

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՀԱՅԿ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

ՍԱՄՆԱ ԾՌԵՐ

ՊԱՏՈՒՄ, ՄՈՏԻՎ,
ԳՐՔԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

2018

ՀՏԴ 821.19.0

ԳՄԴ 83.3(5Հ)

Հ 205

*Գիրքը հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը*

Խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր,
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Սարգիս Հարությունյան

Գրախոսներ՝

բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Վազգեն Սաֆարյան
բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
Նվարդ Վարդանյան

Համբարձումյան Հայկ

Հ 205 Սասնա ծռեր. պատում, մոտիվ, գրքային ավանդույթ/Հ.

Համբարձումյան: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2018, 320 էջ:

Մենագրությունը նվիրված է «Սասնա ծռեր» ազգային դրամատիկական բանավոր տարբերակների համեմատական քննությանն ու հայ միջնադարյան գրականության և Աստվածաշնչի հետ կապերի ուսումնասիրությանը: Առաջին անգամ հայ էպոսագիտության մեջ կատարվում է էպոսի բոլոր հրատարակված տարբերակների մանրագին համեմատություն, դասակարգում՝ ըստ երեք տիպաբանական խմբերի (Մուշ, Մուկս, Սասուն): Բոլորովին մոր մեթոդաբանությամբ առանձնացվում են միջազգային բանագիտության մեջ ընդունված էպիկական հիպերմոտիվներն ու մոտիվները, ցույց են տրվում էպոսի դիպաշարի կառուցման մեխանիզմները, կերպարակերտման սկզբունքները, ու առանձնացվում են գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Մենագրությունը անհրաժեշտ և օգտակար կարող է լինել ինչպես հայ ժողովրդական բանահյուսության, էպիկական ավանդույթի, հայ միջնադարյան գրականության ուսումնասիրությամբ զբաղվող հայագետներին, այնպես էլ հայկական էպոսով ու միջնադարյան մշակույթով հետաքրքրվող ընթերցողական լայն շրջանակներին:

ՀՏԴ 821.19.0

ԳՄԴ 83.3(5Հ)

ISBN 978-5-8084-2296-4

© ԵՊՀ հրատ., 2018

© Համբարձումյան Հ., 2018

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ	5
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ	
ՊԱՏՈՒՄ	12
Ա. Պատումների գրառում և ուսումնասիրություն	12
Բ. Տարբերակայնություն	19
Գ. Վիպասացներ ու բանասացային արվեստ	26
Դ.Երգ և պատմություն	32
Ե. Ունկնդիրներ ու գրառող	37
Ջ. Էպոսի պատումների դասակարգման սկզբունքները	41
Է. Լեզվական-բարբառային պատկանելություն	44
Ը. Պատումների ճյուղային կառույց	48
Թ. Էպոսի կառուցվածքային միասնությունն ու քառաճյուղ համակարգը	70
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ	
ՄՈՏԻՎԻ ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԷՊԻԿԱԿԱՆ	
ՏԵՔՍՏՈՒՄ	80
Ա. Հիպերմոտիվ, մոտիվ, թեմա, դիպաշար	80
Բ. Մոտիվային ուղեցույցներ	91
Գ.«Սասնա ծռերի» մոտիվային ուսումնասիրությունը	96
Դ. «Սասնա ծռերի» մոտիվային համակարգն ըստ պատումների խմբերի	104
1. Մշո պատումների մոտիվային համակարգը	104
2. Մոկաց պատումների մոտիվային համակարգը	149
3. Սասնա պատումների մոտիվային համակարգը	199
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ	
ԲԱՆԱՎՈՐ ԷՊՈՍ ԵՎ ԳՐՔԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ	235
Ա. Փոխազդեցության ուղղություններ և հնարավորություններ	235
Բ. Հիշատակություններ Էպոսի մասին և մեջբերումներ	242
Գ. Գրքային ավանդույթից էպոս անցումներ	245

Դ. Գրագետ և անգրագետ ասացողներ.....	247
Ե. Աստվածաշնչյան կերպարներ և մոտիվներ.....	252
Զ. Գրագետ տիրացու Հակոբ Նրզեյան և անգրագետ Սարգիս Հակոբյան.....	265
Сасунские удалыцы: вариант, мотив, книжная традиция.....	278
Daredevils of Sassoun: variant, motif, literary tradition.....	285
Պատումների ճյուղագրություն և ցանկ՝ ըստ տիպաբանական խմբերի.....	291
Հիպերմոտիվների ցանկ՝ ըստ տիպաբանական խմբերի	302
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ.....	307

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

«Սասնա ծռեր» ազգային վեպը կամ «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական, հերոսական էպոսը, դյուցազներգությունը, ինչպես կոչվում է սովորաբար այն մասնագիտական ու համրամատչելի գրականության մեջ, առաջին արձանագրումից՝ 1873 թվականից մինչ օրս անցել է գրառման, հասարակական ճանաչողության և գիտական ուսումնասիրության երկարամյա ճանապարհ: Էպոսն իր հնագույն առասպելական արմատներով, պատմական շերտերով, միջնադարյան քրիստոնեական աշխարհայացքի հետքերով, ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի կենդանի պատկերներով, հերոսական բնույթով, գաղափարաբանությամբ, ազգային ինքնատիպության ու համաշխարհային էպիկական ավանդույթի հետ ընդհանրությունների համադրությամբ մեր բանահյուսության, ավելի լայն մշակույթի ամենայուրահատուկ, ընդգրկուն, բայց միաժամանակ խորհրդավոր երևույթներից է: Մինչև օրս անլուծելի են մնում էպոսի ստեղծման ժամանակի, տարածման ու գրառման առանձնահատկությունների, հնագույն հեթանոսական պաշտամունքների, հայ միջնադարյան գրականության ու համաշխարհային էպիկական ժառանգության հետ կապերի բազմաթիվ խնդիրներ:

Միաժամանակ էպոսը անգերազանցելի է մեր գրական-մշակութային կյանքում իր հարատև ներկայությամբ, հայ իրականության վրա ունեցած ահռելի ազդեցությամբ ու ժողովրդական անանցանելի սիրով: Տարբեր ժամանակներում էպոսի նկատմամբ վերաբերմունքն ունեցել է իր առանձնահատկությունները, ինչն արտացոլվել է «Սասնա ծռերին» նվիրված գիտական ուսումնասիրություններում, արվեստի ստեղծագործություններում և հասարակական դիսկուսսում:

Այսօր էլ շարունակվում է էպոսի ակտիվ ներկայությունը մեր կոլեկտիվ մշակութային գիտակցության մեջ՝ ժամանակ առ ժամա-

նակ ակտիվմանալով, նոր դրսևորումներ ստանալով հասարակական, նույնիսկ քաղաքական կյանքում:

Սկսած առաջին արձանագրումից՝ կատարվել է էպոսի առասպելաբանական, պատմական, մասամբ նաև պատումների տիպաբանական քննություն: Էպոսի առաջին ուսումնասիրողները հենց գրառողներն էին՝ Գ. Սրվանձտյանցը, Մ. Աբեղյանը, Գ. Հովսեփյանը, Բ. Խալաթյանցը, Ս. Կանայանը և այլք: Հետագայում և մինչ օրս հայ և օտարագլի ուսումնասիրողների կողմից էպոսագիտության ավանդական ու նոր մեթոդաբանության շրջանակում տարբեր ուսումնասիրություններ են կատարվել, բարձրացվել են էպոսի բանավոր ավանդման, պատմական շերտերի, առասպելական խորքի, էպիկական այլ ստեղծագործությունների հետ հարաբերության, գեղարվեստական ու երաժշտական առանձնահատկությունների, այլ լեզուների թարգմանության հետ առնչվող տարաբնույթ հարցեր, սակայն շատ խնդիրներ դեռևս ուսումնասիրության կարիք ունեն, քանի որ մեր բանահյուսության ամենից ծավալուն և ամենահայտնի ստեղծագործություններից մեկը, հատկապես իր բանավոր տարբերակներով տարբեր ուսումնասիրությունների անսպառ զանձաբան է:

Մենք ընդգծում ենք հատկապես էպոսի բանավոր տարբերակների ուսումնասիրության խնդիրը, քանի որ էպոսն իր դիպաշարանոտիվային հարստությամբ, կերպարային բազմազանությամբ, ժողովրդական մտածողության ու խոսքի գեղեցկությամբ, կենդանի, շարժուն ու փոփոխվող էությամբ ներկայանում միմիայն պատումներում: Իսկ էպոսին անդրադարձող բազմաթիվ ու հատկապես վերջին շրջանում հիմնականում միմյանց կրկնող գիտական ու մերձգիտական ուսումնասիրությունները որպես հիմք ընդունում են 1939 թվականին կազմված համահավաք բնագիրը: Էպոսի այդ բնագիրը, իհարկե, գրեթե ամբողջությամբ արտահայտում է «Սասնա ծռերի» էությունը, սակայն այն կազմվել է խորհրդային շրջանում, վերևից պարտադրված գաղափարական որոշակի սկզբունքներով և այն ժամանակ հրատարակված շուրջ 60 հայտնի ու ընտրված պատումների հիմքի վրա՝ զնալով հատկանիշների խմբավորման ու ընդհան-

րացման ճանապարհով, իսկ հետագա տասնամյակներում էպոսի այլ պատումներ ևս գրառվել են, որոնք մեր ուսումնասիրության տեսանկյունից մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում:

Ընդհանրապես, մեր էպոսի արդի հանրային ընկալումը, որն արտահայտվում է ոչ միայն տարբեր տեքստերում, այլև ամենաբազմազան նկարագարումներում, քանդակներում և էպոսի հերոսների արձաններում, ձևավորվել է խորհրդային շրջանում, մասնավորապես 1939 թվականին, երբ մեծ շուքով նշվեց էպոսի 1000-ամյակը: Այդ, նաև հաջորդող տարիներին գաղափարական իշխող մտայնություններով ու էպոսագիտական պատկերացումներով, հիմք ընդունելով համահավաք բնագիրը, հայ և օտարագրի ուսումնասիրողների կողմից սահմանվեցին էպոսի գնահատման որոշակի չափանիշներ և ուսումնասիրության ուղենիշեր, որոնք մասամբ տիրապետող են նաև այսօր և ամբողջությամբ չեն արտահայտում էպոսի էությունը:

Այս տեսանկյունից հրատապ խնդիր է «Մասնա ծռերի» բոլոր պատումները, համահավաքներն ու գրական մշակումներն ընդգրկող մոտիվային ընդհանուր ուղեցույցի կամ մի քանի առանձին ուղեցույցների կազմությունը: Մինչ օրս մենք չունենք այդպիսի ամբողջական մոտիվային ուղեցույց, որը հետագա ուսումնասիրությունների հիմք կդառնա, կթարգմանվի և կկապվի միջազգային մոտիվային ուղեցույցներին: Այդպիսի աշխատանք կատարելու համար անհրաժեշտ է կատարել պատումների ընդգրկուն համեմատություն՝ սահմանելով տարբերակիչ հատկանիշներ, դրանց հիման առանձնացնելով ու դասակարգելով պատումներն ըստ տիպաբանական խմբերի և քննելով խմբերի միջև հարաբերությունները, ինչն էլ կատարել ենք սույն մենագրության առաջին գլխում: Ձուգահեռաբար առանձին ենթագլուխներում կատարել ենք մոտիվային քննության համար կարևոր նշանակություն ունեցող էպոսի ավանդման արտաքին հանգամանքների, գրառման, ասացողական արվեստի, էպոսի մատուցման կերպի և գեղարվեստական որոշ համակարգային առանձնահատկությունների ուսումնասիրություն:

Աշխատանքի հաջորդ փուլում, հիմք ընդունելով ժամանակակից բանագիտության ու գրականագիտության մեջ մշակված մոտիվային քննության սկզբունքները, առանձնացրել ենք կրկնվող, կայուն, անփոփոխ միավորներ, ցույց տվել տարբեր խմբերում ու առանձին պատումներում դրանց իրացման առանձնահատկություններն ու կերպը: Մեր էպոսագիտության մեջ, թեև նախկինում առանձնացվել են մոտիվներ ու նմանատիպ միավորներ, սակայն չի եղել և չկա դրանց հստակ ու միասնական ընկալում ու սահմանում, ինչը, ըստ մեզ, խոչընդոտում է էպոսի արդյունավետ ուսումնասիրությանն ու չափազանց անհրաժեշտ տարբեր ուղեցույցների կազմությանը:

Մեր ուսումնասիրության երկրորդ գլխում վիպական մոտիվների և հիպերմոտիվների սահմանումը կատարվում է բանագիտության ու գրականագիտության ժամանակակից տարբեր սկզբունքների համադրությամբ՝ հաշվի առնելով նաև հայ էպոսագիտության փորձն ու մշակած մեթոդները: Բայց այն բոլորովին տարբեր մեկնակետ ունի և ուսումնասիրվող նյութի ավելի մեծ շրջանակ է ընդգրկում: Եթե նախկինում առանձնացվել են սահմանափակ թվով մոտիվներ, կամ պատումների միջև տարբերությունները հանգեցրել որոշ թեմաների ճյուղերում իրացման հաճախականությանը, ծավալներին և հաջորդականությանը՝ հիմնականում նմանություններ արձանագրելով, ապա մենք, ընդհակառակը, նախապես սահմանելով *թեմա*, *հիպերմոտիվ*, *մոտիվ*, *դիպաշար*, *բանաչև* եզրերը, կատարելով բոլոր երեք տիպաբանական խմբերի պատումների մանրագին համեմատություն, առանձնացնում ենք «Սասնա ծռերի» հրատարակված գրեթե բոլոր տարբերակների դիպաշարաստեղծման հիմնական միավորները:

Էպոսի կայուն ու կրկնվող միավորների առանձնացումը հնարավորություն է տվել անդրադառնալու նաև մեկ այլ քիչ ուսումնասիրված խնդրի՝ էպոսի ու գրքային ավանդույթի հարաբերությանը: Աշխատանքի երրորդ գլխում արդեն անդրադարձել ենք գրական-գրքային ավանդույթի հետ հարաբերություն որոշ օրինակների,

ցույց տվել գրականության հետ բանավոր պատումի փոխազդեցության ճանապարհները, հետևանքները և այլն:

Մեր անդրադարձը էպոսին թելադրված է, ինչպես էպոսի մոտիվային ուղեցույցի ստեղծումը նախապատրաստելու, այնպես էլ գիտական ասպարեզում ավանդական մեթոդների կիրառության նկատելի տեղապտույտի հանգամանքով ու վերլուծական նոր գործիքների ներգրավման անհրաժեշտությամբ:

Անհրաժեշտություն կա նորովի տեսական ու գործնական ավելի մեծ նյութի ընդգրկմամբ ու վերլուծությամբ ներկայացնելու էպոսի բանավոր ավանդման, տարբերակայնության, գրական ավանդույթի հետ բազմազան փոխազդեցությունների խնդիրները, նամանավանդ եթե հաշվի առնենք, որ շուրջ չորս տասնամյակ էպոսի պատումների ամբողջական համեմատական քննություն ընդգրկող ուսումնասիրություն չի հրատարակվել:

Ուսումնասիրության ժամանակ կիրառել ենք հիմնականում կառուցվածքատիպաբանական մեթոդը, առանձին դեպքերում նաև պատմահամեմատական մեթոդի հնարավորությունները: Պատմական մեթոդը կիրառել ենք պատումների տիպաբանական խմբերի ձևավորման արտաքին հանգամանքների ուսումնասիրության ժամանակ՝ ճշտելու համար խմբերի և առանձին պատումների գրառման ժամանակը, տեղը, միջոցներն ու հանգամանքները:

Կառուցվածքատիպաբանական մեթոդն արդեն կիրառվել է ուսումնասիրության հիմնական մասում: Փնտրելով պատումների համեմատության հնարավորինս կայուն միավորներ՝ մենք վիպական տեքստը կազմաբանդել ենք անփոփոխ և բոլոր խմբերի համար ընդհանուր կառուցվածքային միավորների, որոնց համեմատության ճանապարհով, մատնանշելով տեքստում դրանց իրացման ձևը, հաճախականությունը, ծավալներն ու հնարավորությունները, ներկայացրել ենք պատումների տարբերություններն ու առանձնահատկությունները, համեմատություններ տարել գրքային ավանդույթի հետ:

Սենագրության գիտական փորձաքննությունն անցել է ԵՊՀ Հ. Թամրազյանի անվան հայ գրականության ամբիոնում: Աշխա-

տանքի հիմնադրույթների մշակմանը և ճշգրտմանը նպաստել է «Հայ ժողովրդական բանահյուսություն» և «Սասնա ծռեր» առարկաների դասավանդման իմ փորձառությունը, ինչպես նաև աշխատանքը Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում՝ ««Սասնա ծռեր» էպոսն ու հայ գրական ավանդույթը» և Հայ-ռուսական (սլավոնական) համալսարանում իրականացվող «Հայ վիպական ավանդույթի պատմություն» գիտական թեմաների շրջանակում: Մենագրությունը կազմող առանձին հոդվածներ նախկինում հրատարակվել են Հայաստանի ու արտերկրի գիտական մամուլում, գեկուցումների տեսքով ներկայացվել են Հայաստանում, Ռուսաստանում, ԱՄՆ-ում տարբեր գիտաժողովների ու դասախոսությունների ընթացքում:

«Սասնա ծռերի» պատումների տիպաբանական խմբերի և դրանց հատկանիշների ուսումնասիրությունը լրացնելու է գալիս հայ վիպագիտության 140-ամյա փորձը: Նախկինում թեև վեպը բազմիցս ու բազմակողմանիորեն ուսումնասիրվել է, սակայն առաջին անգամ է, որ հավաքված ամբողջական նյութի հիման վրա կատարվում է վեպի տարբերակների համեմատական-տեքստաբանական քննություն, որը, ինչպես բանահյուսական յուրաքանչյուր ժանրի իրական տեքստերի ուսումնասիրության դեպքում, մեզ առաջնորդում է դեպի վեպը ստեղծող ժողովրդի կեցության, հոգեբանության ու աշխարհայացքի խորքերը:

Տարածման ու նորացումների հաշվին էպոսը բազմաթիվ տարբերակներ է ստացել, պատմվել տարբեր բարբառներով, հարազատ դարձել գրեթե ամբողջ պատմական Հայաստանում՝ դառնալով հայ ժողովրդի պատմական ընթացքի ուղեկիցն ու նրա դարավոր էության պատկերը, ինչպես այն բնորոշում է Մանուկ Աբեղյանը. «Մեր «Սասունցի Դավիթ» կամ «Սասնա տուն» մեծ վեպը մի շատ հետաքրքիր երևույթ է իր ապրած դարավոր կյանքով և դարերի ընթացքում իր կրած պատմական ազդեցություններով և դրանց հետևանքով՝ այս կամ այն փոփոխություններով: Հենց դրանց, այդ փոփոխությունների մեջ է մեր Վեպի գլխավոր արժեքներից մեկը: Մեր Վեպի բազմաթիվ վարիանտները շատ կարևոր են ընդհանրա-

պես ժողովրդական վեպի-էպոսի դիալեկտիկական ուսումնասիրության տեսակետից: Վեպի այս դարավոր շարժումը մի հազվադեպ երևույթ է ավանդական վիպական բանահյուսությունների պատմության մեջ: Այդ շարժման մեջ պարզ երևան են գալիս մեր վեպի ներքին հակասական ձգտումներն ու կողմերը, այդ կողմերի անցումը մեկը մյուսին»¹:

Ըստ այսմ էլ՝ մեծ է ուսումնասիրության տեսական և գործնական նշանակությունը, քանի որ հայ վիպագիտության մեջ առաջին անգամ գրեթե բոլոր տպագիր պատումների ուսումնասիրությամբ փորձ է արվում պատումները դասակարգելու ըստ տիպաբանական խմբերի, քննելու առանձին մոտիվների իրացման օրինաչափությունները, կատարելու համեմատություններ գրքային ավանդույթի հետ:

«Սասնա ծռերի» պատումների մոտիվային քննությունը, տիպաբանական խմբերի առանձնացումը հնարավորություն կտա արդեն դասակարգված, մանրամասն նկարագրված ու համեմատված ամբողջական նյութի վրա նոր տեսական ուսումնասիրություններ կատարելու, համեմատական քննություններ անելու հայ միջնադարյան, նոր, նորագույն ու արդի գրականության հետ, կազմելու վեպի գրական մշակումներ և համահավաք բնագրեր:

¹ Աբեղյան Մ., Երկեր, հատոր Ա, Երևան, 1966, 551 էջ:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՊԱՏՈՒՄ

Ա. Պատումների գրառում և ուսումնասիրություն

«Սասնա ծռերի» բանավոր տարբերակների գրառման ու ուսումնասիրության ընթացքը միատարր ու անընդհատական չի եղել և, կապված հասարակական-քաղաքական տեղաշարժերի, վեպը կրող անհատների ու խմբերի տեղափոխությունների, նոր վայրերում ավանդման առանձնահատկությունների, հասարակության և գիտական աշխարհի վերաբերմունքի հետ, արտահայտվել է վերելքներով և անկումներով, ինչն էլ անդրադարձել է էպոսի տարբերակայնության գործընթացի և որպես վերջինիս արդյունք՝ վեպի փաստացի նյութի՝ պատումների քանակադրակային պատկերի վրա:

Գրառման շուրջ մեկդարյա ընթացքում՝ 1873-1980-ական թվականներին, օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառներով տարբեր ցուցանիշներ են արձանագրվել: 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի ընդհանուր վերելքին օբյեկտիվ (պատերազմ, ցեղասպանություն, գաղթ) պատճառներով փոխարինում է կարճատև վայրէջքը: Մինչ Առաջին աշխարհամարտը գրառվել է 26 պատում: Ետպատերազմյան և մինչխորհրդային շրջանը կրկին էպոսի նկատմամբ մեծ ուշադրությամբ աչքի չի ընկնում, թեև հենց պատերազմի ընթացքում (1915-1916 թթ.) գրառվել է ևս 10 պատում՝ Արևելահայաստան գաղթած արևմտահայերից: 1919 թվականին երեք պատում է գրառել Սենեքերին Տեր-Հակոբյանը այս պատումներից երկուսը առաջին

անգամ հրատարակվել են «Սասնա ծռեր» մատենաշարի Դ հատորում (պատ. Ա և Բ):

Նոր հասարակական-քաղաքական իրականության մեջ՝ Խորհրդային Հայաստանում, թեև բանահավաքչության և բանագիտության զարգացման հնարավորություններ առաջացան, սակայն նաև նոր դժվարություններ ստեղծվեցին: Այս շրջանի մեզ հայտնի 20 պատումները գրառվել են 1926, 1932, 1933, 1934, 1936, 1939 թվականներին: Այս պատումներից 8-ը գրառվել են Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի գլխավորությամբ Կուլտուրայի պատմության ինստիտուտի կողմից կազմակերպված գիտարշավների ընթացքում: Եվս 2 պատում գրառել է Արամ Ղանալանյանը 1933 և 1936 թվականներին: Բանահավաք Հարություն Ավչյանը 1939 թվականին Թալինի շրջանի տարբեր գյուղերում գրառել է ութ պատում, որոնցից չորսը (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե, Ջ) կրկին առաջին անգամ հրատարակվել են միայն 1999 թվականին:

Գրառման ժամանակագրությունից երևում է, որ, պետական հոգածությունից բացի, մեծ էր նաև առանձին անհատների, հատկապես մեր բանագիտության երախտավորների՝ Մանուկ Աբեղյանի և Կարապետ Մելիք-Օհանջանյանի դերը: Պատումների գրառումներից ու ուսումնասիրությունից բացի՝ նրանց գործակցության, ջանքերի և Պետհրատի ու անձամբ գեղարվեստական բաժնի վարիչ Նոյիշե Չարենցի աջակցությամբ կազմվեցին և տպագրվեցին էպոսի տարբերակների երեք հատորները²: Այդպիսով՝ իրականացավ առաջին սերնդի բանահավաքների երազանքը՝ մեկ տեղում և ամփոփ ունենալ գրառված լավագույն պատումները: Պատումների ժողովածուները մինչ օրս էլ մնում են «Սասնա ծռերի» ուսումնասիրության գլխավոր աղբյուրը:

Սակայն այս բարեբեր շրջանը երկար չի շարունակվում: 1930-ական թվականների բռնաճշումների գոհ են դառնում մեր մտավորականները, այդ թվում՝ և բանագետներն ու բանահավաքները: Ազ-

² Տե՛ս Սասնա ծռեր, հատոր Ա, Երևան 1936, հատոր Բ, մաս Ա, Երևան, 1944, մաս Բ, Երևան, 1951: Հետայսու այս հրատարակությունից կատարվող մեջբերումների հատորներն ու էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծերի մեջ:

գային արժեքների և բանահյուսության նկատմամբ ուշադրությունը համարվում է ազգայնամոլություն: Այսինքն՝ փոխվում է հասարակական վերաբերմունքը ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ, արձանագրվում է նախորդ շրջանի վերընթացից չենթադրվող հետաքրքրության անսպասելի անկում: Այս ամենը մասամբ հաղթահարվում է 1960-1970-ական թվականներին, երբ սկսվում են նոր պատումներ գրառվել: Մասնավորապես բանագետ Գրիգոր Գրիգորյանը 1968-ին գրառում և 1969-ին տպագրում է էպոսի նոր պատում³: Ավելի ուշ Գրիգոր և Վահագն Գրիգորյանները գրառում են այլ պատումներ ևս, որոնք 1977 թվականին տպագրվում են առանձին գրքով⁴:

Երկար դադարից հետո գրառված պատումը փոխում է այն իշխող տեսակետը, թե էպոսը արդեն գրկվել է կենդանի գործառնությունից: Հաջորդ գրառումների համար արդեն պարտական ենք մեր բանագիտության նորագույն փուլի երախտավորներ Սարգիս Հարությունյանին և Արուսյակ Սահակյանին, որոնց գլխավորությամբ ՀԽՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արշավախումբը 1971-1973 թվականներին՝ շուրջ վեց և կես ամսվա ընթացքում, 65 բնակավայրերից գրառում է 81 նոր պատում: Պատումների այս ստվար խմբից 14-ը հրատարակվեցին «Սասնա ծռերի» Գ հատորում: Շարունակելով նախորդ հրատարակությունների ավանդույթը՝ բանագետները հատորին կցել էին ծավալուն՝ էպոսի գրառման նոր փուլը ներկայացնող նախաբան:

Միաժամանակ բանագետներն այստեղ ուշադրություն են հրավիրում մի կարևոր հանգամանքի վրա. դեռևս 1930-ական թվականներին Կ. Մելիք-Օհանջանյանը երկու պատում էր գրառել վեպի բուն հայրենիք համարվող Սասունից, որով էլ մասամբ ցրվել էր այն թյուր տեսակետը, թե էպոսը Սասունում այդքան էլ տարածված չի եղել: Այս տեսակետը վերջնականապես հերքում են Սասնո նոր 21

³ Հայ ժողովրդական էպոսի նոր պատումը, «Գարուն», 1969, համար 7, էջ 2-14:

⁴ Սասունցի Դավիթ, նոր պատումներ, հավաքեցին և հրատարակության պատրաստեցին Գ. և Վ. Գրիգորյանները, Երևան, 1977: Հետայսու այս հրատարակությունից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծերի մեջ:

պատումները, որոնց մի մասը ավելի ուշ տպագրվեց «Սասնա ծռեր» ժողովածուի Դ հատորում⁵:

Վերջին նպատակային արշավախմբի գրառումներից հետո էլ՝ մինչ նախորդ դարի 80-90-ական թվականները, գրառվել են շուրջ մեկ տասնյակ պատումներ: Ի մասնավորի Ռոզա Գրիգորյանը և Երանուհի Մելիք-Մուրադյանը Գեղարքունքի տարածաշրջանում (Վարդենիս, Մարտունի) Արևմտյան Հայաստանից գաղթածների սերունդներից գրառել են նոր պատումներ, որոնք ավելի ուշ հրատարակվեցին առանձին գրքով⁶:

Էպոսի պատումներ են գրառվել նաև Հայաստանի սահմաններից դուրս, մասնավորապես Միացյալ Նահանգներում: Այսպես, 1971 թվականին Լոս Անջելեսում Լիլյան Չուլջյանը պատում է գրառել 77-ամյա Սանամ Սքենյանից: Սանամը ծնվել է Վասպուրականի Կարճկան Օհանց գյուղում: Հայրը եղել է քահանա՝ Արգաթ Տեր-Թավաքալյանը: Փրկվելով Ցեղասպանությունից՝ Սանամի ընտանիքը նախ հաստատվել է Ֆրանսիայում, որտեղ ասացողը գրել-կարդալ է սովորել, ապա՝ Լոս-Անջելեսում: Սանամի վկայությամբ ինքը էպոսը լսել է մանուկ հասակում Կարճկանում քեռուց: Ընտանիքի անդամների պատմություններով՝ Սանամը նաև երգեր, հեքիաթներ և գրույցներ է իմացել: Ցավոք, ձայնագրության ընթացքում տեխնիկական խնդիրներ են առաջացել, և պատումն ամբողջությամբ չի գրառվել: Ամեն դեպքում միայն 2013 թվականին հրատարակված այս պատումը շատ սեղմ, բայց երեք ճյուղ ունի՝ Սանասար և Բաղդասար, Մեծ Միեր և Սասունցի Դավիթ: Պատումի լեզուն Մոկաց, Մշո բարբառների և գրական հայերենի խառնուրդ է: Չնայած սեղմությանն ու ոչ ամբողջականությանը՝ տեսանելի են ասացողի հետաքրքիր ոճը, կանանց կողմից ասված պատումներին

⁵ Սասնա ծռեր, հատոր Դ, Երևան, 1999: Հետադարձ այս հրատարակությունից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծերի մեջ:

⁶ Սասնա ծռեր, 7 նորահայտ պատումներ/պատումների գրառումը. բնագր. պատր.՝ Ռ. Գրիգորյան, աշխատակց.՝ Ե. Մելիք-Մուրադյան/, Երևան, 2000:

բնորոշ ուշադրությունը դետալների, կանանց կերպարների նկատմամբ⁷:

Ֆրեզնոյի «Ասպարեզ» շաբաթաթերթում հրատարակված մեկ այլ պատումի մասին վկայում է Մ. Աբեղյանին ուղղված Հովհաննես Ավետիքյանի նամակը: Ըստ որի՝ նամակագիրը նշում է, որ ինքը մանկուց լսել է էպոսը Վասպուրականի Կարկառ գավառում և այն հրատարակել 1933-1935 թվականներին «Ասպարեզ» շաբաթաթերթում՝ «Դյուցազն Դավիթ, Վասպուրականցի Սասնա ծռեր վերնագրով»: Ըստ նամակագրի՝ իր պատումը շուրջ 250 էջ ծավալով է եղել⁸:

Այս պատումներից բացի՝ Սփյուռքում գրառված այլ պատումների մասին տեղեկատվություն չկա: Միայն կարելի է ենթադրել, թե բանահավաքչական քիչ թե շատ կազմակերպված գործունեության արդյունքում դեռ որքան պատումներ և բանահյուսական այլ նյութեր կարելի էր գրառել Յեղասպանությունից հետո աշխարհի տարբեր երկրներում հաստատված մեր հայրենակիցներից:

Առանձին բանահավաքների ու ուսումնասիրողների վկայություններ ենք գտնում նաև գրառված այլ պատումների մասին, որոնք դեռևս հրատարակության ու ուսումնասիրության են սպասում:

Այս պատումներն արդեն չեն փոխում ընդհանուր պատկերն ու բանագիտական քիչ նորություն են բերում: Պատճառները շատ են՝ կապված վարպետ ասացողների բացակայության, արդեն տպագիր պատումների ազդեցության, էպոսին բնորոշ հասարակական գործառնության վերացման հետ:

Գրառման հարյուրամյա ընթացքում, ընդհանուր առմամբ, արձանագրվել է «Սասնա ծռեր» ժողովրդական վեպի շուրջ 160 պատում, որոնցից առավել ամբողջականներն ու ուշագրավները հրա-

⁷ Այս պատումի հայերեն և անգլերեն տարբերակները, նաև հարակից ծանոթագրությունները տե՛ս David of Sassoun. Critical Studies on the Armenian epic/Dickran Kouymjian, Barlow Der Mugrdechian ed./California State University press, Fresno, 2013, pp. 35-53:

⁸ Այս մասին տե՛ս Սահակյան Ա., «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն, Երևան, 1975, էջ 33, ծմթ. 1: Հետախու այս հրատարակությունից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծերի մեջ:

տարակվել են «Սասնա ծռեր» ակադեմիական մատենաշարի մեծադիր հատորներում և այլ աղբյուրներում:

Վեպի գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները այս կամ այն կերպ անդրադարձել են պատումների առասպելաբանական և պատմական հիմքերին, առանձին պատումների արվեստին և այլն, սակայն, որոշ բացառություններով չի կատարվել պատումների համեմատական քննություն:

Տարբեր խմբերի պատումների համեմատության առաջին փորձը կատարում է վեպի երկրորդ պատումի գրառող Մանուկ Աբեղյանը՝ նախ իր գրառած պատումի առաջաբանում, ապա մամուլում⁹: Մ. Աբեղյանի հենց այս ուսումնասիրությունն էլ պատումների հետագա համեմատական ուսումնասիրությունների հիմքն է դառնում:

Պատումների համեմատական ներկայացում-քննություն են կատարում նաև Բ. Խալաթյանը¹⁰ և Ս. Կանայանը¹¹:

Ավելի ուշ՝ 1960-ական թվականների սկզբին, պատումների երկու խմբերի տիպաբանական քննություն է կատարում Կ. Մելիք-Օհանջանյանն իր «Հայ ժողովրդական վիպական բանաստեղծությունը» ռուսերեն աշխատության մեջ: Այստեղ առաջին անգամ Մոկաց և Մշո մեծ թվով պատումների ուսումնասիրությամբ կատարվում է դրանց բովանդակության, կերպարային համակարգի և հորինվածքի տարրերի ու պատումների արվեստի համեմատությունը¹²:

⁹ Աբեղյան Մ., Դավիթ և Մեկր. Ժողովրդական դիցազնական վեպ (գրի առաջ Մ. Աբեղյան), Շուշի, 1889, էջ Բ-Ժ: Հայ ժողովրդական վեպը, «Ազգագրական հանդես», գիրք XIII, Թիֆլիս, 1906, էջ 5-36:

¹⁰ Խալաթյան Բ., Հայ ժողովրդական դիցազնական վեպը հանդերձ քննադատաբեամբ, Վիեննա, 1903, էջ 11-30:

¹¹ Կանայան Ս., Ջոջանց տուն կամ Սասնայ ծռեր վեպի երեք փոփոխակ, Վաղարշապատ, 1910, Յառաջաբան, էջ Ա-ԼԲ:

¹² Աշխատությունը գրվել է 1964 թվականին՝ որպես հեղինակի կողմից ռուսերեն քարգմանված տասը պատումների առաջաբան, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով հրատարակվել է միայն 2006 թվականին: Տե՛ս Мелик-Оганджаниян К., Армянская народная эпическая поэзия, Ереван, 2006:

Այս ուսումնասիրություններից բացի՝ մինչև 1970-ական թվականները չէր կատարվել պատումների մեծ քանակ ընդգրկող տիպաբանական քննություն:

Հայ էպոսագիտության մեջ այդ բացը լրացնելու եկավ բանագետ Արուսյակ Սահակյանի ««Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն» մեծարժեք աշխատությունը, որտեղ հեղինակը «Սասնա ծռեր» ժողովածուների Ա և Բ հատորների հիման վրա, անդրադառնալով վեպի գրառման ժամանակի և հասարակական իրավիճակի կապին, գրառման վայրին ու հայրենիքին, տարածմանն ու տեղայնացմանը, վեպի կառուցվածքին, կատարում է 47 պատումների տիպաբանական քննություն: Ուսումնասիրությունը բացառիկ է իր ընդգրկունությամբ ու քննվող հարցերի լայն շրջանակով: Բանագետը, զնալով հիմնականում ազգագրական տարբեր շրջաններից ծագող, տարբեր վայրերում գրառված պատումների դիպաշարային մանությունների ուսումնասիրության ճանապարհով, արձանագրում է, որ, անկախ գրառման հանգամանքներից (ժամանակ, վայր, վիպասաց, բանահավաք և այլն), վեպը ձևավորվել է նույն հիմքով, և բոլոր պատումներում գործում են դիպաշարաստեղծման միևնույն սկզբունքները: Այդ սկզբունքներն էլ, ըստ բանագետի, կապված են էպոսի չորս հիմնական թեմաների (յուրային-օտար հակադրության, ամուսնության, հզոր ժառանգի և շինարարական), տարբեր կիրառություններով. «Երբ մաս առ մաս համադրվում ու համեմատվում են վեպի բոլոր ճյուղերն ըստ վիպական ուրվագծի և հիմնական թեմաների, բացահայտվում է այն մեծ ճշարտությունը, որ նույն հիմքի վրա բանահյուսական նույն նյութով ու շաղախով կառուցվում են վիպական տարբեր ճյուղեր, որոնք վեպի ամբողջության մեջ ոչ թե կրկնում են իրար, այլ շարունակում ու լրացնում են միմյանց...» (Սահակյան Ա., էջ 172): Ըստ այսմ էլ՝ ուսումնասիրությունը գլխավորապես քննում է նշված հիմնական թեմաների տարբեր ճյուղերում իրացման առանձնահատկությունները, և հազվադեպ է անդրադարձ կատարվում միջպատումային և միջխմբային հարաբերություններին: Ուսումնասիրողը թեև հընթացս անդրադառնում է Մշո և Մոկաց խմբերի պատումներին, սա-

կայն դրանք չեն առանձնացվում և բնութագրվում, քանի որ այդ ուսումնասիրության նպատակներից դուրս է քննել խմբերն առանձին՝ ըստ տիպաբանական հատկանիշների:

Ավելի ուշ արդեն «Սասնա ծռեր» ժողովածուի Դ հատորին կցված ծավալուն ուսումնասիրության մեջ Ա. Սահակյանը հիմնականում նույն սկզբունքներով կատարում է նաև Սասնո պատումների տիպաբանական քննությունը:

Մեր ուսումնասիրությունը, թեև ընդհանուր առմամբ և նման սկզբունքներով շարունակում է պատումների տիպաբանությունը, սակայն բոլորովին տարբեր մեկնակետ ունի և ուսումնասիրվող նյութի ավելի մեծ շրջանակ է ընդգրկում: Եթե Ա. Սահակյանը, քննելով հիմնականում միայն Մշո և Մոկաց պատումները, դրանց միջև տարբերությունները համեցնում է իր կողմից առանձնացված չորս թեմաների ճյուղերում իրացման հաճախականությամբ, ծավալներին և հաջորդականությամբ, հիմնականում նմանություններ է արձանագրում, ապա մենք, ընդհակառակը, նախապես ընտրելով համեմատության տարբեր միավորներ, այլ սկզբունքներով ու մեթոդաբանությամբ կատարելով բոլոր երեք տիպաբանական խմբերի պատումների մանրագին համեմատություն, արձանագրում ենք տարբերությունները, քննում նախկինում չնկատված հիպերմոտիվները, մոտիվներն ու գեղարվեստական այլ իրողություններ, որոնք առավել ամբողջական պատկերացում են տալիս էպոսի բանավոր տարբերակների մասին:

Բ. Տարբերակայնություն

Պատում, տարբերակ, փոփոխակ, վարիանտ. այս եզրերով բանագիտական գրականության մեջ կոչվում են բանահյուսական տեքստերի բանավոր փոխանցման արդյունքում և ընթացքում տարբերակայնության հետևանքով առաջացած պատումները:

Բանահյուսության ուսումնասիրողները «տարբերակայնություն» ասելով սովորաբար հասկանում են որոշակի ազգային-բանահյուսական համակարգերի կամ առանձին ժանրերի ներսում կա-

յուն տարրերի՝ դիպաշարերի, մոտիվների, կերպարների, դրանք ամբողջացնող առանձին տեքստերի փոփոխությունները: Բերանացի փոխանցվելով, տեղափոխվելով մի վայրից մյուսը, տարածվելով ու տեղայնանալով՝ էպոսը կամ բանասիրության այլ տեքստ սկսում է պատմվել փոփոխված, նոր տարրերով, լեզվով ու ոճով: Տեղայնացման հետևանքով առաջացած այս փոփոխություններն էլ, ըստ Մ. Աբեղյանի, «Սասնա ծռերի» պատումների տիպաբանական խմբերի առաջացման հիմնական պատճառն են. «Այս ձևափոխումը, որով առաջ են եկել մի քանի տիպերի պատումներ, ինչպես և այն, որ Սասունից ու Տարոնից դուրս կան տեղեր, որոնք կապված են վեպի հերոսների անվան և նրանց արարքների հետ, ցույց է տալիս, որ վեպը թողած է եղել իր տեղական բնավորությունը»¹³:

Ծագելով և զարգանալով մշակութային, հասարակական, լեզվական մի իրականության մեջ՝ էպոսը կրող սուբյեկտի՝ ասացողի միջոցով հայտնվել է այլ իրականության մեջ և գլխավորապես նոր վայրում էլ գրառվել: Էպոսի բուն հայրենիքից՝ Սասունից, այլ վայրեր տարածման ուղիները ճշտվել և մատնանշվել են դեռևս Մ. Աբեղյանի կողմից: Բանագետը նախ բավարար չի համարել գրառման ձևերն ու ընթացքը, ապա և նկարագրության մակարդակը, ինչի պատճառով անհայտ են մնացել գրառման ժամանակը, վայրը, գրառողի և ասացողի անունները, նրանց տարիքը, բնավորությունները, հակումները, զբաղմունքը և այլն: Ըստ բանագետի՝ այս տվյալները անհրաժեշտ են նախևառաջ «վեպի տարածման ճանապարհներն իմանալու և ապա այն պատճառով, որ ամեն պատմող ևս, ինչքան էլ աշխատի փոփոխություններ չմտցնել, դարձյալ իր ճաշակի, պարսպունքի և այլի համեմատ իր միջավայրի, իր դասակարգի դրոշմը կդնի վեպի վրա և իր ժամանակի ու շրջանի ոգին կտա նրան» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 327):

Այդուհանդերձ, նույնիսկ սակավ ու թերի տվյալներով գիտնականը նշում է էպոսի տարածման ուղիները. «Գիտենք, որ վեպն սկիզբ առնելով Սասունում, պատմվում էր Բաղեշի և Մշու կողմե-

¹³ Աբեղյան Մ., Երկեր, հատոր Ա, Երևան, 1966, էջ 329: Հետայսու այս հրատարակությունից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծերի մեջ:

րում, Խլաթում, և ապա Բուլանըխում, որտեղից անցել էր դեպի հյուսիս՝ Արճեշ և Կաղզվան, ուր 18-րդ դարում արդեն կապված է եղել որոշ տեղի հետ: Այնուհետև դա մտել է Ալաշկերտ և Այրարատ, Էջմիածնի գավառը, ուր տեղացիներն արդեն յուրացրել են և արևելյան բարբառով են պատմում: Վեպը ընտանի է և Արագածի լանջերում, Աբարանում և Քավառում: Մյուս կողմից՝ Շատախի, Ռշտունիքի ու Մոկաց կողմերում վեպն ավելի կենդանի է եղել և անցել է Վան՝ կապվելով Մհերի դռան հետ, և այնտեղից Աբաղայի դաշտով մտել է Պարսկահայք, հատկապես Խոյի, Սալմաստի և Մակվա կողմերը, ուր մույնպես ցույց են տալիս վեպի գործողության տեղերը» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 328-329):

Էպոսի տարածման այս ուղիները տարբեր հստակությամբ տեսանելի են տարբեր պատումներում տարբեր կերպ: Հենց այս հստակության տեսանկյունից էլ առաջ է գալիս վեպի տարածումից հետո տեղայնացման կամ ոչ տեղայնացման խնդիրը: Տեղայնացման աստիճանը, ըստ տարբեր վայրերի, տեսանելի է գրառված պատումների քանակաորակային ցուցանիշներում: Պատումը, մի վայրից մյուսն անցնելով, կա՛մ դառնում է հարազատ հարևան մշակութային իրականությանը, կա՛մ ոչ: Ըստ այդմ էլ՝ լավ ընդունելության դեպքում այն ոչ միայն համալրում է տեղական բանահյուսության զինանոցը, այլև պահպանվում և զարգանում է: Մյուս դեպքում վեպը ուղղակի պատմվում է՝ առանց տեղական բանավոր ավանդույթի հետ փոխներթափանցվածության, հետևաբար և վիպաստեղծման ավանդույթների:

Տեղայնացման տեսանկյունից ակնհայտ՝ աշխարհագրական մոտիկության, լեզվական-բարբառային մմանության հատկանիշներով պատումները հարազատ են դարձել և տեղայնացել են առավելապես Արևմտյան Հայաստանում, ի մասնավորի՝ Սասունի շրջակա գավառներում, ապա նաև Վանա լճի շրջակայքում:

Տեղայնացման բարձր ցուցանիշներն հնարավորություն են տվել բանագետներին Էպոսի հայրենիք համարելու նաև վերոհիշյալ շրջանները. «Պատումների այդ երեք հիմնական խմբերը (Մոկաց, Մշու և Պարսկահայոց) պարզ ցույց են տալիս, որ մեր «Սասնա

ծռեր» ժողովրդական վեպը հիմնականում զարգացման վիպական երեք կենտրոն է ունեցել և այդ կենտրոններից էլ դուրս գալով՝ տարածվել է յուրաքանչյուր բարբառի սահմաններում» (հատ. Ա, էջ ԽԴ): Վերոգրյալին լրացնելու է գալիս նաև բանագետ Ա. Սահակյանի դիտարկումը. «Հիշյալ շրջաններից գրառած պատումներն իրենց թե քանակական, թե որակական առումով իրավունք են տալիս Մշո դաշտավայրին, Ռշտունիքին ու Վասպուրականին Սասունի հետ հավասարապես կրելու վեպի հայրենիք կոչվելու պատիվը» (Սահակյան Ա., էջ 32):

Սակայն սրանով հանդերձ էպոսի ծագման վայրի ու հանգամանքների հետ կապված հարցերը չեն սահմանափակվում. պատումների համեմատական ուսումնասիրությունը երբեմն բացահայտում է այնպիսի շերտեր, առանձնահատկություններ, որոնք անհնարին են դարձնում էպոսի տեղագրության սահմանումը: Նույնիսկ հատակ տեղագրվող պատումում կարող են շատ տարբեր ծագումնաբանություն ունեցող տարրեր լինեն, ինչը գրեթե անհնարին դարձնի այդ պատումի ծագման վայրի սահմանումը: Այս դեպքում շատ կարևոր է դառնում ազգագրական տարբեր շրջաններից սերող բանավոր ավանդույթների, տարբեր հատկանիշների շփման ու փոխներթափանցվածության աստիճանների ճշգրտումը, ինչպես նաև վիպասացման գործընթացի յուրահատկությունների, վիպաստեղծման ավանդույթների ուսումնասիրությունը:

Սա կրկին բավական բարդ խնդիր է, քանի որ էպոսի վաղ գրառողները քիչ վկայություններ ունեն ասացման ընթացքի ու առանձնահատկությունների մասին, գրառումները թերություններով են, մեծ մասամբ պահպանվել են միայն հրատարակված վիճակում, չկան ձայնագրություններ և այլն:

Յուրաքանչյուր նոր արժարժման դեպքում էպոսը ենթարկվում է որոշակի փոփոխությունների, սակայն ապրում և կենդանի գործառվում է ի հաշիվ այդ փոփոխությունների. «Այդ անհրաժեշտ փոփոխությունները տեղի են ունենում և անգիտակցաբար՝ վիպական մոտիվների միացման, հարակցման կարգով ու նմանությունների գույգորդության միջոցով, և գիտակցաբար՝ խախտելով տվյալ հոգ-

նոր արտադրության կառուցվածքը՝ վերամշակելով բովանդակությունն ու ձևը, մտցնելով նրա մեջ նոր, հարազատ գեղարվեստական մտապատկերներ և հանելով նրանից անհարազատները, մի խոսքով հարազատ դարձնելով նոր սոցիալական միջավայրի գիտակցությամբ» (հատ. Ա, էջ 28): Հիմնականում նշված ճանապարհներով էլ բանահյուսական տեքստերը բազում նոր հատկանիշներ են ստանում, սակայն չեն փոխվում ամբողջապես, քանի որ տարբերակայնության հատկանիշի դրսևորումը ենթադրում է ինչպես փոփոխական ու նոր, այնպես էլ անփոփոխ, կայուն հատկանիշների առկայություն. «...Յուրաքանչյուր տարբերակայնություն՝ ոչ միայն փոփոխություն է, այլև կրկնություն, ընդ որում առավել չափով կրկնություն, քան փոփոխություն: Տարբերակի համար կրկնությունը կարևորագույն հատկանիշ է, այն դեպքում, երբ կրկնության ճշգրտությունը երկրորդական»¹⁴, – գրում է Ի. Ջեմցովսկին:

Փոփոխականի և անփոփոխի, կրկնության և նորության հարաբերությամբ էլ հնարավոր է պարզել բանահյուսական տեքստի փոխանցման և գոյության առանձնահատկությունները: Ըստ այդմ էլ՝ բանահյուսական տեքստերի և հատկապես ժողովրդական էպոսի լիարժեք ուսումնասիրության մախապայմանը տեքստի եթե ոչ բոլոր, ապա առավել թվով տարբերակների քննությունն է. «Միայն այն ժամանակ, երբ մենք ամփոփ կունենանք աչքի առջև մեր դիւցազնական վէպի վարիանտները (գէթ նորա մեծ մասը), ցրուած այստեղ և այնտեղ, երբ վերջիններս դասակարգած կլինեն ըստ նիւթին, և մենք ատելի հարուստ տեղեկութիւններ կունենանք սոցա ժողովրդի մէջ գոյութեան պայմանների մասին, այն ժամանակ միայն կարելի կլինի ձեռնարկել վէպիս լուրջ ուսումնասիրութեան, որի կարեւորութիւնը մեզանում շատ զգալի է»¹⁵, – գրում է մեր էպոսի առա-

¹⁴ Земцовский И. И., Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса). Актуальные проблемы современной фольклористики, Ленинград, 1980, с. 43.

¹⁵ Խալաթեանց Բ., Սամայ փահլիաններ կամ Թըլօր Դավիթ եւ Մեհր, Վաղարշապատ, 1899, էջ 9: Այս տեսանկյունից հասկանալի է նաև Մ. Աբեղյանի մտահոգությունը. «Կատարեալ ուսումնասիրութեան համար ոչ մի պատմութեամբ անուշադիր չափսի թողնել, ուստի և անհրաժեշտ է, որ շատ տեղերի և բազմաթիւ պատմութեամբ-

ջին գրառողներից և ուսումնասիրողներից մեկը՝ Բագրատ Խալաթյանը:

Նույն խնդիրների հետ առնչվել են բանավոր ճանապարհով փոխանցված և ուշ գրառված էպիկական պատումների գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները: Մասնավորապես, Վ. Պրոպը ռուսական բիլինային էպոսի ուսումնասիրությունը սկսում է բիլինաների բազմաթիվ տարբերակների համակարգային, մանրագին և համեմատական ուսումնասիրությունից, ինչն էլ հնարավորություն է տալիս վերականգնելու էպիկական այդ ստեղծագործությունների նոր տարբերակների առաջացման գործընթացի ամբողջական պատկերը. «Ժողովրդական հոլացման ամբողջ գեղեցկությունն ու խորությունը, դրա գեղարվեստական արտահայտության ամբողջ բազմազանությունը բացահայտվում է միայն տարբերակների մանրագին համեմատությամբ»¹⁶, – գրում է Վ. Պրոպը:

Ռուսական, ինչպես նաև մեր բանագիտության մեջ ընդունված է համարել, որ փոփոխությունների ամբողջությունը վերջիվերջո հանգում է որոշակի տիպի կամ տիպաբանական խմբի, ինչպիսին մեր էպոսի պատումների երեք խմբերն են: Նաև տեսակետ կա, որ յուրաքանչյուր փոփոխություն կատարվում է որոշակի, ավելի հստակ երեք տիպաբանական խմբերից որևէ մեկի բանահյուսական իրականության, հատկանիշների ժառանգված ֆոնդի սահմաններում: Սակայն, կրկին, մեր էպոսի պատումների համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ երբեմն պատումների այս կամ այն խմբին հանգեցնելը տանում է հատկանիշների համահարթեցման ու ընդհանրացման և, ընդհակառակը, երբեմն մեկ կամ երկու պատումը կարող են իրենք իրենցով առանձին խումբ կազմել, քանի որ ունեն թե՛ յուրահատուկ կերպարներ, թե՛ մոտիվներ ու լեզվի և ոճի ակնառու տարբերություններ:

Ըստ այդմ էլ մեր էպոսագիտության արդի փուլում ավելի ամբողջական ու ճշգրիտ ուսումնասիրությունը ենթադրում է մասամբ

ների ունենանք»: Հայ ժողովրդական վեպը, «Ազգագրական հանդես», գիրք XIII, Թիֆլիս, 1906, էջ 16:

¹⁶ Пропп В. Я., Русский героический эпос (2-е изд, доп.), Москва, 1958, с. 24-25.

վերանայել առավելապես լեզվական-բարբառային սկզբունքով կատարված պատումների խմբերի բաժանումը, քննել առանձին պատումներ՝ ըստ իրենց գեղարվեստական յուրահատկությունների՝ առանց նպատակ դնելու դրանք տեղավորելու այս կամ այն խմբում:

Էպոսի տարբերակայնությունը բարդ ու բաղադրատարր երևույթ է: Թեև պատումների խմբերը հիմնականում ենթարկվում են տարբերակայնության ընդհանուր օրինաչափությունների, սակայն խմբերից յուրաքանչյուրը ունի այս գործընթացի իր ներքին-մասնավոր յուրահատկությունները, որոնք էլ առանձին հատկանիշների համակարգի տեսքով պայմանավորում են տիպաբանական խմբի յուրահատկությունը:

Ըստ այսմ էլ՝ վեպի պատումների տիպաբանական խմբերի ուսումնասիրությունը ենթադրում է համակարգային ու մանրագնին աշխատանք, որի ընթացքում պետք է հաշվի առնվեն ինչպես ամբողջական խմբերի ու առանձին պատումների հատկանիշները, այլև նրանց փոխադարձ հարաբերությունները: Այս դեպքում ուսումնասիրությունը ենթադրում է տարբեր մոտեցումների, սկզբունքների և համալիր մեթոդների կիրառություն:

«Սասնա ծռերի» տարբերակայնությունը ուրույն և միայն էպոսին բնորոշ հատկանիշ չէ, այլ ընդհանուր բանահյուսական ազգային համակարգի մասնավոր արտահայտություն, հետևաբար էպոսի տարբերակայնության դրսևորման առանձնահատկությունները տեսանելի են և մեր բանահյուսության մյուս ժանրերի դեպքում նույնպես: Տարբերակայնությունը արտահայտվում է ինչպես ամբողջական տեքստերի, այնպես էլ դրանց առանձին տարրերի դեպքում և ընդհանուր իմաստով բանահյուսական ստեղծագործության էության՝ բանավոր բնույթի, և նրա գոյության հիմնական կերպի արտահայտություն է:

Բանահյուսական տեքստն ապրում է տարբերակների մեջ և, ըստ էության, չկա միասնական բնագիր: Տարբերակների մեջ են դրսևորվում տեքստը ստեղծող ու տարածող հանրույթի մտածողության հարստությունն ու բազմազանությունը, ազգագրական առանձին շրջանների լեզվի, բանահյուսության, ազգագրության յուրա-

հատկությունները: Սրանով հանդերձ, նույնիսկ գրառվելուց ու գիտական բնագրերում հրատարակվելուց հետո տարբերակները որպես կանոն ընթերցողական լայն շրջանակների հասու չեն լինում, մնում են դժվարամատչելի գլխավորապես բարբառների անհասկանալիության պատճառով: Նույնիսկ ուսումնասիրողները հաճախ նախընտրում են համահավաք բնագրերը կամ գրական մշակումները, քանի որ բացի ընկալման բարդությունից՝ շատ դժվար է չափազանց բազմազան նյութը դասակարգել, կատարել ընդհանուր և ընդգրկուն եզրակացություններ:

Մենք նույնպես պատումների ուսումնասիրության ընթացքում բախվել ենք այդպիսի խնդիրների, սակայն, այդուհանդերձ, համոզված ենք, որ էպոսի մասնագիտական քննությունը կարող է հիմնված լինել միայն պատումների, այլ ոչ թե համահավաք բնագրերի կամ գրական մշակումների վրա:

Գ. Վիպասացներ ու բանասացային արվեստ

Այսպիսի մոտեցման պարագայում շատ կարևոր են վիպասացի դերն ու վերջինիս հետ կապված վիպասացման ընթացքի սուբյեկտիվ հանգամանքները՝ ասացողի հոգեբանության, սեռի, վարպետության, տեքստի փոխանցման եղանակի (երգային և ոչ երգային), ունկնդրի վերաբերմունքի ուսումնասիրությունը: «Սասնա ծռերի» դեպքում ուսումնասիրողները մասամբ ասացողներով են պայմանավորել վեպի կառուցվածքային ձևավորման վերջնական ընթացքը. «Ժամանակի ընթացքում զանազան ասացողներ աշխատել են բերանացի ձևավորել այդ կենտրոնացումը, կառուցվածքային միասնականություն առաջացնել և ստեղծել մի ամբողջական վիպասանություն: Դրա հետևանքով առաջացել են զանազան, իրարից անկախ ամբողջական տարբեր խմբեր և տարբեր պատումներ» (հատ. Ա, էջ 36): Ըստ այսմ էլ՝ նաև ասացողների ունակություններն ու փոխանցվող տեքստի փոփոխություններն են պայմանավորել տարբերակայնության դրսևորումը և պատումների տարբեր տեսակների և դրանք ամբողջացնող տիպաբանական խմբերի ձևավորումը:

Էպոսի ամեն նոր պատում միաժամանակ կապվում է ինչպես իր անմիջական նախորդի, այնպես էլ՝ ընդհանուր վիպական ավանդույթի հետ: Այս կապերը վերականգնելը բավական դժվար է, քանի որ դեռևս առաջին գրառումներից հետո պարզ դարձավ, որ մեր վեպի ավանդողները արհեստավարժ ու մասնագետ վիպասացներ չեն, և, ընդհանրապես, վիպասանությունը՝ որպես մասնագիտություն, այլևս կենսունակ չէ: Եթե 19-րդ դարավերջին արդեն արձանագրվում էր վիպասանության անկենսունակությունը, ապա հետագայում, ըստ գրառման տարբեր շրջանների, այդ մոռացման ընթացքը գնալով խորանում է: Էպոսի ավանդման ընթացքի, ասացողների, նյութի նկատմամբ վերջիններիս վերաբերմունքի առաջին քննությունը կատարում է Մ. Աբեղյանը: Այստեղ բանագետը նշում է մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք գրեթե նույնությամբ հանդիպում են նաև հետագա գրառումների ժամանակ:

1. Վիպասացների, ըստ այսմ էլ՝ փոխանցման պատահական բնույթը. «Ասացողներն ուրեմն պատահական մարդիկ են, որոնք լավ հիշողության տեր լինելով՝ մանկության ժամանակ իրենց համագյուղացիներից, մեծ մասամբ ծերունիներից, կամ իրենց բարեկամներից, հորից կամ պապից լսելով՝ սովորում են և իրենք ևս պատմում ու երգում» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 479):
2. Վարպետ ասացողների բացակայություն, այստեղից էլ՝ բարձրարվեստ պատումների բացակայություն. «Վեպն իր գրի առնվելու միջոցին ընդհանրապես խանգարման վիճակի մեջ է եղել. պակասում է արվեստավորությունը, չեն եղել արվեստավոր ասացողներ» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 480):
3. Ակամա, բայց և անխուսափելի ու տրամաբանական փոփոխություններ. «Բայց այս չի արգելել, որ Վեպը փոփոխության ենթարկվեր, ձևատվեր ու խանգարվեր նույնիսկ վարպետների բերանին, թեպետ և ոչ դիտավորյալ կերպով» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 481):
4. Վիպասանական դպրոցների բացակայություն և այլն:

Վերոքվարկյալ առանձնահատկությունները բնորոշ են էպոսի ավանդման բոլոր փուլերին՝ անկախ բանահավաքներից, գրառման վայրերից, ասացողների սեռային ու տարիքային պատկանելությունից և, վերջապես, տիպաբանական խմբերից:

Թեև չկան վիպասանական դպրոցներ, և վեպի ավանդումն առավելապես պատահական բնույթ ունի, այդուհանդերձ, հետագա գրառումներն ու ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ կան «ասացողական դպրոցների» որոշակի հետքեր, ավելի ճիշտ՝ իրար հետ կապված, միմյանցից էպոսը լսած ասացողներ: Մենք խուսափում ենք այս կապերը դպրոց անվանելուց, քանի որ դպրոցը ենթադրում է վիպասացման նպատակային ուսուցման ընթացք, ինչպիսին կարող ենք տեսնել բալկանյան կամ թուրքալեզու այլ ժողովուրդների ասացողների դեպքում: Մեր էպոսի պարագայում, մենք գրեթե վկայություններ չունենք էպոսը սովորեցնելու այդպիսի ընթացքի մասին:

Հաշվի առնելով փոքրաթիվ հիշողությունները՝ կարելի է ենթադրել, որ մինչև 19-րդ դարի երկրորդ կեսը եղել են վիպասանական դպրոցներ. «Սա կը պատմեր թե՛ յուր վարպետն շատ ընդարձակ գիտեր այս պատմություն, և թե մեջ ընդ մեջ շատ տեղեր ոտանավոր խաղեր կային, որ ձայնով կերգեր: Թե այդ վարպետն երկու վոշիկ աշակերտ ուներ, որոնք շատ կատարյալ սորված էին, և թե ինքն՝ բավական ժամանակ պատմած չլինելով, շատ կտորներ մոռացած էր»,– պատմում է գրառված առաջին պատումի ասացող Տարոնցի Կրպոն (հատ. Բ, պատ. Ե, էջ 3): Այս սկզբունքներով ենթադրվում է Խաստուրի վիպասանական դպրոցի գոյության մասին: Ալաշկերտի Խաստուր գյուղից են սերում կամ որևէ առնչություն են ունեցել ասացողների մի ամբողջ խումբ՝ Դըրմե, Ռես Գսպո և Քոչե Վարդան, Մանուկ Թորոյան (հատ. Բ, պատ. Ը) և Կարապետ Թամոյան (հատ. Բ, պատ. Թ), Հակոբ Տեր-Մարտիրոսյան, Հակոբ Նրգեյան (հատ. Բ, պատ. Ժ), Սարգիս Հակոբյան (հատ. Բ, պատ. ԺԲ), Փրե Աբրո, Սեդրակ Աբաջյան (հատ. Գ, պատ. Զ) և Սմբատ Գևորգյան:

Բայց նույնիսկ այս դեպքում պատումները շատ տարբերություններ են դրսևորում. կան գրագետ և անգրագետ վիպասացներ, տարբեր են վիպական մոտիվները, պատումների լեզուն ու ոճը:

Վիպասանական այսպիսի ավանդույթների հետքեր հնարավոր է նկատել նաև այլ վայրերում, ազգակից կամ միմյանց ճանաչող մարդկանցից գրառված պատումներում: Օրինակ՝ Մոկաց Գինեկաց գյուղից են սերում էպոսի ասացողներ Նահապետն ու Խապոյենց Ջատիկը (հատ. Ա, պատ. Ա և Բ), Պարսկաստանի Թադևոս Առաքյալի վանքի գյուղացի ասացողներ Դավիթն ու Ալո Դավթյանը (հայ ու որդի են) (հատ. Բ, պատ. ԺԴ և ԺԵ)¹⁷, ազգականներ են սասունցի Թամո Դավթյանն (հատ. Բ, պատ. Ե) ու Նուրե Դավթյանը (հատ. Դ, պատ. Ը):

Այդուհանդերձ, վերոհիշյալ փաստերը հատուկեմտ են և թույլ՝ արտահայտված խնդրի մասին հանգամանակից խոսելու համար: Ակնհայտ է այն, որ վիպասանական դպրոցի փոխարեն էպոսը փոխանցվել է վիպասացի անհատական ունակությունների և մոռացվող ավանդույթի միջոցով: Ավանդույթի աստիճանական խամրումի դեպքում անգամ եղել են վարպետ ասացողներ, ովքեր ունկնդիրներին և բանահավաքներին զարմացրել են իրենց բացառիկ ունակություններով: Վարպետ ասացողների մասին վկայությունները շատ են. օրինակ՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյանը մեջբերում է ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի խոսքը. «– Մարդ, որ մի բան սովորավ, էդպես էլ պետք ա պատմի, բան չի կարելի փոխել,– ասում էր նա,– մարդիկ կան, որ... բան կը փոխեն: Էդ լավ չէ: Ինչո՞ւ,– ավելացնում էր նա,– որովհետև Դավիթի պատմութենը հեքաթ-նաղլ չէ, պատմութեն ա, էղելութեն ա... Մարդիկ կ'ըսեն Դավթի պատմութենը ուղիղ ա, ամա էվելցրել են, խոսքեր ճոխացրել են: Մի բան, որ մարդ կ'ըսե, եթե հիմք չկա, չի կըռնա սուտ ըսել, էդպեստ ճոխացնել: Իմ կարճ խելք էդպեստ կ'ըսե» (հատ. Բ, պատ. Ը, էջ 250):

Սակայն այս դեպքում էլ վարպետությունը ուղիղ համեմատական է էպոսի ավանդման ընդհանուր վարընթաց մակարդակին և

¹⁷ Այս մասին տե՛ս Мелик-Оганджян К. Армянская народная эпическая поэзия, с. 30-31, նաև Ա. Սահակյան, նշվ. ուսումնասիրություն, էջ 41-43:

յուրաքանչյուր պատումի դեպքում ունի չափման իր միավորն ու համեմատության համապատասխան եզրը: Ըստ այսմ էլ էպոսի յուրաքանչյուր ավելի ուշ գրառված տարբերակ արդեն իսկ կրում է փոխանցման վերևում նշված փոփոխությունները:

Այս պարագայում թերևս պետք է քննարկել «ասացող» և «ներկայացնող», «վիպասաց» և «վերապատմող» հասկացությունները՝ տարբերակելով ասացողական շնորհ ունեցող, քիչ թե շատ արհեստավարժ և ավանդույթը զարգացնող վիպասացին և լսածն ուղղակի կամ միայն գրառողների հարցմանն ի պատասխան ներկայացնող անհատին: Օրինակ՝ Բ. Խալաթյանը տարբերակում է «աշուղ» և «ասացող» հասկացությունները հենց այն սկզբունքով, որ աշուղները արհեստավարժ են, իսկ ասացողները՝ դիպվածային պատմողներ¹⁸:

Ասացողական ընթացքի առանձնահատկությունների ուսումնասիրության տեսանկյունից կարևորություն ունի նաև ասացողի սեռը: Մեր էպոսի ասացողների ճնշող մեծամասնությունը տղամարդիկ են: Այս հանգամանքը թերևս կապված է նյութի նկատմամբ աշխարհագրական-բանահյուսական տարբեր շրջաններում մարդկանց վերաբերմունքի և հարակից այլ հանգամանքների հետ ևս. «Վեպ և մեծ ժանրի այլ ստեղծագործություններ պատմվում էին հատուկ հավաքատեղիներում՝ օդաներում, ուր երիտասարդների, կանանց ու երեխաների մոտքն արգելվում էր: Կանանց մեծ մասը կարող էր լինել հիանալի ասացող, հեքիաթասաց, բայց վեպ չիմանալ՝ լսած չլինելու պատճառով» (Սահակյան Ա, էջ 23),– գրում է Ա. Սահակյանը:

Էպոսը լսած լինելու պարագայում էլ կին ասացողների պատումները դրսևորում են ասացողի սեռով, հոգեբանական աշխարհով պայմանավորված յուրահատկություններ: Սա տեսանելի է և ավելի վաղ (Մանուշակ Ջադոյան (հատ. Ա, պատ. ԺԳ), Սպարկերտցի Փառիկ (հատ. Ա, պատ. ԺԸ), Ջարդար Տեր-Մխիթարյան (հատ. Ա, պատ. Ի), Մարգարիտ Սարգսյան (հատ. Ա, պատ. ԻԱ) և

¹⁸ Տե՛ս Խալաթեանց Բ., նշվ. ուսումնասիրություն, էջ 6-7:

ուշ գրառումներում (Մարթա Փիրումյան (հատ. Գ, պատ. Գ), Նունո Սահակյան (հատ. Դ, պատ. Դ), Նուրե Դավթյան (հատ. Դ, պատում Ժ), Մարուսյա Մելքոնյան, Կարինե Բաղդասարյան, Սովետ Հովհաննիսյան (ՄԾ 7 ՆՊ)): Ընդգծված հուզականություն, ավելի շատ քննարկական ստեղծագործություններին բնորոշ զգացմունքային վերաբերմունք ներկայացվող իրականության ու հերոսների նկատմամբ: Մասամբ վերջինիս հետ կապված նոր մոտիվներ կան առանձին մոտիվների, կերպարների ու գաղափարների նոր շեշտադրումներ, համակրանք հերոսուհիների նկատմամբ. «Տեղ-տեղ պատմում է հուզական շեշտով, հատկապես Ծովինարի անձնագրության, Դավթի որբության, Արտատեր պառավի անեծքի և նման միջադեպերը, ուր նա ներդնում է իր անձնական կյանքի փորձը, իմաստությունը, որդեկորույս մոր տվալտանքները» (հատ. Դ, պատ. Գ, էջ 82),– կարդում ենք Մարթա Փիրումյանի վիպասացման ոճի մասին: Եվ որպես վերջինիս հետևանք՝ ասացողը, ձգտելով առավել ամբողջական պատկերել Ծովինարին, նրան գրական հերոսներին բնորոշ հոգեկան ապրումներով է ներկայացնում: Կամ Մարգարիտ Մարգարյանի պատումում Խանդութի արտաքինի ավանդական չափածո գովքին հավելվում է՝ «Էնու սիրտու լենք յոթ կանգուն է» (հատ. Ա, պատ. ԻԱ, էջ 918):

Էպոսը վիպասացների կողմից փոփոխվում է բովանդակապես ու արտահայտությամբ: Յուրաքանչյուր նոր արձարծում վերստեղծում է իր անմիջական նախորդ տարբերակի հիմնական և անփոփոխ տարրերը, սակայն երբեք այն չի կրկնում նույնությամբ: Նույնիսկ նույն բանասացից երկու անգամ գրառված պատումները չեն նույնանում և դրսևորում են որոշակի տարբերություններ: Պատճառն այն է, որ վիպասացները ոչ թե անգիր են անում ու ասմունքում նախապես կանոնակարգված կամ ինչ-որ տեղում գրված տեքստը, այլ այն վերականգնում են՝ հիշողությամբ օգտագործելով իրենց ծանոթ բանահյուսական, ընդ որում՝ ոչ միայն էպոսի հետ առնչվող, այլ նաև մյուս ժանրերի՝ հեքիաթ, ավանդություն, առած-ասացվածք խոսքարվեստի ֆոնդն ու ասացողական որոշակի մեխանիզմներ՝ բանաձևեր, բանալի բառեր, թեմաներ, մոտիվներ ու ոճա-

կան կառույցներ: Այդ մեխանիզմները մեզանում շատ քիչ են ուսումնասիրված իսկ միջազգային էպոսագիտության մեջ ուսումնասիրվել են՝ կապված հունական, բալկանյան և թուրքալեզու ժողովուրդների էպոսների հետ¹⁹:

Գ. Երգ և պատմություն

Վիպասացության արվեստի ուսումնասիրության մեջ կենտրոնական է համարվում Պարրի - Լորդի բանաձևային տեսությունը, որն արտացոլվել է Ալբերտ Լորդի «Ասացողը» գրքում: Հիմնվելով իր ուսուցիչ Մյլմեն Պարրիի հարավսլավոնական էպիկական երգերի գրառումների ու քննության վրա՝ Ա. Լորդը առանձնացնում է դրանց ուսումնասիրության եղանակները, ասացողական ընթացքի ու արվեստի առանձնահատկությունները, ասացողների տիպերը և այլն. «Մեզ անհրաժեշտ է հստակորեն պարզաբանել, թե ով է ասացողը, ավելի ճշգրիտ՝ ինչ է ասացողությունը: Խոսելով ասացողության մասին՝ անհարժեշտ է ամբողջությամբ հրաժարվել այն մտքից, որ ասացողը մարդ է, որն ուղղակի վերարտադրում է այն ինչ ավելի վաղ ստեղծվել է այլ մարդկանց կողմից կամ հենց իր. բանավոր պոեզիա հենց ստեղծագործության հեղինակն է: Էպոսի ասացողը էպոսը ստեղծողն է: Երգիչը, կատարողը, կազմողը, բանաստեղծը միևնույն մարդն է՝ տարբեր կողմերից դիտարկվող, բայց միևնույն ժամանակ: Երգեցողությունը, կատարումն ու կառուցումը՝ միևնույն իրադարձության տարբեր կողմերն են»²⁰, – գրում է Ա. Լորդը:

Յավոր, «Սասնա ծռեր» էպոսի ասացողական ընթացքի վերաբերյալ եղած սակավ տվյալները նաև պատումների փաստացի գեղարվեստական առանձնահատկությունները հնարավորություն չեն տալիս Լորդ-Պարրիի և ասացողական արվեստի մյուս ուսումնասի-

¹⁹ Մասնավորապես տե՛ս Լորդ Ա. Բ., Сказитель /пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона/, Москва, 1994. Путилова Б. Н., Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика Москва, 1997, Райхл К. Тюркский эпос: традиции, формы, поэтическая структура/ пер. с англ. В. Трейстер под ред. Д. А. Функа/, Москва, 2008:

²⁰ Լորդ Ա. Բ., Сказител, с. 25.

րողների տեսությունն ամբողջությամբ կիրառելու և բացահայտելու մեր վիպաստեղծման առանձնահատկությունները:

Նախ, էպոսն ասվել է ազատ ոտանավորով, գրեթե չի նկատվում կանոնավար տաղաչափություն: Սակայն կան որոշակի բանաձևեր, իհարկե, ոչ ամբողջությամբ այն իմաստով, ինչպիսին Լորդ-Պարրիի տեսության մեջ է, և կան կրկնվող մոտիվներ, ապա նաև հենց կերպարները որոնց շուրջ խմբավորվում են առաձին կրկնվող միավորները, և ձևավորվում է էպոսի կառուցվածքային համակարգը:

Երկրորդ, մեր էպոսը մեծ մասամբ չի երգվել, և չկան տվյալներ էպոսի ամբողջական երգային տարբերակների ինչ-որ ժամանակ գոյության մասին, կան միայն երգվող հատվածներ. «Արդյոք մեր վեպը սկզբում ամբողջապես, այսինքն՝ պատմված մասն ևս, երգվե՞լ է, թե ոչ: Նույնիսկ Խորենացու մեջ գտնում ենք, որ մեր հին Վիպասանքը պատմվել ու երգվել են. ուստի դժվար է կարծել, որ մեր նոր ժողովրդական վեպը մի ժամանակ ամբողջապես երգված լինի: Մի բան միայն հավաստյալ կարող ենք ասել, որ առաջ երգված մասերն ավելի մեծ թվով եղած պիտի պիտի լինին» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 483),– գրում է Մ. Աբեղյանը:

Երգվող հատվածներ են՝ «Ողորմիները», էպոսի երրորդ ճյուղից՝ Սարկավազի, Մըսրա Մելիքի, Չենով Հովանի, Դավթի խոսքերը, ապա շարունակության մեջ՝ գուսանների գովքը, Խանդուքի խոսքը, չորրորդ ճյուղում՝ Գոհարի խոսքը, Փոքր Միերի խոսքը ծնողներին գերեզմանին և այլն:

Ընդհանրապես երգերը հիմնականում կատարվում է են գործող անձերի անունից, հազվադեպ հենց ասացողի կողմից: Ասացողը, եթե գիտի, միշտ հիշեցնում է, որ այս կամ այն հատվածը երգվել է: Պատումներում մեծաթիվ են հատկապես Դավթի անունից կատարվող երգերը, ինչը հնարավորություն է տվել Դավթին գուգահեռելու հինկտակարանյան սաղմոսերգու Դավիթ թագավորին, կամ նա գուցե այդ գուգորդման արտահայտություն է:

«Սասնա ծռերի» երգվող հատվածներ գրառել է Կոմիտասը՝ 1892 թվականից սկսած: Կոմիտասի ճեմարանական դասընկեր, հե-

տագայում հայտնի հայագետ, ապա նաև Կիլիկիո հայոց կաթողիկոս Գարեգին Հովսեփյանը Էպոսի իր գրառած՝ Մոկաց և Ապարանի բարբառներով պատումների ծանոթագրություններից մեկում, նկատի ունենալով Դավթի՝ հորեղբորը դիմումի հայտնի՝ «Խէրախութ խրոխպեր» երգը, գրում է. «Այս երգը մեր խնդիրքով ձայնագրել է շնորհունակ Սողոմոն սարկաւագը»²¹: Մոկաց տարբերակում գրառողը նշել է կամ հասկացվում է, որ 20-ից ավելի երգվող հատվածներ կան:

Թեև Կոմիտիսի գրառած այս երգի ձայնագրությունը կամ նուտաները այդպես էլ լույս չտեսան²², սակայն հետագայում այլ ձայնագրություններ ևս կատարվեցին: Մասնավորապես Բ. Խալաթյանցի գրառած Մոկաց տարբերակում, որի ասացողը Խապոյենց Ջատիկն էր, նշվում են այդպիսի 22 հատվածներ²³: Ենթադրվում է, որ այս հատվածների ձայնագրումը ևս Կոմիտասն է կատարել, ինչպես նաև Մ. Աբեղյանի պատումի երգային հատվածներինը: Կոմիտասի գրի է առել նաև բանահավաք Տիգրան Չիթունուց մի երգ: Նրա ձայնագրությունները հաշվվում են 18 կտոր:

Էպոսի երգային հատվածների մոտ մեկ և կես տասնյակ գրառումների քննությունը երաժշտագետներին բույլ է տալիս Էպոսը բնութագրել որպես խոսքային-երաժշտական վեպ կամ վիպերգություն, որտեղ երգատեսակները կապված են եղել բովանդակության հետ, ինչը վկայում է այս երգերի գեղարվեստական ինքնատիպության մասին. «Հավաքված նմուշների համադրությունից երևում է, որ երաժշտական առումով վեպն անցել է զարգացման որոշակի ընթացք՝ «չոր» ասերգից մինչև զարգացած-զարդարուն մեղեդին:.. Ինչ-որ ժամանակ այդ զարգացումը հասել է բարձրակետի, ինչ-որ

²¹ Մասնայ Ծռեր. Մատուցի Դավիթ. Ժողովրդական վեպի երկու նոր վարիանտներ (Աբարանի և Մոկաց բարբառներով), գրի առավ Գարեգին սարկաւագ, Թիֆլիս, 1892, էջ 96, ծնթ.: Հետայսու այս հրատարակությունից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծերի մեջ:

²² Այս մասին տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 10, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Բ, Երևան 2000, էջ 19-20:

²³ Խալաթյանց Բ., նշվ. ուսումնասիրություն:

ժամանակ էլ վեպի երաժշտական կողմը անկում է ապրել, երբ երգային հատվածները խառնվել, մոռացվել կամ սքեմացվել են»²⁴:

Պատումների համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ երգային հատվածներ կան առավելապես Մոկաց խմբի պատումներում: Այս կայուն երգային հատվածների առկայությունն էլ այս տարբերակներում պահպանում և գրեթե անփոփոխ փոխանցում է առանձին մոտիվներ: Միաժամանակ այս երգային հատվածներն էլ Մոկաց, մյուս տիպաբանական խմբերից տարբերակման գլխավոր հատկանիշներից են:

Այն, որ երգային հատվածները հիմնականում Մոկաց պատումներում են հանդիպում, գուցե պայմանավորված է ազգագրական շրջանի բանահյուսության յուրահատկությամբ և համապատասխան բանասացային աշխարհայեցողությամբ. «Մոկսի և շրջակա գավառների ազգագրական շրջաններում, ըստ եղած տվյալների, առավել սիրված ու տարածված է եղել քնարական-երգային բանահյուսությունը, մինչդեռ Մշո, Սասնո և հարակից շրջաններում՝ վիպական ստեղծագործությունները կամ դրանց առավել վիպական, առնական շունչը: Իսկ այդ աշխարհագրական-տիպաբանական տարբերակումները վերջին հաշվով, պայմանավորված են Մոկաց և Մշո ազգագրական շրջանների բնակչության հոգեբանության ու խառնվածքի առանձնահատկություններով»²⁵, – գրում Ս. Հարությունյանը:

Մոկաց պատումներում առկա երգային հատվածները երբեմն շատ ինքնուրույն են, այսինքն՝ կարող են գործառվել և գուցե գործառվել են որպես առանձին երգեր: Այս երգերը նման չեն երգվող հայտնի էպոսներին: Ասացողներից շատերը թեն հիշում են, որ երգվող հատվածները ավելի շատ են եղել, սակայն փաստացի իրենք

²⁴ Կոմիտաս, նշվ. հրատարակություն, էջ 24: Այս մասին տե՛ս նաև Սահակյան Ա., Փահլևանյան Ա., Սասնայ ծռեր դիցազնավեպ: Առասպելական ընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ, Փասատենա, 1996:

²⁵ Հարությունյան Ս., Հայ ժողովրդական վեպը (Կուլտուր-պատմական ակնարկ), Սասնա ծռեր, Երևան, 1977, էջ 622:

չեն կատարում: Օրինակ՝ Տարոնցի Կրպոն վկայել է, որ իր վարպետը մեջընդմեջ նաև խաղեր է ձայնով երգել (հատ. Բ, պատ. Ե, էջ 3):

Երգը, պատմությունը, հաճախ դիմախաղն ու փոքրիկ ներկայացումները փոխկապակցված են ընդհանուր ասացողական արվեստի մեջ: Ուշ գրառված Մոկաց պատումներում երգային հատվածներ նույնպես կան: Գ. Գրիգորյանը իր պատումի ասացող Կակո Բիժու մասին նշում է. «Կակո բիժան Դավթի ճյուղը պատմում էր մեծ ոգևորությամբ: Կարելի է ասել, էքստազի մեջ էր ընկնում, երբ մի հատված պատմելուց հետո, նույնը մազնիտաֆոնով լսում էր: Բոլոր լիրիկական հատվածները երգում էր և պատմելու ժամանակ ինչպես ձայնի ելևէջներով, շեշտերով ու բացականչություններով, այնպես էլ ձեռքի շարժումներով ու դիմախաղերով՝ իր վերաբերմունքը ցույց տալիս գործող անձերի ու նրանց արարքների նկատմամբ» (ՄԴ, 1977, էջ 24):

Սա խոսում է վիպասացման որպես մինչև վերջ չբացահայտված խորհրդավոր հոգևոր-ստեղծագործական երևույթի մասին, որի ընթացքում ասացողը վիպական ավանդական խոսքի ու միջոցների, այդ խոսքի սրբազանության նկատմամբ հավատի ու երկյուղածության շնորհիվ կարծես կապ է հաստատում պաշտելի նախնիների հետ, նույնիսկ հայրենիքից հեռու վերարժարծում հայրենի աշխարհի սիրելի հերոսների մասին պատմություններն ու արթնացնում անցյալի հիշատակները, կենդանացնում վաղուց մոռացված զգայություններն ու տպավորությունները՝ հարազատ վայրերի, մարդկանց, իր ուսուցիչների, հայրենի բնաշխարհի մասին:

Ուշագրավ է ասացողների վերաբերմունքը երգվող հատվածների նկատմամբ: 1970-ականներին Ռաշո Ջալոյանից գրառված պատումի՝ Դավթի ամուսնության մոտիվաշարն ընդգրկող հատվածի ծանոթագրության մեջ բանահավաքները նշում են. «Այստեղից մինչև վերջ պատմեց մեր խնդրանքով ու հիշեցումով: Հրաժարվում էր պատմել, պատճառաբանելով, թե դա երգով չէ, «պատմություն է» (հատ. Գ, պատ. Դ, էջ 147):

Կամ Մոկացի Կակո Բիժան, որը, ըստ գրառողի, խորապես հավատում էր պատմության իսկությանը, խուսափում էր ասել բա-

ներ հերոսների մասին, որ թեև գիտեր, բայց չէր կարող ասել էպիկական պատումին համապատասխան ձևով. «Դավթից ուրիշ պաներ էլ կիտեմ, համա չեմ ուզե իմ խոսքերով պատմե» (ՄԴ, 1977, էջ 24):

Այսինքն՝ ասացողն հակադրություն է տեսնում էպիկական պատումի և ուղղակի պատմության միջև: Ըստ այսմ էլ՝ վիպասացումը ոչ մի կերպ չենք կարող հանգեցնել պատմական, առասպելական, գեղարվեստական կամ այլ բնույթի տեղեկատվության սոսկական փոխանցմանը: Դա առանձին մշակութային համադրական ֆենոմեն է, որի կայացման գործում կարևոր դերակատարություն ունեն մաս ունկնդիրներն ու գրառողը:

Ե. Ունկնդիրներ ու գրառող

Շատ կարևոր է լսարանի և մասամբ մաս վերջինիս հետ կապված ասացողների վերաբերմունքը պատմվող նյութի և ներկայացման վերաբերյալ: Օրինակ՝ ասացող Վարդան Մուխսի-Բազիկյանի մասին գրառողները վկայում են. «Վարդանը հմուտ ասացողի համբավ է ունեցել: ...Ասում են, որ նրա պատումն ամենաընդարձակն էր և պապենականը, որ մա մեծ ոգևորվածությամբ էր պատմում ու երգում և վայ այն ունկնդիրներին, որոնք պատումը կիսատ կթողնեին ու կհեռանային» (հատ. Ա, պատ. Ժ, էջ 473-474):

Էպոսագիտական գրականության մեջ վիպասացման անկումը հաճախ պայմանավորում են համապատասխան լսարանի բացակայությամբ²⁶: Բնականաբար լսարանը ժամանակի հետ անտարբեր է դառնում բանավոր հերոսական պատումի նկատմամբ և հատկապես նոր միջավայրում՝ Արևելյան Հայաստանում: Այս դեպքում ասացողը կամ ընդհանրապես տասնամյակներ շարունակ չի պատմում ոչինչ կամ ուղղակի փոփոխություններ է մտցնում պատումի մեջ՝ համապատասխանեցնելով այն լսարանի պահանջին:

²⁶ Ուշագրավ է, որ Ռուսաստանի Յակուտիայի մարզում, արդեն մեր օրերում ձգտելով վերականգնել «Օլոնխո» էպոսի վիպասացման ավանդույթը, ոչ միայն նոր թեմաներ, համապատասխան ուսուցում են տալիս ասացողներին, այլ մաս ապահովում համապատասխան լսարանով, առանց որի հնարավոր չէ վիպասացումը:

Օրինակ՝ Մարտունեցի Մելիք Գևորգյանի պատումում ծովը կոչվում է «Սևանա լիճ», իսկ վանքը՝ «Սևանա վանք», և գրառողի հարցին ի պատասխան՝ ասում է. «Գուցե համեմատության համար են ասել» (հատ. Գ, պատ. ԺԱ, էջ 444):

Փոխվում են տեղանուններն ու գաղափարական առանցքը: Անհրաժեշտություն է առաջանում նոր ունկնդրի համար մեկնաբանելու, ծանոթագրելու էպոսը: Այս անխուսափելի փոփոխություններն էլ ի վերջո հանգեցնում են էպիկական պատումի գաղափարական ամբողջականության խաթարմանը:

Այս տեսանկյունից ուշագրավ է Արարատի Շաղափ գյուղում շատախցի վիպասաց Ռաշո Ջալոյանից 1972 թվականին գրառված «Սասնա Տավթի խեղճ» կոչվող պատումը: Նախ, այն նույն ասացողից գրառվում է երկրորդ անգամ: Պատումն առաջին անգամ 1933 թվականին գրառել է Կ. Մելիք-Օհանջանյանը և այն հրատարակել պատումների Ա հատորում: 40-ամյա ընդմիջումից հետո կան կառուցվածքային և մի շարք այլ փոփոխություններ: Եթե առաջին դեպքում վիպասացը պատմում է երկու ճյուղ՝ Մեեր-Դավիթ, ապա երկրորդ դեպքում ավելացել են առաջին և չորրորդ ճյուղերը: Բացի դրանից՝ սեղմվել է պատումը: Մեծամարտի դրվագում նախ, եթե առաջին պատումում Մելիքը երեք հարված է հասցնում և թափ հավաքելու համար գնում Վեդի, Արտաշար ու Երևան, ապա երկրորդ պատումում արդեն երկու հարված է հիշատակվում, և Մելիքը թափ հավաքելու համար գնում է Դարալագյազ ու Ջանգյազուր: Եթե առաջին դեպքում հարվածները զիջվում են առանց երկբայության՝ մոր ու Աստծո համար, ապա ուշ գրառված պատումում ասացողը լրացում է կատարում.

