his feet (Vertogradova 1975: 301–2).

¹⁴ For a detailed discussion of the image of the royal garment in the context of the early Indian and Irish inauguration rituals, see Fomin *fc.*

Yudhishtira, the leader of the Pandavas, loses his kingdom, his wife, and finally, his royal guise. As a result of this failure, the Pandavas were to spend seven years away in the woods, in total isolation, secreted from, and unknown to, society. This led to a series of subsequent actions all geared towards winning their own royal appearance and, ultimately, their kingdom in the course of the epic.¹⁵

On the Irish side, one may recall the removal of his royal cloak from the king in the saga "Suibhne's Frenzy" (Mid. Ir. *Buile Shuibhne*). In the saga, the king Suibhne hears a sound of a bell never heard before in his kingdom and at once hastens to the newly founded church. He is taken off his cloak on his way to the church and he comes totally naked. Deprived of his cloak, Suibhne is symbolically deprived of his regal social status. As a consequence, when St. Ruadan sees Suibhne in such an infuriated and inhuman state, he curses Suibhne to wander around Ireland insane and naked. Shortly afterwards the curse is fulfilled, and Suibhne is degraded from a kingly status to that of a frenzied fool.

Ro-cuala 'diu Suibhne airm a raibhí guth chluig Rónáin ag tórainn na cille... Ro-lonnaigh, ro-fergaigh go mór an tSuibhne, ro-éirigh go dian deinmneadhach do dhíochar an chléirigh ón chill... Lasodhain fágbaidh a bhrat ag an riogain, dothaod roimhí lomnocht ina réim roiretha do dhíochar an chléirigh ón chill co riacht áit ina raibhe Rónán... Mallachais (Rónán) Suibhne iarom... 'amail táinic-siomh dom dhíochur-sa, é lomnocht ar faoinne, ar folúamhain sechnóin an domhain, garab bás do rinn nosbéra (O'Keeffe 1931: 1-3, §3, ll. 22-24, 27-29, 34-37, §5, ll. 59-64).

Now, in the place where he was, Suibhne heard the sound of Ronan's bell as he was marking out the church... Suibhne was greatly angered and enraged, and he set out with the utmost haste to drive the cleric from the church... Therewith, leaving his cloak with the queen, he set out stark-naked in his swift career to expel the cleric from the church, until he reached the place where Ronan was... (Ronan) then cursed

¹⁵ V. Romanov (1987: 95-97), who studied this episode in detail, argued that there are various hints within the narrative core of the episode, and, in particular, the congregation in *sabhā* and the game of dice, from which one may infer that it is the Indian royal inauguration ritual *rājasūya* that is being dealt with in the story. The culmination of the *rājasūya* is the chariot drive followed by a ritual game of dice ultimately leading to the enthronement of the sacrificer. During the game of dice the sacrificer gains his kingship, being proclaimed as a victor by a brahman (Heesterman 1957: 146). On the contrary, the Pandavas lose the game of dice, therefore failing to complete the *rājasūya* and claim their right to kingship.

Suibhne: "... as he came stark-naked to expel me, may it be thus that he will ever be, naked, wandering and flying throughout the world; may it be death from a spear-point that will carry him off" (O'Keeffe 1913: 3, 5, 7).

Similarly, in the Russian tale, the burning of the Frog's skin by her husband means that he loses his right to her. By winning her back, he re-instates his right for kingship, and in a due course is crowned as a new king.

To explain the royal semantics that is conveyed in the image of the royal bread, one can also point to the Indian data for comparison. In this case, let us turn to the early Indian treatise on ideal government, the *Arthaśāstra*. According to the figurative logic of the treatise and its commentators, the king was represented as the eater of his kingdom (Skt. *annada*) and the king's treasury (Skt. *kośa*) was interpreted as his mouth (Skt. *mukham*). The collection of king's taxes is metaphorically represented as the ceremonial offering of the food to the king – both procedures were coined in Skt. as *bali* (Rau 1957: 94; Romanov 1978: 30-32). The king is warned by the author of the *Arthaśāstra* not to transgress the limits of reasonable tax-collection and, in the words of the treatise (*Arthaśāstra* 2.1.15-6), a king "should grant to them (the subjects) favours and exemptions which would cause an increase in the treasury... For a king with a small treasury swallows up the citizens and the country people themselves" (Kangle 1972: 56; *anugrahaparihārau caitrebhyah kośavarddhikarau dadyāt ... || alpakośo hi rājā pauraṇpadāneva grasate*, Kangle 1969: 32). This logic is also employed in the Vedic ritual of the *rājasūya*. Towards the end of the ceremony, that is when the rite of anointment (Skt. *abhiṣeka*) is completed, the priest announces the sacrificer as the legitimate king of his people: "This man, O ye (people), is your king. Soma is the king of us Brāhmanas!" (Eggeling 1885: 95; *yasyai viśo rājā bhavatyēṣa vo'mi rājā somo 'smākam brāhman*, ŚB v 4.2.3). The *Śatapatha Brāhmaṇa* explains: "He thereby causes everything here to be food for him (the king); the Brāhman alone he excepts: therefore the Brāhman is not to be fed upon, for he has Soma for his king" (Eggeling 1885: 95; *ānām rājeti tadasmā idaṃ sarvamādyā karoti brāhmaṇamevāpoddharati tasmād brāhmaṇo 'nādyah somarājā hi bhavati*, ŚB v 4.2.3). Similarly, in early Ireland, the king is also metaphorically represented as the "consumer" of his kingdom.¹⁶ In the *Táin*

¹⁶ I am grateful to Prof Kim McCone for this suggestion. Other useful examples may include: *rige dorumaltsa* 'I have exercised (lit. eaten or consumed) kingship' (Stokes 1904: 24 §4); *doromla Banba* 'he shall enjoy (lit. consume) Banba' (i.e. he shall rule Ireland) (Best, Bergin & O'Brien 1954: 146 = LL 4513); for a full list see DIL, *degra-dáus*, s.v. *do-meil* 'eats'; (d) 'makes use of, enjoys, exercises'.

Bó Cúailnge (LU version), the following formula to describe Conchobar's reign is applied:

Is amlaid domel Conchobar a flaith. Trían ind laí oc déscin na macraide. A trian n-aill oc imbirt fidchille. A trian n-aill oc ól chorma conid gaib cotlad de (Best & Bergin 1992: 153 = LU 4858–60).

That is how Conchobar used up his reign. A third of day watching the boys. Another third playing *fidchell*. Another third drinking ale till he grows sleepy thereat.

Thus, the chain of the syntagmatic units extrapolated from the Russian fairy tale's storyline – the bread baking followed by the bread giving followed by the bread consumption at the royal feast – can be argued as containing the underlying regal semantics.

It should, however, be remembered that the setting of tasks by the old king takes place at the very outset of the fairy-tale. Let me invoke its opening lines:

Говорит им царь таково слово: "Дети мои милые, возьмите себе по стрелке, натяните тугие луки и пустите в разные стороны; на чей двор стрела упадет, там и сватайтесь" (Afanas'yev 1985: 264).

The king tells them the following words: "My dear children, let each one of you take an arrow; then, draw your tight bows and shoot in different directions; in whose courtyard your arrow falls down, there you should seek [a girl] in marriage".

The episode in which the process of courting is initiated by shooting arrows brings to our mind the early Indian ritual of bridegroom choice (Skt. *svayamvara*) as described in *MBh.* I.12.174–176 (Van Buitenen 1973: 346–353).¹⁷ In *MBh.*, the protagonists – the Pandava brothers – set out on a journey in order to seek their future wife – Draupadī – in marriage:

The five Pāṇḍava brothers... journeyed to see Draupadī and the divine festival. And as the enemy-burners travelled with their mother, they met vast crowds of brahmins... The brahmins said: "Then you should now go to the Pāñcālas, to the seat of Drupada. There will be a grand bridegroom choice there, with plenty of riches..." (Van Buitenen 1973: 346 = *MBh.* I.12.175.1–10)

The scions of Kuru... eventually arrived in the Pāñcāla country... Affecting the way of the brahmins, they begged their food; nowhere did people find out that champions arrived... The Pāñcālya (i.e.

¹⁷ I wish to thank Dr John Carey for drawing my attention to this correspondence.

Drupada) had a very hard bow made, well-nigh impossible to bend. He had a contraption built in the sky, and onto the contraption he had a golden target fixed... Drupada said: "The man who can string this bow, and when he has strung it, can shoot arrows through the contraption into the mark will have my daughter" (Van Buitenen 1973: 347–8 = *MBh.* I.12.176.5–11).

In many respects, despite some differences in detail on a syntagmatic level (disguised external aspect of the Pandavas who imitate the duties of brahmins; open competition of the Irish saints; indefinite outcome of arrow-shooting in the Russian tale), the paradigmatic character of events listed in *MBh.*, in *BCC* and in the "Frog Princess" fairy tale deals with a common scenario. Firstly, the protagonists of all the three stories have to travel to the place of their intended destination. Secondly, there they should cast their magic weapons and hit a certain target in order to win their prize. And finally, and here *MBh.*'s correspondence with the Russian fairy tale is even more startling, the protagonists are the young princes, who choose their brides by shooting their arrows at the target; what is more, it is the old king in both Indian and Russian stories who takes on an initiative to propose the task of arrow-shooting.

5. The three heroes, the three weapons, the three directions

However, it is such a trifle – the Frog's skin, burnt by Ivan the Prince by mistake in his aspiration to get rid of his wife's ugly appearance forever, which causes the major problem until it is resolved at the end of the Russian fairy tale.

The landing on Tory by Colmcille and his request to be granted him a spot of two feet to stand upon is also perceived as a trifle. In the islanders mindset it was not really important – which piece of clothing spread over the island – it could either have been the mantle or even something else. Let us recall that in one of the versions of the story we are told that it was not the mantle that the saint used, but the handkerchief. Remarkable as it stands, but the saint is depicted as a perfect gentleman who was presumably supposed to wear a proper suit in which he would have a pocket in which to keep a handkerchief!

When St. Colmcille was going round converting this country he called one day to Tory island. All the islanders at that time were pagans and they wouldn't allow him to preach his gospel in the island. "Well", he said, "all I'll ask of ye is to let me preach in the space of my pock-

et handkerchief, surely ye'll grant me that request". "Well, we'll let you do all that but not an inch more", said one of the islanders. All Colmcille done was to take out his pocket kanderchief (*sic*) and put it under his shoe. It began to spread and spread until it covered every bit of the island (NFC 227.30–31, recorded by S. P. Ó Plotáin from John Rochford).¹⁸

This had, however, caused a major problem – the island was taken by the saint and the only choice left for the humans was to jump on his spreading piece of clothing and to become converted. Everyone did, except for three humans:

Thosuigh an brat a shrathnú; thosaigh achan fhear agus bean a léimnigh isteach ar an bhrat ach triúr: Tadhg, Úna agus Áine (Ó Súilleabháin 1951–2: 197).

The mantle started to spread out; every man and woman started jumping inside the mantle, except for the three persons: Tadhg, Una and Áine.

Now let us bring the matching evidence of the Russian and Irish stories together. At the outset of the story, there were three saints to compete with each other to baptise the inhabitants of the island. The three saints are contrasted with the three non-baptised humans in the Irish legend. In the Russian fairy tale, the fairy tales starts with three brothers departing in quest of the brides, and later in the tale the brothers are juxtaposed with their three wives. The characters of the two stories under discussion cast some sort of a pointed weapon in three directions – these weapons are either saints' staves magically transformed into spears or they are princes' arrows. We have three attempts by St. Colmcille to land on the island of Tory and the three tasks set by the old king to his daughters-in-law in the Russian fairy tale, presumably, to win the future kingship for their husbands.

As far as the matters of the literary style are concerned, the rhythmic repetition device is commonly used within the framework of both stories. Propp (1984: 199, following Nikiforov 1934) noted that prosaic genres of the oral literary forms are very often organised by means of rhythm. In particular, he argued, various kinds of repetitions support this device. Along with major repetitions, one can recall the minor ones throughout the fairy-tales. One can encounter repetitions from a line to a line, from a phrase to a phrase, similar to verse in a song. Sometimes the words in similar and in different inflected forms are repeated, sometimes only the stem of the word is

¹⁸ However, see collector's note that this version of the tale can be found in print ("Ceapaim go bhfuil an sgéal seo i gcló cheana", NFC 227.31, note).

repeated. Apart from the rhythmical function, the repetition obtains a function of accentuation by strengthening the sense contained in the word.

In our stories, the repetitions take place at the outset of the story – the three saints utter a similar message, invoking the help of God and their own strength as helping agencies. Note also an important detail of the change from the third to the first person of the speaker when the attention is turned to Colmcille. The narration is given a somewhat dramatic twist as the direct speech is invoked:

Chaith fear de na naoimh a chroisín agus dúirt sé, le n-a chuideadh héin agus le cuideadh Dé, go gcuirfeadh sé a chroisín go Toraigh ... Tháinig an dara fear agus dúirt sé mur' gcéadna: le n-a chuideadh héin agus le cuideadh Dé, go gcuirfeadh sé a chroisín go Toraigh ... Dúirt Colm Cille: "Le cuideadh Dé agus mo chuideadh héin, cuirfidh mé mo chroisín go Toraigh" (Ó Súilleabháin 1951–2: 196).