Ըսաց. – Հայդը, – ըսաց, – դարբըն տվիմ քու խաթըր,

Մեկ էլ տվիմ աստծու խաթըր:

(Ամմեն պան, որ խիշըրքի մեջ կա,

Որ մըկա կըծիծղան, կապված է Աստըծուց) (հատ. Գ, պատ. Դ, էջ 146) (ընդգծումը մերն է՝ Հ.Հ.):

Վիպասացի լրացումը, ըստ մեզ, կարելի գաղափարական փոփոխության բացատրություն համարել: Եկել է մի ժամանակ երբ

ունկնդիրն կամ գրառողին արդեն պետք է բացատրել, թե ինչու է էպոսում հերոսների կյանքի կարևորագույն դրվագներում գործում Աստված, կամ ինչ է աստվածային գործությունը: Բանահյուսական ստեղծագործության մեջ գրանցված փոքրիկ նշում, որը լույս է սփռում մեր ժողովրդի կյանքի մի մեծ շրջանում հավատի, հոգևոր-կրոնական երևույթների նկատմամբ եղած վերաբերմունքի վրա:

Գրառողը, բանահավաքը նույնպես ունկնդիր է, ընդ որում՝ մասնագիտացված, շատ հարցեր տվող, ուշ շրջանում արդեն մախապես նյութին ծանոթ, թերահավատ, ինչը մի կողմից կարող է օգտակար լինել, սակայն, մյուս կողմից, խանգարել վիպասացման ավանդական ընթացքին: Ասացողը կարող է իրեն լիարժեք դրսևորել, եթե գիտի, որ ներկայացվող նյութը նորություն է ունկնդիրների համար, և նրանք հավատում են պատումում ծավալվող իրադարձություններին: Գրառման որոշ փուլերում անվստահությունը գրառողների նկատմամբ ավելի է սրվում տարբեր արտաքին հանգամանքների բերումով: Այս երևույթը արձանագրվել է 1920-1930-ական թվականներին, նաև էպոսի գրառման պատմության վերջին շրջանում՝ 1970-ական թվականների վերջին:

Գրառման երկրորդ շրջանի մասին Ա. Սահակյանը գրում է. «Մյուս կողմից, որոշ շրջանում այն, ինչ մի ժամանակ իրական պատմություն էր և ազգային ճակատագիր, համարվեց ազգայնական: Այս իմաստով 30-ական թվականներից սկսած որոշ չափով դժվարացավ բանահավաքչական գործը: Ասացողը չէր վստահում անձանոթ բանահավաքին: Այս բոլորը անդրադարձավ 30-50-ական թվականներին գրառած բանահյուսական նյութի քանակի և որակի վրա» (Սահակյան Ա., էջ 18):

Ավելի ուշ Գեղարքունյաց տարածաշրջանում գրառված պատումների դեպքում բանագետ Ռ. Գրիգորյանը նշում է. «Գեղջուկ կանայք, մանավանդ երիտասարդները, անգամ մեր օրերում, դժվար են բացվում տղամարդ բանահավաքների մոտ: Մինչդեռ կին բանահավաքների նկատմամբ, թեկուզ օտար և անձանոթ, դյուրին և հոժարակամությամբ են դրսևորում իրենց իմացությունները: Մյուս կողմից՝ կին բանահավաքն ինքն է գրեթե նույն դժվարությամբ հան-

ղիպում տղամարդ բանասացների հետ շփվելիս, որոնք պատշաճի և անպատշաճի սահմանները նկատի ունենալով, ամեն ինչ չէ, որ կարող են ասել-պատմել մի անձանոթ կնոջ, կամ կին բանահավաքն ինքը, միևնույն հոգեբանական արգելքով, չի կարողանում տղամարդկանցից կորզել այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է այսօրվա ժողովրդագետին»²⁷:

Եվ գլխավոր պատճառն այն է, որ էպոսը աստիճանաբար դադարում է հասարակության համեմատաբար լայն շրջանակի հետաքրքրության առարկա լինելուց և ավելի շատ պատմվում է ընտանեկան նեղ միջավայրում: Իսկ նոր սերունդն ընդհանրապես մոռանում է էպոսի մասին: Այս դեպքում հաճախ էպոսն ամբողջանում է գրառողի ուղղորդող հարցերի միջոցով, ինչն այդքան էլ խրախուսելի չէ:

Ընդհանրապես շատ կարևոր են գրառման մեթոդաբանությունը, մասնավորապես այն հարցերը, որոնք ուղղվում են ասացողին: Ավանդական՝ «ումի՞ց է լսել», «որտե՞ղ է պատմել» կամ «ինչպե՞ս» հարցերը ամբողջական պատկերացում չեն տալիս վիպասացման ընթացքի մասին: Շատ հետաքրքիր կլիներ օրինակ ստանալ էպոսագիտական գրականության մեջ կարևորվող մեկ այլ հարցի պատասխան՝ «ինչպե՞ս է ստացել ասացողական շնորհը»: Այս հարցը լայնորեն քննարկվում է թուրքալեզու ժողովուրդների ասացողական արվեստին նվիրված գրականության մեջ²⁸, իսկ մեզանում ընդհանրապես խնդրո առարկա չի դարձել, չունենք էպոսը ասելու շնորհի մասին որևէ վկայություն: Սա տարօրինակ է, քանի որ եթե ասացողական արվեստը համարում ենք ինքնահատուկ ստեղծագործական երևույթ, պետք է քննության ենթարկվեր նաև այդ երևույթի հոգեբանական բաղադրիչը, ինչն արվում է՝ աշուղության հետ կապված: Կան աշուղների՝ շնորհը երագով կամ Սբ. Կարապետի վանք ուխտագնացությամբ տրվելու մասին վկայություններ: Կարելի է են-

²⁷ Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Գեղարքունիք, հատոր 14 /հրատ. պատրաստ. Ռ. Գրիգորյան, խմբ. Ս. Հարությունյան/, Երևան, 1983, էջ 9:

²⁸ Տե՛ս մասնավորապես կիրգիզական «Մանաս» էպոսի ասացողների մասին՝ Бакчиев Т. А., Кыргызские эпические сказители, Бишкек, 2015, с. 69-163:

քաղրել, որ Էպոսի վաղ շրջանի ասացողները նույնպես կարող էին շնորհի ստացման հետ առնչվող ավանդություններ պատմել, սակայն նրանց այդպիսի հարց չի ուղղվել, քանի որ գրառման շրջանում նրանք արդեն իրենց լիարժեք ասացողներ չէին համարում: Ընդհանրապես, շատ դժվար էր նույնիսկ ասացողներ գտնել, որոնք ամբողջությամբ իմանային Էպոսը, ինչպես վկայում է Գ. Սրվանձտյանցը կամ գոնե ներկայացնեին իրենց նախորդներից լսած ձևով:

2. Էպոսի պատումների դասակարգման սկզբունքները

Արդեն Էպոսի առաջին՝ Մշո Առնիստ գյուղում Կրպոյից գրառված պատումի առաջաբանում Գարեգին վարդապետ Սրվանձտյանցը նշում է գրառված տեքստի ժանրային պատկանելության, վիպասացման գործընթացի և, ի մասնավորի, գրառված տեքստի ձևի և բովանդակության վերաբերյալ մի շարք ընդհանուր առանձնահատկությունների մասին, որոնք բնութագրական են Էպոսին ընդհանրապես, և մասնավորապես Մշո պատումներին:

1. Պատումի նախկին ընդարձակության և երգային բնույթի մասին հիշատակություն («Սա կը պատմեր թէ՛ իւր վարպետը շատ ընդարձակն գիտէր այս պատմութեան, և թէ մէջ ընդ մէջ շատ տեղեր ոտանատր խաղեր կային, որ ձայնով կ'երգեր»)²⁹:
2. Լեզվական-բարբառային առանձնահատկություններ («Պատմիչի լեզուին մէջ Բաղիշեցոց բառեր կան գործածուած. պատճառն այն է, որ Պատմիչի գեղը թէպէտ Մշոյ կը պատկանի, բայց Բաղիշոյ մօտակայ է. ընդհանրապէս Խոյթայ և Չուխուրայ գեղերու Հայոց լեզուն այս տիպն ունի») (էջ 127-128):
3. Պատմական և առասպելական շերտերի առկայություն («Կը տեսնուին այս ասացուածքին մէջ այնպիսի կտորներ,

²⁹ Գրոց ու Բրոց և Սասունցի Դաւիթ կամ Միւրի դուռ /ծրագրեց Գ. Վ. Սրուանձտեանց/, Կ. Պօլիս, 1874, էջ 127: Հետայսու այս իրատարակությունից կատարվող մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում՝ փակագծերի մեջ:

որ պատմագրութեանց կը համաձայնի. բայց և կտորներ ալ կան, որ բոլորովին ժամանակագրութեան, տեղագրութեան և ամեն հանգամանաց հակառակ են: Դէպքեր, որ յառաջ քան գՔրիստոսն են, քրիստոնէաբար կը գրուցուին. և Սանասարի ու Աղբամէլէի ժամանակը Մշոյ Ս. Կարապետի վանքն ու Հայերը խաչապաշտ կը ներկայացուին») (էջ 128-129):

4. Վիպական դիպաշարի և պատումի առանձնահատկություններ («Ամբողջ այս գրոյցքը նկարագիր է քաջութեան, ընտանութեան, բարեպաշտութեան և պարզ ու անխորամանկ յարաբերութեան Դավիթին՝ իւր սիրուիւոյն հետ, իւր ախոյեանին հետ: Այս գրուածքը իւր բոլոր անկանոնութեամբ հանդերձ՝ հիանալի ոճեր ունի ասացուածքի») (էջ 130):
5. Կերպարային համակարգի առանձնահատկություններ և այլն:

Երկրորդ՝ առաջինից շատ տարբեր պատումի գրառումը՝ 1886 թվականին Էջմիածնում Մանուկ Աբեղյանի կողմից, ենթադրել է տալիս երկու տարբեր վիպաստեղծման կենտրոնների՝ Մուշի և Մոկսի գոյության մասին. «Ապա երևան եկավ, որ մեր Վեպը պատմվում էր ոչ միայն Մշու, այլ նաև Մոկաց բարբառով. կան երկու տիպի **պատումներ՝ Մշու և Մոկաց**» (ընդգծումը մերն է՝ Հ.Հ.) (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 524),– հետագայում գրում է Մ. Աբեղյանը:

Առաջաբանում բանագետը մանրամասն ներկայացնում է պատումի գրառման պատմությունը, այն համեմատում Գ. Սրվանձտյանցի պատումի հետ, որով էլ ըստ էության սկսվում է էպոսի պատումների տիպաբանական ուսումնասիրությունն ու պատումների խմբերի առանձնացումը: Այստեղ Մ. Աբեղյանը թվում է երկու տիպի՝ Մշո և Մոկաց պատումների տարբերակման մի շարք կարևոր հատկանիշներ.

1. Ծավալային տարբերություններ (պատումի ընդարձակություն):
2. Կառուցվածքային տարբերություններ (նոր հերոսների, նրանց հետ կապված նոր հնարավոր ճյուղերի առկայու-

քյուն. «...Աբամելիքից մինչև Միեր քառասուն զարմ են և ունին իրենց քառասուն ճիւղ առանձին պատմութիւնը, որ քառասուն գիշեր կընստին և կըպատմին» (Աբեղյան Մ., Դաւիթ և Միէր, էջ Բ)):

3. Նոր մոտիվների, վերջիններիս հետ կապված էպոսի առասպելական և պատմական շերտերի առկայություն («...սրանում երևում է աւելի միջին դարերի հայոց պատմական կեանքը, մանաւանդ աւելի հարուստ է ընտանեկան կեանքի նկարագրութեամբ դիւցազնականի հետ միասին» (էջ Գ)):
4. Հերոսների պատկերավորման գեղարվեստական հստակություն, բնավորությունների բևեռացում և ընդգծվածություն («Թէ գլխաւոր և թէ երկրորդական հերոսների բնաւորութիւնները որոշ են և գեղարուեստօրէն պահպանուած. չկայ մի այնպիսի արարք, որ գլխաւոր հերոս Դաւիթի բնաւորութեան հակառակ լինի» (էջ Դ)):
5. Միերի կերպարի վերաբերյալ նոր մանրամասներ (էջ Դ):
6. Պատումի արվեստի առանձնահատկություններ («Սոյն վարիւմտի լեզուն, ինչպէս ընթերցողը կըտեսնի, շատ սահուն, կտրուկ և վիպական-բանաստեղծական է. ոճը կենդանի, պատկերաւոր և ներդաշնակ է» (էջ Ե)):

Վեց տարի անց Մշո բարբառով ասված երկրորդ պատումի գրառմամբ հաստատվում է պատումների երկու հիմնական խմբերի մասին Մ. Աբեղյանի ենթադրությունը: Ուշագրավ է, որ թվով երրորդ և Մշո երկրորդ պատումի գրառող Գարեգին սարկավագ Հովսեփյանը Էջմիածնում գաղթական մոկացիներից և Ապարանի գյուղերում մշեցիներից գրառում է միաժամանակ չորս պատում՝ մեկը՝ Ապարանի, իսկ երեքը՝ Մոկաց բարբառով, որոնք էլ Մ. Աբեղյանի որոշակի խմբագրական միջամտությամբ հրատարակվում են 1892 թվականին: Առաջաբանում գրառողը, պատմելով Ապարանի Չամբրու գյուղում գրառված պատումի մասին, նշում է, որ այն համեմատել է երկու այլ պատումների հետ, բացի այդ՝ անդրադառնում է պատումի բարբառային առանձնահատկություններին:

Դիտողություններ կան նաև պատումների տիպաբանական խմբերի վերաբերյալ, մասնավորապես առաջին անգամ հենց Գ. Հովսեփյանն է նշում Սասնո տիպաբանական խմբի պատումների գոյության մասին. «Սասունը մեր դիցազնական վեպի բուն հայրենիքն է, բայց մինչև այժմ ոչ ոքի չէ յաջողուել այդ բարբառով գրի առնել: Մենք Սասունում երկար տարիներ ապրող մի մարդուց իմացանք Սասունի վեպի գոյությունը, բայց ավիտս անկախ պատճառներով չկարողացանք ամբողջությամբ գրի առնել: Սասունի բերդը «Մերի տապան» է կոչում այդ Սասունի վարիանտի մեջ: Այդ վարիանտը իր կազմությամբ տարբեր է Մշոյ և Մոկաց վարիանտներից» (Սասմայ Ծռեր, Սասունցի Դաիթ, էջ Ը):

Թեև Գ. Հովսեփյանի գրառած Մշո պատումը Գ. Սրվանձտյանցի պատումի համեմատությամբ ուներ ակնառու կառուցվածքային, կերպարային համակարգի, մոտիվների և այլ տարբերություններ, սակայն բանահավաքը որոշակի ուսումնասիրություն կամ համեմատություն չի կատարում:

Ինչպես տեսնում ենք, գրառված առաջին պատումները սկսյալ փորձ է արվել համակարգելու նյութը, ճշտվել են պատումների դասակարգման հիմնական սկզբունքները, որոնք ընդհանուր առմամբ հանգում են պատումների լեզվական- բարբառային հիմունքով դասակարգմանը: Այս սկզբունքով էլ կազմվել նաև «Սասնա ծռերի» պատումներն ընդգրկող ժողովածուները: Սակայն բոլոր պատումների համեմատական քննությունը հնարավորություն է տալիս առանձնացնելու այլ հատկանիշներ ևս. այսպես մեզ հայտնի բոլոր պատումները կարելի է դասակարգել ըստ հինգ հիմնական հատկանիշի՝ լեզվական-բարբառային պատկանելություն, ճյուղային կառույց, կերպարային համակարգ, մատուցման կերպ, մոտիվային համակարգ:

Է. Լեզվական-բարբառային պատկանելություն

Ավելի քան 100 տարվա ընթացքում գրառված էպոսի շուրջ 160 տարբերակները հիմնականում դասակարգվում են ըստ երեք բար-

բառների՝ Մշո, Վանի (Մոկաց) ու Սասնա: Մյուս կողմից՝ հետագա գրառումները ցույց տվեցին, որ լեզվական-բարբառային սկզբունքը միշտ չէ, որ հստակ է, քանի որ ասացողների տեղափոխությունների, նոր լեզվական միջավայրերի հետ շփման արդյունքում ենթաբարբառների և նույնիսկ բարբառների միջև սահմանները լուծվում են, և պատումների լեզուն հաճախ բարբառային տարբեր միավորների խառնուրդ է: Այդուհանդերձ, պատումները հիմնականում խմբավորվում են լեզվական սկզբունքի, որով էլ միաժամանակ ճշտվում է պատումի ծագման վայրը՝ հայրենիքը:

Մշո խմբի պատումների հիմնական մասը գրառվել է վեպի ծագման վայր-հայրենիքից դուրս՝ Արևելյան Հայաստանում: Միայն երկու պատում՝ Գարեգին Սրվանձտյանցիմն (հատ. Բ, պատ. Ա) ու Հայրապետ Համամճյանիմն (հատ. Բ, պատ. Գ), գրառվել են Մուշում: Այս հանգամանքը, իհարկե, անդրադարձել է պատումների որակի վրա: Թեև տիպաբանական խմբի համակարգային բնորոշիչները, այնուամենայնիվ, պահպանվել են, սակայն, Մոկաց տիպաբանական խմբի պատումների հետ համեմատած, այս խմբում ասացողների հիշողության, պատումի նոր լեզվական-մշակութային միջավայրի ազդեցությամբ շատ ու բազմազան են մոռացումները, խաթարումներն ու ձևափոխումները վիպական տեքստի տարբեր մակարդակներում: Խմբի պատումներում տիրապետող են Մշո բարբառն ու նրա ենթաբարբառները՝ Ալաշկերտի, Խլաթի, Ապարանի, Նոր Բայազետի և այլն:

Մոկաց պատումներից հայրենիքում գրառվել են ենթադրաբար 4-ը (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԱ, հատ. Բ, պատ. ԺԶ, ԺԸ): Մոկաց տիպի պատումները, թեև ավելի քիչ չափով, քան Մշո և Սասնո տարբերակները, սակայն գրառման ժամանակ եղել են աղճատված, մեզ են հասել կառուցվածքային և լեզվական խաթարումներով: Այս խմբի պատումները գրառվել են Վանի բարբառով և նրա ենթաբարբառներով՝ Մոկսի, Շատախի, Գավաշի, Սպարկերտի, Հայոց ձորի և այլն:

Թեև մեր էպոսի հերոսները դեռևս առաջին գրառված պատումում հիշատակվում են որպես Սասնա ծռեր, վեպում գործողություն-

ները կենտրոնացնում են Սասունում և գրառված երրորդ պատումից սկսած՝ գիտական գործածության մեջ է մտնում էպոսի «Սասնա ծռեր» ընդհանուր անվանումը, սակայն մինչ 1932 թվականը, այսինքն՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի կողմից գրառված երկու՝ Թամո Դավթյանի և Առաքել Սարուխանյանի պատումները, էպոսի բուն հայրենիքից սերող պատումներ հայտնի չեն եղել:

Այս անհայտության պատճառները մի քանիսն են.

ա) Հասարակական-քաղաքական. մինչ հայաթափությունը Սասունը ազգային-ազատագրական պայքարի կենտրոն էր, և բանահավաքչության հնարավարություն ու պայմաններ չկային: Հետագայում արդեն սասունցիները բավական ուշ են տեղահանվում և գաղթում Արևելյան Հայաստան, և այդ շրջանը համընկնում է բանահավաքչության գործընթացի որոշակի անկման հետ. «Եվ Սասնա ցարդ հրատարակված պատումների սակավությունը տոսկ արդյունք է դրանց ուշ գրանցման (1920-ական թթ.) և բնաշխարհից սասունցիների ուշ տեղահանման» (հատ. Դ, էջ 17),– եզրակացնում է Ս. Հարությունյանը:

բ) Ի սկզբանե, չհաշված Գ. Հովսեփյանի վերևում բերված վկայությունը, Սասունը չի դիտարկվել որպես վիպաստեղծման առանձին, կենդանի ու ակտիվ կենտրոն, թեև գիտական հանրությունը փնտրել է Սասնո պատումներ. «Մինչև այժմ Սասունի պատմուածք չունինք. Պ. Ա. Իսահակեանը 1901 թ. յայտնեց, որ Կաղզուանում ապրում է մի ծերունի Սասունցի, որ իրեն համարում է Միերի սերունդ, Միերենց տնից, և գիտե՛ վէպը: Եթե այդ ծերունին մինչև այժմ չի մեռած, յարմարութիւն ունեցողը պէտք է աշխատէ գրել»³⁰,– գրում է Մ. Աբեղյանը:

գ) Սասունում գրառված պատումների բացակայություն. այսօր գիտական հանրությանը հայտնի Սասնա բոլոր պատումները գրառվել են պատումների հայրենիքից՝ Սասունից դուրս՝ Արևելյան Հայաստանում՝ Թալինի և Աշտարակի տարածաշրջանի 21 գյուղերում:

³⁰ «Ազգագրական հանդես», գիրք XIII, Թիֆլիս, 1906, էջ 18, ծմբ.1:

Այս ամենի արդյունքում Կ. Մելիք-Օհանջանյանի գրառած երկու պատումները տեղավորվել էին Մշո տիպաբանական խմբում որպես առանձին ենթախումբ, քանի որ երկու պատումների հաշվարկով չէր կարելի պատումների առանձին տիպաբանական խումբ առանձնացնել:

1960-ական թվականներից հետո ազգագրական տարբեր ուսումնասիրությունների և էպոսի Սասնա պատումների հասարակական ճանաչման շնորհիվ պարզ դարձավ, որ Սասունը նույնպես վիպաստեղծման կարևոր կենտրոն է եղել³¹: Այդ շրջանում էլ հայտնի դարձան 16-րդ դարի պորտուգալացի երկու ճանապարհորդների՝ Անտոնիո Տենրեյրոյի և Մեստրե Աֆոնսոյի ուշագրավ վկայությունները:

Ճանապարհորդները համապատասխանաբար 1524 և 1565 թվականներին եղել էին Սասունի Հազգո քաղաքում և այստեղ լսել պատմություններ Դավթի և Խանդութի մասին: Այդ պատմություններն էլ ընդհանուր գծերով հիշեցնում են մեր էպոսի երրորդ ճյուղի դիպաշարը: Իհարկե, այս վկայություններից չի կարելի ենթադրել, որ այդ պատմությունները ավանդվել են մեզ հայտնի «վիպական բանաստեղծության» վիճակում, սակայն ակնհայտ է, որ ուշ միջնադարում Սասունում շրջանառվել են մեր էպոսի որոշ մոտիվներ³²:

Հաջորդ գրառումներն արդեն կատարում են Ս. Հարությունյանն ու Ա. Սահակյանը, որոնց գրառած 81 նոր պատումից 21-ը Սասնա պատումներ էին: Նոր գրանցումներով կարծես վերջնականապես լուծվում է Սասնա պատումների առանձին ուսումնասիրության համար անհրաժեշտ քանակի խնդիրը և որոշ եզրակացությունների հնարավորություն առաջանում. «Այսպիսով փոխվում է Սասնո և սասունցիների վիպաստեղծման և վիպապահպանման մասին եղած նախկին պատկերացումը, և Սասունն ու սասունցիները վերգտնում են իրենց իսկական տեղը վեպի կերտման ու ավանդման մեջ» (հատ. Գ, էջ 17):

³¹ Տե՛ս Պետոյան Վ., Սասնա ազգագրությունը, Երևան, 1965:

³² Կյուլպենկյան Ռ., Հայ-պորտուգալական հարաբերություններ, Երևան, 1986, էջ 231-245:

Բանագետ Ա. Սահակյանը փաստում է, որ մինչև մեզ հայտնի պատումները, ավելի վաղ Սասնա երեք պատում է գրանցել հայագետ Սենեքերիմ Տեր-Հակոբյանը: 1919 թվականին գրառված այս պատումներից երկուսը հրատարակվում են Դ հատորում (Ա և Բ պատումներ): Վաղ գրառված, բայց տարբեր պատճառներով անտիպ մնացած պատումների հաջորդ խումբը կապվում է Բանահավաք Հարություն Ավչյանի անվան հետ: Դ հատորում առաջին անգամ տպագրվում են Հ. Ավչյանի՝ 1939 թվականին Թալինի շրջանի տարբեր գյուղերում գրառած ութ պատումներից չորսը (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե, Ջ պատումներ):

Էպոսի վաղ գրառված այս տարբերակները փաստում են, որ հայրենիքից գաղթածների շրջանում վիպասանությունը կենսունակ էր մինչև խորհրդայնացումը, ապա և մինչ 1970-ական թվականները:

Սասնա պատումների առանց բացառության հայրենիքից դուրս գրառված լինելու հանգամանքը պատճառ է դարձել պատումների լեզվական-բարբառային պատկերի խաթարմանը: Պատումների լեզուն Սասնա բարբառի տարբեր խոսվածքների խառնուրդն է, մեծ է մաս վերաբնակեցման վայրերի լեզվական միջավայրի ազդեցությունը: Ինչպես մյուս տիպաբանական խմբերում, այստեղ նույնպես շատ են լեզվական փոփոխությունները, որոնք էլ մասնավոր խաթարումների տեսքով ի հայտ են գալիս տեքստերի տարբեր մակարդակներում:

Ը. Պատումների ճյուղային կառույց

Էպիկական ստեղծագործությունների դեպքում առավել կայուն և տարբերակայնության ընթացքում փոփոխությունների քիչ ենթակա է բնագրի կառուցվածքային մակարդակը: «Սասնա ծռերում» կառուցվածքային հիմնական միավորը ճյուղն է, որն էլ կենտրոնացնում է վիպական չորս սերունդներ ընդգրկող դիպաշարը: «Ճյուղ» ասելով ասացողները սովորաբար հասկանում են որոշակիորեն ավարտված և ամփոփ, մեկ գլխավոր հերոսի շուրջ պատմ-

վող մոտիվների խումբ³³: Խոսելով վեպի կառուցվածքի մասին՝ Մ. Աբեղյանը, հաշվի առնելով Սասնա ծռերի պատմական, առասպելական, վիպական շերտերը, արձանագրում է, որ էպոսը, ըստ կառուցվածքի և դիպաշարի զարգացման, բավական բարդ է. «Դա ոչ թե կենտրոնացում է մի եղելության շուրջ, այլ բաժանված է երեք-չորս, երբեմն և ավելի սերունդների մեջ, որոնցից յուրաքանչյուրի վրա պատմվում են երկու-երեք վեպեր կամ տարբեր-տարբեր սյուժետներ: «Սասնա ծռերը», ուրեմն կազմված է բազմաթիվ վեպերից, որ ասացողներն անվանում են «ճուղ»» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 466): Նույն տեղում ուսումնասիրողը նշում է նաև, որ «ճյուղը» կայուն և ամփոփ միավոր չէ և տարբեր ասացողների դեպքում տարբեր սահմաններ ու ընկալում ունի, ինչի հետևանքով էլ ասացողները ճյուղերի քանակն ըստ հիշողության և ընկալման կարող են ավելացնել՝ հասցնելով յոթի կամ քառասունի և, ընդհակառակը, սահմանափակվել մեկով: Գիտնականը նաև կարևոր դիտողություն է կատարում վեպի կառուցվածքային ընդունված համակարգի ձևավորման վերաբերյալ, ինչն էլ անմիջականորեն կապվում է պատումների տիպաբանական խմբերի առաջացման հետ. «Սինչ ուրիշ ազգերի մեջ վիպական ավանդությունը գրավոր գեղարվեստական մշակության է ենթարկված մեկ կամ մի քանի բանաստեղծների ձեռքով և ստեղծվել են ամբողջական գեղարվեստական վիպասանություններ, — մեր Վեպը մշակված է միայն բերանացի պատմվելով և հետզհետե այսպիսի մշակության հետևանքով է, որ «Սասնա ծռերը» հանդես է գալիս երկու կամ երեք խմբերով՝ Մուշ ու Սասունի, Մոկաց ու պարսկահայոց ու խառնուրդ խմբերով» (նույն տեղում, էջ 467):

³³ Ուշագրավ է, որ «ճյուղ» եզրը գործածում են նաև «Հեսեր» էպոսի բուրյաթական տարբերակի ասացողները, սակայն այլ նշանակությամբ. ինչպես մեզ բացատրեց էպոսի ասացող-կատարող Լեոնիդ Բաբալանը, այստեղ «ճյուղը» հերոսի ու վիշապի վիպական կովի առանձին հատված է նշանակում, համեմատելի Դավթի և Մելիքի մենամարտի առանձին հարվածների հատվածների հետ: Թեև տարբեր հրատարակություններում նաև «ճյուղ» կոչվում են հերոսի վիպական կյանքի առանձին հատվածները: Стн Гэсэр, Бурятский народный героический эпос. В двух книгах /пер. Солоухин В.А./, Москва, 1986:

Բանավոր ավանդման և տարբերակայնության գործընթացի առանձնահատկություններով էլ պայմանավորված են տարբեր խմբերի պատումների կառուցվածքային մոդելների յուրահատկությունները և այն հանգամանքը, որ չկա մեկ անգամ հաստատված, կոնկրետ և միասնական կառուցվածքային մոդել:

Մյուս կողմից, իրացման կոնկրետ առանձնահատկություններից անկախ՝ կա ընդունված և ավանդական, բայց վերացարկված պատումների քառաճյուղ համակարգ, որը, սակայն, երեք տիպաբանական խմբերում՝ Մշո, Մոկաց և Սասնա, տարբեր պատումներում իրացման գործընթացում որոշակի օրինաչափությունների արձանագրման հնարավորություն է տալիս: Ասացողների կառուցվածքային միավորների վերաբերյալ տարբեր վկայություններից անկախ, այսօր մեզ հասած պատումներն ունեն 1-4 կառուցվածքային հիմնական միավոր-ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար, Մեծ Միեր, Սատունցի Դավիթ, Փոքր Միեր:

Այս պատումների և համահավաք բնագրերի հրատարակության ժամանակ, հաշվի առնելով դիպաշարային առանձին հատվածների ու մոտիվային խմբերի առկայությունը, նաև նյութի ընկալումը դյուրացնելու համար առանձին ենթավերնագրերով առանձնացվել են կառուցվածքային այլ միավորներ ևս: Օրինակ՝ 1939 թվականի համահավաքում կան հետևյալ հատվածները՝ առաջին ճյուղում՝ «Կռիվ Բաղդադի խալիֆի դեմ», «Սանասարի և Բաղդասարի» ամուսնությունը, երկրորդ ճյուղում՝ «Միերը խնամում է Սատունը», «Մեծ Միերի կռիվը Մըսրա Մելիքի դեմ», երրորդ ճյուղում՝ երկու մեծ հատվածների՝ առաջինը՝ «Դավթի կռիվը Մըսրա Մելիքի դեմ», սա էլ իր հերթին՝ «Մանուկ Դավիթը Մըսրում», «Դավիթը հովիվ», «Որսորդ Դավիթը վերաշինում է հոր վանքը և պատուհասում Խոլբաշու գորբերին», «Դավիթը պատուհասում է Մըսրա Մելիքի հարկահաններին», «Դավթի և Մելիքի մենամարտը» մասերի, երկրորդը՝ «Դավիթ և Խանդութ», սա էլ իր հերթին՝ «Դավթի ամուսնությունը», «Դավթի մահը»:

Պատումներում այս ճյուղերը տարբեր քանակով, ծավալներով ու ամբողջականությամբ են ներկայանում: Համեմատաբար ինքնու-

րույն են առաջին և երրորդ ճյուղերը, որոնք հանդես են գալիս առանձին, իսկ երկրորդ և չորրորդ ճյուղերը առանձին պատումների տեսքով չեն պահպանվել: Դյուդային որոշակի քանակն ու համամասնությունը մաս պատումների տիպաբանական խմբերի և ենթախմբերի կարևոր բնութագրիչներ են: Կարևոր, սակայն, ոչ որոշիչ, քանի որ պատումների և դրանք ամբողջացնող տարբեր խմբերի միջև տարբերակայնության գործընթացում ի հայտ եկող տարբերություններն առավելապես կապվում են բանահյուսական տեքստի այլ հատկանիշների հետ³⁴:

Սակայն պատումների ճյուղային կառույցների տիպաբանությունը ընդհանուր կարգով ի հայտ է բերում որոշ օրինաչափություններ, որոնք էլ հաջորդիվ՝ վիպական տեքստի մյուս մակարդակներում արտահայտվում են մասնավոր տարբերակիչ հատկանիշների միջոցով:

1. ՄՈՒՇ

Մշո պատումներում ամենից տարածված են պատումների քառաճյուղ և եռաճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Սասունցի Դավիթ-Փոքր Միեր համամասնությամբ կազմված մոդելները: Ուշագրավն այն է, որ եթե քառաճյուղ տարբերակները բավական տարածված են մաս Մոկաց խմբում, ապա եռաճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Սասունցի Դավիթ-Փոքր Միեր կապակցությունը հանդիպում է միայն Մշո պատումներում:

Մշո տիպաբանական խմբի քառաճյուղ ինը պատումներից չորսը (հատ. Բ, պատ. Բ, Ը, ԺԱ, ԺԷ) գրառվել են ավելի վաղ, իսկ հինգը՝ (հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, ՄԴ, պատ. 5)՝ Էպոսի գրառման վերջին շրջանում՝ 1960-1970-ական թվականներին: Ընդհանրապես Էպոսի քառաճյուղ մոդելը, թեև հանդիպում է պատումների տիպա-

³⁴ Հետաքրքիր է, որ Գեղարքունյաց տարածաշրջանի ուշ գրառված պատումները բոլորն էլ քառաճյուղ են, ինչը կարող է պայմանավորված լինել Էպոսի համահավաք բնագրին ասացողների ծանոթ լինելու հանգամանքով: Այս պատումները մենք դիտարկում ենք երեք տիպաբանական խմբերից դուրս և դրանց հղումներ ենք կատարում ըստ անհրաժեշտության:

բանական բոլոր խմբերում և ընդունված է որպես մեր վեպի ավանդական կառույց, սակայն մեզ հասած բոլոր պատումների կառուցվածքային տվյալների հաշվարկով չի կարելի դա միանշանակ ավանդման միակ ընդունելի մոդելը համարել: Պատճառն այն է, որ տարբեր խմբերում պատումները հանդես են գալիս ճյուղային տարբեր քանակով և բացի ասացողների վկայություններից՝ տվյալներ չկան, որ ասենք՝ երկճյուղ կամ եռաճյուղ պատումները նախկինում պարտադիր չորս ճյուղով են ավանդվել, իսկ դրանց փաստացի տեսքը ասացողների վատ հիշողության արդյունք է: Էպոսի առաջին գրառումներից սկսած՝ կար այսպիսի մտայնություն, ինչը կապված էր ասացողների վկայությունների հետ (հատ. Ա, էջ 3, էջ 249, էջ 305 և այլուր): Իրենց հերթին գրառողներն աշխատում էին տեսքտը գրառել էպոսի կառուցվածքի մասին եղած պատկերացման համապատասխան՝ քառաճյուղ տեսքով, ինչի արտահայտությունը Գ. Հովսեփյանի համեմատություններով և լրացումներով գրառած Մոկաց և Մշո պատումներն են:

Մշո խմբի պատումների դեպքում հետաքրքիր օրինաչափությամբ գրառված առաջին և երկրորդ պատումները՝ համապատասխանաբար եռաճյուղ և քառաճյուղ կառուցվածքով, ներկայացնում են այս տիպաբանական խմբի կառուցվածային երկու տարածված մոդելները: Մշո առաջին՝ Տարոնցի Կրպոյի պատումն ուներ երեք ճյուղ՝ Աբամելիք-Դավիթ-Միեր, Գարեգին Հովսեփյանի գրառած Մշո երկրորդ պատումը քառաճյուղ էր՝ Ասլամելիք-Առյուծաձև Միեր-Դավիթ-Պզտիկ Միեր:

Մշո քառաճյուղ պատումները թեև գրառվել են Արևելյան Հայաստանում, սակայն սերում են հիմնականում վիպասանական կենտրոններ Ալաշկերտից (հատ. Բ, պատ. Ը, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, ՄԴ, պատ. 5) և Մուշից (հատ. Բ, պատ. Բ, հատ. Գ, պատ. Ե): Նորբայազետցի Ա. Շակոյանի պատումը սերում է Հին Բայազետից և որոշակիորեն տարբերվում է Մշո խմբի մյուս պատումներից:

Քառաճյուղ պատումների մեջ որակի և ընդարձակության տեսանկյունից բացառիկ է Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի Ը պատումը: Թեև վիպասացը վկայում է, որ իր վարպետ Խաստուրցի Ռես

Գսպոն էպոսի յոթ ճյուղ գիտեր, սակայն քիչ հավանական է, որ Մանուկը լսեր յոթ ճյուղ և մոռանար, քանի որ ինչպես վկայում է պատումի գրառող Կ. Մելիք-Օհանջանյանը, Մանուկը բացառիկ հիշողություն ուներ. «Մի անգամ պատմածը երկրորդ անգամ պատմում է համարյա անփոփոխ. «Մարդ որ մի բան սովորավ, էդպես էլ պետք ա պատմի. բան չի կարելի փոխել: Մարդիկ կան, որ ասում են, թե մոռացել են, բան կփոխեն: Էդ լավ չէ» (հատ. Բ, պատ. Ը, էջ 250):

Մուշից սերող քառաճյուղ երկու պատումներից մեկն արդեն հիշատակված Գ. Հովսեփյանի պատումն է, որտեղ չկան վիպասացի, ասացողական արվեստի ու գրառման ընթացքի մասին տեղեկություններ, հետևաբար չենք կարող ասել, թե ումից է սովորել ասացողը և քանի ճյուղ է իմացել: Երկրորդ պատումը գրառվել է 1971-ին՝ «Սասնա Դավթի հեքիաթ» վերնագրով: Այստեղ վիպասաց Մարտիրոս Գրիգորյանը նշում է այլ ճյուղերի գոյության մասին. «Մարտոն վկայում է, որ «Սասնա Դավթի հեքիաթը» յոթ ճյուղ է ունեցել, սակայն ոչ մի ասացող յոթ ճյուղ չի իմացել»: Նույն տեղում էլ բանահավաքներն ավելացնում են. «Վիպասացը ճյուղ ասելով հասկանում էր վիպական գլխավոր հերոսները. այսպես 1.Սանասար, 2.Բաղդասար, 3.Միեր, 4. Չենով Հովան, 5.Ցռան Վեքի, 6.Դավիթ, 7.Փոքր Միեր» (հատ. Գ, էջ 152):

Այս վկայությունը ևս փաստում է, որ ինչպես Մշո, այնպես էլ Մոկաց և Սասնա տիպաբանական խմբերում, ասացողների վկայություններից անկախ, բացի մեզ հայտնի չորս ճյուղերից ու հերոսների չորս սերնդից, այլ ճյուղեր չկան:

Կառուցվածքային և դիպաշարային, ինչպես նաև կերպարային համակարգի որոշակի շփոթ կա Նորբայազետցի Ա. Շակոյանի պատումում: Թեև այն նույնպես ունի չորս ճյուղ, սակայն սկսվում է «Ջոջ Միեր» վերնագրված հատվածով, որտեղ իրացվում են այն մոտիվները, որոնք սովորաբար կապվում են Սանասարի և Բաղդասարի հետ: Այս հատվածին հաջորդում է արդեն Աբամելիք և Սանասար հատվածը, ապա՝ Դավթի ճյուղը: Ճյուղերի անսովոր հերթագայությունն ու հերոսների անունների շփոթը, նոր հերոսների

առկայությունը, սակայն չեն անդրադառնում մոտիվային համակարգի վրա: Հիմնականում իրացվում են ավանդական հիպերմոտիվները, սակայն, այլ հաջորդականությամբ ու դասավորությամբ:

Մշո պատումների տարածված եռաճյուղ խումբը բնորոշ է միայն այս տիպաբանական խմբին: Այս եռաճյուղ պատումներում ոչ միայն բացակայում է երկրորդ ճյուղը, այլև չկա հիշատակություն Մեծ Միերի մասին: Այս դեպքում հետաքրքիր է, թե ինչպես են ամբողջանում Մշո այս ենթախմբի պատումների դիպաշարերը, և ինչպես են առաջին և երրորդ ճյուղերը, առանձին մոտիվներ կապվում միմյանց:

Եռաճյուղ այս պատումները կրկին ծագմամբ հիմնականում վիպասանական վերոհիշյալ երկու՝ Մշո (հատ. Բ, պատ. Ա, Գ, ԻԲ) և Ալաշկերտի (հատ. Բ, պատ. Ժ, ԺԲ) կենտրոններից են: Մեկական պատում ծագում են Խլաթից (հատ. Բ, պատ. Է) և Բայազետից (հատ. Գ, պատ. ԺԲ): Եվս մեկ՝ Նոր Բայազետից սերող ԺԴ (հատ. Գ) պատումը նույնպես տեղադրում ենք այս ենթախմբում, թեև այն երկճյուղ է, և չկա նաև չորրորդ ճյուղը:

Մշո այս ենթախմբի պատումներից երկուսը՝ Գ. Սրվանձտյանցիներ և Հ. Համամճյանինը, գրառվել են Մուշում: Թեև այս պատումները տեղադրում ենք միևնույն եռաճյուղ պատումների ենթախմբում, սակայն դրանք տարբեր են ինչպես ճյուղերի դասավորությամբ և համամասնությամբ, այնպես էլ մոտիվներով, դրանց իրացման հերթագայությամբ և միջոցներով: Գ. Սրվանձտյանցի պատումը մոտ է էպոսի ավանդական և ընդհանրական համակարգին այն դեպքում, երբ Հ. Համամճյանի պատումը Մոկաց և Մշո տիպաբանական խմբերի յուրօրինակ համադրություն է: Այստեղ ակնհայտ շփոթ կա ինչպես ճյուղերի դասավորության, այնպես էլ մոտիվների իրացման ու հերոսների անունների դեպքում: Ընդ որում՝ տեսանելի է, որ շեղումները կապված են ոչ թե ավանդման, այլ գրառման հետ:

Պատումում քիչ թե շատ ամբողջական արտահայտվում են Դավթի և Սանասարի ու Բաղդասարի ճյուղերը: Ի տարբերության այս պատումի՝ Մշո ԻԲ պատումը, անկախ մոտիվների կրկնություններից ու դիպաշարի ձգձգվածությունից, կառուցվածքով համապա-

տասխանում է եռաճյուղ պատումների մոդելին: Գ. Սրվանձտյանցի Ա և Վ. Բոլյանի ԻԲ պատումներում կառուցվածքային այս յուրահատկությունը պատճառաբանված է: Ա պատումում Սիերի Մըսրում որդի ունենալու և Մելիքի հետ պայման կապելու մոտիվները իրացնում է Աբամելիքը՝ երկվորյակ եղբայրներից ավագը: ԻԲ պատումում նույնպես Դավթի հայրը երկվորյակներից ավագն է՝ Սիմամ-Սարիմը: Թեև այստեղ առանձին հիշատակություն չկա Սիերի մասին, բայց ուշագրավ է, որ Դավթի պապի, այսինքն՝ երկվորյակների հոր անունը Համդա-Սիեր է, ինչն էլ ենթադրել է տալիս, որ այս պատումում նախապես եղել է Մեծ Սիերի ճյուղ, կամ գոնե իրացվել են առանձին մոտիվներ: Բացի դրանից՝ Մեծ Սիերի բացակայության պատճառով այս պատումում, ըստ էության, բացակայում է նաև չորրորդ ճյուղն ու գլխավոր հերոս Փոքր Սիերը: Թեև այստեղ հիշատակվում է չորրորդ ճյուղի կենտրոնական՝ կրտսեր հերոսի հեռացման մոտիվը, բայց այն անտրամաբանական լուծում է ստացել: Նախ, հերոսի անունը ոչ թե Սիեր է, այլ Հովհաննես և երկրորդ, նա սարի մեջ փակվում է Չենով Հովանի և Քեռի Թորոսի հետ միասին: Այսինքն՝ երկրորդ ճյուղի բացակայությամբ փոփոխվում է նաև էպոսի ընդհանրական համակարգը:

Նույն կերպ, թեև չորրորդ ճյուղը կա նաև Հ. Համամճյանի Գ պատումում, բայց այստեղ այն տրամաբանական լուծում չի ստանում: Ի տարբերություն այս պատումների՝ Կրպոյի Ա պատումն ունի Փոքր Սիեր ճյուղը՝ բնորոշ մոտիվներով: Այս պատումում դիպաշարը ավարտում է, և այլ ճյուղերի գոյության խնդիր չի առաջանում:

Իրավիճակը մի փոքր այլ է այս ենթախմբի Ալաշկերտից սերող Ժ և ԺԲ պատումներում: Այս պատումները սերում են նույն աղբյուրից: Երկու ասացողներն էլ՝ Հ. Նրզեյանն ու Ս. Հակոբյանը, Էպոսը լսել են Ալաշկերտի Խաստուր գյուղից սերող, Երանոս գյուղի տիրացու Հ. Տեր-Մարտիրոսյանից: Երկու պատումներն էլ գրքային ավանդույթի ազդեցությամբ փոփոխություններ են կրել, պատումը մեծացել է ի հաշիվ նոր, բայց գրքային ուշագրավ մոտիվների: Այս պատումներում բավական գործուն է Դավթի հայր Սենեքերիմը, սակայն նրա հետ կապված մոտիվները նոր են և նման չեն Մեծ

Միերի մոտիվներին: Այստեղ ընդարձակ և նոր մոտիվերով հարուստ է նաև չորրորդ ճյուղը: Ընդհանուր առմամբ, չի կարելի ենթադրել, որ նախապես դրանք Մեծ Միերի ճյուղ են ունեցել, քանի որ դիպաշարը զարգանում է ինքնուրույն, և չկա երկրորդ ճյուղի պահանջ:

Խլաթից ծագող Է (հատ. Գ) պատումում նույնպես տարբեր խաթարումներ կան, սակայն պատումն ընդհանրության մեջ ամբողջական է: Այստեղ ոչ միայն լիովին բացակայում է Մեծ Միերի ճյուղը, այլև չեն իրացվում նաև Միերի հետ կապված մոտիվները: Ուշագրավ է, որ այս պատումում նույնպես Մեծ Միերի բացակայության հետևանքով այլ է չորրորդ ճյուղի գլխավոր հերոսի անունը: Պատումում իրացվում են չորրորդ ճյուղին բնորոշ որոշ մոտիվներ, սակայն հերոսի անունը ոչ թե Միեր է, այլ Դավիթ: ԺԲ պատումը (հատ. Գ), թեև համարում ենք եռաճյուղ, սակայն այստեղ երկրորդ ճյուղի բացակայության պայմաններում ստեղծվել է մի նոր ճյուղ, որտեղ գործողությունները ծավալվում են Դավիթի որդի Միերի շուրջ, ընդ որում՝ իրացվող մոտիվները բնորոշ են Դավիթի ճյուղին: Այս մասից հետո միայն գալիս է իսկական չորրորդ՝ Փոքր Միեր ճյուղը՝ համապատասխան մոտիվներով: Այստեղ Մշո Ա և ԻԲ պատումների պես Մեծ Միերի ճյուղին բնորոշ Մըսրում որդի ունենալու մոտիվը իրացվում է երկվորյակ եղբայրներից ավագի միջոցով, սակայն բացակայում է Մելիքի հետ պայմանի մոտիվը: Թեև պատումն ամբողջական է, սակայն ակնհայտ են կառուցվածքային և դիպաշարային խաթարումները: Այստեղ, թեև կրկին չի զգացվում երկրորդ ճյուղի պահանջ, սակայն ամենայն հավանականությամբ այն ի սկզբանե ունեցել է Մեծ Միեր ճյուղը: Այս մասին է վկայում պատումի՝ Սանասարի Մըսր գնալու հատվածի ծանոթագրությունը. «Վիպասացը այստեղ շփոթեց անունները. մերթ Միեր էր ասում, մերթ Սանասար» (հատ. Գ, էջ 462):

Վերջին շրջանում գրառված պատումների համեմատ բավական ընդարձակ ու բազմամոտիվ է նաև Նոր Բայազետի ԺԴ պատումը: Պատումում առաջին և երրորդ ճյուղերը կապվում են Միերի ճյուղին բնորոշ ծնողների մահվան և որդու ծննդյան մոտիվով, սա-

կայն այս դեպքում մոտիվը կապվում է Սանասարի հետ: Նույն կերպ Սանասարի հետ են կապվում նաև Մելիքի և Միերի եղբայրանալու, նրանց միջև պայմանի, Մըսրում երեխա ունենալու, վերադարձի և կնոջ ընդդիմության մոտիվները:

Մյուս երկու տարածված կառուցվածքային մոդելները կրկին բաղկացած են երեք ճյուղերից, սակայն այլ է ճյուղային համամասնությունը: Առաջին դեպքում գործ ունենք Սանասար և Բաղդասար-Մեծ Միեր-Դավիթ (հատ. Բ, պատ. Դ, Թ, հատ. Գ, պատ. Թ, ՍԴ, պատ. 3), իսկ երկրորդում՝ Մեծ Միեր-Դավիթ-Փոքր Միեր կապակցության հետ (հատ. Բ, պատ. Ի, հատ. Գ, պատ. Ը, Ժ, ՍԴ, պատ. 6, 7):

Առաջին դեպքում 1892 թվականին Վ. քահանա Տեր-Գրիգորյանի գրի առած անավարտ «Սասնու թագավորներ» վերնագրով պատումը, թեև հիմնականում արձակ տեսքով է ավանդված, սակայն կառուցվածքի ավարտունությամբ, մոտիվների բազմազանությամբ այս խմբի լավագույն պատումներից է: Եռաճյուղ մյուս երկու պատումներից մեկը (հատ. Բ, պատ. Թ) սերում է Ալաշկերտից: Ինչպես Ը (հատ. Բ) պատումի ասացող Մ. Թորոյանը, Կ. Թամոյանը ևս իր պատումը լսել է Ռես Գսպոյից, սակայն, նա հիշում է պոսի երեք ճյուղ: Այս մոդելի եռաճյուղ մյուս պատումը գրառել է բանագետ Ս. Հարությունյանը 1973 թվականին: Բայազետից սերող այս պատումը՝ ուշ գրառվածության հանգամանքից անկախ, բավական ընդարձակ և ամբողջական է:

Եռաճյուղ մյուս՝ Մեծ Միեր-Դավիթ և Փոքր Միեր կառուցվածքով ենթախմբի ավելի վաղ գրառված Ի (հատ. Բ) պատումում երկրորդ և չորրորդ ճյուղերը բավական թույլ են արտահայտված, և ընդարձակ է Դավթի ճյուղը: Այս ենթախմբի մյուս երկու պատումները գրառվել են ավելի ուշ և ծագմամբ Ալաշկերտից են (հատ. Գ, պատ. Ը, Ժ): Ը պատումը ուշագրավ է նրանով, որ գրառվել է երկու անգամ, նախ՝ Գ. Գրիգորյանի, ապա՝ Ս. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի կողմից: Ընդ որում՝ պատումների միջև առկա են կառուցվածքային տարբերություններ: Այս պատումում նույնպես ընդարձակ է Դավթի ճյուղը և շատ սեղմ Մեծ և Փոքր Միերներից: Մյուս՝ մարտունեցի Մ. Պետրոսյանի Ժ պատումում կրկին շատ սեղմ է Մեծ

Միերի ճյուղը, քեն գրառող Ս. Հարությունյանը վկայում է, որ ասացողը գիտեր ավելին. «Հարցովորձից պարզվեց, որ Սկրտիչը լսել է նաև վեպի Սանասար-Բաղդասարի և Մեծ Միերի ճյուղերը: Նա համառոտ և կցկտուր պատմեց մի քանի դրվագ վեպի հիշյալ ճյուղերից» (հատ. Գ, էջ 402):

Կառուցվածքային մյուս տեսակների պատկանող երկու պատումները (հատ. Գ, պատ. ԺԳ, ԺԴ) սերում են Բայազետից: ԺԳ պատումը երկճյուղ է՝ Մեծ Միեր-Դավիթ: Ըստ գրառող Ս. Հարությունյանի՝ ասացողը հատվածներ է իմացել նաև Փոքր Միերի ճյուղից, բայց չի պատմել. «Փոքր Միերի ժայռում փակվելու դրվագը ևս Գեղեղնը առանձին ճյուղ էր համարում. հրաժարվեց պատմել՝ լավ չհիշելու պատճառով» (հատ. Գ, էջ 516):

Մշո պատումների ճյուղային կառույցների տիպաբանությունը, քեն ընդհանուր կարգով, սակայն, ի հայտ է բերում որոշ օրինակափություններ, որոնք էլ հաջորդիվ, վիպական տեքստի մյուս մակարդակներում արտահայտվում են մասնավոր տարբերակիչ հատկանիշների միջոցով: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների՝ Մշո տիպաբանական խմբի պատումները, կապված տարբերակայնության գործընթացի, վիպասացման, նաև տեղայնացման ու վիպաստեղծման առանձնահատկությունների հետ, մեծ մասամբ կառացվածքայնորեն խաթարված են: Կայուն և ավանդական կառուցվածքով հատկապես աչքի են ընկնում Ալաշկերտից սերող պատումները: Ալաշկերտի պատումների կառուցվածքային հիմնական առանձնահատկությունը նրանց քառաճյուղ և եռաճյուղ բնույթն է՝ երկրորդ՝ Մեծ Միեր ճյուղի շեշտված արտահայտությամբ: Ընդհանրապես, Մեծ Միերի ճյուղն իր ամենաընդարձակ ու բազմամոտիվ արտահայտությունը գտնում է հենց այս տիպաբանական խմբում: Ի տարբերություն երկրորդ ճյուղի՝ Մշո խմբում ակտիվ գործառականություն՝ էպոսի առաջին ճյուղը այստեղ բավական թույլ արտահայտություն ունի: Բացի այդ՝ այն առանձին գրեթե հանդես չի գալիս:

2.ՄՈԿՍ

Ընդհանուր գծերով նման, բայց փոքր-ինչ այլ է պատկերը Մոկաց պատումներում: Այստեղ ճյուղային կառույցի տեսանկյունից առավել ամբողջական են երեք պատումներ՝ ԻԵ (հատ. Ա), ԺԶ (հատ. Բ) և Ա (հատ. Գ): Այս պատումներից ամենից ծավալունն ու մոտիվներով հարուստը Վանի բարբառով գրառված «Սասնա տուն, յոթը ճյուղ» վերնագրով ԺԶ պատումն է: Ուշագրավ է, որ գրառողը նշում է յոթ ճյուղի մասին, սակայն իրականում պատումն ունի չորս ճյուղ, իսկ նոր հերոսն (Ջոջ Մելքոն) ու վերջինիս հետ կապված հավելյալ մոտիվները ստեղծվում են արդեն եղածների կրկնությունների միջոցով³⁵:

Մյուս երկու պատումները ԻԵ (հատ. Ա) և Ա (հատ. Գ) թեև ծավալով ավելի փոքր են, սակայն առավել մոտ են էպոսի ավանդական համակարգին:

Մոկաց պատումների ամենից տարածված տեսակը կրկին չորս ճյուղ ունի. այստեղ թեև գծագրվում է Մեծ Սիերի ճյուղը, բայց այն թույլ է արտահայտված: Այս խմբի մեջ մտնում են առավելապես Մոկսից ծագած պատումները: Դրանցից «Սասնա ծռերի» Ա հատորում զետեղված Ժ և ԺԱ պատումի ասացողը նույնն է, և տարբեր են գրառողներն ու գրառման ժամանակատարածական հանգամանքները: Ասացող Վ. Մուխսի-Բագիկյանը առաջին անգամ պատումն ասել է Հ. Գիլանյանին Մոկսում 1911 թվականին, իսկ երկրորդ անգամ՝ Ս. Տեր-Հակոբյանին 1916 թվականին Էջմիածնի Մուղընջղ գյուղում: Ժամանակատարածական հանգամանքներից անկախ՝ այս պատումները գրեթե նույնական են: Ճյուղային կառույցի տեսանկյունից, մի քանի աննշան մոտիվներից բացի՝ գրեթե ոչինչ չի փոխվել: Այս կայունությունը պայմանավորված է ասացողի վարպետությամբ և էպոսի նկատմամբ վերաբերմունքով:

³⁵ Զննելով այս պատումը՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյանը նշում է, որ Մելքոնի հետ կապված միջադեպերը շատ նման են Շահ-Նամեի դրվագներին և հավանաբար փոխառություն են: Գիտնականը նաև ենթադրում է, որ Մելքոն և Բաղդասար անունները ծագում են մանուկ Քրիստոսին երկրպագելու եկած քրմերի անուններից: Այս մասին տե՛ս Мелик-Оганджян К., Армянская народная эпическая поэзия, с. 47.

Նշված երկու պատումներում էլ, ինչպես նաև ԺԲ պատումում, բավական ծավալուն, հանգամանալից և բազմամոտիվ է առաջին ճյուղը: Երկրորդ ճյուղում ասացողը սահմանափակվում է Մեծ Սիե-րի Մըսր գնալով, Մելիքի կնոջ հետ կապվելու, վերադարձի ու մահ-վան մոտիվներով: Ընդ որում՝ այս ամենն ասացողն ընկալում և ներկայացնում է, ոչ թե որպես առանձին ճյուղ, այլ՝ Դավթի ճյուղի նախապատմություն: Նույն կառույցը, բայց դիպաշարային որոշա-կի տարբերություններով տեսանելի է մոկացի Մ. Հարությունյանի ԺԲ պատումում (հատ. Ա): Սա պատահական չէ, քանի որ Մանուկ Բիժան և Վարդան Մուխսի-Բազիկյանը մտերիմներ են եղել, միա-սին են աշխատել և միմյանց պատմել են էպոսը. «Մանուկ Բիժայի ասելով՝ նրանք հաճախ միասին կնստեին և յուրաքանչյուրը մեկ ճյուղ կասեր» (հատ.Ա, էջ 474):

Կառուցվածքային այս ենթախմբի պատումների թվին են դաս-վում նաև գավազցի ասացողների երկու՝ ԺԹ, ԻԳ (հատ. Ա) և հայոցճորցի ասացողից գրառված ԻԴ (հատ. Ա) պատումները: Հա-րակից գավառներում գրառված այս պատումները, բացի կառուց-վածքային մույնությունից, բավական նման են բնագրի մյուս մա-կարդակներում մույնպես:

Մի քիչ այլ է վիճակը ԺԳ (հատ. Բ) պատումի դեպքում: Այն գրառվել է Արարատյան դաշտավայրում ծնված Մ. Հովսեփյանից, դասվում է Մոկաց պատումների խմբին, որովհետև կառուցվածքով, դիպաշարով և այլ առանձնահատկություններով առավել մոտ է Մո-կաց պատումներին: Բացի այդ՝ Մուրադը վեպը սովորել է մոկացի աշուղ Բարսամից և հնարավորինս անաղարտ է պահել լսածը, թեև Արարատյան բարբառների ազդեցությամբ շատ են լեզվաոճական նորությունները:

Քառաճյուղ, ամենից ուշ գրանցած երկու պատումները զետեղ-ված են «Սասնա ծռերի» Գ հատորում: Ի տարբերություն նախորդ պատումների՝ Գ հատորի Բ պատումը բավական հակիրճ է, չկան Մոկաց պատումներին բնորոշ մոտիվները, հետևաբար՝ ուրվա-գծային են ճյուղերը, հատկապես Մեծ Սիեիինը: Դ պատումի ուշագրավությունը պայմանավորված է նրանով, որ մույն ասացող

Ռ. Ջալոյանից (Մուրադյանից) գրանցվում էր երկրորդ անգամ՝ չորջ քառասուն տարի անց, և առկա է կառուցվածքային փոփոխություն: Եթե առաջին դեպքում այն ընդգրկում էր միայն երկրորդ և երրորդ ճյուղերը (Մեծ Միեր և Սասունցի Դավիթ), ապա 1972 թվականին, նախկին նյութի գրեթե նույնական վերաբաշխությունից բացի ավելացել են առաջին և չորրորդ ճյուղերը: Նման հավելումը, իհարկե, բացառիկ երևույթ է, այլ ոչ թե վիպաստեղծման նոր ավանդույթների արդյունք: Ճյուղային համակարգի նման հավելման պատճառը թերևս էպոսի համահավաք տեքստի ազդեցությունն է:

Մոկաց պատումների մյուս երկու տարածված կառուցվածքային խմբերը՝ (Մեծ Միեր)-Սասունցի Դավիթ-Փոքր Միեր և (Մեծ Միեր)-Սասունցի Դավիթ, ամենից ավանդականներն են:

Առաջին դեպքում եռաճյուղ համակարգը ընդհանրապես շատ տարածված է բոլոր երեք տիպաբանական խմբերում: Մոկաց պատումների գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ այստեղ ուրվագծային է երկրորդ՝ Մեծ Միերի ճյուղը: Սա թերևս մի կողմից պայմանավորված է վիպաստեղծման ավանդույթներով, մյուս կողմից՝ Դավթի կերպարի ակտիվությամբ: Մեծ Միերի ճյուղն այստեղ հանդես է գալիս որպես Դավթի ճյուղի նախապատմություն:

Ճյուղային կառույցի առաջին տարբերակն ունեն միայն Մոկաց տիպաբանական խմբի «Սասնա ծռեր» ժողովածուի Ա հատոթում տեղ գտած Բ, Ե, Չ, Ը, Թ, ԺԳ, ԻԱ պատումները: Ընդ որում՝ այս պատումների հիմնական մասը (Բ, Ե, Չ, Ը, Թ) ծագմամբ Մոկսից են, այսինքն՝ պատահական չէ կառուցվածքային նույնությունը:

Բ. Խալաթյանցի՝ մոկացի Խապոյենց Ջատիկից գրառած պատումն ուշագրավ է ոչ միայն նրանով, որ ասացողը Մ. Աբեղյանի գրառած պատումի ասացող Նախտ քեռու պես Գինեկաց գյուղից է, այլև, ըստ գրառողի, վերջինիս ուսուցիչն է: Առաջին հատորի խմբագրակազմն այս առիթով նշում է. «Նախտն իր պատումը պատանի և երիտասարդ հասակում սովորել է ծերերից, բայց լսել է և Ջատիկին: Սրանով են բացատրվում Նախտյի և Ջատիկի պատումների մանություններն և ավելի ևս տարբերությունները» (հատ. Ա, էջ 58): Ճյուղային համակարգի տեսանկյունից այս պատումների

ընդհանրությունը սկսվում է Մոկաց պատումներում ավանդական «ողորմիով», ինչը միաժամանակ և հերոսների սերունդների հերթագայության վրա հիմնված ճյուղային կառույցի մոդելն է.

Դառնամ գողորմին տը տամ Աբամելիքին.
Դառնամ գողորմին տը տամ Սանասարին.
Դառնամ գողորմին տը տամ Բաղդասարին.
Դառնամ գողորմին տը տամ Մելքսեթ քահանին.
Դառնամ գողորմին տը տամ Չենով Հովանին.
Դառնամ գողորմին տը տամ Յռան Վերգոյին.
Դառնամ գողորմին տը տամ Թռլան Դավթին.
Դառնամ գողորմին տը տամ ականջ երողի հայրի-մայրին
(հատ.Ա, պատ. Ա, էջ 9):

Դառնամ գողորմին տամ Սանասարին
Դառնամ գողորմին տամ Բաղդասարին.
Դառնամ գողորմին տամ Մելքսեթ քահանին.
Դառնամ գողորմին տամ Սիերին.
Դառնամ գողորմին տամ Թռլան Դավթին.
Դառնամ գողորմին տամ Չենով Հովանին.
Դառնամ գողորմին տամ Յռան Վերգոյին.
Դառնամ գողորմին տամ Պարոն Աստղին.
Դառնամ գողորմին տամ ականջ երողի խոր մոր հոգուն
(հատ.Ա, պատ. Բ, էջ 59):

«Ողորմիների» նման կառուցվածքը՝ հերոսներն ու նրանց հերթագայությունը, բնորոշ է այս ենթախմբին մասնավորապես և ընդհանրապես Մոկաց խմբի պատումներին: Սակայն միանշանակ չէ, որ «ողորմիում» հիշատակվող յուրաքանչյուր հերոս պետք է առանձին ճյուղ ունենա: Դեռևս երկրորդ պատումի գրառումից հետո Մ. Աբելյանը, հաշվի առնելով նոր հերոսների անունները (Բաղդասար և Մելիքսեթ քահանա), ենթադրեց, որ դրանք կամ առանձին ճյուղեր պետք է ունենային, կամ նրանց մասին ծավալուն դրվա-

զներ լինեն, ինչպիսիք կան «ողորմիում» հիշատակվող մյուս հերոսների մասին: Սակայն հետագայում պարզվեց, որ Բաղդասարը նոր կերպար չէ, այլ երկվորյակներից կրտսերը: Երեք անունները հանդիպում են միայն այս պատումում, իսկ մնացած դեպքերում հիշվում են միան Սանասար և Բաղդասար կամ Աբամելիք և Սանասար անուններ: Հետագա գրառումները ցույց տվեցին, որ առանձին ճյուղ չունի նաև Մելիքսեթ քահանան, թեև նրա անունը հիշատակվում է Մոկաց շատ պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Դ, Ե, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ): Վիպական դիպաշարում նույն գործառնություններն ունեն նաև բազմաթիվ պատումներում հիշատակվող հոգևորականները, որոնք, ինչպես նախորդ դեպքերում, նույնպես առանձին ճյուղ չեն ներկայացնում:

Նաև թեև երկու «ողորմիներում» էլ հիշատակվում են առաջին ճյուղի հերոսները, սակայն այս պատումներն առաջին ճյուղ չունեն: Իսկ Խապոյենց Ջատիկի պատումի «ողորմիում» հիշատակվող Միերի հետ կապված միայն՝ նրա Մըսր գնալու, ապա վերադարձի, երդմնագանցության, որդու ծննդի ու ծնողների մահվան մոտիվներն են իրացվում:

Նշված ենթախմբի պատումներում բավական ծավալուն են Դավթի և Խանդութի հարաբերությունների մոտիվները և հիմնականում ասացողների ու գրառողների կողմից ընկալվել են որպես առանձին հատված:

Մոկաց մյուս՝ ընդամենը ոչ ամբողջական երկու ճյուղ ունեցող պատումների ենթախումբը ամենից տարածվածն է: Մասամբ երկրորդ և առավելապես երրորդ ճյուղն ընդգրկող այս պատումները (հատ. Ա, պատ. ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, հատ. Բ, պատ. ԺԴ, ԺԵ, ԺԸ, ԻԱ, ՄԴ, պատ. 1) ինչպես նախորդ՝ Մոկսի դեպքում ծագմամբ կապվում են կորկրետ աշխարհագրական վայրերի, այս դեպքում՝ առավելապես Շատախի, մասամբ՝ Վանի հետ, իսկ երկու պատում գրառվել է Պարսկահայքում: Տեսանելի է, որ ի թիվս տարբերակայնության գործընթացի մյուս առանձնահատկությունների, պատումների ճյուղային որոշակի համակարգի ձևավորումը կապվում է նաև պատումի ծագման վայրի ընդհանրության հետ: Այս տեսանկյունից

դիտարկման արժանի են Շատախ գավառի Հինանց և Կաճետ գյուղերը: Հինանցից են սերում ԺԴ պատումի ասացող Մ. Ջադոյանը, ԺԵ պատումի ասացող Գրիգորը, ԺԶ պատումի համասացող Ա. Ջադոյանը, ԺԷ պատումի ասացող Ա. Դարիբյանը (հատ.Ա): Իսկ Կաճետը այս ենթախմբին տվել է ԺԶ պատումը, որի ասացող Ռ. Մուրադյանն այս գյուղից է: Այս ենթախմբի պատումներում թույլ է արտահայտված երկրորդ ճյուղը, և բավական ծավալուն և ամբողջական է Դավթի ճյուղը: Բացի դրանից՝ կան մոտիվային շատ նորություններ, որոնք հանդիպում են միայն այստեղ: Այս պատումների համեմատական քննությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ էպոսը Շատախում ավանդվել է հիմնականում ճյուղային նման կառուցվածքով, իսկ այլ ճյուղերի գոյության մասին հիշատակություններ և ակնարկներ չկան³⁶:

Ճյուղերի նույն քանակն ունեն մաս Վանից ծագող ԺԸ և ԻԱ (հատ. Բ), ինչպես մաս Գ. Գրիգորյանի՝ 1968 թվականին մոկացի Կակո բիձայից գրառած պատումը (ՄԴ, պատ. 1): Այս դեպքում նույնպես ճյուղային այս կառույցը կարծես ավանդական է, և այլ ճյուղերի գոյության մասին հիշատակություններ չկան³⁷:

Մոկաց պատումների մյուս ենթախմբն ընդգրկում է միայն առաջին՝ Սանասար և Բադդասար ճյուղը (հատ. Ա, պատ. Գ, Դ, Է, Ի, հատ Բ, պատ. ԺԹ): Հինգ պատումներում առաջին ճյուղի առանձնակի գոյությունը խոսում է այն մասին, որ հատկապես Մոկաց խմբում, այսինքն՝ աշխարհագրորեն Վանա ծովի շրջակայքում, երկվորյակ եղբայրների պատմությունը սիրվել և ավանդվել է առանձին՝ ինքնիքենով: Այս հինգ պատումները, բացի մեկից, չունեն «ողորմի», այսինքն՝ հնարավոր էլ չէ ճշտել՝ արդյոք եղե՞լ են այլ ճյուղեր, թե՛ էպոսն ավանդվել է հենց այդպես՝ միաճյուղ: Ընդ որում՝ միակ պատումը, որը «ողորմի» ունի, Գ. Հովսեփյանի գրա-

³⁶ Այս ասացողները միմյանց ազգակից են՝ Ջադո տոհմից: Այս մասին տես Սասնա ծռեր, հատոր Ա, էջ 703-704 և 723-756:

³⁷ Միայն մի դեպքում ԻԱ պատումի ասացող Վ. Վարդանյանը նշում է, որ իր ուսուցիչ Խուբովկցի Բալուն գիտեր «Սասունա Տավթի» 7 ճյուղերն էլ, սակայն նա լսել և սովորել է միայն այս ճյուղը. «Էսա ճուղ մե շատ դուր կ'իգար, որ Տավթի պըսակութենից դսա կ'ըներ մե խամա» (հատ. Բ, էջ 620):

ռած պատումներից մեկն է՝ «Բաղդասարի ամուսնությունը» վերնագրով.

Ողորմի տը տամ՝ ողորմի են Վարդապետին.

Ողորմի տը տամ՝ ողորմի են Սանասարին.

Ողորմի տը տամ՝ ողորմի են Բաղդասարին.

Ողորմի տը տամ՝ ողորմի են օխտ ճող Դավթին.

Ողորմի տը տամ՝ ողորմի են ականջ էրողներու անցավորաց խոգուն (հատ. Ա, պատ. Դ, էջ 141):

Այստեղ բանահավաքը որոշ կրճատումների շնորհիվ հատվածը հարմարեցրել է իր կազմած ժողովածուին: Պատումի փաստացի վիճակից կարելի է ենթադրել, որ այն ունեցել է նախորդ և հաջորդ ճյուղեր: Մասնավորապես, հիշատակվում է Դավիթը: Իսկ Վարդապետը, ինչպես նախորդ դեպքում, երկրորդական դեր ունի: Ըստ այսմ էլ՝ այս պատումը չի կարելի լիարժեք միաճյուղ համարել և այն բաղդատել մյուս պատումների հետ:

Միաճյուղ մյուս պատումների դեպքում մենք գործ ունենք նոր՝ ենթադրաբար առասպելական ու հեքիաթային մոտիվների առատության հետ: Հենց վերջիններիս շնորհիվ էլ ամբողջանում և կառուցվածքայնորեն ավարտվում է առաջին ճյուղը, և չի առաջանում այլ ճյուղերի համադրության պահանջ:

3. ՍԱՍՈՒՆ

Ինչպես Մշո և Մոկաց պատումների դեպքում, Սասնա պատումներում նույնպես էպոսի ընդհանրական պատկերը քառաճյուղ համակարգն է, որը, սակայն, առավել քան մյուս խմբերի պատումներում է, բավական խաթարված է: Սասնա պատումների մեծ մասը հանդես է գալիս երկճյուղ և եռաճյուղ համադրություններով, որտեղ, սակայն, շատ սեղմ հիշատակվում են նաև երկրորդ և չորրորդ ճյուղերը: Այլ խմբերի հետ տարբերությունները պայմանավորված են ճյուղերի համամասնությամբ, դրանց գործածության հաճախականությամբ և կազմվող կառուցվածքային մոդելներով:

Այստեղ նույնպես բոլոր պատումներում անփոփոխ և տարբերակայնության գործընթացում առավել կայուն է երրորդ՝ Դավթի ճյուղը: Սրա գոյությամբ էլ որոշ դեպքերում պայմանավորված է մյուս ճյուղերի սեղմությունը: Զննվող 22 պատումները հիմնականում ամբողջական պարունակում են երրորդ ճյուղը: Այլ խնդիր է, որ պատումների կառուցվածքային մոդելներից կախված՝ այն տարբեր դիպաշարային հագեցվածությամբ է հանդես գալիս: Ճյուղերից ոչ մեկը, նույնիսկ երրորդը, առանձին հանդես չի գալիս, այլ մյուս ճյուղերի կամ ճյուղի կապակցության մեջ:

Սասնա պատումների կիրառման հաճախականությամբ առաջին կառուցվածքային մոդելը երկճյուղն է, որտեղ ավարտում են երրորդ ճյուղն ու ուրվագծային երկրորդը (հատ. Բ, պատ. 2, հատ. Դ, պատ. Բ, Ե, 2, Ը, ԺԵ, Ժ2, ՍԴ, պատ. 4): Այլ ճյուղերի մասին այս պատումներում հիշատակություն չկա: Բանազետ Ա. Սահակյանը, առանձնացնելով այս մոդելը, այն զուգահեռում է Մոկաց պատումների Շատախի ենթախմբի համապատասխան կառուցվածքային մոդելներով պատումների հետ՝ դրանց մեջ որոշակի կապեր տեսնելով (հատ. Դ, էջ 54, ծնթ. 46): Սակայն այդ կապերն արձանագրելը բավական դժվար է, քանի որ պատումների կառուցվածքային նմանությունը հարաբերական է, և տարբեր են նույն ենթախմբի մեջ մտնող պատումների ծավալները, մոտիվներն ու դիպաշարը: Շատախի երկճյուղ պատումները համեմատաբար ամբողջական են այն դեպքում, երբ Սասնա պատումները ուրվագծային և խաթարված են: Որոշ դեպքերում երկրորդ ճյուղը ներկայացվում է միայն գրառողի հարցերով: Ըստ այսմ էլ՝ այս նմանությունը, ոչ թե օրինաչափություն է, այլ էպոսի տարբերակայնության գործընթացի ներքին տրամաբանությամբ ստացված զուգադիպություն:

Հաճախականությամբ երկրորդ մոդելում արդեն շատ սեղմ ուրվագծվում է քառաճյուղ համակարգը, սակայն այստեղ նույնպես ամբողջական է միայն երրորդ ճյուղը, և սեղմ հիշատակության մակարդակով են ներկայացված մյուս ճյուղերը (հատ. Դ, պատ. Է, Թ, ԺԲ, ԺԳ): Պատումների սեղմությունն առաջին հերթին պայմանավորված սուբյեկտիվ գործոններով՝ վարպետ ասացողների բացա-

կայությամբ, ասացողների վատ հիշողությամբ այլն: Վերջիններս էլ իրենց հերթին կապված են Սասնա պատումների բավական ուշ և հայրենիքից դուրս գրանցման հանգամանքի հետ:

Կարևոր է նաև վիպասացների վերաբերմունքը: Ինչպես վկայում են բանահավաքները, վիպասացները, շատ հաճախ նույնիսկ իմանալով ամբողջական ճյուղեր, դրանք չեն պատմում՝ համարելով, որ լսողներն ու գրառողները լավ ծանոթ են դրանց. «Պատմելու ընթացքում վիպասացին հատուկ է այն հոգեբանությունը, որ Սասնա դյուցազունների մասին պատմությունը հանրահայտ է, բոլորն էլ գիտեն այն: Շատ դեպքերում սա պատճառ է դառնում պատմելուց հրաժարվելուն, շատ դեպքերում էլ՝ սեղմ պատմելուն» (հատ. Դ, էջ 52): Հետևաբար, ճյուղերի ուրվագծային բնույթը օրինաչափ է:

Պատումների ամբողջական քառաճյուղ համակարգը կա Սասնա 1930-ական թվականներին գրառված երկու պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ): Առաջինը հանրահայտ բանասաց Թամո Դավթյանի պատումն է, երկրորդը՝ Վահան Ասատրյանինը: Սակայն քառաճյուղ համակարգն այստեղ խիստ պայմանական է, քանի որ առաջին և չորրորդ ճյուղերը շատ սեղմ են, բացի այդ՝ Թամոյի պատումը լրացված է երկրորդ գրառմամբ, քանի որ առաջին անգամ Կ. Մելիք-Օհանջանյանին չի հաջողվել ամբողջությամբ գրառել: Այդուհանդերձ, Թ. Դավթյանի և Վ. Ասատրյանի պատումները իրենց հնությամբ, դիպաշարային հագեցվածությամբ ու լեզվատճական առանձնահատկություններով այս խմբի լավագույն պատումներից են:

Ծագման նույն կամ մոտ աղբյուրներից անկախ՝ Սասնա պատումները տարբեր կառուցվածք ունեն, քանի որ ինչպես իրավացիորեն նկատում է բանագետ Ա. Սահակյանը, մեր էպոսի տարբերակայնության գործընթացում մեծ է նաև սուբյեկտիվ գործոնը. «Միմյանց ժամանակակից երկու վիպասաց, փոխանցված միևնույն ավանդ, և վեպի երկու վիճակ. ուրեմն՝ վեպը միայն ժամանակի մեջ չէ, որ քայքայվում է, այն վերապրում է կամ քայքայվում նաև անհատականության մեջ» (հատ. Դ, էջ 64): Ընդհանրապես, ըստ բանագետի, ավանդվող բանահյուսական տեքստերի կառուցված-

քային վիճակը մեծապես կապված է ասացողների վերաբերմունքի, վիպասացման ակտի ժամանակ տրամադրվածության, գրառողի անձի և այլնի հետ: Այս վկայությունը փաստվում է ինչպես նույն աղբյուրից սերող տարբեր պատումների, այնպես էլ՝ նույն ասացողներից տարբեր ժամանակներում գրանցված պատումների կառուցվածքային տարբերություններով:

Այսպես, Թ. Դավթյանից էպոսը լսած ասացողներից և ոչ մեկը չի պատմում էպոսի չորս ճյուղը: Ը պատումը կարելի է ասել միաճյուղ է՝ լոկ երկու Սիերների սեղմ հիշատակությամբ: Ս. Գրիգորյանի Թ պատումը կրկին միաճյուղ է, սակայն այստեղ հիշատակվում է նաև առաջին՝ Սանասար և Բաղդասար ճյուղը: Կառուցվածքային այս տարածված ենթախմբին է պատկանում նաև Ձ. Մարտիրոսյանի ԺԱ պատումը: Իսկ օրինակ՝ Թամոյի եղբոր կին՝ Նուրե Դավթյանի Ժ պատումն արդեն ավելի խաբարված է և առավելապես միաճյուղ՝ միայն առաջին ճյուղի սեղմ հիշատակությամբ:

Կրկնակի գրանցված պատումների դեպքում նույնպես, ինչպես մյուս տիպաբանական խմբերում, կան տարբերություններ: Այսպես, Ս. Հովհաննիսյան-Հարոյանի երկու գրառումներից առաջինը պատմվել է գրեթե երկճյուղ՝ Սիեր-Դավիթ (հատ. Դ, պատ. 2): Երկրորդ գրառման ժամանակ թեև կրկին ամբողջական է միայն Դավթի ճյուղը, բայց հիշատակություններ կան նաև մյուս ճյուղերի մասին: Այս դեպքում, փաստորեն, երկու գրառումների միջև ընկած շուրջ 30-ամյա ժամանակահատվածում հավելումներ են եղել, սակայն դրա փոխարեն սեղմվել են մյուս ճյուղերը: Երկու անգամ են գրանցվել նաև Ս. Ավագյանի (հատ. Դ, պատ. ԺԷ և ՍԴ, պատ. 2) և Գենջո Գրիգորյանի (հատ. Դ, պատ. ԺԶ և ՍԴ, պատ. 4) պատումները: Այս գրառումների դեպքում պատումներն ավելի շատ կորցրել է, քան հավելումներ են եղել³⁸:

Ինչպես նույն պատումների տարածամանակյա գրառումների, այնպես էլ առանձին պատումների ճյուղային համակարգերի տիպաբանական քննությունը որոշ օրինաչափությունների արձանա-

³⁸ Այս պատումների տարբեր գրառումների համեմատական քննությունը տես Սասնա ծռեր, հատոր Դ, էջ 42-51:

գրության հնարավորություն է տալիս: Այդ օրինաչափությունները պատումների այս խմբում, ի տարբերություն Մշո և Մոկաց պատումների, ավելի շատ պայմանավորված են ոչ թե խմբի կառուցվածքային ներքին գործոններով, այլ տարբերակայնության գործընթացի արտաքին հանգամանքներով: Իհարկե, սա չի բացառում պատումի կերտման ներքին գործոնների ազդեցությունը: Սասնա պատումների կառուցվածքային ձևավորման պատճառների քննությունը կատարում է Ա. Սահակյանը և առանձնացնում մի քանի հիմնական գործոններ՝ կենտրոնական կերպարի առաջնություն, վիպասանական ավանդների թուլացում, վիպասացի հիշողություն, արտաքին միջամտություն և այլն (տե՛ս հատ.Դ, էջ 69): Այս հանգամանքներով պայմանավորված՝ Սասնա պատումների կառուցվածքային յուրահատկություններն էլ իրենց մասնավոր դրսևորումներն են ունենում վիպական պատումի մյուս մակարդակում՝ մոտիվային համակարգում:

Պատումների կառուցվածքների համեմատական քննությունը կրկին գալիս է փաստելու, որ մեր էպոսը, անկախ ավանդման և գրառման վիճակից, հակված է ամբողջացման և ավարտունության, որի արտահայտությունը էպոսի ավանդական քառաճյուղ համակարգն է (Սանասար-Բաղդասար, Մեծ Միեր, Սասունցի Դավիթ և Փոքր Միեր ճյուղերի հաջորդականությամբ): Այլ խնդիր է, որ բանավոր ավանդման երկարատև ընթացքում տարբեր պատճառներով խաթարված քառաճյուղ համակարգը վիպասացները փորձել են ամբողջացնել երկու կամ երեք ճյուղերում: Պատումների մի մասում դա չի ստացվել, բայց առանցքային մոտիվները որոշ դեպքերում իրացվել են ոչ ընդունված տեղում, սակայն իրացվել են, ըստ ուսումնասիրողների, էպոսի հղացքի պահանջով, քանի որ հերոսների չորս սերունդների հարակցմամբ կազմվող քառաճյուղ համակարգը պատճառաբանված է. «Թեպետ յուրաքանչյուր ճյուղ առանձին վերցրած վիպական անկախ ու ամբողջական պատմություն է տվյալ սերնդի մասին, բայց այդ ճյուղերի հարակցումը կատարված է ոչ միայն արտաքնապես, սոսկ սերունդների հաջորդականությամբ, այլև վիպական ներքին տրամաբանությամբ և գեղարվես-

տական որոշակի պատճառակցությամբ»³⁹,– նշում է Էպոսագետ Ս. Հարությունյանը:

Թ. Էպոսի կառուցվածքային միասնությունն ու քառաճյուղ համակարգը

Այսուհանդերձ, դեռևս անպատասխան է մնում հարցը, թե ինչպես է ստեղծվում «վիպական այդ ներքին տրամաբանությունը». ինչպես են տարբեր ժամանակներում ստեղծված, տարբեր բնույթի առասպելական ու էպիկական հերոսներ ներկայացնող հատվածները միահյուսվել՝ ստեղծելով մեկ ամբողջական վիպասանություն, երբ գիտենք, որ Սանասարի ու Բաղդասարի ճյուղը հանդիպում է և առանձին, Մեծ Միերի ճյուղը քիչ տարբերակներում և մեծ մասամբ շատ սեղմ է հանդիպում, Դավթի ճյուղն ինքնուրույնության բարձր աստիճան ունի, իրացվում է նաև առանց մյուս ճյուղերի, Միերի ճյուղը, կամ ճյուղի առանձին հատվածներ ինքնուրույն գոյություն են ունեցել որպես ավանդություններ՝ կապված Միերի Դռան կամ Ակռփու քարի հետ:

Ինչո՞ւ ընդհանրապես հերոսների երեք կամ չորս սերունդ և կառուցվածքային այս մոդելը միայն հայկական էպիկական ավանդույթի՞ն է բնորոշ, թե՞ հանդիպում է նաև այլ էպոսներում: Ըստ այդմ էլ՝ այս խնդիրը կարող ենք քննել երեք տեսանկյունով՝ հայ էպիկական-գրքային ավանդույթի, հնդեվրոպական առասպելաբանական-գործառութային սխեմայի և հունական առասպելաբանության հետ հարաբերությամբ:

Անդրադառնալով էպիկական-գրքային ավանդույթին՝ պետք է նշել, որ այս հարցը Մ. Աբեղյանը քննում է «Հայ վիպական բանահյուսություն» ուսումնասիրության մեջ, նախ՝ «Պարսից պատերազմ» ավանդավեպին վերաբերող հատվածում, ապա՝ հենց «Սասնա ծռերին» նվիրված մասում: Հիմնվելով «Սասնա ծռերի»

³⁹ Սասունցի Դավիթ, Հայ ժողովրդական հերոսավեպ (առաջաբ., բառ., ծանոթ.՝ Ս. Հարությունյանի), Երևան, 1981, էջ 6:

կառուցվածքային համակարգի փաստացի վիճակի տվյալների վրա՝ Մ. Աբեղյանը քննում է «Պարսից պատերազմը»՝ նշելով, որ այն նույնիսկ ավելի միասնական է, քան էպոսը, քանի որ կա գաղափարական միասնություն. տարբեր սերունդների հերոսներին միավորում է ընդհանուր պայքարը պարսիկների դեմ. «Ինչ ընդհանուր միություն կարելի է տեսնել, օրինակ «Սասնա ծռերի» չորս սերունդների մեջ: Դա մի տոհմային պատմություն է, որի մեջ դիպվածները, սյուժետներն ու մոտիվները, խմբված են ոչ թե մի կարևոր եղելության շուրջ, այլ մի տոհմի, մի տեղական կենտրոնի... Սասնասարի և իր եղբոր, Առյուծաձև Սիերի, Դավթի ու Պզտիկ Սիերի վեպերն իրարից անջատ բաներ են և կապված են գրեթե միայն հոր և որդու կապով: Այդ ճյուղերից յուրաքանչյուրը նույնպես մի քանի անկախ վեպերից ու գրույցներից են կազմված, բայց և այնպես միասին մի վեպ են, որովհետև մի մարդու գլխի եկած բաներ են. և բոլոր սերունդների ճյուղերն ևս միասին մի ընդհանուր վեպ են, որովհետև հերոսները հայր ու որդի են: «Սասնա ծռերի» կենդանի օրինակը բացատրում է մեզ մեր այս հին վեպի ընդհանուր հատկությունը. այն է Մամ-Կոնից մինչև Մանուել պատմվածները նույնպես մի վեպ են կազմել և ավելի ևս հեշտությամբ, քանի որ մի ընդհանուր դրություն, մի ընդհանուր թեմա գոնե, եղել է, որով հորինվել է մի շղթա, որի օղակները թեպետ և մեկը մյուսից անկախ՝ բայց և իրար հետ կապված են եղել» (Աբեղյան Մ., հատ.Ա, էջ 284):

Փաստորեն՝ այստեղ Մ. Աբեղյանը որևէ ընդհանուր ավանդված, մեր վիպական բանահյուսությանը բնորոշ կառուցվածքային համակարգ չի առանձնացնում և որպես կառուցվածքային միասնության հիմք՝ դիտում է ընդհանուր թեմայի առկայությունը, ինչպես այստեղ, այնպես էլ՝ «Վիպասանքում» (նույն տեղում, էջ 166-167): Թեպետ վիպական ընդհանուր ավանդույթի մասին խոսելիս անընդհատ նկատի են առնվում տարբեր ստեղծագործություններում կրկնվող միավորները, «Սասնա ծռերը» դիտվում է որպես «Պարսից պատերազմ» և «Տարոնի Պատերազմ» ավանդավեպերի շարունակություն, զարգացում՝ կրկնվող կերպարներով ու մոտիվներով. «Տարոնի պատերազմը պարսիկների դեմ դարձել է Սասունի

կռիվ Մսրա Մելիքի դեմ: Հին անունները կամ մոռացության են տրված շատ հին միջադեպերի հետ, կամ թե, ինչպես Մուշեղ, Պապ և Շապուհ արքան, ետ են մղված նորերի առաջ: Այս կերպարանավորությունը կատարվել է մեկ այն պատճառով, որ Սասունն անբաժան է եղել Տարոնից, մեկ էլ, որ Սասունի 9-13-րդ դարերի դեպքերը մնան են եղել հին վեպի պատմվածքներին: Նոր վեպի մեջ գրեթե չկա մի միջադեպ, որ հնի մեջ չլինի: Կենցաղական գծերը մի կողմ թողած՝ նորի դիցազնական առասպելները միայն չենք գտնում հին վեպի մեջ: Նոր վեպի մեջ ապրում են, ուրեմն, հին վեպի տարերքն և ընդհանուր ոգին: Նույն ձևով, ինչպես կտեսնենք, նոր վեպի մի քանի առասպելների մեջ դեռ կենդանի մնում են հատվածներ Վիպասանքի» (նույն տեղում, էջ 400):

Այդ կրկնությունները հայագետը մեկնաբանում է, փաստորեն, գործողությունների տարածման վայրերի մասնակի նույնությամբ և իրադարձությունների կրկնություններով, թեև նշում է նաև կրկնվող առասպելների մասին:

Հենց ընդհանուր առասպելների կամ առասպելական սխեմաների կրկնություններով են ավելի ուշ մեկնաբանվում էպոսի քառաճյուղ համակարգն ու կառուցվածքային միասնությունը: Մասնավորապես Սարգիս Պետրոսյանը, «Սասնա ծռերի» երեք եղբայրները և նրանց վիպասանական զուգահեռները» հոդվածում քննելով մեր էպոսի Միեր, Հովան և Վերգո եղբայրներին, ցույց է տալիս նրանց համապատասխանությունը ֆրանսիացի հնդեվրոպաբան Ժորժ Դյումեզիլի հայտնաբերած հնդեվրոպական մշակույթի եռաճյուղ գործառույթային հարացույցին: Այդ հարացույցը, ըստ Դյումեզիլի, հնդեվրոպական մշակույթի առանձնահատուկ հատկանիշն է, որը, ի վերջո, հանգում է հասարակության եռամաս սոցիալական կառույցին, որը տեսանելի է հնդկական, իրանական, հունական, լատինական ցեղերի կենցաղում, ծեսերում ու առասպելներում: Ըստ Դյումեզիլի՝ հնդեվրոպական առասպելներում և կրոնական համակարգերում գործող հերոսներին կարելի է դասակարգել ըստ երեք հիմնական գործառույթների՝ գերագույն իշխանություն (քրմական,

հմայաիրավական), ռազմական և տնտեսական-համայնական (պտղաբերություն, առատություն):

Գործառական հարացույցի առաջին կետին համապատասխանում են գերագույն աստվածները, քրմերը, հոգևոր առաջնորդները, թագավորները, իշխանները, երկրորդ կետին՝ գորավարները, մարտիկները, երրորդ մասին՝ աստվածուհիները, տնտեսական գործառույթներ ունեցող կերպարները: Այս համակարգը տեսանելի է հնդեվրոպական առասպելական, էպիկական և նույնիսկ պատմական տեքստերում:

Իր այս ուշագրավ տեսությամբ Ժ. Դյումենզիլը կարողացավ հասարակական ու պետական կառույցի մոդելը դարձնել տարբեր առասպելաբանական ու պաշտամունքային տեքստերի, կրոնական համակարգերի վերլուծության սխեմա ու գործիք⁴⁰: Նա ձգտում էր ցույց տալ հնդեվրոպական ժողովուրդների համար ընդհանուր, կայուն նախակառուցվածքի, հիմք տեքստի առկայությունը:

Ս. Պետրոսյանը, այս կերպարներին համեմատելով հին հայկական (Արտաշեսի որդիներ՝ Արտավազդ, Մաժան, Վրույր) և իրանական (Զրադաշտի որդիներ) համապատասխան կերպարների հետ, ցույց է տալիս, որ նրանք ոչ միայն դիցաբանական այլև սոցիալական գործառույթների կրողներ են. «Այսպիսով, Սասնա ծռերի երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչները սոցիալական որոշակի ֆունկցիաներով օժտված տիեզերական էակների կերպարների բանահյուսական էպոսային զարգացման արդյունք են: Ընդ որում, նրանց կերպարներում տիեզերական գծերն առավել ցայտուն են դրսևորվում, քան Արտաշեսի կամ Զրադաշտի որդիների կերպարներում (այստեղ առաջին պլան է մղված սոցիալականը և մթազնված՝ տիեզերականը): Այսուհանդերձ, վերջիններիս նման Սիեր, Հովան, Վերգո եղբայրների կերպարները ևս պահել են իրենց նախատիպերի սոցիալական ֆունկցիաների վերհուշները. նրանցից առաջինի և երկրորդի մեջ հստակորեն երևում են գորավարն ու

⁴⁰ St'u Дюмезиль Ж., Верховные боги индоевропейцев, Москва, 1986:

տնտես-հազարապետը, իսկ երրորդի մեջ՝ չնայած աղոտ, այնուամենայնիվ, ուրվագծվում է նախկին արքա-քրմապետը»⁴¹:

Այսինքն՝ տեսնում ենք կառուցվածքային մույն սխեմայի իրացումները «Վիպասանքում» և «Սասնա ծռերում»՝ ըստ սոցիալական մույն գործառույթներն ունեցող հերոսների: Ըստ այդմ էլ՝ մաս այդ կերպ կարելի է մեկնաբանել Էպոսի հերոսների շուրջ ամբողջացող ճյուղային կառույցի առկայությունը և դրա համապատասխանությունը հնդեվրոպական նախակառույցին:

Այս խնդիրներն արդեն արծարծվում են Ստեփան Ահյանի ««Սասնա ծռեր» հայկական Էպոսն ու հնդեվրոպական երեք ֆունկցիաները» հոդվածում: Այստեղ գիտնականը եռաճյուղ սխեմայի հետ համադրում է «Սասնա ծռեր» Էպոսի այս անգամ արդեն գլխավոր հերոսներին և Էպոսի քառաճյուղ համակարգը. «Մենք այստեղ նպատակ ունենք ցույց տալ, որ «Սասնա ծռեր» Էպոսի հիմնական հերոսների իշխանության հաջորդականությունը հորից որդի կազմում է հնդեվրոպական եռաֆունկցիա մի կառուցվածք, որը տարբերվում է մինչ այդ ծանոթ կառուցվածքներից»⁴²,– նշում Ահյանը:

Հետևելով Դյումենզիլի հարացույցին՝ ուսումնասիրողը ցույց է տալիս, որ «Սասնա ծռերի» առաջին ճյուղում ունենք հնդեվրոպական հիմք առասպելի տարրեր»⁴³, մասնավորապես Սանասարը մույ-

⁴¹ Պետրոսյան Ս., «Սասնա ծռերի» երեք եղբայրները և նրանց վիպասանական գուգահեռները, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1975, թիվ 9, էջ 76-77: Տե՛ս մասն մույն հեղինակի մեկ այլ ուսումնասիրություն. Հասարակության եռադասության սկզբունքի դրսևորումները Երվանդունյաց Հայաստանում (մատենագրական տվյալների համադրման փորձ), «Պատմաբանասիրական հանդես», 2000, թիվ 2, էջ 160-176:

⁴² Ահյան Ս., «Սասնա ծռեր» հայկական Էպոսն ու հնդեվրոպական երեք ֆունկցիաները, «Պատմաբանասիրական հանդես», թիվ 1, 1985, էջ 32:

⁴³ Ամպրոպային աստծո մասին հիմք առասպելը հայտնաբերել են Վ. Իվանովն ու Վ. Տոպորովը: Ըստ նրանց՝ նախնական (հիմնական) առասպելը կառուցված է երկհակադրության (բինարիզմի) սկզբունքով: Ընդ որում՝ այդ երկու հակադիր նախասկզբները կարող էին կերպավորվել ինչպես երկու առանձին, այնպես էլ մեկ կերպարում՝ հաջորդելով միմյանց. «Ամպրոպային հերոսի և նրա հակառակորդի կռվի մասին պատմող հնդեվրոպական առասպելում (հետայսու հիմնական առասպել կոչվող) երկու կերպարներին էլ վերագրվում են այնպիսի ընդհանուր պարագաներ, ինչպիսին են՝ կրակ, ջուր, քար, ծառ, ամասնահոտ, եղջյուրներ, բուրդ, հարստություն, թվային կոնստանտներ և այլն: Ընդ որում՝ առասպելի կոնկրետ

նանում է Ինդրային, Մեծ Սիերը՝ Սիթրային, Դավիթը՝ Վայու հերոսին, իսկ Փոքր Սիերը՝ Վարունա աստծուն:

Ինչպես և Դյումենգիլը, Ահյանը նույնպես հասկված է դեպի միասնական նախատեսքստը. «Սկսվելով տիեզերական լեգենդով և վերջանալով հնդեվրոպական կատարածաբանական լեգենդի փոխադրությամբ, «Սասնա ծռեր» էպոսը ամենից առաջ աշխարհի պատմությունն է, այնպես, ինչպես այն պատկերացրել են հնդեվրոպացիները: Կազմվելով Հայաստանում իրանական տիրապետությունից առաջ, այս էպիկական պոեմն ունի եռաֆունկցիա կառուցվածք, որը կենդանի է մնացել հայերի մոտ մինչև մ. թ. 7-րդ դարը: Հայկական պատմագրության մեջ պահպանված մի շարք կիրառումները հենց այդ են վկայում»,⁴⁴ – եզրակացնում է Ահյանը:

Ուշագրավ է, որ ինքը՝ Ժ. Դյումենգիլը, Ահյանի անդրադարձից հետո մի հոդված գրեց, որտեղ հայոց ազգածին ավանդությունը՝ Հայկի, Արամի, Արայի առասպելները համադրեց առաջին, երկրորդ և երրորդ գործառնություններին, իսկ «Սասնա ծռերի» առաջին ճյուղում առանձնացրեց որոշ համապատասխանություններ⁴⁵:

Դյումենգիլի այս տեսությունը ոգևորեց ոչ միայն Ս. Պետրոսյանին և Ս. Ահյանին, այլև մեր առասպելաբանության և էպոսի այլ ուսումնասիրողների: Մասնավորապես Արմեն Պետրոսյանն իր՝ մեր էպոսին ու առասպելաբանությանը նվիրված մի քանի գրքերում՝ «Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները»⁴⁶, «Армянский эпос и мифология. Истоки. Миф и история» և բազմաթիվ հոդվածներում

հանգույցներում այդ պարագաները պատկանում են մեկ մի, մեկ՝ մյուս կերպարին և առասպելի զարգացմանը զուգընթաց կարող են անցնել ամպրոպային հերոսից հակառակորդին և հակառակը», В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах, с. 49. В книге- Типологические исследования по фольклору: сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895-1970), Москва, 1975, с. 44-77:

⁴⁴ Ահյան Ս., նշվ. ուսումնասիրություն, էջ 43-44:

⁴⁵ Այս մասին տե՛ս Պետրոսյան Ա., Մեծ Անատոլիան և հնդեվրոպական լեզվաբնույթները («Հնդեվրոպական ուսումնասիրություններ» հանդեսի մենագրությունների շարք, թիվ 38, Վաշինգտոն, 2001), «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2003, թիվ 2, էջ 213-214, նաև Петросян А., Армянский эпос и мифология. Истоки. Миф и история, Ереван, 2002, с. 134:

⁴⁶ Պետրոսյան Ա., Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները, Երևան, 1997:

կիրառում է այս հարացույցը: Սակայն բանն այն է, որ ինչքան էլ ընդգրկում լինեն այս գործառնությունները, մեր էպոսի հերոսները միանշանակ չեն տեղավորվում տվյալ սխեմայի մեջ, քանի որ տարբեր հատկանիշներ են միավորում: Այսպես, Սանասարը երկվորյակ հերոս է, նաև՝ մարտիկ, Դավիթը մարտիկ է, նաև ունի գերագույն իշխանության գործառնություն, Փոքր Սիերին հատուկ են միաժամանակ մի քանի գործառնություններ և այլն. «Հայկական ազգածնական և էպիկական ծննդաբանությունները միասնական առասպելաբանական սխեմայի դիախրոնիկ արտահայտություններ են, և ազգածնական նահապետների հնդեվրոպական բնութագրումները մատնանշում են ուշ շրջանի էպիկական հերոսների հնդեվրոպական ծագումը»⁴⁷, – նշում է Ա. Պետրոսյանը: Այս դեպքում ուսումնասիրողը զուգահեռ շարքերով ներկայացնում է Հայկին, Արամին, Արային և Սանասարին, Դավթին և Փոքր Սիերին:

Բայց խնդիրն այն է, որ քննելով առանձին կերպարների, առանձնացնելով նրանց գործառնություններ և փնտրելով հնագույն առասպելական համապատասխանություններ՝ էպոսը չի դիտարկվում իր փաստացի վիճակով, որտեղ, ի թիվս առասպելական գուգահեռներ ունեցող մոտիվների, կան բազմաթիվ այլ տարրեր, որոնցով ամբողջանում է դասական էպոսի ժանրը և դիտարկվում որպես հերոսական բանաստեղծություն⁴⁸:

Էպոսի կառուցվածքի, ավելի ճշգրիտ հերոսների սերունդների ձևավորման այլ տեսություններ ևս կան, որոնք առնչվում են էպոսի՝ որպես հերոսական-դյուցազնական բանաստեղծության և հիմք են ընդունում հունական առասպելաբանությունը: Առանձնացվում են էպիկական երեք՝ արխայիկ, դասական և անկումնային շրջանները մարմնավորող հերոսներ ու նրանց միջոցով իրացվող մոտիվները:

⁴⁷ Петросян А., Армянский эпос и мифология. Истоки. Миф и история, с. 134.

⁴⁸ Սանա ծռերի ուսումնասիրության կառուցվածքաբանական մեթոդի, ընդհանրապես վերջին շրջանի ուսումնասիրությունների մասին տե՛ս Համբարձումյան Հ., «Սանա ծռեր» էպոսի ուսումնասիրության նոր մեթոդների դասավանդումը բուհում, «Մանկավարժական միտք», 3-4, 2016, էջ 74-86:

Այս առումով ուշագրավ է անտիկ գրականության ուսումնասիրող Իրինա Շտալի «Էպիկական պատկերավորման բարեշրջումը (Հոմերոսի «Ոդիսականի» էպիկական հերոսների չորս սերունդ)» հոդվածը: Այստեղ ուսումնասիրողը «Ոդիսականի» կերպարային համակարգի վերլուծությամբ առանձնացնում է հերոսների չորս սերունդ.

1. Աստվածների զավակներ-արարիչներ:
2. Խիզախ ու հանդուգն կիսաստվածներ: Այս սերունդի հերոսները, թեև մասնակիորեն կորցրել են աստվածային էությունը, սակայն բնութագրվում են ֆիզիկական մեծ ուժով, սխրանքների միտվածությամբ:
3. Մարդ-հերոսներ. խիզախ, բայց ոչ հանդուգն: Նրանք արդեն չեն համարձակվում դուրս գալ աստվածների կամքի դեմ, մրցել իրենց նախնիների հետ, սակայն պատրաստ են սխրանքների:
4. Հերոսներ, որոնք չեն ձգտում սխրանքի, փառքի, ավելի շատ հակված են խաղաղ կյանքով ապրելուն: Չգտում են հարստության:

Առաջին տեսակի մեջ հիմնականում արարիչ, ստեղծող, քաղաքներ հիմնող «մշակութային հերոսներն» են, հունական էպիկական բանահյուսության մեջ՝ Սինոսը, Կադմոսը, Դեդալոսը և այլք: Այս տեսակին լավագույնս համապատասխանում են Սասնաբերդը հիմնող, ժողովրդի համար գոյության պայմաններ ապահովող Սանասարը և Բաղդասարը: Նրանք ընդվզում են իրենց իսկական հոր կամ հայրացուի դեմ, հեռանում նրա բնակության վայրից և ստեղծում ինքնուրույն գոյության պայմաններ:

Երկրորդ տեսակի մեջ մարտիկ-պաշտպաններն են, որոնք պայքարում են քառասյին ուժերի դեմ, հաստատում են մարդկային աշխարհի գոյության իրավունքը. այդպիսին են՝ Պերսևսը, Թեսևսը, Հերակլեսը: Հունական առասպելաբանության մեջ այս հերոսները սխրանքներ են գործում ոչ թե հանում մարդկանց, այլ սեփական փառքի համար: Երկրորդ շրջանում կարևորություն են ստանում

հարստություն ու գանձեր գտնելու մոտիվները: Օրինակ՝ արգոնավորդները գնում են «Ոսկե գեղմը» գտնելու:

Երրորդ շրջանում նախորդ շրջանի պաշտպանության, գանձ գտնելու մոտիվներին գումարվում են նաև իշխանության ու ազդեցության համար պայքարի մոտիվները, որոնք բնորոշ են Աքիլլեսին և Ոդիսսևսին:

Էպիկական չորրորդ շրջանում արդեն, ըստ ուսումնասիրողի, հերոսներին ուղղորդում է գանձ ու հարստություն գտնելու ձգտումը, այլ ոչ թե խիզախությունը⁴⁹:

Ինչպես տեսնում ենք, տարբեր շրջանների հերոսներին բնութագրական հատկանիշերը հստակ սահմանազատված չեն, և դժվար է ճշգրիտ համապատասխանություններ գտնել: Այսպես, Սանասարն ու Բաղդասարը առաջին շրջանի հերոսներ են, բայց գանձ գտնելու, վիշապների դեմ կռվելու մոտիվներով կարող են նաև երկրորդ կամ երրորդ շրջանների մեջ տեղավորվել: Նույն կերպ Փոքր Միերն իր արխայիկ գծերով կարող է տեղավորվել առաջին շրջանում, ինչպես, օրինակ, ռուսական Սվյատագորը, որի ծանրությունը հողը չի կարողանում տանել: Միերը դրսևորում է նաև առաջին շրջանի հերոսներին բնորոշ հանդգնություն, ընդվզում է Աստծո դեմ, բայց առանց մշակութային հերոսի գործառույթների:

Ըստ այսմ էլ, անկախ մեկնաբանության մեթոդական մեկնակետից, տարբեր հնության էպիկական հուշարձաններում տեսանելի է կերպարային հաջորդականության եռասերունդ կամ քառասերունդ մոդելը, որն էլ կարող է արտահայտվել նաև էպոսների կառուցվածքում, ինչպես, օրինակ, «Սասնա ծռերի» ընդհանրական կառուցվածքային սխեմայի դեպքում է: Իհարկե, բոլոր դեպքերում էլ քննության առարկա կերպարներն ու ուսումնասիրվող էպիկական ստեղծագործություններն իրենց ամբողջությամբ լիովին չեն համապատասխանում որևէ մոդելի, քանի որ միավորում են ամենատարբեր ծագում և հնություն ունեցող միավորներ՝ առասպելների հետքեր,

⁴⁹ Шталь И. В., Эволюция эпического изображения (Четыре поколения героев "Одиссеи" Гомера) // Типология народного эпоса, Москва, 1975, с. 182-212.

վիպական մոտիվներ, հեքիաթային տարրեր, կենցաղային ու պատմական հիշատակություններ: Այս դեպքում ամենայն հավանականությամբ, հաշվի առնելով նաև պատումների փաստացի վիճակը (խաթարվածություն, եռաճյուղ, մեկճյուղ մոդելների առկայություն և այլն), ըստ մեզ, չկա էպոսի կառուցվածքային ձևավորման միասնական սկզբունք և էպոսի ամբողջացման գործընթացում կարող են նշանակություն ունեցած լինել ինչպես էպոս մտած հնագույն առասպելները, գրական ավանդույթի հետ փոխազդեցությունները, այնպես էլ տարբեր ծագումնաբանությամբ մոտիվաշարերը:

Ընդհանրության մեջ, գաղափարական առումով մեր էպոսն ամփոփում է անհատի ու հասարակության զարգացման տարբեր փուլերը, որոնք կարելի է արտահայտել հետևյալ իմաստաբանական եռյակներով՝ ծնունդ-արարում-աստվածային, կայացում-ամրացում-իշխանություն, պաշտպանություն-գլխվոր-հերոսականություն, անկում-հեռացում-հավերժական կյանք կամ համապատասխան վիպական հիպերմոտիվներով՝ բնակության վայրի ստեղծում, հանրության կայացում, իշխանության ամրացում, պայքար ինքնություն գոյության համար, հեռացում ու երկրորդ վերադարձի սպասում:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՄՈՏԻՎԻ ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԷՊԻԿԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏՈՒՄ

Ա. Հիպերմոտիվ, մոտիվ, թեմա, դիպաշար

Մոտիվները (*ռուս. мотив, անգլ., ֆր. motif գերմ. motiv*) գրական ու բանասիրական տեքստերի կառուցվածքաբովանդակային միավորներ են, որոնց առանձնացմամբ ու դասակարգմամբ կազմվում են մոտիվային ուղեցույցներ (Ա. Ասարյեն՝ «Հեքիաթի տիպերի ուղեցույց», Ասարյեն-Թոմփսոն՝ «Հեքիաթի տիպերը», Ս. Թոմփսոն՝ «Ժողովրդական գրականության մոտիվների ուղեցույց» և այլն):

Բանագիտության և գրականագիտության մեջ, «մոտիվ» եզրի կիրառության մեծ հաճախականությամբ հանդերձ, այն հստակորեն չի սահմանվում, քանի որ տարբեր մեթոդներ դավանող ուսումնասիրողներ այն տարբեր կերպ են ընկալում ու բնութագրում, միանշանակ չէ մոտիվը բովանդակային, թե ձևական միավոր է, ինչ ծավալներ և ընդգրկում ունի, ինչի պատճառով միավորի՝ միաժամանակ երկակի՝ ընդհանրացված-ամբողջական և կոնկրետ-մասնավոր դրսևորումներն են: Առաջին դեպքում մենք գործ ունենք որոշակիորեն վերացարկված և ընդհանրացված դիպաշարային սխեմաների և բանաձևերի հետ, երկրորդ դեպքում՝ նույն այդ միավորների կոնկրետ տեքստային դրսևորումների հետ: Մասնավորի և ընդհանուրի, սխեմայի և իրացման⁵⁰ երկակիության պատճառով «մոտիվ»

⁵⁰ «Մոտիվի կարևորագույն հատկանիշը նրա՝ տեքստում մասնակի իրացման ունակությունն է»,– գրում է Վ. Խալիզևը: Տե՛ս Хализев В. Е., Теория литературы. Москва, 1999, с. 175.

եզրը երբեմն զուգահեռվում և նույնացնում է այլ միավորների՝ թեմա, դիպաշար (սյուժե), միջադեպ, դրվագ, ալլոմոտիվ և այլն:

Պատմահամեմատական ուսումնասիրություններում մոտիվներ են համարվում առանձին, հայտնի ու կրկնվող իմաստաբանորեն նվագագույն ու անտրոհելի միավորները՝ թեմաներ (*քաղաքի կամ ամրոցի հիմնադրման, հերոսների ու աստվածների հակադրություն*), հասկացություն-գաղափարներ (*գերագույն աստված որպես արարիչ*), հատկություններ (*կերպարանափոխություն, հերոսականություն*) գործողություններ (*հոր և որդու մենամարտ, վիշապամարտ*), դրանց հետևանքներ (*իմաստություն օջից, ծաղկից ծնված*), կերպարներ (*արարիչ, վիշապ, երկվորյակ աստվածներ, փերիներ, ոգիներ*) և այլն, որոնք հարաբերականորեն առանձնացված են, ունեն բովանդակային ավարտունություն, սակայն իրացվում են միայն ամբողջական պատումներում կամ դիպաշարերում, որոնք կառուցվում են մոտիվների հիման վրա:

Մոտիվը և թեման թեև գեղարվեստական տեքստի տարբեր մակարդակներ են ներկայացնում՝ կառուցվածքային ու բովանդակային, սակայն շատ ընդհանրություններ ունեն: Թեման զարգանում ու բացահայտվում է գործողությունների միջոցով, իսկ գործողություններն էլ կառուցվում են առանձին մոտիվներով, և, ընդհակառակը, մոտիվներն էլ իրացվում են ստեղծագործության ամբողջության կամ առանձին հատվածների թեմաների պահանջով:

Արևմտյան էպոսագիտության մեջ «թեմա» եզրն իրենց ուսումնասիրություններում հաջողությամբ կիրառում են Ալբերտ Լորդն ու Մեյիլ Բուրան, ընդ որում՝ կիրառում են հիմնականում հենց մոտիվ նշանակությամբ:

Մասնավորապես Ա. Լորդը թեման սահմանում է որպես գաղափարների խումբ կամ միջադեպ, որը ժողովրդական երգիչը կամ վիպասանը շարունակաբար օգտագործում է ոչ միայն նույն պոեմում, այլ նաև պոեզիայում ընդհանրապես. «Կրկնվող միջադեպերը կամ նկարագրությունները երգերում կոչվում են թեմաներ...Մենք պետք է հասկանանք, թե ինչպես են տեղի ունենում թեմայի տարածումն ու կենտրոնացումը և ինչպես են թեմաները միանում՝ ձևավորելով

վերջնական արդյունքը՝ երգը»⁵¹: Այսինքն՝ Ա. Լորդի առանձնացրած թեմաները նույնանում են մոտիվներին, որովհետև կրկնվում են ինչպես նույն ստեղծագործության, այնպես էլ ժանրի ու ավանդույթի մեջ: Այսինքն՝ ինտերտեքստուալ միավորներ են և ունեն դիպաշարաստեղծ նշանակություն:

Ի տարբերություն Ա. Լորդի՝ Ս. Բոուրան իր «Հերոսական պոեզիա» հայտնի ուսումնասիրության մեջ չի սահմանում «թեմա» եզրը, սակայն լայնորեն նույն նշանակությամբ կիրառում է այն՝ առանձնացնելով, օրինակ, պատմական թեմաներ՝ պայքար թուրքերի դեմ, քրիստոնյաների ու արաբների բախում, հարկահանություն, էպիկական թեմաներ՝ հերոսուհու տառապանք, վրեժխնդրություն, հայրենասիրություն, ընդվզում, պատերազմ, ձիու հավատարմություն, խնջույք և այլն: Ընդ որում՝ «թեմա» եզրը կիրառում է նաև կրկնվող պատկերավորման միջոցների դեպքում, որոնք Ա. Լորդի, ապա նաև Ս. Բոուրայի հետևությամբ բանագիտական գրականության մեջ բանաձևեր են կոչվում: Օրինակ՝ երգը փակող ու բացող բանաձևեր՝ թռչունների պատկերներ, երկխոսություններ, հերոսի գովք և այլն. «Երգերի մեծ մասը շատ ավանդական սկիզբ ունի, և պատճառը լիովին հասկանալի է. լսարանը վայելում է բանաձևերն ու կրկնությունները, նաև նրանք սիրում են պատրաստի նախերգանքները: Ունկնդրի մեջ անմիջապես առաջանում է սովորական, ծանոթ իրադրության զգացողություն, նրա ցրվող ուշադրությունը առանց որևէ բարդության կենտրոնանում է պատումի վրա, ծանոթ թեմայի օգնությամբ, և մարդիկ արդեն խորանում են պատմության մեջ և հետևում, թե ինչ նորություն է ներմուծում բանաստեղծը»⁵²:

«Մոտիվ» հասկացությունը, ծագումնաբանորեն կապվելով լատիներեն *moveo* (շարժում եմ) բառի հետ, կանխորոշում է շարժման սկիզբը կամ իրադարձությունների զարգացումը: Գործողության, իրադարձության, դիպվածի հետ կապը մոտեցնում է մոտիվը դիպաշարին:

⁵¹ Лорд А. Б., Сказител, с.14-15.

⁵² Bowra C. M., Heroic Poetry. Macmillan & Co. LTD, London, 1952, p. 280.

Մոտիվի և դիպաշարի հարաբերությունը կարևորագույն և ամենից բարդ խնդիրներից է, քանի որ ակնհայտ է, որ մոտիվը երկակի բնույթ ունի. մոտիվներով կազմվում են դիպաշարերը, սակայն առանձին մոտիվներ արդեն իրենց ներսում պարունակում են քառացած գործողությունը, այսինքն՝ պոեմի զարգացման հիմքը:

Ըստ Ե. Մելիտինսկու՝ մոտիվը միկրոսյուժետ է, որը կենտրոնացած է իր ստորոգելիական բաղադրության շուրջ⁵³: Ըստ մեկ այլ ուսումնասիրողի՝ Վ. Տյուպայի շատ ավանդական պոեմներ կարելի է հանգեցնել առանձին մոտիվների, և, ընդհակառակը, շատ մոտիվներ զարգացնել ավելի մեծ պոեմների: Այս թեմայով կատարված բազում ուսումնասիրությունները և նաև բանահյուսական ու գրական տեքստերի կոնկրետ մոտիվային վերլուծությունները փաստում են, որ գործնականում շատ դժվար է տարբերակել մոտիվը և պոեմն և նույնիսկ տեսական գրականության մեջ դրանք դժվարությամբ են տարբերակվում, իսկ մոտիվային ուղեցույցներն հաճախ կոչվում են նաև դիպաշարային⁵⁴:

Դիպաշարային որևէ գործողության չի կարող լինել առանց սուբյեկտի՝ կերպարի: Մոտիվը, իհարկե, կապ ունի գրական ու բանահյուսական ստեղծագործությունների կերպարների հետ: Եվ բնագրերի վերլուծության ժամանակ առանձնացվող մոտիվները մեծ մասամբ կապված են հենց գործող անձերի հետ: Այս տեսանկյունից սահմանման արժեք ունի անտիկ գրականության և առասպելաբանության հայտնի ուսումնասիրող Օ. Ֆրեյդներբերգի միտքը, թե՝ «ըստ էության խոսելով կերպարի մասին, դրանով հանդերձ, պետք է խոսեինք մոտիվների մասին, որոնք կայունացել են կերպարում. կերպարի ամբողջ ձևաբանությունը ներկայացնում է դիպաշարային մոտիվների ձևաբանություն...Մոտիվ հանդիսացող գործողության մեջ է ծավալվում կերպարի նշանակությունը, արտա-

⁵³ Ст'ю Мелетинский Е. М., "Историческая поэтика" А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы./ Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения/, Москва, 1986, с. 46:

⁵⁴ Ст'ю Тюпа В. И., Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества), Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы /вып. 1, 2-е издание/, Новосибирск, 2006, с. 172:

հայտված նրա անվան մեջ, հետևաբար նաև մետաֆորիկ էությունը. հերոսը անում է միայն այն, ինչ որ իմաստաբանորեն նշանակում է»⁵⁵:

Մոտիվ-կերպար կապի հասկացությունը շատ մոտենում է Վ. Պրոպի հեքիաթների հերոսների գործառնություններին, քանի-որ մոտիվի ձևավորումը կամ կայունացումը կատարվում է նախ գործողության սուբյեկտի առկայությամբ, ապա՝ բուն գործողությամբ, ապա՝ օբյեկտի ու սուբյեկտի հարաբերություններով:

Գրականագիտական առանձին ուսումնասիրություններ ցույց են տալիս հին ու միջնադարյան, նաև նոր ժամանակների գրական առանձին ուղղությունների (կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, պոստմոդերնիզմ) էպիկական ստեղծագործությունների կերպարներին հատուկ, կայուն մոտիվաշարերի առկայություն:

Ռուս բանագիտության մեջ մոտիվի տեսության հիմնադիր Ա. Վեսելովսկին «Պատմական պոետիկայում» մոտիվը դիտում էր որպես բանահյուսական տեքստի պարզագույն և անտրոհելի միավոր՝ միաժամանակ նշելով, որ մոտիվները իմաստաբանորեն հագեցած, արխայիկ մարդու կյանքում որոշակի գործառնականությամբ օժտված միավորներ են. «Մոտիվի տակ ես հասկանում եմ բանաձև, որը հասարակության զարգացման առաջին փուլերում պատկերավոր կերպով պատասխանում է այն հարցերին, որոնք բնությունը ամենուր դնում էր մարդու առջև կամ էլ ամրագրում էր հատկապես վառ, կարևոր թվացող կամ կրկնվող իրականության տպավորությունները: Մոտիվի հատկանիշը նրա պատկերավոր մեկնասանի սխեմատիզմն է»:

Փաստորեն՝ մոտիվ ասելով Վեսելովսկին հասկանում էր մի քանի տարբեր իրողություններ.

1. Բանահյուսական տեքստի՝ դիպաշարի մեջ իրացվող հիմնական թեմա:
2. Որոշակի պատկերացում, որի հիման վրա ստեղծվում է դիպաշարը կամ նրա հիմնական մասը:

⁵⁵ Фрейденберг О. М., Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинский/, Москва, 1997, с. 221-222.

3. Դիպաշարի տարր՝ որոշակի սխեմայի տեսքով և միաժամանակ այդ սխեմայի կոնկրետ դրսևորում տեքստում⁵⁶:

«Արդյո՞ք սահմանափակված չէ բանաստեղծական արվեստը հայտնի և որոշված բանաձևերով, կայուն մոտիվներով, որոնք մի սերունդ ընդունել է նախորդից, իսկ վերջինս էլ երրորդից... Արդյո՞ք ամեն նոր բանաստեղծական դարաշրջան չի աշխատում ժառանգված պատկեր-սիմվոլների վրա, անպայման պտտվելով դրանց սահմաններում, իրեն թույլ տալով միայն հենքի նոր համադրություններ և դրանք լցնելով կյանքի այն նոր ընկալմամբ, որն էլ հենց իրականում կազմում է նրա առաջընթացը անցյալի նկատմամբ»⁵⁷, – մտորում է Ա. Վեսելովսկին:

Կառուցվածքաբանական ուսումնասիրություններում մոտիվը դիտարկվում է որպես կրկնվող սխեմա, բանաձև, դիպաշարային կադապար: Մոտիվների տարբեր հարաբերություններով ու համադրումներով կառուցվում են էպիկական տեքստերը: Նաև այս տեսանկյունից մոտիվները գուգահեռվում են Վ. Պրոպի հեքիաթի հետքների գործառույթներին (*ընկրանիքի անդամներից մեկի բացակայություն, արգելք, արգելքի խախտում, վնասարարություն, միջնորդություն և այլն*)⁵⁸, սակայն չեն նույնանում դրանց:

Թե՛ գործառույթի և թե՛ մոտիվի դեպքում գործ ունենք կրկնվող միավորների հետ, որոնք վերացարկված են կոնկրետ տեքստային իրականություններից և առարկայանում են միայն այլ միավորների, տեքստի հատվածների միջոցով իրացվելով: Մոտիվի գլխավոր հատկանիշը կրկնվելն է: Ընդ որում՝ ոչ թե ուղղակի բառապաշարային կրկնությունն է, այլ իմաստաբանական-գործառութային: Նույն մոտիվը տեքստում կարող է ներկայացվել տարբեր կերպ, նույն սյուժեն՝ տարբեր կերպարներով:

⁵⁶ Веселовский А. Н., Историческая поэтика/ ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского/, Ленинград, 1940, с. 494-500.

⁵⁷ Նույն տեղում, с. 51:

⁵⁸ Пропп В. Я., Морфология сказки /2-е изд./, Москва, 1969.

Ըստ Բ. Գասպարովի՝ մոտիվ կարելի է համարել ոչ միայն դիպաշարաստեղծ, ստորոգելիական ծանրաբեռնվածություն ունեցող միավորները, այլև նաև կրկնվող բնավորության գիծը, բնության ինչ-որ տարր, խոսք, հնչյուն և այլն: Եվ այս սկզբունքով է Բ. Գասպարովը կատարում է «Ասք Իգորի գնդի մասին» էպիկական պոեմի վերլուծությունը: Նա առանձնացնում է այնպիսի մոտիվային խմբեր, ինչպիսիք են՝ «փախուստ», «լեռ», «սահման», «կրտսեր իշխան», «քուն» և դրանց զույգեր՝ «խոսք/երգեցողություն», «պատիվ/-փառք»⁵⁹:

Մոտիվի այս հատկանիշներն էլ վերջինիս տարակերպ ընկալումների ու սահմանումների տեղիք են տվել, ինչպես հայ և ռուս տեսական գրականության, այնպես էլ անգլոամերիկյան կառուցվածքաբանության մեջ ու նարատալոգիայում⁶⁰:

Վ. Պրոպալի գործառությանին տեսության վրա հիմնված՝ Ա. Դանդեսի ուսումնասիրություններում մոտիվների ու գործառությունների փոխարեն առաջարկվում են մոտիֆեմա և ալլոմոտիվ միավորները: «Մոտիֆեմա» եզրույթը ստեղծվել է ֆոնեմայի և մորֆեմայի նմանությամբ: Ա. Դանդեսը, «մոտիֆեմա» ասելով, հասկանում է նույն մոտիվի բոլոր կրկնությունների անփոփոխ (ինվարիանտ) միավորը, իսկ ալլոմոտիվը այդ ինվարիանտի կոնկրետ տեքստային իրացումն է: Այստեղ մոտիֆեման համապատասխանում է Վ. Պրոպալի հերոսների գործառություններին (*պակասորդ, արգելք, խախտում և այլն*), իսկ ալլոմոտիվը՝ դրանց մասնավոր դրսևորումներին⁶¹:

Այլ ուսումնասիրողներ այս միավորները դիտարկում են որոշակի ստորադասական կապերի մեջ՝ ա) մոտիֆեմա (սուբյեկտի և օբյեկտի հարաբերության ընդհանրացումը), բ) մոտիվ (սուբյեկտի և օբյեկտի հարաբերության, դիպաշարը ձևավորող տարածաժամա-

⁵⁹ Гаспаров. Б. М., Поэтика "Слова о полку Игореве", Москва, 2000, с. 593-599.

⁶⁰ Այս մասին տե՛ս Путилов Б. Н., Веселовский и проблемы фольклорного мотива/Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы/. Санкт-Петербург, 1992:

⁶¹ Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales //Journal of American Folklore. Vol. 75, 1962, pp. 95-105.

նակային միավորների կոնկրետ արտահայտություն), գ) ավլոմոտիվ (սուբյեկտի, օբյեկտի և նրանց հարաբերությունների կոնկրետ տեքստային իրացում)⁶²:

Ժամանակակից ուսումնասիրություններն առավել հակված են ընդհանրացնել մոտիվի տեսության փորձառությունը և միավորել ձևաբանական ու բովանդակային կողմերը՝ մոտիվները բնութագրելով որպես ձևաբովանդակային ունիվերսալ, դիպաշարաստեղծ միավորներ, որոնք իրացվում են ու կրկնվում են ինչպես առանձին ժանրերում (*առասպել, էպոս, հեքիաթ, ավանդություն, հանելուկ և այլն*), այնպես էլ էպիկական բանահյուսական տարբեր ավանդույթներում (*հայկական, կովկասյան, գերմանական, ռուսական և այլն*):

Մասնավորապես մոտիվի տեսության նորագույն ուսումնասիրողներից Ի. Սիլանտևը, ընդհանրացնելով մոտիվի տեսության հիմնական արդյունքները, սահմանում է. «Մոտիվը՝ ա. գեղագիտորեն նշանակալի պատմողական ֆենոմեն է, բ. գործառականության տեսանկյունից՝ ինտերտեքստուալ, գ. ինվարիանտ որպես պատմողական ավանդույթի լեզվի միավոր և վարիատիվ՝ կոնկրետ իրադարձային իրացումներում, զ. իր սեմանտիկ համակարգում հարաբերում է գործողության ստորոգելիական սկիզբը, գործողության մասնակիցների ու ժամանակատարածական ցուցիչների հետ»⁶³:

Ընդհանուր առմամբ այս սահմանումը ընդգրկում է մոտիվի տեսության բոլոր հնարավոր կողմերն ու միավորի հատկանիշները:

Լինելով միաժամանակ հարաբերականորեն կայուն, անփոփոխ ու կրկնվող միավորներ՝ մոտիվները որոշակի վերացարկվածություն ունեն, ինչը հատկապես էպոսների դեպքում դժվարացնում

⁶² Черняева Н. Г., Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика, Москва, 1980, с. 109. Տե՛ս նաև Путилов Б. Н., Фольклор и народная культура. Санкт-Петербург, 1994, с. 173:

⁶³ Силантьев И. В., О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы, с. 169. Տե՛ս նաև հեղինակի ամբողջական աշխատանքը՝ Силантьев И. В., Поэтика мотива /ред. Ромодановская Е.К./, Москва, 2004:

է դրանց սահմանումն ու արձանագրությունը: Այս հատկանիշներից է բխում մաս մոտիվի տարածվածությունը ինչպես նույն ժանրի տեքստերի սահմաններում, այնպես էլ բանահյուսական տարբեր ժանրերի տեքստերում:

Մոտիվ եզրը, ինչպես տեսանք, հաճախ օգտագործվում է *թեմա*, *դիպաշար*, *միջադեպ* եզրերի հետ միասին: Երբեմն էլ այս միավորները դիտվում են որոշակի ստորադասական հարաբերությունների մեջ, որտեղ մոտիվները որոշակի վերացարկվածությամբ կազմում են թեմայի իրացման սխեման, իսկ միջադեպերը մոտիվների կոնկրետ իրացումներն են տեքստում:

Մոտիվների դիպաշարաստեղծ-ստորոգելիական, մաս նկարագրական ու այլ գործառնություններ և դրանց կրկնելիությունն հաշվի առնելով՝ ուսումնասիրողներն առանձնացնում են դրանց գործառնության ընդհանուրականային տեսակներ, օրինակ՝ մոտիվ-կերպարներ, մոտիվ-էքսպոզիցիաներ, մոտիվ-նկարագրություններ, մոտիվ-բնութագրումներ, մոտիվ-կապեր, մոտիվ-անցումներ, մոտիվ-երկխոսություններ, մոտիվ-իրադարձություններ, մոտիվ-գործողություններ, մոտիվ-արարքներ և այլն⁶⁴:

Կան այլ դասակարգումներ ևս՝ դիպաշարաստեղծ, լրացուցիչ և դետալիզացնող⁶⁵: Մոտիվների դասակարգման մեջ կիրառվում են մաս առասպելական, պատմական, կենցաղային, հոգեբանական և այլն բնութագրումները: Զննարկվում են մաս փոխկապակցված մոտիվների խմբերի դասակարգման հետ կապված խնդիրներ:

Մասնավորապես գրականագետ Վ. Տյուպան մոտիվների խմբերը միավորում է **հիպերմոտիվ** հասկացության տակ՝ այն բնութագրելով որպես իրար հետ կապված մոտիվների համալիր: Այս մոտեցումը հիմնավոր է և մոտիվային վերլուծության ժամանակ բավական արդյունավետ, քանի որ բնագրերում հաճախ շատ դժվար է ա-

⁶⁴ Путилов Б. Н., Фольклор и народная культура, с. 178.

⁶⁵ Щавелёв А. С., Славянские легенды о первых князьях: Сравнительно историческое исследование моделей власти у славян, Москва, 2007, с. 73.

ռանձնացնել մոտիվների սահմանները, և դրանք իրացվում են խմբերով⁶⁶:

Ծագման տեսանկյունից բանահյուսական, ապա նաև գրական մոտիվները հիմնականում կապվում են առասպելական աշխարհայացքի ու ազգագրական իրողությունների հետ. «Կարելի է պնդել, որ հենց մոտիվներն են ուղղակիորեն կապվում արխայիկ պատկերացումների, ինստիտուտների, ծեսերի և այլնի հետ այն դեպքում, երբ ալլմոտիվները դրսևորվում են որպես դրանց ավելի ուշ գեղարվեստական ձևավոխություններ»,⁶⁷ – նշում է բանագետ Բ. Պոտիլովը: Եթե մոտիվները առավել ընդհանուր և հիմնականում բանահյուսական տեքստի հիմ շերտերը ներկայացնող միավորներն են, ապա դրանց տարբերակները այդ շերտերի հետագա գեղարվեստական իրացումներն են, որոնք էլ առավելապես իրենց վրա են կրում լեզվամշակութային միջավայրի ազդեցությունները, հետևաբար ավելի յուրահատուկ են և ներհատուկ այս կամ այն ազգագրական շրջանի բանահյուսական համակարգին:

Ըստ այդմ էլ ինչպես արտերկրում, այնպես էլ մեզանում մոտիվների փոխարեն հաճախ օգտագործում են *առասպել*, *առասպելույթ* եզրերը: Սակայն ուշ շրջանում գրառված ստեղծագործությունների դեպքում, մեր կարծիքով, այդքան էլ նպատակահարմար չէ այդ եզրերի կիրառությունը, քանի որ կարևոր է ասացողի, վիպասացի վերաբերմունքը դրանց նկատմամբ: Վիպասացները առավելապես այդ միավորները ընկալում ու ներկայացնում են այլ մոտիվների հետ հարակցված, որպես գեղարվեստական արտահայտության, պատումի կառուցման միջոցներ և չեն առանձնացնում որպես հնագույն առասպելական պատկերացումների արտահայտություններ:

Տարակարծություններից ու սահմանման անորոշությունից անկախ՝ մոտիվը հարմար ու անփոխարինելի գործիք է էպիկական գրավոր ու բանավոր տեքստերի, պատմագրական երկերի համեմատական, ծագումնաբանական, կառուցվածքային-նշանագիտական

⁶⁶ Тюпа В. И., Анализ художественного текста: учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений /3- изд., Москва, 2009, с. 150.

⁶⁷ Путилов Б. Н., Фольклор и народная культура, с. 175.

ուսումնասիրությունների և մոտիվային ուղեցույցների կազմության համար:

Մոտիվային քննությունը լայնորեն կիրառվում է նաև հին ու միջնադարյան, նոր ու նորագույն գրականության տարբեր ժանրերի ուսումնասիրության դեպքում, ինչը լավ հնարավորություններ է ստեղծում գրական ու բանավոր ավանդույթները կողք կողքի բազմազան փոխազդեցությունների մեջ քննելու, այս կամ այն մոտիվի տարածամանակյա կիրառությունները արձանագրելու համար:

Մոտիվային տեսությունը օգտագործվում է նաև ժամանակակից պատմագիտության մեջ իշխանության ձևերի, զինվորական գաղափարախոսության, ասպետական վարքականոնի ուսումնասիրության ժամանակ: Հատկապես ուսումնասիրվում և վերականգնվում են սոցիալական տարբեր արարողություններն ու ծեսերը՝ վասսալական հարաբերություններ, զոհաբերություններ, հարկահանություն, իշխանության սիմվոլիզացում և այլն⁶⁸: Սրանք տիպական, պարբերաբար կրկնվող երևույթներ են, այսինքն՝ կարող են մոտիվներ համարվել:

Նույն մեթոդական սկզբունքներով կատարվում են բանավոր տեքստերի ու տարեգրությունների, վարքերի դիպաշարային սխեմաների, էպիկական ու պատմական պատումների համեմատական ուսումնասիրություններ: Առանձնացվում են ընդհանուր գծեր (մոտիվներ)՝ մենամարտ, ընտրյալ հերոսի փնտրտուքներ, հերոսի արտաքին տեսքի ու իրական բնավորության անհամապատասխանություն, քաղաքի ազատագրում կամ գրավում խորամանկությամբ, դավադրությամբ, դավաճանությամբ, էպիկական թվերի կիրառությունը և այլն⁶⁹:

⁶⁸ Ле Гофф Ж., Другое Средневековье. Время, труд и культура Запада. Екатеринбург, 2000, Мосс М., Социальные функции священного, Санкт-Петербург, 2000.

⁶⁹ Трубецкой Н. С., Лекции по древнерусской литературе. История. Культура. Язык. Москва, 1995, Ключевский В. О., Древнерусские жития святых как исторический источник, Москва, 1989.

Բ. Մոտիվային ուղեցույցներ

Մոտիվային կամ դիպաշարային ուղեցույցներ կամ ուղղակի գրառված բանահյուսական հսկայական ու առաջին հայացքից բազմազան նյութը ինչ-որ կերպ դասակարգելու համար որոշակի մեխանիզմներ ու համակարգեր ստեղծելու անհրաժեշտությունն առաջացավ արդեն 19-րդ դարի առաջին կեսին, երբ Եվրոպայում մեծ քանակությամբ նորանոր բանահյուսական տեքստեր էին գրառվում, որոնք կարելի էր ուսումնասիրել միայն ինչ-որ սկզբունքներով դասակարգելուց հետո:

Դիպաշարային առաջին ուղեցույցները ստեղծվել են 19-րդ դարավերջին ու 20-րդ դարասկզբին, սակայն դրանք ամբողջականության չէին հավակնում և համընդհանուր բնույթ չունեին: Ստեղծված ուղեցույցների թվում առավել ընդհանրական ու հաջողված էր ֆինն գիտնական Անտի Աարնեի «Հեքիաթային տիպերի ուղեցույցը»: Այն տալիս էր հեղինակին հայտնի հեքիաթների դիպաշարերի գրեթե սպառիչ նկարագիրը⁷⁰:

Ա. Աարնեի ուղեցույցը ստեղծվել էր այնպես, որ հետագայում, ըստ հայտնաբերված նոր տեքստերի, հնարավորություն լիներ ընդարձակելու ու լրացնելու այն: Ուղեցույցի այս ունիվերսալության ու համապատասխան կառուցվածքի հնարավորությունների շնորհիվ հեքիաթային նոր տեքստերի գրառումների ու հրատարակությունների հետևանքով Աարնեի ուղեցույցը հետագայում չորս անգամ լրացվեց ամերիկացի գիտնական Սթիվ Թոմփսոնի կողմից: Աարնե-Թոմփսոնի մոտիվային ուղեցույցը, լրացվելով ու ծավալվելով, հրատարակվեց 1928, 1961, 1964 և 1973 թվականներին⁷¹: Այս լրացումներից հետո ուղեցույցը դարձավ համաշխարհային դիպաշարամոտիվային համընդհանուր մի շտեմարան, որն այսօր էլ հե-

⁷⁰ Aarne A., Verzeichnis der Marchentypen. (FFC 3), Helsinki, 1910.

⁷¹ The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Antti Aarne. Second revision translated and enlarged by Stith Thomson. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961, 1973.

քիաթների ուսումնասիրության ու տիպաբանության հիմնական աղբյուրն է:

Իսկ էպիկական մյուս ժանրերի՝ առասպելների, էպոսների, ավանդությունների, գրույցների համար Ս. Թոմփսոնը ստեղծեց մեկ այլ ուղեցույց՝ «Ժողովրդական գրականության մոտիվների ուղեցույցը»⁷²: Այս ուղեցույցում մասնակիորեն ներկայացված են նաև հայ առասպելաբանության մի շարք մոտիվներ: Ամերիկացի գիտնականը հայ առասպելաբանությանը ծանոթ է ու հղումներ է կատարում Մարտիրոս Անանիկյանի՝ 1925 թվականին Նյու Յորքում տպագրված «Հայ առասպելաբանություն» անգլիալեզու աշխատությանը⁷³: Այստեղ հայ առասպելաբանության ու բանահյուսության սահմանափակ թվով մոտիվներ են ներկայացվում: Ուղեցույցում Ս. Թոմփսոնի առանձնացրած մոտիվները խմբավորող 24 բաժիններից ընդամենը հինգում են հանդիպում մեր առասպելաբանության մոտիվներ: Այդ հինգ բաժիններն են՝

1. Առասպելաբանական մոտիվներ (A. Mythological Motifs)

A 0- Արարիչ (Creator)

A 101-Գերագույն Աստված որպես արարիչ (Supreme god as creator)

A 116.1†A 116.1-Երկվորյակ աստվածներ (Twin gods)

A165.6. †A165.6. Աստծո պատկերում (Scribe of the gods):

2. Կենդանական մոտիվներ (B. Animal Motifs)

B11. †B11-Վիշապ (Dragon)

B11.11. †B11.11-Վիշապամարտ (Fight with dragon).

B161. †B161.-Իմաստություն օձից (Wisdom from serpent).

B613.1. †B613.1.- Օձի սիրոհի (Snake paramour).

⁷² Thompson S. Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Helsinki: Academia Scientarum Fennica. Second. ed.: 1-6 vols. Bloomington. Ind.: Indiana University Press, 1955-1958.

⁷³ Ananikian M. & Werner, Alice Mythology of All Races. Vol VII (Armenian, African). New York: Cooper Square Publishers, 1964. Տե՛ս նաև այս ուսումնասիրության ռուսերեն փարզանությունը՝ Аникиян М., Мифы Армении /пер. с англ. В. В. Левченко/, Москва, 2010:

3. Հրաշքներ (F. Marvels)

F200. †F200.-Փերիներ, ոգիներ (Fairies (elves))

F321.1. †F321.1. Երեխաների փոխանակում-(Changeling)

F420.1.2. †F420.1.2. Իգական ջրային ոգիներ- (Water-spirit as woman (water-nymph, water-nix))

F441.2.1. †F441.2.1. Անտառի ոգի-(Wood-nymph).

4. Հավատ և հնարավորություն-(N. Chance and Fate)

N111.3.1. †N111.3.1.- Դակատագրի անիվը պտտվում է քարայրում փակված հերոսի մոտ (Fortune's wheel turned by dead king in mountain)

5. Սեռ-(T. Sex)

T543.2. †T543.2.Ծաղկից ծնված (Birth from flower)

T543.3. †T543.3. Մրգից ծնված (¥Birth from fruit):

Առաջնահայաց նկատելի է, որ նախ այստեղ բավական սահմանափակ թվով մոտիվներ են ներկայացվում, բացի այդ՝ չկա մոտիվների դասակարգման միասնական սկզբունք ու մոտիվի հստակ ընկալում: Ընդհանրապես Ս. Թոմփսոնը բոլոր մոտիվները դասակարգում է ըստ երեք հիմնական տիպի՝ *կերպարներ, գործողությունների հետ կապված տարրեր՝ կախարդական առարկաներ, արտասովոր սովորություններ, տարօրինակ հավատարիքներ և երրորդը՝ մեկ անգամ տեղի ունեցող իրադարձություններ*: Ըստ գիտնականի՝ սովորական դիպաշարային իրադարձությունը կամ ինչ-որ բան կարող է մոտիվ համարվել, եթե այն արտասովոր է և շեղվում է սովորաբար իրեն բնորոշ հատկականությունից:

Ս. Թոմփսոնի մոտիվների առանձնացման սկզբունքների ոչ հստակությունը ենթարկվել է քննադատության: Մասնավորապես Ա. Դանդեյսը կասկած է հայտնում, որ Թոմփսոնի սկզբունքներով հնարավոր չէ գտնել դասակարգման ընդհանուր միավորներ⁷⁴:

⁷⁴ Dundes A., From etic to ernic units in the structural study of folktales, p. 97.

Թոնփսոնի ուղեցույցը թեև հնարավորություն է տալիս համեմատելու տարբեր ժողովուրդների, տարածաշրջանների, տարբեր ժանրերի հազարավոր տեքստեր, սակայն ի վերջո հենց այդ ընդհանրականության հետևանքով առանձին տեքստերի դեպքում չափազանց վերացական է:

Աարնե-Թոնփսոնի ուղեցույցների սկզբունքներով ի հայտ եկան նաև բանահյուսական ու գրական ժանրերի ստեղծագործությունների վերաբերող այլ ուղեցույցներ ևս, ռուսական բանահյուսությանը նվիրված՝ բալլադների⁷⁵, ավանդությունների⁷⁶, լեգենդների⁷⁷, նաև համաշխարհային գրականության հայտնի մոտիվներին ու սյուժեներին նվիրված⁷⁸:

Ի տարբերություն էպիկական մյուս ժանրերի, օրինակ, հեքիաթի՝ էպոսում, որտեղ միախառնված են հնագույն առասպելական, պատմական ու էպիկական տարրերը, շատ դժվար է նվազագույն ու կայուն միավորների առանձնացումը, ինչը և նման ուղեցույցների կազմության առաջին ու հիմնական խնդիրն է:

Էպոսի դիպաշարային ուղեցույց կազմելու փորձ կատարել է իսրայելցի ուսումնասիրող Հ. Յասոնը: Գիտնականը ֆիննական դպրոցի տեսաբանների ու ռուս ֆորմալիստների սկզբունքներով կատարել է էպիկական մեմամարտի մոդելների տիպաբանություն: Հ. Յասոնը որպես տիպաբանության սկզբունք ընտրել է դիպաշարը, որը, առավել ընդհանրական միավոր լինելով, հնարավորություն է տալիս վերացարկվելու տեղային-ազգագրական առանձնահատ-

⁷⁵ Смирнов Ю. И., Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий, Москва, 1988.

⁷⁶ Криничная Н. А., Указатель типов, мотивов и основных элементов преданий. Петрозаводск, 1990.

⁷⁷ Чистов К. В., Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX в. Москва, 1967.

⁷⁸ Frenzel E., Stoff- und Motivgeschichte. 2-e Aufl. Stuttgart, 1974; Idem, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 4-te Aufl. Stuttgart, 1978; Idem. Stoffe der Weltliteratur. Lexikon. Stuttgart, 1983; Idem. Motive der Weltliteratur. 4-e Aufl. Stuttgart, 1992. Dictionary of Literary Themes and motifs: (ed. J.-Ch. Seigneuret), New York: Greenwood Press, 1988.

կություններից ու ցույց տալ էպիկական ստեղծագործությունների նմանությունները⁷⁹:

Հայ բանագիտության, մեջ չնայած տարբեր ժանրերի հսկայական քանակությամբ տեքստերի գրառմանը, բացի ժողովրդական հեքիաթներից, վիպական այլ ժանրերի դեպքում դիպաշարամոտիվային ուղեցույցներ չեն կազմվել: Ս. Գուլակյանի կազմած հայկական հրաշապատում հեքիաթի երկու՝ դիպաշարային և մոտիվային ուղեցույցները կարելի է ուղեցույցի կազմության հաջողված փորձ համարել, թեև այստեղ ի սկզբանե չի դրվել ուղեցույցի կազմության միասնական սկզբունքի խնդիրը, հետևաբար հստակ չեն առանձնացվող *դիպաշար* և *մոտիվ* եզրերի սահմանները: Այս ուղեցույցներում ուսումնասիրողը հայկական ժողովրդական հեքիաթների մոտիվներն առանձնացնում է Աարնե-Թոմփսոնի հեքիաթային տիպերի ուղեցույցի սկզբունքներով և դրանց հարաբերությամբ⁸⁰:

Վաղուց հասունացել է հայ ժողովրդական բանահյուսության տարբեր ժանրերի ընդգրկումն ուղեցույցների կազմության անհրաժեշտությունը, քանի որ կուտակված նյութը անկարելի է ուսումնասիրել առանց այն դասակարգելու: Խնդիրն էական է հատկապես մեր բանահյուսության միջազգային ուսումնասիրության տեսանկյունից, քանի որ արտասահմանցի մասնագետները չեն կարող մեծ քանակությամբ տեքստեր ընթերցել և սովորաբար օգտվում են մոտիվային ուղեցույցներից:

⁷⁹ Jason Heda, Oral Martial Poetry. Models and Categories 3 vols. Vol. I: The Epic and Its Combat. Vol. II: Index of Epic Content Types. Vol. III: The Corpus. Analysis. Գիրքը դեռևս տպագրված չէ, և մենք ծանոթ ենք հեղինակի՝ մեզ տրամադրած էլեկտրոնային անգլերեն տարբերակին: Բացի դրանից՝ գրքի որոշ հատվածների կարելի է ծանոթանալ ռուսերեն: Տե՛ս Ясон Г., Модели и категории эпического нарратива. <http://www.ruthenia.ru/folklore/sus/index.htm>.

⁸⁰ Гуллакян С. А., Указатель мотивов армянских волшебных сказок, Ереван, 1983. Указатель сюжетов армянских волшебных и новелистических сказок, Ереван, 1990. Հայկական հեքիաթների մոտիվների կամ սյուժեների տիպերի համացույցի կազմության աշխատանքները այժմ շարունակվում են ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտում: Այս մասին տե՛ս Հայրապետյան Թ., Արքետիպային հարակցումները հայկական հրաշապատում հեքիաթներում և վիպապատմական բանահյուսության մեջ, Երևան, 2016, էջ 398-407:

Խնդիրը կարևոր է հատկապես Էպոսի դեպքում, քանի որ մեր մշակույթի աշխարհում ամենահայտնի գործերից մեկը մինչ օրս մեզանում և արտերկրի մասնագետների կողմից ուսումնասիրվում է գիտական շրջանառության մեջ գտնվող 1939 թվականի համահավաք բնագրի հիման վրա: Էպոսի համահավաքն իր բոլոր առավելություններով հանդերձ կազմվել է ընդամենը 60 պատումի հիման վրա և որոշակի գաղափարական միավաժությամբ:

«Սասնա ծռերի» պատումների մոտիվային ուղեցույցի կազմությունը հնարավորություն կտա արդեն դասակարգված, մանրամասն նկարագրված ու համեմատված ամբողջական նյութի վրա նոր տեսական ուսումնասիրություններ անելու, կատարելու վեպի գրական մշակումներ և կազմելու համահավաք բնագրեր: Աշխատանքի հաջորդ փուլում միջազգային մոտիվային ուղեցույցների հետ համեմատության ու ուղեցույցի սկզբունքների ստանդարտացման ճանապարհով հնարավոր է մեր Էպոսն իր ամբողջ բազմազանությամբ ու գեղեցկությամբ ներկայացնել միջազգային բանագիտության ասպարեզում:

Գ. «Սասնա ծռերի» մոտիվային ուսումնասիրությունը

«Սասնա ծռերի» գրեթե բոլոր ուսումնասիրողները այս կամ այն կերպ անդրադարձել են պատումների առասպելաբանական և պատմական հիմքերին, առանձին պատումների արվեստին և այլն, սակայն մի քանի մասնակի բացառություններով, չի կատարվել պատումների դիպաշարամոտիվային քննություն ու տիպաբանություն, հետևաբար չի զգացվել ուղեցույցների անհրաժեշտություն:

Մեր Էպոսագիտության մեջ *մորիկ*, *դիպաշար*, *միջադեպ* միավորներին առաջին անգամ անդրադարձել է Մ. Աբեղյանը. «Սասնա ծռերի» մեջ ի մի են հավաքված բազմազան և շատ սյուժետներ ու մոտիվներ՝ և՛ պատմական, և՛ առասպելաբանական, և՛ հայկական, և՛ միջազգային, և կազմվել է մի մեծ վիպասանություն: Ուստի Վեպն այդ վիպական մեծ նյութի պատճառով ունի բարդ արխիտեկտոնիկա և բարդ զարգացում» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 466):

Թեև չեն տրվում այս միավորների նկարագրությունն ու սահմանումը, սակայն առանձնացված միավորներից տեսանելի է, որ «սյուժետ» եզրը ընդհանուր գծերով համապատասխանում է արևմտյան գրականագիտության մեջ կիրառվող *թեմային*, իսկ վերջինիս էլ ստորադասվում է *մոտիվը*: Գիտնականն առանձնացնում է այդպիսի մի քանի սյուժետ՝ մարտ, ամուսնություն, հերոսի մահ և այլն. «Այս կամ այն փոփոխակի մեջ այնքան շատ և տարբեր մոտիվներ են հարակցվում և մեջբերվում այս մարտի գործողության ընթացքում, որ միահամուռ ստացվում է մի հարաբարդ պատմվածք» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 458):

Ավելի ուշ՝ 1960-ական թվականների սկզբին, պատումների երկու խմբերի տիպաբանական քննություն է կատարում Կ. Մելիք-Օհանջանյանն իր «Հայ ժողովրդական վիպական բանաստեղծությունը» աշխատության մեջ: Ուսումնասիրողը առանց սահմանելու առանձնացնում է էպոսի մի շարք հիմնական մոտիվներ և միջադեպեր, որոնք հանդիպում են այլ ժողովուրդների էպիկական ստեղծագործություններում.

- ա) Դավթի մանկական չարածճիություն-խաղեր:
- բ) Նորածին հերոսի մանկական զանցանքներ:
- գ) Նորածին հերոսի խելքի ու հնարամատության փորձություն:
- դ) Միջադեպեր, որոնք կապված են հովիվ հերոսի հետ:
- ե) Հերոսի ծխու ընտրություն:
- զ) Երիտասարդ հերոսի ուժի փորձություն:
- է) Դավթին ուժ տվող ջուր-կաթնաղբյուրի առկայություն:
- ը) Դավթի գայթակղությունը անառակ Սառիեի կողմից⁸¹:

Իսկ Ա. Սահակյանի «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն» աշխատության մեջ առանձնացվում են չորս հիմնական թեմաներ՝ յուրային-օտար հակադրության, ամուսնության, հզոր ժառանգի և շինարարական: Ուսումնասիրողը թեև հրաքանդ առանձին աղյուսակներում առանձնացնում է քննվող 47 պա-

⁸¹ Мелик-Оганджян К., Армянская народная эпическая поэзия, с. 35-64.

տումների միջադեպերը, սակայն հստակորեն չի սահմանվում կիրառվող «միջադեպ» եզրը, ինչի հետևանքով նույն հարթության վրա են դրվում տարբեր իմաստային ծանրաբեռնվածությամբ ու գործառույթներով միավորներ: Իսկ *թեմա, սյուժեյը, մոտիվ, միջադեպ* եզրերը հարաբերության մասին գիտնականը գրում է. «Վիպական կառուցվածքային ուրվագիծը հենվում է որոշակի սակավաթիվ թեմաների վրա: Սրանց շուրջն են համախմբվում բազմաթիվ մոտիվներ, որոնցով և կազմվում են միջադեպերը. իսկ այս բոլորի վրա հիմնվում են վիպական սյուժեները: Այս սյուժեները ժամանակի ընթացքում հարում են միմյանց, այդ նույն ուրվագծի համաձայն համախմբվում մի միասնության մեջ, և ստացվում է վիպական մի ամբողջություն» (Սահակյան Ա., էջ 82):

Այդուհանդերձ, թեմատիկ այս բաժանումը թեև պատճառաբանված է էպոսի ներքին բովանդակային և մասամբ կառուցվածքային տվյալներով, սակայն առավել հարմար է էպոսի ճյուղերի համեմատական քննության համար, իսկ տարբեր տիպաբանական խմբերի բաղդատման կամ գրքային-գրական ավանդույթի հետ համեմատության տեսանկյունից այս միավորների օգտակար գործողության գործակիցը բավական ցածր է, քանի որ նշված հիմնական թեմաները բնորոշ են բոլոր պատումներին:

Ավելի ուշ արդեն «Սասնա ծռեր» ժողովածուի Դ հատորին կցված հավելվածում Ա. Սահակյանը առանձնացնում է նաև Սասնա պատումների, այս անգամ արդեն մոտիվային հարացույցը, սակայն այս դեպքում նույնպես չկա կիրառվող *մոտիվ* եզրի հստակ սահմանում, իսկ տեքստային միավորների առանձնացումը հաճախ կամայական բնույթ ունի (տե՛ս հատ. Դ, էջ 421-444): Ըստ այսմ էլ՝ այս միավորների սահմանները նույնիսկ նույն գրքի շրջանակում այդքան էլ հստակ չեն: Սասնա պատումների դեպքում դրանք հիմնականում գործողություն (կամ մի քանի գործողություններ), բնութագրում, իրավիճակ և այլն արտահայտող նախադասություններ են, որոնք ներկայացնում են ինչպես սուբյեկտ և օբյեկտ հարաբերությունների վերացարկված, այնպես էլ՝ կոնկրետ տեքստային իրացման վիճակներ: Այս բազմազանությունն էլ որոշակի շփոթ է

առաջացնում, և անհասկանալի են մնում այն սկզբունքները, որոնցով կազմաքանդվել է վիպական տեքստը, և առանձնացվել են առանձին միավորներ:

Եվ ընդհանրապես, *սյուժե, մոտիվ, թեմա, միջադեպ* եզրերը թեև մեզանում բազմիցս կիրառվում են, սակայն չկա դրանց հստակ ու միասնական ընկալում, ինչը, ըստ մեզ, խոչընդոտում է բանահյուսական տեքստերի արդյունավետ ուսումնասիրությանն ու չափազանց անհրաժեշտ տարբեր ուղեցույցների կազմությանը:

«Սասնա ծռերը» հիմնական թեմաների է բաժանում մաս Ս. Հարությունյանը: Գիտնականն առանձնացնում է այդպիսի համընդգրկուն յոթ թեմա, որոնք էլ կարող են բաժանվել առանձին մոտիվների.

ա) Հայրենիքի և պետականության հիմնադրում:

բ) Հայրենիքում բերդերի, եկեղեցիների, վանքերի, կամուրջների կառուցում՝ իբրև ռազմատնտեսական և կրոնաքաղաքական ինքնուրույն գոյության հենարաններ:

գ) Օտար, այլադավան տերությունների տնտեսական և քաղաքական բռնացում հայերի վրա, ծանր հարկեր, գերեվարում, վանքերի և եկեղեցիների կողոպուտ և ավերածություններ:

դ) Ընդվզում և պայքար օտար բռնատիրությունների, նրանց տնտեսական ու քաղաքական ոտնձգությունների դեմ:

ե) Օտար բռնակալների պարտություն, հայրենիքի քաղաքական ու տնտեսական ազատագրում, ինքնուրույն պետականության վերականգնում:

զ) Հայ պետականության անկում և աստիճանական քայքայում:

է) Ազգային ազատագրության, պետականության և հանրընդհանուր արդարության վերականգնման երազներ⁸²:

Սակայն այս դեպքում էլ առանձնացված միավորները առավելապես բովանդակային են, ունեն սոցիալ-պատմական ուղղվածու-

⁸² Հարությունյան Ս., Հայ ժողովրդական վեպը (Կուլտուր-պատմական ակնարկ), էջ 641:

քյուն, ամփոփում են հերոսավեպի որոշ գաղափարներ, չափազանց տեղային են ու մասամբ համադրվող էպոսի ժանրի ընդհանրական քենատիկ-գաղափարական առանցքին:

Վերջին շրջանի ուսումնասիրություններում Սարգիս Հարությունյանը մեծ կարևորություն է տալիս էպոսի կրոնաժխական տարրերին և գաղափարական այդ շերտի համատեքստում առանձնացնում համապատասխան մոտիվներ՝ «Ողորմիք» նախերգանքը, յուրային-օտար հակադրության կրոնական բաղադրիչը, հերոսների՝ կռվից առաջ աղոթելու, զոհեր մատուցելու մոտիվները, սբ. նշանի (Խաչ Պատարագի, Խաչ Պատերազմի) առկայությունը և այլն⁸³:

Մեր ուսումնասիրությունը և վիպական մոտիվների սահմանումը կատարվում է վերևում բերված տարբեր սկզբունքների համադրությամբ՝ հաշվի առնելով նաև հայ էպոսագիտության փորձն ու մշակած մեթոդները: Բայց այն բոլորովին տարբեր մեկնակետ ունի և ուսումնասիրվող նյութի ավելի մեծ շրջանակ է ընդգրկում: Եթե նախկինում առանձնացվել են սահմանափակ թվով մոտիվներ, կամ պատումների միջև տարբերությունները հանգեցվել է որոշ թեմաների ճյուղերում իրացման հաճախականությանը, ծավալներին և հաջորդականությանը՝ հիմնականում նմանություններ արձանագրելով, ապա մենք, ընդհակառակը, նախապես սահմանելով **քենա, հիպերմոտիվ, մոտիվ, դիպաշար, բանաձև** եզրերը, կատարելով բոլոր երեք տիպաբանական խմբերի պատումների մանրագնին համեմատություն, առանձնացնում ենք «Սասնա ծռերի» բոլոր տարբերակների հիմնական դիպաշարաստեղծման միավորները:

Մոտիվ ասելով՝ մենք հասկանում ենք բովանդակային տեսանկյունից թեմային ստորադասվող տեքստային կոնկրետ իրականություններից որոշակիորեն վերացարկված բովանդակակառուցվածքային միավորներ, որոնք կոնկրետանում են էպոսի պատումների տիպաբանական խմբերը ներկայացնող մոտիվային իրենց տարբերակների իրացումներով: Ըստ այդմ էլ՝ ինվարիանտ մոտիվային համակարգը մենք սահմանում ենք ըստ երեք առանձին տիպաբա-

⁸³ Հարությունյան Ս., Կրոնաժխական տարրերը «Սասնա ծռեր» հերոսավեպում (ծեռագիր):

նական խմբերի, ապա ցույց տալիս այդ համակարգի իրացումը առանձին պատումների մոտիվաշարերի դեպքում:

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որը կենսագրական էպոսը, ինչպիսին «Սասնա ծռերն» է, հիմնականում կառուցվում է կենտրոնական ու երկրորդական հերոսների շուրջ, մոտիվներն ամբողջացնող հանգույցները դառնում են հիմնականում հերոսների գործողությունները, որոշ դեպքերում՝ նաև կրկնվող ընդհանուր նկարագրությունները: Ըստ այդմ էլ՝ առանձնացվող միավորները արտահայտում են՝

ա) Հերոսներին ու նրանց բնութագրումները:

բ) Հերոսների գործողություններն ու դրանց բնութագրումները:

գ) Գործողությունների հետևանքները:

դ) Ժամանակատարածական ընդհանուր բնութագրումներ:

Մոտիվի մեր ընկալումը և սահմանումը մասամբ մոտենում է Հ. Յասոնի սկզբունքներին, նաև որոշակիորեն զուգահեռվում Վ. Պրոպի գործառությանին տեսությանը, որտեղ դասակարգումն իրականացվում է հեքիաթային կերպարների գործառությանին առանձնացմամբ:

Էական է նաև առանձնացվող միավորների ճիշտ ու սեղմ անվանումը: Ընկալման ու կիրառության տեսանկյունից հարմար է, որ մոտիվն արտահայտվի անորոշ ձևով դրված բառակապակցությամբ կամ կարճ նախադասությամբ: Մոտիվներն առանձնացնելիս մենք հաշվի ենք առել միավորի կրկնվելու և բնագրային որևէ բովանդակային ամբողջություն ընդգրկելու հատկանիշը:

Նախկին ուսումնասիրություններում մենք, հետևելով մեր էպոսագիտության մեջ կիրառվող միավորներին, օգտագործել ենք նաև «միջադեպ» միավորը՝ որպես մոտիվին ստորադասվող, նրա կոնկրետ պատումային իրացում, սակայն հետագա ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ նախ «միջադեպ» եզրը կապվում է միայն գործողությունների հետ, և բնութագրումներն ու նկարագրությունները հարմար չեն այդ եզրով մատնանաշելու համար, նաև բանագիտական գրականության մեջ այն հստակորեն չի սահմանվում, եր-

բենն ընկալվում է որպես ավելի խոշոր դիպաշարային հատված: Բացի դրանից՝ միջադեպը միայն կառուցվածքային միավոր է, իսկ մոտիվը՝ բովանդակային-կառուցվածքային, ըստ այդմ էլ՝ «մոտիվ» և «միջադեպ» եզրերը չեն կարող ստորադասական կապերի մեջ լինել, քանի որ բնագրի տարբեր մակարդակներ են ներկայացնում:

Ըստ այդմ էլ՝ այս ուսումնասիրության մեջ մենք նախընտրել ենք առանձնացնել միայն մոտիվների խմբեր (մոտիվաշարեր) ընդգրկող **հիպերմոտիվներ**⁸⁴, ապա մոտիվներ և այդ մոտիվների կոնկրետ պատումային իրացումները կամ տարբերակները, որոնք էլ կարող են լինել տարբեր տեսակների՝ *մուրիվ-գործողություն, մուրիվ-իրադրություն, մուրիվ-նկարագրություն, մուրիվ-առարկա, մուրիվ-կապ* և այլն:

Նշված սկզբունքներով մեր էպոսի պատումների յուրաքանչյուր խմբում առանձնացրել ենք այդպիսի 33-37 հիպերմոտիվ, որոնք առանձին ցանկերով տրվում են մաս գրքի վերջում:

Հիպերմոտիվները հիմնական տեքստակառուցողական, դիպաշարաստեղծ հնարանքներ են, որոնք որոշ փոփոխություններով (մոտիվային կազմ, մոտիվների հաջորդականություն, իրացման ծավալ) հիմնականում կրկնվում են պատումից պատում և ճյուղից ճյուղ: Որոշ դեպքերում պատումների տիպաբանական խմբերը դրսևորում են յուրահատկություններ. այս կամ այն հիպերմոտիվը կա՛ն իրացվում է փոքրաթիվ մոտիվներով ու ծավալով, կա՛ն ընդհանրապես բացակայում է տվյալ խմբում, փոխարենը իրացվում է այլ հիպերմոտիվ: Կրկնվող հիպերմոտիվներ են, օրինակ, *հերոսների երազները, ազգականների օգնությունը հերոսներին, խորհրդարու հերոսների առկայությունը, մշակութային գործունեությունը, որսորդությունը, կռիվ-մենամարտը, զորահավաքը, հերոսի ուժի ցուցադրությունը, հրաշալի ծնունդը, մանկական չարությունները, երդումն ու երդմնազանցությունը* և այլն: Ըստ այդմ էլ՝ թերևս հենց դրանք են կազմում էպոսի մոտիվային հիմնական բազան ու սխե-

⁸⁴ Այս մասին տես Եвп. В. И., Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества), Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы, с. 177:

ման, ապա իրացվում ավելի մասնավոր մոտիվային տարբերակներով, ստանում նոր զարգացումներ: Բայց քանի որ մեր նպատակը չէ ներկայացնել միայն ընդհանուր երևույթները, այլ նաև պատկերացում տալ պատումների առանձին խմբերի առանձնահատկությունների, մոտիվային համակարգի մասին, մենք նախընտրել ենք մանրամասն անդրադառնալ նաև մոտիվների տարբերակների իրացման առանձնահատկություններին՝ ըստ տիպաբանական խմբերի:

Այն միավորները, որոնք բացառիկ են և հանդիպում են մեկ անգամ և ըստ մոտիվի ինտերտեքստուալության բնութագրիչի՝ չեն կարող մոտիվ համարվել, մենք մեծ մասամբ ներկայացնում ենք ծանոթագրություններում: Իսկ բուն տեքստում առանձնացնում ենք միայն կրկնվող միավորները: Այն դիպվածները, որոնք չեն կրկնվում ոչ միայն մյուս խմբերում, այլ նաև հենց նույն խմբում, մենք անվանում ենք իմաստաբանորեն ավելի չեզոք՝ դրվագ բառով:

Մոտիվային համակարգի մեր քննությունն ու դասակարգումը չի հավակնում լինել ամբողջական ու սպառիչ, քանի որ յուրաքանչյուր պատումի դեպքում, ըստ ընտրված տեսական մոտեցման ու բնագրի կազմաբանողման սկզբունքների, նաև ըստ պատումի յուրահատկությունների, կարող են առանձնացվել տարբեր ծավալների, գործառնությունների ու իմաստային ծանրաբեռնվածության այլ միավորներ ևս, իսկ պատումների ձևաբովանդակային բազմազանությունն ու հարստությունը այդպիսի ուսումնասիրության ու դասակարգումների գրեթե անսպառ հնարավորություն են տալիս:

Գ. «Մասնա ծռերի» մոտիվային համակարգն ըստ պատումների խմբերի

1. ՄՇՈ ՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ՄՈՏԻՎԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Մշո տիպաբանական խմբի պատումների մոտիվային համակարգի յուրահատկությունները դրսևորվում են՝ առաջին ճյուղից սկսած: Մշո մեր ուսումնասիրության շրջանակում գտնվող պատումների գերակշիռ մասը (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Է, Ը, Թ, հատ. Բ, պատ. Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Ջ, Է, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 5) տարբեր ծավալներով ու մոտիվային հագեցվածությամբ ունի առաջին ճյուղ:

Յուրային և օտար հակադրության և հարկահանություն

Յուրային և օտար վիպական հակադրության հիպերմոտիվը, որը մեր էպոսում ավանդաբար կրոնական բնույթ ունի, Մշո պատումներում մի փոքր այլ դրսևորումներ ունի և հաճախ այդքան էլ ընդգծված չէ: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների՝ Մշո պատումներում **հարկահանության** մոտիվը, բավական հազվադեպ է հանդիպում (հատ. Բ, պատ. Ա, Գ, հատ. Գ, պատ. Ջ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5): Ավելի հաճախ ասացողները սահմանափակվում են **խաչապաշտ թագավորի կամ իշխանի հպատակության** նշումով, ապա և **բռնի ամուսնության** մոտիվի ներկայացմամբ (հատ. Բ, պատ. Է, Ը, Թ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, ԺԱ, ՍԴ 3, 5): Ի տարբերություն Մոկաց պատումների՝ այս խմբում մեկ բացառությամբ (ՍԴ, պատ. 3) չի իրացվում աղջկա **անձնագոհության** մոտիվը և, ընդհակառակը, պատումներից մեկում (հատ. Բ, պատ. ԺԱ), աղջիկը նույնիսկ հրաժարվում է ամուսնանալ: Այս խմբի պատումների համակարգային յուրահատկությունը կապված է նաև Զեռի Թորոսի կերպարի առկայության հետ: Որոշ պատումներում աղջկան կռապաշտի հետ **ամուսնացնելու խորհուրդը** հենց Թորոսն է տալիս (հատ. Բ, պատ. Ը, ԺԱ, ՍԴ, պատ. 5): Մշո պատումների մի մասում այս մոտիվներն ընդհանրապես չկան, և առաջին ճյուղն սկսվում է ուղղակի **կռա-**

պաշտ թագավորի երկու որդիների ներկայացմամբ, ինչը կապված է պատումների մյուս համակարգային առանձնահատկության հետ: Ի տարբերություն Մոկաց տիպաբանական խմբի, որն ավելի հակված է դեպի առասպելական տարրերն ու քնարական պատկերավորման միջոցները, Մշո պատումները ընտրում են պատմական փաստերն ու պատկերավորման սեղմ, վիպական միջոցները: Այսպես, որոշ բացառություններով (հատ. Բ, պատ. Գ, ԺԱ, հատ Գ, պատ. Ե, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 5) չկա Մոկաց պատումներում պարտադիր **անարատ հոլության ու երկվորյակ եղբայրների ջրային ծննդյան** մոտիվը⁸⁵: Այս հիպերմոտիվի բացակայության հետ էլ կապված է այն, որ պատումների մեծ մասը տղաների ծննդյան հանգամանքների վրա կանգ չեն առնում:

Թագավորի՝ թշնամու կողմից նեղվելը և կուռքերին որդիներին զոհելու խոստում

Առաջին ճյուղի հիմնական վիպական բախումը այս խմբում կապվում է ոչ թե եղբայրների ջրային ծննդի մոտիվի, այլ աստվածաշնչյան՝ **թագավորի՝ թշնամու կողմից նեղվելու և կուռքերին որդիներին զոհաբերելու խոստման** մոտիվների հետ: Որոշ պատումներում պահպանվել են մույնիսկ **Երուսաղեմի պաշարման** պատմական փաստն ու վերջինիս հետ կապված վիպական՝ **երկնային կրակի** կամ **հրեշտակների միջոցով գործի կոտորման** մոտիվները (հատ. Բ, պատ. Բ, Դ, Ը, ԺԵ): Բացի դրանից՝ հանդիպում են նաև **կուռքերին մատաղի խոստացման** այլ մոտիվներ, որոնք նախա-

⁸⁵ Ուշագրավ է մարտունեցի Մելիք Գևորգյանի ԺԱ (հատ. Գ) պատումը, որտեղ կան մի շարք նոր մոտիվներ: Այսպես՝ աղջիկը Սևանում զբոսնելիս ընկնում է կաթոլիկոսի մոտ, ով էլ պատարագ է մատուցում, ապա աղջկան ցորենի երկու հատիկ տալիս, որոնց շնորհիվ էլ ծնվում են երկվորյակները: Այսինքն՝ այս դեպքում կրկին առկա է անարատ հոլության մոտիվը, սակայն այլ իրացմամբ, ինչը դեպի հեքիաթները հղումների հնարավորություն է տալիս: Առաքել Շակոյանի ԺԱ (հատ. Բ) պատումում Կապուտկողի Պապ թագավորի աղջիկը՝ Փիրզատ խանումը, աղոթում է խաչքարի մոտ, ապա մատուռի դուռ է բացվում, որտեղ մատուց է լինում, մտնում է, աղոթում այնտեղ, ապա ծաղկում և աղբյուրից երեք բուռ ջուր խմում: Այստեղ նաև Թորոսը կանխատեսում է, որ քույրը տղա է ունենալու և հաղթելու է Կռապաշտ թագավորին (էջ 97):

պատրաստում են **եղբայրների զոհաբերության խոստման** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ա, Դ, Է, Ը, Թ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Թ, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 5) ⁸⁶:

Տիպաբանական խմբերը տարբերություններ են դրսևորում նաև այս մոտիվի իրացման դեպքում. եթե Մոկաց պատումներում **զոհաբերությունը կուտքերն են պահանջում**, ապա Մշո պատումներում, **հայրը մատաղը խոստանում է իր փրկության համար**:

Մոր խորհուրդ և եղբայրների փախուստ

Հաջորդիվ, այս խմբին բնորոշ է **մոր խորհրդի և եղբայրների փախուստի** հիպերմոտիվը (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Է, Թ, ԺԲ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Թ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5): Գ. Սրվանձադյանցի գրառած առաջին պատումում մայրը տղաներին սպառնացող վտանգի մասին **նախազգուշացնող երազ** է տեսնում: Բացառիկ են ԻԲ պատումում հանդիպող տղաների՝ մոլլայի մոտ սովորելու, քաղաքում զբոսնելու, եղբայրների մանկական չարությունների, քաղաքացիների բողոքի դրվագները:

Պատումների մեծ մասում **հոր սպանության** հիպերմոտիվի իրացումը տարբեր կերպ հետաձգվում է, և այդ ընթացքում այլ մոտիվներ են երևան գալիս: Եթե Մոկաց խմբի պատումներում այստեղ իրացվում են հերոսի՝ ջրում հզորացման և ռազմի պարագաների ձեռքբերման մոտիվները, ապա Մշո պատումներում, կապված **տղաների բնական ծննդի** համակարգային մոտիվի հետ, որոշ բացառություններով **ջրով հզորացման** մոտիվը բացակայում է ⁸⁷:

⁸⁶ Որոշ դեպքերում, ինչպես, օրինակ, սարալանջեցի Սկրտիչ Պետրոսյանի ԻԲ պատումում, կովի և նեղության մոտիվները չեն պահպանվել, սակայն, այդուհանդերձ, կա մատաղի խոստման մոտիվը: Նույն կերպ մարտունեցի Հովհաննես Հակոբյանի ուշ գրառված՝ Թ (հատ. Գ) պատումում կա տղաների՝ **արտին պահակ կանգնելու և թռչուններին քշելու** մոտիվը, և վերջինիս հետ էլ կապված է թագավորի **զոհաբերության խոստումը**: Ուշագրավ է, որ այս մոտիվով են սկսվում Գեղարքունիքի տարածաշրջանում գրառած պատումներից չորսը (Ա, Բ, Գ, Դ), ինչը խոսում է ուշ գրառված պատումներում այս մոտիվի ավանդակաճանդի մասին: Տե՛ս Սասնա ծռեր, 7 նորահայտ պատումներ:

⁸⁷ Այս մոտիվը կա Մշո Գ, Նոր Բայազետի ԺԴ (հատ. Գ) պատումներում:

Ծառայություն տարբեր թագավորներին

Դրա փոխարեն այստեղ տարածված են **տարբեր թագավորների մոտ ծառայելու** և վերջինիս հետ կապված բերդի հիմնադրման մոտիվաշարերը՝ **դիմում թագավորներին** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ժ, ԺԱ), **ծառայություն** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Է, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Է, Թ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5), **փորձություն** (հատ. Բ, պատ. Բ, հատ. Գ, պատ. Թ), **ավագ եղբոր ամուսնություն** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, հատ. Գ, պատ. Է, Թ), **թագավորի՝ բնակության տարածք և բնակիչներ տալու** (հատ. Բ, պատ. Ժ, հատ. Գ, պատ. Է, Թ, ՍԴ, պատ. 5), **բերդի կամ տան անվանման** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Է, ՍԴ, պատ. 3, 5) և այլն:

Մշո պատումների առաջին ճյուղում բավական ճշգրտությամբ են արձանագրվել ինչպես սեպագրերում և Աստվածաշնչում, այնպես էլ հայ մատենագրության մեջ արձանագրված Ասորեստանի Սինախերիբ (Սենեքերիմ) թագավորի և նրա որդու կամ որդիների մասին պատմության հետքերը:

Թագավորներին ծառայելու հիպերմոտիվն իր հիմնական իրացումներով այս ճյուղում կարևոր գործառույթներ է իրականացնում: Այն դիպաշարային մակարդակում նախապատրաստում է առաջին ճյուղի գլխավոր մոտիվը՝ **բերդի հիմնումը**: Որոշ պատումներում եղբայրները սկզբում **գտնում են բնակության հարմար վայրը**, սակայն բերդի հիմնադրման մոտիվը հետաձգվում է և ընդմիջվում թագավորների հետ կապված մոտիվաշարով:

Մշակութային գործունեություն, բերդի հիմնում

Բերդի հիմնադրման հիպերմոտիվը, ինչպես մյուս առանցքային հիպերմոտիվները, բոլոր տիպաբանական խմբերում հիմնականում նույն կերպ է իրացվում, սակայն պատումների խմբերում յուրահատուկ որոշ մոտիվներ են հանդիպում: Մշո խմբի գրեթե բոլոր պատումներում տղաները տան կամ բերդի հիմնադրման հարմար վայրը գտնում են **բարակ, բայց հզոր առվի միջոցով և բերդն էլ հիմնում են աղբյուրի ակունքում** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Է, Ը, Թ, ԺԲ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Թ, ԺԲ, ԺԴ): Այս մոտիվները, քեև

հանդիպում են մասնա Սասնա խմբի պատումներում, սակայն առավելապես բնորոշ են Մշո խմբին: Մշո պատումների մի մասը (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, ԺԲ, հատ. Գ, պատ. Զ) գետը հիշատակում են Մեղրագետ, Մեղր գետ անունով, ինչը կրկին բնորոշ է միայն պատումների այս խմբին⁸⁸: Մշո պատումների ընդհանրական դիպաշարից որոշակի շեղումներ են դրսևորում Դ. Ղազարյանի Դ և Ս. Հակոբյանի ԺԲ, ինչպես նաև Մ. Պետրոսյանի ԻԲ պատումները (հատ. Բ)⁸⁹:

Ընդհանրապես, եղբայրների հիմնադրած **գյուղի, բերդի կամ տան անվանման** մոտիվը «Սասնա ծռերում» կարևոր նշանակություն ունի: Սա պատահական չէ, քանի որ մշակութային գործունեությունը և հատկապես տոհմի-ցեղի համար բնակության վայրի, միջավայրի ստեղծումը վիպական հերոս տեսակի ընդհանրապես և մասնավորապես մշակութային հերոսների հիմնական գործառնություններից է: Էպիկական պատումներում սովորաբար կարևոր տեղ է հատկացվում նաև հիմնադրված վայրի անվանմանը, ինչը սովորաբար կապվում է հիմնադիր-նահապետի անվան հետ: «Սասնա ծռերում» բերդի անվանման մոտիվը պատումների տիպաբանական խմբերում կրկին տարբերակվում է: Մշո խմբի պատումների մեծ մասում բերդն իր անվանումը ստանում է թագավորի կողմից, այն էլ՝ Սասուն=սան+սուն ստուգաբանությամբ (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Է, ԺԱ): Ի տարբերություն Սասուն տեղանվան՝ այումը այան վրա դրված լինելու ստուգաբանությամբ՝ Մոկաց պատումները նախընտրում են ստուգաբանության Սասուն=ցասուն տարբերակը՝ ուժեղ, զորեղ, անհարկու իմաստներով: Նորբայագետցի

⁸⁸ Մեղրագետը հիշատակվում է նաև Սասնա երեք պատումներում, սակայն բոլորովին այլ մոտիվում, այլ հերոսի դեպքում և այլ գործառնությով: Տե՛ս Սասնա ծռեր, հատոր Դ, պատ. Ա, Ե, ԺԱ:

⁸⁹ Դ պատումում լրացուցիչ դրվագներ կան՝ կապված մոր կերպար Աբելայի և Բաղդասարի ամուսնության և քեռիներից մոր խորհրդով Շովասարը, Մարաթուկը և Շապաղչուրը պահանջելու հետ: ԻԲ պատումում եղբայրներին ամուսնացնում է Քեռի Թորոսը, ապա հենց Թորոսի խորհրդով եղբայրները սովի պատճառով հեռանում են հայրենիքից, ինչը անհարկ է մեր էպոսի գաղափարական հոլացքին: Այս պատումում է արձանագրվում նաև եղբայրների որսի գնալու մոտիվը: Բացի այս հազվագյուտ շեղումներից՝ պատումները տարբերություններ են դրսևորում նաև առանցքային՝ բերդի կամ տան հիմնադրման և անվանման մոտիվի դեպքում: Ի տարբերություն Մշո մյուս պատումների՝ այստեղ բերդի հիմնադրումը կատարվում է Թորոսի օգնությամբ, և, հետևաբար, նա էլ բերդին անուն է տալիս:

Թ. Սարգսյանի ԺԲ (հատ. Գ) պատումում անունը ստուգաբանվում է՝ «Սա-սուն՝ ան-սուն»: Մշո պատումների մի մասում բերող կամ տունն անվանվում է մի դեպքում՝ **անծանոթ ծերունու** (հատ. Գ, պատ. Զ, ԺԲ, ԺԴ), պատումների մյուս խմբում էլ, ինչպես տեսանք, Քեռի Թորոսի կողմից: Ուշ գրառված Մշո և Նոր Բայազետի պատումներում (ՄԴ, պատ. 3, 5) տեղանունը ստուգաբանվում է որպես ցասում, ինչպես Մոկաց պատումներում է, իսկ երկրորդ դեպքում ստուգաբանությունը կատարվում է՝ Սանասարի անվանը հղում տալով (հատ. Գ, պատ. Ե, ԺԲ):

Տեղանվան ծագման բացատրության վերջին տարբերակը ուղղակիորեն կապվում է մեր մատենագրության մեջ արձանագրված ստուգաբանությանը: Մասնավորապես, ըստ 10-րդ պատմիչ Թովմա Արծրունու, Սասուն (Սանասունք) անվանումը սերում է Սանասար անունից: Այդուհանդերձ, տեղանվան ստուգաբանության այս երկու տարբերակները Մշո տիպաբանական խմբում բացառության կարգով են և մյուս պատումներում չեն հանդիպում:

Հոր սպանություն

Մշո պատումների մեծ մասում հոր սպանության հիպերմոտիվն իրացվում է բերդի հիմնադրումից հետո: Այս խմբի մի քանի պատումներ եղբայրների կամ կրտսեր եղբոր հոր մոտ վերադարձը պատճառաբանում են կուռքերի՝ **կրտսեր հերոսին (առավելապես Բաղդասար) հանգիստ չտալու** մոտիվով (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Է, ԺԷ, ՍԴ, պատ.5): Պատումների մեծ մասում այս մոտիվն արդեն բացակայում է, և պահպանվել է միայն **տղաների վերադարձի և կռատանը հորը սպանելու** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ,Դ, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Զ,Է, Թ, ՍԴ, պատ.5), որը տարբեր կերպ կա նաև մյուս խմբերում: Հոր սպանության մոտիվը կրկին անմիջականորեն կապվում է պատմական փաստի հետ, ըստ այդմ էլ՝ համեմատաբար կայուն գործածություն և արտահայտություն ունի⁹⁰:

⁹⁰ Այլ կերպ է ԺԱ (հատ. Գ) պատումում: Այստեղ եղբայրներից ավագը Բաղդասարն է, իսկ կրտսերը՝ Սանասարը, ում էլ խաբեությամբ կռապաշտը ետ է կանչում, սակայն ոչ թե կուռքերին զոհելու, այլ թշնամիների հետ կռվելու համար: Այս

Այս մոտիվի իրացմամբ հիմնականում ավարտվում է առաջին ճյուղը: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների՝ այս խմբի պատումներում մեկ բացառությամբ չեն իրացվում վիպական սիրո ու ամուսնության մոտիվները: Միայն նորբայազետցի Ջ. Ավետիսյանի ԺԴ (հատ. Գ) պատումում հանդիպում են վիպական սիրո հիպերմոտիվին հատուկ մոտիվներ՝ **աղջկա նամակ հերոսին, հերոսն ու փեսացուները, սիրո փորձություն (ոսկե խնձոր), կռիվ թշնամիների դեմ, եղբոր օգնություն** և այլն: Սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ այս մոտիվները թերևս առաջացել են հեքիաթների հետ զուգորդումների արդյունքում: Ըստ գրառողների՝ վիպասաց Չոհրաբ Ավետիսյանը նաև լավ հեքիաթասաց էր, ինչի արդյունքում էլ հեքիաթային շատ մոտիվներ հայտնվել են պատումում: Հեքիաթային հիմք ունի **աղբյուրը փակած դևի մեջտեղից կիսելու** մոտիվը, թեև այստեղ զգացվում է նաև երկրորդ ճյուղի Մեծ Միերի **առյուծաձևման** մոտիվի ազդեցությունը: Այստեղ թեև բացակայում է երկրորդ ճյուղը, սակայն, գրառողների վկայությամբ, վիպասացը որոշ հատվածներ իմացել է նաև երկրորդ ճյուղից:

Մշո պատումների մեծ մասում ամուսնության մոտիվը հանդես է գալիս որպես բերդի հիմնադրման և հզոր ժառանգի ծննդյան մոտիվաշարերը կապող օղակ և սահմանափակվում է ամուսնության ու որդիների ծննդյան մասին հիշատակությամբ:

Հզոր ժառանգի և հսկահերոսի ծնունդ

Մշո տիպաբանական խումբը, կապված որոշ պատումների ճյուղային յուրօրինակ համամասնության հետ, յուրահատկություն է դրսևորում այս հիպերմոտիվի իրացումներում: Սանասար և Բաղ-

դրվագը շատ նման է Դավթի և Խանդութի փեսաների հանդիպման մոտիվին: Այստեղ ավանդական է ավագ եղբոր օգնության մոտիվը, սակայն կրկին յուրօրինակ շփոթի արդյունքում այստեղ հայտնվել է մի նոր դրվագ. Բաղդասարի մայրը խնդրում է նրան դադարեցնել կոտորածը: Իրացման մակարդակում այս դրվագը հիշեցնում է մենամարտի ժամանակ Մելիքի մոր հայտնվելու, նաև Դավթի և Միերի ընդհարման ժամանակ Խանդութի խնդրանքի մոտիվները: Այս երևույթը կրկին փաստում է վիպական մոտիվների հարաբերական ինքնուրույնության և տարբեր մոտիվաշարերում իրացման հնարավորությունների մասին՝ կախված ասացողի ցանկությունից ու պայմանավորված հիշողությամբ:

դասար-Սասունցի Դավիթ-Փոքր Սիեր ճյուղերով կազմված կառուցվածքային ենթախմբի պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ա, Գ, Է, Ժ, ԺԲ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. ԺԲ, ԺԴ) առաջին ճյուղի գլխավոր հերոսից սերում է վեպի կենտրոնական հերոս Դավիթը, իսկ որոշ պատումներում (հատ. Գ, պատ. ԺԲ, ԺԴ) Մեծ Սիերի ճյուղին բնորոշ մոտիվները պատմվում են Սանասարի վերաբերյալ: Այսպես, իրացվում են **Մարա թագուհու՝ Միերին ուղղված նամակ-հրավերի, կենակցության և հակառակորդ հերոսի ծննդյան, զոջման և վերադարձի, հերոսի ծննդյան ու ծնողների մահվան** մոտիվները:

Հակահերոսի ծննդյան մոտիվը մի փոքր այլ կերպ է իրացվում է Գ. Սրվանձտյանցի գրառած Ա պատումում: Այստեղ Աբամելիքը նվաճում է Մըսրը, և Մարա Մելիքը նրա օրինական որդին է, այստեղից էլ՝ անվան ստուգաբանությունը (Աբամելիք-Մարամելիք): Այս մոտիվի հետ է կապված նաև հերոսի՝ **Մելիքին տրված որդիներին պահելու կարգադրությունը**, որը որոշ պատումներում արտահայտվում է **կնքված պայմանի տեսքով** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, հատ. Գ, պատ. Զ): Նաև հանդիպում է **հերոսի մահից հետո Սասունում սուգ պահելու** մոտիվը, որն այս ճյուղում թերևս իրացվում է երկրորդ ճյուղի բացակայության պայմաններում, քանի որ այն այլ պատումներում կապվում է Մեծ Սիերի հետ:

Մշո տիպաբանական խմբում երկրորդ՝ Մեծ Սիեր ճյուղը կառուցվածքային տարբեր մոդելներով և տարբեր ծավալներով առկա է պատումների մեծ մասում (հատ. Բ, պատ. Բ, Դ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԷ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԳ, ՍԴ, պատ. 3, 5)⁹¹:

⁹¹ Ա. Շակոյանի ԺԱ պատումը սկսվում է Ջոջ Սիեր ճյուղով, սակայն այստեղ իրացվում են առաջին ճյուղին բնորոշ մոտիվներ՝ Կռապաշտ-խաչապաշտ թագավորների հակադրություն (Կռապաշտ թագավորի տղա և Կապուտկողի Պապ թագավորի աղջիկ Փիրգատ խանում), Թորոսի խորհրդով ամուսնության հետաձգում, անարատ հղություն և Սիերի ջրային ծնունդ: Ապա Սիերը մատուռի մոտ երազ է տեսնում և խմանում իր անունը, հրաման է ստանում 10 անձին երիցջ մատաղ անելու, երեսը արյամբ սրբելու: Ապա, ըստ երազի, Մարիամ Աստվածածին մատուռի դուռը բացվում է, և այնտեղ գտնում է գեղեցիկ-գրասին ու հմայիլը: Ապա զինվում է, խրատատու պառավի խորհրդով սպանում Կռապաշտ թագավորին և կոտորում նրա գորքը, ապա սպանում Փաշային և կենակցում նրա կնոջ հետ (հատ. Բ, պատ. Ժ, էջ 98-100):