One of the saints took his staff and he said, with his own might and with the help of God that he would send his staff to Tory. A second man came and said the same: with his own might and with the help of God that he would send his staff to Tory. Colmcille said: "With the help of God and my own might, I will cast my staff to Tory".

The three princes of the Russian story also shoot three arrows in the same manner and this action is told in the story using similar collocations:

Пустил стрелу старший брат – упала она на боярский двор, прямо против девичья терема; пустил средний брат – полетела стрела к купцу на двор и остановилась у красного крыльца...; пустил младший брат – попала стрела в грязное болото... (Afanasyev 1985: 265).

The eldest brother shot his arrow – the arrow fell on the boyar courtyard... the middle brother shot the arrow – the arrow flew into the merchant's courtyard... the youngest brother shot the arrow – the arrow got right into the dirty bog...

In both instances, the phrases are constructed employing telic verbs as predicates, and the pointing weapons as the objects of the action. Being set off towards a certain location (the aim of the committed action) they are presented as the intended markers of it. Not only the actions, but the figures of the characters of the stories also serve as the repetition markers. Propp (1984: 200) continues to describe the repetition device in the Frog Princess fairy-tale by saying that

Используется повтор и в качестве средства характеристики героев, подчеркивая отличие и, наоборот, похожесть персона-

жей. Так, в сказке «Царевна-лягушка» с помощью повтора особо выделяется один герой – младший брат. Его непохожесть, исключительность показаны и с помощью противопоставления на лексико-синтаксическом уровне... Две части повтора как бы равноценны. Третья же часть противопоставлена им (вместе взятым). Если же рассматривать две первые части конструкции независимо друг от друга и сравнить каждую из них с третьей, то окажется, что первая конструкция еще не предполагает противоположного результата, а вторая, в отличие от первой, уже вызывает психологическое ожидание его. Слушатель, знакомый с «правилами» сказки, догадывается, что третья попытка должна принести иной результат.

The repetition is used also as a means of characterisation of the heroes, underlining the differences, and, on the other hand, the similarities between the personages. So, the only hero that is marked out by the repetition in the Frog Princess fairy tale is the youngest brother. His distinct and exclusive character is also counter-posed on the lexical-syntactic plane. The first two parts of the repetition are well-balanced with each other. The third part is distinctively contrasting in relation to them (taken together). If we were to look at the two first parts of the construction independent from each other and compare each of them with the third one, it turns out that the first clause does not yet suppose the opposite outcome, whereas the second, taken apart from the first, provokes a psychological expectation of change. An audience familiar with the "rules" of the fairy tale infers that the third attempt should bring a different result.

His words may well be applied to the framework of the story "Colmcille on Tory": once the staves are cast by the first two saints, it is expected that the action committed by the third one – Colmcille – (who is so distinct from the two) will induce a different repetition formula and a different result, and so it does.

6. Conclusion

But let us draw towards the end. In my contribution, I presented a chain of syntagmatic units within the Russian fairy tale and set them alongside a similar syntagmatic chain in its Irish counterpart adding Indian data as an illustrative comparanda. It is hoped that some compelling evidence was brought to light in order to support the argument that, in fact, the three plots (Colmcille on Tory, the Buddha on Sri Lanka and the Russian

tale The Frog Princess) stem from a universal motif of the acquisition of land, being one of the constituents of the universal paradigm of kingship. However, it is important to define the meaning of a key theoretical construct just mentioned – that of the "universal motif". I am inclined to follow the understanding of the term proposed by Neklyudov (2004: 240–1):

Мотив может рассматриваться не только как составная часть сюжета, но и как его эмбриональная форма... Более того, в функциональном плане мотив зависим от сюжета... Соответственно, «заимствование» мотива возможно только при наличии определенной «пилотной конструкции», позволяющей перенести его из одной традиции в другую; в структурном плане, в качестве таковой всегда выступает некий сюжет... Сюжет и мотив обладают различным качеством: если в основе сюжета лежит синтагматическая структура, то мотив по природе своей парадигматичен...

The motif cannot only be seen as a constituent of the plot, but also as its embryonic form... Moreover, on the functional plane, the motif is dependant on the plot... Consequently, the "borrowing" of the motif is possible only if a certain "pilot construction" is present, which allows the motif to be transposed from one tradition to another. From a structural point of view, a certain plot can serve as such a construction. The plot and the motif differ in their quality: it is the syntagmatic structure that lies in the basis of the plot, whereas the nature of the motif is paradigmatic.

So, in our case, the plot of the arrival of the saint Columcille on Tory and the plot of the "The Frog Princess" fairy tale can be presented through a single motif that can be split into smaller segments termed syntagmatic units. The units are united by rhythmic repetition and obtain similar syntactic structure. These units are: the seeking of a land (in the Russian tale metonymically presented as a seeking of a proper bride) to-be-conquered by the three candidates, the shooting of a pointed weapon in three directions, the three attempts (in the Russian tale presented as the three tasks) given to complete the acquisition of a new land, and finally, the ritual spreading of a royal mantle to cover and therefore to mark the territory of a future dominion. The spreading was allegedly carried out by Colmcille on Tory, and, in view of the Indian comparanda (the spreading of the skin during the *vāṇapeya* ceremony), the provenance of this syntagmatic segment can only be explained in terms of the royal inauguration paradigm.

The complex of beliefs to do with inauguration and kingship is a bit more sophisticated in the Russian fairy-tale. Not only have we dealt with the metaphorical representation of kingship in the images of royal bread

and royal carpet, but we also mentioned that the completion of the third task was violated by the burning of the frog skin. As soon as the acquisition of land is perceived in the Russian fairy tale in the marriage terms, the skin of the frog might well be a testing agency of the marriage. The fact that Ivan the Prince burns the Frog's skin prevents him from becoming a true husband of his supernatural wife, and, consequently, he loses his prospects of future kingship until he wins his wife back. We can certainly extend the Frog skin's supposedly regal connotation. However, whether it can be taken as a covert substitute of a certain component of the inauguration ritual or as some sort of a literary rudimentary form of the component, is yet to be determined.

Finally, the paradigmatic character of the motif in question must be briefly dealt with. To my mind, an extremely productive concept was developed by the late Russian mythologist E. Meletinsky who introduced a notion of the "archetypal motif". In Meletinsky's view, the archetypal motif is "a micro-plot with a certain predicate structure and certain independent deep meanings, all going back to archaic creative complexes of mythical nature" (cit. from Neklyudov 2004: 243).¹⁹

This definition probably provides one of the most intriguing explanations of the universal character of the notion of the motif from a semantic point of view. Both plots just discussed obtain certain predicate structure, and the revealed syntagmatic chains share common meaning all going back to the archaic mythical store of motifs to do with royal inauguration, land acquisition, domestication of space and, finally, the paradigm of ideal kingship.

Abbreviations

BCC – *Betha Colaim Chille* (see O'Kelleher & Schoepperle 1994)

DIL – Dictionary of the Irish Language (see Quin 1983)

LL – *The Book of Leinster*, formerly *Lebar na Núachongbála* (see Best, Bergin & O'Brien 1954)

LU – *Lebor na hUidre*, *The Book of the Dun Cow* (see Best & Bergin 1992)

MBh. – *Mahābhārata* (see Van Buitenen 1973)

Mvs. – *Mahāvamsa* (see Geiger 1958)

¹⁹ In original: "Е.М. Мелетинский с категорией мотива связал термин «архетипический мотив» – микросюжет с определенной предикатно-актантной структурой и более или менее самостоятельными глубинными смыслами, в конечном счете восходящими к архаическим мифотворческим комплексам".

NFC – UCD Delargy Centre for Irish Folklore and the National Folklore Collection (formerly known as Irish Folklore Collection), University College Dublin

ŚB – *Śatapatha Brāhmaṇa* (see Weber 1964, Eggeling 1889)

References

- AFANAS'YEV, A. N., 1985: 'The Frog Princess', in: *Russian Folk Fairy-tales of A.N. Afanas'yev*, Moscow: Nauka (In Russian: 'Царевна-лягушка: [Сказка] № 269' // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. М.: Наука), Vol. 2, 264–7.
- ALEXANDROVA, N., (= SAMOZVANTSEVA N.), 1989: 'Formation of Ideas on History in the Indian Buddhist tradition', in: Vertogradova, V., ed., *Buddhism: Its History and Culture*. Moscow: Oriental Publishers (published in Russian: Самозванцева, Н., 'Формирование представлений об истории в буддийской традиции Индии'. Буддизм. История и культура. Москва: «Восточная литература», 1989), 152–168.
- ALEXANDROVA, N., 2008: *The Path and the Text. The Chinese Pilgrims in India*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian: Н. В. Александрова, 2008, Путь и текст. Китайские паломники в Индии. Москва: «Восточная литература»).
- ANSON, V. P., 1966: 'Fairy-tale "The Frog Princess"', in: id., *Folklore as the Art of the Word* (In Russian: 'Волшебная сказка «Царевна-лягушка». Фольклор как искусство слова) Moscow: Nauka, 19–49.
- ANTON, H. H., 1982: 'Pseudo-Cyprian *De duodecim abusivis saeculi* und sein Einfluss auf den Kontinent, insbesondere auf die karolingischen Fürstenspiegel', in: Löwe, H., ed., *Ireland and Europe in Early Middle Ages; Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*, Stuttgart, vol. II, 568–617.
- BAUMGARTNER, E., 1987: *Tristan et Iseut: De la légende aux récits en vers*, Paris: Presses Universitaires de France.
- BEECH, J., ET AL., EDS., 2007: *Scottish Life and Society: Oral Literature and Performance Culture*, Edinburgh.
- BEST, R. I., & O. BERGIN, EDS., 1992: *Lebor na hUidre. The Book of the Dun Cow*, Dublin: RIA (3rd repr.; 1st ed. 1929).
- BEST, R. I., BERGIN, O. & M. A. O'BRIEN, EDS., 1954: *The Book of Leinster, formerly Lebar na Núachongbála*, vol. 1, Dublin: DIAS.
- BREEN, A., 2002: 'De XII Abusiis: Text and Transmission', in: Ní Cháthain, P. & M. Richter, eds., *Ireland and Europe in Early Middle Ages: Text and Transmission; Irland und Europa im früheren Mittelalter: Texte und Überlieferung*, Dublin: Four Courts, 78–94.

- BULATOV, M. A., ED., 2002: 'Frog Princess' (In Russian: 'Царевна-лягушка'), in: *Big Book of Russian Fairy Tales*, Moscow: Rosman, 279–292 (1st ed., in Russian: *Сборник русских народных сказок, песенок, загадок и скороговорок*. М.-Л.: Детская литература, 1941).
- CAREY, J., 2007: *Ireland and the Grail*, Celtic Studies Publications Series 11, Aberystwyth: Celtic Studies Publications.
- CARNEY, J., 1955: *Studies in Irish Literature and History*, Dublin: DIAS.
- DUMÉZIL, G., 1971: *Mythe et épopée. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi*, Paris: Mouton.
- EGGELING, J., 1885: *The Śatapatha Brāhmaṇa according to the Text of the Mādhyandina School*, 5 vols., *Sacred Books of the East* 12, 26, 41, 43, 44, Delhi: Motilal Banarsidass (repr. 1963).
- FIGUERE, S., 1967: 'Les origines orientales de la Légende du Graal: évolution des thèmes dans le cadre des cultures et des cults', *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe-XIIIe siècles*, Université de Poitiers, April–June, 207–19.
- FOMIN, M., 2010: 'And His Cloak Covered the Whole Island – Stories of Religious Conversion in Pāli and Medieval Irish Narrative Traditions', in: Fomin, M., Mac Mathúna, S. and V. Vertogradova, eds., *Sacred Topology of Early Ireland and Ancient India: Religious Paradigm Shift*, Journal of Indo-European Studies Monograph Series 57, 195–239: 209–15.
- GEIGER, W., ED., 1958 (1908): *The Mahāvamsa*, London: Pāli Text Society.
- IVANOV, VYACH. VS., 2004 (1985): 'Echoes of Motifs of the Medieval Celtic Literatures in Later Traditions', *Selected Works in Semiotics*, Moscow: Languages of Slavonic Cultures (In Russian: 'Отзвуки мотивов средневековых кельтских литератур в позднейших традициях', *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. М.: Языки славянской культуры; первая публикация: *Западноевропейская средневековая словесность*. М.: МГУ, 1985, 41–3), 453–5.
- KALYGUINE, V. P., 1986: *The Language of the Archaic Irish Poetry*, Moscow: Nauka Publishers (In Russian: *Язык древнейшей ирландской поэзии*. Москва: Наука), 2nd ed. (2003) Moscow: URSS. Transl. into French: Victor Kalyguine, *La langue de la poésie irlandaise archaïque*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1993.
- KANGLE, R. P., ED., 1969: *The Kāutilya Arthaśāstra*, University of Bombay Studies, Sanskrit, Prakrit and Pāli, no. 1, Part I (Edition), Bombay.
- KANGLE, R. P., ED., 1972: *The Kātiliya Arthaśāstra*, Part II (The Translation), Bombay.
- KLIČH, E., 1903: 'Teksty białoruskie z pow. Nowogrodzkiego', in: *Materialy i prace komisji językowej*, Krakow.
- KOREPOVA, K. E., 1980: 'The Plot of "The Frog Princess" in the Eastern Slavic Folklore Tradition', in: *Aspects of the Folklore Plot and Composition*, Gorky:

- Gorky University Press (In Russian: 'Сюжет «Царевна-лягушка» в восточнославянской сказочной традиции'. // Вопросы сюжета и композиции. Горький: Горьковский ГУ).
- LOOMIS, R. S., 1963: *The Development of Arthurian Romance*, New York: Harper & Row.
- LOTMAN, YU., 2000: 'Inside the Thinking Worlds. Part 2. Symbolical Spaces', in: *The Semiosphere*, St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. (In Russian: Ю.М. Лотман, *Внутри мыслящих миров*. Часть вторая. Символические пространства // *Семносфера*. Санкт-Петербург, 'Искусство-СПб').
- LYSAGHT, P., Ó CATHAÍN, S., & Ó HOGAÍN, D., EDS., 1999: *Islanders and Water-Dwellers, Proceedings of the Celtic-Nordic-Baltic Folklore symposium held at University College Dublin, 16–19 June, 1996*, Dublin: DBA Publications.
- MAC MATHÚNA, S., 1994: 'The Structure and Transmission of Early Irish Voyage Literature', in: Tristram, H. L. C., ed., *Text und Zeittiefe, ScriptOralia* 58, Tübingen: Niemeyer, 313–57.
- MAC MATHÚNA, S., 1996: 'Motif and Episodic Clustering in Early Irish Voyage Literature', in: Tristram, H. L. C., ed., *(Re)Oralisierung, ScriptOralia* 84, Tübingen: Niemeyer, 247–62.
- MAC MATHÚNA, S., 2000: 'Contributions to a Study of the Voyages of St. Brendan and St. Malo', in: Wooding, J. M., ed., *The Otherworld Voyage in Early Irish Literature*, Dublin: Four Courts, 157–74.
- MAC MATHÚNA, S., 2006: 'The Irish Life of Saint Brendan: Textual History, Structure and Date', in: Burgess, G. S. & C. Strijbosch, eds., *The Brendan Legend: Texts and Versions*, Leiden, Boston: Brill, 117–158.
- MARX, J., 1965: *Novelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris: Klincksieck.
- MEENS, R., 1998: 'Politics, Mirrors of Princes and the Bible: Sins, Kings and the Well-being of the Realm', *Early Medieval Europe* 7, no. 3, 345–57.
- MEID, W., 1974: 'Dichtkunst, Rechtspflege und Medizin im alten Irland: Zur Struktur der altirischen Gesellschaft', in: *Antiquitates Indogermanica: Studien zur Indogermanischen Altertumskunde und zur Sprach- und Kulturgeschichte der indogermanischen Völker: Gedenkschrift Hermann Güntert zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 23. 1973. April. Hrsg. von M. Mayrhofer, W. Meid, B. Schlerath, R. Schmitt*, Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft 12, Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen der Universität.
- MELETINSKY, E. M., 1976: *Poetics of the Myth* (In Russian: Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*), Moscow: Oriental Publishers.
- NAZIROV, R. G., 1982: 'Resurrection from bones in myths and fairy-tales', in: *Folklore of the nations of the Russian Federation*, Ufa (In Russian: 'Возрождение из костей в мифах и сказках'. // *Фольклор народов РСФСР: Сборник статей*. Уфа), 28–35.

- NEKLYUDOV, S. YU., 2004: 'Motif & Text', in: Tolstaya, S., ed., 2004. *Language of Culture: Semantics and Grammar*, Moscow: Indrik (In Russian: 'Мотив и текст', *Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996)*). Отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индик, 236–247.
- NEVELOV, E. M., 1997: 'The Tale about Piotr and Fevroniya and the 'Frog Princess'', in: *Ryabinin Readings-95. Proceedings of the International Conference*, Petrozavodsk (In Russian: 'Повесть о Петре и Февронии и «Царевна-Лягушка»', *Материалы международной научной конференции «Рябининские чтения-1995». Сборник научных докладов, Петрозаводск*).
- NIKIFOROV, A., 1934: 'Important Stylistic Devices in the Text of the Northern Russian Fairy Tale' (In Russian: 'Важнейшие стилистические линии в тексте северной русской сказки'), *Slavia* 13, no. 1, 36–58.
- Ó CRUALAOICH, G., 2004: *The Book of the Cailleach. Stories of the Wise-Woman Healer*, Cork: Cork University Press, 12–37.
- Ó FIANNACHTA, P., 1985: 'Betha Choluimb Chille', *Léachtaí Cholm Cille* 16, 11–33.
- Ó HÓGAIN, D., 1985: *The Hero in Irish Folk History*, Dublin: Gill & Macmillan.
- O'KEEFE, J. G., 1913: *Bulle Shuibhne. The Frenzy of Suibhne being The Adventures of Suibhne Geilt. A Middle-Irish Romance. Irish Text Society Main Series 12*, London: Irish Text Society.
- O'KEEFE, J. G., 1931: *Bulle Shuibhne, Medieval and Modern Irish Series 1*, Dublin: DIAS.
- O'KELLEHER, A., & SCHOEPFERLE, G., eds., 1994 (1918): *Betha Colaim Chille. Life of Columcille. Compiled by Maghnas Ó Domhnaill in 1532*, Dublin: DIAS (repr. of the University of Illinois ed.).
- OLMSTED, G., 'The Gundestrup version of *Táin Bó Cúailnge*', *Antiquity* 50, no. 198, 95–103.
- Ó SUILLEABHAIN, S., 1951–2: 'Naomh. 85. Colm Cille i dToraigh', *Béaloidéas* 21, 196–198.
- PADEL, O. J., 1981: 'The Cornish Background of the Tristan Stories', *Cambridge Medieval Celtic Studies* 1, 53–81.
- PROPP, V., 1967: *Folklore and Reality* (In Russian: *Фольклор и действительность*, М.), Moscow: Nauka.
- PROPP, V., 1968: *Morphology of the Folktale*, 2nd ed., transl. L. Scott, rev. L. A. Wagner, Austin & London: University of Texas Press.
- PROPP, V., 1984: *Russian Fairy-tale*, Leningrad: Nauka.
- RAU, W., 1957: *Staat und Gesellschaft im alten Indien nach den Brāhmāna-Texten dargestellt*, Wiesbaden: Harrassowitz.

- ROMANOV, V. N., 1978: 'The Notions 'King' and 'Kingdom' in Ancient Indian Political Theory' (In Russian: 'Древнеиндийские представления о царе и царстве'), *Vestnik Drevnej Istorii* 4, 26–33.
- ROMANOV, V. N., 1987: 'Observations on the Nature of the *Mahābhārata*', in: Vertogradova, V. V., ed., *India: Text, Culture*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian: 'Наблюдения над природой Махабхараты', *Индия: Текст, Культура*, под ред. В. В. Вертоградовой, М., 'Восточная литература'), 88–104.
- SMITH, B. L., 1972: 'The Ideal Social Order as Portrayed in the Chronicles of Ceylon', in: Smith, B. L., Reynolds F. & G. Obeyesekere, eds., *The Two Wheels of Dhamma: Essays on the Theravada Tradition in India and Ceylon*, Chambersburg, PA: American Academy of Religion, 31–57.
- STOKES, W., 1904: ED. & TRANS., 'Esnada Tige Buchet: The Songs of Buchet's House', *Revue Celtique* 25, 18–38, 225–27.
- STRUBOSCH, C., 2000: *The Seafaring Saint. Sources and Analogues of the Twelfth-Century Voyage of Saint Brendan*, Dublin: Four Courts.
- SZÖVÉRFY, J., 1956–7: 'Manus O'Donell and Irish Folk Tradition', *Éigse* 8, 108–132.
- THIERMAN, D. H., 1989: *Stories from Tory Island*, Dublin: Country House.
- THOMPSON, S., 1932–6: *Motif Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, Bloomington: Indiana University Press.
- TOPOROV, V. N., 1995: 'On Early Indian Charm Tradition', in: Sveshnikova, A., *Minor Forms of Folklore*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian, 'О древнеиндийской заговорной традиции', *Малые формы фольклора. Сборник статей памяти Г.Л. Пермякова*. Сост. А.Н. Свешникова. М.: Восточная литература), 8–104.
- VAN BUITENEN, J. A. B., ED. & TRANS., 1973: *The Mahābhārata*, vol. 1. (*Adi-parva: The Book of the Beginning*), Chicago & London: The University of Chicago Press.
- VERTOGRADOVA, V. V., 1975: 'Architecture', in: Gerasimov, A.V., ed., *The Culture of the Early India*, Moscow: Oriental Publishers (In Russian: 'Архитектура', *Культура древней Индии*, Москва, 'Восточная литература'), 293–314.
- WATKINS, C., 1995: *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford: Oxford University Press.
- WEBER, A., ED., 1964: *The Śatapatha-Brāhmaṇa in the Mādhyandina-Śakhā with Extracts from the Commentaries of Sāyana, Harisvāmin and Dvivedaganga*, *The Chowkhamba Sanskrit Series*, 96, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office (repr. of 1924 Leipzig Brockhaus edition).

Zhukova, L., ed., 2002: *Frog Princess* (In Russian: Царевна-лягушка, М.: Белый город), Moscow.

Մաքսիմ ֆոմին
ՀՈՂԵՐԻ ՁԵՌՔ ԲԵՐՄԱՆ ԴԻՊԼՈՄԱՏԻ ԻՌԱՆԴԱԿԱՆ
ԵՎ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ
Ամփոփում

Բանագետներին քաջ հայտնի է, որ պատմականորեն միմյանց հետ առնչություն չունեցած ժողովուրդները կարող են ունենալ շատ նման պատմություններ: Նշված ընդհանրությունների համարժեք մեկնության համար անհրաժեշտ է ճիշտ ընկալել վերջիններիս բնույթը: Հողվածում փորձ է արվում ապացուցել, որ տարբեր մշակույթներից սերված և առերևույթ միմյանց հակադրվող երեք տարարնույթ սյուժեներ՝ Քոլումբիյի պատմությունը Իռլանդիայի Թորի կղզում, Բուդդայինը Շրի Լանկայում և ռուսական գորտ-արքայադստեր հեքիաթը ծագում են նույն՝ թագավորության նախատիպ ներկայացնող հողերի ձեռք բերման համընդհանուր դիպաշարից: Երեք սյուժեներն էլ կարող են դիտվել որպես թագավորության փոխաբերական դրսևորում բանահյուսական ավանդությունների համատեքստում: Քոլումբիյը հայտնվում է հեթանոսներով բնակեցված Թորի կղզում՝ մի քանի վանականների ուղեկցությամբ: Տեղացիներից սուրբը խնդրում է փոքրիկ հողակտոր, որ եկեղեցի կառուցի, սակայն մերժվում է: Ի վերջո խնդրում է իր թիկնոցի չափ հողակտոր. թիկնոցը, մեծանալով, ծածկում է ողջ կղզին: Շատ նման մի ավանդություն է մեզ հասել լանկյան դիցաբանությունից. Բուդդան, հայտնվելով Շրի Լանկա կղզում, բնակիչներին խնդրում է թույլ տան իր թիկնոցը փռել ու նստել վրան: Թիկնոցը, մեծանալով, ծածկում է ամբողջ Շրի Լանկան: Ռուսական հեքիաթում հողի ձեռք բերման ու թագավորության փոխաբերական դրսևորման համարժեքներից է գորտ արքայադստեր գործած գորգը, որի վրա ողջ թագավորությունն է՝ քաղաքներով, գետերով:

* Հողվածն առաջին անգամ հրատարակվել է *Celts and Slavs in Central and Southeastern Europe: Studia Celto Slavica III*, (Zagreb 2010) հողվածների ժողովածուում: Վերահրատարակվում է խմբագրական խորհրդի թույլտվությամբ:

Լուսինե Հայրիյան

ԱՆԴԵՐՍԵՆԻ ՀԵՔԻԱՔՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ՀԱՅԵՐԵՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆԻ ՀԵՏԱՔՐԲՐՈՒԹՅԱՆ ԴԻՏԱԿԵՏՈՒՄ

19-րդ դարի ութսունական թվականների սկզբից Աղայանը շրջադարձ է կատարում դեպի ստեղծագործական նոր ասպարեզ՝ հեքիաթագրություն: Գրողի տաղանդը հեքիաթագրության բնագավառում զարգանում է՝ հենվելով բանահյուսական հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունների և համաշխարհային փորձի ճանաչման սկզբունքների վրա:

Աղայանի հեքիաթները եղել և մնում են հետազոտական դիտակետում, մինչդեռ նրա և համաշխարհային մեծ ճանաչում գտած հեքիաթագիրների ստեղծագործական առնչությունները, աղերսները, ազդեցությունները շարունակում են քիչ ուսումնասիրված մնալ:

Դեռևս Աղայանի ժամանակակիցները կոչում են գրողին «հայոց Անդերսեն» պատվանունով՝ համեմատելով վերջինիս դանիացի հանրահռչակ Հանս Բրիստիան Անդերսենի հետ (1805-1875) (Լեո 1989, 314):

Գրողների մեծ ճանաչումը, որը ձեռք է բերվել հեքիաթի ժանրում ստեղծագործելու մղման արդյունքում, նրանց առավել ցայտուն ընդհանրությունն է: Հենց այս ոլորտում բացահայտվեց նրանց գրական մեծ տաղանդը: Աղայանի՝ հայ հեքիաթագրությանը մատուցած ծառայությունն առավել դիպուկ է որակել Թումանյանը. «Բայց ով է մրցել նրա հետ, երբ նա «Անահիտ» է պատմել կամ «Գյուլնազ տատի հեքիաթը» և գրույց է արել երեխաների հետ կախարդական աշխարհներից» (Ղազարոս Աղայանը ժամանակակիցների հուշերում 1967, 76):

Նույնքան անգերազանցելի է եղել «հեքիաթների անմահ ստեղծողի» (Աղայան 1962, 448) Անդերսենի տաղանդը եվրոպական գրականության մեջ:

Հոգեհարազատության զգացումով ներշնչված՝ Աղայանը կատարում է ռուսական «Родник» ամսագրի 1890թ. հուլիս-օգոստոսյան միացյալ համարում տպագրված Ե. Ա. Սիստեայի «Հեքիաթների անմահ ստեղծողը» կենսագրական ակնարկի թարգմանությունը, որը լուսնծայվում է «Աղբյուրի» 1890թ. վերջին հինգ համարներում (№ 8-9, 294-315, № 10, 348-361, № 11, 400-411 և № 12, 451-458): Կցելով նյութին որոշակի միջամտություններ՝ Աղայանն արտահայտում է իր անկեղծ հիացմունքն Անդերսենի ստեղծագործության՝ մասնավորապես հեքիաթների վերաբերյալ և դրանով բացատրում Անդերսենի կենսագրությամբ հետաքրքրված լինելու հանգամանքը. «Գիտենալ Անդերսենի հեքիաթները և չփափագիլ գիտենալու, թե ինչպիսի մարդ է Անդերսենը՝ անկարելի է» (Աղայան 1962, 450): Նույն հիացմունքով, սակայն, Աղայանը չի խոսում անդերսենյան հեքիաթների հայերեն թարգմանությունների վերաբերյալ, վերջինիս չի գոհացնում դրանց թարգմանական որակը. «...ծանոթանալով հռչակավոր բանասերի կյանքին, այն մարդուն, որի հեքիաթները թարգմանված են բոլոր եվրոպական լեզուներով, կան և հայերեն թարգմանություններ, թեև ոչ այնքան հաջող», - գրում է Աղայանը

(Աղայան 1962, 449): 19-րդ դարի 80-90-ական թվ.-ին և 20-րդ դարասկզբին, Անդերսենը հայտնվել էր հայ հրատարակիչների և թարգմանիչների ուշադրության կենտրոնում. 1882թ.-ին Տ. Նազարյանի հրատարակչությունը Թիֆլիսում լուսնծայում է Անդերսենի «Սոխակ» և «Խոզարած» հեքիաթները՝ գրքույկին կցելով փոքրիկ նախաբան և ակնկալելով թարգմանական լեզվի վերաբերյալ անաչառ քննադատություն. «...թարգմանության լեզուի մասին կը յուսանք որ մամուլը անաչառ դատողությամբ տայ» (Անդերսեն 1882, 3): «Աղբյուր» ամսագրի 1890թ.-ի 1-ին համարում տպագրվում է Անդերսենի «Աղջիկն ու լուցկիները» հեքիաթը Ալ. Ծատուրյանի թարգմանությամբ: 1904թ. Թիֆլիսում հրատարակվում են «Անդերսենի հեքիաթները»՝ 9 հեքիաթ հեղինակի կենսագրական մանրամասներով, Տ. Զավենի ֆրանսերենից-հայերեն թարգմանությամբ և այլն):

Անդրադարձն Անդերսենի կենսագրությանը և ակնարկի լուսնծայումը «Աղբյուրի» էջերում պայմանավորված էր նաև ամսագրի հիմնական սկզբունքներից մեկով. այն է՝ «երեխաներին կրթել մեծ մարդկանց օրինակով»: Այս հիմնարար սկզբունքի մասին ասվում է «Աղբյուրի» 1884թ. 3-րդ համարի հավելվածում (Հակոբյան 1959, 68):

Աղայանը կատարում է Անդերսենի կենսագրական ակնարկի թարգմանությունը՝ տեսնելով դանիացի հեքիաթագիրն «մեծ մարդկանց» բույլում կարևորելով գրողի տաղանդն ու ստեղծագործությունների արժեքավորությունը:

Իրենց գաղափարական-ստեղծագործական նկարագրով և մասնավորապես իբրև հեքիաթագիրներ, Հ. Բ. Անդերսենն ու Ղ. Աղայանն ունեն բազմաթիվ ընդհանրություններ, որոնք տեսանելի են գրողների ստեղծագործական ճակատագրերում, ընտրված ուղիներում և նույնիսկ վերջիններիս ստեղծագործությունների վերաբերյալ կատարված գրաքննական գնահատականներում, ինչը ժամանակին նկատել է Աղայանը, ցավով նշելով ակնարկում «ինասեր և նորատյաց» քննադատների անզիջում գնահատականների մասին, որոնք անարդարացի էին գտնվել Անդերսենի և նրա ստեղծագործությունների նկատմամբ: Վերջինս հարկ է համարում «միջանկյալ և բնագրից դուրս մի ծանոթություն տալ», որում պարզաբանում է «կյանք, պարզություն, անմեղություն, բնականություն» մեթոդը հնասեր նորատյացների քննաքննությունները, այսպիսով, զուգահեռ տանելով Անդերսենի քննադատների և իր ժամանակակից քննաքննների միջև: Աղայանի արդարացի կարծիքով «ինչքան էլ լավ գրես, եթե աշխարհիկ է պահպանած չես հին բանաստեղծելու ձևը, ճարտասանության կանոնները, նրանք (հնասերները, իմը՝ Լ. Հ.) կմերժեն: Նրանց համար կյանք, պարզություն, անմեղություն, բնականություն չկա, - ավելացնում է Աղայանը, - այլ միայն արվեստ է այն էլ շատ անգամ ճոռոմաբանության և արվեստականության միայն արվեստ է այն էլ շատ անգամ ճոռոմաբանության և արվեստականության միայն արվեստ է» (Աղայան 1962, 473): Նման անարդարության հանդիպել էր նաև հայ հեքիաթագիրը, Աղայանի ստեղծագործությունն անարդարացի դատելու միտումին հակված էին նույնիսկ ուշ շրջանի որոշ գրաքննադատներ: Խոսում օրինակ է Մխիթարյան միաբանության գրագետներից հայր Միմենոն Երեմյանի անդրադարձը Աղայանի երգերին ու հեքիաթներին: Վերջինս, Վենետիկում տպագրված «Ազգային դեմքեր» գրքում, խոսում է հայ գրականության մեջ կատարված բանահյուսական մշակումների, նաև Աղայանի երգերի ու հեքիաթների մասին, ըստ արժանվույն չգնահատելով դրանց պարզ, ժողովրդական բառ ու բանով համեմված լեզուն: Նրա կարծիքով Աղայանն ուղղակի «շպարել է իր գրվածքները նախշուն բառերով, ճոխացրել իր գրությունները առասպելներով, և կարգ մը անքննադատ դասակարգերուն համար նշանավոր գրագետ մը համարվել» (Երեմյան 1920, 39):

Գրողներին ուղղված նմանօրինակ մեղադրանքները ժողովրդական պատկերավոր լեզվից և հեքիաթի ձևակադապարային հնարավորություններից հրաժարվելու պատճառ չհանդիսացան: Երկուսն էլ համոզված էին, որ նման սկզբունքներով գրված հեքիաթները հետաքրքիր կլինեն թե՛ մեծերին, թե՛ փոքրերին:

«Իմ կյանքի հեքիաթում» Անդերսենը խոստովանում է. «Առաջին հրատարակության մեջ ներառված էին մանկությունից ինձ հայտնի հեքիաթները. Մոզեուսի օրինակով՝ ես պարզապես վերաշարադրելի էի դրանք՝ պահպանելով, ըստ իս, ամենահարմար և բնական միևնույն լեզուն և ոճը: Գիտակցելով, որ գիտակ ըննադատները խարազանելու են ինձ հենց այդ լեզվի համար՝ վերնագրեցի հեքիաթներս՝ «Հեքիաթներ երեխաների համար», ընթերցողներին ցանկալի տեսակետին հանգեցնելու նպատակով, սակայն ես մշտապես նկատի եմ ունեցել, որ գրում եմ դրանք ոչ միայն երեխաների, այլ նաև մեծահասակների համար» (Важдаев, 1957, 67–68., <http://www.sky-artcom/Гренбек>):

Մանկական գրականության մեծ նվիրյալ Ադայանը նույնպես «Մի կիսապատասխան «Մուրճ» ամսագրին» հոդվածում խորհուրդ է տալիս իր հեքիաթները կարդալ ոչ միայն փոքրերին, այլև՝ մեծերին (Ադայան 1963, 214), որոնք հեքիաթագրի գրչի տակ վերածվում էին իրական աշխարհի ճշգրիտ պատկերման, և այն վերափոխելու լավագույն միջոցների:

«Նախնականին մոտենալու» (Ադայան 1963, 213) ադայանական մղումը ճիշտ չէր ընկալվում, ժամանակի որոշ գրական ըննադատների և մանկավարժների կողմից: Ադայանի հեքիաթները նույնիսկ կործանարար էին համարում «անմեղ երեխաների քնքուշ խելքի և երևակայության» համար (Ղազարյան 1890, 422):

Ադայանը կարողանում է հիմնավոր և ծանրակշիռ փաստարկներով հակադարձել ըննադատներին. վերջինս գտնում էր, որ հեքիաթների անկրկնելի աշխարհը երեխայի երևակայությունը զարգացնելու անփոխարինելի միջոց է. «Եթե ես գիտենայի, թե որպիսի հեքիաթների լսելով է զարգացել Շեքսպիրի, Մերվանտեսի, Գյոթեի, Շիլլերի, Կոլումբի և սրանց նմանների երևակայությունը, ես նույն հեքիաթները կտայի և իմ ընթերցող սիրելի մանուկներին, թեկուզ նրանց լսած հեքիաթները լինեին ավելի ևս ահուդի և զարհուրելի» (Ադայան 1963, 214):

Ժամանակին նման մեղադրանքներ ուղղվել են նաև Անդերսենին, որոնց հեքիաթագիրը անդրադարձել է «Փոքրիկ Իդայի ծաղիկները» (1835) և «Օլե-Լուկոյե» (1841) հեքիաթներում. երիտասարդ ուսանողին և Օլե-Լուկոյեին վերոհիշյալ հեքիաթներում մեղադրում են երեխաների գլուխները հիմարություններով լցնելու և երևակայությունն աղավաղելու մեջ. Անդերսենն իր հերոս Օլե-Լուկոյեի շուրթերով, հակադարձում է վաղ ըննադատներին (Անդերսեն 1980, 188):

Ժամանակի և տարածության հեռավորությունը չի խանգարում նմանություններ նկատել նույնիսկ գրողներին դեպ ժողովրդական բանահյուսության գանձարանն ու հեքիաթի ժանրաձևն ուղղորդող հանգամանքների միջև:

Հեքիաթին դիմելու Ադայանի կողմնորոշումը պայմանավորված էր դարձյալական կրթության ժողովրդականացման պահանջով, ինչպես նաև որոշակի քաղաքական հանգամանքներով՝ ութսունական թվականների սկզբից ծայր առած գրաքննական խստություններով, ազատ մտքի ու խոսքի հետապնդումներով, իրականությունն ազատորեն ներկայացնելու, կնճռոտ հարցերի վերքաշման արգելքով: (Հակոբջանյան 2007, 366):