Էպոսներում ավանդական հերոսի, այս դեպքում՝ Մեծ Միերի մանկության հետ կապված մոտիվներ ոչ միայն այս, այլև մյուս խմբերում գրեթե չկան: Միայն ուշ գրառված Է (հատ. Գ) պատում կա մանուկ **Միերի ձեռքի ափի արյան** մոտիվը, ինչը թերևս թյուրիմացության արդյունք է, քանի որ այն առավելապես բնորոշ է չորրորդ ճյուղին և կապվում է կրտսեր Միերի հետ: Պետք է առանձնացնել նաև Նոր Բայազետի ԺԱ պատումը, որտեղ ճյուղային և դիպաշարային տեղաշարժերի արդյունքում Միերին են վերագրվել Դավթին և Փոքր Միերին բնորոշ մանկական չարությունների մոտիվները:

Հերոսը՝ որսորդ

Հերոսի պատմանկության հետ կապված մոտիվներն այստեղ կրկին բավական սեղմ արտահայտություն ունեն: Մշո պատումների մեծ մասում հերոսը դիպաշար է ներգրավվում **որսորդության** հիպերմոտիվով (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, ԺԱ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Զ, Թ, ԺԳ, ՍԴ, պատ. 5): Որսորդությունը վիպական հերոսների ավանդական զբաղմունք է: Մեր էպոսի տարբեր պատումներում որսորդության մոտիվներ պատմվում են բոլոր չորս ճյուղերում:

Այս մոտիվը պարունակող պատումների մեծ մասը սերում է Ալաշկերտից (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, ԺԱ, ԺԷ, Զ, ՍԴ, պատ. 5) և հատկապես վիպասանական կենտրոն համարվող Խաստուրից, ըստ այդմ էլ՝ կարելի է ենթադրել, որ այն ավանդական է: Մոկաց պատումներում այս մոտիվն ընդհանրապես չի հանդիպում, սակայն իրացվում է Սասնո որոշ պատումներում: Այս ենթախմբում որսը հիմնականում պատճառաբանվում է **Սասունը որսով պահելու** հանգամանքով, երբեմն էլ՝ ուղղակի որպես մանուկ Միերի զբաղմունք: Որսորդության հետ են կապված են միայն այս ենթախմբում հանդիպող ձի գտնելու հետ կապված մոտիվները՝ **հերոսի ճանապարհորդության** (Բիթլիս, Բաղեշ), **ազգականի (քեռի կամ պապ) հետ հանդիպման** և **ձիու ընտրության** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, հատ. Գ, պատ. Զ): Մոտիվների այս խմբին են հարում նաև Ը պատումի (հատ. Բ)՝

քամբի հետ կապված Թորոսի խորհրդի և Ջ պատումի (հատ. Գ) Թորոսի թուր կռելու դրվագները:

Առյուծաձևում

Մանկության հետ է կապվում նաև Մեծ Սիերի գլխավոր սխրանքը՝ **առյուծաձևումը**, որով և ավարտվում է հերոսի մանկության շրջանը: Այս հիպերմոտիվն իր իրացումներով թեև մեր էպոսի ամենից հիշվող մասերից է, սակայն պատումների գերակշիռ մասում այն բացակայում է: Այն հանդիպում է միայն Մշո վեց (հատ. Բ, պատ. Բ, Դ, Ի, հատ. Գ, պատ. Թ, Ժ, ՍԴ, պատ. 5) և Սասնո մեկ (ՍԴ, պատ. 2) պատումում: Հիպերմոտիվը միավորում է մի քանի մոտիվ՝ **սով կամ քանկություն Սասնում, ծանոթություն կենդանուն և առյուծի սպանություն**: Ուշագրավ է, որ Մուշից սերող Ի պատումում առյուծին փոխարինել է **վիշապը**, ինչը, սակայն, չի խանգարում, որ հերոսը նրա սպանությունից հետո կոչվի Առյուծաձև⁹²:

Ընդհանրապես, Առյուծաձև մականվան ստուգաբանության վերաբերյալ տարբեր կարծիքներ են հայտնվել: Բացի դիպաշարային և ընդունված ստուգաբանությունից՝ կա ևս մեկ բացատրություն. ուսումնասիրող Թ. Ավդալբեկյանը նկատում է, որ այդ մականունը ոչ թե նշանակում է «առյուծ ձևող», այլ «առյուծաձև-առյուծաման», ինչն էլ բացատրվում է մեր էպոսի Մեծ և Փոքր Սիերների հնդիրանական Միթրայի հետ առնչություններով: Այս դեպքում պատահական չէ նաև վիշապի և առյուծի նույնացումը Ի պատումում, քանի որ կենդանիների և վիշապների նույնացումը առասպելաբանության մեջ հաճախակի երևույթ է. «Առյուծը սրբազան կրակի խորհրդանշն է: Հենց նույն այս Առյուծ-Հրի կամ Առյուծ Արևի հավատալիքի արձագանք կարող է լինել մեր ժողովրդական վեպի *Առյուծաշի* անվանը կամ Սիերի *առյուծ* մականի»⁹³,– եզրակացնում է Թ. Ավդալբեկյանն իր «Միիրը հայոց մեջ» աշխատությու-

⁹² Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է մարտունեցի Հ. Հակոբյանի Թ պատումը (հատ. Գ), որտեղ Սիերը սպանում է անծանոթ կենդանու, իսկ հետո Սանասարից իմանում, որ առյուծ է սպանել:

⁹³ Ավդալբեկյան Թ., Հայագիտական հետազոտություններ, Երևան, 1969, էջ 45:

նում: Ըստ այդմ էլ՝ առյուծ սպանելու մոտիվը հորինվել է դիպաշարային մակարդակում հերոսի *Առյուծաձև* մականունը բացատրելու համար:

Առյուծասպանության սխրանքի իրագործումով Մեծ Միերը փաստում է իր դյուցազնական էությունը, ինչով էլ ավարտվում է նրա հասունացման շրջանը, և նախապատրաստվում է հզոր ժառանգի խնդիրը⁹⁴:

Հզոր ժառանգի և հակահերոսի ծնունդ

Հզոր ժառանգի և հակահերոսի ծննդյան հետ կապված մոտիվները այս խմբում նույնպես որոշ յուրահատկություններ են դրսևորում: Եթե Մոկաց պատումներում Միերը օտար կնոջ մոտ է գնում արդեն ամուսնացած ժամանակ, և այդ պատճառով ընդգծված է դավաճանության կամ հայրենիքից հեռացման հետ կապված աստվածային պատժի և Միերի ու կնոջ մահվան գաղափարը, ապա Մշո պատումներում այդպիսի խնդիրներ գրեթե չկան:

Մշո պատումների մեծ մասում Միերը օտար կնոջ մոտ է գնում նրա կանչով, այն էլ՝ դեռևս չամուսնացած ժամանակ: Պատումների մի մասում շեշտվում է, որ **Մելիքի կինն է կանչում Միերին** (հատ. Բ, պատ. Դ, հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, ՍԴ, պատ. 3, 5, 6, 7), մյուս մասում՝ **Միերը կապվում է որբեայրի կնոջ հետ** (հատ. Բ, պատ. Բ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Թ): Պատումների մյուս և հատկապես Ալաշկերտից սերող ենթախմբում այս մոտիվաշարն իրացվում է կայուն մոտիվներով: Այսպես, **Միերն ու Մելիքը եղբայրանում են** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ. հատ. Գ, պատ. Զ), **Միերը հյուրընկալվում է Մելիքի տանը**, որտեղ էլ հիմնականում **Մելիքի խարդավանքի միջոցով կենակցում է նրա կնոջ հետ** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Ը, ՍԴ, պատ. 3), և **ծնվում է Մելիքը**: Այս պատումներում խարդավանքի պահը շեշտվում է նաև Միերի ձիու հետ կապված մոտիվով: Այն

⁹⁴ Դավթի ճյուղին բնորոշ մոտիվներ են հանդիպում նորբայագետցի Գեղեոն Դավթյանի ԺԳ (հատ. Գ) պատումում. ասացողը խոստովանում է, որ Միերի ճյուղը լավ չի հիշում, ինչի պատճառով էլ թերևս այստեղ իրացվում են **հարկահանության, Մելիքի գորահավաքի** և Մոկաց պատումներին բնորոշ **հերոսի ջրով հզորացման** մոտիվները:

ժամանակ, երբ Սիերը Մելիքի կնոջ մոտ է, **Քուռիկի Ջալալիին էլ կապում են Մելիքի ձիու կողքին**⁹⁵՝ հզոր ձի ունենալու ակնկալիքով: Մելիքի և Սիերի եղբայրության հետ է կապված նաև նրանց՝ **միմյանց երեխաներին պահելու պայմանի** մոտիվը: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների, որտեղ Սիերը բավական երկար է մնում Մըսրում, Մշո պատումներում նա շուտ է վերադառնում Սասուն և ամուսնանում է: Մշո պատումների մեծ մասում **Սիերի կինը իշխանի կամ թագավորի աղջիկ է** (հատ. Բ, պատ. Բ, Դ, Ը, ԺԷ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ջ, Թ)⁹⁵:

Այստեղ չի հանդիպում Մոկաց պատումներում տարածված Մսրա խանումի **օրորոցային երգելու** մոտիվը, թեև մի քանի դեպքում ուրվագծվում է, սակայն ոչ ավելի: Տարբերություններից անկախ՝ էպոսը երկու դեպքում էլ արձանագրում է Սիերի զավակների ծնունդ՝ Սասունում և Մըսրում: Այս դեպքում տարբերություններն արձանագրվում են զավակների թվի, նրանց անունների և հարակից մոտիվների դեպքում: Մասնավորապես Մշո պատումների մի մասում **Սիերը Սասունում տարբեր անուններով երեք որդի է ունենում** (հատ. Բ, պատ. Բ. Դ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Թ)⁹⁶, պատումների Ալաշկերտից սերող խմբում՝ **երկու որդի** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, հատ. Գ, պատ. Ջ): Տարբերություններ են արձանագրվում նաև Մըսրում ծնվող երեխաների քանակի վերաբերյալ: Մշո պատումների մեծ մասում **ծնվում է մեկ տղա** (հատ. Բ, պատ. Բ, Ը, Թ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Ե, Ջ, Ը, Թ, ՄԴ, պատ. 3, 5), երկու պատում նշում են **ծնված**

⁹⁵ Սիերի ամուսնության հետ կապված այս խմբին ոչ բնորոշ մոտիվներ կան ալաշկերտյի Թևոս Մալխասյանի պատումում (ՄԴ, պատ. 5): Այստեղ իրացվում են հեքիաթային՝ **Սպիտակ դին հաղթելու և աղջկան (Արմաղան) գերությունից ազատելու** մոտիվները:

⁹⁶ ԺԱ պատումում հետաքրքիր են սերնդաշարունակման մոտիվները. Աբամելիքի կինը՝ Բաղդադի Խալիֆի աղջիկ Նազլուն, երեք որդի է ունենում, որոնց չի հավանում Թորոսը և նրանց անուններ է տալիս՝ Վժիկ Մխո, Վերե, Չենով Օհան, ապա ասում, որ Բաղդադի ջուրը գորեղ չէ, և Սիերին ոչ արժանի սովորական զավակներ են ծնվում: Խալիֆի թույլատվությամբ Աբամելիքը, Սանասարն ու Քեռի Թորոսը վերադառնում են Սասուն: Այստեղ էլ Աբամելիքի կինը երեք տղա է ունենում՝ Շոռ Կուռիկ, Թար Շնճուրկ և տոհմի շառավիղ՝ Դավիթ:

երկու երեխայի՝ տղայի և աղջկա մասին (հատ. Բ, պատ. Դ, հատ Գ, պատ. Է):

Մշակութային գործունեություն

Մշո պատումների մի մասում իրացվում է նաև մշակութային գործունեության հիպերմոտիվը (հատ. Բ, պատ. ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Է, Թ, ՄԴ, պատ. 5): Այն թեև մեր էպոսի համար ավանդական է համարվում, սակայն իրականում երկրորդ ճյուղի դեպքում իրացվում է սահմանափակ թվով պատումներում: Մոկաց տիպաբանական խմբում այն գրեթե չի իրացվում երկրորդ ճյուղի սեղմության պատճառով, թեև երրորդ ճյուղում բազում հիշատակություններ կան արդեն կառուցված որսասարի ու եկեղեցու մասին: Մշո խմբում նույնպես Սիերի մշակութային գործունեությունն արտահայտվում է **Մարութա Բարձր Աստվածածին եկեղեցու և Շովասարի շինարարությանը**, թեև այստեղ չկան ծավալուն դրվագներ, և ասացողները սահմանափակվում են միայն վիաստի սեղմ արձանագրությամբ:

Ժառանգի ծնունդ և ծնողների մահ

Ինչպես տեսանք, այս խմբում դիպաշարը կառուցվում է այնպես, որ Սիերն ամուսնանում է Մելիքի կնոջ հետ կապի մեջ մտնելուց հետո, ինչի պատճառով էլ խմբի պատումների մեծ մասում Սիերի մահը առանձնահատուկ մոտիվներով աչքի չի ընկնում՝ ի տարբերություն Մոկաց պատումների, որտեղ շեշտվում է երդմնագանցության հետևանքով մահվան հանգամանքը⁹⁷: Այդուհանդերձ, Մշո մի քանի պատումներում Սիերը Մելիքի կնոջ հետ կապվում է ամուսնությունից հետո, ինչի հետևանքով էլ այստեղ իրացվում են համապատասխան մոտիվները՝ **զղջման և վերադարձի, մարդկանց (հոգևորականներ) միջոցով հաշտեցման և հերոսների մահվան**

⁹⁷ Միայն ալաշկերտցի Կարապետ Թամոյանի Թ պատումում կա Սիերին նետով սպանելու դրվագը, որը, սակայն չի, բխում պատումի դիպաշարի տրամաբանությունից, այլ բացառություն է ինչպես Մշո, այլև մյուս տիպաբանական խմբերի համար:

(հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, ՍԴ, պատ. 3, 5, 6, 7⁹⁸): Ընդ որում՝ պետք է նկատել, որ այս մոտիվներն իրացվում են առավելապես ուշ գրառված պատումներում, ինչից կարելի է ենթադրել, որ դրանք ավանդական մոտիվներ չեն այս խմբում:

Մոտիվների այս խմբին է հարում նաև **Աստծո կամ հրեշտակի հետ պայմանի** (հատ. Բ, պատ. Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Է), մոտիվը, որն այս տիպաբանական խմբում բացառության կարգով է, քանի որ բնորոշ է Մոկաց պատումներին:

Քեռի Թորոսը Սասունի խնամակալ

Ժառանգի ծննդյամբ ավարտվում է երկրորդ ճյուղը, թեև Մշո պատումների մեծ մասում իրացվում են մի քանի կարևոր մոտիվներ ևս՝ **երեխաներին Մելիքին պահ տալու, երեխաներին պահելու փոխարեն տարածք ուզելու** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Դ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Ը, Թ) և **Սասունի սուգի մեջ մտնելու** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Դ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Թ): Այս մոտիվներում բավական մեծ է Քեռի Թորոսի դերակատարությունը: Այն պատումներում, որտեղ Միերը երեխաներին Մլըսր չի տանում, նրա փոխարեն դա անում է Թորոսը: Որոշ պատումներում հենց **Քեռի Թորոսն է Սասունը սգից հանում**: Մշո պատումներում Քեռի Թորոսի համակարգային ներկայության արտահայտություն է նաև այս ճյուղում հիշատակվող նրա **որդիների (տարբեր անուններով) ծննդյան** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Բ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Թ): Այս մոտիվը նույնպես Մշո տիպաբանական խմբի բնորոշիչ է, քանի որ մյուս խմբերում չի հանդիպում:

Մանուկ հերոսը թշնամական միջավայրում

Երրորդ Դավթի ճյուղը Էպոսի կենտրոնական, կառուցվածքայնորեն ինքնուրույն, բովանդակապես ամբողջական, գաղափարապես ավարտուն, վերջնական ձևավորմամբ առավել նոր, ըստ այսմ էլ՝ մյուս ճյուղերից անկախ գոյություն ունեցող հատվածն է: Այս

⁹⁸ Այս պատումում Դավիթը ծնվում է, բայց մահանում է միայն մայրը, և Միերն է որոշում կայացնում տղային Մլըսր ուղարկել, ապա մահանում է, երբ Դավիթը 2 տարեկան է լինում:

հատկանիշների շնորհիվ էլ երրորդ ճյուղը ամենից լավ է հիշվում և վեպի մյուս ճյուղերի ու հատվածների համար կատարում է կառուցվածքային առանցքի գործառույթ: Որոշ պատումներում միայն Դավթի գոյությամբ է պայմանավորված ավագ և կրտսեր Սիերների առկայությունը: Ըստ այդմ էլ՝ երրորդ ճյուղը կարող է հանդես գալ առանձին: Ի տարբերություն մյուս ճյուղերի՝ Դավթի ճյուղն ամենից ընդարձակն է և մոտիվներով հագեցածը: Ճյուղի ավանդականության հետ են կապված տիպաբանական տարբեր խմբերի պատումների ընդհանրությունները: Այս դեպքում հիմնական տարբերություններն արձանագրվում են արտահայտության մակարդակում՝ երկրորդական կարևորության հատկանիշների դեպքում:

«Սասնա ծռերի» պատումների բոլոր երեք տիպաբանական խմբերում երրորդ ճյուղի փաստացի սկիզբը **Մանուկ հերոսը թշնամական միջավայրում** հիպերմոտիվն է: Մշո տիպաբանական խմբում Դավիթը, ինչպես մաս, ըստ պատումների մեծ մասի, եղբայրները, Մարում հայտնվում են Սիերի կամ, եթե երկրորդ ճյուղը չկա, երկվորյակ ավագ եղբոր և Մելիքի պայմանի արդյունքում: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների՝ այստեղ են իրացվում Դավթի մանկական չարությունների՝ **բարություն անհանգիստ լինելու** (հատ. Բ, պատ. Գ, Թ, Ժ), **ստնտուների կուրծքը չընդունելու** (հատ. Բ, ԺԴ) **երեխաների ծեծի** (հատ. Բ, պատ. Գ, Թ, Ժ, ԺԲ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, ՍԴ, պատ. 5), **ծառը ճկելու** (հատ. Գ, պատ. ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5) մոտիվները, ինչով էլ այդ պատումներում պատճառաբանվում է փորձությունը⁹⁹:

Հերոսի և հակահերոսի առաջին բախում. փորձություն

Այս հիպերմոտիվի դեպքում պատումներում բավական տարածված են **Դավթի և Մելիքի մորուքի** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, ԺԱ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Զ) ու **Մելիքի հողը բռնելու** մոտիվները (հատ. Բ, պատ. Դ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ը, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 6, 7): Եթե Մելի-

⁹⁹ Պատումներից մեկում (հատ. Գ, պատ. ԺԴ) իրացվում է հիմնականում Մոկաց խմբի Վանից սերող պատումներին բնորոշ **Դավթի՝ արևի շողի հետ կռվելու** մոտիվը:

քի մոտուքը քաշելու մոտիվը հիմնականում բնորոշ է այս տիպաբանական խմբի պատումներին, ապա Մելիքի հոլը (գուրգ) բռնելու մոտիվը առավելապես բնորոշ է Մոկաց պատումներին, իսկ այստեղ հանդիպում է հիմնականում ուշ գրառված պատումներում, որոնց դիպաշարերն հիմնականում Մշո և Մոկաց պատումների յուրօրինակ համադրություն են ներկայացնում: Մանուկ հերոսի առաջին ելույթի հետ է կապված նաև **փորձության** մոտիվը, որը հանդիպում է պատումների բոլոր խմբերում, սակայն ամենից հաճախ ու բազմազան՝ Մոկաց պատումներում: Մշո խմբում մոտիվն իրացվում է մի շարք պատումներում (հատ. Բ, պատ. Գ, Ը, Թ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Ը, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5) և ավանդական մոտիվաշարով, որը ներառում է **կրակով ու ոսկով փորձության, հրեշտակի միջամտության** ու **հերոսի թվատության** մոտիվները¹⁰⁰:

Սպանության պատվեր և հերոսի վերադարձ

Եթե վերոհիշյալ մոտիվները ընդհանուր են պատումների խմբերի համար, ապա տարբերությունները ի հայտ են գալիս հերոսի՝ Սասուն վերադարձի մոտիվաշարում: Մշո պատումների մի մասում (հատ. Բ, պատ. Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 6, 7) հերոսի Սասուն վերադարձի հետ է կապվում նաև **հերոսի սպանության պատվերի** մոտիվը, որը, սակայն, այս տիպաբանական խմբում ավանդական չէ, հետևաբար փոքր է նրա իրացման հաճախականությունը: Այս մոտիվի իրացման հետ են կապվում նաև **ուղեկցող փահլևաններին հաղթելու, կենդանու (նապաստակի, շան) արյան մեջ Գավթի շապիկը թաթախելու և Մելիքին խաբելու** (հատ. Բ, պատ. Ի, հատ. Գ, պատ. Ե) մոտիվները:

¹⁰⁰ Փորձության մոտիվի հետ է կապված նաև Ալաշկերտի Ը (հատ. Բ) պատումի ուշագրավ պատմությունը, որով ստուգաբանվում է մեր էպոսի հերոսներից մեկի՝ Խոր Մանուկի մականունը: Այս դեպքում **Գավթի կրակով այրած մատը դիպչում է Մանուկին**, և վերջինս այրում-խորովում է լեզուն:

Գերությունից ազատում և հպատակության մերժում

Մշո պատումների համար ավանդական է միայն այստեղ իրացվող **հերոսի (հերոսների) գերությունից ազատման և հակառակորդի հպատակության մերժման** հիպերմոտիվը: Պատումների մեծ մասում (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Դ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Թ) հերոսներին գերությունից ազատում է Քեռի Թորոսը: Որոշ պատումներում երեխաներին պահանջելը հատուկ հիմնավորում ունի, ինչն էլ արտահայտվում է առանձին մոտիվներով: Ը և Թ (հատ. Բ) պատումներում պատճառը **խաչապաշտների կամ Մելիքի կնոջ նամակն** է: Նման մոտիվներ կան նաև ուշ գրառված պատումներում (հատ. Գ, պատ. Զ, ԺԳ): Մեկ այլ հետաքրքիր դրվագ կա Նոր Բայագետի ԺԳ պատումում, որտեղ Դավթին Սասուն են ուղարկում գաղտնի՝ աղջկա հագուստով: Ուշագրավ դրվագներ կան ԺԱ պատումում, որտեղ Թորոսը տղաներին ազատում է Բաղդադի խալիֆի նամակ-միջնորդությամբ:

Մշո գրեթե բոլոր պատումներում բառացի նույն իրացումն ունի թշնամու հպատակության մերժման հիպերմոտիվը՝ բնորոշ մոտիվներով՝ **Մելիքի պայմանի, Դավթի ընդդիմության** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Դ, ԺԱ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Է, Թ), **քարից կայծ դուրս գալու** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Է, Թ):

Բացառությամբ մի քանի պատումների (հատ. Բ, պատ. Ա, Է), որտեղ **երեխաները գերությունից ազատվում են Հովանի միջոցով**, այդ գործառնությամբ իրացնում է Քեռի Թորոսը:

Հերոսը՝ հովիվ

Դավթի՝ Սասունում անցկացրած կյանքի շրջանը դիպաշարում իրացվում է մի շարք ավանդական մոտիվներով: Էպոսի այս հատվածը քերես ամենախրապատումն ու կենցաղային մանրամասներով հարուստն է, քանի որ կապված է գյուղական-հանրային աշխատանքների հետ, առավել մոտ ու հարազատ է գյուղացի-վիպասանին ու ունկնդրին, հետևաբար՝ առավել հաճախ ասվող ու լավ հիշվող:

Դավթի գառնարածության, նախրապանության և որսորդության մոտիվներում գրեթե մոռացվում է մեր էպոսի հերոսների՝ ազնվորդի լինելու հանգամանքը: Թվարկելով Դավթի ճյուղի վիպական մոտիվները՝ Մ. Աբեղյանը նշում է այս դրանց երկակի՝ ազգային-գեղջկական և ընդհանուր-վիպական բնույթի մասին. «Նախորդ, որսորդ և մարտիկ իրարից բաժանել կարելի չէ. նախնական կենցաղի և վեպի մեջ այս երեքը միացած են, ինչպես սասունցիների կյանքի մեջ է եղել: Դավիթը հետզհետե այս երեք պարապումքն էլ ունի. նա գառնարած ու նախորդ է դառնում պողպատե սուլեր հագած և պողպատե ցուպ բռնած, որոնք մի օրվա մեջ մաշվում են: Նրա ոտների տակ, ինչպես ռուսաց վեպի մեջ Իլյայի ոտի Սոկոլնիկի, երկիրը բնդում է. գազաններն իրենց որջերից դուրս են փախչում: Նա արագոտն է ավելի, քան Աբիլեսը. ժողովում է վայրի կենդանիներ ու գազաններ, որ և նման է Սամսոնի աղվեսներ բռնելուն» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 420): Վիպական մակարդակում և ժողովրդական ընկալմամբ՝ այս մոտիվները իրացվում են հերոսի ծուրքումը ցույց տալու համար: Եվ պատահական չէ, որ ժողովրդական մտածողությանը հարազատ ու հասկանալի այս մոտիվները հանդիպում են մեզ հասած երրորդ ճյուղն ունեցող գրեթե բոլոր պատումներում: Դավիթը Սասունում զբաղվում է **նախորդությամբ** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Ը, Թ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 6, 7), **գառնարածությամբ** (հատ. Բ, պատ. Է, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, հատ. Գ, պատ. Է, Ը, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5, 6,), **մորթում է կովերին** (հատ. Բ, պատ. Ը), **խառնում է կենդանիներին** (հատ. Բ, պատ. Գ, Է, Թ, հատ. Գ, պատ. Է, Ը, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3): Իրացվում է նաև Քեռի Թորոսի՝ **Դավթի համար կոշիկներ է կարելու** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Ը, Ժ, ԺԱ, Ի, ԻԲ)¹⁰¹:

¹⁰¹ Հանդիպում են այլ դրվագներ ևս. քաղաքացիների զանգատի (հատ. Գ, պատ. Է), Դավիթը հորթ է սպանում (հատ. Բ, պատ. Ժ), հորթերը սատկում են (հատ. Բ, պատ. ԺԲ), Դավիթը ուլերին է արածացնում (հատ. Բ, պատ. ԻԲ) և այլն:

Հերոսն ու դերը

Ի տարբերություն Մոկաց պատումների, որտեղ առավել տարածված են **կենդանիների խառնելու և գազանների Սասուն բերելու** և վերջիններիս հետ կապված **սասունցիների բողոքի** մոտիվները, Մշո պատումներում իրացվում է մոտիվների մեկ այլ խումբ՝ **Դավթի և հորթարած ընկերոջ (ընկերների), ցասման ժամի հարիսայի, Դավթի և Դևերի, Դևերի քարայրում գանձի ու քուռակի ձեռք բերման և հորթատերերին հանգստացնելու** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԷ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ձ, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 6, 7):

Որոշ դեպքերում իրացվում են նաև այլ յուրահատուկ մոտիվներ՝ **հորթարած Դավթին քեռու այցելության** (հատ. Բ, պատ. Ա, Ը, Թ, հատ. Գ, պատ. Ձ), **Դավթի ու հաց բերող պառավի** (հատ. Բ, պատ. Գ), **Դավթի ուսման** (հատ. Բ, պատ. Բ, ԺԷ) և այլն:

Խորհրդատու հերոս(ուհի)

Դիպաշարի զարգացման հաջորդ փուլում կրկին ավանդական ու համակարգային որսորդության մոտիվներն են, որոնք կապվում են խորհրդատու հերոսուհու հետ: Այս հիպերմոտիվը տարբեր ծավալներով կա պատումների բոլոր երեք խմբերում: Պատումների մեծ մասում այն իրացվում է ավանդական՝ **արտում (կորեկի, շաղ-գամի) լոր որսալու** կամ **արտն ավերելու** մոտիվներով (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Ձ, Է, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 5, 6, 7), ինչին էլ հաջորդում են պառավի կողմից արվող բացահայտումները, ապա իրացվում է **հարկահանության** մոտիվը: Որսորդության հետ է կապվում նաև միայն Մշո պատումներում իրացվող **Թորոսի զգուշացման** մոտիվը: Ալաշկերտից սերող որոշ պատումներում (հատ. Բ, պատ. Թ, հատ. Գ, պատ. Ձ) **Քեռի Թորոսը Դավթին զգուշացնում է չգնալ ինչ-որ ուղղությամբ** (արևմտյան կողմ, Սև սար և այլն), որպեսզի վերջինս չգտնի որսասարը:

Խորհրդատու հերոսուհու հետ կապված հիպերմոտիվը Մոկաց պատումների դիպաշարում կարևոր գործառույթ ունի. այն, բացի հարկահանությունից, այս խմբին է կապում նաև հերոսի **զինավառ-**

ման ու հզորացման մոտիվները, իսկ Մշո պատումներում այս կապը կայուն չէ: Բացի այդ՝ այս խմբում այդքան զարգացած չէ նաև արտատեր պառավի կերպարը, ինչի պատճառով էլ որոշ պատումներում նրան փոխարինում է նույն գործառույթներով օժտված ծերունին (հատ. Բ, պատ. ԺԲ, ԺԷ)¹⁰² :

Նախկին փառքի վերականգնում

Պատումներում պառավի կամ ծերունու հետ հարաբերությունների առաջին փուլում իրացվում են **որսասարի հայտնաբերման** (հատ. Բ, պատ. Գ, Դ, Ը, Թ, ԺԷ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Թ, Ժ), **եկեղեցու կամ գերեզմանի լույսի** (հատ. Բ, պատ. Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 6, 7), որոշ դեպքերում նաև **եկեղեցու վերաշինման** մոտիվները (հատ. Գ, պատ. ԺԴ, ՍԴ, պատ. 6, 7):

Պատումների մեծ մասում (հատ. Բ, պատ. Գ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5) Դավթի շինարարական գործունեությունն իրականացվում է առանց պառավի խորհրդի, հիմնականում **երազ կամ լույս տեսնելու** մոտիվով, սակայն կրկին կապվում է որսասարի հայտնաբերման հետ, ինչն էլ կատարվել է պառավի խորհրդով:

Հարկահանություն և սրբության ունահարում

Այլ է խնդիրը հարկահանության ավանդական հիպերմոտիվի դեպքում: Այն պատումներում համեմատաբար կայուն իրացում ունի: Այստեղ հիմնական տարբերությունները կապված են մոտիվային տարբերակների հետ: Պատումների այն մասում, որտեղ Դավթը վերաշինում է վանքը, Սասունի հզորացման խորհրդանիշը հենց վերաշինված վանքն է դառնում: Այս դեպքում իրացվում են **վանքի ավիրման ու թալանման** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, Թ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 6, 7), **Դավթին բոք բերելու**

¹⁰² Պառավի հետ կապված ուշագրավ դրվագ կա ԻԲ (հատ. Բ) պատումում, որտեղ Դավթը սպանում է պառավի որդուն, և վերջինս գնում է Մլսր բողոքի, ինչով էլ պատճառաբանվում է Մելիքի հարձակումը: Այս դեպքում հերոսուհու գործառույթներն ու կերպարը լիովին փոխվել են: Այս մոտիվը հիշեցնում է Փոքր Սիեթի, Ավդալի և դև-պառավների մոտիվները, քերես որոշակի շփոթ կա:

(հատ. Բ, պատ. Ա, Գ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, Թ, ԺԲ, ԺԴ), **քշնամուն պատուհասելու** մոտիվները: Անհրաժեշտ է նշել նաև, որ այս մոտիվները, թեև հանդիպում են Մշո խմբի Ալաշկերտից սերող պատումներում և հավակնում են այս խմբում համակարգային ու ավանդական համարվել, սակայն առավել տարածված են Մոկաց պատումներում: Իսկ այս խմբում հարկահանության մոտիվը հիմնականում իրացվում է առանց լրացուցիչ պատճառաբանություն-մոտիվների: Ընդհանրապես, հարկահանությունը ավելի պակաս գաղափարական ծանրաբեռնվածություն ունի, քան եկեղեցու վերաշինումը, սակայն հենց հարկահանությունն է էպոսում անմիջական պատմական-կենցաղային փորձի արձանագրությունը:

Հարկահանության և մշակութային գործունեության հիպերմոտիվների իրացման հաճախականությունը ևս պատումների երկու տիպաբանական խմբերի տարբերակիչ հատկանիշներից է: Մոկաց պատումներն առաջնությունը տալիս են գաղափարական ու բարոյական հասկացություններին, իսկ Մշո պատումները՝ հասարակական-պատմական երևույթներին, ինչպիսին հարկահանությունն է:

Մշո պատումներում բավական մեծ հաճախականությամբ իրացվում են **հարկահանների ոսկի չափելու, պատուհասման (հատկապես առամները ճակատին շարելու)** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 5), **կանանց կողմից հարկահանների ծաղրի** (հատ. Բ, պատ. Ա, Գ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 5, 6, 7) ավանդական մոտիվները: Որոշ պատումներում **հարկահանները Սասուն են գալիս գորբով**, այս դեպքում **Դավիթը քշնամուն հաղթում է Քեռի Թորոսի աջակցությամբ** (հատ. Բ, պատ. Ա, Ը, Թ): Քեռի Թորոսի հետ է կապված նաև միայն Ալաշկերտի ծավալուն պատումներում իրացվող **Դավթին հարբեցնելու մոտիվը** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ):

Մշո մի քանի պատումներում իրացվում է **Դավթի՝ ճապաղջուրում Մելիքի հպատակներից հարկ պահանջելու** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Բ, Ժ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Է, Թ): Այս դեպքում կարծես իրավիճակն ամբողջությամբ շրջվել է, ինչը հարկի չէ նաև վեպի գաղա-

փարական հղացքին, քանի որ Սասնա ծռերը պայքարում են հարկահանների դեմ, և չեն կարող իրենք հարկահան լինել:

Հարկահանության մոտիվի իրացմամբ նախապատրաստվում են ամբողջ էպոսի և այս ճյուղի գլխավոր բախումն ու այն իրացնող մոտիվների խումբը:

Ձորահավաք

Ձորահավաքի մոտիվները մեր էպոսի առանցքային մոտիվներից են, հետևաբար՝ իրացման մակարդակում գրեթե փոփոխություններ չկան: Տարբերակների մի մասում ընդգծվում է զորահավաքի իրադրությունը, ինչի շնորհիվ պատումը զարգանում է աստիճանաբար, և էլ ավելի է կարևորվում գլխավոր բախումը: Այսպես, հարկահանների անփառունակ վերադարձից հետո **Մելիքը զորահավաք է հայտարարում և հարձակվում Սասունի վրա** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԴ, ԺԷ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ՍԴ, պատ. 3, 5), որոշ պատումներում կան **Մելիքի նամակի** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, Ի) և **մոր երազի** մոտիվները (հատ. Բ, պատ. ԻԲ): Եթե նամակի մոտիվը բնորոշ է պատումների այս խմբին, ապա Մելիքի մոր երազը իրացվում է առավելապես Մոկաց տիպաբանական խմբում: Լրացուցիչ մոտիվներն ու դիպաշարային մանրամասներն էլ ավելի են ընդգծում սպասվող իրադարձության կարևորությունը: Դետալ-մոտիվները հատկապես բնորոշ են Ալաշկերտից սերող Ը և Թ պատումներին, ինչը պատահական չէ, քանի որ այս տարբերակները Մշո խմբի լավագույն նմուշներն են, որոնք վիպական պատումի բոլոր մակարդակներում աչքի են ընկնում դիպաշարի ամբողջականությամբ, կառուցիկությամբ ու վիպական հանդարտ ու հավասարակշիռ ոգով:

Հերոսի զինավառություն, հզորացում և ուժի փորձություն

Եթե Մոկաց պատումների գերակշիռ մասում հերոսին հոր զենքերի մասին տեղեկացնում է խորհրդատու պառավը, ապա Մշո պատումներում հերոսի զինվելու մոտիվը մի փոքր ավելի բազմազան իրացում ունի: Խմբի տարբեր պատումներում Դավիթը տար-

բեր կերպ և տարբեր հերոսների օգնությամբ է զինվում: Պատումների մի մասում **Դավթին զենքերի մասին ասում է պառավը** (հատ. Բ, պատ. Գ, Ը, Թ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 6, 7): Ալաշկերտից սերող երեք պատումներում **հերոսը զենքը ձեռք է բերում Արմաղանի օգնությամբ** (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, հատ. Գ, պատ. Զ): Երրորդ դեպքում **Դավիթը զենքը ստանում է Մարաթուկում ուխտի գնալուց հետո** (հատ. Բ, պատ. Է): Ալաշկերտցիից սերող Թևոս Մալխասյանի պատումում Դավիթը զենքերի մասին իմանում է երագում հայտնված ծերունուց (ՍԴ, պատ. 5)¹⁰³:

Ընդհանրապես, զինվելու և հերոսի հզորացման մոտիվները կապված են միմյանց, և վիպասացները դրանք հաճախ չեն տարբերակում: Սա տեսանելի է հատկապես Մշո պատումներում: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների՝ այստեղ հստակ չեն նաև զենքերի քանակն ու կազմը: Այն պատումներում, որտեղ Դավիթը զինվում է պառավի խորհրդով, **զենքերը թվարկվում են**, իսկ մյուս պատումներում՝ ոչ:

Այն պատումներում, որտեղ հերոսը զինավառվում է Արմաղանի խորհրդով, կան լրացուցիչ մոտիվներ՝ **Թուր Կեծակիի ձեռքբերման, Քուռիկի Ջալալու հետ** զրույցի և այլն: Մշո պատումների հիմնական յուրահատկությունը դրսևորվում է հատկապես ձիու ձեռքբերման մոտիվում, քանի որ պատումների մեծ մասում ձիու ձեռքբերումը կապվում է այս խմբում ավանդական **Դավթի և դևերի** հիպերմոտիվի հետ: Մի քանի պատումում կա հիմնականում երկրորդ ճյուղում հանդիպող **ախտոռում ձի ընտրելու մոտիվը** (հատ. Բ, պատ. Ժ,

¹⁰³ Ասատուրենց Մկրտչի «Սասնա ծռեր» պատումում հերոսի՝ Դառնիկ-Որբուկի հոր՝ Արլալի զենքը, զրահն ու ձին փակված են մարագում, որի մասին տղային հայտնում է Քեռի Թորոսը, նաև սովորեցնում, թե ինչպես ստիպի մորը, որ տա մարագի բանալին: Այսպես, հերոսը մոր մերժումը ստանալուց հետո նրան առաջարկում է գետի ափի ավազը տապակել թավալում յոտի հետ միասին, հետո լցնել նրա բերանը, որպեսզի այրի ու սպանի: Մայրը այդպես է անում, բայց հետո տղան բռնում է նրա ձեռքը և այրում ավազով, ապա բաց չի թողնում մինչև չի ստանում մարագի բանալին: Սակայն զենքերն ու հագուստը շատ մեծ են լինում, և Դառնիկ-Որբուկը տղային ուղարկում է Մարաթիկ Բանձրիկ Աստվածածնի վանահոր մոտ, որը յոթ օր աղոթք ու պատարագ է անում, և հերոսը հզորանում է: Տե՛ս Սասնա ծռեր, «Ազգագրական հանդես», գիրք IX, Թիֆլիս, 1902, էջ 126-127:

ԺԲ): Զինավառման հետ միաժամանակ իրացվում է ևս մեկ ավանդական՝ **հորեղբոր կամ քեռու ափսոսանքի** երգ-մոտիվը: Այն թեև հանդիպում է նաև Մշո և Սասնա խմբերում, սակայն առավելապես բնորոշ է Մոկաց պատումներին: Մշո պատումներում (հատ. Բ, պատ. Գ, Թ, Ժ, ԺԵ, Ի, հատ. Գ, պատ. Է, Ը, Թ, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 6, 7) մոտիվն ունի ուրվագծային բնույթ և հիմնականում պատմվում է ոչ թե հորեղբոր, այլ քեռու հետ կապված:

Ջրով հզորացման մոտիվն այստեղ նույնպես յուրօրինակ արտահայտություն ունի: Եթե Մոկաց պատումներում, կապված ծների ջրային ծննդի հիպերմոտիվի հետ, այդ գիծը շարունակվում է նաև Դավթի ճյուղում, և հերոսը հզորանում Կաթնաղբյուրի ջրով, ապա Մշո պատումներում ջրի հետ կապված մոտիվները փոխարինվում են **եկեղեցում աղոթելու**, երբեմն՝ **մատաղի** մոտիվներով (հատ. Բ, պատ. Ա, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ջ, Թ, Ժ): Մի շարք պատումներում կան ուշադրության արժանի լրացուցիչ մոտիվներ, որոնք թեև համակարգային չեն տիպաբանական ամբողջ խմբի համար, բայց յուրօրինակ գիծ-հատկանիշներով ամբողջացնում են Մշո պատումները¹⁰⁴: Մի շարք, հատկապես «խառնուրդ» պատումներում (հատ. Բ, պատ. Գ, Է, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, ԺԲ, ԺԳ, ՍԴ, պատ. 6, 7) կա նաև **ջրով հզորացման** մոտիվը:

Ուժի փորձության մոտիվը հիմնականում հանդիպում է միայն այն պատումներում, որտեղ իրացվում է ջրով հզորացման մոտիվը, և պահպանվել է **պողպատե սյունը կտրելու** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 5, 6, 7):

¹⁰⁴ ԻԲ (հատ. Բ) պատումում Դավիթը քառասնօրյա ուխտ է անում և չամիչ ուտելով հզորանում, իսկ օգնության համար եկեղեցի եկած Թորոսին խորհուրդ է տալիս հյուրասիրել Մելիքին, համոզել նրան սպասել ևս 15 օր: Ժ (հատ. Գ) պատումում հերոսը լողանում է գոհաբերված կենդանու արյան մեջ: Մեկ այլ՝ ԺԲ (հատ. Գ) պատումում Դավիթը հզորանալու համար այցելում է հոր գերեզմանին: ՍԴ՝ 5 պատումում երագուն հայտնված ծերունին Դավթին սովորեցնում է Միերի աղոթքը:

Հերոսը կռվից առաջ

Մի քանի պատումներում իրացվում է նաև ընդգծված քնարականությամբ աչքի ընկնող **մարտից առաջ հերոսի վախի և քաջալերանքի** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Գ, ԺԱ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ը, Թ): Եթե Մոկաց պատումներում հերոսին քաջալերում է ձին, ապա Մշո որոշ պատումներում այդ գործառույթն իրացվում է Քեռի Թորոսի կողմից: Այս խմբի պատումներում Քեռի Թորոսի մեծ դերի ու նշանակության հետ է կապվում նաև միայն այս խմբում հանդիպող **Դավթին հարբեցնելու և նրա փոխարեն կռվի դուրս գալու** մոտիվը:

Հերոսը թշնամական բանակում

«Սասնա ծռերի» կենտրոնական մոտիվները բոլոր պատումներում հարաբերականորեն կայուն են, ըստ այսմ էլ՝ գլխավոր բախումն աչքի է ընկնում սխեմատիկությամբ: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների, որտեղ մենամարտը բավական երկար է նախապատրաստվում, հետևաբար՝ շատ են և լրացուցիչ մոտիվ-դետալներն ու նկարագրությունները. Մշո պատումների մեծ մասում այդ ամենն ավելի արագ է կատարվում: Այդուհանդերձ, այստեղ ևս իրացվում են մի շարք լրացուցիչ մոտիվներ:

Այսպես, մի քանի բացառություններով միայն Մշո պատումներում է իրացվում **հերոսի՝ թշնամու բանակում հյուրասիրվելու** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ը, Թ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Չ, Թ): Մեր էպոսում ավանդական համարվող **հերոսի թշնամուն զգուշացման, խորհրդատու-խնդրարկու հերոսի հայտնության, հերոսի և հակահերոսի վրանում հանդիպման, Մելիքի հրավերի և ծուղակի, ազգականի երազի, ձիերի հետ զրույցի, օգնության և ազատման** մոտիվները այս խմբում տարբեր հաճախականությամբ ու տեսքով են իրացվում: Մարտից առաջ թշնամուն զգուշացնելու մոտիվը առավելապես բնորոշ է Մոկաց պատումներին և այնտեղ ունի ավանդական երգային արտահայտություն, իսկ այստեղ բավական սեղմ է, առանց կայուն կառուցվածքի և երգերի (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Չ, Է, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 5, 6, 7): Նույն կերպ այստեղ բավական քիչ է իրացվում նաև **խորհրդատու-**

խնդրարկու ծերունու մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Թ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ժ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 5, 6, 7):

Հերոսի և հակահերոսի հանդիպում և ազգականի օգնություն

Հերոսի և հակահերոսի հանդիպման և ազգականի օգնության հիպերմոտիվները այստեղ իրացվում են շատ սեղմ, առանց մանրամասների: **Մելիքի հրավերի և ծուղակի** (հատ. Բ, պատ. Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 6, 7), **ազգականի երազի, ձիերի հետ զրույցի** (հատ. Բ, պատ. Գ, Է, Ի հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 6, 7) մոտիվները հանդիպում են հիմնականում վեպի գրառման վերջին շրջանում արձանագրված պատումներում, քանի որ կապված լինելով Ձենով Հովանի կերպարի հետ՝ առավելապես բնորոշ են Մոկաց խմբի պատումներին:

Մշո պատումներում ծուղակի և հորի բացակայության պատճառով հերոսին օգնության հասնելը առանձին մոտիվներով պատճառաբանված չէ, սակայն բավական հաճախ է հանդիպում: Հովանի փոխարեն այստեղ իրացվում է **Քեռի Թորոսի՝ Դավթին օգնության հասնելու** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Է, ԺԱ, հատ. Գ, պատ. Ե, Թ):

Քեռու օգնության հետ է կապված նաև հիմնականում միայն այս խմբում հանդիպող **հերոսի և ազգականի՝ մարտի դաշտում հանդիպման** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, ԺԲ, հատ. Գ, պատ. Զ): Հերոսի և ազգականի հանդիպման ու հնարավոր բախման վիպական մոտիվը մի քանի հիմնական տարբերակներով իրացվում է մեր էպոսի տարբեր հատվածներում:

Դյուցազնական մենամարտ

Բուն մենամարտի հիպերմոտիվը, ինչպես նշվեց, բավական կայուն արտահայտություն ունի: Հիմնական մոտիվաշարը գրեթե նույնն է (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Թ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 3, 5, 6, 7): Մենամարտն հանդիպում է երրորդ ճյուղն ունեցող բոլոր պատումներում, և ավարտվում է Մելիքի սպանությամբ: Բացառություն

են կազմում Ալաշկետի Ը (հատ. Բ) և Զ (հատ. Գ) պատումները: Սա ուշագրավ է, քանի որ մենք ծավալներով, ավանդականությամբ ու ամբողջականությամբ աչքի ընկնող այս պատումներում չեն պահպանվել էպոսի հիմնական նպատակը, դիպաշարի գագաթնակետն ու լուծումը՝ հակոտնյա ուժերի մենամարտը: Այս պատումներում **Մելիքը փախուստի է դիմում**, իսկ հակոտնյա ուժերի մենամարտին փոխարինում է **Դավթի և Քեռի Թորոսի միմյանց չճանաչելու** հետևանքով ստեղծված մենամարտը, որը, իհարկե, դիպաշարի լուծման միջոց չի դառնում:

Ուշագրավ է նաև, որ Ալաշկետից սերող մյուս՝ Թ պատումում, որն հիմնականում գրեթե նույնական է Ը պատումին, մենամարտի մոտիվը կա: Քննելով այս պատումները՝ բանագետ Ա. Սահակյանը նշում է. «Վիպական ավանդական կառուցվածքային սկզբունքի համաձայն Կարապետ Թամոյանի պատումը ճիշտ է, Մանուկ Թորոյանինը շեղում (այդ դեպքում ինչու այդ շեղումը չի հանդիպում Ռես Գսպոյի մյուս աշակերտի՝ Կարապետ Թամոյանի պատումում), կամ՝ անհատական է (այս դեպքում էլ այն մենք վերապահությամբ, որ Մանուկ Թորոյանը վարպետ վիպասաց է և ունի խիստ ավանդական ու ավանդապահ վերաբերմունք իր պատմածի նկատմամբ)» (Սահակյան Ա., էջ 147):

Մշո մյուս պատումներում մենամարտն իրացվում է ավանդական կառույցով և մոտիվներով՝ **Մելիքի հարվածներ և գրույց, Դավթի հարվածներ և երկու հարվածների զիջում, Մելիքի հորը մտնելու և վրան գոմշի կաշի քաշելու, Մելիքի սպանություն**:

Մշո խմբի պատումներում նույնպես Դավիթը մենք մասամբ հարվածները զիջում է ոչ թե Մելիքի մորը և քրոջը, այլ հանուն մոր և Աստծո, բայց կան այլ դրվագներ ևս: Մանուկ Թորոյանի պատումում հարվածները զիջվում են հանուն քեռու ու Աստծու (հատ. Բ, պատ. Թ):

Ուշագրավ է ԺԷ (հատ. Բ) պատումը: Սա միակ պատումն է, որտեղ Մելիքի քույրը ինչ-որ գործառույթներ ունի. Մելիքը նրան ուղարկում է քնած Դավթի ոտքերը տրորելու: Հաջորդ դրվագում քրոջը տեսնում ենք եղբոր համար ջուր տանելիս, իսկ վերջում՝ մոր հետ

Մելիքի վրա լացելիս: Նույնիսկ այստեղ, սակայն, Դավիթը հարվածները զիջում է հանուն մոր ու Աստծո:

Մշո որոշ պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ժ, ԺԲ) ստեղծվել է երկրորդ մենամարտի մոտիվը, ինչը, սակայն, դիպաշարի անհարկի ձգձգման արդյունք է: Այս դեպքում առաջին մենամարտը չի հասնում նպատակին, և ստեղծվում է երկրորդ մենամարտ, իսկ մինչ այդ իրացվում է հերոսի հզորացման մոտիվը:

Մենամարտի ավարտից հետո լրացուցիչ մոտիվ կա Մշո երեք պատումներում: Այստեղ **Մելիքի հետ եկած թագավորները իրենց հպատակությունն են հայտնում Դավթին և բարեկամանում նրա հետ** (հատ. Բ, պատ. ԺԵ, հատ. Գ, պատ. Է, ՍԴ, պատ. 3, 5): Երկու այլ պատումներում **Դավիթը զավթում է Մըսրը** (հատ. Բ, պատ. Թ, ԺԱ):

Վիպական սեր և ամուսնություն

Վիպական սիրո հիպերմոտիվն հիմնականում նման է էպոսի առաջին ճյուղում իրացվող սիրո և ամուսնության հիպերմոտիվին: Այն սկսվում է համակարգային՝ **Խանդութի աշուղ (աշուղներ)** և **նամակ** կամ **նկար ուղարկելու** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԵ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ ԺԳ, ՍԴ, պատ. 5, 6, 7), **թյուրիմացության և ծեծի, Խանդութի գեղեցկության գովքի** մոտիվներով: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների, որտեղ այս մոտիվները համեմված են երգային-քնարական հատվածներով, Մշո պատումներում այդպիսի երգեր չկան, և սակավաթիվ են նաև չափածո հատվածները:

Թյուրիմացության և ծեծի մոտիվը իրացվում է Մշո պատումների մեծ մասում և որոշ բացառություններով բնորոշ է միայն այս խմբին: Պատճառն այն է, որ մոտիվը կապվում է հիմնականում Մշո պատումներում ակտիվ գործող Վերգոյի, երբեմն էլ՝ Քեռի Թորոսի հետ: Դիպաշարում Խանդութի ուղարկած աշուղները (կամ աշուղը) սխալմամբ գովքը են անում Վերգոյի կամ ծռերի մոտ, վերջիններն էլ ծեծի են ենթարկում նրանց (հատ. Բ, պատ. Ա, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԵ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Թ, Ժ): Ընդհանրապես, ծռերը՝ գլխավոր

հերոսների ազգականները, հատկապես գործում են Մշո պատումներում: Կան նրանց հետ կապված առանձին մոտիվներ, ինչպես տեսանք, որոշ պատումներում նշվում է նրանց ծննդյան մասին: Մշո պատումները միշտ ձգտում են պատկերավորման հավաստիությամբ, ինչի արտահայտությունը հերոսների կենցաղի, միջավայրի, շրջապատի պատկերավորման մանրամասներն են: Այս դեպքում կենտրոնական հերոսների կյանքի տարբեր, հիմնականում՝ բեկումնային մասերում՝ ծնունդ, մենամարտ, ամուսնություն, մահ, բավականակալիվ են երկրորդական հերոսները:

Նրանք օգնում են կամ, ինչպես այս դեպքում, խանգարում են հերոսներին, սակայն նրանց կողքին են: Այլ է վիճակը Մոկաց պատումներում, որտեղ չնայած նույնպես գործում են երկրորդական հերոսներ, սակայն գլխավոր հերոսները որոշակի առանձնացման մեջ են, ինչը կապված է վիպական հերոսի իդեալականացման ավելի բարձր աստիճանի հետ:

Մոտիվների հաջորդ խումբն արդեն պատմում է հերոսի ճանապարհորդության և հարսնացուի երկրում տեղի ունեցած դիպվածների մասին: Հիմնականում միայն Մշո պատումներում են իրացվում **Դավթի գութան անելու և շատակերության** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԵ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Զ, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 6, 7), **գոմեշների հետ կապված** (հատ. Բ, պատ. Ը. Թ, հատ. Գ՝ Զ, Թ, Ժ, ԺԲ) երգիծական բնույթի մոտիվները:

Հարսնացուի քաղաքում արդեն իրացվում են վիպական սիրո հետ առնչվող մյուս մոտիվները՝ **Դավթի և դռնապանի հանդիպման, Դավթի և փեսացուների, Դավթի ու Խանդութի առաջին հանդիպման, Խանդութի պայմանի և թշնամիներին հաղթելու, Դավթի և Խանդութի մենամարտի ու ամուսնության** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԵ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ՍԴ, պատ. 5, 6, 7): Այս մոտիվները մի մեծ, հարաբերականորեն կայուն խումբ են կազմում, հետևաբար՝ պատումների բոլոր խմբերում հիմնականում նույն իրացումն ունեն:

Որոշ պատումներում կան Քեռի Թորոսի գործունեության հետ կապված նոր մոտիվներ: Այսպես, Ալաշկերտի Ը, Թ (հատ. Բ) և Զ

(հատ. Գ) պատումներում իրացվում են **Քեռի Թորոսի Դավթին օգնության, Քեռի Թորոսի և դռնապանի, Թորոսի և Խանդութի հանդիպման** մոտիվները: Քեռի Թորոսի հետ է կապվում նաև Խանդութին թշնամիների դեմ կռվից առաջ տրված՝ **հերոսների դիակները գտնելու և թաղելու պատվերը**, որը պատումների մյուս մասում կապվում է Դավթի հետ (հատ. Բ, պատ. Թ, ԺԱ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Ը, Թ, ՍԴ, պատ. 5): Բացի դրանից՝ պատումներում տարբեր են դռնապանի անունները: Մոկաց պատումների մեծ մասում հիշվում է Համդոլ անունը, իսկ Մշո պատումներն առավելապես պահպանել են Գորգիկ անունը: Դավթի և Խանդութի ամուսնությանը ամփոփվում է երրորդ ճյուղը, և չլուծված են մնում միայն հերոսի մահվան և Ժառանգի խնդիրները:

Երդմնագանցություն և մահ

Սիրո և ամուսնության մոտիվաշարին հաջորդում կամ նախորդում են **հերոսի՝ օտար կնոջ հետ ապօրինի կապի մոտիվը**, որը հիմնական առանձնահատկություններով կրկին առավելապես բնորոշ է Մշո պատումներին: Խանդութի մոտ գնալիս **հերոսը հյուրընկալվում է օտար կնոջ** (Խլաթի տիրուհի, Չմշկիկ, նախաչու կին և այլն) տանը (հատ. Բ, պատ. Բ, ԺԱ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Է, Ժ, ԺԲ, ԺԳ), ինչով էլ կանխորոշվում են հերոսի երդմնագանցությունն ու մահը:

Մշո պատումներում իրացվում են **Դավթի Սասուն վերադարձի** (հատ. Բ, պատ. Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ժ, ԺԲ, ԺԳ), **թշնամիների դիմադրության ու կռվի հրավերի** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, հատ. Գ, պատ. Է, Ժ, ԺԲ), **կեղծ երդման** (հատ. Բ, պատ. Ա, Է, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԳ) և **սպանության** մոտիվները: Մշո պատումներում Դավթի Սասուն վերադարձը որոշ դեպքերում կապվում է **Քեռի Թորոսի նամակի կամ հանդիմանության** հետ, ինչով կրկին ընդգծվում է այդ հերոսի դերն այստեղ: **Թշնամիների դիմադրության** մոտիվը տարբեր կերպ է իրացվում, ինչի պատճառը տարբեր թշնամիների առկայությունն է: Մոկաց պատումների մեծ մասում այս մոտի-

վը չկա, և հերոսի սպանությունը կապվում է առավելապես Չմշկիկ Սուլթանի հետ:

Մշո պատումներում հերոսին դիմադրում ու մարտի են հրավիրում տարբեր պատումներում Խլաքցիները, Համգա փահլանները, Չմշկիկի աղջիկը, յոթ գորեղները և այլք: Թշնամիների տարբերություններից անկախ՝ մոտիվների հիմնական գործառույթը նույնն է: **Երդման** մոտիվը կրկին բավական ավանդական է և պատումների մեծ մասում կայուն արտահայտություն ունի: **Դավիթը սանրի վրա երդվելու փոխարեն երդվում է տարբեր պատումներում սուրբ նշանի, հմայիլի կամ Խաչ Պատարագինի վրա:**

Մի քանի պատումում (հատ. Բ, պատ. Ը, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Զ) ընդգծվում է հերոսի դեմ հյուսվող դավադրության իրավիճակը: Այս պատումներում կեղծ երդումից հետո **Դավիթը թուլանում է և չի կարողանում կռվել, և նրա փոխարեն նրա հագուստով կռվում է Խանդուրը:**

Հերոսի սպանության դեպքում պատումներում շատ տարբերություններ կան: Պատումների մեծ մասում **Դավիթը նետահարվում է ջրում, ապօրինի աղջկա, խորթ քրոջ կամ վրիժառու հարսնացուի կողմից** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, ԺԱ, ԺԵ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Ժ, ԺԲ, ԺԳ): Պատումների մյուս մասում (հատ. Բ, պատ. Ը, Թ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 5, 6) **Դավիթը կրկին սպանվում է ջրում, վրիժառու աղջկա կողմից, սակայն առավել ավանդական տաքացրած գութանի խոփի միջոցով:** Մի շարք պատումներում **Դավիթը սպանվում է դիմադրող թշնամիների՝** խլաքցիների (հատ. Բ, պատ. Գ, ԻԲ), Համգա փահլանի (հատ. Բ, պատ. Ժ, ԺԲ) կամ գորեղների (հատ. Բ, պատ. Է) կողմից:

Հերոսի սպանությանը հիմնականում բոլոր խմբերում հաջորդում է **Խանդուրի ինքնասպանության** մոտիվը: Մշո պատումներում մինչ ինքնասպանությունը **Դավիթը կանչում է ծեփին, նրանք գտնում և սպանում են Դավթին սպանողին** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ը, ԺԵ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Ժ, ԺԳ): Ալաշկերտի Ը և Թ պատումներում **սպանված Դավթին ձիու վրա են նստեցնում, որպեսզի Խանդուրին խաբեն, սակայն հնարքը չի ստացվում, և ինքնասպա-**

նությունը կայանում է (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ՍԴ, պատ. 5): Միայն այս խմբում է հանդիպում նաև **Վերգոյի և Խանդութի գրույցի** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ը, Ժ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, ԺԲ), երբ Վերգոն վշտահար հերոսուհուն առաջարկում չտխրել, քանի որ Դավիթը մահացավ, բայց ինքը կարող է փոխարինել նրան:

Կրտսեր հերոսի արտասովոր ծնունդ և մանկական չարություններ

Հորրորդ՝ Փոքր Միերի ճյուղը տարբեր ծավալներով հանդիպում է մեր ուսումնասիրության շրջանակում ներառված Մշո 20 պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Է, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԷ, Ի, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Զ, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ՍԴ, պատ. 5, 6, 7): Պատումների թվից անկախ՝ այս ճյուղը Մշո պատումների մեծ մասում բույլ արտահայտություն ունի և, ընդհակառակը, առավել ավանդական է Մոկաց խմբի համար:

Հերոսի **արտասովոր մանկության** հիպերմոտիվը տարբեր ընդգրկումներով կա բոլոր ճյուղերում, սակայն միայն չորրորդ ճյուղում այն ունի ընդգծված արտահայտություն և գաղափարական նշանակություն, քանի որ միայն չորրորդ ճյուղում են հերոսի **արտասովոր ծնունդն** ու հարակից **մանկական չարությունները** ընկալվում որպես երկակի էության արտահայտություն: Ընդհանրապես, Փոքր Միերը միանշանակ չի գնահատվում, ինչի հետևանքով էլ շատ, նույնիսկ ավանդական և մյուս հերոսների մասին պատմվող մոտիվները Միերի դեպքում այլ ընկալում, հետևաբար՝ արտահայտություն ունեն: Այստեղ իրացվում են **ափի միջի արյան** (հատ. Բ, պատ. Ա, Է, Ը, հատ. Գ, պատ. Զ, ԺԲ) կամ **տատմոր սպանության** (հատ. Բ, պատ. ԺԱ) մոտիվները, նաև **երեխաների ծեծի** (հատ. Բ, պատ. ԺԱ) և **քեռիների սպանության** (հատ. Բ, պատ. ԺԱ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Ը, ՍԴ, պատ. 6, 7) մոտիվները:

Եթե Մոկաց պատումներում հիմնականում այս մոտիվներով է պատճառաբանվում չորրորդ ճյուղի կենտրոնական հիպերմոտիվներից մեկը՝ **հոր և որդու բախումը**, ապա Մշո պատումներում, այս մոտիվների գործածության փոքր հաճախականության պատճառով

քիչ է հանդիպում նաև բախման մոտիվը, և ընդհանրապես թույլ է ընդգծված հերոսների հակադրությունը:

Մշո պատումների մեծ մասում Միերը ծնվում է Սասունից դուրս և գործողությունների մեջ է մտնում միայն այն ժամանակ, երբ ազգականները (Քեռի Թորոսը, Օհանը և ծռերը) գալիս են նրան տանելու: Այստեղից էլ առաջանում են երկու տիպաբանական խմբերի դիպաշարային հիմնական տարբերությունները: Ըստ այսմ էլ՝ այս մոտիվները Մշո շատ քիչ պատումներում են հանդիպում (հատ. Բ, պատ. ԺԱ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Ը, ՄԴ, պատ. 5):

Հոր և որդու բախում

Մշո որոշ պատումներում իրացվում է նաև հոր և որդու բախման հիպերմոտիվը, բնորոշ մոտիվներով՝ **Դավթի՝ օտար երկիր գնալու, ապարանջան տալու և աղջիկ բերելու, հոր և որդու մենամարտի** (ՄԴ, պատ. 5, 6, 7):

Կրտսեր հերոսի ազատում գերությունից

Մշո պատումներում չորրորդ ճյուղի փաստացի սկիզբը **Փոքր Միերի գերությունից ազատման** հիպերմոտիվն է (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Ը, ԺԱ, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, Ժ, ԺԲ, ԺԳ): Պատումների մեծ մասում հերոսի վերադարձմանը մասնակցում են Քեռի Թորոսն ու Ձենով Հովանը, երբեմն նույնիսկ մյուս ծռերը, ինչը կրկին վկայում է Մշո պատումների՝ վիպական աշխարհն ու հերոսների շրջապատը բազմամամարդ տեսնելու հակման մասին: Միայն Մշո պատումներում է հանդիպում ծռերի՝ Հոթոթ-Մոթոթի, Անուշ Բոթոթի, Չինով Օհանի, Ցռան Վեճոյի, Խոր Մանուկի թվարկումը (հատ. Բ, պատ. Ը)¹⁰⁵:

¹⁰⁵ Մասնավորապես այս հերոսներից Հոթոթ-Մոթոթը և Խոր Մանուկը կապվում են Միթրա-Միիր-Փոքր Միեր առասպելաբանական գուգահեռների հետ: Կ. Մելիք-Օհանջանյանը, քննելով այս հարցը, եզրակացնում է, որ այս հերոսներից Հոթոթ-Մոթոթը ծագումնաբանորեն կապվում է Միթրայի հետ պատկերվող ջահակիր ոգիների՝ Քաութոյի և Քաութոպատի հետ: Այս ոգիները միշտ ուղեկցում են արևի աստծուն և տարբեր խորհրդաբանություն ունեն: Մյուս հերոսը՝ Խոր Մանուկը, ըստ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, գուգահեռվում է արևի, այս դեպքում՝ իրն աստվածություն

Վրեժխնդրություն

Միերի ազատմանը հաջորդում են վրեժխնդրության ավանդական մոտիվաշարը: Այստեղ Միերը ծռերից որևէ մեկի (Քեռի Թորոս, Խոր Մանուկ) հետ կամ մենակ **կոտորում է թշնամիներին** (առավելապես Խլաքցիներ) (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Գ, Է, Ը, ԺԱ, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Ժ, ԺԲ, ՍԴ, պատ. 5¹⁰⁶, 6, 7): Խոր Մանուկի կամ Չենով Հովանի հետ է կապվում նաև միայն Մշո պատումներում հանդիպող **ազգականի ամուսնության** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Բ, Ը, հատ. Գ, պատ. Է): Այս ամուսնությամբ է պատճառաբանվում նաև առավելապես այս խմբում իրացվող **Աստղիկի (տաքբեր անուններ) հետ մենամարտի** (հատ. Բ, պատ. Բ, Ը, Զ, Է) մոտիվը:

Ինչպես նախորդ դեպքերում բավական ընդարձակ ու բազմամիջադեպ են Ալաշկերտից սերող Ը (հատ. Բ) և Զ (հատ. Գ) պատումները: Միայն այս պատումներում է իրացվում **Միերի և որբևայրի կնոջ, որդու համար ապարանջան տալու, Միերի որդու մանկական չարությունների, հոր և որդու կռվի** մոտիվները: Ըստ էության, այս պատումներում Դավթի ճյուղի նմանությամբ մեկ այլ ճյուղ է ուրվագծվում չորրորդ ճյուղում: Այս դեպքում, սակայն, այլ է լուծումը. Միերը սպանում է որդուն, ինչը դառնում է նրա հեռացման պատճառը: Հետաքրքիր է, որ **Դավթի՝ օտար երկիր գնալու, ապարանջան տալու և աղջիկ բերելու** մոտիվները բնորոշ են Մոկաց պատումներին, սակայն պատմվում են հենց Միերի դեպքում, այլ ոչ թե նրա որդու: Կարելի է ենթադրել, որ Մշո այս պատումների ասացողները ձգտել են իրենց սիրելի հերոսների վիպական վարքին ոչ բնորոշ մոտիվները ներկայացնել այլ հանգամանքներում, ինչի պատճառով էլ էպոսի ավանդական մոտիվների կիրառությամբ նոր հերոս է ստեղծվել:

Հվարեի (Hvare) հետ: Տե՛ս Մելիք-Օհանջանյան Կ., Միքա-Միքիլ Սասնա ծռերի մեջ, Երևան, 1946, ինչպես նաև նրա՝ Армянский народный эпос. Сасунские удалцы. Избранные варианты, Ереван, 2004, с. 340-341:

¹⁰⁶ Այս պատումում նոր ու հետաքրքիր դրվագներ կան: Նախ Չմշկիկ Սուրբանը արար է, ապա Միերը վրեժը լուծելիս ձեռքին Դավթի արյամբ լի մի կոտոշ ունի, ու քանի կոտոշի միջի արյունը եռում է, Միերը կոտորում է թշնամիներին:

Ամուսնություն

Հերոսի ամուսնության մոտիվները հիմնականում տարածված են Ալաշկերտից սերող պատումներում: Իրացվում են **Միերի ամուսնության** (հատ. Բ, պատ. Ա, հատ. Գ, պատ. Զ, Է, ԺԲ), **թնամի թագավորի հետ կռվի** (հատ. Բ, պատ. Բ, Ը), **փորձության ու կնոջ հետ մենամարտի, հորն ընկնելու ու պառավի միջոցով ազատման** և մի շարք այլ մոտիվներ¹⁰⁷:

Միեր և Ավդալ

Ավելի հանգամանալից անդրադարձի կարիք ունեն նախկինում չուսումնասիրված Ավդալ անունով հերոսը, նրա և Փոքր Միերի ու դև-պառավների հարաբերությունների մոտիվները: Եթե Մոկաց պատումներում դև-պառավները հիմնականում կապվում են վրեժխնդրության հիպերմոտիվի հետ, ապա Մշո պատումներում այլ դրսևումներ կան, որոնք առնչվում են Ավդալի հետ: Այս հերոսը գործում է «Սասնա ծռեր» էպոսի չորս պատումներում, պառավների հետ կապված մոտիվներից առաջ և հետո (հատ. Բ, պատ. Ը, Ժ, ԺԲ¹⁰⁸, հատ. Գ, պատ. Զ):

Այսպես, Հ. Նրգեյանի Ժ պատումում հորից դուրս գալուց, պառավին ու աղջկան սպանելուց հետո Միերը հանդիպում է Ավդալին, քաբցնում իր ով լինելը, քանի որ Ավդալը ցանկանում է նրան սպանել: Այստեղ տրվում է Ավդալի Միերի հակադրության բացատրությունը, և նշվում է Ավդալի ով լինելը: Այսպես, Ավդալը նշում է. «Ես Մլըսրա թագավորի շատ մոտիկ և համարյա սրտի սիրեկան մարդն եմ, որ իմ անունս ծուռ և ուժեղ Ավդալ կ'անվանեն: Նա ինձ ուղարկել է Շամա կողմը մի շատ կարևոր գործի համար. մինչև իմ վերադառնալը հիմա լսել եմ, որ այդ անբախտ մարդը, այն է՝ Մլըսրա թագավորը, են շուն-շան որդի Միերին բռնել է և բերել է Մլըս, սատ-

¹⁰⁷ Միայն Ը և Զ (հատ. Բ, հատ. Գ) պատումներում է իրացվում երրորդ ճյուղից հետաձգված **Մելիքի հետ մենամարտի** մոտիվը: Այս դեպքում մենամարտը պատճառաբանվում է նրանով, որ Միերի կամ ազգականի կինը Մելիքի նշանածն է:

¹⁰⁸ Այս պատումների համեմատական ընկությունը տե՛ս Համբարձումյան Հ., Բանավոր էպոսն ու գրական ավանդույթը. փոխազդեցության ուղղություններ ու հնարավորություններ, «Բանբեր Մատենդարանի», թիվ 20, էջ 153-168:

կացրել է քարկոծելով. բայց ի՞նչ արած նորա անորա հերը՝ Ադրա Մելիքի պատերազմի ժամանակ իմ եղբայրներ և իմ ազգականներ տաս մարդ կոտորել է: Ես պիտի նրան կենդանի բռնեի: Հիմա երբ սատկացրած է, գոնե թերի փափագս կատարեմ: **Այս փայտս կը տեսնե՞ս-սորանով մի քանիսը գոնե նրա հորի վրա խփեմ** (ընդգծումը իմն է՝ Հ. Հ.) և մի քանի անգամ թքցում ու վերադառնա՞նք Հալաբ» (հատ. Բ, պատ. Ժ, էջ 80):

Այս լսելով՝ Միերը սպանում է Ավդալին, հագնում նրա հագուստը, **կերպարանափոխվում**, գնում Հալեպ, ներկայանում Մըսրա թագավորին, գրուցում նրա հետ, շատակերությամբ զբաղվում, կերած կենդանիների ոսկորներով վնասում թշնամիներին: Ապա Ավդալ-Միերը գալիս է կնոջ՝ Գոհարի մոտ, խնդրում կերակրել իրեն ու պատմում, որ Միերը ողջ է, և ինքը «բրդում է դրել Միերի բերանը»: Հետո Ավդալ-Միերը մասնակցում է սկզբում իր ազգականների, ապա նաև սասունցիների կազմակերպած հոգեհացին: Պատուհասում է Վերգոյին և տղաներին: Ի վերջո, Միերը ստանում է իր ձին, ընդունում նախկին կերպարանքն ու սասունցիների հետ կոտորում թշնամական զորքերը:

Ս. Հակոբյանի ԺԲ պատումում, ազատվելով հորից, օգնական պառավին ու աղջկան սպանելուց հետո Միերը հանդիպում է Ավդալին: Տարբերություն այն է, որ այստեղ չկա Ավդալի ուղղակի խոսքը, և ասացողը անուղղակիորեն ներկայացնում է հերոսին: Կարևոր է, որ այս մոտիվում կրկին հիշվում է **Ավդալի մահակը**: Այստեղ ևս Միերը սպանում է Ավդալին, **կերպարանափոխվում**, մասնակցում քրիստոնյաների՝ իր պատվին տրվող հոգեհացին: Այստեղ Միերը հայերին բացահայտում է իր ով լինելը: Շարունակության մեջ Միեր-Ավդալը հանդիպում է Գոհարի հետ, հաց ուտում և պատասխանում նրա հարցերին՝ վստահեցնելով, որ Միերը ողջ է: Ապա ինչպես նախորդ պատումում, Միերը կիրառում է **ոսկորների հետ կապված հնարքը**. «Ավդալը խնդրեց ուրեմ միս տան: Սաղոտներուց հմեն մեկը տվեց ընդոր ուր ոսրոյից: Միերն ուր չուխի փեշն բռնած՝ կը ստանար ոսկրոներն ու կը կոծեր ընդոց վրեքի միսն ու չոր ոսկրոներ էլի կը քցեր փեշն: Յեփ վերջացուց կոծելն, սկսեց հանաք էնել. վազ

կ'իտար ու հետո փեշերն բաց կ'եններ, ոսկորներն կը շփռտեր էս ու էն կողմ: Կը պատմին, որ հըմեն-մե ոսկըռով յեռսուն մարդ կը սպաններ» (հատ. Բ, պատ., ԺԲ, էջ 221): Այսինքն՝ Միերը ուտում է միայն միսը, իսկ ոսկորները հավաքելով փեշի մեջ՝ օգտագործում է որպես զենք: Հետո Միերը ևս մեկ անգամ մասնակցում է իր հոգեհացին և պատժում սասունցիներին:

Ի տարբերություն նախորդ պատումների՝ Մ. Թորոյանի «Սասունա ծռեր» պատումում Ավդալի հետ կապված մոտիվները իրացվում են կրկին չորրորդ ճյուղում, սակայն ոչ թե հորից դուրս գալու և պառավի ու աղջկա սպանության մոտիվներից հետո, ինչպես նախորդ պատումներում է, այլ՝ առաջ: Ավդալը, լսելով Փոքր Միերի մահվան մասին, մի ծանր քար շալակած, տանում է նրա գերեզմանին դնելու: Միերը սպանում է Ավդալին, թաղում, քարը դնում գերեզմանի վրա, հագնում նրա շորերը, **կերպարանափոխվում** և ծպտված մտնում բշնամական գորբի մեջ: Ապա Ավդալ-Միերը ինչպես նախորդ պատումներում, երեքական անգամ այցելում է Գոհարին և քեռուն: Երեք այցելությունների ժամանակ էլ նրանից ակնկալում են տեղեկատվություն Միերի մասին: Հաց ուտելուց հետո նա յուրաքանչյուրին տալիս է իրենց ուզած պատասխանը: Երեք անգամ հաց ուտելը հիշեցնում է հայկական ժողովրդական հեքիաթներում դևերի հետ երեք անգամ հաց ուտելու տարածված մոտիվը («Հագաբան բլբուլի հեքիաթը», «Ալո Դինոյի հեքիաթը»): Ընդ որում՝ այստեղ ևս հերոսը փլավ ու միս է ուտում այն սկզբունքային տարբերությամբ, որ հեքիաթներում հերոսը չի առանձնացնում ոսկորները մսից, իսկ էպոսում Ավդալը դրանք առանձնացնում է՝ օգտագործելով որպես զենք:

Ժամանակագրորեն վերջին գրառված՝ Ս. Աբաջյանի պատումում Ավդալին հանդիպում ենք Միերին հորը գցելու մոտիվից առաջ և հետո: Ավդալն այստեղ արդեն չունի նախորդ պատումների հատկանիշները: Նա վերածվել է սովորական ծառայի, ով լուր է տանում Միերի մասին: Միերը, հորից դուրս գալով, սպանում է նրան, ապա հագնում նրա շորերը, հաց ուտում, ոսկորներով պատուհասում, ապա բացահայտում իր ով լինելը:

Թեև Ավդալ անունով կերպարին հանդիպում ենք ընդամենը չորս պատումում, սակայն նրա հետ կապված մոտիվներն իրացվում են բոլոր այն պատումներում, որտեղ գործում են վրիժառու, երկարաստիճ և օգնական պառավները՝ անկախ պատումների խմբից: Հետաքրքիր օրինաչափությամբ Ավդալը փոխարինում կամ փոխարինվում է պառավներով, և այս պատումներում տարբեր կերպ առկա է Միերի կերպարանափոխությունը:

Այսպես, վերևում ներկայացված պատումներում երկարատիճը դև պառավին չենք հանդիպում, իսկ Միերի հարսնացու Գոհարը Հալեայի թագավորի աղջիկն է, ում հայրը խոստանում է Միերին, որպեսզի ազատվի նրա ձեռքերից: Ճիշտ այնպես, ինչպես դևառավի մասնակցությամբ պատումներով վարվում է պառավը, երբ Միերը սեղմում է նրա ստիճքները: Այսինքն՝ չկա պառավը, սակայն կա նրա հետ կապված **աղջկան կնություն տալու մոտիվը**: Պառավի փոխարեն այս պատումներում հայտնվել է Ավդալը՝ պատժիչ կամ վրիժառության գործառույթով:

Ինչպես տեսանք, Ավդալը ցանկանում է Միերի գերեզմանին քար դնել կամ մահակով խփել: Հետաքրքիր է, որ Մոկաց Նախտ քեռու պատումում (հատ. Ա, պատ. Ա) պառավը մահակի փոխարեն օգտագործում է շերեփը նույն նպատակով և հիմնավորման բառացի նույնությամբ.

Գնաց խասավ մեկ ճամբխի միջին,
Տեսավ՝ պառավ մածնի շերեփ բռնի ձեռ եկավ.
Միեր ասաց. –պառավ հո՞ր տերթաս.
Պառավ ասաց. հոր տերթամ.
Ես լսի իմ Դավիթ սպանած ին,
Դավիթ յոթ տղա ձի սպանի ի
Ես լսի իմ Դավթին մեկ տղա կա՝ անուն Միեր-
Տերթամ, երկու էսա մածնի շերեփով
Չարկիմ վար Միերի գլխուն,
Սպանիմ, որ իմ սիրտ խովանա:
Միեր ելավ զպառավ բռնեց,
Ոտ էգի վար ոտաց,
Չպառավ ճղեց, էրավ երկու կտոր,
Էթավ էնդեխ՝ զնաց (հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 46-47):

Այսինքն՝ պառավը գնում է՝ մածնի շերեփով Միերին սպանելու և վրեժխնդիր լինելու Դավթի սպանած յոթ տղաների համար:

Մեկ այլ՝ հայոցճորցի Սկրտիչ Սարգսյանի պատումում Միերը նախ հանդիպում է երկար ստինքներով պառավին, ապա ամուսնանում նրա աղջկա հետ: Հետո Միերին հորն են գցում և նրան օգնում է պառավը, ում աղջկան սպանում է Միերը և հագնում նրա շորերը, հետո նույն արտաքինով, ինչ որ Ավդալը ներկայանում է թագավորին որպես դերվիշ: Ապա ոսկորները վրան կախելով՝ ներկայանում է կնոջը, ինչպես Ավդալը: Այստեղ էլ, թեև Ավդալ անունը չի հիշվում, բայց կերպարանափոխված Միերն Ավդալին է հիշեցնում¹⁰⁹:

Նույնը տեսնում ենք և Խապոյենց Ջատիկի պատումում (հատ. Ա. պատ. Ժ): Այս պատումի դիպաշարը թեև փոքր-ինչ տարբեր է, սակայն Միերը կրկին կերպարանափոխվում է: Այստեղ Միերը նախ պատուհասում է երկարաստինք պառավին, ստանում Գոհարին, ապա հորից հանող պառավին սպանելուց հետո դառնում է տերտերի մշակ, կովում նրա փոխարեն: Հետո նա մի այծ է մորթում, գնում թագավորի մոտ և այծի կողաշարով սպանում թագավորի մարդկանց, ճիշտ այնպես, ինչպես Ավդալը: Այծի կողաշարով մարդկանց սպանությանը մոտիվը կա նաև Նախո Քեռու պատումում:

Ապարանցի Բարսեղ Սահակյանի պատումում Միերը Ջուլիակի տղա է ձևանում, այսինքն՝ կրկին առկա է կերպարանափոխությունը, սակայն առանց Ավդալի (հատ. Բ, պատ. ԺԷ):

Այրարատցի Մուրադ Հովսեփյանի պատումում Փոքր Միերը, ինչպես ժողովրդական հեքիաթների մոտիվներում, կերակրվում է Քուլընկի դևի քրոջ կողմից և ընկերանում Դևի հետ: Այստեղ նույնպես Միերը հյուրասիրվում է թագավորի պալատում, սակայն թագավորի մարդկանց նկատմամբ հաշվեհարդար է տեսնում ծիրանի կորիզներով: Նաև կերպարանափոխվելով՝ որպես դերվիշ-բժիշկ գալիս է Սասուն (հատ. Բ, պատ. ԺԳ):

¹⁰⁹ Ոստանա տուն և Թլոլ Դավթ, «Ազգագրական հանդես», գիրք XXI, Թիֆլիս, 1911, էջ 127-149:

Պատումների տիպաբանական քննությունը փաստում է Ավդալի անունով հերոսի անուղղակի կամ ուղղակի առկայությունը էպոսի բազմաթիվ պատումներում, սակայն դժվար է ճշգրտորեն որոշել այս կերպարի ծագումն ու գործառնությունը:

«Անճանաչողների բառարանում» Ավդալ անունը ստուգաբանվում է որպես դերվիշ և ճգնավոր: Նաև ըստ արաբական *abdal*-ի՝ որպես՝ 1. «սրբերի աստիճաններից մեկը» (Իսլամում - Հ.Հ.)¹¹⁰: Թուրքերենում, բացի դերվիշ իմաստից, անունը ստացել է «պարզամիտ», «միամիտ», «անմիտ», «ապուշ» իմաստները՝ նույնանալով «*aptal*» բառին¹¹¹: Նույն կերպ է ծանոթագրում այս բառը Կ. Մելիք-Օհանջանյանը¹¹²:

Արաբերենում բառն ունի մաս ալլ իմաստներ՝ 1.ինչ-որ բանի «մնացորդ», 2. գերազանցել ինչ-որ մեկին «հովանավորել», մրցել «առաջնության համար» և այլն¹¹³: Թուրքերենում՝ «*av*» արմատը նշանակում է «որս», այստեղից՝ ավչի՝ «որսորդ» բառը, որ կիրառվում է մաս հայերենում¹¹⁴: Այս ստուգաբանություններն էլ ցանկության դեպքում կարող ենք կապել վերևում ներկայացրած մոտիվների: Ունենք և մրցության իրադրություն. Ավդալը կարծես մրցում է, գերազանցում բոլորին իր շատակերությամբ ու շատ խմելով: Նաև Ավդալը դերվիշի պես թափառական է, ծպտված, խաբում է բոլորին: «*Avd*» արմատը կարող է ունենալ մաս «վրեժ» իմաստը: Բառի այս ստուգաբանությանը համապատասխանում է Ավդալի մասնակցությամբ մոտիվներում վրեժխնդրության մոտիվ-շարժառիթը:

Այսպիսով՝ Ավդալի հետ կապված մոտիվները տարբեր պատումներում որոշակիորեն համապատասխանում են անվան ստուգաբանություններին: Այս մոտիվների մի մասը, օրինակ, **վրեժ-խնդրությունը, շատակերությունը, թափառականություն-դերվիշությունը**, ամենայն հավանականությամբ, ժողովրդական ավելի ուշ

¹¹⁰ Աճառյան Հ., Հայոց անճանաչողների բառարան, հատոր Ա, Երևան, 1942, էջ 329:

¹¹¹ Турецко-русский словарь /сост. Баскаков А. Н./, Москва, 1977, с. 59.

¹¹² Армянский народный эпос Сасунские удалцы. Избранные варианты, с. 30.

¹¹³ Арабско-русский словарь /сост. Баранов Х. К., Москва. 1957, с.770.

¹¹⁴ Турецко-русский словарь /сост. Баскаков А. Н./ Москва, 1977, с. 76.

ստուգաբանության հետևանք են: Հետաքրքիր է Ավդալի ենթադրյալ կապը որսորդության թեմայի հետ:

Այս ենթադրությունը փաստվում է նաև նրանով, որ Ավդալ (Աբդալ) անունով է հայտնի Դաղստանում ապրող ժողովուրդների լակերի ու ցախուրների, նաև ավարացիների, դարգինցիների, որսորդության աստված, վայրի այծերի ու եղջերուների հովանավորը¹¹⁵:

Որսորդության թեմատիկայի առկայությունը հիմնավորվում է նաև անտառների հետ կապված պառավների հետ նույնությամբ, ինչպես նաև այլ փաստերով: Այսպես, վերևում բերված Ժ և ԺԲ պատումներում կայուն են Ավդալի արտաքինի ու պարագաների նկարագրությունը, ինչպես նաև ոսկորների միջոցով իրականացվող սպանությունների մոտիվը, ինչն էլ մեզ հնարավորություն է տալիս այս կերպարը համեմատելու Աբդալ-Ավդալի և նման գործառույթներ ունեցող այլ աստվածությունների հետ:

Նախ, բնության հովանավոր, անտառների հետ կապ ունեցող աստվածություններն ու ոգիները ավանդաբար ծածկված են լինում մազերով: Այսպես, Մանուկ Թորոյանի պատումում Սիեր-Ավդալը այնքան խիտ մազածածկույթ է ունենում, որ անճանաչելի է դառնում.

Ելավ հագավ Ավդալի շորեր,—

Դե, Սիեր ուժեղ մարթ մ'էր,

Ուր մազ շատ գ'իկար. (ընդգծումը մեր է՝ Հ. Հ.)

Քառսուն օր մացեր էր հորու մեջ

Ուր ռանգ կորցուցեր էր (հատ. Ա, պատ. Ը, էջ 340):

Մագառատությամբ են բնութագրվում նաև վայրի բնության այլ աստվածություններ նույնպես: Մասնավորապես, Մեզիտլը՝ աղիգների առասպելաբանության մեջ, և վրացական Օչակոչեն, տղամարդ Ալմասները՝ չեչենների և ինգուշների, Ելտաները՝ վայնախնե-

¹¹⁵ Мифы народов мира, Энциклопедия в двух томах (второе издание), том 1. Москва, 1987, с. 22. Накусова Н. Т., Образ покровителя охоты в осетинской мифологии. «Духовная культура осетин и современность: проблемы и перспективы». Сборник научных статей. Материалы республиканской научно-практической конференции, Владикавказ, 2009, с. 226.

րի առասպելաբանության մեջ: Լեզգիների մոտ ծեր ու տգեղ, մազա-
ռատ կին է Ալ Պաբը, լակերի մոտ՝ Ալման Խաթունը: Այս պառավ-
ները շատ նման են մեր էպոսի ու հեքիաթների պառավներին:

Լակերի հավատալիքներում Ավդալը խանգարում է որսորդնե-
րին սպանել գազանին՝ մահակով շեղելով նետերը, եթե որսից առաջ
նրան հատուկ աղոթքներ չեն ուղղել: Հաջողությամբ դեպքում Ավ-
դալին գոհաբերում էին գազանի սիրտն ու լյարդը, իսկ ոսկորները
չէին գցում և չէին այրում, քանի որ Ավդալը կենդանացնում էր գա-
զանին:

Աբխազների մոտ Ավդալի հետ միասին կենդանիների տիրա-
կալը Աղիզվն է՝ կույր ու խուլ: Նա երեք դուստր ունի, որոնք սի-
րային կապի մեջ են մտնում որսորդների հետ: Նրանք՝ Աղիզվն և
սղջիկները, սնվում են գազանների մսով, ապա հավաքում են ոս-
կորներն ու կաշին և մահակի կամ, մտրակի հարվածով կենդանաց-
նում սպանված կենդանուն¹¹⁶: Ինչպես տեսանք, Ավդալը միսն ու-
տելիս առանձնացնում է ոսկորները, հնարավոր է ենթադրել այս մո-
տիվների որոշակի նմանություն:

Ըստ օսերի հավատալիքների՝ առանց որսորդության աստվա-
ծություն Աֆսատիի թույլտվության որսորդները չէին կարող որս ա-
նել: Ըստ այդմ էլ՝ չենթարկվող որսորդները պատժվում էին: Նախո
Քեռու Ա, Հակոբ Նրգեյանի Ժ և Սարգիս Հակոբյանի ԺԲ պատում-
ներում Փոքր Միերը որսում է Հալեբի թագավորի որսը և պատուհա-
սում նրա որսորդներին.

Քառսուն տարի անցավ,
Գոհար խաթուն մեռավ:
Միեր ելավ գուր ձին խեծավ,
Գնաց նեճիր աներ:
Նեճիրվանքտեր զՄիեր բռնեցին,
Տարան, թլեցին խուր վե:
Մեկ շիվար պառվուն բան չկրեր, մեկ աղջիկ կրեր:
Պառավ ասաց. «Իմ աղջիկ տանեմ,

¹¹⁶ Вирсаладзе Е. А., Грузинский охотничий миф и поэзия. Москва, 1976, с. 41.