Հեքիաթներին դիմելը՝ ազատ արտահայտվելու միջոց է եղել նաև Անդերսենի համար: Գրողը համոզված էր, որ իսկական արվեստը պետք է անքակտելիորեն կապված լինի կյանքին. «Յուրաքանչյուր առարկա պետք է անվանել իր անունով և եթե դա վախեցնում է իրական կյանքում, ուրեմն անհրաժեշտ է իրագործել թեկուզ հեքիաթում» (Важдаев 1957, 93):

Անդերսենը հեքիաթի միջոցով տեսակետ էր հայտնում ժամանակի նշանակալի իրադարձությունների, հիմնախնդիրների և հասարակական զարգացման վերաբերյալ, փառաբանում մարդկային հանճարի վիթխարի ուժը. «Փառքի փշոտ ճանապարհը» (1855) հեքիաթում համաշխարհային պատմության՝ «կախարդական լապտերի», օգնությամբ ներկայացնում է «մտքի նահատակներին», որոնց փառքի ուղին փշոտ էր ու դժվարանցանելի՝ Արիստոֆանես, Սոկրատես, Հոմերոս, Ֆիրդուսի, Տիկտ Բրագե, Կոլումբոս, Գալիլեյ, ահա՛ մեծ պոետների, մտածողների, ճշմարտության մարտիկների վեր խոյացող անունները, որոնց վարքն ու գործը ներկայացնում է հեքիաթագիրը: Նրանց շարքը լրացնում է Քրիսթերն 2-րդը, որին Անդերսենն անվանում է «ժողովրդի սիրելին, գյուղացիների և քաղաքացիների բարեկամը» (Важдаев 1957, 95–97):

Նույն սկզբունքը կիրառում էր Ադայանը ժողովրդական հեքիաթների որոշ մշակումներում. վերջինս ժամանակի հասարակական խնդիրներին, քաղաքական կացությանն անդրադառնում էր հակադրելով հեքիաթային իրականությունն ու ներկան՝ հեքիաթներին ազգային-պատմական գունավորումով հաղորդելու միջոցով:

Ադայանը ստեղծում է պատմաաշխարհագրական ստույգ միջավայր՝ մեծ համակրանքով և ակնածանքով հիշատակում Ադվանից աշխարհի թագավոր Վաչագան Բարեպաշտին, ժամանակի Ադվանից կաթողիկոս Շուփադիշային, ազգային խորհրդանիշ դարձած Մեսրոպ Մաշտոցին և այլոց (Հակոբջանյան 200, 370–372):

Գրողն իր հեքիաթներում նշում է նաև աշխարհագրական բազմաթիվ տեղանուններ (Պարսկաստան, Մասիս սար, Կուր, Հնդկաստան, Հացիկ, Ադվանից աշխարհ, Պարտավ, Գանձակ, Շուշի, Թաթևառ, Թիֆլիս, Սպահան, Խորասան, Հաշտարխան)՝ այսպիսով ստեղծելով աշխարհագրական ստույգ միջավայր:

Մի շարք հեքիաթներում աշխարհագրական տեղանունների մատնանշման, աշխարհագրական ստույգ միջավայրի կերտման անհրաժեշտությունը տեսել է նաև Անդերսենը: «Երջանկության կրկնակոշիկներ» (1838) հեքիաթում դանիացի հեքիաթագիրը շեղվելով հեքիաթի ձևակադապարային առանձնահատկություններից ներկայացնում է ընթերցողին Կոպենհագենը՝ էստերզագե փողոցն ու Թագավորական հրապարակից քիչ հեռու գտնվող առանձնատները: «Արագիկներ» (1839) հեքիաթում գրողը պատմում է Եգիպտոսի, Աֆրիկայի և նույնիսկ բուրգերի ու աֆրիկյան բնակլիմայական առանձնահատկությունների մասին (Տրայե 1987, 65–66, 77):

Անդերսենի մի շարք հեքիաթներում («Թագավորի նոր զգեստը» (1837), «Երջանկության կրկնակոշիկներ», «Այգեպանն ու տերերը» (1872) և այլն) սուր են դրված դասակարգային մենաշնորհների, արտոնությունների խնդիրները, որի համար վերջինս ննթարկվում է դատափետման: «Դաննորա» հանդեսը մեղադրում է գրողին արքայական տոհմիկ ծագումով և պատվելի մարդկանց նկատմամբ ցուցաբերած անարգանքի մեջ՝ խորհուրդ տալով նրան օրինակ վերցնել ֆրանսիական նմուշներից կամ առհասարակ չստեղծագործել այդ ժանրում (Տրայե 1987, 78):

Իր հեքիաթներում Աղայանը նույնպես երբեք չէր հիմնում է անմիջական քննադատություն. «Հոգևորականությունն այն ժամանակ մի ձրիակեր դասակարգ չէր, – գրում է Աղայանը «Անահիտ» հեքիաթում: Բոլոր վանքերը մի–մի գործարան էին, ուր պատրաստում էին ազնիվ մագաղաթ, գրում էին, կազմում էին և բացի սրանից իրանց բոլոր հագուստներն ու կարասիքը իրանց ձեռքովն էին պատրաստում» (Աղայան 1992, 118):

Հասարակական կյանքի կազմակերպման գործում Աղայանը կարևորում էր յուրաքանչյուրի մասնակցությունը՝ փայլուն գիտակցելով, սակայն, որ հասարակության շերտավորման պարագայում, առավել մեծ պատասխանատվություն պետք է ցուցաբերի վերնախավը և այն մարդիկ, ովքեր իշխանություն ունեն՝ «հոգևոր և մարմնավոր կառավարությունը» (Աղայան 1963, 189):

Գրողը, մասնավորապես, «Անահիտ» հեքիաթի տիրույթն օգտագործում է առաջնորդների, հոգևորականների, վերնախավի այնպիսի մոդելներ կերտելու համար, որոնք պետք է օրինակի նշանակություն, արժեք ստանային:

Եվ Աղեքսենը, և Աղայանը կերտել են հերոսներ, որոնց բարոյական որակները չափվում են աշխատանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով. աշխատանքի և աշխատասիրության օրինակներ են նաև բարձրաշխարհիկ, ազնվագարմ ծագումով որոշ կերպարներ, որոնք իրենց դիրքին անհարիր չեն համարում բանալ քաղաքի դարպասները ամպրոպային, անձրևոտ եղանակին («Արքայադուստրը սիսեռի հատիկի վրա», 1835), վարել տնտեսությունը («Ջրահարսը», 1837), անկոտրում աշխատել եղբայրների փրկության համար («Վայրի կարապետը», 1838) կամ ձեռք բերելով դիպակագործի հմտություններ, ազատվել մահվան ճիգաններից («Անահիտ», 1881):

Մեծանուն հեքիաթագիրները համեմուն են հեքիաթները կենցաղային մանրամասներով, բնության նկարագրություններով, ծանոթ աշխարհագրական տեղանունների ու ազգային հատկանիշների կիրառությամբ, որոնք ավելի հարագատ և ազգային են դարձնում ստեղծագործությունները՝ վերջիններս հեռացնելով հեքիաթի ժանրային ավանդույթներից և նկարագրական վերացականությունից. դանիացի հեղինակը հեքիաթներ արարելիս ոգեշնչվել է հայրենի բնության անսպառ գեղեցկությունից, որի գրկում էլ, իր իսկ խոստովանությամբ, գրել է հեքիաթների մեծ մասը. «...այն խաղաղ լճափներին, անտառների խորքում, կանաչ մարգագետիններում, որտեղ թփերի միջից թռչում և թռչկոտում էր փափանք, որտեղ հաստատ քայլերով զրոսնում էր արագիլը ...» (Бажаев 1957, 106–107):

Բնաշխարհի չքնաղ նկարագրություններով առանձնանում են նաև Աղայանի հեքիաթները: Բնության կենսարար լիցքերն են ստանում Պախրատուրը («Աստառի մանուկը»), Եղեգնուհին («Եղեգնուհի»), Արսենը («Ասլան–Բալա»), Այծատուրը («Այծատուր»), Արևամանուկն («Արևամանուկ») ու Վաչագանը («Անահիտ»): Աղայանը բնության մեջ տեսնում էր այն ներդաշնակությունը, որը ցանկանում էր հաստատված տեսնել նաև հասարակական կյանքում, թերևս սրանով է պայմանավորված բնության ներդաշնակությունը ճաշակած հերոսների առատությունը Աղայանի հեքիաթներում:

Աղայանի և Աղեքսենի հեքիաթները աչքի են ընկնում նաև կանացի ուժեղ կերպարներով, որոնց պասիվ դեր չի հատկացված. կինը և Աղեքսենի, և Աղայանի հեքիաթներում սկզբունքային է, կամային, մտավոր, բարոյական, ֆիզիկական որակներով չի գիջում տղամարդկանց՝ որոշ դեպքերում նույնիսկ գերազանցելով նրանց: Հեքիաթագիրները կերտել են կին կերպարներ, որոնք մեկուսացված չեն

ընտանիքում և անմասն չեն հասարակական կյանքից, ունեն ինքնուրույն որոշումներ կայացնելու, ինքնուրույն գործելու, սիրելի աշխատանքով զբաղվելու և ինքնահաստատման ազատությունը, ընտանիքին, հասարակությանը օգտակար լինելու բարձր առաքինությունը:

Գրական հեքիաթը, լինելով սինթետիկ ժանրաձև, ամփոփում է և ժողովրդական բանահյուսությանը բնորոշ գծեր, և գրական տարբեր ժանրերի տարրեր, որպես հեղինակային ստեղծագործություն, ունի բանահյուսական ժանրից տարբերվող մի շարք կառուցվածքային տարբերակիչ առանձնահատկություններ և կրում է գրողի գաղափարական, պոետիկական շեշտը, ինչն էլ թույլ է տալիս ժանրը դասել գրական մյուս ժանրաձևերի թվին, սակայն երբեք չհեռացնելով այն բուն ակունքից՝ բանահյուսությունից: Գրական հեքիաթի վերոնշյալ առանձնահատկությունները, ժանրային տարրորոշիչները, բնորոշ են նաև Աղայանի հեքիաթներին, քանի որ, ժողովրդական հեքիաթները գրական մշակման ենթարկելով, հեքիաթագիրը ստեղծել է գրական հեքիաթի նմուշներ, որոնք կառուցվածքային, կերպարային տարրերով ենթարկվել են գրողի կամքին, սակայն որոշ մշակումներում հեքիաթագիրն աշխատել է հարազատ մնալ քնագրին: Ինչպես նկատում է Լեոն, Աղայանը «վարվում է այդ նյութերի հետ թե իբրև ստեղծագործող և թե իբրև վերարտադրող, վերամշակող» (Լեո 1989, 310):

Կարծում ենք, Աղայանը հեքիաթագրության ոլորտում առաջնորդվել է նույն սկզբունքով, որը կիրառում էր նաև մանկավարժական աշխատությունների ստեղծման ընթացքում: Մանկավարժը դրանք գրում էր՝ ժամանակի առաջավոր մանկավարժության (Դ. Ուշինսկի, Դ. Պիսարև, Լ. Տոլստոյ, Ի. Պաուստև, Վ. Վոդովոզով և այլն) սկզբունքները իր և հայ նախորդների մանկավարժական փորձով խտացնելով (Գյուլնազարյան 1961, 45):

Նույն սկզբունքը Աղայանը կիրառում է ժողովրդական հեքիաթները գեղարվեստորեն մշակելիս. հետևելով հայ գրականության ավանդույթներին և համաշխարհային փորձին՝ գրողը բանահյուսական հեքիաթը ներմուծում է հայ նոր գրականություն, որպես գրական մի նոր ժանր. «Աղայանը գալիս է Աբովյանի տրադիցիաներից և անմիջական նախորդն է Հ. Թումանյանի», – նկատում է Դ. Դեմիրճյանը (Դեմիրճյան 1941, 47):

Անհրաժեշտություն է ծագում հաստատելու, որ Աղայանն ուշադիր է եղել գրական հեքիաթի ավանդույթների նկատմամբ, ինչը փաստում են Աղայանի՝ Աղեքսենի կենսագրական ակնարկին կցված միջամտություններն ու երկու ստեղծագործողների հեքիաթների համեմատական ուսումնասիրությունը:

Այսպիսով՝ Աղայանի հետաքրքրությունը Աղեքսենի հեքիաթների և անձի նկատմամբ, ինչպես նաև գաղափարական–ստեղծագործական ընդհանրությունները թույլ են տալիս համարել դրանք ազդեցության արդյունք՝ հաշվի առնելով համաշխարհային հեքիաթագրության մեջ Աղեքսենի հեքիաթների խորը հետքը: Ստեղծագործական ընդհանրությունները պայմանավորված են նաև բանահյուսության և ժողովրդական մտածողության հանդեպ գրողների տածած մեծ համակրանքով և դեմոկրատական գիծը պահպանելու հետևողականությամբ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աղայան Դ. (1962), *Երկերի ժողովածու*, հ.2, Երևան, Հայպետհրատ:
Աղայան Դ. (1963), *Երկերի ժողովածու*, հ.3, Երևան, Հայպետհրատ:

- Աղայան Ղ. (1992), *Հեքիաթներ*, Երևան:
 Աղերսեն Հ. Բ. (1882), *Սոխակ*, Թիֆլիս:
 Աղերսեն Հ. Բ. (1980), *Հեքիաթներ և գրույցներ*, Երևան:
 Գյուլնազարյան Խ. (1961), *Անկարկներ հայ մանկական գրականության պարմության*,
 Երևան:
 Դեմիրճյան Դ. (1941), Ղազարոս Աղայանի լեզուն // «Սովետական գրականություն»,
 համար 3, Երևան:
 Երեմյան Ս. (1920), *Ազգային դերեր*, Ա-շարք, 2-րդ տպագրություն, Վենետիկ:
 Լեո (1989), *Երկերի ժողովածու*, հ.9, Երևան, Խորհրդային գրող:
 Հակոբյան Մ. (1959), «Աղբյուր» ամսագիրը (Ընդհանուր ակնարկ) // *Հայկական*
ՍՍՏ Գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր. հասարակական գիտություններ, N 2,
 Երևան:
 Հակոբջանյան Ա. (2007), *Ղազարոս Աղայան*, Ստեփանակերտ:
 Ղազարոս Աղայանի ժամանակակիցների հուշերում (1967), Երևան:
 Ղազարյան Ե. (1890), Մանկական ընթերցանություն // «Սուրճ», համար 3,
 Թիֆլիս:
 Брауде Л. (1987), *Ханс Кристиан Андерсен*. Ленинград.
 Вайдаев В. (1957), *Ганс Христиан Андерсен*. Москва.
 Гренбек, Бо. Г. Х. Андерсен. Жизнь. Творчество. Личность. <http://www.sky-art.com>.