Քցեն խուր վե մոտ Միեր,
Որ իմ աղջկան մոտեն տղա մ'ելնի,
Ելնի փեհլանություն անի, մենք լե ապրինք
(հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 49):

Այս համատեքստում հնարավոր ենթադրել, որ Ավդալի Միերին պատժելու ցանկությունը կապված է չթույլատրված որսի հետ:

Կովկասյան Ավդալը համարվում է Դալիի՝ վրացական (սվանական) որսորդության աստվածուհու, վայրի կենդանիների հովանավոր ու տիրուհու որդին, այստեղից նաև ստուգաբանվում է հերոսի անունը՝ «av»+«dal»: Դալին ներկայանում է որպես երկարամազ, սպիտակամաշկ գեղեցկուհի, ով գայթակղում է որսորդներին, կենակցում նրանց հետ, ապա նրանց որսորդության մեջ հաջողություններ պարգևում, կամ ընդհակառակը, կորստյան մատնում:

Ընդհանրապես, վայրի բնության տիրուհիները, հատկապես կովկասյան ժողովուրդների նմանատիպ առասպելներում ունենում են տղամարդ համապատասխանություններ, իրենց անվանը մոտ կամ նման անունով: Այս երևույթը մեկնաբանվում է հիմնականում մայրիշխանությունից հայրիշխանություն անցման համատեքստում. «Գլխավոր աստվածության գործառույթները աստիճանաբար անցնում են տղամարդ աստվածությանը, սակայն կենդանիների տիրուհին շարունակում է մնալ նրա կողքին: Որոշ դեպքերում նա պահպանում է իր անկախ վիճակը, այլ դեպքերում նա ենթարկվում է արական սկզբին, այլ օրինակներում ընդհանրապես մոռացության է մատնված, և հին հավատալիքների հետքերը զգացվում են միայն որոշ՝ իրենց գաղափարական հիմքերը կորցրած արգելքներում և առանձին սովորույթներում»¹¹⁷: Տարբեր դարաշրջանների առկայության տեսակետն այսօր այլևս գիտական շրջանառության մեջ չէ, սակայն սրանով չի բացառվում գույգ՝ տղամարդ-կին աստվածությունների առկայությունը:

¹¹⁷ Նույն տեղում, էջ 38:

Ըստ այսմ էլ՝ Ավդալը կարող է համարվել ինչպես Դավիթի գույգ կերպար, այնպես էլ նրա ամուսին ու եղբայր, ինչի հետևանքով տրամաբանական է նաև կերպարային փոխտեղումը: Ըստ Ե. Վիր-սալաձեի՝ քրիստոնեության հաստատման հետ երկարամազ, գեղեցկուհի Դավին աստիճանաբար դիվանում է՝ վերածվելով պառավ կախարդուհու, վիուկի՝ Ալի անունով¹¹⁸: Կովկասյան ու ասիական շատ ժողովուրդների մոտ նույն գործառույթները, արտաքին տեսքն ու հիմնական ատրիբուտներն ունեն ավասները, ավաստները և այլք: Այս վիուկի արտաքինի նկարագրությունը շատ ընդհանուր գծեր ունի մեր էպոսի պառավների հետ: Այս տեսության համատեքստում նույնպես հնարավոր է անդրադառնալ մեր էպոսի պառավների ու Ավդալի հարաբերությանը:

Իհարկե, դժվար է ճշգրտորեն սահմանել, թե ինչ բնույթ ունեն վիպական ավանդությունների այս կապերը. գործ ունենք փոխառությունների¹¹⁹, թե՞ այլ երևույթների հետ: Ուսումնասիրության այս փուլում կարող ենք միայն արձանագրել մոտիվային ու կերպարային նմանություն-համընկնումները, ինչպես նաև էպոս-հեքիաթ ժանրային փոխազդեցությունները, որոնց հետագա ուսումնասիրությունը կարող է նոր ու հետաքրքիր բացահայտումների հնարավորություն տալ:

Հեռացում և վերադարձի պայման

Այն պատումները, որտեղ չկան Ավդալի հետ կապված մոտիվները, չորրորդ ճյուղը շատ սեղմ է: Այն ավարտվում է **հողի թուլացման և հերոսի քարի մեջ կամ քարայրում փակվելու** (հատ. Բ, պատ. Ա, Բ, Է, ԺԱ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Ը, Ժ, ՍԴ, պատ. 5, 6, 7) մոտիվներով: Երկու դեպքում կան նաև **Միեր գրպարտության և տնից վտարման, հոր գերեզմանին գնալու, նրա խորհրդով քարայրում փակվելու, տղայի կամ աղջկա հետ գրույցի** մոտիվները (ՍԴ, պատ. 6, 7): Որոշ դեպքերում առկա է ավանդական **վերջաբանը** (հատ. Բ, պատ. Ա, Ը, ԺԱ, հատ. Գ, պատ. Ե, Է, Ը): Այստեղ ընդամենը երկու

¹¹⁸ Նույն տեղում, էջ 136:

պատումում է իրացվում Սիերի վերադարձի պայմանի մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ա, հատ. Գ, պատ. Ժ):

Գրքի այս մասում մենք հնարավորինս համապարփակ ներկայացրինք Մշո տիպաբանական խմբի պատումների մոտիվային համակարգը: Իհարկե, հնարավոր չէ ամբողջությամբ ընդգրկել դիալալային մակարդակի բոլոր մանրություններն ու տարբերությունները, և երևի թե դա անհրաժեշտ ու նպատակարհարմար էլ չէ: Յուրաքանչյուր ասացողի դեպքում պատումը, թեկուզև նույն տիպաբանական խմբի վիպաստեղծման ժառանգված ավանդույթի սահմաններում, բազմաթիվ նորություններ է դրսևորում, որոնք հիմնականում համակարգային բնույթ չունեն և նույնիսկ համեմատվող հատկանիշ չեն կարող համարվել: Հիպերմոտիվային հիմնական հարացույցը մնում է նույնը. փոխվում են այն իրացնող որոշ մոտիվներ, կամ դրանց տեքստում՝ դասավորման հերթականությունը: Տիպաբանական խմբի ներսում կապված վիպասացի և պատումի լեզվական-բարբառային միջավայրի փոփոխության հետ փոխվում են նաև պատկերավորման և արտահայտության առանձնահատկությունները, ոճավորման եղանակները և այլն:

2. ՄՈԿԱՅ ՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ՄՈՏԻՎԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Մեր ուսումնասիրության շրջանակում ընդգրկված Մոկաց 39 պատումներում տարբեր կերպ արտահայտվել են մոտիվային համակարգի ձևավորման և իրացման ընթացքի նախորդ մասում ներկայացված առանձնահատկություններն ու օրինաչափությունները:

Կապված ճյուղային համամասնության վերևում ներկայացված պատկերի հետ՝ Մոկաց տիպաբանական խմբի պատումներում իրացվող հիպերմոտիվների և մոտիվների մի մասը, հատկապես առանցքային՝ երրորդ ճյուղում հանդիպող մոտիվները, ընդհանուր են մյուս տիպաբանական խմբերի հետ: Նոր մոտիվները պայմանավորված են Մոկաց պատումների համակարգային յուրահատկություններով և պատճառահետևանքային կապերով են կապվում միմյանց հետ:

Մեկ ճյուղի սահմաններում մոտիվներն ու դրանց առանձին խմբերը միավորող հիպերմոտիվները միմյանց են միանում կապ-մոտիվներով: Առանձին մոտիվներ խմբավորվում են գլխավոր ու երկրորդական կերպարների շուրջ. «Սասնա ծռերի» գլխավոր հերոսները, կենտրոնական գործող անձերը գուրգուլ ու թրով զինված հզորներ-փահլևաններ, ըմբիշներ են, որոնց շուրջ պատմվում են բազմաթիվ սխրագործական և այլ սյուժետներ ու մոտիվներ «համաշխարհային սյուժետների արխիվից»,– գրում է Մ. Աբեղյանը (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 458):

Թեև չի սահմանվում «համաշխարհային սյուժետների արխիվ» սավաճը, սակայն ենթադրելի է, որ Մ. Աբեղյանը նկատի ունի էպիկական այն ստեղծագործությունները՝ առասպելներ, վիպական երգեր, էպոս, բիլինա, որոնց տարբեր մոտիվներին նա հղումներ է կատարում իր աշխատանքում:

Դեռևս էպոսի երկրորդ պատումի գրառումից հետո, համեմատելով իր և Գ. Սրվանձտյանի պատումները, ի թիվս այլ հատկանիշների՝ Մ. Աբեղյանը առանձնացնում է կերպարային համակարգի և հերոսների գործառնությունների նորությունները. «Դէպի չարը միտում անհուն ոյժի ներկայացուցիչ Միերի պատմութիւնը, ինչպէս

և մի քանի հերոսներ և հերոսուհիներ, գրեթե ամբողջ նոր է մեր վա-
րիանտում...» (Դաւիթ և Միէր, էջ Դ): Հետագա գրառումները միայն
ապացուցեցին գիտնականի կռահումը, քանի որ առավելապես Մո-
կաց խմբի պատումներում է համապատասխան մոտիվներով
երևում Փոքր Միերի երկակի էությունը, ինչն էլ կապված է այս խմբի
պատումներում առասպելական շերտերի կենսունակության հետ:

Բացի դրանից՝ Մոկաց խմբում տարբերություններ են արձա-
նագրվում երկրորդական հերոսների, երբեմն էլ գլխավոր հերոսների
անունների դեպքում: Այս երևույթն օրինաչափ է բանահյուսական
տեքստերի գոյության և փոխանցման գործընթացի համար, քանի
որ տեքստը տարբերակից տարբերակ և մաս խմբից խումբ փոփո-
խություններ է դրսևորում հատկապես երկրորդական կարևորու-
թյան հատկանիշների դեպքում: Փոփոխության ենթակա են առա-
ջին հերթին տեղանունները, անձնանունները, երկրորդական հերոս-
ները և վիպական միջավայրն ամբողջացնող, իմաստաբանորեն և
գործառականությամբ համեմատաբար թույլ ծանրաբեռնված մյուս
տարրերը:

Երկրորդական և մույնիսկ գլխավոր հերոսների անունները են-
թարկվում են տեղային-բարբառային, երբեմն էլ ասոցատիվ փոփո-
խություն-հարմարեցումների:

Էպոսի առաջին ճյուղի դեպքում մենք գործ ունենք երկու գլխա-
վոր հերոսների և մի քանի երկրորդական հերոս-հերոսուհիների
հետ: Մոկաց խմբի պատումները հարազատ են մնացել ավանդա-
կան վիպական անուններին այն դեպքում, երբ Մշո պատումներում
չկա եղբայրների անվանման միասնականություն, և ավելի հաճախ
հիշատակվում են Աբամելիք, Ասլիմելիք, Ադնամելիք և այլ ձևերը:

Նաև պատումներին բնորոշ է ընդհանուր առասպելաբանու-
թյան մեջ ընդունված հերոսին գործառությամբ կամ որևէ հատկանի-
շով հիշելը: Այս դեպքում դեր է խաղում մասնասացողների հիշողու-
թյունը: Մոռանալով երկրորդական հերոսի անունը՝ բանասացը
նշում է նրա հատկանիշը: Այսպես, թագավորները պատումներում
հիշատակվում են հիմնականում ընդհանուր «Խաչապաշտ» կամ
«Կռապաշտ» անուններով: Միայն Մոկաց պատումներում է հիշ-

վում քաղաքների Գազիկ անունը (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԻԵ, հատ. Գ, պատ. Ա, Գ, Դ): Նույն կերպ Մշո պատումներում է հիշվում կռապաշտ քաղաքների Սենեքերիմ անունը, որն այստեղ այդքան էլ տարածված չէ (հատ. Ա, պատ. Է, ԻԲ): Ուշ գրառված Մոկաց պատումները (հատ. Գ, պատ. Ա, Գ, Դ) նախընտրում են բշնամու Բադդադի խալիֆ անվանումը, ինչը քերես համահավաք բնագրի ազդեցության հետևանք է:

Հերոսուհու դեպքում Մոկաց պատումները հիմնականում միասնականություն են հանդես բերում կրկին անորոշ «քաղաքների աղջիկ» անվանման շուրջ: Հերոսուհու գործունեության հետ են կապված հիմնականում պատումների այս խմբում հանդես եկող հոգևորականների կերպարները՝ տարբեր անուններով ու կոչումներով՝ վարդապետ (հատ. Ա, պատ. Գ Է, ԺԹ), քահանա (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԲ, հատ. Գ, պատ. Գ), Մելիքսեք քահանա (հատ. Ա, պատ. ԺԱ), Վարթպատրակա եպիսկոպոս (հատ. Ա, պատ. Ի), տիրացու (հատ. Ա, պատ. ԻԲ), տերտեր (հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺՁ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Դ): Այս կերպարները գրեթե չեն մասնակցում գործողություններին և դիպաշարերում ունեն միևնույն գործառույթը. նպաստում են հերոսի ազգային-կրոնական ինքնության պահպանմանը:

Ընդգծված տարբերություններ են նկատվում նաև մեկ այլ հերոսուհու՝ Մսրա Մելիքի կնոջ հետ կապված մոտիվներում: Այս հերոսուհին, ըստ էության, որոշ բացառությամբ գործում է միայն Մոկաց պատումներում (հատ. Ա, պատ. Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԹ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ա, Գ), ըստ այդմ էլ՝ նրա հետ կապված մոտիվները բնորոշ են միայն այս խմբին: Պատումներում հերոսուհին առավելապես հիշվում է անորոշ՝ «Մելիքի կին» անունով, միայն երկու պատումներում պահպանել է Իսմիլ և Ասմի խաթուն անունները (հատ. Ա, պատ. Ե, հատ. Գ, պատ. Գ):

Պատումների խմբերի միջև կերպարային համակարգի գլխավոր տարբերությունը նկատվում է երրորդ ճյուղերից սկսած, երբ Մոկաց տիպաբանական խմբում գործողության մեջ է մտնում Չենով Հովանը: Հովանն ունի հստակ գործառույթներ, որոնք էլ վիպական

տեքստում իրացվում են ներհատուկ մոտիվներով: Ուշագրավ է, որ գրեթե նույն գործառույթներն ունի Քեռի Թորոսը Մշո պատումներում: Վաղուց նկատվել է, որ այս երկու, ըստ էության, նույն կերպարների դեպքում տիպաբանական խմբերը տարբեր վերաբերմունք են դրսևորում: Մոկաց պատումներում առավել մեծ է Հովանի դերը, իսկ Մշո պատումներում՝ Քեռի Թորոսինը: Այս երևույթը հնարավորություն է տվել ենթադրելու, որ սա կապված է մայրիշխանության¹¹⁹ կամ պատմական հիշողությունների հետ (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 372-380): Երկու հերոսներն էլ՝ Մոկաց պատումներում Չենով Հովանը, իսկ Մշո խմբում՝ Քեռի Թորոսը, ընդգծված վիպական կերպարներ են՝ ընտանեկան ավանդույթի պահպանության, հերոսների օգնության, երկրի պաշտպանության, որոշակի քաղաքական իշխանության գործառույթներով:

Մոկաց գրեթե բոլոր պատումները հիշատակում են Չենով Հովանին, սակայն որոշ պատումներում նրա հետ կապված մոտիվներն մոռացվել են: Էպոսի պատումների խմբերում Թորոսի և Հովանի տարբերակվածությունը հատկապես կենտրոնական՝ Դավթի ճյուղում և առանցքային մոտիվների դեպքում վկայում են տիպաբանական խմբերի տարբերության մասին:

Բացի դրանից՝ տարբերությունները կապված են լեզվական բարբառային միջավայրի առանձնահատկությունների հետ: Երբեմն հնչունային աննշան տարբերություններ կան գլխավոր և երկրորդական հերոսների անունների, երբեմն էլ՝ մականունների դեպքում: Սակայն այդ փոփոխությունները տեղային-մասնավոր բնույթ ունեն և չեն կարող իբրև պատումների խմբերի տարբերական հատկանիշ դիտվել:

Մոկաց տիպաբանական խմբի պատումների մի ծավալուն մասում (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԹ, Ի, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ) կա կամ հիշատակվում է առաջին ճյուղ, իսկ հինգ պատումներ (հատ. Ա, պատ. Գ, Դ, Է, Ի, հատ. Բ, պատ. ԺԹ) գրառվել են միայն այս ճյուղով:

¹¹⁹ Мелик-Оганджян К., Армянская народная эпическая поэзия, с. 39.

Պատումներում առաջին ճյուղն ունի միևնույն ծավալն ու ամբողջությամբ, ինչով էլ պայմանավորված է մոտիվային համակարգը:

Յուրային-օտար հակադրություն

Կար չկար մի ժամանակ՝

Մի Կռապաշտ թագավոր կար,

Մի Խաչապաշտ թագավոր:

Են ժամանակ վոր թագավոր, վոր գորեղ կըլնի՝

Են մեկելից խարջ կ'առնի (հատ Ա, պատ. Գ, էջ 127):

Առաջին ճյուղի ավանդական, բանաձևային սկիզբի **յուրային-օտար հակադրության կամ կողմերից մեկի ենթակայության** հիպերմոտիվը դիպաշարակերտ նշանակություն ունի և կանխորոշում է գործողությունների հետագա զարգացումն ու հաջորդող մոտիվաշարերը:

Հակադրությունը այս կամ այն կերպ առկա է էպոսի բոլոր պատումներում և բոլոր չորս ճյուղերում: Պատումներում այս հիպերմոտիվը միավորում է **հարկահանության**, ապա՝ **ամուսնության պահանջի**, որոշ պատումներում էլ ուղեկցվող են Խաչապաշտ թագավորի աղջկա **անձնագոհության** մոտիվները: Այս մոտիվները տարբեր կերպ և տարբեր ծավալներով են իրացվում: Գերակշռում է խաչապաշտ թագավորի կամ խաչապաշտների ենթակայության նշումը (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, ԻԲ, հատ. Բ պատ. ԺԹ, հատ. Գ, պատ. Դ):

Պատումների մեծ մասում աղջկա ամուսնության և անձնագոհության պայման է քրիստոնյա հոգևորականի (տարբեր անուններով) առկայությունը: Քիչ չեն նաև մոտիվների նոր տարբերակները: Այսպես, նույն ասացողի Ժ և ԺԱ (հատ. Ա) պատումներում բախման նախապատրաստություն ընդհանրապես չկա, **հակադիր ուժերը բարեկամներ** են: Այսինքն՝ մոռացվել է ճյուղի առանցքային մոտիվը: Նույնը տեսանելի է նաև ԺԲ պատումում (հատ. Բ), որտեղ կռապաշտ թագավորի գործառույթն իրացվում է քուրդ բեկի տղայի միջոցով, այն էլ՝ սիրահարվածության հիմնավորմամբ, ինչի հետևանքով էլ հակադրությունը շատ թույլ է արտահայտված:

Նման դրվագի առկայությամբ բախումը թույլ է մաս ԻԴ պատումում (հատ. Ա): Ի (հատ. Ա) պատումում ընդգծվում է յուրային-օտար հակադրության կրոնական մասը, ինչի արդյունքում էլ խաչապաշտ թագավորի աղջկա գործառույթն իրացվում է տերտերի աղջկա միջոցով, իսկ աղջկան համձնելու որոշումը կայացնում է Վարթպատ-րակա եպիսկոպոսը:

Հակադրության հիպերմոտիվի յուրահատուկ իրացում ենք տեսնում Բ հատորի ԺԶ պատումում: Այստեղ ավելի ուժեղ է խաչապաշտ թագավորը: Կռապաշտ թագավորն ամուսնանում է քաղաքական նկատառումներով և նույնիսկ խոստանում թագավորության կեսը: Իսկ մեկ այլ՝ Գ հատորի Գ պատումում թագավորին Ճովինարի հետ ամուսնանալու խորհուրդ են տալիս կուռքերը, իսկ աղջիկն իր հետ վերցնում է ոչ միայն հոգևորական, այլև խոհարար:

Հարկահանություն

Հարկահանության հիպերմոտիվի (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, հատ. Բ, պատ. ԺԹ) հետ են կապվում հերոսուհու **գեղեցկության նկարագրության** ու **հարկահանների հիացմունքի** մոտիվները (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, հատ. Բ, պատ. ԺԹ): Որոշ դեպքերում այս մոտիվներին հաջորդում է **կռվի կամ բախման նախապատրաստության** մոտիվը (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, ԺԹ, Ի, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ), ապա բախումը կանխվում է **հերոսուհու անձնագոհությամբ** (հատ.Ա, պատ. Գ, Է, ԺԹ, ԻԲ, հատ. Բ, պատ. ԺԹ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ):

Անարատ հղություն և երկվորյակ եղբայրների ջրային ծնունդ

Եթե վերոհիշյալ մոտիվները հանդիպում են մաս մյուս տիպաբանական խմբերում, ապա **անարատ հղության և երկվորյակ եղբայրների ծննդի** հիպերմոտիվն իր պատումային իրացումներով գերազանցապես բնորոշ է Մոկաց պատումներին (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, Ժ, ԺԱ, ԺԹ, Ի, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ, ԺԹ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ): Տարբերություններով հանդերձ, այս հիպերմոտիվը հիմնականում իրացվում է կայուն մոտիվներով՝

խնդրանք ամուսնուն, գրոսանք կամ ուխտագնացություն (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԱ), **աղբյուրի հայտնաբերում** (հիմնականում ծովի մեջ բացվող) և **հղիացում** (հատ. Ա, պատ. Է, ԺԹ, Ի, ԻԳ, ԻԲ, ԻԵ, ԻԴ):

Որոշ պատումներում, ինչպես, օրինակ, Ժ, ԺԱ, Ի, ԻԴ (հատ. Ա), կան լրացուցիչ ուշագրավ մոտիվներ, որոնց իրացման հաճախականությունը թեև բավական փոքր է, սակայն դրանք բնորոշ են այս տիպաբանական խմբի գաղափարական ու արտահայտչական հղացքին: Այդպիսին է, օրինակ, աղջկա՝ **ձիու սմբակի առաջացրած փոսից ջուր խմելու** մոտիվը, որն ընդգծված առասպելական կամ հեքիաթային ծագում ունի:

Անարատ հղության ու **եղբայրների գերբնական ջրային ծննդյան** (հատ. Ա, պատ. Է, Գ, Ժ, ԺԱ ԺԹ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ) մոտիվների տարբերակներն հիմնական դրսևորումներով հանդիպում է միայն Մոկաց պատումներում: Որոշ նոր մոտիվներ, եթե նույնիսկ նոր են այս ճյուղում, այդուհանդերձ, նոր չեն էպոսի մոտիվային ֆոնդի համատեքստում¹²⁰:

Մոկաց պատումների համակարգային յուրահատկության արդյունք է այս պատումներում կրոնական թեմայի բազմակերպ առկայությունը: Այսպես, գրեթե բոլոր պատումներում առկա հոգևորականները գործողության անմիջական մասնակիցներն ու ուղղորդողներն են: **Աղջիկը նրանց հետ է աղոթում**, նրանց տված **թասով խմում**, **հոգևորականները փրկում են տղաների կյանքը** և այլն: Թերևս այս միտման արտահայտություն է **տղաների անվանակոչության** մոտիվը հոգևորականների (հատ. Ա, պատ. Գ, Ժ, ԺԹ, Ի) կամ **հրեշտակի** կողմից (հատ. Ա, պատ. ԻԴ):

Անարատ հղության մոտիվի հետ է կապված նաև հիմնականում Մոկաց պատումներում հանդիպող խաչապաշտ աղջկա կողմից **կռապաշտ թագավորին խաբելու** կատակային մոտիվը.

Ասաց. –Դու շատ գորեղ իս.

Խոսեցիր, քո բերնի հելըմ ես առա,

¹²⁰ Ուշագրավ է Բ հատորի ԺԶ պատումում իրացվող **աղջկա երագի** մոտիվը: Երագում մի ծերունի աղջկան տեղեկացնում է նրա ապագայի մասին, ապա գուշակում, որ աղջկա որդին վանք է հիմնելու և այլն:

Ընդուց տղով էլա:

Թագավորի խելք ինկավ (հատ. Ա, պատ. Գ, էջ 129):

Հոր կամ հայրացուի սպանություն

Մոկաց պատումների մեծ մասում պահպանվել է մաս եղբայրների կողմից **հոր կամ հայրացուի սպանության** հիպերմոտիվը, որը, սակայն, տարբեր կերպ է իրացվում: Պատումների գերակշիռ մասում առկա է տղաներին կուռքերին **գոհաբերելու խոստման** մոտիվը (հատ. Ա, պատ. Գ, է, Ժ, ԺԱ, Ի, ԻԳ, ԺԳ, ԺԹ, հատ. Գ, պատ. Ա, Գ): Որոշ պատումներում գոհաբերման փոխարեն սպանության պահանջը պատճառաբանվում է **թագավորի վախով** և այլն (հատ. Ա, պատ. ԺԹ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Բ, Դ): Ի տարբերության Մշո պատումների, որտեղ որդիների գոհաբերությունը կապվում է հոր ներդրման և կուռքերին խոստացված փրկագնի հետ, Մոկաց պատումներում գոհաբերությունը կուռքերն են պահանջում կամ նրանց խորհրդով է լինում: Սակայն ուշագրավ է, որ Էպոսը հիմնականում շեղվում է հինկտակարանային պատմության դիպաշարի զարգացման տրամաբանությունից, ինչը պահանջում է, որ չկայացած գոհաբերությանը հաջորդի հոր սպանությունը: Պատումների մեծ մասում հոր սպանությունը հետաձգվում, իսկ դիպաշարը կառուցվում է նոր մոտիվներով, ինչպիսիք են, օրինակ, **առաջին հերոսի հզորացումն ու ռազմի պարագաների ձեռքբերումը, եղբայրների ընդհարումն ու մենամարտը, վիպական սերն ու մշակութային գործունեությունը**:

Որոշ պատումներում (հատ. Ա, պատ. ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԶ) հիմնական բախման բացակայության կամ թույլ արտահայտվածության պատճառով չկա մաս հոր սպանության մոտիվը: Պատումի նման կառուցվածքը Ա. Սահակյանին թույլ է տվել ենթադրել, որ սպանության բացակայությունը ոչ թե պատումի աղավաղման, այլ ինքնուրույն, երկվորյակների առասպելի հետ կապված վիպական մոտիվի գործառության արդյունք է. «Ուրեմն՝ որոշ պատումներ առաջին ճյուղի իրենց նկարագրով ցույց են տալիս, որ երկվորյակ եղբայրների մոտիվը կարող է կապ չունենալ աստվածա-

շնչյան պատմության հետև և հանդես գալ առանձին, իր դրսևորումը գտնել վիպական այլ մոտիվների կապակցության մեջ» (Սահակյան Ա., էջ 96): Սակայն պատումները հիմնական մասով այդուհանդերձ հակառակն են ապացուցում: Մոկաց պատումների առավել ավանդական Մոկսից սերող խմբի պատումների մեծ մասում (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, հատ. Բ, պատ. ԻԲ, ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Գ) կա **սպանության** մոտիվը, Ժ և ԺԱ (հատ. Ա) պատումներում կա սպանության նախապատրաստությունը, բայց բուն սպանությունը բացակայում է: Այս խմբի երկու պատումներում (հատ. Ա, պատ. ԺԹ, հատ. Բ, պատ. ԺԹ) թագավորի փոխարեն սպանվում է դահիճը:

Հոր սպանության հիպերմոտիվի հետ են կապված նաև հիմնականում Մոկաց խմբում հանդիպող, **Բաղդասարին սպանելու համար հարբեցնելու, Սանասարի օգնության հասնելու** (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, Ժ, ԺԱ, ԺԹ) և վերջիններիս հետ կապված՝ **եղբայրների մատանիները փոխանակելու** մոտիվները (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԱ):

Հերոսի հզորացում և ռազմի պարագաների, ձիու ձեռքբերում

Մինչ սպանությունը համապատասխան մոտիվներով իրացվում է միայն Մոկաց տիպաբանական խմբին հատուկ՝ **հերոսի ջրում հզորացման և ռազմի պարագաների և ձիու ձեռքբերման** հիպերմոտիվը (բացառությամբ հատ. Ա, պատ. ԻԵ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ): Պատումների մեծ մասում Սանասարը **գորեղանում է՝ ծով մտնելով և ծովի հատակից ռազմի պարագաները գտնելով** (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, ԻԲ, ԻԴ, հատ. Գ, պատ. Գ, Դ): Որոշ պատումներում **հզորացումը տեղի է ունենում եկեղեցում, իսկ զենքն ու զրահը գտնում են Գազիկ թագավորի խորհրդով Աստվածածնին աղոթելուց** հետո (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԱ, Ի, հատ. Բ, պատ. ԺԳ):

Գավաշից սերող ԻԳ (հատ. Ա) պատումում հերոսը թուր-կեծակին գտնում է անտառում՝ ծառից կախված: Սա թերևս էպոսում տարածված որսորդության մոտիվի ազդեցություն է:

Մշակութային գործունեություն, բերդի հիմնում

Առաջին ճյուղում հերոսների մշակութային գործունեությունն արտահայտվում է **Սասնա տան**, բերդի երբեմն նաև **Սբ. Աստվածածին վանքի հիմնադրման** մոտիվներով:

Սպանելով կամ ուղղակի փախչելով կռապաշտ թագավորից՝ եղբայրները, երբեմն որոշ մոտիվների հաջորդականությամբ, բայց, ի վերջո, **մի ամայի վայրում** (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, Ի, ԻԲ, հատ. Բ, պատ. ԺՁ) **տուն են շինում**, որը մի մարդ (ալևոր, Աբամելիք թագավոր) **անվանում է Սասուն** (Սասում=ցասում) (հատ. Ա, պատ. Գ, Է, Ժ, ԺԱ, ԺԹ, Ի, ԻԲ, հատ. Բ, պատ. ԺՁ): Ընդ որում՝ «Սասուն» տեղանունը «ցասում» է ստուգաբանվում միայն Մոկաց պատումներում: Ինչպես նախորդ դեպքերում, որոշակի տարբերություն է նկատվում Ժ և ԺԱ պատումների դեպքում, որտեղ տունը հիմնվում է սարի մեջ: ԺԹ (հատ. Ա) պատումում բերդի հիմնադրումը հաջորդում է վիպական սիրո մոտիվին, և կառուցվում է ոչ միայն տունը, այլև վանքը: Սակավաթիվ պատումներում չկա բերդի հիմնադրման մոտիվը (հատ. Ա, պատ. ԻԴ, հատ. Գ, պատ. Դ):

Ծառայություն տարբեր թագավորների

Եղբայրների՝ **տարբեր թագավորներին ծառայելու** հիպերմոտիվը հիմնականում մեծ հաճախականությամբ իրացվում է Մշո պատումներում, իսկ այս խմբում դիպվածային արժեք ունի (հատ. Ա, պատ. ԺԹ, ԻԳ, հատ. Բ, պատ. ԺԹ, հատ. Գ, պատ. Գ) և երբեմն էլ կապվում է **Սասունի բնակեցման** հետ (հատ. Ա, պատ. ԺԹ, հատ. Գ, պատ. Գ):

Վիշապամարտ

Առասպելահեքիաթային ծագում ունեն **վիշապների և դևերի հետ եղբայրների կռիվի** (հատ. Ա, պատ. ԺԹ, ԻԳ, հատ. Բ, պատ. ԺԹ) մոտիվները: Դրանք համդիպում են առավելապես Մոկաց պատումներում և այս խմբի հիմնական բնորոշիչներից են: Քննելով պատումներում համդիպող այս մոտիվները՝ Ս. Հարությունյանը դրանք համարում է «Սասնա ծռերում» վիշապամարտի առասպել-

լույթի ուղղակի դրսևորումներ, որոնք կապվում են հերոսների ամուսնության և նրանց ջրային տարերքի հետ¹²¹:

Վիպական սեր և ամուսնություն

Մոկաց պատումներին ներհատուկ քնարականության արտահայտությունն են **վիպական սիրո և ամուսնության** հիպերմոտիվի իրացումները: Ընդ որում՝ քնարականության հետ միասին, ինչպես տեսանք, վեպ են մտնում առավելապես առասպելական կամ դյուցազնական հեքիաթին բնորոշ մոտիվներ, որոնք, սակայն, ինչպես իրավացիորեն նշում է բանագետ Ա. Սահակյանը, «...երանգավորվում են պատմական որոշակիությամբ, կապվում պատմական տեղավայրերի հետ» (Ա. Սահակյան, էջ 102):

Այս մոտիվի իրացումն սկսվում է միայն Մոկաց պատումներում հանդիպող աղջկա (տարբեր անուններով)՝ **Սանասարին ուղղված նամակով** (հատ. Ա, պատ. Դ, Է, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԾ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ, ԺԾ): Պատումների մեծ մասում **նամակը քյուրի-մացաբար հանձնվում է կրտսեր հերոսին**, ինչին էլ հաջորդում է նրա **գայրույթն** ու հանգեցնում **երկվորյակ եղբայրների բախման** մոտիվին (հատ. Ա, պատ. Դ, Է, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԾ, ԻԴ): Որոշ պատումներում խախտվել է հերոսների առաջնության սկզբունքը, և այս դեպքում վիպական սիրո մոտիվը կապվում է Բաղդասարի հետ, ինչով, սակայն, մոտիվի բնույթը չի փոխվում (հատ. Ա, պատ. Դ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԾ):

Էպիկական ավանդական կրկնվող սիրո ու ամուսնության դիպաշարը այստեղ իրացվում է ընդունված մոտիվներով՝ **ավագ հերոսի և կախարդված փեսացուների գրույց, հերոսի և խորհրդատու մարդկանց գրույց, թագավորի պայմաններ ու դրանց կատարում, կրտսեր եղբորն օգնության հասնել, կախարդված փեսացուների առողջացում, կրտսեր եղբոր և ծպտված հարսնացուի մենամարտ**: Այս մոտիվները գրեթե նույնությամբ հանդիպում են պատումներին մեծ մասում: Թեև ամուսնության մոտիվաշարը տարածված է նաև

¹²¹ Տե՛ս Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, էջ 167-178:

էպոսներում, սակայն այս դեպքում գրեթե ամբողջությամբ հեքիաթային լուծումներ ունի: Խոսքը հատկապես թագավորի պայմանների մասին է. **ոսկե խնձորի, վիշապի բերանում գտնվող մատանու առկայությունը** դեպի հեքիաթներ անմիջական հղումների հնարավորություն են տալիս¹²²: Այս խմբի Գավաշից սերող երկու պատումներում (հատ. Ա, պատ. ԻԲ, ԻԳ), ինչպես նաև Շատախի ԻԵ (հատ. Ա) պատումում, եղբայրներն ամուսնանում են այլ հանգամանքներում. եթե ԻԲ և ԻԵ պատումում ամուսնության մասին շատ հակիրճ է նշվում, և այն ուղղակի է տեղի ունենում, ապա ԻԳ պատումում նորություն են հարսնացուի դռնապանի հետ մենամարտի և դևի սպանության դրվագները:

Ուշագրավ է նաև երկվորյակների առասպելների հետ կապված **եղբայրների հակասություն-բախման** մոտիվի առկայությունը, որը, սակայն, այստեղ գրկվել է ինքնուրույն գործառնությունից և կապվելով վիպական սիրո մոտիվաշարի հետ՝ երկրորդական նշանակություն ունի: Այս դեպքում եղբայրների մենամարտը պատճառաբանվում է **կրտսեր եղբոր զայրույթով**, երբեմն էլ՝ **հերոսների միմյանց չճանաչելով**: Այս և նախորդող՝ առասպելական հիմքով մյուս մոտիվները գրեթե առանց բացառության իրացվում են միայն այս տիպաբանական խմբում՝ դառնալով Մոկաց պատումների տարբերակիչ հիմնական առանձնահատկությունը:

Սիրո և ամուսնության մոտիվաշարով ամփոփվում է վիպական շրջանն ու ճյուղը, և սկսվում է երկրորդ ճյուղը:

Հզոր ժառանգի ծնունդ

Մեծ Մհերի ծնունդը, այսինքն՝ առաջին ճյուղի ավարտը և երկրորդ ճյուղի սկզբնավորումը, այս կամ այն կերպ կա Մոկաց տասներեք պատումներում (հատ. Ա, պատ. Է, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԹ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ): Այլ խնդիր

¹²² Այս մասին տե՛ս Пропп В. Я., Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1986, с. 231-232: Նաև Վարդանյան Ն., Առասպելական տարրերի դրսևորումները հայոց իրապատում հեքիաթներում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», հասարակական գիտություններ, քիվ 3(114), 2004, էջ 169-179:

է, որ մի դեպքում մենք գործ ունենք լիարժեք ճյուղի (հատ. Բ, պատ. ԻԵ, ԺԶ, հատ. Գ, պատ. Ա, Գ), մյուս դեպքում՝ մոտիվի հիշատակության (հատ Ա, պատ. Բ, Ե, Չ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԻԲ, ԻԴ, ԻԵ), իսկ երրորդ մոդելում՝ սերնդաշարունակման փաստի սեղմ արձանագրության հետ (հատ. Ա, պատ. ԺԷ, ԺԸ, ԻԱ, ԻԳ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Բ, Դ):

Ի տարբերություն Մշո պատումների՝ Մոկաց միայն չորս պատում ունեն համեմատաբար լիարժեք երկրորդ ճյուղ, և, ընդհակառակը, պատումների մեծ մասում Մեծ Միերի ճյուղը շատ թույլ է արտահայտվում և ընդամենը ունի առաջին ու երրորդ ճյուղերը միմյանց կապող մոտիվի գործառույթ: Ուշագրավ է, որ թեև Մոկաց պատումները հակված են դեպի առասպելահեքիաթային տարրերը, սակայն Մեծ Միերի դեպքում դա չի արտահայտվում, և, օրինակ, հերոսի **առյուծաձևման** հանրահայտ մոտիվն իր արտահայտությունն է գտել միայն Մշո փոքրաթիվ պատումներում: Եվ, ընդհակառակը, Մոկաց պատումներում իրացվում են ավելի շատ կենցաղային բնույթով ընկալվող՝ **թնամու կնոջ մոտ գնալու և երդմնագանցության** մոտիվները: Մոկաց պատումներում այս ճյուղի թույլ արտահայտվածության պատճառով ուրվագծային է դիպաշարը, և հիմնական շեշտը դրվում է հերոսի հասուն տարիքի ու սերնդաշարունակման հետ կապված մոտիվների վրա: Ըստ այսմ էլ, բացի Վանից սերող ԺԶ (հատ. Բ) պատումից, հերոսի մանկության և պատանեկության վերաբերյալ ոչ մի մոտիվ չկա: Սա վկայում է այն մասին, որ Մոկաց խմբի պատումներում այս ճյուղի առկայությունը թերևս պայմանավորված է միայն Դավթի ճյուղի սկզբնավորումով և վիպական հերոս-հակահերոս հակադրության ձևավորման պահանջով:

Հակահերոսի ծնունդ

Մոկաց պատումների մեծ մասում **թնամու կնոջ մոտ գնալու** մոտիվն իրացվում է **Մըսրա թագուհու՝ Միերին ուղղված նամակ-իրավերի, կենակցության և Մելիքի ծննդյան** մոտիվներով (հատ. Ա, պատ. Բ, Ե, Չ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԹ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Ա,

Գ): Մի քանի պատումներում այս հիպերմոտիվի իրացումները տարբեր կերպ են դրսևորվում: Մ. Աբեղյանի գրառած Մոկաց առաջին պատումում **Մհերի մահից հետո նրա կինն է ամուսնանում Մելիքի հետ**, այստեղից էլ՝ դիպաշարային հետագա տարբերությունները: Հայոց ձորի ԺԴ և Վանա ԺՋ պատումներում **Մհերը Մելիքի խարդավանքի զոհն է դառնում**, Մոկաց երկու պատումներում՝ ԺԳ (հատ. Բ) և Դ (հատ. Գ), **Մհերը Մըսր է գնում նվաճողի կարգավիճակով**:

Մոտիվն ուշագրավ լուծում է ստացել Պարսկահայքում գրանցված ԺԴ և ԺԵ (հատ. Բ) պատումներում: Այստեղ **Մհերը Մըսրա քազավոր է**, ունի երկու կին, որոնցից մեկը **դավաճանում է Մհերին, և ծնվում է Մելիքը**: Դավաճանությամբ ծնված **հերոսին Մհերը անվանում է Շուն Մելիք** և ավագության սկզբունքով **նրա թևին գրում իր կտակը**:

Թշնամու կնոջ մոտ գնալու և երդմնազանցության մոտիվները Մոկաց պատումներում պայմանավորված են **հերոսի սքափվելու և վերադարձի մոտիվներով**: Ընդ որում՝ սքափվելը առնչվում է միայն Մոկաց պատումներում հանդիպող **Մըսրա Մելիքի կնոջ՝ երեխային օրորոցային երգելու** մոտիվին:

Հզոր ժառանգի ծնունդ և ծնողների մահ

Մեծ Մհերի կնոջ երդմնազանցության հետ է կապված **քահանաների միջոցով հաշտեցման** մոտիվը, որին հաջորդում են **Դավթի ծննդյան ու ծնողների մահվան** մոտիվները: Այս խմբի՝ Շատախից և Գավաշից սերող մի քանի պատումներում (հատ. Ա, պատ. ԺԴ, ԺԵ, ԺՋ, ԺԸ, ԻԲ) չկան բնորոշ մոտիվները, սակայն **Մհերը շուտ է մահանում, իսկ կնոջն ու որդուն Մըսրա Մելիքը գերում է**: Այս խմբի պատումներից ուշագրավ դիպաշար ունի շատախցի Մանուշակ Ջադոյանի ԺԴ պատումը:

Երկրորդ ճյուղի փաստացի ավարտը Մոկաց խմբի պատումներում **Դավթին հոր պատվերով Մըսր ուղարկելու** (հատ. Ա, պատ. Ե, Ջ, Ը, Թ, ԺԳ, ԻԵ) մոտիվն է, որը կրկին միայն Մոկաց պատումներում է հանդիպում և ունի նախորդ ու հաջորդ մոտիվների խմբերը

կապող գործառույթ: Դավթի մասին այս կամ այն կերպ պատմում են էպոսի մեզ հայտնի բոլոր պատումները՝ բացառությամբ Մոկաց տիպաբանական խմբի միայն առաջին ճյուղն ունեցող պատումների: Դյուլի տարածվածության և ավանդականության հետ են կապված նաև երեք տիպաբանական խմբերի պատումների դիալաշարամոտիվային նմանությունները: Կապված մոտիվների մեծ թվի հետ՝ այս ճյուղն ամենից ընդարձակն է: Ընդ որում՝ մոտիվների մեծ մասը ընդունված և բնորոշ են ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային վիպական ժառանգությանը: Սա հատկապես տեսանելի է էպիկական հերոսի մանկությանն ու պատանեկությանը վերաբերող մոտիվներում:

Մանուկ հերոսը թշնամական միջավայրում

Դավթի ճյուղը Մոկաց պատումներում սկսվում է **մանուկ հերոսը թշնամական ճամբարում** ընդունված վիպական հիպերմոտիվով: Վիպական հերոսի անսովոր մանկության հետ կապված մոտիվները եթե առասպելաբանական ենթատեքստում կարող են կապվել արքունքի նվիրագործման երևույթների հետ, ապա վիպական մակարդակում բարոյախոսական-գաղափարական նշանակություն ունեն¹²³: Այս դեպքում ասացողը մանուկ հերոսի արարքները պատճառաբանում է որպես յուրայինի և օտարի ընդհանուր կենսական տարածության մեջ գոյության անհամատեղելիության, բռնակալին չենթարկվելու կամ ուղղակի ծռության արտահայտություն, որը հետագա զարգացման մեջ վերաճելու է ավելի կոնկրետ հակադրվող իմաստային-գաղափարական միավորների՝ հայրենիք-նվաճող, քրիստոնյա-կռապաշտ և այլն:

¹²³ Մանուկ Դավթի և էպոսի մյուս հերոսների կերպարակերտման առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Հակոբյան Ն., Կերպարների կերտման սկզբունքը «Սասնա ծռերում», Երևան, 1983, էջ 50-51: Եղիազարյան Ա., «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան, Երևան, 2013, էջ 67-163: Մանուկ հերոսների, նրանց արարքների, պատկերավորման և գործառույթների տիպաբանական-մշակութաբանական քննությունը տե՛ս Абрамян Л., Герой без детства и герой, не расстающийся с детством, Հայկական ժողովրդական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը (միջազգային երկրորդ գիտաժողովի նյութեր), Երևան, 2006, էջ 47-57:

Կենտրոնական հերոսի թշնամական ճամբարում հայտնվելը, ինչպես տեսանք, Մոկաց պատումներում կապվում է ծնողների մահվան և հոր պատվերի հետ: Այստեղ էլ ի հայտ են գալիս հերոսականության առաջին հատկանիշները. **հերոսը չի ընդունում Մըսրա խանումի կուրծքը** (հատ. Ա, պատ. Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, ԻԴ, հատ. Գ, պատ. Դ), **չի ընդունում կամ սպանում է ստնտուներին** (հատ. Ա, պատ. ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ՍԴ, պատ. 1):

Հերոսի և հակահերոսի առաջին բախումը. փորձություն

Հերոսի և հակահերոսի առաջին բախումն իր արտահայտությունն է գտնում իմաստաբանորեն հագեցած **Մելիքի գուրզը (հողը) բռնելու** մոտիվում (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԹ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, հատ. Գ, պատ. Ա, Գ, Դ): Այս մոտիվը թեև հանդիպում է մաս Սասնա և Մշո պատումներում ևս, բայց առավելապես բնորոշ է Մոկաց տիպաբանական խմբին և թերևս կապված է Վան-Վասպուրականի բնակչության սովորությունների հետ, թեև խաղի տարբեր տեսակներ հանդիպում են մաս Մուշում, Արճեշում և Ալաշկերտում¹²⁴:

Գուրզը բռնելու մոտիվը միաժամանակ կապող օղակ է մախորդ և հաջորդ՝ հերոսի փորձության մոտիվների միջև: Հերոսի փորձությունը նույնպես տարածված վիպական մոտիվ է և հանդիպում է պատումների մեծ մասում¹²⁵:

Մոկաց պատումներում փորձությունը արտահայտվում է **կրակով ու ոսկով** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԸ, հատ. Գ, պատ. Ա, ՍԴ, պատ. 1), **կրակով ու չամիչով** (հատ. Ա, պատ. ԺԶ, ԺԷ, ԻԵ, Գ, պատ. Գ, Դ) փորձելով: Այս մոտի-

¹²⁴ Այս մասին տե՛ս Սասնա ծռեր, հատոր Բ, մաս Բ, էջ 850-854: Նաև Խաչատրյան Ժ., Ձինավարժանքի հոլ, գունդ կամ գուրզ նետելու խաղերը «Սասնա ծռեր»-ում, Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսն ու համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը (գիտաժողովի նյութեր), Երևան, 2004, էջ 155-160:

¹²⁵ Մոտիվի տիպաբանությունը տե՛ս Աբեղյան Մ., Երկեր, հատոր Ա, էջ 419, Мелик-Оганджаниян К., Армянская народная эпическая поэзия, с. 63-64:

վի հետ են կապված նաև **Դավթի՝ լեզուն այրելու՝ թլորության (թլֆ, թվատ)** մոտիվային տարբերակները¹²⁶:

Սպանության պատվեր և հերոսի վերադարձ

Այս մասում գրեթե բոլոր պատումներում իրացվում են նաև **Մելիքի պատվերի, Դավթի՝ փահլաններին հաղթելու և Սասուն վերադարձի** մոտիվները: Արդեն Սասունում հերոսի հասունացման մյուս փուլն արտահայտվում է **հերոսի մանկական չարությունների** և վերջինիս հետ կապված՝ նրան **հանրային աշխատանքի մեջ ներգրավելու** մոտիվներով:

Մանկական չարություններ

Մանկական չարությունների մոտիվն այս խմբում իրացվում է՝ **ծառը ճկելու և երեխաներին վնասելու և երեխաներին ծեծելու մոտիվներով** (հատ. Ա, պատ. Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ, ԺԸ, ԻԱ, հատ. Գ, պատ. Դ, ՍԴ, պատ. 1): Մանկական չարությունները ներկայացնող մոտիվները նախորդում են Դավթի աշխատանքային մոտիվներին և պատճառաբանում դրանք: Եթե առաջին դեպքում մանկական չարությունները պատմում են նաև Փոքր Միերի դեպքում, ապա Դավթի **նախրապանության, գառնարածության և որսորդության** մոտիվները բացառապես բնորոշ են միայն այս ճյուղին և ընդհանուր բոլոր պատումների համար:

Հերոսը՝ հովիվ

Էպիկական շատ ստեղծագործություններում տարածված այս մոտիվները մեր էպոսում ընդգծված ժողովրդական բնույթ ունեն: **Դավթի գառնարածության** (հատ.Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ,

¹²⁶ Թլորության մոտիվի ուշագրավ մեկնաբանություն ունի Ս. Հարությունյանը: Նա այն դիտարկում է որպես թլատ: Այս մասին տե՛ս Հարությունյան Ս., Արբունքի նվիրագործման ծիսական մի արարողության դրսևորում Դավթի վեպում, Հայ ժողովրդական մշակույթ, 10 /գեկուցումների հիմնադրույթներ/, Երևան, 1999, էջ 44-47:

ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. Բ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, ԻԵ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, ՍԴ, պատ. 1), **նախորդության** (Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ը, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, ԻԵ, հատ. Գ, պատ. Ա, Դ, ՍԴ, պատ. 1) նաև **հորթարածության** (Ա, պատ. Ժ, ԺԱ, ԺԳ) և **ուլարածության** (հատ. Ա, պատ. Բ, Զ, հատ. Գ, պատ. Դ) մոտիվները իրացվում են մեծ հաճախականությամբ: Դիպաշարում Դավթի նախորդության հետ են կապված նաև Մոկաց մի քանի պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ե, Ժ, ԺԱ, հատ. Բ, պատ. ԺԴ) հանդիպող **նախարական ընկերոջ և ցամառն ժամի կամ ուխտատեղիի հարիսայի** մոտիվները, որոնք, սակայն, առավելապես բնորոշ են Մշո պատումներին: Նույն կերպ պատումների այս խմբին բնորոշ չեն մի քանի, հատկապես Վանից սերող տարբերակներում հանդիպող **Դավթի և դևերի հանդիպման, Ձենով Հովանի կնոջ Դավթին գայթակղելու** մոտիվները (հատ. Ա, պատ. Ա, հատ. Բ, պատ. ԺԴ, ԺԸ): Դևերի հետ կապված մոտիվը Մոկաց պատումներում առանձնահատուկ գործառույթներ չունի՝ ի տարբերություն Մշո պատումների, որտեղ Քուռկիկ Ջալալուն Դավիթը մեծ մասամբ գտնում է հենց դևերի քարայրում:

Ընդհանրապես Մոկաց խմբի Վանից սերող պատումները որոշակի յուրահատկություններ են դրսևորում, ինչը, սակայն, Վանը՝ որպես առանձին տիպաբանական խմբի հայրենիք առանձնացնելու հնարավորություն չի տալիս, քանի որ չկան անհրաժեշտ քանակությամբ պատումներ, իսկ Վանից սերող պատումներում իրացվող մոտիվները միջանկյալ դիրք են գրավում Մշո և Մոկաց խմբերի միջև և հավասարապես բնորոշ են երկու խմբերին էլ:

Խորհրդատու հերոսուհի

Հերոսի մանկության և պատանեկության շրջաններն ամբողջանում են **խորհրդատու հերոսուհու հետ հանդիպման** հիպերմոտիվով, որի իրացմամբ ավարտվում է դիպաշարային այս հատվածը, և հող նախապատրաստվում մոտիվների կենտրոնական խմբի իրացման համար: **Խորհրդատու հերոսուհու** մոտիվն այս կամ այն կերպ

առկա է մեզ հասած երրորդ ճյուղն ունեցող գրեթե բոլոր պատումներում և հանգուցային նշանակություն ունի: Այն միմյանց է կապում մի կողմից հերոսի հասունացման շրջաններն ընդգրկող, իսկ մյուս կողմից՝ հերոսի առաջին ելույթների և գլխավոր սխրանքի մոտիվները: Ըստ այսմ էլ՝ պատահական չէ այս մոտիվի համընդհանուր տարածումը: Պառավի հետ կապված մոտիվաշարը կապում է այս ճյուղի համար կարևոր մի քանի մոտիվներ՝ **հարկահանության, հերոսի առաջին ելույթի, մշակութային գործունեության, հերոսի գինավառության, հերոսի ջրով հզորացման և ուժի ցուցադրության** և մի շարք հիմնականում այս խմբում հանդիպող մոտիվներ՝ **որսասարքում կենդանիների ազատ արձակման, Ջենով Հովանի հետ գիշերը սարում մնալու, Կոզբաղինի կողմից վանքի ավերման, սարկավագի բոթ բերելու, թշնամուն պատուհասման, կանանց ծաղրի, Մելիքի նամակի** և այլն:

Մոկաց պատումներում Դավիթը արտատեր պառավի հետ հանդիպում է երեք անգամ, այսինքն՝ հերոսուհու դերը բավական մեծ է: Առաջին անգամ՝ **կորեկի արտում որս անելիս**, որի հետ կապված է **որսասարի բացահայտումը, եկեղեցու լույսը տեսնելը և Մարութա վանքի վերաշինումը**, երկրորդ անգամ՝ **պառավի արտում շաղգամ ուտելիս կամ որս անելիս**, որի ժամանակ էլ տեղեկանում է հարկահանության մասին, ապա **պատուհասում հարկահաններին**, որին հաջորդում է **հակահերոսի հարձակումը**, և երրորդ անգամ՝ ռազմի պարագաների ձեռքբերման նպատակով:

Պառավ կնոջ երեք երևումները դիպաշարում մի քանի գործառույթ ունեն: Նախ լուծվում է հերոսի հասունացման, ապա՝ թշնամու առջև ելույթ-պատուհասման խնդիրը, որով էլ նախապատրաստվում է հիմնական ընդհարումը, և նաև մասամբ լուծվում է հերոսի գինավառության խնդիրը: Թեև պատումների երեք խմբերում հիմնական մոտիվներ գրեթե մույնն են, սակայն կան իրացման հերթականության, ինչպես նաև արտահայտության համակարգային տարբերություններ: Մոկաց պատումներում պառավի հետ առաջին հանդիպմանը հաջորդում են **որսասարի հայտնաբերման, կենդանիների ազատ արձակման, գիշերը վանքի լույսը տեսնելու և վանքի**

վերաշինման մոտիվային իրացումները (հատ. Ա, պատ. Ե, Զ, Ը, Թ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԸ, ԺԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ, ԺԸ, ԻԱ, հատ. Գ, պատ. Ա, Դ, ՍԴ, պատ. 1): Մի շարք պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ժ, ԺԱ, ԺԷ, ԻԱ, ԻԲ, հատ. Գ, պատ. Բ, Գ) խախտված է այս հերթականությունը, և պառավի հետ առաջին հանդիպմանը հաջորդում է հարկահանության դիպվածը, ապա նոր՝ վանքի վերաշինումը, ինչը թերևս մոռացման արդյունք է, քանի որ թե՛ դիպաշարը և թե՛ գաղափարական հղացքը պահանջում են, որ հերոսի մշակութային գործունեությունը նախորդի, այլ ոչ թե հաջորդի պատուհասմանը: Ըստ այդմ էլ՝ խախտվում են մասնադիպաշարի պատճառահետևանքային կապերը: Եթե երկրորդ դեպքում հարկահանությունը գրեթե չի պատճառաբանվում, ապա առաջին դեպքում հարկահանությունը հիմնավորվում է վանքի վերաշինությամբ, ինչը խորհրդանշում է Սասունի նախկին հզորության վերականգնումը: Գաղափարական-բարոյական հարթության վրա եկեղեցու վերաշինումը բացառիկ նշանակություն ունի հերոսի կրոնական ու ազգային ինքնության կայացման և գլխավոր՝ ազգային-ազատագրական կռիվի պատճառաբանության համատեքստում:

Նախկին փառքի վերականգնում

Վանքի վերաշինմանը նախորդում է Մոկաց պատումներից բնորոշ **հոր գերեզմանի լույսը տեսնելու** մոտիվը: Վանքի վերաշինմամբ սկսվում է և հոգևոր գործունեությունը՝ **հոգևորականների**՝ քահանաների, վարդապետերի, սարկավագների **հաստատմամբ**: Դիպաշարի համար այս մոտիվը կարևոր է հետագա ընթացքում **վանքի թալանման բոլոր հոգևորականի կողմից բերելը** պատճառաբանելու համար: Ուշագրավ են Մոկաց գրեթե բոլոր պատումներում հանդիպող սարկավագի՝ **շորը արյան մեջ թաթախելու**¹²⁷ և **Դավթի հարբած լինելու** մոտիվները, որտեղ սարկավագի հայտնությունը որոշակի երգիծական արտահայտություն է գտնում.

¹²⁷ **Հագուստը, որևէ կենդանու արյան մեջ թաթախելու մոտիվը** իրացվում է մասնադիպի Սասուն վերադարձի մոտիվաշարում:

Էլ չխասկացավ, էսաց
 – Ժամու խունկն ի պակաս,
 Թե՛ ձեթն ի պակաս,
 Տվեք՝ սարկավագ առնը, երթա:
 Սարկավագ էսաց.
 – Նա խունկն ի պակաս, մա ձեթն ի պակաս
 (հատ. Ա, պատ. Ե, էջ 86):

Այս հատվածից հետո կամ առաջ սովորաբար հոգևորականը երգով պատմում է ավերածության մասին.

Սարկավագ կանչից, էսաց.
 Դավիթ, տու խմի,
 Դավիթ տու խմի ըզմռան գինին.
 Սպանած քառսուն նորընծա երեց.
 Սպանած քառսուն վարդապետ,
 Սպանած քառսուն եպիսկոպոս,
 Սպանած քառսուն ավագ սարկավագ,
 Սպանած քառսուն պակաս մեկ սարկավագ
 (հատ. Ա, պատ. Բ, էջ 75):

Այս կայուն երգային հատվածների առկայությունն էլ Մոկաց տիպաբանական խմբում պահպանում և գրեթե անփոփոխ փոխանցում է առանձին մոտիվներ: Հենց այս երգերի մեջ էլ պահպանվում են էպոսի ոգին և նախակա գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Հոգևորականի հետ կապված մոտիվի բացառիկ ու երգային մի հատված կա Գարեգին Հովսեփյանի գրառած պատումներից մեկի երկրորդ տարբերակում: Այստեղ տիրացուն մի ավելի ծավալուն երգով է դիմում Դավթին, որն իյշեցնում է Ձենով Հովանի՝ Դավթի հոր զենքերը պահանջելու մոտիվի հետ կապված երգը.

Ափսուս, խազար ափսուս,
 Սպանիցին վարդապիտանի,
 Ինչ ոսկի գավազան կը բռներ,
 Քարուզ կը տեր ժողովրդին:

Ափսուս, խազար ափսուս,
Սպանիցին քառսուն տերտեր,
Ինչ ոսկը սրկին բռնած ձեռ՝
Սրբութին կը տեր ժողովրդին:
Ափսուս, խազար ափսուս,
Սպանիցին քառսուն պակաս մեկ տիրացու,
Ինչ ըզոսկը բուրվառ ձեռ՝
Խունկ կը ծխեր հըռջիվ ժողովրդին
(հատ. Ա, պատ. Ե, էջ 86):

Հարկահանություն

Հարկահանության հիպերմոտիվը էպոսի ամենից կայուն և հատկապես Մոկաց պատումներում մանրամասն իրացվող մոտիվներից է: Հարկահանների պատուհասման մոտիվն ունի ընդունված արտահայտություն. Դավիթը, պառավից իմանալով հարկահանության մասին, տուն գալով, ինքն է որոշում **չափել ոսկին և պատուհասում է հարկահաններին**, ինչից հետո էլ որոշ դեպքերում **Սասուն է գալիս Կոզբաղինը, ճանապարհին արջ (կամ այլ կենդանի) է սպանում, խաբում է վանքի պահակներին և ավիրում** այն: Պատումների մեծ մասում, ինչպես, օրինակ, Վարդան Մուխսի-Բագիկյանի երկու պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԱ), չկա հարկահանների տարբերակում, և երկու դեպքում էլ նշվում է Կոզբաղինի անունը: Սա պայմանավորված է նրանով, որ կա կայուն և հիշվող երգիծական մոտիվ՝ **Կոզբաղինին ծաղրելու** մոտիվը, որը կարող է հաջորդել միայն Դավթի կողմից ծեծվելուն: Պատմելու ընթացքում մոռացվել են եկեղեցու հետ կապված մոտիվները, ու Կոզբաղինի գալուստը միահյուսվել է հարկահանության մոտիվին:

Այս մոտիվի կայունությունը Մոկաց պատումներում կրկին պայմանավորված է երգվող հատվածների առկայությամբ, որոնց շնորհիվ էլ այն ոչ միայն չի մոռացվել, այլև ունի մյուս մոտիվները միմյանց կապելու գործառույթ: Հետևաբար, մյուս խմբերում, որտեղ չկա այս մոտիվը, բավական հակիրճ և սեղմ է հարկահանության մոտիվը:

Հերոսի գինավառություն, հզորացում և ուժի փորձություն

Մոկաց պատումներում **հերոսը հիմնականում գինվում է պառավի խորհրդով՝** ի տարբերություն մյուս խմբերի, որտեղ Դավիթը ռազմի պարագաները այլ ճանապարհներով է ձեռք բերում: Այս հիպերմոտիվի ավանդականության մասին վկայում է այն հանգամանքը, որ պառավի խոսքը բանաձևային կառույց ունի և գրեթե նույնությամբ կրկնվում է Մոկաց բոլոր պատումներում.

Քու խեր ուներ՝
Քուռկիկ Ջալալին,
Թուր Կեծակին,
Գլխու Գոտին,
Կապեն Խաբուկին,
Քամարն ի Մեջքին,
Մարութա Բանձրիկ Աստվածածին,
Խաչ Պատարագին, ինչ վար աջ քեին

(հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 18):

Նաև նման կայուն բանաձևային-ոճական կառույցների շնորհիվ այս մոտիվները անփոփոխ կառուցվածքով պահպանվել են միայն Մոկաց խմբում: Մի քանի պատումներում կան ընդունված դիպաշարից որոշակի շեղումներ, որոնք, սակայն, տիպական չեն¹²⁸:

Հակահերոսի հարձակման մոտիվի հետ են կապվում **գինվելու, հերոսի հզորացման և ուժի ցուցադրության** մոտիվները, որոնցով

¹²⁸ Այսպես, ուշ գրառված պատումներում, ինչպես, օրինակ, Սպարկերտի ԺԸ պատումն է, խրատատու պառավի հետ կապված հատվածները բավական հալիւր են: Գավաշի ԻԲ պատումում խրատատու պառավի գործառույթները կիսվում են ջուլիակ ծերունու հայտնությամբ, ում խորհրդով էլ Դավիթը գնում է Գանձասար, որտեղ երազ է տեսնում և վերաշինում վանքը, ապա և իմանում ռազմի պարագաների և ձիու մասին: Դիպաշարի նման զարգացումը բացառություն է, քանի որ չի հանդիպում նույնիսկ Գավաշի ենթախմբի մյուս պատումներում: Նման դրվագներ կան նաև Հայոց ձորի ԻԴ պատումում: Ընդհանուր գծից չնչին շեղումներ կան նաև այս խմբի Կաճեթից և Շատախից սերող պատումներում: Այսպես, ԺԴ պատումում վանքի վրա հարձակվում է Մելիքը, սակայն չի կարողանում այն ավիրել:

վերջնականապես ավարտվում է գլխավոր բախման նախապատ-
րաստությունը:

Մոտիվների այս խումբը իրացման մակարդակում կրկին ունի
կայուն արտահայտություն: Հարձակումը սկսվում է **գորահավաքի**
մոտիվով, որը առավել ընդարձակ և չափածո իրացվում է միայն
այս խմբի պատումներում.

Տընցուցիմ խազար խինգ խազար խամար սազբանդ.

Տընցուցիմ խազար խինգ խազար խամար նորալուկ մանուկ.

Տընցուցիմ խազար խինգ խազար խամար բեղդար մանուկ.

Տընցուցիմ խազար խինգ խազար խամար մեջմարդ մանուկ.

Տընցուցիմ խազար խինգ խազար խամար ախքիար մանուկ.

Տընցուցիմ խազար խինգ խազար խամար ծիր մանուկ

(հատ. Ա, պատ. Բ, էջ 78):

Հերոսի գինավառության, հզորացման և ուժի փորձության հի-
պերմոտիվն իրացվում է կրկին համապատասխան մոտիվների կա-
յուն խմբով՝ **Դավթի պահանջի և գինավառության** (հատ. Ա, պատ.
Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, ԻԱ, ԻԲ,
ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԲ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԷ, ԻԱ, հատ. Գ, պատ.
Ա, Գ, Դ, ՍԴ, պատ. 1), **Հովանի ափսոսանքի և խրատի** (հատ. Ա,
պատ. Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ,
ԺԶ, ԺԸ, հատ. Գ, պատ. Ա, Գ, Դ, ՍԴ, պատ. 1) կամ **Քուռկիկ Ջա-
լալու խրատի** (հատ. Ա, պատ. Ա, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ,
ԻԴ), **Կաթնաղբյուրի ջրով հզորացման և պողպատե սյան մոտ ուժի**
փորձության (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ,
ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, ԺԹ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ.
ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, հատ. Գ, պատ. Ա, Գ, Դ, ՍԴ, պատ. 1):

Ինչպես նախորդ դեպքերում, որոշակի տարբերություն է
նկատվում Վանից սերող և Պարսկահայաստանում տեղայնացած
պատումներում, որտեղ **Դավիթը ռազմի պարագաներն ու ձին ստա-
նում է քեռիներից** (հատ. Բ, պատ. ԺԴ, ԺԵ):

Որոշ, առավելապես Շատախի ենթախմբի պատումներում
(հատ. Ա, պատ. ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, հատ. Բ, պատ. ԺԸ) հերոսի հզո-

բացման մոտիվն իրացման մակարդակում կապվում է **սգի մեջ գտնվող Մամիկի հետ հանդիպման** մոտիվի հետ: Այս դեպքում **հերոսին Կաթնաղբյուր է հասցնում ձին Մամիկի խորհրդով:**

Հերոսը կովից առաջ

Մամիկի հետ կապված դիպվածն առնչվում է **հերոսի հրաժեշտի, ծաղրի, վախի ու քաջալերանքի** բնույթով քնարական մոտիվների խմբին: Այս մոտիվները իրացման մակարդակում կրկին արտահայտվում են կայուն՝ բանաձևային և երգվող հատվածներով, ինչի շնորհիվ գրեթե անփոփոխ առկա են Մոկաց պատումների մեծ մասում: Մոկաց պատումներում ավանդական է նաև **Դավթի հրաժեշտի** երգային հատվածը.

Տանտկիք, ինչ խաց կը թխեք,
Դավիթ մեջ հիշացեք.
Ջհելքիթ, ինչ ջմբուշ կենեք,
Դավիթ մեջ հիշացեք

(հատ. Ա, պատ. Բ, էջ 83):

Նույն կերպ Մոկաց պատումներում ընդհանրական է **մարտից առաջ հերոսի վախի և ձիու քաջալերանքի մոտիվը**, որը կրկին գրեթե անփոփոխ արտահայտություն ունի (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ջ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԸ, ԺԹ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԻԱ, հատ. Գ, պատ. Ա,Դ, ՍԴ, պատ. 1):

Օրինյալ, բարերար Աստված,
Քո հրամանքն էր շատ.
Յես ի՞նչըխ անեմ:
Էնոնք էլնեն բամբակ,
Յես լե էլնեն կրակ,
Չեմ կարա զանոնք երեցըցի.
Էնոնք էլնեն գարնան մատղաշ գառներ,
Յես լե էլնեմ գարնան քաղցր գելեր,
Չեմ կարա զանոնք կտրեցըցի

(հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 24):

Այս մոտիվի ավանդականության մասին է վկայում այն, որ հաստվածը երգի տեսքով առկա է նույնիսկ էպոսի ուշ գրառումներում: Այդպիսի մի գեղեցիկ երգ կա Շատախցի Ռաշո Ջալոյանից (Մուրադյան) 1933 թվականին և 1972 թվականին գրառված պատումներում:

Նա իլինի արտըմ կորընկան,
Ես ըլնիմ սարակ,
Ես չըմ կընի գնա վե քաղի.
Որն էլ ես քաղեցի,
Ես ըլնիմ սարակ,
Ես չըմ կընիմ գնա հավաքի.
Որն էլ ես հավաքեցի,
Ես չըմ կընիմ գնա տիգի.
Որն էլ ես տիգեցի,
Ես ըլնի կրակ,
Ես չըմ կընիմ գնա վառիմ.
Որն էլ ես վառեցի,
Ես ըլնիմ անձրև,
Ես չըմ կընիմ գնա ընցուցիմ.
Որն էլ ես ընցուցի,
Ես ըլնիմ խարաֆ քամի,
Ես չըմ կընիմ գնա մոխիր տանիմ

(հատ. Գ, պատ. Դ, էջ 143, նաև
հատ. Բ, պատ. ԺԶ, էջ 779):

Մոտիվների այս խմբի հետ է կապվում կրկին միայն Մոկաց պատումներում իրացվող **հերոսին ծաղրելու** մոտիվը, որը կապվում է էպոսի երկու երգիծական-բացասական հերոսների՝ Դավթի հորեղբոր կնոջ՝ Սառիեի և Վերգոյի հետ: Մոկաց մի քանի պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, ԺԸ) հանդիպող մոտիվը կարևոր գործառնություններ թերևս չունի, այդ պատճառով պատումների մեծ մասում չի պահպանվել:

Չորահավար

Չորահավարի հիպերմոտիվը իրացվում է **Մելիքի մոր երազի** (հատ. Ա, պատ. Չ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԵ, ԺԶ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Դ), **Մելիքի նամակի և պատգամի** (հատ. Ա, պատ. Ա, Ե, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԷ, ԻԱ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ, հատ. Գ, պատ. Դ) և **գորահավարի** մոտիվներով: Ընդ որում, եթե գորահավարը ընդհանուր է գրեթե բոլոր պատումների համար, ապա իրացման դետալները բնորոշ են միայն Մոկաց պատումներին¹²⁹:

Հերոսը թշնամական բանակում

Այլ է խնդիրը էպոսի դիպաշարի կենտրոնական իրադարձության հետ կապված մոտիվների դեպքում: **Կոտորածի, թշնամուն մարտից առաջ զգուշացնելու, խնդրարկու-խորհրդատու հերոսի հետ գրույցի** մոտիվները, թեև իրացվում են նաև մյուս խմբերում, սակայն ինչպես մյուս ընդհանրական մոտիվների դեպքում, այստեղ նույնպես ընդհանրությունները ենթադրում են նաև որոշակի տարբերություններ: Այսպես, **թշնամուն մարտից առաջ զգուշացնելու** մոտիվը Մոկաց պատումներում ունի ընդունված երգային արտահայտություն (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Չ, Ը, ԺԱ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ): «Սասնա ծռերի» հերոսական-գաղափարական հղացքի, վերջինիս հետ կապված գեղջկական արդարության և խիզախության իդեալի արտահայտություն այս մոտիվը ընկալվում է որպես մեր էպոսին ու այն ստեղծող ժողովրդի հոգեբանությանը ներհատուկ երևույթ.

Վով քնիր եք՝ հարթուն կացեք.

Վով հարթուն եք՝ ելեք կայնեցեք.

Վով կայնիր եք՝ ծի ճակեր կապեցեք.

Վով ծի ճակեր կապիր եք՝ ծի ձիանք թամբեցեք.

¹²⁹ Այս տիպաբանական խմբի համար բացառիկ, սակայն Մշո պատումներում ավանդական մոտիվներ կան շատախցի Ագիզ Դարիբյանի ԺԷ (հատ. Ա) պատումում, որտեղ ծպտված Դավիթը գնում է Մարա Մելիքի վրան և կովին պատրաստվելու համար ժամանակ խնդրում:

Վով ծի ծիանք քամքիր եք՝ ելեք խեծեցեք,
Չասեք՝ Դավիթ գող եկեվ, գող գնաց
(հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 24):

Ուշագրավ է, սակայն, որ պատումների մի մասը (հատ. Ա, պատ. Ժ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ԺԸ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Դ) չի պահպանել թշնամուն զգուշացնելու մոտիվը: Պատճառը թերևս այն է, որ ավելի կայուն են **թշնամու կոտորածի** և վերջինիս հետ կապված ավելի ավանդական **խնդրարկու հերոսի հետ զրույցի** մոտիվները:

«Սասնա ծռեր» էպոսի այս մոտիվը հայտնի է նույնիսկ էպոսն ամբողջությամբ չկարդացած ու չուսումնասիրած մարդկանց: Սասունցի Դավթի վեհանձնությունը, կռվին անպատրաստ թշնամու նկատմամբ հարգանքն ու արդիական ձևակերպումներով՝ հանդուրժողականությունը խորհրդանշող այս տողերը էպոսագիտական գրականության մեջ, ազգայնական-գաղափարական տարբեր խոսույթներում ու նույնիսկ կենցաղային զրույցներում ավանդաբար վկայակոչվում են մեր հերոսների, ավելի լայն՝ հայ ժողովրդի խաղաղասիրությունը, ազգային, բարոյական բարձր արժանիքները փաստելու, միաժամանակ, սրան հակադիր թշնամու նենգությունը, խաբեությամբ ու ստորությամբ հաղթանակի հասնելու միջոցները ցույց տալու համար: Ընդ որում՝ այնպես է ստացվում, որ թշնամու նկատմամբ վեհանձնության այս և մի քանի այլ դրսևորումների ցուցումով որպես կանոն խիստ հակադրություն է ստեղծվում յուրային ու հակառակորդ հերոսների միջև, այդ հակադրությունը դրվում է ազգային կամ կրոնական հիմքերի վրա, թեև էպոսում դա այդքան էլ հստակ չէ և արտածվող հետագա վերաիմաստավորումներում դառնում է հայ ժողովրդի բացառիկության հիմնավորում:

Էպոսի ու էպիկական հերոսների վրա դրվող գաղափարական այս մեծ ծանրաբեռնվածության պատճառով էլ մենք իդեալականացնում ենք յուրային հերոսներին, առանձնացնում միայն այն մոտիվները, որտեղ նրանք դրսևորվում են բարոյական բարձր հատկանիշներով կամ այդպես են ընկալվել, և չենք անդրադառնում միջ-

նադարին ու էպիկական հերոսական գրականությանը բնորոշ, սակայն ժամանակակից էթիկայի տեսանկյունից բացասական համարվող շատ մոտիվների, որտեղ մեր հերոսներն իրենց արարքներով չեն տարբերվում հակառակորդ թշնամիներից:

Պատճառն այն է, որ էպոսը կամ էպիկական-պատմական պատումները դիտարկվում են առավելապես որպես հայրենասիրական պատմություններ, հերոսները՝ բացառիկ ազգային կերպարներ, առաջնորդներ, երբեմն էլ՝ նահատակներ, և գրեթե չի գիտակցվում այն հանգամանքը, որ ազգային բնավորության առանձնահատկություններից զատ՝ կան առասպելական հնագույն շերտեր, միջնադարյան էպիկական ստեղծագործություններին բնորոշ ընդհանուր սկզբունքներ, որոնք տեսանելի են նաև այլ ժողովուրդների էպիկական պատումներում:

Ըստ այդմ էլ պատումների համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ **թշնամուն զգուշացնելու** մոտիվը առավելապես կապված է հերոսի-մարտիկ պատվասիրության, հավասար մարտ մղելու անհրաժեշտության հետ: Սա ենթադրել է տալիս, որ հերոսի թշնամու նկատմամբ հանդուրժողականության հետ միասին կարևոր է նաև էպոսի ոգուն բնորոշ կովի հավասար պայմանների ապահովումը, քերսս նաև միջնադարյան զինվորական վարքականոցից բխող հակառակորդի հետ համերաշխությունը: Իսկ զգուշացնելուց հետո Դավիթը, ըստ որոշ պատումների, նաև Քեռի Թորոսը, մեծ կոտորած են անում, արյուն հեղում:

Պատումների մի մասում **կոտորածի ժամանակ տարբեր կերպ Դավթին կանգնեցնում են** (հատ. Ա, պատ. Թ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, հատ Գ, պատ. Ա, Դ), սակայն նա **Հովանի խորհրդով ազատվում է** և շարունակում կոտորածը: Այն պատումներում (հիմնականում Գավաշի), որտեղ կա **կովի ընթացքում բռնվելու մոտիվը**, չկա **հորն ընկնելու** մոտիվը: Այս դեպքում **Հովանի օգնությամբ Դավիթն ազատվում է ոչ թե հորից, այլ շղթաներից**¹³⁰:

¹³⁰ Որոշ բացառություններ կան Հայոց ձորի ԻԴ պատումում, որտեղ երկու մոտիվներն էլ կան: Կանեթի ԻԵ պատումում Դավթին բռնելուն օգնում է խրատատու ալևորը, այստեղ մույնպես և՛ շղթաները կան, և՛ հորը:

Խնդրարկու-խորհրդատու հերոսի (արաբ ծերունի) հետ կապված մոտիվը Մոկաց պատումներում մեծ տարածում ունի (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Չ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺՁ, ԺԸ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺՁ, հատ. Գ, պատ. Բ, ՄԴ, պատ. 1): Որոշ դեպքերում Դավթին խնդրում են կոտորածը դադարեցնել անորոշ **«խելոք մարդիկ»** կամ **ծերունիներ** (հատ. Ա, պատ. Ժ, Գ, պատ. Ա), ինչը, սակայն, չի փոխում մոտիվի հիմնական գործառույթը:

Գյուղացի կամ արհեստավոր ասացողի հայացքով պատերազմը չարիք է իր նման հասարակ հողագործ, թեև թշնամի մարդկանց համար: Նրանք կռվի են բերվում բռնի, ստիպված թողնում են իրենց առօրյա աշխատանքն ու գոհ գնում տիրակալների կամքին: Դավիթը թեև ոչ մի կերպ չի մեկնաբանում ծերունու խնդրանքը, բայց դադարեցնում է կոտորածը: Այս հատվածն իրավացիորեն ընկալվում որպես ժողովրդական մտածողության, խաղաղ կյանքի ու աշխատանքի երազների արտահայտություն, ինչն արձանագրվել է Էպոսի բազմաթիվ պատումներում: Սակայն Էպիկական հերոսների վարքականոնի համատեքստում այն կարող է մեկնաբանվել որպես **ուժով ու աստիճանով հավասար հակառակորդի դեմ կռվելու** մոտիվ:

Պատումներում այս մոտիվի այլ մանրամասներ չկան, չեն նկարագրվում Դավթի ապրումները և կամ խոսքը ծերունուն, սակայն 1939 թվականի համահավաք բնագրում այս հատվածը բավական մանրամասն է, ծերունին ներկայացվում է որպես յոթ զինվորների հայր, ընդգծվում են հատկապես Դավթի մարդասեր էությունն ու խիղճը.

Էդտեղ Դավիթ խղճավորվավ,
Ձորք ջարդել վերջացուց,
Դարձավ, ասաց.— Հա՛լվոր,
Աղեկ խոսք ասացիր.
Ես քո ասած տ'անեմ

(Սասունցի Դավիթ, 1939, էջ 270):

Այս կայուն և ավանդական հատվածը, գաղափարական հազեցվածությունից գատ, վիպական պատումի մակարդակում պատճառաբանում է ճյուղի կենտրոնական հիպերմոտիվում՝ մենամարտում, պարտադիր հավասարագոր ուժերի առկայությունը: Այս դեպքում, ինչպես հաճախ է պատահում էպոսներում, պատումի տարբեր մակարդակներ կարելի է մեկնել տարբեր կերպ՝ ազգագրական-պատմական, առասպելական, վիպական դիպաշարի կառուցման օրինաչափությունների և այլն: Եվ յուրաքանչյուր դեպքում վիպական փաստի մեկնությունը յուրովի ճշմարիտ կլինի, քանի որ էպոսն իր երկարատև բարեշրջության ընթացքում անցել է ընկալման և արտահայտության տարբեր փուլերով:

Հերոսի և հակահերոսի հանդիպում. ծուղակ

Դավթի և Մելիքի վրանում հանդիպելու հիպերմոտիվն (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Չ, Ը, Թ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԵ, ԺՉ, ԺԷ, ԺԸ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, մաս Բ, պատ. ԺԳ, ԺՉ, հատ. Գ, պատ. Բ, ՍԴ, պատ. 1) իրացնող հիմնական մոտիվները էպիկական դիպաշարի կարևորագույն և պարտադիր տարրերից են: Մոկաց պատումներում ընդունված այնպիսի մոտիվներ, ինչպիսիք են՝ **հերոսի դիմումը քնած Մելիքին, Մելիքի արթնացումը, վախն ու խորամանկությունը, ապա և ծուղակի մոտիվը** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԷ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺՉ, հատ. Գ, պատ. Բ, Գ), այս պատումների դիպաշարերում ունեն մեկ հիմնական գործառույթ՝ հերոս-հակահերոս հակադրության վերջնական ընդգծումը:

Այս մոտիվները հանդես են գալիս բավական կայուն կապակցությամբ, գրեթե անփոփոխ բանաձևային-ոճական կառույցներով:

Հովանի երազն ու օգնությունը

Այս կայուն կապակցությունը մասամբ խախտվում է թեև միջանկյալ, բայց կրկին էպոսի համար պարտադիր **Հովանի երազի ու օգնության** հիպերմոտիվով (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Չ, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺՉ, ԺԷ, ԻԱ, ԻԳ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺՉ, ԻԱ հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Գ)՝ **բուն երազ** (Մոկաց պատումներում առա-

վելապես 3 անգամ), **գրույց կնոջ հետ, գրույց ձիերի հետ** (3 ձիերի առկայություն), **Ձենով Հովանի կանչ և հերոսի ազատում**:

Դյուցազնական մենամարտ

Էպոսի կենտրոնական հիպերմոտիվը՝ **դյուցազնական մենամարտը**, ինչպես այլուր, մեր էպոսում նույնպես բավական սխեմատիկ արտահայտություն ունի: Սա օրինաչափ է, քանի որ ամենից հիշվող, փոխանցվող և համակարգային մոտիվը չի կարող շատ ձևափոխվել նորանալ, տարբերակվել: Մոկաց խմբում, ինչպես մյուս երկու խմբերում, մենամարտի հիպերմոտիվն իրացվում է մի քանի հիմնական տարբերակներով՝ **Մելիքի հարվածներ և գրույց, Դավթի հարվածներ և երկու հարվածների զիջում, Մելիքի հորը մոռնելու և վրան գոմշի կաշի քաշելու, Մելիքին երկու կես անելու և հատվածն ամփոփող մի քանի այլ մոտիվներ՝ Մելիք ձախ ձվի հետ կապված** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, հատ. Բ, պատ. ԺԸ, հատ. Գ, պատ. Ա), **Մելիքի մոր անեծքի** (հատ. Ա, պատ. ԺԱ, ԺԳ, հատ. Բ, պատ. Ժ), **Մելիքի գորբերի Դավթի թրի տակով անցնելու** (հատ. Ա, պատ. ԺԲ), **Դավթի թալանի** (հատ. Ա, պատ. ԺԴ, ԺԷ, հատ. Բ, պատ. ԺԸ), **Մելիքի մարմնի մասերը կշռելու** (հատ. Ա, պատ. ԻԱ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Ա) և այլն¹³¹:

Առանձին վերլուծության հնարավորություն է տալիս **Դավթի՝ երկու հարվածների զիջման** մոտիվը: Մենամարտի ժամանակ անսալով **Մելիքի մոր ու քրոջ հորդորներին՝** Դավիթը իր երեք հարվածներից երկուսը բաշխում է նրանց.

Դավիթ գնաց, էկավ, որ զուր գորգ զարներ

Դավթի մեր էկավ հեռջև, ասաց.

¹³¹ Գավաշի ԻԳ պատումում կան լրացուցիչ մոտիվներ Սասունում՝ Դավթի ընդունելություն, երեք օր քնելու, որսի գնալու, ապա՝ և աղջիկ փնտրելու: Հայոց ձորի ԻԴ պատումում Դավիթը, սպանելով Մելիքին, Մշարում թագադրում է նրա Խոսրով որդուն: Վանա ծավալում պատումում (հատ. Բ, պատ. ԺԶ) Դավիթը Մելիքի մարմնի աջ մասը՝ որպես իրենցը, վերցնում է իր հետ՝ ձախը տալով Մելիքի մորը: Վանից սերող ԻԱ պատումում Դավիթը Մելիքի ականջներն է կտրում, ապա դառնում Մշարի թագավոր: Հայոց ձորի ԻԴ (հատ. Ա) պատումում մենամարտը երկու անգամ է կրկնվում, Մոկաց Զ (հատ. Ա) պատումում չկա հարվածները զիջելու մոտիվը:

– Չէ քե ծեծ (ծիծ) եմ տվի,
 Էդ մեկ դարբ ձի խաթեր:
 Դավիթ խաթըր արեց:
 Մեկ էլ գնաց, էկավ՝ տը զարմեր,
 Դոր Մարամելքի քուր էկավ հեռջեվ, ասաց.
 – Դավիթ, ինչ տու տղա էր,
 Ես քե ընցկուն շլկիր եմ վար իմ քամկին.
 Էդ մեկ դարբ ձի խաթեր:
 Դավիթ խաթըր արեց:
 Դավիթ մնաց, Ասված, էն մեկ դարբ
 (հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 30):

Այս մոտիվը նույնպես կարելի է ընկալել ու գնահատել որպես Դավթի մեծահոգության, քշմամու նկատմամբ ասպետական վերաբերմունքի արտահայտություն, թեև պատումների համեմատական քննությունը նաև այլ առանձնահատկություններ է բացահայտում:

Ի տարբերություն էպոսի գրական մշակումների ու համահավաք բնագրի, պատումների մեծ մասում **հարվածները զիջվում են հանուն մոր և Աստծո** (հատ. Ա, պատ. Ը, Թ, Ժ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԹ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ), փոքրաթիվ պատումներում՝ **հանուն Մելիքի մոր և քրոջ** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ):

Մոտիվի իրացման այս առանձնահատկությունների հետագա ուսումնասիրությունը բացահայտում է պատումների ներքին ու արտաքին հանգամանքների հետ կապված մի շարք այլ օրինաչափություններ.

1. Մոկաց վաղ գրառված բոլոր պատումներում, բացառությամբ Ա և Բ պատումների, հերոսը, անսպլով Մելիքի մոր խնդրանքին՝ առաջին երկու հարվածները զիջում է հանուն մոր և Աստծո:
2. Մոկաց ուշ գրառված պատումներում հարվածները զիջվում են միայն հանուն մոր և քրոջ, իսկ Աստված այլևս չի հիշատակվում: Տեսանելի է դառնում հարվածների զիջման

օբյեկտի և պատումների գրառման ժամանակի որոշակի կապ:

3. Ուշ գրառված պատումներում նկատվում են էպոսի համահավաք բնագրի և թումանյանական մշակման ազդեցությունները:
4. Մինչ այս մոտիվը և դրանից հետո չնչին բացառություններով երբեք չի հիշատակվում և որևէ գործառույթ չունի Մելիքի քույրը:

Վերոթվարկյալ յուրահատկություններն առանձին, ավելի համազամանալից վերլուծության ու մեկնաբանության կարիք ունեն: Նախ՝ հետաքրքիր է, թե ինչու է քույրը հիշատակվում հատկապես Ա և Բ պատումներում, իսկ մյուսներում՝ ոչ, և հերոսը վաղ գրառված միայն այս պատումներում է հարվածները զիջում հանուն մոր ու քրոջ:

Ա պատումը մեր էպոսի երկրորդ պատումն է՝ գրառված էջմիածնում Մոկաց Գինեկաց գյուղացի Նահապետից: Բ պատումը գրառվել է կրկին էջմիածնում Մոկաց մույն գյուղի բնակիչ Խապոյենց Չատիկից: Պատումի առաջաբանում կարդում ենք, որ «պատմողը՝ Մոկացի Խապոյենց Չատիկը՝ Աբեղյանի «նաղլ ասողի», մույն գյուղի բնակիչ Նախոյի ուսուցիչն է եղել» (ՄԾ, հատ. Ա, էջ 58): Այս պատումներն այնքան էլ նման չեն, այդուհանդերձ, հարվածների զիջման մոտիվում գործում է քույրը: Քրոջ առկայությունը Նախոյի պատումում կարող է կապված լինել Դավթի մոր՝ Մեծ Մելիքի հետ ամուսնանալու մոտիվի և քրոջ հնարավոր հարազատության հետ, իսկ Չատիկի պատումում այդ մոտիվը չկա, և դժվար է ասել, թե ինչով է պայմանավորված քրոջ առկայությունը:

Մնացած բոլոր վաղ գրառված պատումներում քրոջ կերպարը բացակայում է, և այն կրկին հայտնվում է արդեն 1930-ական թվականներին գրառված պատումներում, ինչն էլ հնարավորություն է տալիս արձանագրելու որոշակի կապ մոտիվի իրացման մոդելի, պատումի գրառման ժամանակի և տիրող սոցիալ-քաղաքական իրականության միջև:

Ժամանակի ընթացքում, թերևս նաև իշխող աստվածամերժ հասարակարգի ազդեցությամբ, այս մոտիվից դուրս է մղվում հարվածը Աստծուն բաշխելու տարբերակը, և այն փոխարինվում է Մելիքի քրոջ կերպարով:

Իշխող գաղափարախոսության էպոսի մշակման ու ուսումնասիրության վրա ունեցած ազդեցության տեսանկյունից հետաքրքիր է ընթերցել էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարության հոբելյանական կոմիտեի՝ 1938 թվականին տեղի ունեցած նիստերի տղազրույունները, որտեղ հստակ տեսանելի է նիստերի մասնակիցների միտումը՝ համահավաք բնագրից դուրս թողնել «կրոնական մոտիվներն» ու ընդհանրապես «կրոնական ոգին», ինչին ընդդիմանում է համահավաքի առաջին ճյուղի կազմող ու էպոսի լավագույն գիտակ Մ. Աբեղյանը (Աբեղյան Մ., պատ. Ը, էջ 637-648):

Հնարավոր է, որ որոշ պատումների դեպքում կրոնական պատկերացումների ու հավատի նկատմամբ եղած խիստ բացասական ծաղրական վերաբերմունքն է թերևս պատճառ դարձել, որ Աստված այս մոտիվից աստիճանաբար դուրս է մղվել և փոխարինվել է Մելիքի քրոջ կերպարով: Պատումներում կարելի է դիտարկել նաև այս կերպարային փոխտեղման այլ ուշագրավ օրինակներ ևս:

Այսպես, օրինակ, մի շարք պատումներում, մասնավորապես Մոկացի Հովանից գրառված Ե պատումում, քրոջ կերպարը չկա, սակայն կան մոր հետ գործող աղջիկներ, որոնք արդեն ունեն Դավթին շեղելու գործառնություն:

Մերն էլ աղջիկներ առից,
Կաս վ'երկու ազաբ աղջիկ առից,
Կանգնավ էնու դիմաց,—
«Ջանիման» կը խաղին,— էսաց.
-Դավթի աչք ընկնի դախ աղջիկնիր,
Դարբ չկանի Մարամելիքին

(հատ. Ա, պատ. Ե, էջ 202-203):

Մեկ այլ՝ Սարգիս Հայկունու՝ Մոկացի Թումաս Պետրոսյանից գրառած ու 1909 թվականին «Արարատ» ամսագրում տպագրված

պատումում նույն մոտիվում քրոջ հիշատակություն չկա, այլ կան շեղող կանայք: Ըստ այդմ՝ կարող ենք ենթադրել, որ ի սկզբանե Մելիքի քույրը, եթե նույնիսկ էպոսում կա, ապա՝ հիմնականում հենց Դավթին շեղելու գործառնություն: Այս դեպքում քրոջ կերպարը նույնանում է պատումներում առկա պարող կանանց կերպարներին:

–Մարե, էդա մեկ դարբ տվիմ քե խաթըր,

Վուր դու ըճը պախիր իս:

Մեկ էլ թուր կը վիրցի, վուր գարկի, կ'ըսի.

–Աստված, էդ էլ տվիմ քե խաթըր,

Վուր իմ կռիվ քո ձեռնովն ի:

–Մարե, էսաց Դավիթ,

Ըճի մնացիր ի մեկ դըարբ

Մեր Էդա կնկտիրուն,

.....Աղջկըտիրուն.– Շուտ ծի քաֆկտիր բռնեք ծի ձեռ խաղցեք:

–Կնկտիր, դու էլ ծի քաֆկտիր բռնեք ծի ձեռ,

Խորոտ խաղցեք, բալի Դավիթ Ըրըշկա,

Ծի տիսնա, չգըտի Մելիքի տեղ

(հատ. Ա, պատ. Թ, էջ 435):

Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է Վարդան Մուխսի-Բագիկյանից 1915 թվականին կատարված երկրորդ գրառումը: Այստեղ Դավիթը վերջին հարվածի կեսը զիջում է ոչ թե Մելիքի մեկ քրոջը, այլ քույրերին այն դեպքում, երբ նույն ասացողի առաջին՝ 1911 թվականին պատմած տարբերակում այսպիսի մոտիվ ընդհանրապես չկա: Այսինքն՝ կարելի է ենթադրել, որ գուցե սա այն ժամանակն է, երբ խառնվում են Դավթին շեղող կանայք կամ աղջիկները և Մելիքի քույրը.

Տարավ թիվ, տը գաներ,

Քուրիր իկին հիրճիվ, սիցին.

–Դավիթ, առ դարբն էլ տու մի խաթը,

Քու շուրիր լվացիր ինք, քի շկիր ինք.

Առ դարբն էլ տու մի խաթըր:

Դավիթ գուր թուր իպը չուր վար թիվին,

Եսաց. –Քուրիր, նա կես դարք ծի խաթրը.

Իս մնացը, նա կես դարք.նա կես դարք տը զարկին

(հատ. Ա, պատ. ԺԲ, էջ 585):

Կես հարվածը հիշատակվում է նաև 1933 թվականին գրառված ԺԲ պատումում, բայց այս անգամ կես հարված տրվում է Աստծուն, ինչը արդեն տարօրինակ է և հարիր չէ էպոսում հերոսների կողմից Աստծու ընկալմանը: Ասացողը զիջում է առաջին երկու հարվածները մոր ու քրոջ համար, բայց հիշում է նաև այս մոտիվում Աստծո առկայության մասին: Ինչ-որ առումով որպես բացատրություն կարող է համարվել պատումի գրառման տարեթիվը՝ 1933 թվականը: Ընդհանրապես, այս թվականներից սկսած՝ այս մոտիվում քրոջ կերպարը աստիճանաբար դուրս է մղում Աստծուն: Նույն 1933 թվականին գրառված երկու՝ ԺԷ և ԺԸ պատումներում Աստծո հիշատակություն կրկին չկա:

Եվ ընդհակառակը, նույնիսկ Մշո և Սասնո խմբի ավանդական պատումներում հանդիպում ենք Աստծո առկայությանը: Էպոսում Մելիքի քրոջ գործելու ևս մեկ բացատրություն կարելի է դիտարկել պատումների ու մշակված բնագրերի փոխադրեցությունը: Օրինակ՝ ուշ շրջաններում գրառված պատումների շատ ասացողներ լսել էին ու ծանոթ էին ինչպես 1939 թվականին հրատարակված համահավաք բնագրին, այնպես էլ՝ մինչև այդ ստեղծված Հ. Թումանյանի մշակմանը, որտեղ Մելիքի քրոջ կերպարը ներկայացվում է որոշակի մանրամասներով ու ամբողջականությամբ¹³²:

¹³² Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Համբարձումյան Հ., Սասունցի Դավթի երկրորդ հարվածն ու Մելիքի քույրը, «Էջմիածին», 2013, Գ, էջ 26-34: Մելիքի քույրը, քերես կրկին Հ. Թումանյանի պոեմի ազդեցությամբ, հիշատակվում է Ջուրաբ Ավետիսյանի ԺԴ պատումում (հատ. Գ), սակայն որպես Դավթին սպանող: Ասացողը պատումն ավարտում է այս խոսքերով՝

«Ասում են քույրը, որ ասե. –Մտի, լոխկցի,–

Էն Մելիքի ախճիզը, որ ասե. «Քեզ պախե, մեծացրեր եմ»–

Ըղտե, ասում են, իբր Դավթ մտե միամիտ, լողըցե,

Էնի հաղվանից նիզակով զանե, ըսպանե» (հատ. Գ. պատ. ԺԴ, էջ 578):

Վիպական սեր և ամուսնություն

Խմբերի միջև տարբերություններ են դրսևորվում նաև երրորդ ճյուղի մոտիվների վերջին խմբի դեպքում: **Վիպական սիրո և ամուսնության, երդմնազանցության, հերոսի հայրենիքից հեռանալու, սպանության հիպերմոտիվներում** և դրանք ձևավորող մոտիվալաբերում, որոնք համեմատաբար ընդարձակ իրացվում են միայն այս խմբում:

Մոկաց խմբում վիպական սիրո հիպերմոտիվը, ի տարբերություն մյուս խմբերի, իրացման մակարդակում կրկին առավել քնարական է և երգային հատվածներով հագեցած: Հատկապես ուշագրավ են **հերոսի և աշուղների հանդիպման** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ), **Դավթի շատակերության և գութան անելու** (հատ. Ա, պատ. Ե, Ձ, Ը, Թ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ), **Դավթի ու հարսնացուի դժնապանի** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԻԱ, ԻԳ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ), **ամուսնության խոստման** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԺԳ, ԻԴ, ԻԵ հատ. Բ, պատ. ԺԳ), **համբույրի և ապուսակի** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, հատ. Գ, պատ. Բ, Դ), **Դավթի ու Խանդութի փեսացուների** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԹ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ հատ. Գ, պատ. Ա, Դ), **Դավթի ու Խանդութի քնամիների** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, հատ. Գ՝ Դ), **հերոսի և հերոսուհու մենամարտի ու ամուսնության** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԵ, ԺԹ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ) մոտիվները:

Մոկաց պատումների մեծ մասում հերոսին իր ապագա կնոջ մասին հայտնում են աշուղները: Որոշ պատումներում **հերոսը նամակ է ստանում** (հատ. Ա, պատ. ԺԹ), **երազ տեսնում** (հատ. Գ, պատ. Բ) կամ այլ ձևով (հատ. Ա, պատ. Թ, ԺԵ, ԻԳ, հատ. Գ, պատ. Ա, Դ) է իմանում հարսնացուի մասին: Մոկաց պատումների գլխավոր յուրահատկությունը աշուղների կամ գուսանների՝ Խանդութի գովքը ներկայացնող երգային հատվածներն են.

Թենուր սիպկութեն կը խարցնես,
 Քանց գարնան ձուն սվտակ է, լգո, սվտակ է.
 Թենուր կակդութեն կը խարցնես,
 Քանց բամբակ կակուղ է, լգո կակուղ է.
 Թենուր ընքներ կը խարցնես,
 Ղալամով քաշիր ին, լգո, քաշիր ին.
 Թենուր աչքեր կը խարցնես,
 Չենու կթխեններ, լգո, չենու կթխեններ.
 Թենուր ճակտի լենութ կը խարցնես,
 Յոք ակում է, տել մեկ հավել է, լագո, տել մեկ հավել է
 (հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 32):

Մյուս մոտիվները հիմնականում հանդես են գալիս բավական կայուն խմբերով: Միայն Մոկաց պատումներում է հանդիպում խնձորի հետ կապված մոտիվը, երբ **Խանդութը Ղավթին խնձոր է տալիս** որպես սիրո և ընտրության առհավատչյա:

Մոտիվների մեծ մասը համակարգային բնույթ ունի, իսկ տարբերությունները կապված են անունների և որոշ աննշան դիպվածների կամ դրանց հերթագայության հետ: Մ. Աբեղյանի գրառած առաջին պատումում հիշատակվում է **Պարոն Աստղիկի հետ հանդիպման** մոտիվը, որի կիրառությունն այս ճյուղում մեծ հաճախականություն չունի, հիմնականում հանդիպում է Փոքր Սիերի ճյուղում և կրկին վիպական սիրո հիպերմոտիվի հետ կապված: Որոշ պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ե, Զ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԳ) **Ղավթին շղթայում են Խանդութի թշնամիները**, և վերջինս **ազատվում է Չենով Հովանի օգնությամբ**: Այս մոտիվը պատումների մի մասում կապվում է Մըսրա Մելիքի գործի, իսկ մյուս մասում՝ Խանդութի թշնամիների դեմ կռվի հետ: Նույն կերպ ուժի փորձության գործառնությով **պողպատե սյունը կտրեղու** մոտիվը Շատախի ու Գավաշի որոշ պատումներում իրացվում է Խանդութի հետ կապված:

Ուշ գրառված Մոկաց պատումներում վիպական սիրո հիպերմոտիվը կա՛ն շատ սեղմ է, կա՛ն ընդհանրապես չկա, ինչը վիպաստեղծման ընդհանուր գործընթացի անկման արդյունք է: Մոկաց

տիպաբանական խմբում այդ անկման տեքստային ցուցիչը չափա-
ծո հատվածների փոխարինումն է արձակ վերապատմումներով¹³³:

Երդմնագանցություն և մահ

Նման վիճակ տեսանելի է նաև **երդմնագանցության** հիպերմո-
տիվն իրացնող Չմշկիկ Սուլթանի հետ կապված մոտիվների դեպ-
քում: Մասնավորապես՝ Դավթի **նշանադրության կամ խաբվելու**
(հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԺԹ, հատ. Գ, պատ. Ա, Դ), **մարտի հրավերի**
և **երդման** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, հատ. Գ,
պատ. Ա, Դ), **մսե խաչի կամ մարմնի սևացման**, ապա և **Չմշկիկ**
Սուլթանի կամ նրա աղջկա կողմից սպանվելու (հատ. Ա, պատ. Ա,
Բ, Ե, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԾ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Գ, պատ. Ա, Դ) մո-
տիվները հիմնականում բնորոշ են բոլոր խմբերին, սակայն յուրա-
քանչյուր դեպքում ունեն իրացման իրենց առանձնահատկություն-
ները: Մոկացի Հովանի Ե (հատ. Ա) պատումում Չմշկիկ Սուլթանի
գործառույթն իրականացնում է Ռեսի աղջիկ Բանանը: Այստեղ մո-
տիվը կապվում է **Դավթի շատակերության և գութան անելու** հետ:

Այս մոտիվների իրացմամբ ավարտվում է երրորդ ճյուղը: Հերո-
սի մահը պատճառաբանվում է տարբեր կերպ, սակայն այն այս-
պես, թե այնպես կապվում **երդմնագանցության** հետ, որը էպիկա-
կան պատումներում հերոսների մահը պատճառաբանող հիմնական
մոտիվներից է: Մոկաց պատումներում երդմնագանցության հիպեր-
մոտիվն իրացվում է վիպական սիրո հիպերմոտիվից և՛ առաջ, և՛ հե-
տո: Մի քանի պատումում (հատ. Ա, պատ. Ձ, Ը) **Դավիթը թեև**
կռվում է Չմշկիկի կամ Չինա թագավորի հետ, սակայն **սպանվում է**
անորոշ պառավի կողմից: Դավթի սպանությունից հետո բոլոր
խմբերի համար ընդհանրական է **Խանդուրի ինքնասպանության**

¹³³ Այս տեսանկյունից բնորոշ է Ռաշո Ջալոյանի Դ պատումի՝ Դավթի ամուսնու-
թյան մոտիվներն ընդգրկող հատվածի բանահավաքների՝ մեր գրքի առաջին մաս-
տում բերված ծանոթագրությունը. «Այստեղից մինչև վերջ պատմեց մեր խնդրանքով
ու հիշեցումով: Հրաժարվում էր պատմել՝ պատճառաբանելով, թե դա երգով չէ,
«պատմությամբ է»: Տե՛ս Սասնա ծռեր, հատոր Գ, պատում Դ, էջ 147:

մոտիվը (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ժ, ԺԱ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Գ, պատ. Ա):

Կրտսեր հերոսի արտասովոր ծնունդ և մանկական չարություններ

Կրտսեր հերոսի **հրաշալի ծնունդը**, ապա և **մանկական չարություններն** ու որոշակի **երկակի էությունը** ընդունված վիպական մոտիվներ են, որոնք բնորոշ են հայ վիպական ավանդույթին և մեր էպոսի չորրորդ ճյուղում նույնպես իրացվում են մեծ հաճախականությամբ:

Փոքր Միերի ճյուղը տարբեր ծավալներով հանդիպում է Մոկաց խմբի շուրջ երկու տասնյակ պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ա Բ, Ե, Զ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Դ), ինչը փաստում է այս խմբում ճյուղի ավանդականության մասին: Չորրորդ ճյուղն իր առասպելական ընդգծված արմատներով, գաղափարական բազմաշերտությամբ, էպիկական մոտիվների և առասպելական տարրերի համադրությամբ լիովին համապատասխանում է Մոկաց տիպաբանական խմբի պատումների հիմնական հոլացքին:

Առավել ամբողջական և չորրորդ ճյուղի մոտիվների կայուն հարացույց ունեն Մոկաց խմբի այն երկճյուղ և եռաճյուղ պատումները, որտեղ չկա առաջին ճյուղը, և ուրվագծային է երկրորդը: Վիպական կերպարի ծագումնաբանության առանձնահատկությունների, և, մասնավորապես, պապ և բոռ Միերների նախնական միասնականության ենթադրելի երևույթն էլ թերևս որոշակի կառուցվածքային տեղաշարժերի պատճառ է դարձել: Մոկաց պատումներում Մեծ Միերի ճյուղի բույլ արտահայտվածության հետևանքով էլ, ի հաշիվ վերջինիս, առավել ամբողջական և ընդգծված է չորրորդ ճյուղը:

Կրտսեր հերոսի արտասովոր ծննդյան վիպական մոտիվը մեր էպոսում արտահայտվում է հիմնականում **ափի միջի արյան** մոտիվով (հատ. Ա, պատ. ԺԳ, ԺԹ, ԻԱ, ԻԵ): Որոշ պատումներում այս մոտիվը փոխարինվում է **տղաներին ծառից գցելու** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Դ, ԺԶ), **հոլ խաղալու** (հատ. Ա,

պատ. Բ), **կամրջաշինության** (հատ. Ա, պատ. Ա) և **քեռիների սպանության** (հատ. Ա, պատ. Ձ, Ը, Թ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ) մոտիվներով:

Հոր և որդու կռիվ

Հոր և որդու կռիվի հիպերմոտիվը մասամբ իրացվում է **Դավթի հայրենիքից հեռանալու և այլ հարսնացու բերելու** հիմնավորմամբ: Մոկաց որոշ պատումներում այս մոտիվը չկա, և այս դեպքում **հոր և որդու կռիվը** պատճառաբանվում է ոչ թե էպոսներում ընդունված **անճանաչելիության** մոտիվով, այլ **Միերի մանկական չարություններով** և **մարդկանց բողոքով**:

Դավթի՝ հայրենի տնից հեռանալու դիպաշարային պատճառաբանությունները մի քանիսն են՝ **քառասուն փահլևաններին ամուսնացնելը** (հատ. Ա, պատ. Ե), **աղախին բերելը** (հատ. Ա, պատ. Ձ, Ը, ԺԲ), **կռվի գնալը** (հատ. Ա, պատ. Թ, Ժ, ԺԱ): Այս մոտիվի հետ է կապված նաև **որդու համար ապարանջան բողոնելու** մոտիվը (հատ. Ա, պատ. Ե, Ձ, Ը): Էպիկական պատումի գաղափարական հղացքի համատեքստում հերոսի հեռացումը, վերադարձն ու բախումը որդու հետ, անկախ դիպաշարային պատճառաբանությունից, կարելի է դիտարկել որպես հերոսի պատժի կամ հատուցման արտահայտություն: Մոկաց տիպաբանական խմբի պատումներում աղջիկ բերելով պատճառաբանվող հոր և որդու բախման մոտիվը քերևս ամենից ավանդականն է: Որոշ պատումներում բախումը պատճառաբանվում է դեռևս ծննդից նկատվող Փոքր Միերի չար էությանը (**ձեռքի ափի արյուն** և այլն):

Երկու պատումում ձեռքի ափի արյան մոտիվին հաջորդում է **Միերի հետագա ճակատագրի կանխագուշակումը** (հատ. Ա, պատ. ԺԳ, ԺԹ): Պատումների մեծ մասում հենց այս մոտիվով էլ պատճառաբանվում են ճյուղի կենտրոնական՝ **հոր և որդու կռիվ և անեծքի** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Ա,Դ) մոտիվները:

Բախման մոտիվն այս խմբում բնորոշվում է ընդգծված դրամատիզմով և չափածո երգային հատվածներով: Սա վերաբերում է հատկապես կռվի ժամանակ **Խանդութի հայտնվելու և դիմումի**

(հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Ա) մոտիվին:

Հոր և որդու կռվի մոտիվի հետ է կապված նաև միայն այս խմբում հանդիպող **հրեշտակի հայտնության** մոտիվը (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԻԱ, ԻԴ):

Որոշ պատումներում հոր և որդու կիվը բացակայում է, սակայն կա **անեծքի** մոտիվը (հատ. Ա, պատ. ԺԹ, ԻԴ), քանի որ անեծքով են պայմանավորվում չորրորդ ճյուղի ավարտն ու վիպական շրջանի փակումը:

Վրեժխնդրություն

Չորրորդ ճյուղի փաստացի սկիզբը **վրեժխնդրության** հիպերմոտիվն է: Այս մոտիվը քեև իրացվում է նաև մյուս խմբերում, սակայն բնորոշ է այս խմբին: **Փոքր Միերը Հովանի կանչով Սասուն է վերադառնում** (հատ. Ա, պատ. Բ, Ե, ԺԳ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ), ապա **Հովանի օգնությամբ կամ միայնակ վրեժխնդիր լինում** Դավթի սպանության համար (հատ. Ա, պատ. Բ, Ե, ԺԲ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ)¹³⁴: Վրեժխնդրության մոտիվի հետ է կապ-

¹³⁴ Ուշագրավ են միայն Մոկաց որոշ պատումներում առկա Հովանի կանչի, Միերի պատասխանի, ցրանց երկխոսության ծավալուն չափածո երգային հատվածները.

Ձենով Հովան կանչից-

«Տայ Միեր, տու խմի,

Տայ միեր, տու խմի,

Ըզնըռան գինին.

Ըզքու խեր սպանած,

Ասոր ըզյոթն ինք երի»:

Միերի էսաց.-Ազապ լաճիր, ազապ աղչկտիր,

Դինջ կացեք, իմ խրողոր ձեն կու գա:

«Ձենիկ ըմ կը գրեի, չըմ գրտի՝

Հերավի՞լն էր, քե՞ հերամուտն էր.

Չըմ գրտի՝ հարաֆա՞յ էր, քե՞ հուսուսայ էր»:

Խրողբեր դարձավ, էսաց.

«Մընչ հուսուսայ էր,

Մընչ հարաֆայ էր,

Մընչ հերամուտ էր,

Մընչ հերավիլ էր,

Չքու խեր սպանած,

Ասոր ըզյոթն ինք երի» (հատ. Ա, պատ. Բ, էջ 103):

ված նաև միայն Մոկաց մի քանի պատումներում հանդիպող՝ **վրի-
ժառու պառավի սպանության** մոտիվը (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԻԴ,
հատ. Բ, պատ. ԺԳ), ինչպես նաև դև-պառավների հետ կապված
այլ մոտիվներ՝ **Փոքր Միերին հորից հանող պառավի և նրա աղջկա
սպանություն** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, հատ. Բ, պատ. ԺԲ ԺԳ), **հարս-
նացուի մոր պատուհասում** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ):

Պատումներում հանդիպում են ինչպես նշվածներից միայն մեկ
մոտիվը, այնպես էլ երկուսը կամ երեքը միաժամանակ: Օրինակ՝
Նախո Քեռու պատումում (հատ. Ա, պատ. Ա) տեսնում ենք միաժա-
մանակ երեք պառավներին էլ՝ շերեփով զինված վրիժառու պառա-
վին, Գոհարի մորը՝ երկարաստինք տգեղ պառավին, և Միերին հո-
րից հանող օգնական պառավին: Այլ պատումներում մոտիվները
հաճախ խառնվում են:

Հորից հանող պառավի և նրա աղջկա սպանության մոտիվի
դեպքում պատումների ընդհանրական դիպաշարում Փոքր Միերը
մահացած ծնողների խորհրդով գնում է Հալեպ (Հալաբ), այստեղ
երկրի թագավորը (Շաբի թագավոր) ինչ-որ պատճառով (արգելված
որս) հրամայում է նրան բռնել է և գցել հորը: Միերին գցում են հորը,
և մի պառավ խոստանում է նրան այնտեղից հանել, եթե նա ամուս-
նանա իր աղջկա (հարյուր տարեկան, տգեղ) հետ: Հերոսը պառավի
և նրա աղջկա օգնությամբ դուրս է գալիս հորից և սպանում նրանց
կամ հորը գցում:

Միերն էլ տուս ելավ խուրեն,

Ձեռ խոռո գպառավ,

Պառավ եթալ խորու տակ,

Սալ իղի վար խորու բերնին

(հատ. Ա, պատ. Բ, էջ 114):

Պատումներում հանդիպում են մոտիվի այլ դրսևորումներ ևս.
օրինակ՝ այրաբատցի Մ. Հովսեփյանի պատումում նշվում է, որ **օգ-
նական պառավը քառասուն այծ ուներ, որոնցով քառասուն օր շա-
բունակ կերակրում էր հորում գտնվող Միերին**: Նաև այս պատու-
մում **Միերը, հորից դուրս գալով, չի սպանում պառավին ու նրա**

աղջկան, քանի որ սասունցիներին հարիր չի համարում երդմնա-
զանցությունը (հատ. Բ, պատ. ԺԳ, էջ 312-313):

Եթե պառավի հետ կապված առաջին մոտիվի դեպքում
ընդգծված է Փոքր Սիերի բացասական էությունը, անհասկանալի և
չհիմնավորված է նրա դաժանությունը, ապա երկրորդ մոտիվի պա-
րագայում արդեն սպանությունը հիմնավորվում է պառավի վրեժ-
խնդիր թշնամի լինելու հանգամանքով.

Ելան գնացին ճամբխի մեջ,
Տեսան պառավ ըմ թումբան խանի,
Թլլի վըր թիվքիրուն,
Մածնաթըթախ շիրիփի բռնի ձեռ, կու գա:
Սիեր սասց. –Պառավ, դու տերթաս:
Պառավ եսաց. –Ան գրողուդ Սիեր ձի յոթ չսե սպանի:
Տերթամ, երկու նա շիրիփով
Տամ վուր գլխուն, սպանիմ,
Ասքար չը գան սպանվե,
Իմ սիրտ խովնա:
Սիեր ձեռ մի տու գան վուտ,
Վուտմ իղի մեկնել վուտանց վերեն
Պառավ ճիվից, եթալ անտեղ

(հատ. Ա, պատ. Բ, էջ 104):

Սիերը շերեփով պառավին հանդիպում է խլաթցիներից հոր
մահվան վրեժը լուծելուց հետո: Պառավը, ըստ պատումների,
վրեժխնդիր է լինում իր յոթ կամ վեց որդիների սպանության համար:

Գոհարի մոր պատուհասման մոտիվը հանդիպում է միայն մո-
կաց երկու պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ): Գոհարի մայրը
պատումներում հանդես է գալիս տգեղ արտաքինով, երկար ստինք-
ներով ու հացթուխի դերում.

Գնաց տեսավ՝ մեկ տեղաց մոխ, ըմ կելնի.
Հերի տակ էր, գնաց են հերի տակ:
Տեսավ մի պառավ նստի խաց կթխի.
Ծծեր թալեր վար թևքերուն.

Ծծեր ինչիս շան լակոտ հիրուն կառնուն:
 Մհեր վախնցավ ասաց.
 Թը գախտիկ թըլեմ, ենու ծծեր բռնեմ,
 «Տելնի կոլ, ընկնի մեջ իմ սրտին,
 Թաշքարա անեմ, վախենամ՝ ենի ձի հաղթի»:
 Քամկի տեխեն գախտիկ թըլեց,
 Պառվու ծծեր բռնեց, քամեց.
 Արուն – արբնճուր եկավ տուս ծծերուց
 Պառավ ասաց.
 – Ախ ես հիմացիր էր Դավիթ սպաներ են,
 Ես Դավթի գարմի դարբերն ի ձի խասավ:
 Ասաց. – Իմ ծծեր թուղ տուր.
 Մեկ աղջիկ ունեմ, անուն Գոհար խաթուն.
 Յոթ տարի ելավ՝ Հալբա քաղավոր
 Թրի վրա ի՝ չեմ իտա ենոր.
 Թուղ տուր, իմ աղջիկ տամ քե:
 Մհեր թուղ էտու (հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 47):

Մեկ այլ պատումում չնայած **հաց թխելու** մոտիվը գրեթե նույնությամբ կրկնվում է, բայց չի հիշվում, որ պառավը Գոհարի մայրն է: Այստեղ նույնպես Մհերը սպանում է շատակեր, «մարդակեր» պառավին (հատ. Ա, պատ. Ե):

Այս պառավի արտաքին կարևոր բաղադրիչը **մինչև գետին կախված կամ աջ ու ձախ ուտերին գցված ստինքներն** են: Այս տարածված հեքիաթային մոտիվը առկա է Ս. Թոմփսոնի մոտիվային ուղեցույցում (F232.2, F441.2.1.2. F441.2.1.2, F531.1.5, F460.1.2, G123)¹³⁵: Այս նկարագրությունը գրեթե բառացիորեն հանդիպում է հայկական ժողովրդական շատ հեքիաթներում¹³⁶:

¹³⁵ Thompson S., Motif-index of folk-literature. Հրատարակության թվային տարբերակը՝ <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>.

¹³⁶ Մասնավորապես, Աշտարակում գրառված մի հեքիաթում Հրա անունով տղան հանդիպում է մեծ ստինքներով յոթ դևերի մայր պառավին, ով հյուրասիրում և օգնում է նրան (ՀԺՀ, հատ. 1, էջ 317): Մեկ այլ հեքիաթում հացթուխ պառավը ստինքներով մաքրում է թոնիրը հաց թխելուց առաջ, որպեսզի հոգին ազատվի (ՀԺՀ,

Նույն արտաքին ունեցող դև-պառավների հանդիպում ենք նաև լեռնային այծերի ու վայրի ցլերի հովանավոր կլին դևի մասին վրացական մի գրույցում: Այդտեղ որսորդը ատամներով դիպչում է դևի ստիմքներին, ապա նրանք բարեկամանում են և սպանում դևի երկու բույրերին¹³⁷: Նման դև-պառավներ կան կովկասյան, թուրքական ժողովուրդների մոտ լայնորեն տարածված գրույցներում, որոնք առնչվում են որսորդական առասպելաբանությանը¹³⁸:

Այս պառավներն իրենց արտաքինով ու գործառնություններով հիշեցնում են սլավոնական-ռուսական Բաբա Յագային՝ անտառային հրաշագործ պառավին, ով մարդակեր է համարվում: Բաբա Յագան, ինչպես մեր էպոսի և հեքիաթների պառավները, երկար ստիմքներ ունի և թիակ, որով երեխաներին վառարանն է գցում: Թերևս հնարավոր է վիուկի թիակը համեմատել էպոսի վրեժխնդիր պառավների շերտի հետ, որով ցանկանում են սպանել Սիերին: Երեխաների հետ կապվածությունը ուսումնասիրողներին թույլ է տվել ենթադրել, որ պառավը կապված է մվիրագործման ծեսերի հետ¹³⁹:

Երկար ստիմքներ ունեն նաև լակերի, ցախուրների, լեզգիների մարդակեր պառավ Կուշկաֆտարը, աղիզների Նաշգուշիձեն, ով նաև օգնում է հերոսին խորհուրդներով, եթե վերջինս կարողանում է

հատ.1, էջ 505): Հացբուխ, սակայն նաև արճիճ ծամող մեկ այլ պառավի հանդիպում ենք «Մախոխի հեքիաթում»: Այստեղ աղջիկը համբուրում է պառավի ստիմքը և ստանում նրա պաշտպանությունը դևից (ՀԺՀ, հատ. 2, էջ, 361): Մեկ այլ հեքիաթում հերոսը հանդիպում է ձուր ծամող և գառներ եփող պառավին, խեթ նայում և չիբուխը վառում կրակից (ՀԺՀ, հատ. 4, էջ 54): Բասենից սերող «Միրզա Մահմուդի հեքիաթում» քազավորի աղջիկը համբուրում է հաց թխող պառավի կուրծքը և փրկվում (ՀԺՀ, հատ. 4, էջ 209): Տավուշից սերող «Հոր խըրատը իրան տրդերանցը» հեքիաթում կա պառավը, սակայն չկա համբույրը (ՀԺՀ, հատ. 6, էջ 389): Մեկ այլ հեքիաթում քեև ստիմքները ուներին գցած չեն, սակայն հերոսը համբուրում է դևի ստիմքը (ՀԺՀ, հատ. 7, էջ 815): Հեքիաթներում ստիմքը համբուրելը նշանակում է դառնալ որդին, որդեգրվել: Նաև հաճախ որդիները ճանապարհ ընկնելուց առաջ համբուրում են մայրերի ստիմքը: Իսկ դևերի ստիմքները համբուրող հերոսներն ու հերոսուհիները պաշտպանություն են ստանում կամ փրկվում են մահից:

¹³⁷ Вирсаладзе Е. А., Грузинский охотничий миф и поэзия, Москва, 1976, с. 282-283.

¹³⁸ Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах (второе издание), том 1, Москва, 1987, с. 58.

¹³⁹ Նույն տեղում, էջ 149:

դիպչել ստիճքներին շրթունքներով: Նման պառավ է մորդովական Վիռ-Ավան, որն ունի համապատասխան տղամարդ կերպար՝ Վիռ-Առյա անունով: Այս վիուկները հիմնականում կապված են անտառի, վայրի բնության, այլ իմաստավորումներով՝ մահվան աշխարհի հետ: Երբեմն համարվում են վայրի բնության ու կենդանիների հովանավորներ, ինչպես, օրինակ, կովկասյան որսորդական առասպելներում են:

Անտառային վիուկների հետ մեր էպոսի հերոսուհիները կապվում են արտաքին տեսքով, քիսկի, մահակի կամ շերեփի առկայությամբ, ինչպես նաև մեկ այլ՝ նախկինում չուսումնասիրված կերպարի՝ Ավդալի հետ առնչություններով, որոնց անդրադարձանք վերևում՝ Մշո պատումների մոտիվային համակարգին նվիրված ենթագլխում:

Հերոսի գրպարտություն և արտաքսում տոնից

Մոկաց պատումներին ներհատուկ մյուս՝ կրտսեր **հերոսի գրպարտության և տոնից արտաքսման** հիպերմոտիվը կապվում է Հովանի կնոջ հետ: Եվ տրամաբանական է, որ այս մոտիվն իրացվում է միայն Մոկաց պատումներում (հատ. Ա, պատ. Բ, Զ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ): **Ազգականի կնոջ կողմից գայթակղության** մոտիվը, թեև իրացվում է նաև երրորդ ճյուղում, սակայն առավելապես բնորոշ է չորրորդ ճյուղին: Այս մոտիվի հետ է կապված նաև միայն Մոկաց խմբի պատումներում հանդիպող **ծնողների գերեզման այցելության** քնարական մոտիվը (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Զ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺԶ): Շատ պատումներում հենց այս մոտիվին էլ հաջորդում է **քառայրում փակվելու** մոտիվը: Ըստ էության, հենց այս մոտիվով էլ Մոկաց խմբում ավարտվում է չորրորդ ճյուղը: Մոկաց փոքրաթիվ պատումներում իրացվում են նաև պատահական կռիվների հատուկեմո մոտիվներ, որոնք մասնավոր բնույթ ունեն և համակարգային չեն:

Ուշագրավ են նաև **Միերի և դևերի** (հատ. Ա, պատ. Ե, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, հատ. Գ, պատ. Բ), **Միերի ամուսնության** (հատ. Ա,

պատ. Ա, Բ, Ե) և վերջինիս հետ կապված մի քանի այլ մոտիվներ՝ **Մհերի և Պարոն Աստղիկի կռվի, Մհերի մշակութային, Հալաբա թագավորի դեմ կռվի** և այլն: Հետաքրքիր դրվագ կա Մոկացի Հովանի Ե (հատ. Ա) պատումում: Այստեղ Մհերը Հովանի կանչով գալիս Սասուն և հաղթում Կոզբաղի թռռներին: Այս դրվագը ստեղծվել է քերես ճյուղում հիմնական բախման բացակայությունը լրացնելու համար: Այս ճյուղում չկա Փոքր Մհերին հավասարագոր հակահերոս, արտաքին թշնամի. ամեն ինչ ավարտվել է Մհերից առաջ: Ավարտվել է նաև վիպական շրջանը, և հերոսին մնում է միայն հեռանալ¹⁴⁰:

Հեռացում և վերադարձի պայման

Հերոսի հեռանալու և վերադարձի պայմանի հիպերմոտիվը որոշ բացառություններով իրացվում է Մհերի ճյուղը պարունակող բոլոր պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Ե, Ձ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԻԱ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ, ԺՁ, հատ. Գ, պատ. Ա, Բ, Դ): Հիպերմոտիվն իրացվում է մի խումբ հիմնական մոտիվային տարբերակներով՝ **գետնի թուլացման** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ), **ծնողներին դիմելու** (հատ. Ա, պատ. Ձ, Ը, Ժ, ԺԱ, ԻԱ, հատ. Բ, պատ. ԺՁ), **աղոթքի** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԺԳ), **վերադարձի տարբեր պայմանների՝ մինչև Քրիստոսի գալուստը** (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԺԲ), **մինչև հողի ամրացումը** (հատ. Ա, պատ. Ե), **աշխարհի վերաշինումը** (հատ. Ա, պատ. ԻԱ): Որոշ պատումներում կա **ավանդական վերջաբանը** (հատ. Ա, պատ. Ա, Ե, Ը, ԺԳ, ԻԱ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ):

Մոկաց պատումներում գրեթե առանց բացառության բացակայում է Մհերի վերադարձի ընդունված՝ **ցորենի և գարու խոշորացման**

¹⁴⁰ Մոկացի Թովմաս Սարգսյանի պատումում (հատ. Գ, պատ. Բ) **Մհերը հաղթում է Բագբագ դևին և սատանայի խորհրդով ցանկանում կռվել Աստծո հետ**, ապա կռվում է **հրեշտակի հետ և պարտվում**: Նման մոտիվներ կան նաև հայոցճորցի Կազարյան Թառոյի ԻԴ (հատ. Ա) պատումում. այստեղ **Աստծո ուղարկած յոթ հրեշտակներին Մհերը չի կարողանում հաղթել**: **Հրեշտակները նրան շղթայով կապում են ժայռին և կարգադրում, որ ագռավը կտցի լյարդը**: Այստեղ ակնհայտ է Փոքր Մհերի բացասական էությունը, բացի այդ՝ ուղղակի հղում կա առասպելաբանական մշակութային հերոս տեսակն ու դրա խորհրդանշյ **Պրոմեթևսը**, ինչպես նաև կովկասյան ժայռում փակված հերոսների առասպելային:

հետ կապված պայման-մոտիվը: Դրա փոխարեն պատումները որպես վերադարձի պայման առավելապես նշում են **Քրիստոսի երկրորդ գալուստը**: Պատումների մեծ մասում **Քրիստոսի կամ հրեշտակների հետ է կապվում** նաև քարայր ուղեկցելու մոտիվը, որը մյուս խմբերում առնչվում է ագռավի հետ ¹⁴¹:

Մոկաց տիպաբանական խմբի պատումների համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ այս պատումները, առավել քան մյուս տիպաբանական խմբերը, հակված են դեպի տեքստականոցողական առասպելական-հեքիաթային եղանակներն ու պատկերավորման քնարական միջոցները: Ըստ այսմ էլ, մյուս տիպաբանական խմբերի հետ ընդհանուր հիպերմոտիվների և մոտիվների առկայությունից անկախ, Մոկաց պատումները վիպական տեքստի տարբեր մակարդակներում յուրահատկություններ են դրսևորում, որոնք էլ արտահայտվում են ինչպես առանձին մոտիվների կառուցման արվեստի, այնպես էլ՝ ամբողջ պատումի գաղափարական-իմաստային առանձնահատկություններով:

¹⁴¹ Միայն Մոկաց Ե (հատ. Ա) պատումում է **ագռավը Մեերին քարայր ուղեկցում**:

3. ՍԱՄՆԱ ՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ՄՈՏԻՎԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Սաանա պատումների հիմնական և ընդհանուր առանձնահատկությունը դրանց փոքր ծավալն ու սեղմությունն է, հետևաբար հիպերմոտիվների և մոտիվների սակավությունը: Շատ դժվար է առանձնացնել հիպերմոտիվներ և նույնիսկ մոտիվներ, քանի որ մոտիվի հիմնական հատկանիշներից մեկը՝ կրկնելիությունը, չի պահպանվում, շատ են միայն մեկ պատումում հանդիպող բացառիկ դրվագները: Պատումների խաթարված կառուցվածքի հետևանքով տարտղմված է մոտիվային համակարգը, թույլ արտահայտված ու վերջնական ձևավորումից շատ հեռու է կերպարային համակարգը: Այս ամենի հետևանքով որոշ դեպքերում պատումների դիպաշարերը հատվածական են և որոշակի ավարտունության չհասած:

Պատումների սեղմության պատճառով շատ դրվագներ և մոտիվներ իրացվում են մեկ նախադասությամբ, բնորոշմամբ կամ կցկտուր հիշողությամբ, ինչն էլ ավելի է բարդացնում պատումների տիպաբանական քննությունն ու ներտեքատային և պատումների միջխմբային կապերի արձանագրումը: Մոտիվային համակարգի խաթարվածության հետևանքով վիպական տեքստը չի ամբողջանում և մնում է ցաքուցրիվ հիշողությունների մակարդակում: Այս տեսանկյունից բնորոշ են պատումների մի մասին կցված բանահավաք-վիպասացի հարց-պատասխանները: Բանահավաքներն այստեղ պարզում են վիպասացի՝ ենթադրաբար լսած, բայց մոռացած հատվածները: Սա լավագույնս ներկայացնում է էպոսի տարբերակայնության ընթացքի վերջին՝ երրորդ հանգրվանը: Վեպը, անցնելով չափածո, ապա արձակ վերարտադրության մակարդակներով, երրորդ աստիճանում ավանդվում է հարց ու պատասխանի վիճակում:

Պատումների մի մասում վիպասացները բանահավաքի օգնությամբ հիշում են առանձին ճյուղերի, հերոսների կամ մոտիվների մասին: Այս հիշողություններն, իհարկե, օգտակար են վիպավանդման գործընթացի առանձնահատկությունների վերականգնման համար, սակայն դրանք վիպական տեքստի մաս չեն կազմում:

Նույնիսկ վիպասացները դժկամությամբ են պատասխանում հարցերին, քանի որ բանահյուսական տեքստի փոխանցման ակտն արդեն ավարտվել է, և իրենք փոխանցել են այն տեքստը, որը ներքին մշակման գործընթացում հնարավոր ավարտության է հասել¹⁴²:

Այդուհանդերձ, նույնիսկ այս վիճակում Սասնո պատումները մոտիվային մակարդակում որոշակի յուրահատկություններ են դրսևորում, որոնց արձանագրությունն էլ հնարավորություն կտա ճշտելու այս տիպաբանական խմբի հիմնական հատկանիշները:

Այս խմբի պատումներն ընդգրկող «Սասնա ծռեր» ժողովածուի Դ հատորում Ա. Սահակյանը «Մոտիվների համացույց» բաժնում առանձնացնում է դիպաշարի տարբեր ծավալներ ունեցող միավորներ, որոնք անվանում է մոտիվներ: Սակայն ինչպես Դ հատորում, այնպես էլ Ա. Սահակյանի ««Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն» գրքում, *մորիվ*, *միջադեպ* եզրերի բազմակի և տարասեռ կիրարկություններից անկախ, դրանք չեն սահմանվում և տարբերակվում: Ըստ այսմ էլ՝ այս միավորների սահմանները ոչ միայն երկու գրքերում, այլև նույն գրքի սահմաններում այդքան էլ հստակ չեն: Սասնո պատումների դեպքում դրանք հիմնականում գործողություն (կամ մի քանի գործողություններ), բնութագրում, իրավիճակ և այլն արտահայտող նախադասություններ են, որոնք ներկայացնում են ինչպես սուբյեկտ և օբյեկտ հարաբերությունների վերացարկված, այնպես էլ՝ կոնկրետ տեքստային իրացման վիճակներ: Այս բազմազանությունն էլ որոշակի շփոթ է առաջացնում և հաճախ անհասկանալի են մնում այն սկզբունքները, որոնցով կազմաբանողվել է վիպական տեքստը, և առանձնացվել են առանձին միավորներ: Մյուս կողմից այս շփոթի պատճառները մասամբ կապված են ինչպես քննվող նյութի տարտնդվածության, այնպես էլ մասնագիտական գրականության մեջ եզրերի ոչ տարբերակված կիրառության հետ: Ըստ այսմ էլ՝ մեր կողմից գրքի առաջին մասում սահմանված սկզբունքներով առանձնացված մոտիվային համա-

¹⁴² Ասացող-բանահավաք շփման, Սասնա պատումների ասացողական ընթացքի, մոտիվների, գեղարվեստական ու գաղափարական առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Ա. Սահակյանի ընդգրկուն առաջաբանը՝ հատ. Դ, էջ 36-93:

կարգը, ինչպես Մշո և Մոկաց խմբերի դեպքում, այստեղ նույնպես որոշակիորեն տարբերվում է Ա. Սահակյանի «Մոտիվային համացույցում» առանձնացված միավորներից:

Սասնո պատումների ստորև ներկայացվող մոտիվային համակարգը հիմնական գծերով նման է Մշո և Մոկաց պատումների մոտիվային համակարգին, և ինչպես նախորդ դեպքերում արձանագրվող տարբերությունների մեծ մասը, վերաբերում են մոտիվներին, դրվագներին և գեղարվեստական որոշ արտահայտչամիջոցների:

Կարելի է նկատել նաև, որ Սասնո տիպաբանական խմբի պատումներում միաժամանակ իրացվում են և՛ Մշո, և՛ Մոկաց խմբերին բնորոշ մոտիվներ, որոնց թիվը բավական փոքր է: Սա վերաբերում է հատկապես առաջին և չորրորդ ճյուղերին, որոնք ամենից հակվածն են փոփոխությունների:

Բանագետ Ա. Սահակյանը մյուս ճյուղերի ոչ արտահայտիչ գոյությունը պայմանավորում է երրորդ ճյուղի և կենտրոնական հերոսի՝ Դավթի կերպարի ուժեղ արտահայտվածությամբ. «Ուրեմն և Սասնա պատումների ճյուղերի թույլ, մակերեսային գոյությունը կամ չգոյությունը կարող են պայմանավորված լինել նաև Դավթի կերպարի անհամեմատ ուժեղությամբ» (հատ. Դ, էջ 64-69): Մեր կարծիքով, սակայն, Դավթի կերպարի ուժեղ արտահայտվածությունը ոչ թե պատճառ է, այլ հետևանք: Այսինքն՝ Դավթի կերպարն ու երրորդ ճյուղն այլ մոտիվներով ուժեղացել են մյուս ճյուղերի մոռացությունների հետևանքով: Վիպասացի հիշողության մեջ մասնատված և պատճառահետևանքային կապերով արդեն չկապվող դիպաշարային միավորները միացել են համեմատաբար լավ հիշվող երրորդ ճյուղին, իսկ մյուս հերոսների հետ կապվող մոտիվները իրացվել են Դավթի կերպարի միջոցով:

Այս խմբում խաբարումները տեսանելի են հատկապես առաջին ճյուղում: Էպոսի առաջին ճյուղը բավական սեղմ մոտիվային հագեցվածությամբ կա Սասնո Ե (հատ. Բ), Գ, Դ, Է, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ(հատ. Դ) պատումներում: Ի տարբերություն մյուս տիպաբանական խմբերի՝ այստեղ նույնիսկ ամենաընդարձակ պատումների դեպքում առաջին ճյուղն ուրվագծային է: Նույնիսկ առանցքային

մոտիվները մեծ մասամբ իրացվում են մեկ կամ մի քանի նախադասություններով, սեղմ բնորոշումներով և այլն:

Յուրային-օտար հակադրություն

Այսպես, էպոսի առանցքային **յուրային-օտար հակադրություն** հիպերմոտիվը՝ բնորոշ մոտիվներով՝ **հարկահանություն, ամուսնության պահանջ** և այլն, հանդիպում է ընդամենը մի քանի պատումում, այն էլ՝ հիմնականում սահմանափակվում **հպատակության ուղղակի նշմամբ** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, Թ, Ժ, ԺԴ, ՄԴ, պատ.2): Հիմնականում Մշո պատումներին բնորոշ **աղջկա անձնագոհության** մոտիվն այստեղ թույլ է արտահայտված, և դիպվածային է նաև Քեռի Թորոսի կերպարը: Քեռի Թորոսը գործում է միայն Սասնո խմբի քերես ամենամբողջական՝ ընկուզեկցի Ս. Սաֆարյանի ԺԴ պատումում, որտեղ կա **քնամու պահանջը քննարկելու համար ժողով հրավիրելու** մոտիվը: Բանահավաքների վկայությամբ՝ այս պատումի համեմատաբար բազմամոտիվայնությունը այլ երևույթի հետևանք է. «Այս ամբողջականությանը պետք է վերաբերվել փոքր-ինչ վերապահությամբ. կարծում ենք, այն գերծ չէ համահավաքի ազդեցությունից: Մանավանդ, որ Սարգսի 10-12-ամյա թոռը, որ ներկա էր գրառմանը, մույնպես լավ գիտեր վեպը և ասաց, որ իրենք ունեն վեպի համահավաք ժողովածուն, և այն խիստ սիրված գիրք է իրենց տանը» (հատ. Դ, էջ 324): Եվ իսկապես, պատումում իրացվում են էպոսի միայն ընդհանրական ու վերացարկված մոտիվային համակարգին բնորոշ գրեթե բոլոր մոտիվները, որոնք իրական վիպական ոչ մի տեքստում չեն հանդիպում: Այդուհանդերձ, մույնիսկ այս դեպքում վիպասացը կարողացել է մեծ վարպետությամբ վերհիշել հայրենիքում և բնակության մոտ վայրում լսած, ապա և գրքից ընթերցված հատվածներն ու վերարտադրել դրանք լավագույն վիպական ավանդույթներով: Այս ամենի արդյունքում ստացվել է մի պատում, որը ոչ մի խմբի չի պատկանում և Սասնո պատումների թվին է դասվում միայն լեզվական-բարբառային սկզբունքով:

Անարատ հղություն և երկվորյակ եղբայրների ծնունդ

Անարատ հղության հիպերմոտիվը նույնպես փոքրաթիվ պատումներում է հանդիպում, և, ընդհակառակը, վիպասացները սովորաբար սահմանափակվում են եղբայրների ծննդյան սեղմ արձանագրությամբ: Սա վերաբերում է հատկապես այն պատումներին, որոնց մոտիվային համակարգը ավելի մոտ է Մշո պատումներին: Սասնո փոքրաթիվ պատումներում անարատ հղության մոտիվն իրացվում է ավանդական կերպով՝ **գրոսանք, աղբյուրի հայտնաբերում, հղիացում** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, Թ, Ժ, ԺԴ, ՄԴ, պատ. 2): Մոտիվը բավական ընդարձակ իրացում ունի միայն Գ պատումում: Այստեղ իրացվում են նաև միայն Մոկաց պատումներում հանդիպող **նավակ նստելու, ծովի մեջ կղզի ու եկեղեցի գտնելու** մոտիվները: Ընդհանրապես, Հ. Ավչյանի գրառած Գ պատումը այս խմբի լավագույն ու ամբողջական պատումներից է: Պատումը բավական վաղ է արձանագրվել, ինչի շնորհիվ էլ բազմամոտիվ է, հագեցած ավանդական մանրամասներով ու չափածո հատվածներով: Մոտիվների այս խմբին հարող **տղաների գոհաբերման խոստման** մոտիվն այստեղ նույնպես ընդգծված չէ, քանի որ Սասնո առաջին ճյուղն ունեցող պատումները, ինչպես տեսանք, ավելի հակված են դեպի պատումների Մոկաց խումբը, որն էլ նախապատվությունը տալիս է առասպելական, այլ ոչ թե պատմական հիմքով մոտիվներին: **Ջոհաբերման խոստման** մոտիվը կա Սասնո ընդամենը երկու պատումում (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ), իսկ մյուս դեպքերում այն կա՛ն ընդհանրապես չկա, կա՛ն էլ որևէ կերպ հիմնավորված չէ (հատ. Դ, պատ. Թ): Այս դեպքում պատումի հետագա զարգացման մեջ հիմնավորված չէ նաև **եղբայրների փախուստի** մոտիվը, որն էլ իրացվում է ընդամենը երկու պատումում (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ): Այս ամենի հետևանքով ընդհանրապես շատ թույլ է արտահայտված կռապաշտ հոր և որդիների բախումը, ինչի պատճառով այս ճյուղում շատ թույլ է մեր էպոսի և առաջին ճյուղի գաղափարական հղացքի կենտրոնական՝ յուրային-օտար հակադրության գաղափարը, ըստ այսմ էլ՝ ուրվագծային են Սասնո պատումների առաջին ճյուղերը:

Նույն կերպ մյուս խմբերում ավանդական կռապաշտ քագավորի սպանության մոտիվն այստեղ իրացվում է միայն ԺԴ պատումում: Մոտիվների այս խմբին հարող **հերոսի հզորացման** մոտիվը գրեթե բացակայում է (այն հանդիպում է միայն Գ և ԺԴ պատումներում):

Մշակութային գործունեություն, բերդի հիմնում

Առաջին ճյուղում առանցքային՝ **մշակութային գործունեության** հիպերմոտիվը տարբեր ծավալներով հանդիպում է Սասնո առաջին ճյուղն ունեցող գրեթե բոլոր պատումներում (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Է, Թ, Ժ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 2): **Բերդի հիմնման** մոտիվը Սասնո պատումներում մի փոքր այլ դրսևորումներ ունի, ինչը կապվում է ոչ միայն այս խմբի պատումների առաջին ճյուղերի սեղմության, այլև միայն Սասնո պատումների համար համակարգային մեկ այլ յուրահատկության հետ: Մշակութային գործունեությունը՝ շինարարական գործունեության կոնկրետ մոտիվներով, կապվել է Դավթի կամ Մհերի անվան հետ և իրացվում է ավելի ուշ: Այս դեպքում՝ առաջին և երկրորդ ճյուղերը, զրկվելով առանցքային մոտիվներից, մոռացվել են:

Բացի դրանից՝ մոտիվն ունեցող պատումները նույնպես որոշակի յուրահատկություններ են դրսևորում: Հիմնականում Մշո պատումներին բնորոշ **հզոր առվի ակունքին բերդը կամ տունը հիմնելու** մոտիվը այստեղ նույնպես իրացվում է բավական մեծ հաճախականությամբ (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Է, Թ, Ժ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 2) այն տարբերությամբ, որ տարբեր է առվի կամ գետի անվանումը: Մշո պատումներում գետը հիմնականում հիշվում է Մեղրագետ, Մեղր գետ անվանումներով այն դեպքում, երբ Սասնո պատումներում հիմնականում կիրառվում են Որձ (պինդ, գորեղ իմաստով) ջուր կամ Սասնա ջուր անվանումները: Իհարկե, տեղավայրերը, հերոսների անունները բանահյուսական տեքստերի ամենից շուտ փոփոխվող, տեղայնացող միավորներն են, սակայն այս դեպքում գետի անվանում-բնորոշումը յուրահատուկ կերպով բնութագրում է ինչպես էպոսի հերոսներին, այնպես էլ՝ վեպն ավանդող սասունցի-

ներին: Այս տեսանկյունից բնորոշ է Չարքյազ Պողոսյանի ԺԳ պատումի սկիզբը. «Սանասար և Բաղդասար գրսին/-Բղի էրթանք, ըմբիսի դեխ մը մըր դուն շինինք, արբինք,/ Որ ըղղեխի մարդն էլ որց էղնի,/Ջուրն էլ որց էղնի,/Քարն էլ որց էղնի» (հատ. Դ, էջ 309):

Այստեղ հանդիպում են նաև **բերդն անվանելու** (հատ. Դ, պատ. Գ, Ժ, ԺԳ, ԺԴ, ՄԴ, պատ. 8) և **ծերունուն տուն բերելու և փորձության** (հատ. Դ, պատ. Գ, ԺԲ) մոտիվները: Բերդի կամ տան անվանման մոտիվն այստեղ գրեթե չունի մյուս տիպաբանական խմբերում հանդիպող «սան-սուն» կամ «ցատում» տարբերակումը և մեծ մասամբ ոչ մի կերպ չի պատճառաբանվում: Միայն Գեհնո Գրիգորյանի պատումում ծերունին բերդը բնութագրում է որպես իրար վրա դրված սարեր (ՄԴ, պատ. 4): Նաև այս և Սարգիս Ավագյանի պատումներում հիշատակվում է **տարբեր վայրերից Սասուն բնակության եկած մարդկանց** մոտիվը: Ծերունուն տուն բերելու և փորձության մոտիվները ուշագրավ են նրանով, որ հանդիպում է նաև չորրորդ ճյուղի վերջաբանում և պատմվում Փոքր Միերի դեպքում, ինչը թերևս ավելի պատճառաբանված է: Երկու դեպքում էլ մոտիվի գործառնությունն նույնն է՝ ֆիզիկական ուժի և խելքի, ազնվորդիների և մարդկանց հակադրության ընդգծումը:

Ամուսնություն

Ինչպես Մշո պատումներում, այստեղ ևս հերոսների ամուսնությունը մոտիվային բազմազանությամբ աչքի չի ընկնում: Մի քանի բացառություններով (հատ. Դ, պատ. Գ, ԺԴ, ՄԴ, պատ. 2, 4), վիպասացները սահմանափակվում են ամուսնության մասին ուղղակի նշմամբ: Միայն Գ պատումում են հանդիպում **Սանասարի և աշուղների, Պղնձե քաղաքի թագավորի հսկային հաղթելու** մոտիվները: Սանասարը (Մաղնասար) աշուղներին փող է տալիս և իմանում չափերով իրեն հարմար հարսնացուի տեղը, ապա հաղթահարելով փորձությունը՝ արժանանում Գռհարի սիրուն: Այստեղ է իրացվում նաև **Բաղդասարի և ապագա կնոջ (Տեղձուն Ծամի) կռվի** մոտիվը, որը թերևս նախապես պատմվել է Սանասարի մասին, ապա վերագրվել Բաղդասարին: ԺԴ պատումում բոլոր մանրամասներով

իրացվում է Մոկաց պատումներին բնորոշ ամուսնության մոտիվը, ինչը, ինչպես տեսանք, բնորոշ չէ այս խմբին և համահավաք բնագրի ազդեցությամբ է հիշվել: Այս պատումում իրացվում են նաև **Սանասարի և Բաղդասարի շատակերության, Բաղդասարի երազի և օգնության գալու, ջրի ճանապարհը փակող վիշապի սպանության, Սանասարի մեջքին վիշապի արյամբ նշան անելու** մոտիվները: Եթե շատակերության մոտիվը բնորոշ է երրորդ ճյուղին, ապա ջրի բերանը փակած վիշապի, թագավորի աղջկա, մեջքին նշան անելու մոտիվները վիշապամարտի առասպելության ակնհայտ դրսևորումներ են, թերևս առասպելական կամ հեքիաթային գուգորդումների արդյունքում են հայտնվել պատումում:

Բաղդասարի ամուսնության հետ կապված նոր դրվագներ կան նաև Սարգիս Ավագյանի Բ պատումում: Այստեղ Բաղդասար օգնության է հասնում եղբորը և դեերից ազատում Դեղձունի քրոջը: Յուրահատուկ են նաև Սասունցի Ֆարմանի 4-րդ պատումում՝ հարսնացուի (Քառսուն ճող ծամ)՝ Սանասարի առաջ օձին սպանելու պայման դնելու, աղջկա խորհրդով ծովից հրեղեն ձի հանելու, արևը փակած վիշապին նետահարելու, արծվի ձագերին փրկելու, արծվի՝ տղային հով անելու, որոշակի պայմանով Սանասարին լույս աշխարհի բերելու դրվագները: Այս բացառիկ դիպաշարերը թեև ընդարձակում և գեղեցկացնում են առաջին ճյուղի ընդունված դիպաշարը, սակայն իրականում ոչ միայն այս խմբի, այլև ընդհանրապես «Սասնա ծռերի» ավանդական մոտիվային համակարգին քիչ են առնչվում: Այս պատումի գրառող Գ. Գրիգորյանը դրանք կապում է մեր հին առասպելների հետ. «Ամենահիշարժանը դրանցից, թերևս, վիշապի նետահարումն է, որը բարձրացել է երկինք, իր վիթխարի թևերով ծածկել արևի երեսը և լույսից ու անձրևից զրկել Օձ քաղաքի բնակիչներին: Այս միջադեպը, սերտորեն կապվելով «Վահագնի ծնունդը» առասպելի հետ, էպոսի առաջին ճյուղը իր արմատներով տանում է դեպի վաղնջական անցյալի խորքերը» (Սասունցի Դավիթ, էջ 324): Բանագետ Ս. Հարությունյանն իր «Վիշապամարտը «Սասնա ծռերում» հողվածում, ապա և «Հայ առասպելաբանություն» գրքում քննում է այս դիպաշարերը՝ դրանց ծագումը կապե-

լով վիշապամարտի առասպելության հետ¹⁴³։ Ի տարբերություն այս տեսակետների՝ Ա. Սահակյանը դրանք համարում է ուշ հավելումներ. «Մեզ այդ մոտիվները թվում են ոչ թե հին, վիպաառասպելական նախնական շերտեր, որոնց հետքերը փնտրում էր Մանուկ Աբեղյանը վեպում, այլ պատահական կամ միտումնավոր մուտք այդ մոտիվների հայտնի հեքիաթային տարբերակումից» (հատ. Դ, էջ 41)։ Ինչ կերպ էլ մեկնաբանվի այս դրվագների մուտքը էպոս, այդուհանդերձ, դրանք գործառության բացառիկության պատճառով չի կարելի պատումների Սասնո խմբի բնորոշիչ համարել։ Եվ ընդհանրապես, ի տարբերություն Մշո և Մոկաց խմբերի, Սասնո պատումներում ընդհանուր խաթարվածության հետևանքով շատ են նաև մոտիվային ընդհանրական ֆոնդի չմտնող բացառությունները, որոնց էպոսում իրացման գլխավոր պատճառը վիպասացման մոռացվող ավանդներն են։

Հզոր ժառանգի ծնունդ

Երկրորդ ճյուղի դեպքում նույնպես Սասնո պատումները մոտիվային ընդգծված համակարգ չունեն։ Ընդհանրապես **հզոր ժառանգի ծննդյան** հիպերմոտիվն այս ճյուղի դեպքում առանձնահատուկ մոտիվներով աչքի չի ընկնում։ Պատումներում Միերը հիմնականում Սանասարի որդին է, միայն Թ պատումում Միերի հայրը Բաղդասարն է։ Նման բացառիկ դրվագ կարելի է համարել Ջ պատումի՝ Միերի Ղարաբաղի լինելու մասին նշումը, որով սկսվում է պատումը։

Մեծ Միերի ճյուղը թեև տարբեր ծավալներով հանդիպում է պատումների մեծ մասում, սակայն առավելապես ուրվագծային բնույթ ունի։ Երկրորդ ճյուղը համեմատաբար ամբողջական է իրացվում Ե (հատ. Բ), Գ, Դ, ԺԴ, ԺԷ (հատ. Դ), 2, 4, 8 (ՄԴ) պատումներում։ Մնացած դեպքերում մենք գործ ունենք կենտրոնական հերոսի հոր մասին սեղմ հիշատակությունների հետ, որոնց գլխավոր գոր-

¹⁴³ Տե՛ս Հարությունյան Ս., Վիշապամարտը «Սանա ծներում», «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1981, թիվ 11։ Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ 167-178։

ծառույթը առաջին և երրորդ ճյուղերի կապակցումն է: Այս դեպքում, իհարկե, խոսք չի կարող լինել մոտիվների և դրանց իրացումների մասին:

Միերի ծննդյան մասին նշում կա Ե (հատ. Բ), Գ, Դ, Է (հատ. Դ) պատումներում:

Հերոսը՝ որսորդ

Էպոսի պատումների բոլոր խմբերում Մեծ Միերի գործունեության մոտիվները ներկայացնում են հիմնականում հերոսի պատանեկության, հասունության և մահվան շրջանները: Սասնո պատումներում նույնպես, քեն սեղմ, սակայն իրացվում են հերոսի պատանեկության շրջանի որոշ, ինչպես ավանդական, այնպես էլ՝ նոր մոտիվներ: Գ պատումում իրացվում է **Միերի՝ մարդկանց վնասելու** մոտիվը, որը մյուս պատումներում չի հանդիպում և, ընդհանրապես, բնորոշ չէ այս հերոսին: Ավելի ավանդական՝ **հերոսի որսորդության** և **ձի ընտրելու** մոտիվներն իրացվում են միայն ԺԴ (հատ. Դ) և 8(ՍԴ) պատումներում:

Պայման թշնամու հետ

ԺԴ պատումում իրացվում է Մելիքի և Միերի մենամարտի մոտիվը: Միայն Սասնո երկու՝ Ե (հատ. Բ) և ԺԴ (հատ. Դ) պատումներում հանդիպող մոտիվը պատճառաբանում է **Միերի և Մելիքի եղբայրանալն ու պայմանը**: Մելիքի և Միերի պայմանի հիպերմոտիվը հիշատակվում է նաև այս խմբի Զ (հատ. Բ), Զ, Է, Ը (հատ. Դ) պատումներում: ԺԴ պատումում մենամարտի ժամանակ **գործողություններին միջամտում է Մելիքի կինը**, ինչով էլ մասամբ պատճառաբանվում է մենամարտի ոչ հաղթական ելքը. «Միեր գրվերցու Մսրա Մելիքին, դրե գետին: /Օր գրդրե գետին, ուր կին՝ Իսմիլ խաբուն, օր գիկա, /Միեր Մսրա Մելիքին կըսե. /—Քըզի չըտարվա, բայց քու կնոջ տարվա» (հատ. Դ, էջ 340):

Հակահերոսի ծնունդ

Կնոջ հետ կապված **հակահերոսի ծննդյան** հիպերմոտիվը երկրորդ ճյուղում կենտրոնական է: Ընդ որում, ինչպես Մշո պատումներում, այստեղ ևս ընդգծված է հերոսի՝ խարդավանքի գոհ լինելու հանգամանքը: Սասնո վեց պատումներում (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, ԺԳ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 4, 8) հանդիպող հիպերմոտիվը հիմնականում իրացվում է **հրավերքի (խորհրդանշական առարկաների ուղարկման), Մելիքի ծննդյան և Մհերի սքափվելու** մոտիվներով: Ի տարբերություն մյուս խմբերի՝ Իսմիլ խաթունի հրավերը Սասնո պատումներում առարկայացած է (**խնձոր, գոգնոց, գլխաշոր, նամակ**): Երկու պատումում (ՍԴ, պատ. 4, 8) հիշատակվում է նաև **կնոջ խոստումը** («Ես էլ, Մըսրն էլ թող քեզի էղնի»): Ինչպես Մշո պատումներում, այստեղ նույնպես Մհերը Մըսր է գնում դեռևս չամուսնացած, հետևաբար այս խմբում նույնպես շեշտված չէ դավաճանության գաղափարը, և թույլ է արտահայտված հերոսի վախճանը: Միայն ԺԴ, ՍԴ2 և ՍԴ8 պատումներում է, որ Մհերը Մըսր է գնում ամուսնացած կարգավիճակում, այստեղից էլ՝ հետագա, առավելապես Մոկաց խմբին բնորոշ մոտիվները՝ **Իսմիլ խաթունի երգի** կամ **Մելիքի ուժի ցուցադրման** (ՍԴ, պատ. 4), **սքափվելու և վերադարձի, հոգևորականների միջնորդությամբ հաշտեցման և հերոսների մահվան** (ՍԴ, պատ. 2, 8):

Մյուս պատումներում Մհերը ամուսնանում է Մելիքի ծննդից հետո, հետևաբար չկան այս մոտիվները, և հաճախ պատճառաբանված չեն **Մհերի որդի չունենալու և մահվան** մոտիվները:

Մհերի ամուսնությունը

Մհերի ամուսնության նոր դիպաշար կա միայն Թամո Դավթյանի պատումում: Այստեղ Մհերը խաբում և չի ամուսնանում Մելիքի մոր հետ, ապա Մհերն ու Մելքոն թագավորը հարսնախոսության են գնում, և հերոսն ամուսնանում է Քեռի Թորոսի աղջիկ Գոհարի հետ: Մհերի ամուսնության մոտիվը թեև պատումներում հաճախադեպ չէ (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Դ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 2), սակայն յուրօրինակ դրսևորումներ ունի: Այսպես, Սարգիս Ավա-

գյանի պատումում իրացվում են վիշապամարտի առասպելությին և ժողովրդական հեքիաթներին բնորոշ **վիշապասպանության և թագավորի աղջկա ազատման** մոտիվները: Ինչպես նախորդ դեպքերում, այստեղ մույնպես միանշանակ չեն այս մոտիվների ծագումնաբանությունը և՛ էպոսում, և՛ հատկապես այս ճյուղում հայտնվելու պատճառները:

Մշակութային-շինարարական գործունեություն

Հիմնականում ամուսնությունից հետո էլ իրացվում են Միերի շինարարական գործունեության մոտիվները, որոնք Սասնո տիպաբանական խմբի պատումների հիմնական յուրահատկություններից են: Պատումների մյուս խմբերում Միերը չունի այդպիսի գործառույթներ: Թեև երրորդ ճյուղում հիշվում են Միերի հիմնած եկեղեցին և որսասարը, սակայն չկան համապատասխան մոտիվները: Սասնո պատումներում հիշատակվում են Միերի՝ տարբեր վայրերում **հիմնած բերդերն ու վանքը** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Դ, Զ, Թ, ԺԱ): Երկրորդ ճյուղում այս մոտիվի իրացումը որոշ դեպքերում կապված է պատումների կառուցվածքային յուրահատկության հետ: Այն պատումները, որոնք չունեն առաջին ճյուղ, երկրորդ ճյուղում են իրացնում **Սասնո տան հիմնադրման** մոտիվը (հատ. Դ, պատ. Ա, Դ, Զ): Ընդ որում, ըստ բանագետ Ա. Սահակյանի, սա ոչ թե հետևանք, այլ պատճառ է և բնորոշ է ոչ միայն երկրորդ, այլև երրորդ ճյուղին. «Վեպի բանավոր կերպին խիստ բնորոշ երևույթ է դա, երբ իր դերով ուժեղ կենտրոնական կերպարն իրեն է ձգում միջադեպեր և գծեր այլ կերպարներից: Մեծ Միերը, իրեն ձգելով կամ նախապես ունենալով Սասնա բերդի կառուցման միջադեպն ու դերը, երկրորդ պլան է մղել Սանասարին ու Բաղդասարին. Դավիթը, խլելով հորից նրա շինարարական դերը, երկրորդ պլան է մղում Մեծ Միերի շինարարական դերն ու կերպարը» (հատ. Դ, էջ 58): Այդուհանդերձ, ինչպես և ճյուղային կառույցի ձևավորման ընթացքում, այստեղ մույնպես միանշանակ չի կարելի մշել՝ այս մոտիվների Միերի ճյուղում իրացման պատճառը ծագումնաբանա-

կան առանձնահատկություն է, թե կառուցվածքադիպաշարային հետագա խաթարման արդյունք¹⁴⁴:

Ձավակի ծնունդ և ծնողների մահ

Ընդհանրապես դավաճանության մոտիվի թույլ արտահայտվածության պատճառով այս խմբում ընդգծված չէ Միերի կնոջ կերպարը, և արտահայտիչ չէ հերոսների վախճանը: Որոշ ուշ գրառված պատումներում (հատ. Դ, պատ. ԺԳ, ԺԴ) Միերը կնոջ մահից հետո դեռևս ողջ է լինում և Դավթին Մըսր ուղարկում: Միերն ու կինը միաժամանակ են մահանում միայն Սասնո երեք պատումներում (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե): Մնացած պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ե, Ջ, հատ. Դ, պատ. Ա, Ջ, Է, Ը, ԺՋ) սա չկա, հետևաբար ընդգծված չէ ծնողների մահվան և Դավթի ծննդյան կապը, ինչով էլ թուլացել է հերոսի ծննդյան գաղափարական արժեքը: Որոշ պատումներում կա **հերոսի երագի կամ հրեշտակի հետ գրույցի** մոտիվը (հատ. Դ, պատ. Գ, Ե, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 8):

Մանուկ հերոսը թշնամական միջավայրում

Սասնո պատումներում մույնպես երրորդ ճյուղի դիպաշարի սկիզբը կենտրոնական հերոսի Մըսր առաքումն է: Պատումների մեծ մասում **Դավթին (մասամբ նաև մյուս ծռերին) Մսրը է տանում Մեկիքը՝** Միերի հետ պայմանի համապատասխան (հատ. Բ, պատ. Ե, Ջ, հատ. Դ, պատ. Ա, Ջ, Է, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ): Մի քանի պատումներում Դավթի Մըսր առաքումը կապվում է Հովանի հետ: Այսպես, Դ (հատ. Դ) պատումում Հովանը Դավթին Մըսր է ուղարկում կնոջ վատ վերաբերմունքի պատճառով: ԺԷ (հատ. Դ) պատումում Դավթին կապում են ձիու գավակին և այդպես Մըսր ուղարկում:

Մանուկ հերոսի տարբեր, հիմնականում պատուհասման բնույթ ունեցող արարքների վերաբերյալ մոտիվներ կան Սասնո

¹⁴⁴ Միայն այս խմբում և Միերի ճյուղում են իրացվում նաև հարկահանության հետ կապված որոշ մոտիվներ (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Բ): Այս և Միերի գործունեության մի շարք հարակից մոտիվներ կրկին հանդիպում են միայն Սասնո պատումներում:

չորս պատումում (հատ. Դ, պատ. Գ, Է, ԺԶ, ՍԴ, պատ. 8): Առան-
ձին տարբերություններով հանդերձ, սրանք նորություններով աչքի
չեն ընկնում:

Հերոսի և հակահերոսի առաջին բախում. փորձություն

Հերոսի ու հակահերոսի բախման հիպերմոտիվի դեպքում մեծ
հաճախականությամբ իրացվում են **Դավթի ու Մելիքի մորուքի**
(հատ. Բ, պատ. Ե, Չ, հատ. Դ, պատ. Գ, Չ, Է, Ը, Թ, Ժ, ՍԴ՝ 8)¹⁴⁵ և
Մելիքի հող (գուրգը) բռնելու (հատ. Բ, պատ. Ե, Չ, հատ. Դ, պատ.
Ա, Գ, ԺԳ, ԺԴ) մոտիվները¹⁴⁶:

Ընդհանրապես, մանուկ հերոսի ուժի ցուցադրությանը միտված
մոտիվները ավանդականների թվին են դասվում և հազվադեպ են
փոփոխվում: Սասնո պատումներում բացառիկ դրվագ կա Սարգիս
Ավագյանի (ՍԴ՝ 2) պատումում. այստեղ Դավիթը մեծ քարեր է
շարժում երկինք, որոնք, յոթ օր հետո վերադառնալով, ավերածու-
քյուններ են գործում:

Սասնո երեք պատումներում կա միայն այստեղ հանդիպող
Դավիթ-Մելիք մենամարտի նախնական մոտիվը (հատ. Դ, պատ.
ԺԷ, ՍԴ, պատ. 2, 4)¹⁴⁷: Այս մոտիվը ուշագրավ է նրանով, որ ամ-
բողջացնում և արտահայտում է վեպի այս հատվածի գաղափարա-
կան լարվածությունը: Այդ լարվածությունը թեև կա նաև պատումնե-
րի մյուս խմբերում, սակայն իրացում չի ստացել: Այնտեղ նույնպես
հերոսները բախվում են, սակայն չկա մենամարտի մոտիվը, քանի

¹⁴⁵ Այս մոտիվը ուշագրավ զարգացում է ստացել սպրանցիներ Մ. Հարոյանի (հատ.
Դ, պատ. Է) և Խ. Հովհաննիսյանի (հատ. Դ, պատ. Ը) պատումներում. այստեղ
Դավիթը Մելիքի մորուքը բաց չի թողնում, մինչև կրակ չեն դնում ձեռքին:

¹⁴⁶ Ուշագրավ դրվագ կա սասունցի Առաքել Սարուխանյանի պատումում (հատ. Բ,
պատ. Չ), այստեղ Դավիթը Մելիքի գուրգը բռնում է ոչ թե խաղի ժամանակ, այլ
գանձարանում:

¹⁴⁷ Այն բավական մանրամասն է հատկապես Ս. Ավագյանի պատումում (ՍԴ՝ 2).
Դավիթը մենամարտի սկզբում խփում է Մելիքի թևին, թուրը ընկնում է ձեռքից, ապա
Դավիթը, բռնելով Մելիքի գոտկատեղից, նրան բարձրացնում է գլխավերևում և
հարվածում գետնին: Այս դրվագը թեև բնորոշ չէ Էպոսին, սակայն մի նոր մանրա-
մասնով հարստացնում է այն:

որ Դավիթը որպես հերոս դեռևս չի կայացել և որպես մանուկ է ընկալվում:

Մանուկ-հերոս, միտումնավոր-պատահաբար հակադրությունների սահմնազատմանն է միտված էպոսի պատումների բոլոր խմբերում մեծ հաճախականությամբ իրացվող փորձության մոտիվը: Պատումների մի մասում Դավիթը փորձվում է **կրակով ու ոսկով** (հատ. Բ, պատ. Ե, Ջ, հատ. Դ, պատ. Ա, Թ): Մյուս պատումներում հիշատակվում են **կրակը, ոսկին և խնձորը** (հատ. Դ, պատ. Գ), **ծուև և կրակխառնիչը** (հատ. Դ, պատ. Ը), **կրակն ու մեղրը** (հատ. Դ, պատ. ԺԳ), **կրակն ու չամիչը** (հատ. Դ, պատ. ԺԴ): Նոր մանրամասներ են արձանագրվում սպղանցի Մ. Հովհաննիսյան-Հարոյանի Ջ և Է պատումներում: Ջ պատումում Դավիթը փորձվում է **կրակով, ոսկով, սինդով և ձիավորների մեյդանով**, ընդ որում՝ փորձության կողմերից յուրաքանչյուրի բացատրությունը տալիս է Մելիքը. «Թը գնաց մեյտան՝ ըտի գտրիչը,/ Թը էգավ սինոթ՝ մախտլ մարթ մը գըննի,/ Թը գնաց վըր օսկուն՝ փարըսեր գըննի,/ Թը գնաց վըր գրագին՝ ձուռ գըննի» (հատ. Դ, էջ 212): Դավիթը հաջորդաբար գնում է դեպի մեյդանը, սինդը և ոսկին, բայց հրեշտակը, ինչպես նախորդ դեպքերում, նրան միշտ ուղղորդում է դեպի կրակը¹⁴⁸:

Սպանության պատվեր և հերոսի վերադարձ

Սասնո պատումներում յուրահատկություններ են նկատվում նաև **սպանության պատվերի** հիպերմոտիվի դեպքում: Որոշ դեպքերում տարբեր են գործող անձինք կամ նրանց անունները: Այս խմբում մեծ հաճախականությամբ իրացվում են **Մելիքի պատվերի, ուղեկցող փահլևաններին հաղթելու, կենդանու (նապաստակի, շան) արյան մեջ Դավթի շապիկը թաթախելու և Մելիքին խաբելու** մոտիվները (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Դ, Ջ, Է, Ը, Ժ, ԺԲ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 8): Այն պատումներում, որտեղ չկա այս մոտիվը, կամ Դավթի վերադարձը ոչ մի կերպ չի նշանավորվում, կամ գործում է դիպաշարի զարգացման այլ հնարանք: Այս տեսանկյունից

¹⁴⁸ Նույն վիպասացից արդեն 1971 թ. գրառված պատումում մոտիվն ավելի սեղմ է և որպես փորձության միջոցներ՝ նշվում են կրակը, ոսկին և ձին:

ուշագրավ է Ա. Սարուխանյանի Ձ (հատ. Բ) պատումը: Այստեղ նորությունները կապվում են կերպարային համակարգի համալրման և դրա հետևանքով առաջացած նոր մոտիվների հետ: Միայն այս պատումում է փորձության մոտիվից հետո գործողություններին ակտիվորեն միանում Մելիքի վեզիրը: Վեզիրը պաշտպանում է Դավթին, մեղմում Մելիքի զայրույթը, նրա խորհրդով մայրը Դավթին փրկելու համար Սասուն է ուղարկում: Ըստ էության, վեզիրն իր գործառնություններով նույնանում է Թորոսին և Հովանին (համապատասխանաբար Մշո և Մոկաց պատումներում): Սակայն ուշագրավ է, որ այս պատումում նույն գործառնություններով օժտված ևս մեկ նոր կերպար կա: Այսպես, Սասուն ուղարկելիս մայրը թվում է Դավթի հորեղբայրների անունները: Թվարկվածներից երկուսը՝ Ջընջիլ Խըռան և Մուխսի Ջնջղուգ, նոր անուններ են: Եթե Մուխսի Ջնջղուգը գործողություններին այդպես էլ չի մասնակցում, ապա Ջընջիլ Խըռանը բավական ակտիվ մտնում է գործողությունների մեջ, և, ըստ էության, նրա միջոցով են իրացվում Չենով Հովանի գործառնությունները մինչև **Դավթին հորից դուրս բերելու** մոտիվը: Առաջին հայացքից կերպարի ներմուծումը շփոթության արդյունք է, մանավանդ որ նա չունի նոր գործառնություն, սակայն հորեղբայրների թվարկումից ակնհայտ է, որ վիպասացը գիտե Չենով Հովանի մասին, սակայն նրա մասնակցությամբ մոտիվներ չեն օգտագործվում:

Դավթի Սասուն վերադարձի և սպանության պատվերի հետ կապված յուրահատուկ դրվագներ կան նաև Սասունցի Ֆարմանի պատումում (ՄԴ-8): Այստեղ Մելիքը պատվիրում է սպանությունից հետո Դավթի արյունը կծով բերել իրեն, որպեսզի խմի: Բացի դրանից՝ փահլանները խզում են Դավթին և որոշում ջուրը գցել, որպեսզի փրկության հնարավորության լինի: Այդուհանդերձ, նոր դրվագները համակարգային բնույթ չունեն և ավանդական մոտիվների կրկնակներն են՝ բովանդակային որոշակի հավելումներով:

Մանկական չարություններ

Հիմնականում ավանդական մոտիվաշարի սահմաններում է իրացվում նաև **հերոսի մանկական չարությունների** հիպերմոտիվը:

Երեխաների պատուհասումը, որն այս խմբում առանձնահատկություներով աչքի չի ընկնում և հիմնականում բավական սեղմ իրացում ունի (հատ. Բ, պատ. Ե, Չ, հատ.Դ, պատ. Ա, Բ, Գ, Չ, Ը, ԺԲ): Մասամբ այս մոտիվի հետ է կապվում նաև **Հովանի կնոջ անբարյացկամության** նշումը (հատ. Դ, պատ. Բ, Է, ԺԱ, ԺԴ):

Հերոսը՝ հովիվ

Ինչպես Մշո և Մոկաց պատումներում, այստեղ նույնպես կայուն են **նախորդության** (հատ. Բ, պատ. Ե, Չ, հատ. Դ, պատ. Գ, Չ, Է, ԺԴ), **գառնարածության** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Չ, Է, Ը, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ՍԴ, պատ. 2, 4) և **որսորդության** մոտիվները: Ընդհանուր առմամբ դրանք բավական սեղմ են, երբեմն ուղղակի թվարկման կարգով: Բացառություն է Վ. Ասատրյանի Գ (հատ. Դ) պատումը, որտեղ բավական մանրամասն, մեծ ծավալով ու Մոկաց խմբի պատումներին բնորոշ ավանդական միջոցներով՝ չափածո հատվածներով, քնարական ոգով նկարագրված են գառնարածությունը, հորթարածությունն ու նախրապանությունը: Ընդ որում՝ միայն այստեղ է իրացվում **կոշիկները մաշելու** մոտիվը: Ընդհանրապես Վահան Ասատրյանի պատումը թե՛ կառուցվածքի, թե՛ մոտիվային հագեցվածության և թե՛ արտահայտչամիջոցների տեսանկյունից Սասնո պատումների լավագույն նմուշներից է: Պատումը ամենաընդարձակներից է, և էպոսի ոչ մի ավանդական մոտիվ դուրս չի մնացել վիպասացի ուշադրությունից: Միայն այս պատումում է իրացվում **Դավթի սովորելու** մոտիվը: Մի քանի պատումներում կան գառնարածության և հորթարածության հետ կապված առանձին նորություններ (Չ (հատ. Բ), Ա, Բ, Ժ (հատ. Դ))¹⁴⁹:

¹⁴⁹ Չ պատումում Դավիթը փայտով կոտրում է հորթի մեջքը, իսկ Ա պատումում կոտրում է գայլերի ոտքերը: Ժ պատումում գառնարածության ժամանակ Դավիթը մի քարի վրա է պառկում, որը նրա ծանրությունից փոս է ընկնում և այլն:

Հերոսը և դերը

Մի քանի, այդ թվում՝ և Վ. Ասատրյանի պատումում, իրացվում են հիմնականում Մշո պատումներին բնորոշ այլ մոտիվներ՝ **Դավթի և հորթարած ընկերոջ (ընկերների), ցասման ժամի հարիսայի, Դավթի և դևերի (ավազակների), դևերի քարայրում գանձի ու բուռակի ձեռքբերման** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, ԺԴ, ՍԴ, պատ. 2): Այս մոտիվները բավական ընդարձակ ու նոր մանրամասներով հագեցած են թ. Դավթյանի Ե պատումում (հատ. Բ). այստեղ Դավիթը հինգ դևերին սպանում է՝ նրանց ծխով խաբելով, ապա դևերի ականջները կտրում և հորթարած ընկերոջ միջոցով ուղարկում է Հովանին և Թորոսին: Ի թիվս այլ գանձերի՝ Դավիթը դևերի քարայրում նաև ոսկե երկանք է գտնում:

Հերոսն ու խորհրդատու հերոսուհին

Հերոսն ու խորհրդատու հերոսուհին հիպերմոտիվը նույնպես իրացվում է մեծ հաճախականությամբ, հիմնականում ավանդական սահմաններում, բայց և որոշակի նորություններով: **Դավիթը արտում (կորեկի, շաղգամի) լոր է որսում կամ շաղգամ ուտում** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Բ, Դ, Ե, Չ, Է, Ը, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ): Մասամբ պառավի հետ է կապվում նաև միայն Սասնո մի քանի պատումներում իրացվող **արտը հերկելու** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Չ, հատ. Դ, պատ. Չ, Է): Ղ. Տեր-Մկրտչյանի Բ (հատ. Դ) պատումում իրացվում են հերոսուհու հետ կապված երկու նոր դրվագներ՝ պառավին հարվածելու և ժանգոտ թրով արաբների դեմ կռիվ գնալու: Իսկ թ. Դավթյանի Ե պատումում Դավիթը արտում որս է անում պառավի երկու տղաների հետ, ինչը նույնպես նորություն է:

Նախկին փառքի վերականգնում

Խորհրդատու պառավի գործունեության հետ կապված մոտիվների միջոցով իրացվում է ևս մեկ առանցքային հիպերմոտիվ՝ **նախկին փառքի վերականգնումը: Պառավի խորհրդով Դավիթը գտնում է որսասարը** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Ե), ապա

տեսնում **վանքի (հոր գերեզմանի) լույսը** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Թ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ) և **վերաշինում վանքը** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Դ, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ): Այս ճյուղի համար նոր մոտիվներ կան Ե (հատ. Բ) և Ա (հատ. Դ) պատումներում. Ե պատումում **Դավիթը չափում է հոր գերեզմանը**, իսկ Ա պատումում Միերի գերեզմանի վրա կառուցված վանքում մատուցված առաջին պատարագի ժամանակ խաչը երկնքից իջնում է Դավթի աջ քսին¹⁵⁰:

Դավթի մշակութային-շինարարական գործունեությունը

Ի տարբերություն պատումների մյուս խմբերի, որտեղ Դավթի շինարարական գործունեությունը սահմանափակվում է վանքի վերաշինմամբ, այստեղ այն շատ ավելի բազմազան է: Այսպես, Դավիթը հիմնում է **ճախրկան գյուղը** (հատ. Դ, պատ. Ը) ու տարբեր **քաղաքներ** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Զ, ԺԱ), **եկեղեցի և վանքեր** (հատ. Դ, պատ. Ա, ԺԳ, ԺԴ), **բերդեր՝ տարբեր վայրերում** (հատ. Դ, պատ. Բ, Գ, Զ, ԺԶ), **ջրամբար, ջրաղաց** (հատ. Դ, պատ. Բ, Գ), **շենքեր, պարիսպներ** (հատ. Դ, պատ. Գ, Ե), **ախոռներ, մսուրներ** (հատ. Դ, պատ. Բ, Գ, Զ), **հացի փուռ** (հատ. Դ, պատ. Գ) և այլն¹⁵¹: Շուրջ մեկ տասնյակ պատումներում իրացվող շինարարական գործունեության մոտիվները առավելապես նոր են և հանդիպում են միայն այս խմբում: Պատումներում տարածվածության տեսանկյունից առավել թվով մոտիվներ կան Բ, Գ, Զ (հատ. Դ) պատումներում: Ղ. Տեր-Սկրտչյանի, Վ. Ասատրյանի և Մ. Հովհաննիսյանի պատումներն այս խմբի ամենից վաղ գրառված պատումներից են, հետևաբար դրանք կարելի է և ավանդական համարել: Այս դեպքում կարելի է ենթադրել, որ դրանք ոչ թե շփոթության կամ դի-

¹⁵⁰ Որոշակի նորություններ են արձանագրվում Գ, Թ և ԺԳ պատումներում. Գ պատումում Դավթի և Հովանի հետ որսասար է գնում նաև Վերգոն: Թ պատումում խախտվել է մոտիվների հաջորդականությունը, և Դավիթը վանքը վերաշինում մենամարտից հետո: ԺԳ պատումում հատուկ շեշտվում է, որ վանքը վերաշինվում է հարկահաններից խլած ոսկով:

¹⁵¹ Դավթի շինարարական գործունեությունը ներկայացնող մոտիվների հարացույցը տե՛ս Սասնա ծռեր, հատոր Դ, էջ 56-57:

պաշարի վերակառուցման արդյունք են, այլ Սասնո տիպաբանական խմբի համակարգային յուրահատկության:

Բանագետները, անդրադառնալով Դավթի, հատկապես Սասունից դուրս (Հալեպ, Դիարբեքիր) ծավալած շինարարությանը, ենթադրում են, որ դա կարող է լինել պատմական հիշողության արդյունք¹⁵²: Նաև, ինչպես տեսանք, այս մոտիվների առկայությունը կապվում է ճյուղերի վերախմբավորման հետ. «Դավիթը, իր վրա վերցնելով շինարարական թեմայի շատ միջադեպեր և դեր, մյուս ճյուղերն ու կերպարները զրկում է համապատասխան միջադեպերից և դերից, դարձնում այդ ճյուղերը թուղիկ, սեղմ և թույլ» (հատ. Դ, էջ 58): Սակայն եթե Բ և Ջ գրեթե միաճյուղ (Մներ)-Դավիթ պատումների դեպքում այս տեսակետը ընդունելի է, ապա սա չի կարելի պնդել քառաճյուղ Գ պատումի վերաբերյալ: Դավթի շինարարական ընդարձակ գործունեությունը նաև որոշակի հակադրության մեջ է մտնում Էպոսի կենտրոնական հերոսի ավանդական ընկալման հետ: Անխուսափելիորեն փոխվում է Դավթի՝ որպես ծուռ-խենթ ընկալումը, նաև ամբողջանում նրա՝ որպես հայրենիքի պաշտպանի կերպարը, քանի որ Դավթի և մմանատիպ հերոսների գլխավոր գործառույթն ի վերջո ռազմականն է, այլ ոչ թե տնտեսական-շինարարականը: Այս տեսանկյունից խոսում է Ջ պատումի հետևյալ բնորոշումը. «Ուրըշները գասին՝ Դավիթ ձուռը, /Բառաբ գրսեր.-Դավիթ ձուռ չէ, Դավիթ հուռը,/ Գոյիններու փրգողը»(հատ. Դ, էջ 225):

Փոփոխությունները զգալի են նաև դիպաշարի պատճառահետևանքային տրամաբանության մեջ: Էպոսի ընդհանրական դիպաշարում վանքի վերաշինմանը սովորաբար հաջորդում են թշնամիների կողմից վանքի ավիրման և թալանման մոտիվները: Այսինքն՝ վանքի վերաշինման մոտիվը դիպաշարում ունի իր պատճառաբանված տեղը և հաջորդող մոտիվների համար որպես սկզբնապատճառ է ծառայում այն դեպքում, երբ շինարարական գործունեությունը ներկայացնող նոր մոտիվները դիպաշարի հետագա զարգացումների վրա ոչ մի կերպ չեն անդրադառնում և դրվում են

¹⁵² Տե՛ս Ս. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի դիտարկումները. Սասնա ծռեր, հատոր Դ, էջ 19-21 և էջ 58:

ճյուղի ու մաս պատումի վերջում: Բացառություն է Բ (հատ. Դ) պատումը, որտեղ դիպաշարը բոլորովին այլ կերպ է զարգանում: Այսինքն՝ դրանք դիպաշարաստեղծ գործառույթներ չունեն և կարող էին չլինել: Այս դեպքում այդ մոտիվները իսկապես կարելի է նորակառուցումներ համարել, որոնք, այդուհանդերձ, ոչ թե մյուս ճյուղերի կրճատման արդյունք են, այլ, մեր կարծիքով, պայմանավորված են վիպասացների հետ կապված սուբյեկտիվ գործոններով: Վերագրյալը փաստվում է մաս նրանով, որ շինարարական դրվագների մեծ մասը նոր է ինչպես այս խմբի, այնպես էլ էպոսի ընդհանրական դիպաշարի համար և չի հանդիպում մյուս տիպաբանական խմբերի պատումներում: Նոր դրվագները Սասնո պատումները հարստացնում են բավական ուշագրավ, թեև ոչ այնքան վիպական, որքան կենցաղային մանրամասներով: Այսպես, Միսակ Հովհաննիսյանի Ջ պատումում հետաքրքիր մանրամասներով ներկայացվում են Դավթի և կոշկակարների, Դավթի՝ Դիարբեքիի բերդը թրով կոկած քարերով կառուցելու, բերդում ոսկե արաղաղ դնելու, ձեռնափայտը դրան վրա թողնելու դրվագները:

Սշակութային գործունեությանը հաջորդող **վանքի ավիրման, Դավթին բոթ բերելու և թշնամուն պատուհասելու** մոտիվները այս խմբում մույնպես բավական կայուն են և իրացվում են գրեթե անփոփոխ մանրամասներով: Իմանալով վանքի վերաշինման մասին՝ **Մելիքը Սասուն է ուղարկում իր հարկահաններին** (Բաղին, Կոզբաղին, Սուղին, Չարխաղին (հատ. Դ՝ Գ), որոնք **ավիրում են վանքը, սպանում հոգևորականներին և փրկված միակ սարկավագը** (քահանա, մի մարդ) և **Դավթին տեղեկացնում է այդ մասին** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ՝ Ա, Գ, Դ, Թ, ԺԴ)¹⁵³:

¹⁵³ Դավթի ավստասների ծավալուն հատվածներ կան Ա (հատ. Դ) պատումում: Հիմնական դիպաշարից կտրուկ շեղումներ կան Թ (հատ. Դ) պատումում, որտեղ քահանան բողոքում է ձեռնաքաշություն անող քրդերից, այսինքն՝ առանցքային մոտիվը՝ **վանքի ավիրումը**, մոռացվել է և մնացել է բողոքի մոտիվը, այն էլ՝ բոլորովին այլ հիմնավորմամբ:

Հարկահանություն

Իրացման մեծ հաճախականությամբ աչքի է ընկնում **հարկահանության** հիպերմոտիվը: **Ոսկի չափելու և պատուհասման** մոտիվները տարբեր ծավալներով հանդիպում են Սասնո բոլոր պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ե, Ձ, հատ. Դ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, Ձ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ, ՍԴ, պատ. 2, 4, 8): Դրանք էպոսի ամենից ավանդական մոտիվներն են, հետևաբար բոլոր տիպաբանական խմբերում իրացվում են չնչին տարբերություններով: Պակաս հաճախականությամբ են իրացվում **Կոզբադինին պատուհասելու** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Ե, Է, ԺԲ), **կանանց ծաղրի** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Ձ, Է, Թ, Ժ, ԺԴ, ԺԷ) մոտիվները: Հիմնական մմանություններից բացի՝ կան որոշ մանրամասներ, որոնցով ավանդական կայուն դիպաշարը յուրահատկություններ է դրսևորում. Ձ (հատ. Դ) պատումում հարկահանության դրվագում կրկին գործողության մեջ է մտնում Մելիքի վեզիրը, ում Դավիթը չի պատժում և բաց է բողոմում: Նույն պատումում Դավիթը հարկահաններից ետ խլած հարստությունը բաժանում է սասունցիներին: Որոշ պատումներում կա նաև **երկրորդ հարկահանության** մոտիվը, որով փոքր-ինչ ձգձգվում է հիմնական բախումը (հատ. Բ, պատ. Ձ, հատ. Դ, պատ. Բ, ԺԲ): Մեր էպոսի համար բոլորովին նոր դրվագներ կան Դ. Տեր-Մկրտչյանի Բ (հատ. Դ) պատումում¹⁵⁴:

¹⁵⁴ Այստեղ Դավիթը, իմանալով հոր գեների ու ձիու մասին, զինվելով, մեկ ամսում երկիրը մաքրում է արաբներից, շինարարական գործունեություն ծավալում, ապա գերիշխանություն հաստատում մուսուլմանների վրա: Ապա պատմվում է Շեյխ Մուհամետտի, Դավթի փախցրած աղջկա, Մուհամետտի երկու որդիների՝ Մահմուտի և Նասսրետտինի, Մուհամետտի որդի Ապասի, նրա ոսկի մագերի և այն մասին, որ Դավիթը այդ մագերից քնարի լարեր է պատրաստում: Ապա շարունակվում է հարկահանության մոտիվներով: Մըսրա թագավորը ուղարկում է Ալլին, Ուօլոյին, Օսմանին և 10 տարվա հարկ է պահանջում: Հովանը աղ ու հացով դիմավորում է նրանց: Դավիթն այդ ժամանակ բերդ է վերականգնում, երբ լսում է հարկահանների մասին: Ապա Ձենով Հովանը ժողով է անում, որոշում են հպատակվել: Սակայն Դավիթը չի հպատակվում և աղոթում է Մարաթուն: Սր. Աստվածածնից հաղթանակ խնդրելով: Բացառիկ և գեղեցիկ է գրական ազդեցությամբ ստեղծված աղոթքի հատվածը. «—Ով Թորգոմի, Արամի ու մըր պապերի Աստված/Տուր ըմ մանուկ քներուն գորուտեն, /Ուար կառնամ կոտորըմ գբու սուրբ կրոնի նաեարնին, /Ուար

Ձորահավաք

Դյուցազներգության կենտրոնական բախումը, ինչպես մյուս տիպաբանական խմբերում, այստեղ նույնպես սկսվում է **Մեկիքի գորահավաքի և հարձակման** մոտիվներով: Ի տարբերություն Մշո և Մոկաց պատումների՝ այստեղ գորահավաքը առանձին մանրամասներով (մամակ, մոր երագ և այլն) աչքի չի ընկնում ու բավական սեղմ է (հատ. Բ, պատ. Ե, Ձ, հատ. Դ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, Ձ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԳ, ԺԴ, ԺՁ): Միայն Թ. Դավթյանի Ե պատումում է իրացվում պահապաններին կանչելու դրվագը: Այսպես, Մեկիքը, իմանալով Դավթի մասին, հրամայում է իր մոտ բերել նրան Սասուն տարած պահապաններին, որոնք խաբել էին իրեն, բայց պարզվում է, որ նրանք մահացել են: Նաև միայն այս պատումում է չափածո նշվում կռվի կանչվող զինվորների տարիքը և ներկայացվում Մեկիքի սպառնալիքը. «–Գերթամ Սասուն, գավրըմ, / Ջիուղ ու ճուր, գժողովորթ գը վերում./Քանդըմ, դանըմ Մըսրա գուշդ, / Նոր քաղաք ըմ շինըմ, / Ալ Սասուն անուն չեղնի աշխրքի մեչ» (հատ. Բ, էջ 176): Ձորահավաքի մոտիվը բավական ընդարձակ է Սարգիս Ավագյանի պատումում, որտեղ **Մեկիքը գորածողով է հրավիրում և կանչում է նաև Մըսրա կանանց**, ինչը խոսում է սպասվող իրադարձության կարևորության մասին (ՄԴ, պատ. 2): Հակահերոսի հարձակման մոտիվը որոշ առանձնահատկություններով է իրացվում նաև Սասունում տեղակայման նկարագրությամբ: Այստեղ ցույց տալու համար թշնամական գորքի մեծությունը պատումների մի մասում ներկայացվում է թշնամու կողմից **Սասնո գետը խմել-ցամաքեցնելու** մոտիվը (հատ. Դ, պատ. Դ, Ե, Ձ, Է, Թ, ԺԳ, ԺԴ): Որոշ պատումներում իրացվում է նաև սասունցիների (Հովան, Թորոս)՝ **Մեկիքին ընդառաջ գնալու** մոտիվը (հատ. Դ, պատ. Ձ, Է, ԺԴ):

Հերոսի զինավառություն, հզորացում և ուժի փորձություն

Թշնամու հարձակման մասին, ինչպես պատումների մեծ մասում, այստեղ նույնպես որոշ բացառություններով Դավթին հայտ-

դրած ան մեջ ուրանց մտքին՝ /Գոտորին ուար քանվան մկրտվող ժողովրդվում /Եվ բղծին զքու Սուրբ Տաճառին» (հատ. Դ, էջ 121):

նում է արտատեր պառավը: Միայն Գենջո Գրիգորյանի պատումում է, որ Դավիթը թշնամու մասին իմանում է Հովանից (ՄԴ, պատ. 4), ինչը կրկին շեղում է էպոսի ընդհանրական դիպաշարից, քանի որ սովորաբար Հովանը քաբցնում է թշնամու գալուստը: Մնացած դեպքերում Դավթին թշնամու մասին տեղեկացնելուն հաջորդում են **գինվելու և հզորացման** մոտիվները: Էպոսի առանցքային մոտիվներն այստեղ նույնպես մասամբ կապվում են խորհրդատու պառավի հետ: **Պառավի խորհրդով Դավիթը գինվում է** (հատ. Բ, պատ. Ե, Ձ, հատ. Դ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, Ձ, Է, Ը, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԶ, ԺԷ, ՍԴ, պատ. 4), ապա որոշ պատումներում կրկին նրա խորհրդով, բայց տարբեր հանգամանքներում հզորանում: Հերոսի գինվելու մոտիվը բավականին սեղմ է, և գրեթե չկա մյուս խմբերին բնորոշ գեներ ու գրասի թվարկումը: Պատումների մի մասում **հերոսը հորեղբոր խորհրդով է Կաթնաղբյուր գնում** (հատ. Դ, պատ. Ե, Ձ, ԺԱ, ՍԴ, պատ. 4), մյուս մասում՝ **պառավի խորհրդով** (հատ. Դ, պատ. ԺԲ, ԺԴ), իսկ Ա պատումում՝ ձին Դավթին Կաթնաղբյուր է տանում Մամիկի խորհրդով: Ե և Գ (հատ. Դ) պատումներում բավական մեծ է Քուռկիկ Ջալալու դերը, որի խորհրդով էլ Դավիթը Կաթնաղբյուր է գնում: Մի քանի պատումներում **Դավիթը պետք է 7 օր աղոթելու շնորհիվ հզորանա** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, ԺԳ), իսկ Ձ և ԺԳ (հատ. Դ) պատումներում՝ **Սբ. Աստվածածնին մատաղ մատուցի և աղոթի հոր գերեզմանին**¹⁵⁵:

Սովորաբար գինավառության հետ է իրացվում նաև Մոկաց պատումներին բնորոշ **հորեղբոր ավստսանքի** մոտիվը, որն այստեղ նույնպես իրացվում է (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, Ե, Ձ, Է, Թ, ԺԴ):

Հերոսի հզորացման հետ է կապվում նաև ուժի փորձությունը: **Պողպատե սյան** մոտիվը տարբեր ծավալներով հանդիպում է Սասնո Ե (հատ. Բ), Ա, Գ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ (հատ. Դ) պատումներում:

¹⁵⁵ Ուշագրավ դրվագ կա Ե պատումում (հատ. Դ). Կաթնաղբյուրի մոտ Դավթի ճկույթը դիպչում է քարին, և քարից կայծ է դուրս գալիս: Սա Մշո պատումներում տարածված Դավթի՝ **Մեկիթի թրի տակով չանցնելու** մոտիվի հիշողությունն է:

Հերոսը կռվից առաջ

Կռվի նախապատրաստության մոտիվներն ավարտվում են հիմնականում Մոկաց պատումներում իրացվող քնարական բնույթի՝ **հերոսի հրաժեշտի, վախի ու քաջալերանքի** մոտիվներով: Սասնա պատումներում Դավթի հրաժեշտի մոտիվը բավական սեղմ իրացվում է Ե (հատ. Բ), Դ, ԺԴ (հատ. Դ) պատումում: Գրեթե նույն հաճախականությամբ է իրացվում **Դավթի վախի ու ձիու քաջալերանքի** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, ԺԴ):

Հերոսը թշնամական բանակում

Այս հիպերմոտիվը մեծ հաճախականությամբ հանդիպում է պատումների բոլոր խմբերում: Այստեղ մարտից առաջ **թշնամուն գգուշացման** մոտիվն աղքատ էլ տարածված չէ (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե, Ձ, ԺԳ, ԺԴ): Այլ է խնդիրը **Դավթի և խնդրարկու-խորհրդատու զորականի** (ալիվորի) մոտիվի դեպքում: Այն իրացվում է Սասնո գրեթե բոլոր պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, Ձ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺՁ): Մի քանի պատումներում մոտիվի ավանդական կառույցից որոշակի շեղումներ են արձանագրվում: Բ (հատ. Դ) պատումում Դավիթը հալոթին ուղարկում է Մելիքին նախագգուշացնելու, բայց վերջինս վերադառնում և լուր է բերում, որ Մելիքը քնած է ու կարթնանա 40 օր հետո: Այս հերոսի գործունեությունը ընդլայված է մաս ԺԵ պատումում, որտեղ ծերունիները գործողություններին մասնակցում են երեք անգամ, քանի որ Դավիթը թշնամական զորքը կոտորում է երեք անգամ՝ Սասունում բանակելուց, հորից դուրս գալուց և Մելիքին սպանելուց հետո: Մըսրա զորքի կոտորածը բավական պատկերավոր և մանրամասն է Օ. Գասպարյանի Ա պատումում. «Էդ հարուր հազար մանուկ հատ մեկ գազ մը կտրեցին,/Կրակի վրա կպուցին, թալեցին երկնուց երես, ըսեցին./-Դավիթ, դու ու քու աստված, Դավիթ,/ Մսրա Մելիք մըզի գորով է ճամբե, /Տես, երկնուց կրակ կըթափի» (հատ. Դ, էջ 107):

Հերոսի և հակահերոսի հանդիպում և ազգականի օգնություն

Մեծ հաճախականությամբ իրացվում է նաև հերոսի և հակահերոսի՝ վրանում հանդիպման հիպերմոտիվը՝ **Մելիքին արթնացնելու, հրավերի ու խաբեության** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Դ, Ե, Ջ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺՋ, ԺԷ) մոտիվներում: Ավանդական մոտիվաշարից շեղումներ են նկատվում որոշ պատումներում: Բ պատումում **Մելիքին արթնացնում են՝ տաքացրած խոփը ականջի մեջ մտցնելով**, իսկ Ե պատումում **միաժամանակ և՛ խոփ, և՛ շիշ են դնում** և այլն:

Ընդհանուր առմամբ, մենամարտը նախապատրաստող մոտիվների խումբը էպոսի ամենից կայուն հատվածներից է, հետևաբար, փոփոխությունները համակարգային չեն: Առանձին պատումներում փոխվում են մոտիվների ծավալները, սեղմվում կամ ընդարձակվում, սակայն մոտիվների իրացման հիմնական սխեման մույնն է մնում:

Վերոգրյալը վերաբերում է նաև **Հովանի երազի և օգնության** մոտիվներին: Այս մոտիվները, կապված լինելով Ձենով Հովանի հետ, Մոկաց պատումներին հատուկ մոտիվների խմբին են դասվում, սակայն մեծ հաճախականությամբ հանդիպում են նաև Սասնո պատումներում: **Երազի** մոտիվն իրացվում է Սասնո գրեթե բոլոր պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ե, Ջ, հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե, Ջ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺՋ): Պատումների մեծ մասում հորեղբայրը երազը տեսնում է 3 անգամ, ավելի սեղմ տարբերակների դեպքում՝ մեկ կամ երկու (հատ. Դ, պատ. Թ, ԺԴ, ԺԵ): Մ. Հովհաննիսյանի Ջ պատումում Դավիթը ոչ թե հորն է ընկնում, այլ շղթայվում է, իսկ Ջնջիլ Խռանը երազը տեսնելուց հետո օգնության մոտիվում փոխարինվում է Հովանով: Հովանի կանչով Դավիթը կոտորում է շղթաները, որոնց մի կտորը 40 մարդ է սպանում:

Պակաս հաճախականությամբ է իրացվում **ձիերի հետ զրույցի** (Մոկաց ինչպես և Սասնո պատումներում պարտադիր 3 ձիերի առկայությամբ) մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե, Ջ, Է, Թ, ԺԲ, ԺԴ, ԺԵ, ԺՋ): **Ձենով Հովանի կանչի և հերոսի ազատման** մոտիվը մույնպես մեծ նորություններով աչքի չի ընկնում և

իրացվում է Սասնո պատումների մեծ մասում (հատ. Բ, պատ. Ե, Ջ, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Դ, Ե, Ջ, Է, Ը, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ, ԺԶ, ԺԷ): Որոշ նորություններ են արձանագրվում կապված կանչի քանակի (1-3 անգամ) և բովանդակության հետ (հորից դուրս գալու կոչ, Աստվածածնից օգնություն խնդրելու հիշեցում և այլն):

Դյուցազնական մենամարտ

Բուն մենամարտը էպոսի ամենից հայտնի ու լավ հիշվող հատվածն է, հետևաբար փոփոխությունների գրեթե չի ենթարկվում: **Մենամարտի** հիպերմոտիվն իրացվում է Սասնո բոլոր պատումներում, հիմնականում մոտիվային նույն կազմով ու հաջորդականությամբ՝ **Մեղիքի հարվածներ և գրույց, Դավթի հարվածներ և երկու հարվածների զիջում, Մեղիքի հորը մտնելու և վրան գոմշի կաշի քաշելու, Մեղիքի սպանություն:** Կրկին յուրահատկություններ կան հարվածների զիջման մոտիվում: Թամո Դավթյանի պատումում քեն Մեղիքի քույրը գալիս է, բայց հանում նրա Դավիթը հարվածը չի բաշխում, այլ կրկին հիշում մորն ու Աստծուն, ինչպես էպոսի պատումների գերակշիռ մասում է.