Lusine Hayriyan

ANDERSEN'S TALES AND THEIR ARMENIAN RENDERINGS AS SEEN BY GHAZAROS AGHAYAN

Summary

At the beginning of the 1880s Ghazaros Aghayan commenced a new literary activity – writing fairy tales. Aghayan's talent in this new sphere leaned both on Armenian folklore traditions and on international experience. In his translation of Sisoyeva's essay *The Immortal Writer of Fairy Tales* the writer expresses his understanding of the fairy tale as a genre and his own interpretation of Andersen's tales. Aghayan also comments upon various Armenian translations of Andersen's major works. In this brief article we aim at revealing common features shared by the Armenian and Danish writers. Like many other talented men of letters Aghayan was deeply influenced by Andersen's art of fairy tale writing. The major commonality these authors shared was the deep love they had for the lore of their native lands.

ՆՈՐ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ NEW PUBLICATIONS

- Հարությունյան Ս.Բ. (2010), *Բանագիտական ակնարկներ*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ
 Գիտություն հրատ.:
 Սարգսյան Ա. Շ. (2010), *Պարույր Սևակը և ժողովրդական բանահյուսությունը*,
 Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ.:
 Меликян, Гоар (2011). *Образ сказителя в фольклорном и литературном тексте*.
 Ереван: Запгак-97.
 Bealoideas (2010). Iris an Chumainn le Bealoideas Eireann. The Journal of the Folklore
 of Ireland Society. N 78.
 Bealoideas (2011). Iris an Chumainn le Bealoideas Eireann. The Journal of the Folklore of
 Ireland Society. N 79.
 Enzyklopädie des Märchens Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden
 Erzählforschung (2010). Band 13. Suchen – Verführung.
 Bottigheimer, Ruth B. (2012). *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and*
Critical Words. State University of New York Press.
 Cavallaro, Dani (2011). *The Fairy Tale and Anime: Traditional Themes, Images and*
Symbols at Play on Screen. McFarland.
 Greenhill, Pauline; Matrix, Sidney Eve (editors) (2010). *Fairy Tale Films: Visions of*
Ambiguity. Utah State University Press.
 Joosen, Vanessa (2011). *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual*
Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings (Fairy-Tale Studies).
 Wayne State University Press.
 Kerchy, Anna (2011). *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New*
Methods Generates New Meanings. Edwin Mellen Press.
 McAra, Catriona; Calvin, David (2011). *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*. Cambridge
 Scholars Publishing.
 Markey, Anne (2011). *Oscar Wilde's Fairy Tales: Origins and Contexts*. Irish Academic
 Press.
Marvels and Tales. Journal of Fairy Tale Studies. Vol. 24, N1-2, (2010); Vol.25 N1-2,
 (2011); Vol.26 N 1, (2012).
 Tatar, Maria (editor) (2011). *The Annotated Peter Pan* (The Centennial Edition). W.W.
 Norton and Company.
 Tatar, Maria (editor, translator); Byatt, A. B. (Introduction) (2010). *The Grimm Reader:*
The Classic Tales of the Brothers Grimm. W. W. Norton and Company.
 Uther, Hans-Jörg (2011 reprinted). *The Types of International Folktales: A Classification*
and Bibliography. 3 vols. FF Communications 284–286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia
 (Academia Scientiarum Fennica).
 Warner, Marina (2010). *Wonder Tales*. Non Basic Stock Line.

Warner, Marina (2012). *Long Ago and Far Away: Eight Traditional Fairy Tales*. Hesperus Press.

Zipes, Jack (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press.

Zipes, Jack (2011). *Little Red Riding Hood and Other Classic French Fairy Tales*. Penguin (Non-Classics).

Zipes, Jack (2011). *Literature and Literary Theory Bundle RC: Fairy Tales and the Art of Subversion*. Routledge.

Zipes, Jack (2010). *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. Routledge.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ NEW COLLECTIONS OF ARMENIAN FOLK TALES

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, XVI (Վասպուրական), աշխ.՝ Ա. Ղազիյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 2009:

Հայ ժողովրդական հեքիաթներ, XVII, Մոկս (Մոկր), աշխ.՝ Թ. Հայրապետյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 2012:

Contes Arméniens. L'Oiseau emeraude. Collecté par Tigrane Navassardian, choisis et traduit par Léon Ketcheyan. L'Ecole des Loisirs, 2012.

ՀԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ NEW FAIRY TALE COLLECTIONS IN ARMENIAN

Պարսկական ժողովրդական հեքիաթներ, թարգմ.՝ Գ. Ասատրյանի, 2010, Երևան, Էդիթ Պրինտ:

Ուկրաինական ժողովրդական հեքիաթներ, Երևան, թարգմ. և կազմ. Ա. Ղարազյոզյանը, 2010, Արևիկ:

ՀԵՔԻԱԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ FAIRY TALE STUDIES PERIODICALS

Gramarye. The Journal of the Sussex Center for Folklore, Fairy Tales and Fantasy. Ed. Bill Gray. University of Chichester.

Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung / Journal of Folktale Studies / Revue d'Etudes sur le Conte Populaire. Editors: Hans-Jörg Uther. Christine Shojaci Kawan. Doris Boden.

Marvels and Tales. Journal of Fairy Tale Studies. Ed. Donald Haase. Wayne State University.

Ոսկե դիմանկ. հեքիաթագիտական հանդես, Երևան, Հովհ. Թումանյանի թանգարան, Նախագծի հեղ. և խմբ. Ալվարդ Զիվանյան:

ԱՄԵՆԱԿԱՆ ԴՈԿՏՈՐԱԿԱՆ ԹԵՑԻՆԵՐ DOCTORAL THESES TITLES

Կազմել է Գոհար Մելիքյանը
Compiled by Gohar Melikyan

1. Գաբրիելյան, Ս. (2005). Գեղարվեստական համարժեքության խնդիրը Բ. Քիլիլինգի Հեքիաթների հայերեն թարգմանություններում, Բ.Գ.Թ. ատենախոսություն, ԵՊՀ, Երևան:

2. Գալստյան, Մ. (2004). Պառավի կերպարը հայկական հրաշապատում հեքիաթում, Բ.Գ.Թ. ատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան:

3. Զիվանյան, Ա. (2008). Հրաշապատում հեքիաթի պոետիկան. համեմատությունը հեքիաթի համատեքստում, Բ.Գ.Թ. ատենախոսություն, Երևան:

4. Վարդանյան, Ն. (2006). Հայոց իրապատում հեքիաթի ժանրային-տիպարական համակարգը, Բ.Գ.Թ. ատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան:

5. Абдурахманова, Р. Д. (2006). Кумыкская литературная сказка. Дис...к. ф.н. Дагестанский ГПУ, Махачкала.

6. Абуторабиан, Г.А. (2011). Сказка как феномен традиционной культуры народов Ирана и России: компаративный анализ. Дис. ... кандидата культурологии. Моск. гос. ун-т культуры, Москва.

7. Аккубеков, Р. Ю. (2006). Башкирские народные сказки о животных: типология и взаимосвязь с письменными источниками Дис. ...к.ф.н. Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан, Казань.

8. Алексеева, О. П. (2006). Виртуальная бытийность сказки в культуре. Дис. ... к.ф.н. Ростовский ГУ, Ростов-на-Дону.

9. Алентьева, М.А. (2007). Фольклорные мотивы и литературные источники как факторы межкультурного диалога в русской стихотворной сказке начала XIX века. Дис. ... к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.

10. Алещенко, Е. И. (2008). Этноязыковая картина мира в текстах русского фольклора: на материале народной сказки. Дис. д.ф.н. Волгогр. ГПУ, Волгоград.

11. Амроян, И. Ф. (2006). Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов). Дис. д.ф.н. МПГУ, Москва.

12. Арутюнян, Н. Э. (2007). Образная система трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец» в контексте историко-литературного процесса (к проблеме литературного имени). Дис. к.ф.н. ЕГУ, Ереван.

13. Бабковская, К. В. (2010). Русская сказка XIX-XXI веков: народная – наивная – массовая – литературная: на материале сказок Тверского края. Дис. к.ф.н. Тверский ГУ, Тверь.

14. Баканова, А. В. (2006). Особенности языка испанских народных сказок. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

15. Бережкова, Д. В. (2011). Понятие «доброта» в концептуальном пространстве английской народной сказки. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

16. Большакова, Н. Н. (2007). Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Дис. к.ф.н. Смоленский ГУ, Смоленск.

17. Брандаусова, А. В. (2008). Основные синтаксические особенности английской литературной сказки. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.

18. Бритаева, А. Б. (2008). Становление и развитие осетинской литературной сказки. Дис. к.ф.н. Сев.-Осет. ГУ им. К.Л. Хетагурова, Владикавказ.
19. Буров, С. Г. (2006). Специфика инверсирования русской волшебной сказки в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Дис. к.ф.н. Армавирский ГПИ, Армавир.
20. Викторова, Н. А. (2011). Английская литературная сказка эпохи постмодернизма. Дис. к.ф.н. Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань.
21. Волкова, Т. В. (2006). Структурно-типологические и лексико-семантические параметры литературной сказки Дж. Роулинг и ресурсы их передачи на русский и немецкий языки. Дис. к.ф.н. Кубанский ГУ, Краснодар.
22. Волощенко, О. В. (2006). Языковые основы фольклора в свете явлений традиционной народной культуры: на материале русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.
23. Гилёва, Е. Ф. (2011). Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970–2000 гг. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
24. Голубова, Ю. А. (2006). Социально-культурные условия нравственного воспитания дошкольников средствами сказкотерапии. Дис. к.п.н. Тамбовский ГУ им. Г. Державина, Тамбов.
25. Горбачева, О. Г. (2008). Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок. Дис. к.ф.н. Орловский ГУ, Орел.
26. Горяева, Б. Б. (2006). Сюжетный состав и художественно-стилевая структура калмыцкой волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
27. Гришина, И. И. (2006). Функционирование имени собственного в кроссвордной логике английской авторской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Иркутский ГЛУ, Иркутск.
28. Гришучкова, И. Б. (2011). Лингвостилистическая специфика речевого поведения анималистического персонажа: на материале английских сказок. Дис. к.ф.н. Ставропольский ГУ, Ставрополь.
29. Данилова, И. Ф. (2008). Литературная сказка А.М. Ремизова: 1900–1920-е годы. Дис. к.ф.н. Институт русской литературы, Санкт-Петербург.
30. Дьякова, Т. В. (2006). Жанрообразующие свойства поэтонимов: на материале английской и русской авторской сказки. Дис. к.ф.н. Волгоградский ГПУ, Волгоград.
31. Еремкин, А. В. (2008). Поэтика мордовской литературной сказки. Дис. к.ф.н. МПГУ, Москва.
32. Ефремова, Ю. И. (2008). Моделирование категории пространственности в немецком языке: на материале жанровых разновидностей немецкой сказки. Дис. к.ф.н. Самарский ГПУ, Самара.
33. Жиликов, А. С. (2008). Жанровое своеобразие литературной сказки рубежа XIX–XX веков: «Посолонь» А.М. Ремизова – «Пак с Волшебных Холмов» Р.Киплинга. Дис. к.ф.н. Томский ГУ, Томск.
34. Завьялова, К. В. (2007). Функционирование прецедентного текста и прецедентного имени: сказка «Золушка» в русской, американской, испанской и венгерской лингвокультурах. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
35. Иванова, Н. В. (2006). Методика драматизации сказки как средство развития коммуникативности младших школьников при обучении иностранному языку. Дис. к.п.н. Московский государственный открытый педагогический университет, Москва.