Տավիթ ասից, –Մամո, դարբ ըմ դվեցի քու խաթըր.

Եգավ ախճիգ ըմ Տավթի մորից ու Մըսրա Մեղիքից,

Խընտրվավ, ասից. –Դարբ ըմ լը իդաս ըմ խաթըր.

Տավիթ բոռաց. –Հեռու կնա խանջուխ:

Եմ՝ լը մեր եգավ, խընտրվավ.

–Տավիթ, դըրբ ըմ իդաս Ասճո խաթըր:

Տավիթ ասից. –Մեգ լը գ՝իդամ Ասճո խաթըր

(հատ. Բ, պատ. Ե, էջ 185-186):

Առաքել Սարուխանյանի պատումում հարվածները զիջվում են Դավթին օգնած վեզիրի ու մոր համար: Նույն Սահակյանի Դ պատումում Դավիթը զարկը բաշխում է Մեղիքի կնոջ խաթր: Իսկ Սարգիս Ավագյանի պատումում (ՄԴ, պատ. 2) Մեղիքը մորը պատվիրում է պարեցնել կանանց և աղջիկներին, որպեսզի շեղվի Դավթի ուշադրությունը:

Մյուս նորությունները կապված են հիմնական մոտիվների լրացումների և հազվադեպ նորերի հետ: Ե պատումում Մելիքի հարվածների ժամանակ հրեշտակը Դավթին օղ է բարձրացնում և փրկում: Նման մոտիվ կա նաև Օհան Գասպարյանի Ա պատումում այն տարբերությամբ, որ հրեշտակի փոխարեն սբ. Սարգիսն է օգնում հերոսին: Նոր է Նունո Սահակյանի պատումում իրացվող Մելիքի 10 օր ժամանակ խնդրելու և հոր փորելու դրվագը:

Գեղարվեստական արտահայտության տեսանկյունից բացառիկ է Ղ. Տեր-Սկրտչյանի Բ պատումը, որտեղ Դավիթը չի խաբվում Մելիքի հրավերից: Այստեղ նա մեկ համեմատվում է առյուծի, մեկ քիթեռի, մեկ էլ՝ կայծակի հետ, իսկ Մելիքին վիպասացը աղվես է անվանում: Ուշագրավ է նաև թագավոր-իշխան տարբերակումը, որը բոլորովին նոր է: Մելիքը թագավոր է, իսկ Դավիթը՝ իշխան՝ ավելի փոքր իրավունքներով: Սասնո մի քան պատումներում իրացվում է նաև **Մելիքին պարտադիր երկու կես անելու** մոտիվը (հատ. Դ, պատ. Ե, Ը, Զ, ՍԴ, պատ. 2): Ս. Ավագյանի պատումում (ՍԴ, պատ. 2) մոտիվն ավարտվում նրանով, որ Մելիքի մայրը Դավթի առաջարկով Մելիքի մարմնի ձախ մասը տանում է Մլրս:

Մենամարտի հետ կապված ավանդական մոտիվաշարը լրացնում է թշնամիների **ազատ արձակման և հպատակության** մոտիվներով (հատ. Բ, պատ. Զ, հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե, Զ, Թ, ԺԴ, ԺԷ, ՍԴ, պատ. 2, 4): Ա. Սարուխանյանի Զ պատումում հպատակությունն առավել արտահայտիչ ներկայացնելու համար իրացվում է Դավթի քրի տակով անցնելու դրվագը:

Մշակութային-շինարարական գործունեություն

Մենամարտից հետո Սասնո որոշ պատումներում իրացվում են արդեն ներկայացված շինարարական գործունեության մոտիվները: Դավթի հզորության նշմամբ և շինարարական նոր մոտիվներով, երբեմն էլ հերոսի մահվան հիշատակությամբ այդ պատումներում ավարտվում է երրորդ ճյուղը, երբեմն նաև պատումն ամբողջությամբ (հատ. Դ, պատ. Բ, Ե, Զ): Մի քանի պատումներում Դավթի շինարարական գործունեության մասին վիպասացը պատմում է միայն

բանահավաքի հարց-հիշեցումներին ի պատասխան, հետևաբար դժվար է ասել, թե դրանք դիպաշարում ինչ կարգավիճակ ունեն, քանի որ իրականում բնագրից դուրս են (հատ. Դ, պատ. Ը, ԺԱ)¹⁵⁶:

Վիպական սեր և ամուսնություն

Սասնո պատումների սեղմ ու խաթարված վիճակի պատճառով պատումների մեծ մասում չի իրացվում **վիպական սիրո և ամուսնության** հիպերմոտիվը: Այս դեպքում **հերոսի ամուսնության** և սպասվող **ժառանգի ծննդյան** մոտիվները շատ սեղմ են և բնութագրական մանրամասներով աչքի չեն ընկնում, ըստ այսմ էլ՝ հաճախ դիպածային արժեք ունեն: Նվազել է հերոսուհու դերը, շատ դեպքերում նրա անունը նույնիսկ չի հիշատակվում:

Խանդութի նամակի կամ **գեղեցկության գովքի** ավանդական մոտիվը շատ սեղմ իրացվում է մի քանի պատումներում միայն (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, ԺԴ)¹⁵⁷: Միայն Վ. Ասատրյանի պատումում են իրացվում **աշուղներին վռնդելու, Դավթի և հորեղբոր (քեռու) գրույցի, Դավթի Կաղզվան գնալու** մոտիվները: Մյուս պատումներում Դավիթը **ամուսնանում է կամ ազգականների առաջարկով** (հատ. Դ, պատ. Ե, ԺԴ) կամ ուղղակի (հատ. Դ, պատ. Զ, Է): Մյուս ավանդական մոտիվները՝ **Դավթի և դռնապանի** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, ԺԴ), **Դավթի և փեսացուների** (հատ. Դ, պատ. Գ, ԺԴ), **Դավթի ու Խանդութի առաջին հանդիպման** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, Թ), **Խանդութի պայմանի և թշնամիներից հաղթելու** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, ԺԴ), **Դավթի և Խանդութի կռվի** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, Զ, ԺԴ),

¹⁵⁶ Ուշագրավ են այս հատվածում իրացվող Սասնո տիպաբանական խմբին հատուկ **քանո հետ գրույցի** (հատ. Դ, պատ. Գ, Դ, Ե) և **մարդկանց օգնելու** (հատ. Դ, պատ. Դ, ԺԶ) մոտիվները:

¹⁵⁷ Միայն Գ պատումում կա Խանդութի գեղեցկության գովքի քնդարձակ հատված. «Քու գորան է Խանդութ խանում, /Հանդե Կաղզվան, /Պարագ, երգեն բաժն էր,/Պարտու ձառի նման, / Աչքեր սև, ջագաղ մըլդան, /Պոլոր, գարմիր երես, բզլի պերան, /Քիթն էր խազմի քաշուկ, /Բոզընին պարակ, մըներ խըշտան, /Սպիղագ ձըձեր մըներ պամբըզի քնան, /Ուր ագոնին սպիղագ՝ սաղաֆի նման, /Լեզուն ը քաղցր՝ մեղրի նման, /Գլոր ձըձեր մներ շամամի նման, /Ուր խանգալ ձամեր մներ աքըընի նման, /Չեռան մաղներ մըներ մոմի նման» (հատ. Դ, էջ 168):

կրկին բավական փոքր հաճախականությամբ են իրացվում: Այս մոտիվները հիմնականում կայուն հաջորդականությամբ իրացվում են միայն Գ և ԺԴ պատումներում, մյուս սակավաթիվ պատումներում սեղմ արձանագրության մակարդակով են: Թ. Դավթյանի պատումում իրացվում են **դևերի գլուխները բերելու** և **Համգայի մամակի** մոտիվները:

Այս մոտիվաշարի հետ է կապվում նաև միայն ԺԴ (հատ. Դ) պատումում իրացվող՝ **Վերգոյի տղա Ասողիկի հետ կռվի** մոտիվը: Ամուսնության հետ է կապված նաև Ե (հատ. Դ) պատումում Դավթի կողմից նետ-աղեղով եզ սպանելու դրվագը: Այս խմբի միայն երկու պատումներում են իրացվում **Դավթի գութան անելու** և **շատակերության** ավանդական մոտիվները (հատ. Դ, պատ. Ա, Գ):

Երդմնազանցություն և մահ

Թեև **երդմնազանցության** հիպերմոտիվը կրկին իրացման մեծ հաճախականությամբ աչքի չի ընկնում, սակայն հիմնական մոտիվները՝ **թշնամիների հետ կռվի** (հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, ԺԴ), **ամուսնության խոստման** (հատ. Դ, պատ. Ե, Զ), **մեծ խաչի կամ մարմնի սևացման** (հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Դ, ԺԴ) և **Չմշկիկ Սուլթանի կամ նրա աղջկա կողմից սպանվելու** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Ե, Զ, Թ, ԺԱ, ԺԳ, ԺԴ), տարբեր ծավալներով իրացվում են կայուն հաջորդականությամբ: Չ. Պողոսյանի ԺԳ պատումում Դավիթը Թորոսի ճնշմամբ է ամուսնանում Խանդութի հետ և խախտում Չմշկիկ Սուլթանին տրված խոստումը: Մնացած դեպքերում երդմնախախտության պատճառը անուշաղյուքությունն է:

Դ (հատ. Դ) պատումում Դավիթը վերադառնում է Գոհարի մոտ, որպեսզի կատարի ամուսնության խոստումը, սակայն Գոհարը նրան առաջարկում է լողանալ և լողացնելիս էլ սպանում: Պատումների մեծ մասում **Դավիթը սպանվում է ջրում՝ գութանի խփով** (հատ. Դ, պատ. Ա, Զ, Թ, ԺԱ, ԺԳ), պատումների մյուս մասում **Դավիթը սպանվում է նետ-աղեղով, երբեմն կրկին ջրում** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ, Ե, ԺԴ): Ուշագրավ է Գ (հատ. Դ) պատումը, որտեղ հերոսուհին ցանկանում է գութանի խփով ալյուղ

Դավթին, ապա սպանում է նետ-աղեղով: Նորություններ կան Օ. Գասպարյանի Ա պատումում, որտեղ Դավիթն ու Սուլբիկը յոթ օր կռվում են, և կողմերից ոչ մեկը չի հաղթում: Ապա Սուլբիկը շղթայում է Դավթին, սակայն Դավիթը կոտրում է շղթաները, խուսափում է ջրում գութանի խոփով այրվելուց և սպանում է Սուլբիկին, իսկ վերջինիս գլխի հարվածից քարի վրա անցք է առաջանում, որը որպես վարսանդ են օգտագործում: Այստեղ տեսանելի են էպոսի այլ հատվածներից հայտնի մոտիվների մոտ կիրառություններ (**հերոսին շղթայելու, Խանդութի ինքնասպանության**): Այս դեպքում Դավթի սպանությունը պատումում իրագործվում է նմանատիպ մոտիվով՝ կրկին ջրի մեջ, այս անգամ արդեն Դավիթը սպանվում է իր աղջկա կողմից: Դավթի սպանության մեկ այլ տարբերակ կա Ը պատումում, որտեղ Խանդութը զավակ չի ունենում, և Դավիթը կապվում է այլ կնոջ հետ: Այդ կնոջ և Դավթի որդին էլ սպանում է նրան:

Մի շարք պատումներում Դավթի սպանության ավանդական մոտիվները չկան, և հերոսը այլ վախճան ունի: Ա. Սարուխանյանի Ջ պատումն ավարտվում է Դավթի՝ Մելիքի նկատմամբ հաղթանակով, և այլ մոտիվներ չկան: Հերոսի մահվան մասին ոչինչ չկա նաև Բ պատումում: Այլ է խնդիրը Ժ, ԺԲ (հատ. Դ) պատումներում, որտեղ կցկտուր հիշողություններով կամ հարց-պատասխանով պարզվում է, որ Դավիթը սպանվում է:

Սասնո պատումներում իրացվում են նաև հերոսի մահվան հետ կապված մի քանի այլ մոտիվներ՝ **Դավթի սպանության վրեժի լուծման** (հատ. Դ, պատ. Գ), **Վերգոյի և Խանդութի գրույցի** (հատ. Դ, պատ. Ա, Ե, Գ, Ջ, Ը)¹⁵⁸ և **Խանդութի ինքնասպանության** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Ե, Ջ, Ը, ԺԴ):

Կրտսեր հերոսի արտասովոր ծնունդ և մանկական չարություններ

Չորրորդ՝ Փոքր Մհերի ճյուղը ծավալով ամենափոքրն է և կախված էպոսում գրաված դիրքից՝ առավել, քան մյուս ճյուղերը, հակված է փոփոխությունների, զեղչման ու մոռացումների: Նույնիսկ ա-

¹⁵⁸ Գ պատումում Վերգոյի հետ ամուսնանալու խորհուրդ է տալիս Հովանի կինը, իսկ Ը պատումում Վերգոն մշակ է:

ռավել ամբողջական, վաղ գրառված Մշո և Մոկաց պատումների դեպքում Փոքր Միերի ճյուղը գրեթե միշտ զգալիորեն խաթարված է: Այս ամենի հետևանքով հաճախ զգալի դժվարությամբ են արձանագրվում դիպաշարի կայուն և փոփոխության ենթակա միավորները, ինչով բարդանում է պատումների տիպաբանական քննությունը: Խաթարումները ընդհանրական են հատկապես Սասնո պատումների դեպքում:

Քննելով Սասնո պատումների մեծ մասում չորրորդ ճյուղի փաստացի չգոյության խնդիրը՝ բանազետ Ա. Սահակյանը, հիմք ընդունելով այն վիճակը, երբ այս խմբի պատումների մի մասը ավարտվում է Դավթի՝ Մելիքի նկատմամբ հաղթանակով, այսինքն՝ գաղափարական խնդրի լուծմամբ, ենթադրում է, որ վիպասացները պատմությունը շարունակելու ցանկություն և պատճառ չեն ունենում, իսկ Միերի մասին իմանալու դեպքում դա համարում են առանձին պատմություն. «Ժողովուրդն ինքն է առաջադրում ճյուղ հասկացությունը. ճյուղ՝ նշանակում է ավարտված, ամբողջական պատմություն դյուցազնական մեկ սերնդի մասին: Սրանով է պայմանավորված պատումների ճյուղային տարբեր ընդգրկումների խնդիրը՝ դյուցազնական առանձին սերունդները կարող են միավորվել, դառնալ մեկ միասնական վեպ, կարող են անջատվել և գոյություն ունենալ անկախ՝ ամենատարբեր միացությունների մեջ» (հատ. Դ, էջ 59): Այս տեսակետը թեև արդարացված է Սասնո պատումների փաստացի վիճակի հաշվարկով, սակայն կասկածի տակ է դնում էպոսի քառաճյուղ կառուցվածքային միասնության դրույթը: Մեզ առավել հավանական է թվում Փոքր Միերի հետ կապված բազմաթիվ, ծագմամբ առասպելական մոտիվների անհասկանալիության հետևանքով մոռացման հանգամանքը:

Փոքր Միերի կամ Դավթի որդու մասին հիշատակության կա Սասնո Ե (հատ. Բ), Ա, Գ, Դ, Է, Թ, Ժ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԷ (հատ. Դ) և 2, 8 (ՄԴ) պատումներում: Պատումների զգալի թիվը, սակայն, չի արտացոլում այս խմբում չորրորդ ճյուղի իրացման իրական պատկերը: Որպես առանձին ճյուղ կամ դիպաշարով քիչ թե շատ ամբողջական հատված՝ չորրորդ ճյուղը կա Ե (հատ. Բ), Ա, Գ, Դ, Թ, ԺԲ,

ԺԳ (հատ. Դ) պատումներում: Մնացած դեպքերում գործ ունենք չորրորդ ճյուղի կամ գլխավոր հերոսի մասին չափազանց սեղմ հիշատակությունների, երբեմն էլ ցաք ու ցրիվ հիշողությունների հետ: Ըստ այսմ էլ՝ այստեղ շատ դժվար է վերականգնել դիպաշարի ավանդական ուրվագիծը և համապատասխան մոտիվները:

Սիերի ծնունդն ու մանկությունը ավանդական մոտիվներով այս խմբում աչքի չեն ընկնում, ինչով էլ մասամբ պայմանավորված է Սասնո պատումներում այս ճյուղի ոչ արտահայտիչ գոյությունը: **Հերոսի արտասովոր ծննդի ու մանկական չարությունների** մոտիվները չորրորդ ճյուղի հիմնական առանցքն են կազմում, որոնց իրացման հաճախականությունն այստեղ շատ փոքր է: Ս. Գրիգորյանի Թ պատումում է իրացվում **մանուկ հերոսին բարուրում շղթաներով կապելու** մոտիվը: Արտասովոր ծննդյան հետ է կապվում նաև Թ. Դավթյանի Ե պատումում իրացվող **ափի միջի արյան** մոտիվը: Մնացած դեպքերում հերոսի ծնունդն ու մանկությունը ոչնչով չեն նշանավորվում: Միայն մի քանի պատումում է իրացվում նաև հերոսի **մանկական չարությունների** մոտիվը (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Գ): Ըստ այսմ էլ՝ ինչպես Մշո պատումներում, այստեղ մույնպես **հոր և որդու բախման** մոտիվի դիպաշարային հիմնավորումը բավական թույլ է: Ի տարբերություն Մոկաց պատումների, որտեղ հոր և որդու բախման պատճառը մանկական չարություններն են, այստեղ ճյուղի հիմնական հակադրությունը թույլ է ընդգծված, և որպես հետևանք՝ թույլ են նաև մյուս մոտիվները:

Հոր և որդու կռիվ

Դավթի և Սիերի կռիվ մոտիվը Սասնո պատումներում առավելապես հիմնավորվում է անճանաչելիությամբ (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Դ, ԺԱ, ԺԲ): Կան որոշ բացառություններ, որոնք մոտիվային համակարգի ընդհանուր պատկերը չեն փոխում¹⁵⁹:

¹⁵⁹ Գ պատումում ընդհարման պատճառը քաղաքացիների բողոքն է: Ա պատումում Դավիթը, հիշելով Մուլթիկին տրված երդումը, ցանկանում է կռիվ գնալ, սակայն Սիերը ուզում է նրա փոխարեն կռվել: Հոր և որդու վեճն ավարտվում է Սիերի ապ-

Հիմնական բախման թույլ արտահայտվածության հետևանքով ուրվագծային է նաև **անեծքի** մոտիվը: Սասնո այն պատումներում, որտեղ հոր և որդու բախումը պատճառաբանվում է անճանաչելիությամբ, իրացվում է նաև Դավթի հեռացման հետ կապված՝ **որդու համար նշան թողնելու** մոտիվը (հատ. Դ, պատ. Դ, Ը, ԺԲ):

Սիայն Չ. Պողոսյանի ԺԳ պատումում կան **Հովանի կանչի ու Փոքր Մհերի Սասուն վերադարձի** մոտիվները, որոնք տրամաբանական շարունակություն չեն ստանում և չեն ավարտվում Դավթի սպանության վրեժի լուծման մոտիվով:

Հեռացում և վերադարձի պայման

Սասնո պատումներում ճյուղի ուրվագծայնությունը արտահայտվում է նաև հերոսի **հեռացման և վերադարձի պայմանի** հիպերմոտիվի իրացման դեպքում: Սիայն երեք պատումներում է իրացվում **հողի թուլացման մոտիվը** (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ): **Քարայրում կամ ու ուղղակի քարի մեջ փակման** մոտիվը կա այս ճյուղն ունեցող պատումների մեծ մասում (հատ Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Գ, Դ, Թ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԵ): Փոքրաթիվ պատումներում կա նաև **վերադարձի՝ պտղաբերության և խոշորացման պայմանը** (հատ. Բ, պատ. Ե, Թ, ԺԳ): Սասնո պատումներում, որոշ բացառություններով (հատ. Դ, պատ. Թ, ԺԳ, ԺԴ), հիմնականում չի պահպանվել նաև քարայրի Ագռավաքար անվանումը:

Փոքրաթիվ պատումներում հանդիպում է նաև այս ճյուղի **վերջաբանը**, որը, սակայն, իրացման որոշակի միասնականությամբ աչքի չի ընկնում (հատ. Բ, պատ. Ե, հատ. Դ, պատ. Ա, Թ, ԺԲ, ԺԳ):

Ընդհանուր առմամբ, Սասնո պատումներում չորրորդ ճյուղը լավագույնս արտացոլում է գրառման ժամանակ էպոսի անկումնային վիճակը: Առանցքային հիպերմոտիվները թույլ են արտահայտված, ավանդական մոտիվները փոքրաթիվ են և իրացվում են մեկ-երկու նախադասությամբ: Այս խմբի պատումների չորրորդ

տակով, ինչը, սակայն, կրկին ընդհարման պատճառ չի դառնում, և չեն հաջորդում բախման հիմնական արդյունքն ու նպատակը՝ անեծքը:

ճյուղում մոտիվների սակավությունը պայմանավորված է նաև այն հանգամանքով, որ, ի տարբերություն մյուս տիպաբանական խմբերի, Սասնո պատումներում շատ քույլ է արտահայտված Փոքր Սիեռի կերպարի երկվությունը, ինչը վեպի այս ճյուղի գաղափարական հոլացքն է, որի հիման վրա էլ կառուցվում է դիպաշարը: Չորրորդ ճյուղը չունի կառուցվածքային և գաղափարական հանգուցակետ՝ կենտրոնական մեհամարտ և բախում, չկա յուրային-օտար ընդգծված հակադրություն, ինչի հետևանքով հակադրությունը արտահայտվում է ներքին բախումներով, որոնք այս պատումներում նույնպես բացակայում են:

Չորրորդ ճյուղի փաստացի վիճակը բնորոշում է նաև այս տիպաբանական խմբի պատումներն ընդհանրապես: Սասնո պատումները, առավել քան մյուս խմբերի պատումները, տարբերակայնության գործընթացի օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոնների ազդեցությամբ զգալիորեն խաթարված են պատումի բոլոր մակարդակներում. մոտիվները տեքստային իրականություններից միայն որոշակի ընդհանրացման արդյունքում են ամբողջանում հարացույցներում, չկա տիպաբանական այս խմբին ներհատուկ դիպաշարային ընդհանրական համակարգ: Կան առանձին մոտիվներ, նոր մանրամասներ, իմաստային երկրորդական ծանրաբեռնվածություն ունեցող նոր միավորներ, որոնք մասնավոր բնույթ ունեն, և դրանց առաջացումը տեղայնացման ու պատումի կառուցվածքային խաթարման արդյունք է: Առանձին, հաճախ առանցքային մոտիվներ չեն իրացվում, և համապատասխան ձևավոխումների է ենթարկվում դիպաշարը:

Խաթարվածության արդյունք կամ պատճառ կարելի է համարել նաև այս խմբում վիպական դեպքերի պատմականացման հակվածությունը: Գրառողների վկայությամբ՝ սասունցի վիպասացները, առավել քան մյուս խմբերի պատումների ասացողները, տեղայնացնում են էպոսի դեպքերը: Այդպիսի վերաբերմունքը համարվում է Սասնո պատումների հատկանիշներից մեկը. «Սասունում ամեն քայլավորիս Դավթի է ու Դավթի հիշատակ: Գրառված պատումները բարեբախտաբար, ընդգրկում են Սասնա գրեթե բոլոր գավառները»:

րը, Սասնա ողջ տարածքը՝ հյուսիսից հարավ, արևելքից արևմուտք: Ամենուր Դավթի ոտնահետքերն են: Եվ բոլոր պատմությունները՝ կապված Դավթի կամ այդ վայրերի հետ, հավակնում են լինել հավաստի» (հատ. Դ, էջ 77):

Մեր կարծիքով՝ մաս այս ճանապարհով է խաթարվում վիպական ավանդական տեքստը, քեն ինչպես նախորդ դեպքերում, այստեղ նույնպես սա կարող է լինել ինչպես պատճառ, այնպես էլ հետևանք: Այսինքն՝ սասունցի վիպասացը տեղայնացնում է այս կամ այն մոտիվը նախնական տեղագրությունը չիլշելու պատճառով, կամ, ընդհակառակը, դա միտումնավոր տեղայնացման արդյունք է, որի նպատակը պատումը ունկնդրին հարազատ դարձնելն է: Սակայն նոր տեղանունները, ինչպես մաս դրանց հետ կապված անունները, ավանդույթի չվերածվելով, շուտ մոռացվում են, քանի որ ընդհանրական ու տիպական չեն:

Այս դեպքում տիպաբանական խմբի գլխավոր և ընդհանարական հատկանիշը դառնում են լեզվական-բարբառային պատկանելությունը և վերջինիս հետ կապված ուրույն լեզվամտածողությունը:

Սասնա պատումները տարածման ու տեղայնացման արդյունքում, մասամբ հեռանալով էպոսի ավանդական համակարգից, հարակցվելով ու զուգահեռվելով ժողովրդական բանահյուսության այլ ժանրերի հետ, մեր էպոսի յուրահատուկ որակ են կազմում, որը տարբեր է Մշո և հատկապես Մոկաց պատումներից: Խաթարված վիճակից անկախ՝ այս պատումները մեր էպոսի հետաքրքիր մոտիվներ են, որոնցով հնարավոր է դառնում վերականգնել վեպի հայրենի Սասունի ազգագրական-բանահյուսական առանձնահատկությունները և վեպը կրող սասունցիների առնական-վիպական ոգին, ուրույն աշխարհընկալումն ու լեզվամտածողությունը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԲԱՆԱՎՈՐ ԷՊՈՍ ԵՎ ԳՐՔԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ

Ա. Փոխազդեցության ուղղություններ և հնարավորություններ

«Սասնա ծռեր» էպոսի՝ հայ ու հարակից երկրների գրքային-գրական հուշարձանների հետ հարաբերության հարցերը էպոսի առաջին գրառված պատումից սկսյալ ուսումնասիրողների ուշադրության կենտրոնում են եղել: Այս անդրադարձների պատճառները, նպատակներն ու արդյունքները տարբեր ժամանակներում տարբեր են եղել:

Նախ, ինչպես հայ վիպական բանահյուսության ավելի վաղ արձանագրված ստեղծագործություններում, էպոսում նույնպես ուսումնասիրողները փնտրել են պատմական տարրեր, պատմական հանդերձ, նախատիպեր և այլն: Ըստ այդմ էլ՝ առաջացել է հայ մատենագրության միջոցով էպոսի պատմականությունը ստուգելու անհրաժեշտություն: Բավական է նշել, որ էպոսի առաջին տարբերակի գրառող Գարեգին Սրվանձտյանցը, իր պատումի առաջաբանում խոսելով էպոսի ստեղծման ժամանակի մասին, անմիջական կապ է տեսնում մեր մատենագրության մեջ արձանագրված իրադարձությունների ու էպոսի առաջին ճյուղի միջուկի միջև. «Պատմածին նիսքը Արծրունեաց նախարարութիւն եւ Սասնոյ գաւառի շինութիւն ու սկզբնաւորութիւնն է: Աստուածաշունչէն եւ մեր ազգի պատմութենէն յայտնի է, որ Ասորոց Սինեբերիմ արքայն իւր Ադրամելէք եւ Սանասար որդիքը կուռքին զոհ պիտի մատուցանէր: Ասոնք ալ իրենց հայրը զոհեցին, եւ փախստեայ եկան ի Հայս՝ մեր Սկայորդոյ ժամանակը: Սանասարը բնակեցաւ ի Սասուն, եւ Ադ-

քամելէք՝ Վանայ ծովու կողմերը՝ Կապուտկողայ մօտերը: Ասոնց պատմութիւնը թէ՛ Խորենացին, թէ՛ Թովմաս Արծրունին եւ թէ՛ այլ պատմիչներ ընդարձակ կը գրեն»¹⁶⁰:

Սա տրամաբանական է, քանի որ միջնադարյան էպոսի ժանրը կամ, ինչպէս մեր մատենագրության, ապա նաև բանագիտության մեջ է ընդունված, վեպի (ավանդավեպ) ժանրն ի սկզբանե գիտակցվում և սահմանվում է որպէս պատմական որևէ խոշոր իրադարձության հիմքի վրա ստեղծված ստեղծագործություն կամ, ինչպէս սահմանում է էպոսի երկրորդ պատումի գրառող Մանուկ Աբեղյանը, «պատմական բանաստեղծություն» կամ «բանաստեղծական պատմություն»։ «Մինչ առասպելներն ունեն ավելի դիցաբանական բնավորություն, շատ քիչ պատմական ազդեցություն են կրած և հաճախ փոխառություն են ուրիշներից,– վեպն, ընդհակառակը, իր ծագումով, ընդհանուր առմամբ, բնիկ ինքնուրույն ստեղծագործություն է: Դա պատմական բանաստեղծություն է: Դրա նյութը պատմությունն է, այս բառն ընդարձակ մտքով առած, լինի իսկական, թե կեղծ պատմություն» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 94):

Այս մեկնակետով էլ և՛ Մ. Աբեղյանը, և՛ նրանից առաջ ու հետո մեր էպոսն ուսումնասիրած այլ գիտնականներ, «Սասնա ծռերում» փնտրելով կերպարների նախատիպեր, պատմական դեպքերի հիշողություն-արձագանքներ, քննել են դարաշրջանի պատմագրական ստեղծագործությունները, գտել են համապատասխանություններ¹⁶¹:

Ուսումնասիրության գերիշխող՝ պատմահամեմատական մեթոդով պայմանավորված այս մոտեցումը նոր զարգացում է ստանում խորհրդային շրջանում: Հատկապես էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարությունների ժամանակ և հաջորդող տասնամյակներում էպոսագիտությունը, հարմարվելով իշխող գաղափարախոսության

¹⁶⁰ Գրոց ու բրոց եւ Սասունցի Դաւիթ կամ Սիւէրի Դուռ, մաս Խ, Կ. Պոլիս 1874, էջ 128:

¹⁶¹ Մասնավորապես տե՛ս Խալաթյան Բ., Հայ ժողովրդական դիցազնական վեպը հանդերձ քննադատութեամբ, Վիեննա, 1903, էջ 39-49, Կանայան Ս. Ջոջանց տան Սասնայ ծռեր: Դաւիթ եւ Սիւէր: Ազգային ժողովրդական վեպի պատմականը, Ս. Էջմիածնի, 1907, Աբեղյան Մ., Երկեր, հատ. Ա, էջ 354-380 և այլուր:

պահանջներին, վերանայում է պատմական դպրոցի դրույթները և պատմական ճշգրիտ համապատասխանությունների փնտրտուքին փոխարինում է էպոսի մեկնաբանությունը՝ միջնադարյան հասարակական հարաբերությունների, սոցիալական շերտերի հակասությունների ու պայքարի տեսություններով:

Հատկանշական է Հովսեփ Օրբելու մի դիտարկում իր խմբագրած «Սասունցի Դավիթ» համահավաք բնագրի առաջաբանում. «Հետազոտողները հայկական հին տարեգրություններում և հայ հին հեղինակների մոտ համառոտ են տեղեկություններ էին որոնում հայկական մեծ էպոսի մասին, սակայն ապարդյուն: Ինչպես Փոքր Մոերի համար տեղ չկար հին աշխարհում, այնպես էլ գրքերում տեղ չկար հայ ժողովրդի հույսերն ու ձգտումները հիշատակելու համար, ժողովուրդ, որ հող էր հերկում, իր անասուններն արածացնում, հանապազօրյա ծանր աշխատանքով վեր խոյացնում վիթխարի տաճարների և հզոր ամրոցների պատերը»¹⁶²:

Սա էլ, իհարկե, էպոսի քննության մյուս ծայրահեղությունն էր, որով հասարակական տարբեր շերտերի միջև հարաբերություններով պայմանավորվում էին բանահյուսության ու գրականության կապերն ու փոխազդեցությունները: Մյուս կողմից էպոսի ուսումնասիրությունը կոնկրետ պատմական նախատիպերից ու մատենագրությունից շեղումը նպատակ ուներ էպոսը գրկելու ազնվական ծագման հնարավոր տեսությունների հետ կապից, այն կապելու ժողովրդական լայն զանգվածների հետ:

«Սասնա ծռերը», Մ. Աբեղյանի բնորոշմամբ՝ մեր «նոր վեպը», քննվում է մատենագրական աղբյուրներից մեզ հայտնի վիպական ստեղծագործությունների, առասպելների ու «հին վեպերի» կամ ավանդավեպերի հետ հարաբերությամբ: Բանավոր էպոսը՝ գրառված 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, դիտվում է որպես ժողովրդական-գուսանական ծագում ունեցող, սակայն մեծ մասամբ գրական մշակման ենթարկված կամ առնվազն վերապատմված վիճակում

¹⁶² Սասունցի Դավիթ (համահավաք բնագիր), Ներածություն, Երևան, 1961, էջ XXXIII: Այս մասին տես Եղիազարյան Ա., «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան», Երևան, 2013, էջ 58-60:

մեզ հասած էպիկական պատումների հետ նույն ավանդություն: Մասնավորապես, ըստ հայ վիպական բանահյուսության Մ. Աբեղյանի ուսումնունքի, հայ ժողովրդի դարերի ընթացքում ստեղծած էպիկական բնույթի ստեղծագործությունները՝ առասպելներ, ավանդավեպեր, էպոս, վիպական երգեր, դասակարգում է ըստ հինգ հիմնական շրջանի՝ Ա. Հմայքներ և առասպելներ, Բ.«Վիպասանք» առասպելախառն վեպ, Գ. «Պարսից պատերազմ», Դ.«Տարոնի պատերազմ», Ե. «Սասնա ծռեր»: Մ. Աբեղյանը այս շրջանների միջև սահմանում է զարգացման կատեգորիան, ինչը թեև չի բացառում վիպական այդ ստեղծագործությունների ինքնուրույն գույնի գոյությունը: Սակայն համակարգված տեսությամբ, բազմակողմանի քննությամբ Մ. Աբեղյանը ցույց է տալիս վիպական ավանդույթի զարգացումը, առանձին ստեղծագործությունների ձևավորման ժամանակը և այլն. «Մեր այս նոր վեպը ծնունդ է Սասունի: Դրա մեջ «Պարսից պատերազմի» մի երկու հատվածները, զարգանալով իբրև տեղական վեպ՝ «Տարոնի պատերազմ» և հետագայում կրելով նոր պատմական ազդեցություններ, դարձել են Սասնա վեպ հիմնված և իրական և կեղծ պատմության վրա: Դա զարգացել է այդ տեղի միջնադարյան 9-13 դարերի պատմության հիման վրա» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 328):

Ըստ այդմ էլ, եթե ընդունում ենք վիպական բանահյուսության արեղյանական տեսությունը, ապա էպոսում կարող ենք տեսնել միջնադարյան պատմագրական տեքստերի հետ շատ ընդհանրություններ՝ ընդհանուր մոտիվներ, կերպարակերտման սկզբունքներ և այլն:

Սակայն, գրական ավանդույթ-էպոս փոխազդեցությունները չեն սահմանափակվում միայն մատենագրության մեջ «Սասնա ծռերի» մասին հիշատակություններով, էպոսի պատմական հիմքերի ճշտմամբ, այլ մենք գործ ունենք բանահյուսության ու մատենագրության հետ կապված բարդ խնդիրների մի համալիրի հետ:

Գրականության ու էպոսի, ավելի լայն բանավոր ու գրքային ավանդույթների բազմաթիվ ու բազմազան կապերը մեզանում մասներկայացվում են առանձին գրողների ու նրանց ստեղծագործու-

քյուններում տեսանելի բանահյուսական արձագանք-հղումների տեսանկյունից: Մասնավորապես նման արձագանքներ տեսանելի են հայ նոր ու նորագույն գրականության գրեթե բոլոր հեղինակների ստեղծագործություններում:

Բանավոր ավանդույթից գրականություն այս անցումները քննել է Արամ Ղանալանյանը: Բանագետն իր տարբեր տարիներին կատարած ուսումնասիրություններն ամփոփել է «Հայ գրականությունը և բանահյուսությունը» գրքում, որի առաջաբանում գրականություն-բանահյուսության հարաբերության մասին նշում է. «Ժողովրդական բանահյուսությունը մեծ ազդեցություն է գործել գեղարվեստական և պատմական գրականության վրա: Տարբեր ժողովուրդների գրողներ, պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում դիմել են ժողովրդի բանավոր ստեղծագործությանը, նյութ քաղել նրանից, օգտագործել նրա թեմաները, մոտիվները, արտահայտչական միջոցները, լեզուն ու ստեղծագործական մեթոդը»¹⁶³: Վերոհիշյալ ազդեցությունների տեսանկյունից էլ բանագետը քննում է բանահյուսության և հայ նոր գրականության կապը, Խ. Աբովյանի, Պ. Պռոշյանի, Դ. Աղայանի, Բաֆֆու, Հ. Թումանյանի, Ա. Իսահակյանի և այլ հեղինակների ստեղծագործություններում առկա բանահյուսական տարրերը: Բուն էպոսի դեպքում այդ ազդեցությունները նկատելի են հայ դասական շատ գրողների ստեղծագործություններում. շատերը մշակել են էպոսը, օգտագործել էպիկական մոտիվներ:

Ավելի քիչ է քննվել ազդեցության հակառակ ուղղությունը՝ գրականությունից-բանահյուսություն: Պատճառն այն է, որ բանագիտության մեջ ընդունված տեսակետի համաձայն՝ բանահյուսական ստեղծագործություններն իրենց ստեղծման, կենցաղավարության, գոյության ու տարածման առանձնահատկություններով գրեթե բացառում են գրականությունից ուղղակի ազդեցությունը:

Խորհրդահայ էպոսագիտության մեջ ժամանակին ընդունված պատկերացումների ու գաղափարական մոտեցումների հետևան-

¹⁶³ Ղանալանյան Ա., Հայ գրականությունը և բանահյուսությունը, Երևան, 1985, էջ 5:

քով գրեթե անտեսվել են բանավոր էպոսում գրական ազդեցությունները: Գրառվել, հրատարակվել ու ուսումնասիրվել են միայն այն բնագրերը, որոնք «մաքուր» ժողովրդական ծագում են ունեցել, կամ այդպես են ընկալվել ու ներկայացվել, հաճախ խմբագրվել են գրական հոլումներ ունեցող հատվածները և այլն:

Ընդունված է ասել, որ գրական ստեղծագործությունից կամ գրավոր ավանդված տեքստից որևէ բան կարող է հայտնվել բանահյուսական ստեղծագործության մեջ միայն բանավոր մշակման ենթարկվելուց, որոշակի ժամանակ բանավոր ավանդվելուց հետո: Ըստ այդմ էլ՝ շատ դժվար է պարզել, թե երբ և ինչպես է գրավոր տեքստերից մեզ հայտնի, որևէ տարր՝ մոտիվ, դիպաշար, հերոս և այլն հայտնվել բանահյուսական ստեղծագործության մեջ, արդյոք ի սկզբանե այն բանահյուսական չի՞ եղել, հետո նոր գրական ավանդույթ մտել: Հարցադրումները շատանում են հատկապես միջնադարյան էպոսի ժանրի պարագայում, որն իր համադրականությամբ, պատմականացման հակվածությամբ, մոտիվային համակարգի բազմազանությամբ գրական ավանդույթի հետ տարբեր հարաբերություններ է դրսևորում: Այդպիսի հարաբերություններ դիտարկելի են և դիտարկվում են արխայիկ և եվրոպական դասական էպոսների դեպքերում և կարելի է դիտարկել նաև մեր ազգային էպոսի պարագայում:

Ամփոփելով վերոգրյալը՝ կարող ենք ասել, որ «Սասնա ծռեր» ազգային դյուցազներգությունը, ըստ ընդունված սահմանման, վերջնական ձևավորման ենթարկվելով միջնադարում, 7-13-րդ դարերում՝ հայ գրականության ծաղկման շրջանում, ապա զուգահեռաբար շարունակելով իր բանավոր գոյությունը մինչև առաջին գրառումը 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, ենթադրվում է, որ պետք է որոշակի փոխազդեցությունների մեջ մտնեք գրքային ավանդույթի հետ: Այդ փոխազդեցությունները կարող էին արտահայտվել տարբեր ձևով ու ուղղությամբ.

- Հիշատակություններ էպոսի մասին
- 1. Էպոսի՝ որպես վիպական բանահյուսական ստեղծագործության գոյության, ժողովրդական կամ այլ միջավայրերում կատարման ու ներկայացման, ասացողների կամ ժողովրդական երգիչների մասին ուղղակի վկայություններ այդ և հետագա շրջանի մատենագրության մեջ:
- 2. Էպոսի հատվածների ուղղակի կամ անուղղակի մեջբերումներ:
- 3. Էպոսի հատվածների մշակումներ և մեկնաբանություններ, դրանց օգտագործում որպես պատմական փաստերի, անձանց, իրադարձությունների մասին տեղեկատվության աղբյուր: Տվյալների այս խումբն իր բնույթով նման է հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ առկա վիպական բանահյուսական հատվածների գործառնություններին:
- Ներթափանցումներ՝
- 1. Ուղղակի
- ա) Գրավոր տեքստից էպոս ուղղությամբ - էպոսի պատումներում առկա հայտնի գրավոր տեքստերի տարրեր՝ դիպաշարեր, մոտիվներ, պատկերավորման ու կերպարակերտման միջոցներ, տեղանուններ ու պատմական անձանց անուններ:
- բ) Էպոսից գրավոր տեքստ ուղղությամբ - գրավոր բազմաբնույթ տեքստերում և էպոսի պատումներում հանդիպող առանձին տարրեր, անուններ, էպոսի հերոսների գործունեության վայրերի մասին հիշատակություններ և այլն:
- Անուղղակի առնչություններ՝
- ա) Դիպաշարի կառուցման, կերպարակերտման նույնափյսի սկզբունքներ, գեղարվեստական առանձնահատկություններ, քրոնոտոպի ընկալում, վիպական մոտիվներ, որոնք ծագում են մեկ այլ՝ երրորդ աղբյուրից և գոյություն են ունեցել առանձին:

բ) Կրկնվող միավորներ՝ բանաձևեր, մոտիվներ, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներ, որոնք վերարտադրվում են վիպական ավանդույթի թելադրանքով: Ընդ որում՝ խոսքն այստեղ հայ վիպական բանահյուսության մեջ իրացվող հիմնական առասպելայինների մասին չէ միայն:

Էպոսի և գրականության այս բազմազան հարաբերությունների մասին թեև տարբեր առիթներով նախկինում խոսվել է, սակայն դրանք երբևէ չեն սահմանվել, համակարգվել և ուսումնասիրվել:

Այս ուսումնասիրության բնույթի ու ծավալների հանգամանքով պայմանավորված՝ այստեղ մենք չենք կատարի Էպոսի՝ գրավոր աղբյուրների, մասնավորապես հայ միջնադարյան գրականության հետ ունեցած բազմազան փոխազդեցությունների ընդգրկում ներկայացումը՝ դա թողնելով առանձին աշխատանքի: Այստեղ կսահմանափակվենք միայն գրավոր-գրական տեքստերից էպոս անցումների որոշ ընդհանուր գծերի ներկայացմամբ:

Բ. Հիշատակություններ Էպոսի մասին և մեջբերումներ

«Մասնա ծռերի»՝ հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ ոչ մի ձևով չհիշատակվելու խնդիրը հայ էպոսագիտության ամենահետաքրքիր հարցերից է: Ինչպե՞ս կարող էր այդպիսի ծավալում, գեղարվեստական բարձր արժանիքներ ունեցող ստեղծագործությունը չարժանանալ մեր պատմիչների ուշադրությանը, երբ ինչպես 5-րդ դարում, այնպես էլ նրանից հետո մեր պատմագիրները չեն խուսափում տարբեր ավանդությունների, գրույցների, առասպելների ամբողջական կամ հատվածային մեջբերումներից, երբեմն դրանք մեկնաբանելուց: Այս հարցին, իհարկե, տարբեր պատասխաններն են տրվել՝ դասակարգային մոտեցումներից մինչև որոշակի տալիսների առկայություն: Խնդիր էլ ավելի հետաքրքիր է դառնում, եթե հաշվի առնենք, որ Էպոսի միջնադարում գոյության մասին վկայում են բացառապես օտար աղբյուրները:

Այսպես, ժողովրդական ավանդության մակարդակի հիշատակություններ ու Էպոսի մոտիվները հիշեցնող հատվածներ կան 12-րդ

դարից մեզ հասած և արաբ մատենագիր Վաքիդիին վերագրվող մի աշխատության մեջ տեղ գտած «Աղջիկ Տարոնի» մահմեդականցված գրույցում¹⁶⁴, 16-րդ դարի պորտուգալացի ճանապարհորդներ Անտոնիո Տենրերիոյի և Մեստրե Աֆոնսոյի ուղեգրական նոթերում¹⁶⁵, 16-րդ դարի պարսկալեզու քուրդ պատմիչ Շարաֆ Խանի հաղորդած գրույցներում¹⁶⁶: Հայկական աղբյուրներում էպոսի հերոսների անունների ու նրանց հետ կապված վայրերի հիշատակություններ կան Ղ. Ինճիճյանի¹⁶⁷ և Ն. Սարգիսյանի¹⁶⁸ հաղորդումներում, ինչպես նաև մեր էպոսագիտությանը անհայտ ևս մեկ հիշատակություն Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերում: Միջնադարի հայտնի քաղաքական-մշակութային գործիչը Սամուել կրոնավորին ուղղված նամակում հիշատակում է Սասնա Սանասարի բաժինը, թերևս նկատի ունենալով Սասունը. «Այլ զի՞նչ փոյթ քեզ յայտսիկ, միայն բախտի արա, բախտի լիցիս բաժին Սանասարեանն Սասնայի և մի գոք աղաչելով թախանձեցուցես»¹⁶⁹:

Էպոսի մասին այլ հիշատակություններ, էպոսի հատվածների ուղղակի մեջբերումներ կամ վերապատումներ դեռևս չեն գտնվել¹⁷⁰:

¹⁶⁴ Տեր-Ղևոնդյան, Ա., Աղջիկ Տարոնի գրույցը 12-րդ դարի արաբական աղբյուրում, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1978, թիվ 3, էջ 265-286:

¹⁶⁵ Կյուլպենկյան Ռ., Հայ-պորտուգալական հարաբերություններ, Երևան, 1986, էջ 231-245:

¹⁶⁶ Հարությունյան Ս., Բարթիկյան Հ., «Սասնա ծռերի» արձագանքները «Շարաֆ-Նամեում», «Պատմաբանասիրական հանդես», 1975, թիվ 2, էջ 90-104:

¹⁶⁷ Ինճիճյան Ղ., Աշխարհագրություն չորից մասանց աշխարհի, Մասն առաջին, Մեծ Հայք, Վենետիկ, 1806:

¹⁶⁸ Սարգիսեան Ն., Տեղագրութիւնք ի Փոքր և ի Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1884, էջ 271: Այս մասին տե՛ս նաև Ս. Հարությունյանի «Սասունցի Դավիթ» բառահոլովածը Հայկական սովետական հանրագիտարանում, հատոր 10, էջ 195, Մատթեոսյանի Վ. «Սասունցի Դավիթ»-ի գիտին աղբյուրը» հոդվածը: Գրական-բանասիրական ուսումնասիրություններ, Անթիլիաս, 2009, էջ 11-17:

¹⁶⁹ Մատենագիրք Հայոց, Գրիգոր Մագիստրոս, էջ 353: Մեր շնորհակալությունն ենք հայտնում մատենաշարի այս հատորի կազմող և առաջաբանի հեղինակ Գոհար Մուրադյանին՝ այս հատվածի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրելու համար:

¹⁷⁰ Մեր էպոսագրության համար մինչ օրս չլուծված է հարցը, թե էպոսը ընդհանրապես գրառվել է մինչ 1873 թվականը: Այս խնդրին մի ուշագրավ, ավանդության մակարդակի անդրադարձ կա ասացողներից մեկի վկայություններում: Այսպես Աշտարակի շրջանում Ս. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի գրառած պատումի առաջաբանում ասացող Գենջո Գրիգորյանի մասին կարդում ենք. «Սասունցի

Այս առիթով Էպոսի ուսումնասիրող Ա. Եղիազարյանը գրում է. «Տեսականորեն չի կարելի բացառել նաև պատահականությունները: Այսինքն՝ եղել են մատյաններ, որոնց մեջ հիշատակվել են Սասնա հերոսները և նրանց քաջագործությունները, բայց դրանք հետագայում կորել են կամ ոչնչացել միջնադարյան հայկական իրականության ծանր պայմաններում... Հայ գրավոր մշակույթի համար «Սասնա ծռերը» պետք է որ «անօրինական» և ցած մի բան համարվեր և չնկատվեր նրա կողմից: Այդ մշակույթն ազգային դյուցազնավեպի մի ավանդույթ գիտեր՝ հեթանոսական դյուցազնավեպը այնպես, ինչպես այն գրառվել և հետևաբար սրբագործվել էր Մովսես Խորենացու կողմից»¹⁷¹:

Սակայն սա էլ հարցը չի լուծում, քանի որ, ըստ մեզ, ամբողջական էպոսը չէր կարող «անօրինական» կամ վտանգավոր ինչ-որ բան համարվել, քանի որ, օրինակ, Էպոսի առաջին ճյուղը կազմող երկվորյակ եղբայրների պատմությունը հիշատակվում է մատենագրության մեջ (Մովսես Խորենացի, Թովմա Արծրունի), էպոսը կարող էր հիշատակվել հատվածաբար և այլն:

Դավթի պատմությունը» (Գենջոն այդպես էր կոչում վեպը), լսել է պապերից, ովքեր բնակվել են Սասնո Ժաժամախսո գյուղում: Գենջո Գրիգորյանը հավատացնում էր, որ «Սասունցի Դավթի պատմությունը» մի երկար գիրք է եղել, որ պապերը Ժաժամախսոյից բերել են Սարեկան»: Գրառողների վկայությամբ ասացողի պապերը կարդացել են այդ գիրքը, և վեպը գիտեն այդ գրքից: Հազգոյից մի չարչի է եկել Սարեկան և ամեն երեկո կարդացել է «Սասնա Դավթի պատմությունն» այդ գրքից: Բացի գրքից՝ Գենջոն վեպը լսել է նաև իր պապերից: Գենջոն վկայել է, որ գիրքը եղել է մեծադիր, վկաչեկազմ, կարմիր մետաքսե աստառով, մոմած: Երկրից գաղթելիս ինքը՝ Գենջոն, այդ գիրքը մոմել, դրել է մի ճամպուրկում և թաղել գյուղի մոտ մի քարայրում, որի վրայից ջուր է հոսում: Սարեկանը գտնվում է «Մուրաղի քար» կոչված ձորի մեջ: Բանահավաքների վկայությամբ Գենջոյի պատումի ողջ հմայքը խոսքի կենդանի արտասանական հարստության մեջ էր, որ գրավոր պատումում բոլորովին չի դրսևորվում (հատ. Դ, էջ): Դժվար է ճշտել այս պատմության հավաստիությունը. արդյո՞ք եղել է այդպիսի գիրք, թե ասացողը ձգտում է գրավոր աղբյուրի վկայակոչմամբ հավաստի դարձնել իր պատումը: Կամ ուղղակի ասացողի հիշողության մեջ տարիների հեռվից խառնվում են իրողությունները: Ամենայն հավանականությամբ սա Սասունում ընդունված և Արևելյան Հայաստանում՝ սասունցիների միջավայրում տարածված ավանդություն է, քանի որ գրքերում Էպոսի մասին գրված լինելու մասին վկայում է նաև մեկ այլ սասունցի ասացող՝ Թամո Դավթյանը (տե՛ս հատ. Բ, պատ. Ե, էջ 156)

¹⁷¹ Եղիազարյան Ա., նշվ. ուսումնասիրություն, էջ 55:

Սակայն այդպիսի հատվածներ դեռևս չեն գտնվել, իսկ եղածներն էլ ո՛չ ծավալով, ո՛չ ավանդման ձևով ու գեղարվեստական որակով չեն նույնանում 19-20-րդ դարերում գրառված պատումներին:

Ըստ այդմ էլ, օրինակ, պորտուգալացի ճանապարհորդների հուշերը չի կարելի ժանրային ընդունված նշանակությամբ էպոս համարել: Ենթադրելի է նաև այս հատվածների ու առանձին մոտիվների ինքնուրույն գոյությունը, գուցե նաև ամբողջական էպիկական պատումին զուգահեռ: Ըստ այդմ էլ՝ մենք այսօր հնարավորություն չունենք քննելու էպոսից գրականություն ազդեցության ուղղությունը, այլ կարող ենք բավարարվել միայն անուղղակի նմանությունների, ավանդույթների զուգահեռ գոյությունը փաստող օրինակների արձանագրությամբ:

Գ. Գրքային ավանդույթից էպոս անցումներ

Պատումների համեմատական քննությունը ավելի մեծ հնարավորություն է տալիս արձանագրելու գրական-գրավոր տեքստերից էպոս ուղղակի կամ միջնորդավորված անցումների քննության համար:

Գրականությունից էպոս ազդեցությունների համալիրը մեզանում գրեթե չի ուսումնասիրվել, ինչը պայմանավորված է մի շարք տեսական ու գործնական դժվարություններով.

1. Էպոսի ամենից վաղ գրառումը 19-րդ դարի երկրորդ կեսին է, և մինչև այդ մենք չունենք «Սասնա ծռերի» պատումներից մեզ հայտնի վիճակին մոտիկ որևէ տարբերակ: Էպոսի առանձին մասերում կարելի է տեսնել միջնադարյան հայտնի գրավոր աղբյուրների ազդեցություններ ու ներթափանցումներ, սակայն հստակ չէ, թե երբ և ինչպես է կատարվել այդ անցումը: Ավելի հստակ դիտարկելի են այն ներթափանցումները, որոնք հանդիպում են որոշակի պատումներում և պայմանավորված են ասացողների հետ կապված սուբյեկտիվ գործոններով՝ գրագիտություն, վատ հիշողություն և այլն:

2. Այդ բնույթի ուսումնասիրություն կատարելու համար անհրաժեշտ է լավ ծանոթ լինել և ուսումնասիրել հայկական ժողովրդական էպոսի բուն նյութը՝ բարբառներով ավանդված պատումները, ինչը սովորաբար չի արվում, ուսումնասիրողները բավարարվում են միայն 1939 թվականին կազմված համահավաքի ուսումնասիրությամբ:
3. Գրքային որևէ տարր էպոս կարող է ներթափանցել առավելապես միջնորդավորված ճանապարհով, մախնական բանավոր մշակման ենթարկվելով, բանավոր ավանդույթի մաս դառնալով: Թեև ուղղակի ներթափանցումներ ևս հնարավոր են, սակայն շատ դժվար է վերականգնել այդ փոխազդեցության ճանապարհներն ու ժամանակաշրջանը: «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան» ուսումնասիրության մեջ, խոսելով գրականության էպոսի վրա ունեցած հնարավոր ազդեցության մասին, Ա. Եղիազարյանը նշում է. «Հենց սկզբից ասենք, սխալ չհասկացվելու համար, որ նկատի ունենք ոչ ուղղակի ազդեցությունը, այսինքն՝ ոչ գրավոր աղբյուրների անմիջական ներթափանցումը էպոսի մեջ: Էպոսն ստեղծվում և ապրում է այնպիսի միջավայրում, որտեղ գրագիտությունը չէր կարող տարածված լինել, եթե չասենք, որ հենց դրա բացակայությունը էպոսի ստեղծման ու գոյատևման պայմաններից մեկն էր: Գրավոր աղբյուրների այս կամ այն հատվածը, տարրը տարածվում է ժողովրդի մեջ զանազան հանգամանքների շնորհիվ, դառնում բանավոր խոսք ու զրույց և հետո անցնում էպոսին»¹⁷²:
4. Գրավոր աղբյուրներից էպոս որոշ տարրերի ուղղակի կամ անուղղակի ներթափանցումների ուսումնասիրության համար կարևոր է գրագետ ասացողներից կատարված գրառումների և նրանց վիպաստեղծման ավանդույթների ուսումնասիրությունը:

¹⁷² Եղիազարյան Ա., նույն տեղում, էջ 60-61:

Գ. Գրագետ և անգրագետ ասացողներ

Ավանդաբար մեր բանագիտության մեջ բարձր են գնահատվել, գրառվել, հրատարակվել և ուսումնասիրվել են էպոսի այն տարբերակները, որոնք ասվել են անգրագետ ասացողների կողմից: Համարվել է, որ դրանք ավելի բարձր գեղարվեստական որակ ու արժեք ունեն, առավել անխաթար են պահել նախնիներից ավանդված վիպաստեղծման ավանդույթները և դրանցում առավել խորությամբ են արտահայտվել ժողովրդական ստեղծագործություն լավագույն հատկանիշները:

Ըստ այսմ էլ՝ մասնագիտական գրականության մեջ շատ քիչ են ուսումնասիրվել գրագետ ասացողներն ու նրանց պատումները, ընդհանրապես բանավոր ու գրական ավանդույթների հարաբերությունները: Այս դեպքում համարվել է, որ էպոսի կամ այլ ստեղծագործությունների այն բոլոր տարբերակները, որոնք ներկայացվում են գրագետ մարդկանց կողմից երկրորդական արժեք ունեն: Այս մասին բազմաթիվ փաստեր կարելի է գտնել էպոսի գրառումների պատմության մեջ: Շատ դեպքերում բանահավաքներն ուղղակի չէին գրառել այն պատումները, որոնք ասվել են գրագետ մարդկանց կողմից: Եվ նույնիսկ էպոսի պատումների ակադեմիական հրատարակություններում այդ պատումները հրատարակվել են ոչ ամբողջությամբ՝ համարվելով ոչ արժեքավոր:

Ըստ Մ. Պերրիի ու Ա. Լորդի տեսության՝ գրքային ու բանավոր ավանդույթների միջև հիմնական տարբերությունն այն է, որ անգրագետ ասացողը մտածելու ու մշակելու ժամանակ չունի, իսկ գրագետը, գրողը մշակում է կառուցում: Ասացողը ժամանակի բացակայությունը լրացնում է արդեն պատրաստի բանաձևերի կիրառությամբ: Ըստ այդմ էլ՝ բանավոր էպոսի հիմնական միավորը ոչ թե բառն է, այլ բանաձևը, որը բնորոշվում է որպես բառերի խումբ, որոնք պարբերաբար օգտագործում են միևնույն մետրական պայմաններում որոշակի միջադեպի, գաղափարի կամ մոտիվի արտահայտության համար¹⁷³:

¹⁷³ Лорд А., Сказитель, с. 142-158.

Գրքայինն ու բանավորի տարբերությունները նկատելի են բնագրի տարբեր մակարդակներում՝ լեզվաոճական՝ գրքային-գրական բառեր արտահայտություններ, հատուկ ժամանակաձևերի կիրառություն, նկարագրություններ, երկխոսություններ և այլն:

Բանավոր և գրքային հարաբերության տեսանկյունից բավական հետաքրքիր է միջանկյալ տեքստերի խնդիրը, որը մեզանում գրեթե չի քննվել: Միջանկյալ տեքստեր են համարվում բանավոր ավանդույթից դուրս ելած բանաստեղծի ստեղծագործությունները և գրագետ ասացողի կողմից ստեղծված գործերը. «Հարցը, որ մենք տալիս ենք մեզ, վերաբերում է անցման տեքստի գոյությանը. ոչ թե բանավոր ոճից գրավոր անցման շրջանի, այլ հենց այն տեքստի վերաբերյալ, որը որոշակի անահատակաճանության ստեղծագործական մտքի արգասիքն է: Հասկանալով ինչումն է խնդիրը՝ մենք կարող ենք այն հանգեցնել հետևյալին. հնարավոր է, որ գոյություն ունենար այնպիսի մարդ, որ էպոս կազմեր և մտածեր մեկ այս, մեկ այն համակարգերում կամ էլ այդ երկու համակարգերը համադրող մտածողության համակարգում: Ըստ իս՝ այդ հարցին պետք է բացասաբար պատասխանել, քանի որ այդ երկու միջոցները, անկասկած, փոխադարձ հակասում են միմյանց»¹⁷⁴, – նկատում է Ա. Լորդը:

Այս խնդիրներին անդրադարձներ կան նաև ռուսական բանագիտության մեջ: Գրականախառը կամ գրագետ ասացողների կողմից ասված բիլինաներ դիտարկվում են որպես բանավոր ու գրքային ավանդույթների միջև գտնվող վիպական պատումի յուրահատուկ վիճակ, որի ուսումնասիրությունը կարող է նոր ու արժեքավոր բացահայտումների հնարավորություն տալ. «Երգացանկի հարստացման տարածված աղբյուրներից էր գիրքը: Ասացողական արվեստին տիրապետելը գրքով անհնար էր, բայց նա, ով տիրապետում էր այդ արվեստին, կարող էր դիմել գրքին նոր թեմաների համար: Մերբայան, չեռնոգորական երգիչների պրակտիկայում գրավոր աղբյուրները հայտնվում են դեռևս 19-րդ դարավերջին: Նույնը վերաբերում է և հյուսիսռուսական բիլինաների ասացողներին:

¹⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 148:

Էպոսի գրքային ավանդույթը Միջին ու Կենտրոնական Ասիայում գնում է ժամանակների խորքը: Ընդ որում՝ պետք է առանձնացնել երկու տիպի գրքային աղբյուր. մեկը՝ բանավոր էպիկական պատումների գրառումները կամ վերապատմումները, դրանք յուրացնելով՝ ասացողը կարծես վերադարձնում է բանավոր ավանդույթին նրան պատկանող տեքստը, մյուսը՝ գրական դիպաշարերը, յուրացնելով դրանք՝ ասացողը հարստացնում է բանավոր ավանդույթը նոր դիպաշարերով»,¹⁷⁵ – գրում հայտնի բանագետ Բ. Պուտիլովը:

Այսինքն՝ բոլոր դեպքերում կարևոր է ասացողի վերաբերմունքը, նաև ինչ չափով է օգտագործում գրքերում կարդացածը և նախնիներից լսածը: Մեր էպոսի դեպքում բավական բազմազան պատկեր կարող ենք տեսնել:

«Սասնա ծռերի» ասացողների մի մեծ խումբ գրագետ է, ըստ այսմ էլ՝ նրանց պատումների նկատմամբ խորհրդահայ էպոսագիտության մեջ հիմնականում վերապահ վերաբերմունք է եղել: Էպոսի գրառումների վաղ շրջանում գրագետ են եղել Հակոբ Նրզեյանը և Սարգիս Հակոբյանը: Գրաճանաչ, նաև էպոսին գրքերից ծանոթ ասացողներ կան հատկապես 1970-ական թվականներին գրառված պատումների դեպքում՝ Մշեցի Մարտիրոս Գրիգորյանը, Ապարանցի Երվանդ Հունանյանը և այլք:

Օրինակ՝ Երվանդ Հունանյանի պատումում տեսանելի է Հ. Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» պոեմի ազդեցությունը: Բանահավաքների վկայությամբ վերջինս վեպը պատմում էր շատ լավ, բայց զգացվում են գրքային ազդեցություններ. «Վեպը պատմում է շատ արագ, մեղմ, վարժ ու բանիմաց: Մեկ-մեկ, հատկապես Դավիթ ճյուղի չափածո հատվածներում, զգացվում է Թումանյանի պոեմի ազդեցությունը» (հատ. Գ, էջ 348):

¹⁷⁵ Путилов Б., Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика, Москва, 1997, с. 71-72. Այս մասին տե՛ս նաև Неклюдов С. Ю., Новые материалы по монгольскому эпосу и проблемы развития народных повествовательных традиций // Советская Этнография, 1981, № 4, с. 121-122: Նույնի՝ Героический эпос монгольских народов: Устные и литературные традиции, Москва, 1984:

Սասունցի Սարգիս Սաֆարյանի և մի շարք այլ պատումներում նկատելի է համահավաք բնագրի ազդեցությունը: Պատումի առաջաբանում կարդում ենք. «Նրա պատումը շատ ընդարձակ է և զարմանալիորեն շատ ամբողջական, լրիվ. գրեթե հայտնի ոչ մի միջադեպ դուրս չի մնում նրա պատումից: Այս ամբողջականությանը պետք է վերաբերվել փոքր-ինչ վերապահությամբ. կարծում ենք, այն գերծ չէ համահավաքի ազդեցությունից: Մանավանդ, որ Սարգսի 10-12-ամյա բոռը, որը ներկա էր գրառմանը, նույնպես լավ գիտեր վեպը և ասաց, որ իրենք ունեն վեպի համահավաք ժողովածուն, և այն խիստ սիրված գիրք է իրենց տանը» (հատ. Դ, էջ 324):

Նորբայագետի Թորգոմ Սարգսյանի պատումի գրառողը վկայում է, որ ասացողը կարդացել է հիմնականում պատմական վեպեր, էպոսը լսել է հորից, նաև ծանոթ է համահավաք բնագրին, սակայն նրա պատումի վրա բնավ չի զգացվում գրքային ազդեցություն (հատ. Գ, պատ. ԺԲ, էջ 458): Սակայն, այդուհանդերձ, գրքային շերտեր նկատելի են: Օրինակ՝ երկվորյակների հայրը թուրք փաշա է, հերոսները հանդես են գալիս ոչ թե Սասունի, այլ հայության անունից, կան գրքային արտահայտություններ և ոճեր:

Գրաճանաչությունը այդքան էլ նկատելի չէ Ապարանցի Գևորգ Պետրոսյանի պատումում, որը էպոսը լսել է հորեղբորից՝ հայտնի հեքիաթասաց Նիկողոս Մարգարյանից, նաև կարդացել է գրքերում, սակայն պատմում է միմիայն հորեղբորից լսածը (ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Ը):

Նույն կերպ մարտունեցի Սկրտիչ Ավետիսյանը «Սասնա ծռերը» լսել է համագյուղացիներ Բժու Բաղդոյից և Նորսոյի Ավոյից, սակայն նաև կարդացել է գրքերում: Բայց բանահավաքի խնդրանքով պատմել է միայն մեծերից լսածը:

Երբեմն գրագետ ասացողները, արհեստավարժ չլինելով, խուսափել են էպոսը պատմելուց: Օրինակ՝ Ս. Ավագյանը խուսափել է պատմել՝ պատճառաբանելով, որ վաղուց չի պատմել, թեպետ շատ է լսել երկրում, լսածն էլ մոռացել է: Ըստ գրառողների՝ առավել հաճույքով է պատմել Դավթի հետ կապված տեղավայրերի մասին ավանդություններ, որոնք ընկալել ու ներկայացրել է որպես իրական

նություն: Արժեքավոր են Ս. Ավագյանի պատմած երեք ավանդությունները Սասունցի Դավթի դարի, Չիթոց քարի և Մարա Մելիքի հորի մասին (հատ. Դ, էջ 395, ծնթ.):

Գրագիտությունն արտահայտվում է գրքային տեքստերից հայտնի մոտիվների, արտահայտչամիջոցների կամա, թե ակամա օգտագործմամբ, պատումների լեզվի և ոճի՝ գրական լեզվի ընդունված նորմերին համապատասխանեցման ձգտմամբ, ինչպես, օրինակ, Գեղարքունիքի տարածաշրջանում գրառված Մարուսյա Մելքոնյանի պատումում է, որտեղ բարբառային շատ բառեր արհեստականորեն փոխված են գրականի (ՄԾ 7, պատում Գ):

Եվ պատումներում այսպիսի տարրեր շատ կգտնենք: Ընդ որում՝ վիպաստեղծման գործընթացում գրագետ մարդկանց ներգրավվածությունը չի բացառում նաև Մ. Արեղյանը: Այսպես խոսելով «Սասնա ծռերի» առաջին ճյուղի հնագույն միջուկի՝ Սանասարի և եղբոր պատմության էպոսում հայտնվելու ճանապարհների մասին՝ գիտնականը հղում է կատարում Թովմա Արծրունու մի վկայությանը, առ այն, որ խութեցիներն ու սասունցիները «գիտեն զսաղմոսն զհին թարգմանեալսն վարդապետացն հայոց, զոր հանապազ ի բերան ունին»¹⁷⁶, և գրում է. «Այս վկայությունից իմանում ենք, որ Խութա լեռնեցիներն անգամ վաղուց ծանոթ են եղել Ս. Գրքին: Բայց մի ժողովուրդ, լեռնական, կիսավայրենի, ինչպիսին եղել են Խութա բնակիչները Թովմայի ժամանակ, եթե սաղմոսներն անգիր գիտեր, նա ավելի վաղ կարող էր այդ գրքի վիպական պատմվածքներին ծանոթ լինել: Եվ նա, առանց Խորենացու կամ Մար Աբասի ևս կարող էր ժողովրդական ստուգաբանություն անել և իր երկրի այս կամ այն աշխարհագրական անունը մոտեցնել Ս. Գրքի անուններին, մանավանդ որ հատկապես այս կողմերի հայ ժողովրդի մեջ գտնում ենք հնում մի առանձին սեր տեղական անունների ծագումը որևէ գրույցով բացատրելու: Ասել չի ուզիլ, ժողովրդի մեջ ևս նախ մի կարդացվոր կամ գավառագիտուն է այդպիսի ստուգաբանություն

¹⁷⁶ Թովմա վարդապետ Արծրունի, Պատմություն Տանն Արծրունեաց, դպրութիւն երկրորդ, գլուխ Է, էջ 152, Մատենագիրք Հայոց, հատոր ԺԱ, Ժ դար, Անթիլիաս-Լիբանան, 2010:

անում, որ հետո յուրացնում է ռամիկը» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 382): Այլուհանդերձ, նույնիսկ այս պարագայում հայագետը չի կարողանում ճշգրտորեն նշել, թե ինչ հանգամանքներում է այս պատմությունը հարակցվել Դավթի ճյուղին և կանգ է առնում «Տարոնի աղջիկ» ավանդավեպի՝ որպես կապող ու բացակայող օղակի գոյության վրա: Այդ ավանդավեպի քննությունը դուրս է մեր այս ուսումնասիրության սահմաններից. մեզ համար կարևոր էր այն ընթացակարգը, որով գրքային որևէ հատված, տարր, կարող է դառնալ ժողովրդական, ապա ներթափանցել բանահյուսական ստեղծագործություն: Բոլոր պարագաներում էլ այդ ամենը կատարվում է որևէ գրագետ մարդու միջոցով:

Ե. Աստվածաշնչյան կերպարներ և մոտիվներ

Ընդհանրապես վիպասացման ընթացքի վրա մեծ ազդեցություն են ունեցել մի քանի հիմնական գրավոր-գրական տեքստեր՝ Աստվածաշունչը, Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը», միջնադարյան բանահյուսական ծագմամբ, բայց նաև մատենագրությամբ փոխանցված էպիկական տեքստեր ու գրույցներ, վարքաբանական երկեր, նոր շրջանից՝ Բաֆֆու վեպերը, Հովհաննես Թումանյանի «Մասունցի Դավիթ» պոեմը, ապա՝ ուշ շրջանի գրառումների դեպքում՝ 1939 թվականին կազմված «Մասունցի Դավիթ» համահավաքը:

Մասնավորապես էպոսագիտության մեջ արդեն նկատվել ու առանձնացվել են այս տեքստերի որոշ հետքեր էպոսում.

Ա) Աստվածաշնչում (Դ Թգ 18-19, Բ Մն 32, Ես 36-37, Տովբիթ Ա 24), սեպագիր արձանագրություններում, Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն» և Թովմա Արծրունու «Արծրունյաց տան պատմություն» երկերում և այլուր արձանագրված Ասորեստանի քաղաքների երկու որդիների իրենց հորը սպանելու և Հայաստանում բնակություն հաստատելու պատմությունը:

Բ) Հինկտակարանային որոշ հատվածների նմանությունը մեր էպոսի որոշ մոտիվների հետ: Մասնավորապես, Դավթի կրակով և

նսկով փորձության մոտիվը զուգահեռվում է Մովսես Մարգարեի մանկական արարքների մոտիվներին: Դավթի կամ Փոքր Միերի գայթակղության մոտիվը նմանեցվում է Հովսեփի Գեղեցիկի մասին համապատասխան հատվածին, իսկ Դավթի ու Գողիաթի մենամարտը՝ Դավթի ու Մըսրա Մելիքի մենամարտի մոտիվին (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 419 և այլուր):

Գ) «Հազար ու մի գիշեր» արաբական գրույցների ու հեքիաթների ժողովածուի՝ Պոնձե քաղաքի մասին պատմող հեքիաթի համանուն քաղաքի մասին հիշատակությունները էպոսի մի քանի պատումներում:

Դ) Միջնադարյան «Ալեքսանդրի վեպի» ու «Սասնա ծռերի» որոշ ընդհանուր մոտիվներ:

Թերևս, բոլոր այս դեպքերում մենք գործ ունենք միջնորդավորված ներթափանցումների հետ: Ընդ որում՝ ուշագրավ է, որ այդ ներթափանցումները առավելապես ոչ հայկական գրավոր տեքստերից են, թեև այնպիսիներից, որոնց ազգային պատկանելությունն այլևս չի գիտակցվում: Այս պարագայում հետաքրքիր կլիներ բուն հայկական մատենագրական աղբյուրից տեսանելի ազդեցությունը: Վերոգրյալ աղբյուրների կապը և ազդեցությունը էպոսի վրա թերևս անուղղակի է, սակայն, ըստ մեզ, ազդեցությունները կարող են լինել նաև ուղղակի, ինչը փաստվում է մեր էպոսի որոշ պատումներով՝ դրանցում առկա գրական տարրերի առկայությամբ:

Աստվածաշնչից ու Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունից» ուղղակի ազդեցություններ տեսանելի են շատ պատումներում, մասնավորապես Ալաշկերտի ենթախմբի՝ Մանուկ Թորոյանի, Կարապետ Թամոյանի Հակոբ Նրգեյանի, Առաքել Շակոյանի, Սարգիս Հակոբյանի և այլն պատումներում:

Ընդհանրապես «Սասնա ծռեր» էպոսի գրեթե բոլոր պատումներում կարելի է հանդիպել էպոսի տարածման ու շրջանառության ժողովրդական միջավայրի քրիստոնեական աշխարհայացքին բնորոշ հավատալիքներ, պաշտամունքային տարրեր: Քրիստոնեական հավատալիքներն էպոսում արտահայտվում են աստվածաշնչային,

պարականոն գրքերի կերպարների, դրանց հետ կապված մոտիվների ու սյուժեների առկայությամբ, եկեղեցական տարբեր տոների ու ծեսերի հիշատակությամբ, քրիստոնեական աղոթքների ուղղակի կամ ժողովրդական մշակման ենթարկված հատվածների կիրառումներով:

Ուշագրավ են հատկապես աստվածաշնչային կերպարների, մասնավորապես Գաբրիել հրեշտակապետի և այլ հրեշտակների հիշատակությունները, նրանց հետ կապված մոտիվներն ու դրանց իրացման առանձնահատկությունները: Էպոսի տարբերակների համեմատական քննությունը փաստում է, որ հրեշտակները Էպոսում հանդես են գալիս ինչպես իրենց հիմնական սուրբգրային գործառնություններով, այլև որոշ նոր գործառնություններով, ինչը պայմանավորված է մի կողմից Էպոսի տարածման միջավայրի առանձնահատկություններով, մյուս կողմից՝ էպիկական տեքստի մոտիվային համակարգի յուրահատկություններով:

Աստվածաշնչում, մեկնողական գրականության մեջ և սուրբգրային տարբեր հանրագիտարաններում, մասնավորապես «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարանում հրեշտակները բնութագրվում են որպես պատգամավոր, առաքյալ, ավետաբեր (Ա թագ. 2. 27): Հրեշտակները ծնվել են լույսի հետ, չունեն սեռ (Մատթ. 22.30, Ղուկ. 20.35-36), պատկերվում և ընկալվում են որպես թևավոր արարածներ, զորավոր են, կազմում են աստվածային երկնային բանակը (Հայտ. 5.11): Այդ բանակի զորագլուխներն են Գաբրիելը, Ռաֆայելը, Միքայելը, Անայելը, Ուրիելը, Բարազիելը և այլք (Դանիել 9.21, 10.13, Ղուկ. 1.19 և այլուր):

Հին կտակարանում հրեշտակներն առավելապես միջնորդ են երկնքի ու երկրի, աստվածների ու մարդկանց միջև: Հանդես են գալիս հոգիների փրկության, առաջնորդության գործառնություններով: Ըստ հայ եկեղեցու հրեշտակաբանության՝ հրեշտակները «անմարմին գոյացություններ են, իմացական, անձնիշխան, մշտաշարժ, անմահ և սպասավոր Աստծուն»¹⁷⁷:

¹⁷⁷ Քրիստոնյա Հայաստան, Երևան, 2002, էջ 640-642:

Էպոսում գործող հրեշտակներն այս գործառույթներով ավելի մոտ են հրեշտակների մասին հինկտակարանյան պատկերացումներին, այն է՝ Աստծո ներկայացուցիչ, կամակատար, միջնորդ մարդկանց ու Աստծո միջև, հոգեառ: Նրանք են, որ ապահովում են հերոսների կապը Արարչի հետ, որն էպոսում որպես գործող կերպար հանդես չի գալիս:

Աստվածաշնչյան հայտնի հրեշտակներից, Աստծո երկնային բանակների առաջնորդներ Գաբրիելից, Ռաֆայելից, Միքայելից, Անայելից, Ուրիելից և մյուսներից «Սասնա ծռերում» հանդես է գալիս հիմնականում Գաբրիելը և այլ հրեշտակներ, որոնց անունները չեն նշվում: Սակայն հայ բանավոր վիպական ավանդույթը գիտի մյուս հրեշտակներին նույնպես, թեև մի փոքր աղավաղված անուններով, ինչի վկայությունը հայ ժողովրդական հմայական աղոթքներն են: Օրինակ՝

Գաբրիել և Միքայել, Ռաֆայել,
 Անանիել, Ուրիել, Դակուել,
 Ադոնիել, Բարաքիել, Փանուել,
 Տաժիել, Սուքաել, Սաղաթել,
 Սարաքմիել, Սարայիել,
 Ո՞վ սուրբ հրեշտակ[ք] Աստուծոյ
 Եւ հրեշտակապետք Աստուծոյ,
 Դուք օգնեցէք և փրկեցէք
 Եւ ազատեցէք յամենայն
 փորձանացն զծառայն՝ [անուն]
 Ի յանկարծ զարկուց,
 Ի սրէ և ի թրէ,
 Ի խանջալէ, ի դանակէ,
 Ի նետէ, ի նիզակէ,
 Ի պարսետէ և ի քարէ...¹⁷⁸:

¹⁷⁸ Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ /աշխ.՝ Ս. Հարությունյանի/, Երևան, 2006, 3(221)գ, էջ 157:

Պահպանիչ նշանակությամբ այս աղոթքում հրեշտակները հանդես են գալիս միասնությամբ, ընդունված ժողովրդական պատկերացմամբ, որպես երկնային բանակ: Նրանց գործառնությունները տարբերակված չեն, և դիմողը նրանցից պաշտպանություն է հայցում հնարավոր վտանգներից ու փորձություններից:

Ի տարբերություն մյուս հրեշտակների՝ Գաբրիել հրեշտակապետի կերպարը առավել տարածված է վիպական ավանդություն, հանդիպում է ոչ միայն հմայական աղոթքներում և էպոսում, այլ նաև որպես գործող կերպար հանդես է գալիս միջնադարյան «Ասլան Աղա» վիպական երգում: Այստեղ Գաբրիելի գործառնությոնը հոգեառությունն է: Բարեկեցիկ կյանքով ու բարօրության մեջ ապրող Ասլան աղան ընդդիմանում է աշխարհի օրենքներին և գոտեմարտում հոգեառ հրեշտակի հետ: Կոնվն ավարտվում է Ասլանի պարտությամբ, սակայն կնոջ անձնագոհության շնորհիվ Աստված Ասլանին կյանք է բաշխում (Տես Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 510-511, Հաբությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, էջ 410-413)

«Սասնա ծռեր» էպոսի պարագայում հրեշտակների և հատկապես Գաբրիելի գործառնությունն ավելի բազմազան են: Հրեշտակներն էպոսի առաջին ճյուղում, ըստ պատումների, **պարտության են մատնում Երուսաղեմը պաշարած գորբերին, անվանակոչում են երկվորյակ հերոսներին՝ Սանասարին ու Բաղդասարին, երկրորդ ճյուղում՝ Աստծո հրամանով ցանկանում առնել Մեծ Մհերի հոգին, երրորդ ճյուղում՝ օգնում մանուկ Դավթին փորձությունների ու Մելիքի հետ մենամարտի մոտիվներում, ապա միջամտում Դավթի ու Փոքր Մհերի կռիվին, կատարում հոր անեծքը, չորրորդ ճյուղում՝ առաջնորդում Մհերին քարայր, պատժում նրան ըմբոստության համար և այլն:**

Մոտիվների թվարկումից ու նախնական ծանոթությունից հետո առաջացող առաջին ու թերևս ամենից կարևոր հարցն այն է, թե հրեշտակներն ուղղակի՝ իրենց աստվածաշնչային գործառնությունով են մտել էպոս, թե գործառնությունից մնամության կամ մույնության հիմքով փոխարինել են ավելի վաղնջական, առասպելական կերպարների:

Հայ Էպոսագիտության մեջ ամրացած ավանդական պատկերացմամբ ու Մ. Աբեղյանի ձևակերպամբ, հեթանոսական աստվածներն ու ոգիները քրիստոնեական շրջանում փոխարինվում են համարժեք գործառույթներ ունեցող քրիստոնեական սրբերով: Մասնավորապես Գաբրիելը, որը, ի թիվս այլ գործառույթների, ունի նաև հոգիների փրկության ու առաջնորդության գործառույթներ, ըստ Մ. Աբեղյանի՝ փոխարինել է հեթանոսական հոգեառ գրողին. «Հրեշտակներից մեր ժողովրդական հավատքի մեջ ամենից կենդանի պատկերացվում է Գաբրիելը և այս՝ այն պատճառով, որ հեթանոսական Հոգեառ գրողին քրիստոնեական ժամանակ փոխանակել է Գաբրիել հրեշտակը: Նա իր այս դերի մեջ մասնակցում է վեպի գործողությանը. հոգին նրա ավանդն է, և նա պիտի առնի» (Աբեղյան Մ., հատ. Ա, էջ 432):

Սակայն Էպոսի պատումների համեմատական քննությունը ցույց է տալիս, որ հոգեառությունը Գաբրիելի միակ գործառույթը չէ: Էպոսի որոշ պատումներում ու հատվածներում նա իսկապես հանդես է գալիս որպես հոգեառ (Տե՛ս Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, էջ 414-416), այլ տեղերում ունի այլ գործառույթներ ևս՝ **միջնորդ, բաժանարար, Դավթի անեծքի իրագործող, աստվածային պատգամի փոխանցող, հերոսին առաջնորդող:**

Այս գործառույթներով Գաբրիել հրեշտակապետը կամ նրա հետ մույնացող անանուն հրեշտակները մասնակցում են Էպոսի մի շարք կենտրոնական մոտիվների իրացմանը, ընդ որում՝ ոչ միայն երրորդ ու չորրորդ ճյուղերի հայտնի հատվածներում՝ Դավթի ու Միերի մենամարտի, հոր անեծքի իրականացման, Միերի քարայր ուղեկցման, այլ նաև առաջին ու երկրորդ ճյուղերի մի շարք մոտիվներում: Երբեմն միևնույն մոտիվում իրացնում տարբեր գործառույթներ:

Էպոսի առաջին ճյուղում երկվորյակ հերոսների անվանակոչության մոտիվը իրացվում է մի շարք պատումներում (հատ. Ա, պատ. Գ, Ժ, ԺԹ, Ի, ԻԴ): Առավելապես Մոկաց տիպաբանական խմբում հանդիպող այս մոտիվում, նշված պատումներում, բացառությամբ ԻԴ պատումի, հերոսներին անվանակոչում է աղջկա հետ

ամուսնու (կռապաշտ թագավոր, Քաջանց թագավոր) մոտ գնացած հոգևորականը: Վերջինիս (կանացի հագուստով «քոսա վարդապետ», քահանա, Իպիսկոպոս) գործառույթը աղջկա կրոնական ինքնության պահպանությունն է և ջուր տալը, որից հղիանում է աղջիկը, և երեխաներին մկրտելը.