36. Ивченко, М. В. (2010). Функционально-семантические и лингвокультурологические особенности вербализованного концепта «волшебство» в сказочном и рекламном дискурсах. Дис. к.ф.н. Юж. федер. ун-т, Ростов-на-Дону.
37. Изотова, Г. Н. (2006). Русская литературная стихотворная сказка конца XIX – начала XX веков. Дис. к.ф.н. Орловский ГУ, Орел.
38. Имаева, Г. З. (2010). Народная сказка и ее литературные переложения: на восточнославянском и тюркоязычном материале. Дис. д.ф.н. Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан, Казань.
39. Карунная, О. В. (2008). Формирование коммуникативной компетентности подростков в процессе работы со сказкой. Дис. к.п.н. Помор. ГУ им. М.В. Ломоносова, Архангельск.
40. Королькова, П. В. (2011). Модификации жанра авторской сказки в современной чешской литературе. Дис. к.ф.н. МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва.
41. Короткова, Л. Д. (2008). Авторская дидактическая сказка как средство духовно-нравственного воспитания детей дошкольного и младшего школьного возраста. Дис. к.п.н. Московский гуманитарный университет, Москва.
42. Косогорова, Х. Г. (2006). Коммуникативно-синтаксическая организация вопросно-ответных диалогических единств: на материале русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Ярославский ГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль.
43. Краюшкина, Т. В. (2010). Мотивы состояний персонажей в русских народных волшебных сказках: системный анализ. Дис. д.ф.н. Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии, Улан-Удэ.
44. Куи Ай Лин (2009). Обучение китайских студентов чтению русских волшебных сказок: в сравнении с китайскими сказками. Дис. к.п.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
45. Куприянова, Е. С. (2007). Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». Дис. д.ф.н. Новгородский ГУ им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород.
46. Кхерибиш, М. (2007). Лексикографическое описание русских народных сказок в учебных целях. Дис. к.ф.н. ГИРЯ им. А.С. Пушкина, Москва.
47. Ларионова, Е. И. (2008). Современная турецкая литературная сказка: типология и эволюция. Дис. к.ф.н. МГУ им. М. Ломоносова. Институт стран Азии и Африки, Москва.
48. Ларионова, М. Ч. (2006). Архетипическая парадигма: миф, сказка, обряд в русской литературе XIX века. Дис. д.ф.н. Волгоградский ГПУ, Волгоград.
49. Ледовская, И. В. (2008). Детские образы-типы в русских волшебных и новеллистических сказках. Дис. к.ф.н. МПГУ, Москва.
50. Лызова, А.С. (2011). Похищение женщины в русской волшебной сказке: к семантике фольклорной коллизии. Дис. к.ф.н. Петрозаводский гос. ун-т, Петрозаводск.
51. Максимов, Б. А. (2007). Особенности сюжетной структуры в авторской сказке и фантастической новелле эпохи романтизма. Дис. к.ф.н. Тверский ГУ, Тверь.
52. Матвеева, Т. В. (2011). Специфика языковой экспликации пространственно-временных координат в сказочной модели мира. Дис. к.ф.н. Ставропольский ГУ, Ставрополь.

53. Мауткина, И. Ю. (2006). Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда. Дис. к.ф.н. Новгородский ГУ им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород.
54. Меликян, Г. Э. (2009). Нарраторская оценка сказочного текста и фактор адресата. Дис. к. ф. н. ЕГУ, Ереван.
55. Мостепанов, А. А. (2011). Анималистический жанр в английской литературной сказке XX века. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.
56. Мукабенова, М. А. (2009). Мифологические и фольклорные основы калмыцкой литературной поэмы-сказки. Дис. к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
57. Мулляр, Л. А. (2006). Авторская сказка: философско-антропологические смыслы. Дис. к.ф.н. Ставропольский ГУ, Ставрополь.
58. Надбитова, И. С. (2006). Сюжеты, образы и стилевые особенности калмыцких волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Москва.
59. Никеева, М. М. (2006). Формирование основ нравственных представлений у младших школьников посредством народных сказок. Дис. к.п.н. МГПИ, Йошкар-Ола.
60. Носов, Д. А. (2011). Структура повествования монгольской народной сказки. Дис. к.ф.н. С.-Петербургский ГУ, Санкт-Петербург.
61. Петрова, Е. Е. (2011). Способы лингво-прагматической репрезентации фантазийных концептов: на материале английских волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
62. Петрухина, М. В. (2006). Кластер «человек телесный» в лексиконе русской волшебной сказки. Дис. к.ф.н. Курский ГУ, Курск.
63. Плахова, О. А. (2007). Английские сказки в этнолингвистическом аспекте. Дис. к.ф.н. Нижегородский ГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород.
64. Плутникова, Е. А. (2011). "Настоящие сказки" Л.С. Петрушевской в контексте традиционной культуры. Дис. к.ф.н. Ульянов. гос. пед. ун-т им. И.Н. Ульянова, Ульяновск.
65. Постричева, И. Д. (2009). Развитие толерантности как качества школьника-читателя при обращении к фольклорной волшебной сказке. Дис. к.п.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
66. Протасова, М. Е. (2010). Литературная сказка Дж. Макдоналда: проблематика и поэтика. Дис. к.ф.н. Воронежский государственный университет, Тамбов.
67. Рамазанова, М. Ш. (2009). Фразеология аварских народных сказок. Дис. к.ф.н. Дагестанский ГПУ, Махачкала.
68. Ризвоншоева, Г. Н. (2006). Волшебные сказки Бадахшана: исследование идейного содержания и образов. Дис. к.ф.н. Институт языка и литературы им. Рудаки АН Республики Таджикистан, Душанбе.
69. Садалова, Т. М. (2009). Алтайская народная сказка: формы этнобытования, типология сюжетов, поэтика и текстология. Дис. д.ф.н. Калмыцкий ГУ, Элиста.
70. Синельникова, А. В. (2007). Лингвокультурные особенности фольклорной стереотипии: сопоставительный аспект: на материале французских и итальянских народных сказок. Дис. к.ф.н. Челябинский ГПУ, Челябинск.
71. Смирнов, А. В. (2006). Языковая картина мира английской народной сказки. Дис. к.ф.н. С.-Петерб. ГУ, Санкт-Петербург.

72. Содорова, М. В. (2006). Марийские бытовые сказки: жанровое своеобразие и поэтика. Дис. к.ф.н. Марийский ГУ, Ижевск.
73. Спутницкая, Н. Ю. (2010). Волшебная сказка и фольклорные традиции в российском детском кино: на материале игровых фильмов 1930 – 2000-х гг. Дис. кандидата искусствоведения. Науч.-исслед. институт киноискусства, Москва.
74. Стекольников, Н. В. (2008). Лексические парадигмы в текстах рекурсивной структуры: на материале русских сказок. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.
75. Степачкина, С. Ю. (2006). Движение фольклорного мотива «поиск утраченной возлюбленной» в творчестве А.С. Пушкина: от поэмы «Руслан и Людмила» к сказкам. Дис. к.ф.н. МГОУ, Москва.
76. Тананыхина, А. О. (2007). Лингвостилистические особенности современной англоязычной литературной сказки. Дис. к.ф.н. РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
77. Танкиева, Л. Х. (2009). Генезис, специфика и типология ингушских сказок. Дис. к.ф.н. Ингушский ГУ, Махачкала.
78. Тихомирова, А. В. (2011). Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. Дис. к.ф.н. Гос. педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Ярославль.
79. Томова, У. А. (2010). Наименование домашних животных и птиц в сказках: по сборнику русских народных сказок А.Н. Афанасьева. Дис. к.ф.н. МГОУ, Москва.
80. Фу Сяо (2010). Языковая репрезентация социально-ролевых отношений говорящих в императивных речевых жанрах: на материале русских народных сказок. Дис. к.ф.н. Томский ГУ, Томск.
81. Цикушева, И. В. (2010). Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке: на материале русского и английского языков. Дис.... к.ф.н. Адыгейский ГУ, Майкоп.
82. Чаплыгина, О. В. (2011). Структура рождественского текста Чарльза Диккенса. Дис.... к.ф.н. Балашовский институт Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, Балтийский федеральный университет имени И. Канта, Калининград.
83. Чой Кён Нам (2008). Языковое выражение культурных символов в русской народной сказке: на фоне корейского фольклора. Дис. к.ф.н. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН, Москва.
84. Шапорева, А. А. (2007). Роль этнической функции содержания сказок в гармонизации взаимодействия когнитивной и эмоциональной сторон отношений у детей и подростков. Дис. к. псих. н. Моск. псих.-соц. ин-т, Москва.
85. Шебловинская, А. Н. (2008). «Фейные сказки» К.Д. Бальмонта в контексте творчества писателя: особенности поэтики. Дис. к.ф.н. Воронежский ГУ, Воронеж.
86. Шинкаренко, В. Д. (2006). Формирование знаково-смысловой структуры социокультурного пространства: социологические аспекты происхождения игры, ритуала, магии, мифа и сказки. Дис. доктора социологических наук. Ин-т соц.-полит. исслед., Москва.
87. Шлепкина, В. А. (2007). Формы простого глагольного сказуемого: проблемы семантико-грамматического представления: на материале русской традиционной бытовой сказки и бытовой сказки Южного Урала. Дис. к.ф.н. Челябинский ГУ, Челябинск.

88. Шурик, Н. В. (2007). Опыт лингвосомиотического анализа народной волшебной сказки: на материале британских и русских народных волшебных сказок. Дис. к.ф.н. Иркутский ГЛУ, Иркутск.

89. Элоева, Л. В. (2007). Лингвокультурологические и когнитивные аспекты изучения языка волшебной сказки: на материале английского и русского языков. Дис. к.ф.н. Кубанский ГУ, Краснодар.

BIBLIOGRAPHY ON ARABIAN NIGHTS

Compiled by Gohar Melikyan

Ali, Muhsin Jassim (1982). *Scheherazade in England: A Study of Nineteenth-Century English Criticism of the Arabian Nights*. Pueblo: Passaggiata Press.

Ballaster, Ros (2008). *Fabulous Orient: Fictions of the East in England 1662-1785*. Oxford University Press, USA.

Bekkaoui, Khalid (1998). *Signs of Spectacular Resistance: The Spanish Moor and British Orientalism*. Publisher: s.n.

Caracciolo, Peter L. and others (contributors) (1988). *The Arabian Nights in English Literature: Studies in The Reception Of The Thousand And One Nights Into British Culture*. St. Martin's Press.

El-Shamy, Hasan M. (2006). *A Motif Index of The Thousand and One Nights*. Indiana University Press.

Ghazoul, Ferial Jabouri (1996). *Nocturnal Poetics: The Arabian Nights in Comparative Context*. American University in Cairo Press.

Ghazoul, Ferial Jabouri (1980). *The Arabian Nights: A Structural Analysis*. Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values.

Green, Margery (editor) (1959). *Strange Tales from the Arabian Nights (Stories to Remember)*. Macmillan Education.

Irwin, Robert (2004). *The Arabian Nights: A Companion*. London, New York: Tauris Parke Paperbacks.

Irwin, Robert (2011). *Visions of the Jinn: Illustrators of the Arabian Nights*. (Studies in the Arcadian Library). Oxford University Press, USA.

Lane, Edward William (2009). *Arabian Society in the Middle Ages: Studies From the Thousand and One Nights*. BiblioLife.

Leeuwen, van Richard (2007). *The Thousand and One Nights: Space, Travel and Transformation*. (Routledge Studies in Middle Eastern Literatures). Routledge.

Marzolph, Ulrich (2007). *The Arabian Nights in Transnational Perspective* (Series in Fairy-Tale Studies). Wayne State University Press.

Makdisi, Saree; Nussbaum, Felicity (editors) (2009). *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford University Press, USA.

Marzolph, Ulrich (2004). *The Arabian Nights: An Encyclopedia* (Two Volume Set). Publisher: ABC-CLIO.

Musawi, Muhsin (2009). *The Islamic Context of The Thousand and One Nights*. Columbia University Press.

Nance, Susan (2009). *How the Arabian Nights Inspired the American Dream, 1790-1935*. The University of North Carolina Press.

Neuwirth, Angelika (1999). *Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures in Arabic Literature: Towards a New Hermeneutic Approach: Proceedings of the International Symposium in Beirut, June 25th - June 30th, 1996*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Naddaff, Sandra (1991). *Arabesque: Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights*. Northwestern University Press.

Ouyang, Wen-Chin; Gelder, van Geert Jan (2005). *New Perspectives on Arabian Nights*. Routledge.

Pinault, David (1992). *Story-Telling Techniques in the Arabian Nights* (Studies in Arabic Literature, Vol 15) Leiden: Brill Academic Pub.

Sabry, Somaya Sami (2011). *Arab-American Women's Writing and Performance: Orientalism, Race and the Idea of the Arabian Nights* (International Library of Cultural Studies). London, New York, Melbourne: Tauris Academic Studies.

Sirdar Ikbāl Ali Shah (1982). *Alone in Arabian Nights*. Octagon Press (2nd edition).

Sallis, Eva (1999). *Sheherazade Through the Looking Glass: The Metamorphosis of the "Thousand and One Nights"*. (Routledge Studies in Middle Eastern Literatures). Routledge.

Shafice-Sabet, Seyed Gholamreza and Pourgiv, Farideh. (2012). *Nabokov's Ada and The 1001 Nights*. // *Marvels & Tales* 26.1. Wayne State University Press.

Warner, Marina (2012). *Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights*. Belknap Press of Harvard University Press.

Yamanaka, Yuriko; Nishio, Tetsuo (editors) (2006). *The Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West*. London, New York, Melbourne: Tauris.

ա.ա.	աղբյուրն անհայտ է
ԱԳԸ	անհատական գործունեության նյութեր
ԱՀ	Ազգագրական հանդես
ա.թ.	առանց թվականի
ԲԱ	Բանահյուսական արխիվ
ՀԱԻԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ
ԳԱԱ ԳԻ	Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Մ. Արեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ
ԳՍ	Գարեգին Սրվանձտյան
ԴԲԸ	Դաշտային բանահյուսական նյութեր
ԵԼԱ	Երվանդ Լալայան, Մարգարիտներ հայ բանահյուսության
ԷԱԺ	Էմիլյան ազգագրական ժողովածու
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՀԱԲ	Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն
ՀԱԻԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բանահյուսական արխիվ
ՀԱԻ ԱԲԱ	Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի ազգագրության և բանահյուսության արխիվ
ՀԺՀ	Հայ ժողովրդական հեքիաթներ
ՀԺՊ	Հայ ժողովրդի պատմություն
ՀՀԺԱ	Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ
ՀԶՀ	Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ
ՄՄ	Մաշտոցի անվան Մատենադարան
ՊԲՀ	Պատմա-բանասիրական հանդես
ՍԾ	Սասնա ծռեր
տրբ.	տարբերակ
AT	Aarne Thompson
FFC	Folklore Fellows' Communications
JAF	Journal of American Folklore
L.	Leningrad
M.	Moscow
MSU	Moscow State University
ԵԿ	Ереванский гос. университет
ИВЛ	История всемирной литературы
МГУ	Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
МГЛУ	Московский государственный лингвистический университет
ГИРЯ	Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина
ГИХЛ	Гос. изд-во худ. литературы
МНМ	Мифы народов мира
МПГУ	Московский педагогический государственный университет

СУС

ТГУ

ТОДРЛ

ФАТГУ

Сравнительный указатель сюжетов

Томский государственный университет

Труды Отдела древнерусской литературы

Фольклорный Архив Тбилисского Государственного

Университета им. И. Джавахишвили

ՊՐԱԿ 1, 2009

Կարին Բեկ

Հերիաթի օգտագործումը լեզվի դասերին. բանավոր խոսք
Нелли Хачатурян
Фантастика волшебной сказки и национальная картина мира
(на материале русских и армянских сказок)

Լևոն Աբրահյան

Недостающее звено: роль неродственных традиций в реконструкции
арханчных ритуально-мифологических систем

Կարինե Բազեյան

Արիեստոն ու արիեստավորը հայկական հերիաթներում

Եվա Զարիարյան

Ծիսական ցուժման մի տարրերակ

Թամար Հարապետյան

Արենադժությունը (ինքեստ) հայ ժողովրդական հերիաթներում

Նվարդ Վարդանյան

Առասպելական տրիքստերի նախնական տիպը հերիաթային մի սյուժեում

Գայե Շագոյան

Сюжет волшебной сказки в контексте армянской свадьбы

Կարինե Սահակյան, Բոգրա Հովհաննիսյան

Արքետիպը հերիաթներում և երազներում

Համիկ Հարությունյան

Աշուղ Շերամի հերիաթները

Գոար Մելիկյան

Нарратор как объект лингвофольклористического исследования

Ազատ Եղիազարյան

Երեք հերիաթ

Անահիտ Վարդանյան

Բանահյուսական նյութերի մշակման առանձնահատկությունները

Հովհ. Թումանյանի հերիաթներում

Ելենա Կարաբեգովա

Проблема творческого мировидения в литературной сказке Михаэля Энде
«Бесконечная история»

Նինա Այրապետյան

Значение сказочно-мифологических элементов в художественной системе
романа Э. Хильзенрата «Предсмертная сказка»

Ալվարդ Զիվանյան

Հերիաթը բարձր նորաձևության համատեքստում

Գրանտ Խաչիկյան

Образ человека-птицы в иллюстрациях Библибина к русским сказкам

Լիսուրիս Աթանեսյան

Գույնի ու բառի համերաշխությունը Ալեքսանդր Գրիգորյանի նկարազար-
դումներում

NUMBER 1, 2009

Karin Bec

The Use of Fairy Tales at Language Classes: Oral Speech

Nelli Khachaturyan

The Fantastic in the Fairy Tale and the Nation's World Picture

Levon Abrahamian

The Missing Link: the Role of Unrelated Traditions in the Reconstruction
of Archaic Ritual-Mythological Systems

Karine Bazeyan

Crafts and Craftsmen in Armenian Folk Tales

Yeva Zaqarian

A Mode of Ritual Healing

Tamar Hayrapetian

Incest in Armenian Folk Tales

Nvard Vardanian

The Prototype of the Mythical Trickster in a Folk Tale Cycle

Gayane Shagoyan

Fairy Tale in the Context of Armenian Wedding

Karine Sahakian, Rosa Hovhannissian

Archetype in Fairy Tales and Dreams

Hasmik Harutyunian

The Tales of Ashugh Sheram

Gohar Melikian

Narrator as a Subject of Linguofolkloristic Research

Azat Yeghiazarian

Three Tales

Anahit Vardanian

The Use of Folklore Material in Hovhannes Toumanian's Tales

Yelena Karabegova

The Problem of Creative Worldview in Michael Ende's 'The Neverending Story'

Nina Hayrapetian

The Role of Tale and Myth Elements in the System of Edgar Hilzenrath's 'The Story of
the Last Thought'

Alvard Jivanyan

Fairy Tale in the Context of High Fashion

Hrant Khachikian

The Image of Bird-Women in I.Y. Bilibin's Illustrations for Russian Fairy Tales

Laura Atanessyan

Harmony of Text and Colour in Alexander Grigorian's Illustrations

- Անահիտ Վարդանյան*
Ժողովրդական հեքիաթների գեղարվեստական մշակումների սկզբնավորման ուրվագծեր
- Թամար Հայրապետյան*
Կարմիր կովն իբրև տոտեմ-նախնի հայկական հրաշապատում հեքիաթներում
- Елена Гогияшвили*
Идея экологического равновесия в грузинских народных сказках
- Սերգեյ Վարդանյան*
Մի զվարճախոսության գրառումների և հրապարակումների պատմությունից
- Եվա Զաքարյան*
Դժնի հայացքի մահաբեր զորությունը
- Ալվարդ Զիվանյան*
Ոճահնարների իմաստային մեկնությունը հրաշապատում հեքիաթի համատեքստում
- Լորենտին Կունիզ*
Ասացող և ավանդույթ
- Էսթեր Խենչյան*
Բանաձև-սկզվածքները Լոռու հրաշապատում հեքիաթներում
- Վարդուհի Բալոյան*
Բացող բանաձևները հայկական և բրիտանական ժողովրդական հեքիաթներում
- Michael Berman*
The Shamanic Initiation of Thomas the Rhymer
- Մարինե Գալստյան*
«Կախարդ» բառի հոմանիշները հայկական հրաշապատում հեքիաթներում
- Գագիկ Մարտոյան*
Հեքիաթային-առասպելական հիմնաշերտը «Պատմություն ֆարման մանկան» պոեմում
- Նվարդ Վարդանյան*
Ժանրային խաչաձևումներ
- Меликян Гоар*
Трансформация устного сказочного повествования в литературную форму
- Нина Айрапетян*
Использование сказочных элементов в философской прозе Марка Твена
- Անահիտ Հակոբյան*
Հեքիաթն իբրև իրականության գեղարվեստական վերարտադրման հիմնական հնարք Խաչիկ Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը» վիպաթում
- Маро Айвазян*
Сказочные мотивы в «Повести о Петре и Февронии Муромских»
- Լիլիտ Մելիքսեյան*
'Sargoyan's Fables' как опыт имплементации армянского фольклора
- Սրբեն Սարգսյան*
Հեքիաթի ժանրի դրսևորումները Պ. Սեվակի ստեղծագործություններում
- Натали Арутюнян*
Об интерпретации музыкальных символов в контексте сказки

Մոֆյա Սարյան

Մարտիրոս Սարյանի հայկական հեքիաթների ձևավորումները

Հաղորդումներ

Մարինե Բաղդասարյան

Արտավազդ Թումանյան. հանդիպումներ հեքիաթի աշխարհում

Марина Хачманукян

Выставка кукол в Музее истории города Еревана

Գրական հավելված

Կարմիր Վարդուկը. Հակոբ Պարոնյանը Շարլ Պերրոյի թարգմանիչ

NUMBER 2, 2010

Anahit Vardanyan

Outlines of the Literary Development of the Armenian Folk Tale

Tamar Hayrapetyan

The Red Cow as a Totem Ancestor in Armenian Tales of Magic

Elene Gogiashevili

The Idea of Ecological Balance in Georgian Folk Tales

Sergey Vardanyan

On the History of Records and Publications of an Anecdote

Yeva Zaqarian

The Mortal Power of the Horrifying Gaze

Alvard Jivanyan

Semantic Interpretation of Tropes in the Context of Fairy Tales

Laureline Koenig

Storyteller and Tradition

Ester Khemchyan

Opening Formulas in Lori Fairy Tales

Varduhi Baloyan

Opening Formulas in Armenian and British Folktales

Michael Berman

The Shamanic Initiation of Thomas the Rhymer

Marine Galstyan

Synonyms of the Word 'Kakhard' (Witch) in Armenian Folk Tales

Gagik Martoyan

The Mythological and Fairy Tale Layers in the Medieval Poem 'The Story of Pharman Manouk'

Nvard Vardanyan

Reflections on the Cross-Generic Relations of Folk Narratives

Gohar Melikyan

Transformation of the Traditional Folktale Text into Literary Form

Nina Hayrapetian

The Use of Fairy Tale Elements in Mark Twain's Philosophical Prose

Anahit Hakobyan

Fairy Tale as a Means for Reproducing Reality in the Novel 'Call of The Plowmen'

Maro Ayvazian

Fairy Tale Motifs in 'The Tale of Peter and Fevronia of Murom'

Lilit Meliksetian

Saroyan's 'Fables' as an Attempt of Implementation of Armenian Folklore

Armen Sargsian

Fairy Tale References in Paruyr Sevak's Poetry

Nathalie Harutyunian

On the Interpretation of Musical Symbols in the Context of Fairy Tales

Sofia Sarian

Martiros Sarian's Illustrations for Armenian Folk Tales

Notes and Comments

Marine Baghdasaryan

Artavazd Toumanian: Encounters with the World of Fairy Tales

Marina Khachmanoukian

Doll Exhibition in Yerevan History Museum

Literary Appendix

Hakob Paronian's translation of Charles Perrault's *Le Petit Chaperon Rouge*

Հովհաննես Թումանյանի թանգարան
Hovhannes Toumanian Museum

ՈՍԿԵ ԴԻՎԱՆ

Հեքիաթագիտական հանդես

Պրակ 3, 2011

VOSKÉ DIVAN

Journal of fairy-tale studies

Volume 3, 2011

Գլխավոր խմբագիր՝ Ալվարդ Զիվանյան
Edited by Alvard Jivanyan

ՀՈՎ ԹՐԻՍՏՈՆՅԱՆԻ Ե ԿՆ-ԹԱՆԳԱՐԱՆ
Дом-музей Ов. — Туманяна

ISSN 1829-1988

Լրատվական գործունեություն իրականացնող՝ «Հ. Թումանյանի թանգարան» ՊՈԱԿ,
Երևան, Մոսկովյան 40, հեռ. (010) 560021, (010) 516021:
Վկայական 03Ա058539, տրվել է 03.02.2003 թ.

Տպագրությունը՝ օձսեթ: Թուղթը՝ օձսեթ:
Չափսը՝ 70x100 /16: Ծավալը՝ 13.5 տպ. մամ.: Տպաքանակը՝ 200:

Տպագրվել է «ԶԱՆԳԱԿ-97» ՍՊԸ տպարանում