Ինճը ամիս որ թամամից,
Աստվածություն Խաչապաշտ թագավորի աղջկան
Երկու տղա տվեց.
Վարդապետ թոնդրան վրա կնքից,
Թագավոր չակխավ:
Մեկի անուն դրից Սանասար,
Մեկին՝ Բաղդասար (հատ. Ա, պատ. Գ, էջ 129):

Այլ պատումներում (հատ. Ա, պատ. Ժ, Ի) քահանան (աղջկա եղբայր «իպիսկոպոսը») զբոսանքի է գնում աղջկա հետ, օրհնում է երկու աղբյուրներից բխող ջուրը, որոնցից խմելով՝ աղջիկը հղիանում է, ապա մկրտում երկվորյակներին.

Գացին, Քառսուն Խորան Աստվածածնա մեչ աղոթկ երին,
Ինչ աղոթկ երին, պրծան,
Ժամուց ելան, ելան Հիլու վիրև:
Էնտեղ իպիսկոպոս մի քար ըմ շուռ էտու,
Քարի տակ ճուր էտու տուս:
Իպիսկոպոս ուր ծոցի թաս էտու հառճն էն ճրին,
Թասն հըլինավ, էտու պռուկ:
Ասաց.-Ախչի, առ էնա ճուր խմի (հատ. Ա, պատ. Ի, էջ 876):

Ըստ այդմ էլ՝ քահանան այս կամ այն կերպ մասնակցում է հետոսներին **անարատ հղության և ջրային ծննդյան** մոտիվին, ինչն էլ թերևս պատճառ է հանդիսանում նրա է և հրեշտակի կերպարների փոխտեղմանը մեկ այլ՝ ԻԴ պատումում: Այս դեպքում կարելի է հղում կատարել Նոր կտակարանում ծննդյան ավետիսի երկու գուգահեռվող պատումներին: Այսպես, Գաբրիել հրեշտակն ավետում է Հովհաննես Մկրտչի ծնունդը, ապա՝ Քրիստոսի անարատ ծնունդը:

Ընդ որում՝ հրեշտակը նաև նշում է Հովհաննեսի անունը: Այսպես ԻԴ պատումում քահանայի փոխարեն հրեշտակն է երեխաներին անուն տալիս.

Աստված երկու տղա իտուր Սառան Խաթունին:

Ծնած ժամանակ խրեշտակ կու գա, ինոնց անուն կը տնի

Մեկին Սանասար, մեկին Պաղտասար

(հատ. Ա, պատ. ԻԴ, էջ 1029):

Իհարկե, այստեղ հրեշտակի անունը չի նշվում, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, ասացողը նկատի ունի հենց Գաբրիելին, քանի որ Ղուկասի Ավետարանում հենց Գաբրիել հրեշտակապետն է ավետում Զաքարիային նրա որդու ծննդյան մասին և անվանակոչում նրան Հովհաննես (Ղուկ., 1.13):

Ըստ այդմ էլ՝ ժողովրդական մտածողության մեջ հոգևորականի կերպարն իր տեղը զիջում է միևնույն իմաստային դաշտի մեջ գտնվող հրեշտակին, առավել ևս, որ վերջինս հայտնի է իր Ավետման ու անվանակոչության գործառնություններով:

Մյուս կողմից ուշագրավ է, որ նոր կյանքի ավետաբերը նաև հանդես է գալիս որպես կյանքը խլող: Ընդ որում՝ վերևում բերված Հոգեառ գրողին փոխարինելու արեղյանական դիտարկմանը զուգահեռ դիտարկելի են նաև աստվածաշնչային զուգահեռներ: Ասպես, հոգեառության մոտիվը հանդիպում է Պարսկահայքում գրառված երկու միմյանց հետ կապված պատումներում (հատ. Բ, պատ. ԺԴ, ԺԵ): ԺԴ պատումը մոտիվային շատ նորություններ ունի մյուս պատումների համեմատությամբ: Այստեղ Գաբրիել հրեշտակը որպես հոգեառ է հայտնվում Մեծ Սիերի ճյուղում, ցանկանում է նրա հոգին առնել:

Մեկ էլ քնավ, էլի կանչին.-Սիեր, Սիեր

Ասավ. -Դուք ո՞րն եք:

Ասին.-Մենք Գաբրիել խրեշտակն ինք.

Ասին՝ թաղարիք տես, որ խոքիդ պիտի առնենք:

Ելավ ասավ.-Աման, Գաբրիել խրեշտակ,

Դու ըլնիս քու Աստված,

Ընծի մե քառասուն օր մոհլաթ տու, շատ մեղք եմ արեւ:
Շատ վիզգարկութեն եմ արեւ, քաքավոր եմ,
Իմ մեղաց դառնամ, եմով եմ յան կամքը քոնն ա
(հատ. Բ, պատ. ԺԴ, էջ 325):

Այս դրվագում հերոսին արթնացնելու, նրան երկու անգամ կանչելու մոտիվը կարող է գուգահեռվել Հին կտակարանի Սամուէլ մարգարեի պատումին: Այնտեղ Աստված է կանչում Սամուէլին (Թագ. Ա, 3: 4-14): Այս մոտիվը ներկայացման կերպով թեև մի փոքր տարբեր սակայն բնութիւնով ավելի մոտ է, և հատկապես Գաբրիել հրեշտակի առկայությամբ, Ղուկասի Ավետարանի Հովհաննէս Սկրտչի հոր՝ Չաքարիայի և Սբ. Մարիամ Աստվածածնի ավետման՝ վերևում հղված միջադեպերին:

«Եւ Տիրոջ հրեշտակը երեսաց նրան՝ խնկերի սեղանի աջ կողմում կանգնած: Երբ Չաքարիան նրան տեսաւ, խռովուեց, եւ վախ ընկաւ նրա մէջ: Տիրոջ հրեշտակը նրան ասաց. «Մի՛ վախեցիր, Չաքարիա՛, որովհետեւ քո աղօթքը լսելի եղաւ. քո կինը՝ Եղիսաբեթը, մի որդի կը ծնի քեզ, եւ նրա անունը Յովհաննէս կը դնես» (Ղուկ. 1. 11-13):

Այս հատվածի շարունակության մեջ նաև տեսնում ենք, որ Գաբրիելը իշխանություն ունի գրկելու. համբացնում է Չաքարիային, մինչ որդու ծնունդը «Եւ Չաքարիան ասաց հրեշտակին. «Ես ի՞նչ կերպ կ'իմանամ այդ, քանի որ ես ծեր եմ, եւ կինս էլ առաջացած տարիքում է»: Հրեշտակը նրան պատասխանեց եւ ասաց. «Ես Գաբրիէլն եմ, որ կանգնում եմ Աստծու առաջ. ես ուղարկուեցի խօսելու քեզ հետ եւ այդ բանը քեզ ատենելու: Եւ ահա՛, դու համբ կը լինես եւ չես կարողանայ խօսել մինչեւ այն օրը, երբ այդ կատարուի, քանի որ դու չհաւատացիր իմ խօսքերին, որ կիրականան իրենց ժամանակին»» (Ղուկ. 1. 18-20):

Ինչ-որ բան ժամանակավորապես վերցնելու, գրկելու գործառնությունը, ըստ իս, մասամբ կարող է մեկնաբանել էպոսի կենտրոնական մոտիվներից մեկում՝ Դավթի անեծքի ու կատարման մոտիվում, Գաբրիել հրեշտակապետի մասնակցությունը:

Կապված լինելով ծննդի ավետիսի հետ, նաև ունենալով պատ-
ժելու գորություն՝ ժողովրդական գիտակցության մեջ Գաբրիելը ըն-
կալվում է նաև հակառակ գործառնությամբ՝ ծննդից զրկելու, և կատա-
րում է Դավթի անենծքը:

«Սասնա ծռերի» պատումների մեծ մասում հանդիպող ավան-
դական այս մոտիվն իրացվում է բավական մեծ ծավալով ու ման-
րամասներով: Տարբեր պատճառներով ու հանգամանքներում հե-
րոսները՝ Դավիթն ու Փոքր Միերը, բախվում են, և լուրը հասնում է
Խանդութին, որը խնդրում է Աստծուց օգնել և բաժանել հորն ու որ-
դուն (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, ԻԱ, ԻԴ):

Այսպես, Մոկացի Նախո Քեռու պատումում Գաբրիելը հայտն-
վում է Դավթի և Միերի միմյանցից բաժանող Խանդութի կանչով.

Օրհյալ, բարերար Աստված,

Քո հրամանք էր շատ.

Հրաման ենես՝ Գաբրիել հրեշտակ վեր իջներ,

Խեղ, տղեկ մեկմեկից հիտ կտրեր

Աստծու հրամանքով Գաբրիել հրեշտակ վեր իջավ,

Ձեռ էտու, զխեր, տղեն հիտ կտրեց իրարուց

(հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 43):

Միջնորդ-բաժանարարի առաքելությունն իրականացնելուց հե-
տո Գաբրիելը իրագործում է նաև Դավթի անենծքը. զրկում է Միերին
զավակ ունենալու հնարավորությունից.

Աստծու հրամանքով,

Հրեշտակ Միերի միջից երակ քաշեց,

Որ ենու մոտեն ժառանգ չընկնի տուրս մըչ աշխարհիքի

(հատ. Ա, պատ. Ա, էջ 43):

Բերված առաջին հատվածում Գաբրիել հրեշտակապետը
հանդես է գալիս իր աստվածաշնչային գործառնություններից տարբեր-
վող դերով, իսկ երկրորդ հատվածը, ըստ իս, կապվում է Գաբրիելի՝
Ջաքարիային ձայնից զրկելու, ընդհանրապես նրա ամենակարո-
ղության մահվան ու ճակատագրի տնօրինության գործության ընկալ-

ման հետ: Նույն մոտիվը իրացվում է և Խապոյենց Ջատիկի պատումում այն տարբերությամբ, որ Դավիթը դիմում է Աստծուն, խնդրում, որ Գաբրիել հրեշտակը իջնի ու կատարի անեծքը (հատ. Ա, պատ. Բ, էջ 101):

Էպոսի ամենից հակասական կերպարի՝ Փոքր Միերի ճյուղում Գաբրիել կամ անանուն հրեշտակների մասնակցությամբ մի քանի այլ մոտիվներ ևս իրացվում են: Մասնավորապես Խապոյենց Ջատիկի պատումում Գաբրիել հրեշտակապետը Միերի խնդրանքով նրան գցում է Վանա քար.

«Ողորմած բարերար Աստված,
Հրաման երիբ՝
Գաբրել հրիշտակ վար իջավ զմախ չիտու,
Մընչիվ Քրիստոս գա դատաստան:
Գաբրել հրիշտակ,
Ըզզի իցկիս Վանա քար,
Մընչիվ Քրիստոս գա դատաստան»

(հատ. Ա, պատ. Բ. էջ 117):

Փոքր Միերի հրեշտակների հետ կռվի ու պարտության մոտիվները (հատ. Ա, պատ. ԻԴ, հատ. Գ, պատ. Բ) հիշեցնում են աստվածաշնչային Հակոբի և հրեշտակի կռվի (Ծննդ. 32.29) և «Ասլան Աղա» վիպերգի համապատասխան մոտիվները:

Եթե հայոցճորցի Կազարյան Թառոյի ԻԴ պատումում Միերը կռվում է Աստծո ուղարկած յոթ հրեշտակների դեմ, ապա Մոկացի Թովմաս Սարգսյանի Բ պատումում Բագբագ Դևին հաղթելուց հետո Փոքր Միերը, խաբվելով Սատանայից, որոշում է կռվել Աստծո հետ, սակայն պարտվում է Աստծո ուղարկած հրեշտակին.

Տեսնում ա, որ հրիշտակ իչնում ա տեմ,
Ասում ա. –Ահա՛, արի՛, ես տու կռվինք:
Հրիշտակի խեղ կռվում,
Հրիշտակ պռնում, տնում կետին Միերին,
Տնում կետին, մե տեղին զնճիլով ըտրա ոտ կապում,
Կախում ա ժառից:

Կախում ա ժառիցը, կարքատրում ա, որ,
-Բեզ մահ չըլնի (հատ. Գ, պատ. Բ, էջ 79):

Ապա հրեշտակը հրամայում է, որ ագռավն ու անգղը կտցեն Սիերի մարմինը: Ժայռին գամելու ու հերոսին տանջելու մոտիվները տիպաբանորեն կարող են կապվել կովկասյան ժայռին գամված հերոսների առասպելույթին, այլ ընթերցումներով հարել մշակութային հերոսների առասպելաբանական տիպին: Ուղղակի գուգահեռներ կարող են լինել հատկապես աստվածների կողմից պատժված և ժայռին գամված Պրոմեթևսի առասպելի հետ: Ըստ այդմ էլ, եթե վերևվում բերված հրեշտակների ու հատկապես Գաբրիել հրեշտակապետի հետ կապված մոտիվները ծագումնաբանորեն կարող են հանգել աստվածաշնչային համապատասխան մոտիվների հետ, ապա այս դեպքում մենք գործ ունենք ահռելի ուժ ունեցող և ուժը փորձել ցանկացող հերոսի էպիկական մոտիվաշարի համապատասխան մոտիվների հետ:

Ուշագրավ է, որ, ըստ ժողովրդական մտածողության, ֆիզիկական մեծ ուժի կրող է համարվում մահ Գաբրիելը: Այսպես Սարալանջեցի Մկրտիչ Պետրոսյանի պատումում Դավթի գութան անելու շատակերության մոտիվների իրացման ժամանակ գյուղացիները, ապշելով հերոսի մեծ ուժով, ենթադրում են՝ «Եսի որ կա, խողածին չէ, /Վայ թե Գաբրել խրիշտակն է» (հատ. Բ, պատ. ԻԲ, էջ 695): Մեկ այլ տեղում, կրկին նկատի ունենալով ոչ երկրային ուժը, ասացողն ասում է, որ Դավթի ազգը «Դևատաններից» է, իսկ նրա ծիւնը հրեշտակն է պայտել (հատ. Ա, պատ. Ը, էջ 378): Սա պատահական չէ, քանի որ հրեշտակները կարողանում են հաղթել էպոսի ամենուժեղ հերոսին՝ Փոքր Սիերին:

Անանուն հրեշտակները ակտիվ գործունեությամբ են աչքի ընկնում Դավիթ կյանքի տարբեր փուլերում: Հրեշտակը կամ հրեշտակները Դավթի ձեռքը շեղում են ոսկուց (չամիչ) և ուղղում կրակին Մելիքի փորձության հայտնի մոտիվում (հատ. Ա, պատ. Ա, Բ, Չ, Ը, Թ, Ժ, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԺ, ԺԷ, ԺԸ, ԻԱ, ԻԲ, ԻԳ, ԻԴ, ԻԵ, հատ. Բ, պատ. Գ, Ը, Թ, Ի, հատ. Գ, պատ. Ե, Չ, Ը, ԺԳ, ԺԴ): Ընդ որում՝

այս մոտիվում նույնպես կա անվանակոչության տարր. Դավիթը ձեռքը տանում է ոսկուն, սակայն հրեշտակները հերոսի ձեռքն ուղղում են կրակին, նա այրված մատը բերանն է դնում, այրում լեզուն և Դավթին տրվում է Թլոր մականունը:

Մելիքի հետ մենամարտի ժամանակ հրեշտակը օգնում Դավթին խուսափել հարվածներից (հատ. Ա, պատ. ԺԵ, ԺԶ), իսկ մի դեպքում էլ փրկում երկիրը կործանումից, երբ Դավթի հարվածը, հատելով ամեն ինչ, կիսելով Մելիքին, հասնում է միջև ստորին աշխարհը խորհրդանշող Սև ջուրը (հատ. Ա, պատ. Զ, էջ 282):

Բերված օրինակները թույլ են տալի եզրակացնել, որ «Սասնա ծռեր» էպոսի տարբեր մոտիվներում գործող հրեշտակների մասին պատկերացումները գլխավորապես ձևավորվել են աստվածաշնչային համապատասխան մոտիվների ու կերպարների ազդեցությամբ: Որոշ դեպքերում հրեշտակները փոխարինել են հեթանոսական հավատալիքներում նաև ընդհանուր առասպելաբանության մեջ հանդիպող Աստծու կամակատար տարբեր ուժերի, որոնք պաշտպանում են հերոսներին, պատժում նրանց, տարբեր տեղեկատվություն փոխանցում:

Ընդ որում՝ բերված օրինակներում ասացողներն առավելապես անգրագետ են եղել, այսինքն՝ սուրբգրային կերպարներին ու մոտիվներին ծանոթ են եղել բանավոր ճանապարհով, կամ ուղղակի այդ մոտիվները փոխանցվել են վիպական ավանդույթի թելադրանքով: Այլ է խնդիրը գրագետ ասացողների դեպքում, որոնք գրքային մոտիվները ներառում են ինչպես սկանա՝ չտարբերակելով ընթերցվածն ու լսածը, այնպես էլ գիտակցաբար՝ իրենց պատումը գեղարվեստորեն հարստացնելու, որպես տեղեկատվական ավելի բարձր համակարգ ընկալվող գրքային ավանդույթի աստիճանի բանավոր պատումը հասցնելու միտումով:

2. Գրագետ տիրացու Հակոբ Նրզեյան և անգրագետ Սարգիս Հակոբյան

Այս տեսանկյունից բնութագրական են Գեղարքունիքի մարզի Երանոս գյուղում տարբեր տարիների՝ 1926 և 1903 թվականների, սակայն միմյանց հետ կապված ասացողներ Հակոբ Նրզեյանից և Սարգիս Հակոբյանից գրառած պատումները:

Հակոբ Նրզեյանը այդ պատումը լսել է Նոր Բայազետի գավառի Բաշքենդ գյուղից, սակայն բնիկ Սասունի Իշխանաձոր գյուղի բնակիչ Մուխսի Ավդալ Հզորյանից, որը եղել է 115 տարեկան: Ընդ որում՝ նույն մարդուց է իր պատումը լսել նաև մեկ այլ յուրահատուկ պատումի ասացող՝ Առաքել Շակոյանը: Հնարավոր է, որ Հակոբ Նրզեյանը էպոսը լսել է նաև իր աներոջից՝ տիրացու Հակոբ Տեր-Մարտիրոսյանից, ումից էպոսը լսել, և պատմում է նաև նրա որդի՝ Սարգիս Հակոբյանը:

Հակոբ Նրզեյանի պատումի առանձնահատկությունների ընկալման համար պետք է իմանալ, որ ասացողը եղել է գրագետ, ծանոթ է եղել հայ մատենագրությանն ու գրականությանը, աներոջ մահից հետո դարձել է գյուղի տիրացու. «Նրզե Հակոն աներոջից ստացած զուտ կրոնական-եկեղեցական կրթությանն ավելացնում է նաև աշխարհիկ-ազգայնականը. կարդում, կլանում է Րաֆֆու գրեթե բոլոր վեպերը: Նա «անգիր է անում» «Դավիթ Բեկ», «Կայծեր, «Սամվել», «Խենթ» և «Ջալալեդին» վեպերը, ապա իր կողմից ավելացնում նորանոր պատմություններ, հրաշալի միջադեպեր, սեփական երգերը պատմում ու երգում է անգրագետ ունկնդիրներին» (հատ. Բ, պատ. Ժ, էջ 10): Այս վկայությունների հիման վրա էլ թե՛ գրառողը և թե՛ «Սասնա ծռերի» պատումների ժողովածուի կազմողները որոշակի վերապահությամբ են մոտեցել այս ուշագրավ տարբերակին, ինչն արտահայտվել է նրանով, որ պատումի սկզբի մի ծավալուն հատված ուղղակի դուրս է թողնվել ու չի հրատարակվել. «Լույս ընծայելով այս պատումը, խմբագրությունս բացի հարուստ բովանդակությունը՝ ունեցել է նաև այն նպատակը, որ ցույց տա, թե ինչպես աշխատավորական ստեղծագործություն «Սասնա ծռերը» կերպա-

բանավորվել է և վերամշակվել, ընկնելով սոցիալական տարբեր խավի միջավայրը» (հատ. Բ, պատ. Ժ, էջ 11),– կարդում ենք պատումի առաջաբանում:

Իրականում, նշվող փոփոխություններից ու գրական ներթափանցումներից անկախ, պատումն աչքի է ընկնում ավանդական կառուցվածքով, մոտիվային համակարգով և գեղարվեստական առանձնահատկություններով չի զիջում էպոսի լավագույն պատումներին, իսկ նոր հատվածները այն առավել հետաքրքիր են դարձնում:

Պատումը էպոսի ու գրքային ավանդույթի փոխազդեցության մի հետաքրքիր օրինակ է: Այդ փոխազդեցությունը թեև ամենայն հավանականությամբ 19-րդ դարավերջին է կատարվել, սակայն ուսումնասիրելով այս պատումի առանձնահատկությունները՝ հնարավոր է եզրակացությունները տարածել նաև էպոսի բանավոր գոյության նախորդ շրջանում եղած հնարավոր փոխազդեցությունների կերպի վրա:

Ժամանակաշրջանի ոգուն ու խորհրդային էպոսագիտության ուղղվածությանը համապատասխան այս պատումի նկատմամբ խիստ բացասական վերաբերմունք են ունեցել մեր ուսումնասիրողները՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյանը, Գ. Գրիգորյանը. «Մինչդեռ էպոսի մյուս ասացողներն իրենց պատումների մեջ որոշակիորեն դրսևորում են ժողովրդի կյանքը, նրա մտածողությունը, ձգտումներն ու ակնկալումները, էպոսում ծավալվող դեպքերն ու գործող հերոսների արարքները մեկնաբանում են ժողովրդի ըմբռնողությամբ, երևույթներին նայում են ժողովրդի աչքերով, Նրգեյանը, ընդհակառակը, լինելով սոցիալական այլ խավի ներկայացուցիչ, իր պատումի մեջ, որ հանդիսանում է էպոսի, ըստ էության, գրական մշակման վատթարագույն օրինակներից մեկը, որոշակիորեն անցկացնում է իր կրոնա-եկեղեցական ոակցիոն հայացքներն ու շատ որոշակի նացիոնալիստական տրամադրությունները»,¹⁷⁹ – գրում է Գ. Գրիգորյանը:

¹⁷⁹ Գրիգորյան Գ., «Մասնա ծռեր» էպոսի երկրորդ հատորի հրատարակության առթիվ, «Տեղեկագիր հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի», հասարակական գիտություններ, քիվ 4, Երևան, 1953, էջ 73:

Այս բնութագրումները բնորոշ են էպոսի ու բանահյուսության «Պատմական դպրոցի» գոեհիկ-սոցիոլոգիական ուղղվածության մեթոդով առաջնորդվող Գ. Գրիգորյանին: Թեև այս տեսակետները հայտնվում են 1950-ական թվականներին, սակայն դրանք տիրապետող էին մաս Գ. Գրիգորյանի հետագա ուսումնասիրություններում և որոշակիորեն խոչընդոտեցին էպոսի բազմակողմանի ուսումնասիրությանը:

Մասամբ գրականության ազդեցությամբ ստեղծված այդ պատումները արժեքավոր են ու ուսումնասիրության համար նոր հեռանկարներ են բացում: Եվ գրական այս միջամտությունները բնութքով չեն տարբերվում Աստվածաշնչից կամ Ալեքսանդրի վեպից կատարված ներթափանցումներից, որոնց նկատմամբ ուսումնասիրողները բացասական վերաբերմունք չունեն: Ընդ որում՝ անհայտ է, թե երբ և ինչպես են այդ հատվածները էպոս մտել՝ «Սասնա ծռերի» կազմավորման փուլում, թե՞ շատ ավելի ուշ, ասենք 17-18-րդ դարերում: Որևէ ասացողի գիտակցական միջամտության արդյունք են, թե՞ հայ վիպական բանահյուսության նախորդ շրջանից եկող ավանդական տարր, որը հարակցվել է էպոսի կազմավորման փուլում:

Բացասական վերաբերմունքի պատճառն այս դեպքում այն է, որ ասացողը գրագետ է և կապ ունի եկեղեցու հետ, մաս, որ պատումի լեզուն ու ոճը չափազանց գրական են դարձել: Սակայն պետք է արձանագրել, որ ասացողները կարողանում են համադրել բանավոր լսած ու ընթերցած տեքստերը, առանձին ընդհանրական վիպական մոտիվների միջոցով ստեղծում են կապեր տարբեր դարաշրջանների գրավոր ու բանավոր տեքստերի միջև և դա անում այնպիսի վարպետությամբ, որ պատումն առանձին թեմատիկ-գաղափարական կտորների չի բաժանվում և պահպանում է ամբողջականությունը:

Այս պատումներում գրական տեքստերի հետ առնչությունն արտահայտվում է տարբեր մակարդակներում՝ **դիպաշար ու մոտիվներ, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներ, բովանդակային-գաղափարական հղացք:**

Հ. Նրգեյանի պատումը միջտեքստային կապերի մեջ է Աստվածաշնչի և Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» հետ: Դիպաշարային մակարդակում տեսանելի է, որ, ի տարբերություն Էպոսի, հիմնականում ընդհանրական սկզբի՝ **յուրային և օտար հակադրության** ու **հարկահանության** հիպերմոտիվի, այս պատումը սկսվում է Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» երկրորդ գրքի Լ, ԼԱ, ԼԲ, ԼԳ, ԼԵ գլուխներում տեղ գտած Արգարի թագավորելու, Փրկչին թուղթ գրելու, Արգար թագավորի որդիների նկատմամբ Սանատրուկի հաշվեհարդարի, Արգարի կնոջ՝ Հեղինեի Երուսաղեմ ուխտագնացության, ապա Եգիպտոսում ցորեն գնելու և աղքատներին բաժանելու պատմություններով. «Եղեսիա քաղաքում կթագավորեր հայ Արգար թագավորը: Այն ժամանակ Հիսուս վարդապետը Երուսաղեմում կքարոզեր»,– այսպես է սկսվում պատումը, ապա ասացողը ներկայացնում է Փրկչի անձեռագործ պատկերի ուղարկումը Արգարին, հայերի քրիստոնյա դառնալը, Արգարի մահից հետո Սանատրուկի կողմից քրիստոնյաների հալածանքի ու Եգիպտոս փախչելու պատմությունները: Արգարի կերպարը հանդիպում է նաև «Հայսմավուրք» ժողովածուներում, և հնարավոր է պատումի այս դիպաշարային գծի համար հիմք հանդիսացած լինի նաև Արգարի մասին «Հայսմավուրքում» առկա հատվածը:

Ըստ էության, ասացողը փորձում է Էպոսի հիմնականում Մշո պատումների առաջին ճյուղում հանդիպող **Թագավորի՝ թշնամու կողմից նեղվելու և կուտքերին որդիներին զոհելու խոստման** հիպերմոտիվը (հատ. Բ, պատ. Բ, Դ, Ը, ԺԷ), կապել Եգիպտոսում հայերի հաստատման և այդ հայերից մեկի՝ **Հովհաննես իշխանի որդիների զոհաբերության** մոտիվի հետ: Հայերի վիճակը Եգիպտոսում ասացողը համեմատում է Փարավոնի՝ Մովսեսի ժողովրդի նկատմամբ վերաբերմունքի հետ, ինչը հիմնկտակարանյան հայտնի մոտիվների հետ զուգորդման արտահայտություն է: Մոտիվների զուգորդումը այս դեպքում կատարվում է ոչ թե կերպարի այլ գործողության վայրի շուրջ:

Հայերի եգիպտական գերության ու **հայ իշխանի որդիներ զոհաբերության** մոտիվները ավելի սեղմ ծավալով իրացվում են նաև

Ս. Հակոբյանի պատումում այն տարբերությամբ, որ Ս. Հակոբյանը անգրագետ է, և ըստ գրառող Ս. Հայկունու՝ պատումը լսել է հորից՝ Հ. Տեր-Մարտիրոսյանից. «Տիրացու Սագոյի և Նրգեյի Հակոյի տարբերությունն այն է, որ Սաքոն պատմում էր զուտ իր լսածը, իսկ Հակոն՝ իրենից զանազան բաներ էր ավելացնում պատմվածք-հեքիաթների վրա, խախտելով նրա բուն ոգին ու էությունը» (հատ. Բ, պատ. ԺԲ, էջ 175),– նշում է գրառողը: Ուշագրավ է սակայն, որ թեև ասացողները ծանոթ են Աստվածաշնչին ու Խորենացու «Պատմությանը», սակայն պատմում են ոչ թե Մենեքերին թագավորի Երուսաղեմի պաշարման ու կոտորելին խոստացված զոհաբերության, այլ Եգիպտոսում հաստատված հայ իշխանների մասին: Երկու դեպքում էլ նույնն է տղաների զոհաբերության փաստը, սակայն տարբեր են կատարողն ու վայրը:

Այս դեպքում տարակուսելի է, թե ինչու գրագետ ասացողը չի հիշում այս մոտիվն այն պարագայում, երբ օրինակ նույն խմբի՝ Մշո երկու՝ գավառցի Դ. Ղազարյանի (հատ. Բ, պատ. Դ) և ալաշկերտցի Մ. Թորոյանի պատումներում (հատ. Բ, պատ. Ը) կան **Երուսաղեմի պաշարման** ու **զոհեր խոստանալու** մոտիվները. «Ասկար ժողովեց, մավջութ երեց, ըմեն ուր պատրաստութուն տեսավ ասկարի խամար, գնաց Երուսաղեմա վրեն կռիվ: Ոխտ տարի տղնաղ տվեց, քաղքի վրեն կռիվ երեց: Եմպես թանգութուն եղավ, Երուսաղեմ քաղաքն, որ մեկ խաց մեկ ոսկու չեն տար» (հատ. Բ, պատ. Ը, էջ 139):

Նորություն է նաև այն, որ միայն Նրգեյի ու Սագոյի պատումներում է գործողությունների վայրն առաջին ճյուղում հիշվում Եգիպտոս անունով այն դեպքում, երբ պատումների գերակշիռ մասում վայրեր չեն նշվում¹⁸⁰:

Թեև կարելի է ենթադրել, որ սովորաբար առաջին ճյուղում հիշատակվող արաբական տիրապետության մյուս կենտրոնը՝ Բաղ-

¹⁸⁰ Միայն մեկ՝ սասունցի Թամո Դավթյանի պատումում է, որ առաջին ճյուղում հիշվում է Մսրա քաղաքը, սակայն այստեղ էլ այդ քաղաքը այն վայրն է, որտեղ ապաստանում են Պաղտասարն ու Սանասարը՝ փախչելով հայրացուից՝ Պղնձե քաղաքի թագավորից: Տե՛ս հատ. Բ, պատ. Ե, էջ 160-161:

դադր, հնարավոր է, որ փոխարինվել է երրորդ ճյուղում հիշվող Մլար-Եգիպտոսով, սակայն, ըստ իս, ամենայն հավանականությամբ, այս պատումներում Եգիպտոսի հիշատակությունը կապվում է Խորենացու պատմության ԼԵ գլխում Աբգարի կին Հեղինեի Երուսաղեմում, ապա նաև Եգիպտոսում հաստատվելու պատմության հետ. «Այս Հեղինե զարդարեալ հաւատովք, որպէս և զայր իւր զԱբգար, ոչ հանդուրժեաց բնակել ի մէջ կռապաշտիցն. այլ յԵրուսաղէմ յաւուրս Կոաղեայ, ի սովին՝ զոր մարգարէացան Ագաբոս. և տուեալ զամենայն զանձս իւր յԵգիպտոս՝ գնեաց ցորեան բազում յոյժ և բաշխեաց ամենայն կարօտելոց. որում և վկայէ Յովսէպոս. որոյ և շիրին նշանուր կայ առաջի դրանն յԵրուսաղէմ մինչև ցայսօր ժամանակի»,¹⁸¹ – կարդում ենք Խորենացու երկում:

Եթե ընդունենք, որ Հ. Նրբեյանն իր լսածին ավելացրել է նաև գրքերում ընթերցածը, ինչպես վկայում է գրառող Հայկունին, ապա ինչո՞ւ է Ս. Հակոբյանի պատումում նույնպես հիշատակվում Եգիպտոսը, այլ ոչ թե Երուսաղեմը: Նաև ընդհանրապես հետաքրքիր է **որդիների զոհաբերության խոստման** մոտիվի ծագումնաբանությունը, որը չկա աստվածաշնչյան հատվածում ու Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ:

Ուշագրավ է, որ պատումի սկզբում հիշատակվող Սանատրուկի դիպաշարային գիծը շարունակություն է ստանում. **տղաների փախուստի և Վերին Հայաստանում հաստատվելու** մոտիվներում սկնարկվում է Սանատրուկի նստավայր հայոց մայրաքաղաք Արմավիրը: Սա վկայությունն է այն բանի, որ պատումի սկզբի հատվածը բովանդակությամբ կապված է մյուս մասերի հետ և մեկ ամբողջություն է կազմում:

Այս պատումներում տղաները Եգիպտոսից հետո տարբեր վայրերում են հայտնվում: Սարգսի պատումում գնում են Հալեպ և ծառայության անցնում թագավորի մոտ, իսկ Հակոյի պատումում գալիս են Հայաստան: Այս տարբերություններից անկախ՝ կա մի հետաքրքիր նմանություն. երկու պատումներում էլ թագավորների մոտ

¹⁸¹ Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, քննական բնագիր և ներածություն Մ. Աբեղեանի եւ Ս. Յարութիւեանի, նմանահանություն, Երևան, 1991, էջ 160:

որոշ ժամանակ ծառայելուց հետո եղբայրները որոշում են բնակության վայր խնդրել ու որպես հիմնավորում հիշում «Բարեսիրտ այգեպանների ու տունների մասին» առակատիպ միևնույն պատմությունը, սակայն տարբեր լուծումներով ու խորհրդաբանությամբ։ Նրգեյի Հակոյի մոտ իմաստն այգեպանի ուրախությունն է այգու բարգավաճմամբ, իսկ Սարգիսի մոտ՝ այգեպանի տխրությունն ու ցավը այգու կործանման կապակցությամբ։ Երկու տարբեր իմաստներով, սակայն մեծան բովանդակությամբ այս առակների ակունքը թերևս սրբախոսական գրականությունն է կամ առակների ժողովածուները։

Այս դեպքում ուշագրավ է, թե ինչպես երկու տարբեր պատումներում գրական ճանապարհով էպոս մտած պատմությունը միափոխվում է բանավոր տեքստին և տարբեր լուծումներ ստանում։

Ի տարբերություն մյուս պատումների՝ այստեղ եղբայրները երկու անգամ են քաղաքի հիմքը դնում. առաջին անգամ չի ստացվում, երկրորդ փորձով քաղաքը հիմնում են այդ տեղում գոյություն ունեցած հին քաղաքի ավերակների վրա։ Նրգեյի պատումի առաջին ճյուղում այլ նոր դրվագներ ևս կան։ Մասնավորապես հետաքրքիր է Սենեքերիմի՝ Քեռի Թորոսի քրոջ հետ ամուսնության նախապատրաստության դրվագը։ Այսպես, սասունցիները վիճում են, թե ում աղջկան պետք է կնության առնի թագավորը, ի վերջո հաղթում են Ազնվանց որդիք՝ Թորոս, Դամ, Հազարադամ, Ողան Դողան, Դնճղու Սուլբան, Յռան Վեքոն, Սուֆրա Անկնջներ, Տափակ Ոտներ, Գոնձակ Բերներ և Չենով Օհան եղբայրները և իրենց քրոջը տալիս Սենեքերիմին։ Երգիծական մականուններ ունեցող ծոերի թվարկումը պատումում կրկնվում է մի քանի անգամ և բանաձևային արժեք ունի։

Նորություն է նաև արտասովոր աղջկա ընտրության դրվագը. «...Մի հասկացեք քաղաքի անունը, ջրի գորությունը, Սենեքերիմ թագավորի քաջությունը և նորա չափով մի թագուհի լինելու աղջիկ տվեք, որոնցից ազնահուր դուրս գա, որ ազգ կարողանա պաշտպանել» (հատ. Բ, պատ. Ժ, էջ 27),– ասում է Թորոսը։

Մոտիվային հիմնական մորությունները, սակայն, ի հայտ են գալիս Դավթի ճյուղում, որն ամենից ավանդականն է և պատումների մեծ մասում հիմնականում անփոփոխ է իրացվում: Մասնավորապես **մենամարտի** հիպերմոտիվն իրացվում է գրական տեքստերին բնորոշ երկար ընթացքով, մանրամասներով, երկխոսություններով:

Հինկտակարանային ազդեցության հետևանք է թերևս Դավթի՝ Իսրայելի Դավիթ թագավորի պես **երգելու** մոտիվը, որն իրացվում է շատ պատումներում: Այստեղ բազմաթիվ ուշագրավ երգեր են հանդիպում, օրինակ, մենամարտից առաջ.

Աղլա Մելիք, անհաղթ գազան,
Զորքեր ունի խիստ զանազան,
Նժույգ ունի շատ քաջ, վազան.
Տե՛ր իմ, ոգնող եղիր ժողովրդին,
Պահապան մեկիկ Դավիթին,
Վե՛լա՛, վե՛լա՛:

Աղլա Մելիք կռապաշտ ա
Կրոն չունի, դե՛վ կը պաշտա,
Տիրոջ սիրտը մե՛զ հետ հաշտ ա,
Տե՛ր իմ ոգնող եղիր ժողովրդին,
Պահապան մեկիկ Դավիթին,
Վե՛լա՛, վե՛լա՛:

Սասուն քաղաք արարած ա,
Լալով, վողբով անձ կը կոծա,
Տե՛ր, դու խնայես քու ստեղծածին.
Տե՛ր իմ ոգնող եղիր ժողովրդին,
Պահապան մեկիկ Դավիթին,
Վե՛լա՛, վե՛լա՛ (հատ. Բ. պատ. Ժ, էջ 41):

Նաև այս երգի առնչությամբ պետք է շեշտել ասացող Նրգելի կրոնական աշխարհայացքի մի կարևոր դրսևորում, որը որոշակիորեն հակասում է էպիկական պատումների ժանրային հիմնական հատկանիշներից մեկին՝ հերոսականությանը: Ասացողը Դավթին համարում է զոհ, նահատակ: Այսպես, էպոսի **կենտրոնական մենա-**

մարտի մոտիվում Դավիթը երգով կանչում է Մելիքին, ապա ներկայանում որպես «Սասունք քաղաքի զոհ»։ Կամ առաջին մենամարտից հետո Դավիթը գտնում մի հին ճգնարան, և ինքն ու ձին ծոմ են պահում, քանի որ զոհեր են։

Ապա **Դավիթն աղոթում է Մարութա Սբ. Աստվածածին եկեղեցում** և նշաններով հասկանում, որ ինքը հաղթելու է։ Դավթի աղոթքն ու Աստծո խոսքը ակնհայտ գրքային ծագում ունեն. «Դավիթ, Դավիթ, որովհետև դու քո կյանքի և ապրելու համար չխնդրեցիր, ես տվի քեզ նոր զորություն, նոր ուժ և նոր քաջություն։ Քաջալերվիր, խորխտացիր և ասպարեզ իջիր. ես թշնամունք քո ձեռքը մատնեցի։ Ահա քեզ մի նորանշան, որ հանգչած է կուրծքիդ վերա, ընդունի և բորբոքված կրակի մեջ կ'երթաս, չես այրվիլ» (էջ 44)¹⁸²։

Կամ կովից առաջ Դավիթը դիմում է Աստծուն.

Ով արարիչ Աստված,

Յես կը գնամ անհավատներու զորաց մեջ,

Յեթե մյուս անգամ պիտի կենդանի դառնամ,

Յերեկոյան լսածս կրկին լսեմ,

Դու չհաջողես իմ գնալը (էջ 39)

Եվ այսպիսի դրվագները բավական շատ են։ Կամ նույն տեղում Մելիքի հարվածը համեմատվում է թնդանոթի կրակոցի ու ռումբի պայթյունի հետ, ինչը ասացողական միջամտության օրինակ է։ Ընդգծելու համար Մելիքի նենգությունը ասացողը ներկայացնում է նրա՝ Դավթին հետևից հարվածելու դրվագը, որն այլ պատումներում չի հանդիպում։

Դավթի մահից հետո «անփարատելի մութ» է տարածվում քաղաքի վրա, ինչպես Քրիստոսի խաչելությունից հետո։ Ընդհանրա-

¹⁸² Նմանատիպ աղոթքներ իրացվում են մաս Ասատուրենց Սյրտչի «Սասնա ծռեր» պատումում։ Այստեղ կովից առաջ պահպանիչ աղոթքներ են ասում Իշխանը և Դառնիկ-Որբուկը։ Ընդհանրապես այս պատումում նույնպես ընդգծված է կրոնական-քրիստոնեական տարրը։ Այսպես, երկրորդ ճյուղի հերոս Իշխանը երկար տարիներ ճգնում է Ծովասարում, հերոսները ուժ են ստանում Բանձրիկ Աստվածածին եկեղեցում յոթնօրյա աղոթքներից հետո և այլն։ Տե՛ս Սասնա ծռեր, «Ազգագրական հանդես», գիրք IX, Թիֆլիս, 1902 էջ, 117-143։

պես Դավիթը Նրգեյի պատումում շատ տեղերում է զուգահեռվում Քրիստոսի հետ: Հերոսականությունը, ինչպես միջնադարյան շատ վկայաբանություններում ու վարքերում, զուգահեռվում է կամ փոխարինվում է նահատակությամբ: Դավիթը նահատակ հերոսների հետ շատ ընդհանրություններ է դրսևորում, թեև ի վերջո հաղթում է Մելիքին:

Այս պատումներում Փոքր Միերի ճյուղում նույնպես բազմաթիվ նոր մոտիվներ կան, որոնք գրքային տեքստերի հետ առնչություններ են մատնանշում: Մասնավորապես այստեղ ևս Միերի կերպարը գերծ չէ Դավթի ճյուղում նկատելի վարքաբանական հատկանիշներից, ինչի հետևանքով որոշ ավանդական մոտիվներ զուգահեռվում են գրքային այդպիսի օրինակների:

Օրինակ՝ Միերին հորի մեջ պահելու, պառավ կնոջ օգնության ավանդական մոտիվները նման են Գրիգոր Լուսավորչի՝ Խոր Վիրապում գտնվելու և փրկության հատվածներին: Իսկ Միերի խոսքը ուղղակի հղում է Հին կտակարանի մեկ այլ դրվագի՝ «Ով Դանիելի Աստված, նորան էլ դու հորից ազատեցիր»(Էջ 75):

Պատումների ավարտները ևս բավական տարբեր են. Հակոբ Նրգեյանի պատումում չի իրացվում **Միերի քարայրում փակվելու** հիպերմոտիվը, իսկ Սարգիս Հակոբյանի պատումում **Միերը քարայրում փակվում է որդուն սպանելուց հետո**:

Պատումների գեղարվեստական այլ առանձնահատկությունների և լեզվի քննությունը ցույց է տալիս, որ հատկապես Հ. Նրգեյանի պատումն ամբողջությամբ գրքային է: Ս. Հակոբյանը, թեև, ըստ գրառողի, ավելացումներ չի կատարում, սակայն նրա պատումում ևս գրքային տարրեր կան: Հ. Նրգեյանը ձգտում է խոսել գրական լեզվով, օգտագործել բառեր ու բնորոշումներ, որոնք չեն հանդիպում մյուս պատումներում: Օրինակ՝ հանդիպում են սկզբնաչար սատանա, չարի արբանյակ, չաստվածներ, սատանայաբնակներ, հավիտյան կենդանի աստված, մեղրարածորան խոսք, գրական ոճ, քաղաքակիրթ լեզու, տոկավիթխար ձիավոր, այլակերպված պատկեր, սրբողված սիրտ և այլն արտահայտություններ:

Բացի ակնհայտ գրական ծագում ունեցող մակդիրներից՝ հղումների հնարավորություն են տալիս նաև տարբեր անուններ: Մասնավորապես առաջին ճյուղի կուռքերին երկրպագության մոտիվում հիշատակվում են հեթանոսական աստվածների անուններ, որոնք հանդիպում են գրական աղբյուրներում. «Բել, Պահ, Աստա-րովտ. Աբուշաս, Արտեմիս, Հերակլես և Փրադիդի, ձեր կուշտը հայտնի է, որ ես ձեր համար զոհ եմ բերել այս ներկա երկու մոլոր հավատք պաշտողներ: Արդյոք սիրով պետք է ընդունիք, քե՛ն ոչ» (էջ 17):

Այս հատվածում հանդիպում է նաև աստվածաշնչյան այլ կերպարների հիշատակություններ ևս. «Դու հույսդ կապիր Աստծուն, նա ինչպես ազատեց Դանիելին, Հովհաննիս և երեք մանկանց» (էջ 19):

Գրական կաղապարի մեջ են թշնամական և բարեկամական ուղերձ-նամակները, որոնց օրինակները կարելի է հանդիպել մեր պատմագրական երկերում: Օրինակ՝ Թորոսը մի զգացմունքային նամակ է գրում Դավթին. «Ամոք քեզ որդյակ, ամոք, որ քո քաջությանց չափով, քո հոր գահի չափով մեզ որք թողեցիր և գնացիր ուրիշի առկածյալ պատրուքը կը լուսիս. յեկ, որդիս գլխուդ գինին թափիր: Այդ աղջիկը, որին դու գրավվել ես, մեր Հայաստանի մեջ շատ շատերը կան: Հայրդ աստի կենաց փոխվել է, և գահը թափուր է մնացել, քեզ պես ժառանգի կը կանչե: Եթե չգաս, ամոք քեզ: Ողջ լեր» (էջ 58):

Նրգեյի պատումն առատ է երկխոսություններով: Ուղղակի խոսքը կարծես պարտադրում է ասացողին առավել ուշադիր լինել, խոսել գրքային լեզվով, օգտագործել գրական ծագում ունեցող բառակապակցություններ ու նախադասություններ: Այսպես, օրինակ՝ **Խանդութի գովքի** ավանդական մոտիվում հերոսուհու ուղարկած «սրալեզու» մարդու խոսքն ու գիրը գրքային են, քե՛ն հիմնական համեմատությունները նման են ավանդական գովքի բանաձևերին. «Խանդութ խանումը ենքան սիպտակ է, ինչպես նռան հատիկ կը շողշողա. յոք պետություն նորա գեղեղցկության համար կը ցանգանան նորան առնել» (էջ 52):

Կամ Դավթի՝ **Խանդութին համբուրելու** մոտիվը մի փոքր այլ կերպ է ներկայացվում: Նախ հիշատակվում են Խանդութի «խնձորանման այտերը», ապա Խանդութի ապտակից հետո «Դավթի պնչերու ակերը բացվավ, և արյունը ոչխարի նման դուրս կը հոսեր» (էջ 55), կամ Դավթի մտածում է. «Եհ պակասամիտ կին ե, մագերը՝ երկար, խելքը՝ կարճ...» (էջ 56):

Հետաքրքիր է Խանդութի աստիճանի խոսքը Դավթին **մարտի դաշտում հանդիպման** մոտիվում. «Եհ, Դավթ, տեսար, վոր վախեցար. ամեն ծակ ձեռքդ մի պարզիր. ծակ կա, որ ձուկ դուրս կը բերես, և կա իժ կը լինի, քեզ կը թունավորի: Դանաչիր յես այն պակասամիտն եմ, վոր ձեռքս կտորվեր, քեզ մի ապտակ խփեցի» (էջ 57):

Կամ ուշագրավ համեմատություններ, որոնք բնորոշ են և՛ բանավոր, և՛ գրքային ավանդույթներին: Առասպելաբանական ընթերցումների հնարավորություն են տալիս Նրգեյի պատումի առաջին ճյուղում Թորոսի ձայնի համեմատությունը Առյուծի ձայնի հետ, երրորդ ճյուղում՝ Միերի համեմատությունը առյուծի հետ: Ուշագրավ է, որ Սագոյի պատումում մույն դրվագում Միերը համեմատվում է արծվի հետ:

Ինչպես արդեն երևում է, այս պատումները բնութագրվում են մանրամասնությունների, մեկնաբանություն-բացատրությունների առատությամբ: Ասացողը ձգտում է ունկնդրին հասկանալի դարձնել որևէ մոտիվ՝ հղում կատարելով արդեն ներկայացված այլ մոտիվների: Այն դեպքում, երբ միայն բանավոր ավանդույթից սնվող ասացողը ուղղակի պատմում է՝ չցանկանալով փոփոխություններ մտցնել ավանդված տեքստի մեջ: Գրագետ ասացողն ինչ-որ բան մոռանում է և հիշելով լրացում կատարում, իսկ անգրագետները՝ ոչ:

Հաճախադեպ են ասացողների միջամտությունները: Այսպես, Նրգեյի պատումում Թորոսի՝ **Խանդութի նամակաբերին ծեծելու** հայտնի մոտիվից հետո Դավթը բժշկել է տալիս նրա աչքերը, իսկ ասացողը ավելացնում է. «Բժիշկ ձրի եր, նման Յիսուս Փրկչին, անարձաք կը բժշկեր» (էջ 53): Կամ ի տարբերություն մյուս պատումների, որտեղ Փոքր Միերի կերպարը մույնպես երկվորյամբ է բնորոշվում, սակայն չկան այդ մասին ուղղակի նշումներ, այստեղ

Նրգեն ավելացնում է. «Հետո Միերի սրտի մեջը կը կռվեյին երկու խորհուրդներ, այն է՝ մեկը Վեքոյի և իրան տղերքին պատժելը, իսկ մյուսը՝ Քեռի Թորոսի համոզիչ խոսքերը: Թե տղենը փորին հետևի չգիտե. երկու քարի մեջ ալյուրի պես է մնացել» (էջ 68):

Ասացողը փորձում է մեկնաբանել իր համար անհասկանալի քարացած ու ավանդական տարրերը, մոտիվները: Այսպես, Նրգեն Թորոսի՝ թրով չկռվելու և միայն ծառերով կռիվ գնալու սկզբունքը մեկնաբանում է նրա՝ Դավթին տրված երդումով՝ երբեք սուր չառնել ձեռքին Դավթի հետևից:

Օրինակները և հատկանիշների առանձնացումն ու թվարկումը կարելի է շարունակել, սակայն արդեն իսկ ակնհայտ է, որ մենք գործ ունենք գրքային ու բանավոր ավանդույթների մի յուրօրինակ համադրության հետ: Հ. Նրգեյանի պատումի մանրամասն քննությունն ու համեմատությունը Ս. Հակոբյանի պատումի հետ ցույց է տալիս, թե ինչպես և ինչ ձևով են փոփոխվում բանահյուսական տեքստերը գրագետ ասացողի միջոցով: Սակայն այս ընթացքը միանշանակ ու միազիժ չէ: Սա փոխազդեցության մի բարդ ու հետաքրքիր ընթացք է, որը կատարվում ոչ միայն գրագետ ասացողի նախնական նպատակադրմամբ ու ցանկությամբ, այլ բանավոր ավանդույթի օրենքներով:

Վարպետ ասացողը էպիկական հերոսականությունը համադրում է գրականությունից եկող քրիստոնեական-վարքագրական ավանդույթին, հարակցում բանահյուսական ու գրական մոտիվները, փորձում լուծել բարբառների ու գրքային լեզվի հարաբերության խնդիրը և հանգում բավական ընդունելի ու միջանկյալ տարբերակի: Գրքային տարրերը, հայտնվելով բանահյուսական միջավայրում, պահպանելով հանդերձ որոշակի ինքնուրույնություն, ենթարկվում են բանավոր ավանդույթի պայմաններին ու կենցաղավարության առանձնահատկություններին: Ներթափանցման հաջորդ փուլում արդեն այդ տարրերը, աստիճանաբար կորցնելով իրենց նախկին կարգավիճակը, ձուլվում են նախնիներից ավանդված պատումին՝ հարստացնելով բանավոր ավանդույթը նոր մոտիվներով, գրքային ոճերով ու թեմատիկ-գաղափարական նրբերանգներով:

Айк Ашотович Амбарцумян

САСУНСКИЕ УДАЛЬЦЫ: ВАРИАНТ, МОТИВ, КНИЖНАЯ ТРАДИЦИЯ

Резюме

Армянский народный героический эпос «Сасна Црер» («Сасунские Удальцы») или «Давид Сасунский», как назван составленный в 1939 году сводный текст эпоса, после записи первого варианта в 1873 году прошел долгий путь записей, публикаций и исследований. За это время в разных исследованиях затрагивались вопросы формирования и бытования эпоса. Много написано об исторических и мифологических корнях эпоса «Сасна Црер». Также изучались вопросы поэтики эпоса и его типологии с памятниками эпического наследия других народов. Но до сих пор не было проведено типологического исследования вариантов и мотивного анализа эпоса, которые включали бы в себя все опубликованные варианты эпоса. Также почти не исследовался вопрос взаимовлияния эпоса и книжной традиции.

В монографии впервые в армянском эпосоведении делается попытка объединить эти проблемы и исследовать их путем привлечения обширного эмпирического и теоретического материала, используя новейшие методы фольклористики и литературоведения.

В первой главе книги анализируются особенности устного бытования эпоса, сказительство и распространение эпоса. Так, анализ первых записей двух вариантов эпоса на Мушском и Ванском диалектах выявил различия не только по диалектологическим, но и по некоторым другим особенностям. Был сделан вывод о существовании двух типов эпоса – Мушского и Моксского. А после анализа третьей записи появилось предположение о существовании третьей – сасунской типологической группы.

Первые же исследования определили главные отличительные черты типологических групп: варианты эпоса различаются по диалектам, по структуре и сюжету, по композиционным и художественным особенностям, по форме повествования и системе персонажей. 160 вариантов эпоса, записанные более чем за 100 лет, относятся в основном к трем диалектам – Мушскому, Моксскому (Ванскому) и Сасунскому. Большинство вариантов эпоса было записано вдали от их родины – Западной Армении, и по этой причине во многих вариантах диалекты смешались.

Типы эпоса расходятся по форме сложения и повествования. Большое количество песенных отрывков встречается только в сказах Моксского типа. Только в вариантах этой группы есть отрывки «вогорми», в которых поминаются сасунские герои. Моксские варианты эпоса, в сравнении с Сасунскими и Мушскими, художественно обработаны и имеют лиро-эпический характер. Мушские сказы же далеки от лиричности, повествование в них развивается менее динамично и имеет спокойно-эпический дух. Сасунские варианты по повествовательным особенностям и по характеру ближе к Мушскому типу: повествование более живое, склонное к историзации.

Во всех имеющихся вариантах армянский эпос имеет от одной до четырех «ветвей»-поколений героев. В каждой из трех типологических групп по степени реализации этой четырехветвичной модели имеются свои структурные особенности. Первая и третья ветви эпоса встречаются отдельно, а вторая и четвертая – только в связке с другими частями. Первая ветвь отдельно встречается только в Моксской группе. Это может объясняться тем, что история главных героев первой ветви эпоса – культовых героев близнецов Санасара и Багдасара, которые основали крепость Сасуна и считаются предками армянского княжеского и царского дома Арцруни, была любима и распространена в этих районах до формирования эпоса. История близнецов кроме эпоса упоминается в Ветхом Завете и в «Истории Армении» армянского историографа V века Мовсеса Хоренаци.

Вторая ветвь более самостоятельна в Мушском и Сасунском типах. Третья ветвь эпоса во всех группах реализуется одинаково подробно и целостно. Четвертая ветвь более целостно встречается в Моксских сказах и сжато в Сасунских.

От степени реализации ветвей эпоса в конкретной группе зависит и система мотивов.

Во второй главе монографии исследуются теоретические вопросы мотивного анализа, составление мотивного указателя эпоса, а также представляется подробный анализ мотивов эпоса «Сасунские Удальцы».

Проблема мотива как элемента фольклорного и литературного повествования в армянской фольклористике и литературоведении не так исследована, как в российской и западной. Но к мотиву как сюжетообразующей, традиционной и повторяющейся единице фольклорного текста прибегают многие исследователи. При этом термин «мотив» употребляется в основном без обоснованного определения. Это очень важный вопрос, потому что для стандартизации и систематизации фольклорных текстов требуются инвариантные единицы повествования. Определив повторяющиеся элементы и сравнив их, можно создать мотивные или сюжетные указатели, без которых очень затрудняется изучение многочисленного фольклорного материала, в частности вариантов эпоса «Сасна Црер».

Так, термины «мотив» и «сюжет» используются в двух мотивных указателях армянских волшебных сказок, но никак не определяются¹⁸³. Применительно к эпосу термин «мотив» впервые встречается у известного исследователя древней армянской литературы и фольклора М. Абеяна. В своем труде, посвящённом армянской эпической традиции и в частности народному эпосу, фольклорист представляет сюжет как абстрактную единицу, которая реализуется не только в отдельном произведении, но и во всей эпической

¹⁸³ Гуллакян С.А., Указатель мотивов армянских волшебных сказок, Ереван, 1983. Указатель сюжетов армянских волшебных и новеллистических сказок, Ереван, 1990.

традиции. Так, он определяет несколько ключевых сюжетов, которые в свою очередь образуются разными мотивами. Это сюжеты боя, свадьбы, смерти главных героев¹⁸⁴.

Исследователь и переводчик вариантов эпоса К. Мелик-Оганджян определяет несколько мотивов и эпизодов, которые реализуются не только в армянских эпических памятниках, но и в эпосах и исторических песнях других народов: детские игры и шалости Давида, испытания главного героя, эпизоды, связанные с пастушеством Давида, с выбором коня, испытанием силы и т.д.: «Таких эпических мотивов и эпизодов можно привести еще целый ряд, они характерны для эпических творений всех народов. Не в оригинальности или заимствовании того или иного эпизода состоит познавательная и художественная ценность каждого эпоса. Основное здесь заключается в том, как преподносится эпизод. В каком аспекте познавательно он воспринят, какая идеология развивается в нем, соответственно бытию и сознанию общества, создавшего эти эпические произведения»¹⁸⁵, – отмечает исследователь.

Другие исследователи вместе с термином «мотив» используют термин «тема», понимая под ней более крупные, семантически завершенные части повествования, которые непосредственно в тексте реализуются конкретными мотивами, эпизодами и т.д. Так, А. Саакян определяет 4 основные темы, которые реализуются во всех вариантах эпоса «Сасунские Удальцы»: противостояние «свой-чужой», свадьба, тема достойного наследника и культовой деятельности – основание дома, храма. Сравнив 47 вариантов эпоса, А.Саакян определяет повторяющиеся и одиночно встречающиеся эпизоды, которые можно назвать и мотивами, потому что эти определения не обосновываются и представляют как абстрактные, так и более конкретные единицы¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Абемян М.Х., Труды (на арм. яз.), Т. 1, Ереван, 1966, с. 458.

¹⁸⁵ Мелик-Оганджян К.А., Армянская народная эпическая поэзия, Ереван, 2006, с. 64.

¹⁸⁶ Саакян А.Ш., Сравнительное изучение вариантов эпоса «Сасна Црер» (на арм. яз.), Ереван, 1975.

О взаимосвязи мотива и темы говорил еще А.Веселовский: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы»¹⁸⁷. То есть мотив – это основная тема, которая реализуется в сюжете. Например, эпический мотив боя отца с сыном. Или мотив как некое представление, которое становится основой для развития сюжета. Например, мотивы превращения, богатырства, змееборства и т.д., а также мотив понимается, как частица сюжета в виде общей схемы, которая является одновременно ее реализацией.

Это теоретическое направление имеет продолжение в трудах других исследователей. В частности, Б. Томашевский тоже определяет мотив через категорию темы: «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. ... Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом»¹⁸⁸.

Конечно, определить сущность мотива довольно сложно, потому что в практике исследований конкретных вариантов трудно разграничить абстрактные понятия и конкретные реализации: «Такое различие в понимании мотива ведет нас к нескольким уровням сюжетики, которые неправомерно обозначать одним термином. Их стоит разграничить. Для первого уровня предпочтительнее термин «сюжетная тема» (в англоязычной фольклористике ему соответствует *central idea*, *type-scene*, для второго – «представление». Тем самым за мотивом остаются два взаимосвязанных значения: во-первых, схемы, формулы, единицы сюжета в виде некоего элементарного обобщения и, во-вторых, самой этой единицы в виде конкретного текстового воплощения»¹⁸⁹, – пишет Б. Путилов.

Варянской фольклористике тоже мотив воспринимается как образно-семантическая, но не элементарная, а разложимая единица сюжета. Тематические и сюжетные распределения, несмотря на

¹⁸⁷ Веселовский А.Н., Историческая поэтика, Ленинград, 1940, с. 500.

¹⁸⁸ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Москва, 1931, с.136-137.

¹⁸⁹ Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура, Санкт-Петербург, 1994, с.172.

обоснования содержательных и структурных особенностей эпоса, не могут помочь в деле систематизации вариантов и типологических групп эпоса. Определения основных тем и сюжетов не ведут к выявлению типологических особенностей и различий вариантов, а наоборот показывают общие места, присущие всем вариантам.

Теоретической основой для мотивного анализа армянского эпоса в нашей книге стали работы советско-российских фольклористов и литературоведов. В частности, семантические и структурно-семантические представления о мотиве Б. Путилова, Е. Мелитинского¹⁹⁰, И. Силантьева¹⁹¹ и В. Тюпи¹⁹². Также труды западных теоретиков фольклора и литературы А. Лорда¹⁹³, С. Боури¹⁹⁴ и А. Дандеса¹⁹⁵.

В монографии мотив определяется как абстрактный, сюжетообразующий элемент, который связан с персонажем эпического повествования. Это отчасти напоминает определение О. Фрейденберг: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов»¹⁹⁶. Также используется единица «гипермотив». Гипермотивы понимаются как «пучки более частных мотивов, связанных в единый мотивный комплекс тем или иным традиционным сюжетом (строго говоря, фабулой)»¹⁹⁷.

¹⁹⁰ Мелитинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов: Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983, с.115 -125.

¹⁹¹ Силантьев И. В. Поэтика мотива, Москва, 2004.

¹⁹² Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема(на материале пушкинского творчества), Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы /вып. 1, 2-е издание/. Новосибирск, 2006, с. 172.

¹⁹³ Лорд А.Б. Сказитель /пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона/. Москва, 1994.

¹⁹⁴ Bowra C.M. Heroic Poetry. Macmillan & Co. LTD. London. 1952.

¹⁹⁵ Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales //Journal of American Folklore. Vol. 75. 1962, p. 95-105.

¹⁹⁶ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра /подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинский/. Москва, 1997, с. 221-222.

¹⁹⁷ Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема. с. 177.

В каждой типологической группе мы выделили 33-37 гипермотивов, которые в свою очередь разлагаются на мотивы. Так, отличительные гипермотивы и мотивы типологических групп в основном связаны с отличием второстепенных героев, в частности, Дядей Ована и Тороса. В Мушских сказах более активен Кери Торос (Дядя Торос), а в Моксских вариантах выполняющий те же функции Дзенев Ован (Ован-Горлан). Также в вариантах встречаются другие второстепенные герои и реализуются разные мотивы.

Основные гипермотивы во всех группах одинаковы, но есть и принципиальные отличия. Мушская группа более склонна к реализации исторических мотивов. Моксские сказы предпочитают мифологические мотивы, связанные в основном с мотивом волшебного зачатия от воды братьев близнецов первой ветви эпоса и мифологемой змеборчества. Основные отличительные мотивы Сасунских сказов связаны с новыми культурно-строительными функциями центральных героев Давида и Мгера Старшего.

Тем самым, несмотря на то, что основные герои эпоса одинаковы во всех группах, есть много связанных с ними различных мотивов есть и принципиальные отличия.

Мотивный анализ эпоса позволил в третьей главе монографии исследовать вопросы взаимосвязи устной и книжной традиций, в частности, влияние Библии и армянской книжной традиции на эпос «Сасна Црер». В этой части книги мы анализируем возможности и пути влияния, реализации книжных мотивов в некоторых вариантах эпоса, также функционирующих в эпосе библейских персонажей (Святые, Ангелы).

Изучение внутренних законов и особенностей вариативности эпоса на разных уровнях текстов, а также особенностей соприкосновения устной и книжной традиций многое открывает нам в феномене не только эпоса «Сасна Црер», но и фольклорного творчества вообще, помогает понять красоту и глубину народного замысла в многообразии его художественных форм.

Hayk Ashot Hambardzumyan

**DAREDEVILS OF SASSOUN: VARIANT, MOTIF,
LITERARY TRADITION
SUMMARY**

The Armenian national epic “*Sasna Tsrer*” (“*Daredevils of Sassoun*”) or heroic poem “*Davit’ of Sassoun*”, since its first record in 1873 has passed a long way of writing, perception and study. This process was hard and manifold, and that is the reason why today we have a number of variants in many dialects, many works and studies. In parallel with writing it has been made also mythological, historical and particularly also typological examination of epic. Almost all researchers in any event have touched upon the mythological and historical base of epic, but with some exceptions, a typological study which would include all published versions of the epic variants have not been made. Also, the issue of mutual influence of the epic and book traditions has not been studied.

This monograph is the first attempt in the studies of Armenian epic to unite these problems and to explore them by involving extensive empirical and theoretical material using the latest methods of folklore and literary criticism.

The first chapter of the book analyzes the problems of the oral distribution of the epic and the features of storytelling. “Daredevils of Sassoun” has ancient mythological roots, but it acquired its final form between the 8th and 12th centuries. The earliest written reports of the epic were made by Portuguese travelers in the 16th century. The basic text was recorded in the village of Arnist, near the city of Mush in 1873 by Garegin Srvandztyants’. The second variant was found in 1886 in Etchmiadzin and recorded by the famous Armenologist Manuk

Abeghyan. Later, up to the end of 1970s many other variants were recorded too, mostly in Eastern Armenia (Republic of Armenia).

The first two records of the Armenian national epic in dialects of Mush and Van, discovered not only dialectical differences but also some other special features. It was concluded that two types of the epic existed. After the third record an assumption was put forward about the existence of the third typological group of Sassoun.

However, the first studies defined the main distinctive features of the typological groups: the versions of epic are distinguished by their dialects, structure and personages, composition and special artistic features, by form of narration and character systems.

160 versions of epic that were written down in over 100 years, relate mainly to three dialects: Mush dialect, Van dialect and Sassoun dialect. The majority of the versions of epic were written away from their native land - Western Armenia and that was the reason that in many versions dialects were mixed.

The types of epic are distinguished by their form of narration and presentation. We come across a number of song fragments only in narrations of Van (Moxoene, Mokq). Only in narrations of this typological groups there are fragments called “Voghormi”, where heroes of Sassoun are commemorated.

The versions of epic from Moxoene are artistically more processed and complete, and have lyre-epic character than versions of Mush and Sassoun. The narrations of Mush are far from the lyricism. Narration is developed less dynamically and is of epic character. The versions of Sassoun from the perspective of special features and general spirit of narration are more similar to the versions of Mush group. Here the narration is more vibrant with a tendency to historization.

All versions of epic have from 1 to 4 generation of heroes. The four generations are firmly interconnected. Each of the branches represents a certain period of the history of the House of Sassoun. In each of three typological groups this four embranchment model is met differently. The first and third branches are encountered separately, and the second and fourth only in a bond with other parts. The first branch is

encountered separately only in versions of Moxoene. The second branch is more independent in versions of Mush and Sassoun. The third branch of epic in all groups is realized with equal detail and integrity. The fourth branch is encountered more completely in tales of Moxoene and very briefly in the version of Sassoun. In versions of Mush there is an attempt to encompass all the four cycles of the narrative. The narrations coming from Alashkert are especially distinguished with stable and traditional construction.

The main structural peculiarity of these narrations is their four-branch and three-branch nature with the second, accented expression of Mets (Great) Mher branch. Generally, Mets Mher's branch discovers its wide expression exactly in this typological group. In distinction to the action in group of Mush in the second branch, the first branch of the epic here has a weaker expression. Besides, it doesn't come out separately.

Most versions from Moxoene focus more narrowly on branch of Davit' and Poqr (Little) Mher, or sometimes on that of Sanasar and Baghdasar. Meanwhile those versions of Moxoene which relate only the branch of Davit' and Poqr Mher, always imply the existence of first two branches. The narrators and their audience exhibit awareness of the wider parameters of epic as encompassing the entire account of the Sassoun.

Proceeding from the degree of realization of the branches of the epic in a particular group depends a system of motifs. The second part of the monograph explores the theoretical issues of motif analysis, the problem of creation of a motif index of the epic, and a detailed analysis of the motifs of the epic "Daredevils of Sassoun" also appears.

One of the main elements of the narrative of folklore text is the motif. The motif is the base of folklore texts. And in general, the folklore with its principal genres is constructed on many and diverse motifs and their specific occurrence, on events, and is expressed by means of these events. In this case the motif has dual manifestation - content and expression. The notion of the motif is connected with general ideas of differently directed meaningful links of a literary work within the framework of a unified and national narrative tradition.

M. Abeghyan was the first to refer to these subject units in the study of epic. He mainly sees two units-plots and motifs¹⁹⁸. Plot conforms to the theme and motif is subordinated to the latter. "Sasna Tsrer" is divided to basic themes by S. Harutyunyan. The scholar notes seven themes which in turn can be separated to a number of motifs¹⁹⁹. A. Sahakyan referred to theme viewing that as a principle of comparison of epic's different versions and their branch construction. She notes four themes of religious contrast (idolatrous and Christian kings), marriage (compulsory, with love etc.) posterity (mighty descendant, a defender of homeland), and building²⁰⁰.

Though a thematic division like this is grounded by some of constructive data and content of the epic. None the less it is helpful in the comparative process of branches. And the efficiency index of these units is rather low from the viewpoint of different typological groups comparison. Inasmuch as the mentioned main themes are typical for all versions. In this case, in order to differentiate the typological groups of the versions, it is necessary to use more concrete units specific to one of the groups in the versions, units like the motif and the hyper-motif.

The theoretical basis for a motif analysis of the Armenian epic in our book were the works of Soviet-Russian folklorists and literary critics. In particular, the semantic and structural semantic representations of the motif of B. Putilov²⁰¹, Y. Meletinsky²⁰², I. Silantiev²⁰³ and V. Tyupa²⁰⁴. Also, the works of Western theorists of folklore and literature - A. Lord²⁰⁵, S. Bowra²⁰⁶, and A. Dantes²⁰⁷.

¹⁹⁸ Abeghyan M., *Erker (Works)*, vol. I(Arm.), Yerevan, 1966, p. 458

¹⁹⁹ Sasna Tsrer (Daredevils of Sassoun) (Arm.), Yeravan, 1977, p.641.

²⁰⁰ Sahakyan A., *Sasna Tsreri patumneri qnnakan hamematutyun (The Comparative Analysis of versions of Daredevils of Sassoun)* (Arm.), Yerevan, 1975.

²⁰¹ Putilov B., *Fol'klor i narodnaya kul'tura (Folklore and the folk culture)*(Rus), St. Petersburg, 1994.

²⁰² Meletinsky Y., *Semanticheskaya organizatsiya mifologicheskogo povestvovaniya i problema sozdaniya semioticheskogo ukazatelya motivov i syuzhetov: Tekst i kul'tura*(Rus.)(The semantic organization of the mythological narrative and the problem of creating a semiotic index of motifs and plots: Text and Culture), *Proceedings on semiotic systems*. Issue. 16. Tartu, 1983, p.115 -125.

²⁰³ Silantiev I., *Poetika motiva*(The poetics of the motif)(Rus.), Moscow, 2004.

In this monograph the motif is defined as an abstract, plot-forming element that is associated with the character of the epic narrative. Also, a unit of hyper-motif is used. Hyper-motifs are perceived as groups of more private motifs, connected in a single motif complex by one or another traditional plot. In each typological group, we distribute 33-37 hyper-motifs, which in turn decompose into motifs. So the distinctive hyper-motifs and motifs of typological groups are mainly connected with the difference of secondary heroes.

The basic epic hyper-motifs are identical in all groups, but there are highlighted differences.

The variants of Mush are more inclined to the realization of historical motifs. The main specificity of the motifs of versions of Mush is conformed to weak expression of the hyper-motif of the main confrontation of locals and strangers and with the motif of natural birth of twin brothers. In this case, in the most part of the narrations generally the first branch is expressed weakly and in case of the other branches motifs are realized only specifically to this group with real-historical base.

The mythological motifs are prevailing in the variants of Van, which are generally connected with the hyper-motif of the magic conception from the water of the twin-brothers from the first branch of epic and with the myth of dragon-fight.

The basic distinctive hyper-motifs of the variants of Sassoun are connected with new cultural-construction functions of central heroes Davit' and Mets (Great) Mher.

A motif analysis of the epic allowed us to explore in the third chapter of monograph the issues of contact between the oral and book

²⁰⁴ Tyupa V., Slovar' motivov kak nauchnaya problema(na materiale pushkinskogo tvorchestva), Slovar'-ukazatel' syuzhetov i motivov russkoy literatury(Rus.), Dictionary of motifs as a scientific problem (on the material of Pushkin's works), Dictionary-index of plots and motifs of Russian literature / vol. 1, 2-nd edition. Novosibirsk, 2006, p. 172.

²⁰⁵ Lord A., *The Singer of Tales*, Cambridge, 1960.

²⁰⁶ Bowra C.M. *Heroic Poetry*. London.1952.

²⁰⁷ Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales //Journal of American Folklore. Vol. 75, 1962,p. 95-105.

traditions, in particular the influence of the Bible and the Armenian book tradition on the epic "Sasna Tsrer". In this part of the book we analyze the possibilities and ways of influence, the realization of book motifs in some versions of the epic, as well as the biblical characters (Saints, Angels) that function in the epic.

Clarification of internal laws and special features of the variability of epic on the different levels of texts, reveals us a number of things not only about the epic of "Sasna Tsrer", but also about folklore creation in general. It helps us to understand the beauty and depth of the national thought in the variety of its forms.

ՅԱՆԿԵՐ

ՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ՃՅՈՒՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՅԱՆԿ՝ ԸՍՏ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ԽՄԲԵՐԻ²⁰⁸

ՄՈՒՇ

1. «Սասունցի Դավիթ կամ Սիերի դուռ», 3 ճյուղ՝ Աբամելիք և Սանասար –Դավիթ- Սիեր, գրառող՝ Գ. վրդ. Սրվանձտյանց, ասացող՝ Տարոնցի Կրպո, Առնիստ գյուղ (Մուշ), 1873: ՄԾ, հատ. Բ, պատ. Ա:
2. «Սասմա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Ասլամելիք-Առյուծաձև Սիեր-Դավիթ- Սիեր, գրառող՝ Գ. Հովսեփյան, ասացող՝ ապարանցի Մուրադ, Չամբլու գյուղ (Ապարան), 1892 (հրատ.): ՄԾ, հատ. Բ, պատ. Բ:
3. «Սասնու թագավորներ», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Առյուծքեսան Սիեր-Դավիթ, գրառող՝ Վ. քին. Տեր-Գրիգորյան, ասացող՝ Դ. Ղազարյան, Զոլախաչ գյուղ (Գավառ), 1892 (հրատ.): ՄԾ, հատ. Բ, պատ.Դ:
4. «Սասունա Դավիթ», 3 ճյուղ՝ Աբղլ-Քերիմ և Սինամ-Քերիմ-Դավիթ-Որդի Դավիթ, գրառող՝ ենթադրաբար՝ Ս. Հայկունի, ասացող՝ անհայտ, վայրը՝ անհայտ, 1898 (հրատ.): ՄԾ հատ. Բ, պատ. Է:
5. «Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Աբլադ և Իշխան-Դառնիկ Որբուկ-Դավիթ (հիշատակվում են նաև Դավթի սերունդները՝ Մեծ Սիեր, Թլօլ Դավիթ, Պզտի Սիեր): Գրառող՝

²⁰⁸ Պատումները դասակարգված են՝ ըստ գրառման կամ առաջին հրատարակության թվականի: Ճյուղագրության մեջ գլխավոր հերոսների անունները նշվում են այնպես, ինչպես տրված են պատումներում:

Ա. Աբեղյան, ասացող՝ Ասատուրենց Սկրտիչ, Էջմիածին, 1899:
«Ազգագրական հանդես», գիրք IX:

6. «Դավիթ և Միեր կամ Սաանա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Սենեքերիմ-Պլեճկեր Դավիթ-Միեր-Հովհաննես, գրառող՝ անհայտ, ասացող՝ Ս. Հակոբյան, Երանոս գյուղ(Մարտունի), 1903: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԲ:
7. «Սաանա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Միեր-Աբամելիք և Սանասար- Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Ե. Լալայան, ասացող՝ Ա. Շակոյան, Դըշլաղ (Նոր Բայազետ), 1905: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԱ:
8. «Դավթի և Միեր», 3 ճյուղ՝ Թլոֆ Դավիթ- (Միեր և Միիրան)-Սեղնասար-Բաղդասար, գրառող, Հ. Համամճյան, ասացող՝ Ա.Մարտիրոսյան, Դատկու Մոճկոնց գյուղ(Մուշ), 1910: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. Գ:
9. «Սաանա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մեծ Միեր-Դավիթ-Պզտի Միեր գրառող Ե. Լալայան, ասացող՝ Բ. Սահակյան, Բազարճուղ գյուղ (Ապարան), 1912: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԷ:
- 10.«Սատունա Դավիթ», 3 ճյուղ՝ Առյուծաձև Միեր-Թլոլ Դավիթ-Միեր գրառող՝ Ս. Տեր-Հակոբյան²⁰⁹, ասացող՝ մշեցի Հ. Դավթյան, վայրը՝ անհայտ, 1915: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. Ի:
- 11.«Սաանա տուն», 3 ճյուղ՝ Սենեսեր և Սենեքերիմ-Պլեճկեր Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Խ. Մնացականյան, ասացող՝ Հ. Նրզեյան, Երանոս գյուղ (Մարտունի), 1926: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. Ժ:
- 12.«Սատունա ծռեր», 5 ճյուղ՝ Ադնամելիք և Սանասար-Ջոջ Միեր-Դավիթ- Միեր-(Օհան), գրառող՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, ասացող՝ ալաշկերտցի Մ. Թորոյան, Երևան, 1932: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. Ը:

²⁰⁹ Այս և ԺԵ (հատ.Բ) պատումների գրառող, հայտնի հայագետ Սենեքերիմ Տեր-Հակոբյանի անունը անհայտ պատճառով պատումներին կից չի նշվում (ենթադրվում է՝ այն պատճառով, որ 1937 թվականին բռնադատվել է և արդարացվել է միայն 1956 թվականին), սակայն նշվում է նրա գրառած մյուս պատումների դեպքում, նաև այլ՝ ԺԵ և ԻԱ (հատ. Ա) պատումների դեպքում, բայց քյուրիմացաբար, քանի որ նրա արխիվում պահվող ձեռագրերում նշվում են այլ գրառողների անուններ:

- 13.«Սասունա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Աղրամելիք-Առյուծ Միեր-Դավիթ, գրառող՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, ասացող՝ ալաշկերտցի Կ. Թամոյան, Արալը գյուղ (Թալին), 1932: ՄԾ, հատ. Բ, պատ. Թ:
- 14.«Սասունա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սինամ-Սարիմ և Սենե-Քարիմ-Դավիթ-Օհանես, գրառող՝ Վ. Բդոյան, ասացող՝ Մ. Պետրոսյան, Սարալանջ գյուղ (Ապարան), 1946: ՄԾ, հատ. Բ, պատ. ԻԲ:
- 15.«Սասնա Դավիթ», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար- Միեր-Դավիթ, գրառող՝ Գ. Գրիգորյան, ասացող՝ մշեցի Ա. Մալխասյան, 39-րդ սովխոզ (Աշտարակ), 1969: ՄԴ, պատ. 3:
- 16.«Սասնա կտրիճներ», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Միեր-Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Գ. Գրիգորյան, ասացող՝ ալաշկերտցի Թ. Մալխասյան, Երևան, 1970: ՄԴ, պատ. 5:
- 17.«Սասունա Դավիթ և Միեր», 3 ճյուղ՝ Միեր-Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Գ. Գրիգորյան, ասացող՝ Գ. Պետրոսյան, Ղազմաֆար գյուղ (Ապարան), 1970: ՄԴ, պատ. 6:
- 18.«Սասունա Դավիթ», 3 ճյուղ՝ Միեր-Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Գ. Գրիգորյան, ասացող՝ Ս. Պետրոսյան, Երևան, 1970: ՄԴ, պատ. 7:
- 19.«Սասնա Դավթի հեքիաթ», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար- (Միեր)-Դավիթ-Դավիթ-Միեր գրառող՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ մշեցի Մ. Գրիգորյան, Վերին Ջեյվա գյուղ (Էջմիածին), 1971: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Ե:
- 20.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Աղնամելիք- Միեր-Դավիթ- Միեր, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ ալաշկերտցի Ս. Աբաջյան, Լանջիկ գյուղ, 1971: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Զ:
- 21.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Միեր-Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ ալաշկերտցի Ե. Հունանյան, Արայի գյուղ (Ապարան), 1972: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Է:

22. «Դավթի հեքիաթ», 3 ճյուղ՝ Միեր-Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Գ. Պետրոսյան, Արագած գյուղ (Ապարան), 1972: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Ը:
23. «Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Դավիթ, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Զ. Ավետիսյան, Բյուլիջա գյուղ (Արովյան), 1972: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. ԺԴ:
24. «Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Ասլիմելիք-Մեհեր-Դավիթ, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, ասացող՝ Հ. Հակոբյան, Աստղածոր գյուղ (Մարտոնի), 1973: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Թ:
25. «Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ (Սանասար և Բաղդասար)-Միեր-Դավիթ-Որբիկ Միեր, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, ասացող՝ Մ. Ավետիսյան, Վաղաշեն գյուղ (Մարտոնի), 1973: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Ժ:
26. «Բաղդասար և Սանասար», 1 ճյուղ՝ Բաղդասար և Սանասար, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, ասացող՝ Մ. Գևորգյան, Արծվանիստ գյուղ (Մարտոնի), 1973: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. ԺԱ:
27. «Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Թ. Սարգսյան, Վերին Նեջրլու գյուղ (Մասիս), 1972: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. ԺԲ:
28. «Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Միեր-Դավիթ- (Պատի Միեր), գրառող՝ Ս. Հարությունյան, ասացող՝ Գ. Դավթյան, Լանջաղբյուր գյուղ (Կամո), 1973: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. ԺԳ:

ՄՈԿԾ

1. «Դավիթ և Միեր», 2 ճյուղ, Դավիթ-Միեր, գրառող՝ Մ. Աբեղյան, ասացող՝ մոկացի Նախտ Բեռի, Էջմիածին, 1886: ՄԾ, հատ. Ա. պատ. Ա:
2. «Սանասար և Բաղդասար», 1 ճյուղ, Սանասար-Բաղդասար, գրառող՝ Գ. Հովսեփյան, ասացող՝ «մի մոկացի», 1892 (իրատ.): ՄԾ, հատ. Ա. պատ. Գ:

3. «Բաղդասարի ամուսնությունը», 1 ճյուղ, Սանասար-Բաղդասար, գրառող՝ Գ. Հովսեփյան, ասացող՝ «մի ուրիշ մոկացի», 1892 (հրատ.): ՍԾ, հատ. Ա, պատ. Դ:
4. «Դավիթ և Մհեր», 3 ճյուղ, (Մհեր)-Թլոր Դավիթ- (Մհեր), գրառող՝ Գ. Հովսեփյան, ասացող՝ Մոկացի Հովան, 1892 (հրատ.): ՍԾ, հատ. Ա, պատ. Ե:
5. «Տղա Դավիթ», 2 ճյուղ (Մըսրա Մհեր թագավոր)-Տղա Դավիթ, գրառող՝ Խ. վրդ. Դադյան, ասացող՝ Դավիթ, Թադևոս առաքյալի վանքի գյուղ (Մակու), 1895: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԴ:
6. «Սասմա փահլիվաններ կամ Թըրոր Գավիթ և Մհեր», 3 ճյուղ (Մհեր)-Դավիթ- Մհեր, գրառող Բ. Խալաթյանց, ասացող՝ մոկացի Խապոյենց Ջատիկ, Էջմիածին, 1898: ՍԾ, հատ. Ա, պատ.Բ:
7. «Թվատ Դավիթ և Մհեր», 3 ճյուղ, (Մհեր)-Թվատ Դավիթ-Պգտիկ Մհեր, գրառող՝ Ա. Աբեղյան, ասացող՝ մոկացի Հովակիմենց Ղազար, Էջմիածին, 1899: ՍԾ, հատ. Ա, պատ. Ջ:
8. «Սանասար և Բաղդասար», 2 ճյուղ, Սանասար և Բաղդասար- (Մհեր), գրառող՝ Ս. Հայկունի, ասացող մոկացի Սախո, 1901 (հրատ.): ՍԾ, հատ. Ա, պատ.Է:
9. «Դավիթ և Մհեր», 3 ճյուղ, (Մհեր)-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ս. Հայկունի, ասացող մոկացի Վարդան, 1901 (հրատ.): ՍԾ, հատ. Ա, պատ. Ը:
- 10.«Դավիթ և Մհեր», 3 ճյուղ՝ (Մհեր)-Թադևոս Դավիթ- Մհեր, գրառող՝ Ս. Հայկունի, ասացող՝ շատախցի Մ. Հարությունյան, Էջմիածին, 1902 (հրատ.): ՍԾ, հատ. Ա, պատ. ԺԳ:
- 11.«Սասմա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սաղմասար-Բաղդասար-(Ջոջ Մհեր)-Թլոլ Դավիթ-Պստիկ Մհեր, գրառող՝ Ս. Հայկունի, ասացող՝ Մ. Հովսեփյան, Մուղնջըղ (Էջմիածին), 1902: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԳ:
12. «Սասմայ տուն. Եօթը ճիւղ (Վանայ գաւառաբարբառով)», 5 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Ջոջ Մելքոն -Ջոջ Մհեր-Դավիթ-Պստիկ Մհեր, գրառող՝ Տ.Չիթունի, ասացող՝ անհայտ, Վան, 1907: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԶ:

- 13.«Ջոջանց տուն կամ Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-(Մհեր)-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ անհայտ, ասացող՝ հայոցճորցի Թ. Կազարյան, վայրը՝ անհայտ, 1909 (հրատ.): ՄԾ, հատ. Ա, պատ. ԻԴ:
- 14.«Ջոջանց տուն», 3 ճյուղ՝ Ջոջ Դավիթ(Մհեր)-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ս. Հայկունի, ասացող մոկացի Թ. Պետրոսյան, 1909 (հրատ.): ՄԾ, հատ. Ա, պատ. Թ:
- 15.«Ոստանա տուն և Թլոլ Դավիթ», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Թլոլ Դավիթ-Մհեր, ասացող Մ. Սարգսյան, գրառող Ե. Լալայան, Հայոց ձորի Քերծ գյուղ, 1911 (հրատ.): «Ազգագրական հանդես», XXI գիրք:
- 16.«Սասնա փահլևաններ», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Հ. Գիլանյան, ասացող Վ. Մոխսի-Բազիկյան, Մոկս, 1911: ՄԾ, հատ. Ա, պատ. Ժ:
- 17.«Տղա Դավիթ», 2 ճյուղ՝ (Մըարա Մհեր քագավոր)-Տղա Դավիթ, գրառող՝ Ս. Տեր-Հակոբյան, ասացող՝ Ալո Դավթյան, Թաղևոս առաքյալի վանքի գյուղ (Մակու), 1913: ՄԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԵ:
- 18.«Դավթի և Վհաթի կռիվը», 2 ճյուղ՝ (Մելիք)-Դավիթ, գրառող՝ Շ. Կուժիկյան, ասացող՝ շատախցի Մ. Ջադրյան, Երևան, 1915: ՄԾ, հատ. Ա, պատ. ԺԴ:
- 19.«Սանասար և Բաղդասար», 1 ճյուղ՝ Սանասար-Բաղդասար, գրառող՝ Ա. Բարսեղյան, ասացող, Ջ. Տեր-Մխիթարյան, վայրը՝ անհայտ, 1915: ՄԾ, հատ. Ա, պատ. Ի:
- 20.«Դավթի կռիվը Մարա Մելիքի հետ», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառող՝ անհայտ, ասացող՝ մի վանեցի, Վանի գյուղերից մեկում, 1915: ՄԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԸ:
- 21.«Սանասար և Բաղդասար», 1 ճյուղ՝ Սանասար-Բաղդասար, գրառող՝ Ե. Լալայան, ասացող՝ Դ. Գալստյան, Երևան, 1915: ՄԾ, հատ. Բ, պատ. ԺԹ:
- 22.«Թլոլ Դավիթ և Մհեր», 3 ճյուղ՝ (Մհեր)-Թլոլ Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ա. Շահինյան (Ս. Տեր-Հակոբյանի արխիվ), ասացող՝ գավազցի Մ. Սարգսյան, Էջմիածին, 1916: ՄԾ, հատ. Ա, պատ. ԻԱ:

- 23.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար- (Դավիթ)-
Թառլան Մհեր-Թլոր Դավիթ, գրառող՝ Ս. Տեր-Հակոբյան, ասա-
ցող՝ գավազցի Գ. Փոխան-Եղիազարյան, Էջմիածին, 1916: ՍԾ,
հատ. Ա, պատ. ԻԲ:
- 24.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-(Մհեր)- Թլոր
Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ս.Տեր-Հակոբյան, ասացող՝ գավազցի
Հ. Խապո-Գրիգորյան, Ագարակ (Աշտարակ), 1916: ՍԾ, հատ.
Ա, պատ. ԻԳ:
- 25.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դա-
վիթ-Մհեր, գրառող՝ Ս. Տեր-Հակոբյան, ասացող՝ Վ. Մովսիսի-Բա-
զիկյան, Մուղանջյուղ գյուղ (Էջմիածին), 1916:ՍԾ, հատ. Ա,
պատ. ԺԱ:
- 26.«Սասունցի Դավիթ», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառող՝ Ա. Էօլ-
ջուճյան (Ս.Տեր-Հակոբյանի արխիվ), ասացող՝ շատախցի Գրի-
գոր, վայրը՝ անհայտ, 1916: ՍԾ, հատ. Ա, պատ. ԺԵ:
- 27.«Ջոջանց տուն կամ Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղ-
դասար-(Մհեր)-Դավիթ-(Մհեր), գրառող՝ Հ. Ավչյան, ասացող՝
գավազցի Ե. Հակոբյան, Էջմիածին, 1909 (հրատ.) և 1932: ՍԾ,
հատ. Ա, պատ. ԺԹ:
- 28.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Դավր Բաղդասար-
(Առյուծ Մհեր)-Թլոր Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Կ. Մելիք-Օհանջա-
նյան, ասացող՝ մոկացի Մ. Հարությունյան, Աշտարակ, 1933:
ՍԾ, հատ. Ա, պատ. ԺԲ:
- 29.«Սասնա Տավթի խեքաթ», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառող՝
Կ. Մելիք Օհանջանյան, ասացողներ՝ շատախցի Ռ. Մուրադյան,
Ա. Ջաղոյան, Շահաբլու գյուղ (Վեդի), 1933: ՍԾ, հատ. Ա, պատ.
ԺԶ:
- 30.«Դավթի կռիվը Մսրա Մելիքի հետ», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ,
գրառող՝ Կ. Մելիք Օհանջանյան, ասացող՝ շատախցի Ա. Ղարի-
բյան, Ագարակ (Աշտարակ), 1933: ՍԾ, հատ. Ա, պատ. ԺԷ:
- 31.«Թլլ Դավիթ», 3 ճյուղ՝ (Մհերկե լաճ Դավիթ)-Պատիկ Դավիթ,
գրառող՝ Ա. Ղանալանյան, սպարակերտցի Փառիկ, Երևան,
1933: ՍԾ, հատ. Ա, պատ. ԺԸ:

- 32.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Ծուռ Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Կ. Մելիք Օհանջանյան, ասացող՝ Կա-
ճեթցի Հ. Ջոհրաբյան, Երևան, 1934: ՄԾ, հատ. Ա, պատ. ԻԵ:
- 33.«Սասնա Տավիթ», 1 ճյուղ՝ Դավիթ, գրառող՝ Ա. Ղանալանյան,
ասացող՝ բաշկալեցի Վ. Վարդանյան, Երևան 1936: ՄԾ, հատ. Բ,
պատ. ԻԱ:
- 34.«Սասնա Դավիթ», 2 ճյուղ՝ (Մեծ Մհեր)-Դավիթ, գրառող՝
Գ. Գրիգորյան, ասացող, մոկացի Կակո Բիձա, Ղուկասավան
գյուղ(Մասիս),1968: ՄԴ, պատ. 1:
- 35.«Սասունցի Դավիթ», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար- Մհեր-
Սասունցի Դավիթ, գրառող՝ Լ. Չոլջյան, ասացող, վասպուրա-
կանցի Ս. Սթենյան, Լոս-Անջելոս,1971: David of Sassoun. Critical
Studies on the Armenian epic, pp. 35-53.
- 36.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մեծ Մհեր-
Դավիթ-Փոքր Մհեր, գրառողներ՝ Ս.Հարությունյան, Ա. Սահա-
կյան, ասացող՝ մոկացի Մ. Մուրադյան, Փոքր Վեդի գյուղ (Արա-
րատ), 1972: ՄԾ, հատ. Գ, պատ. Ա:
- 37.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-(Մեծ Մհեր)-
Դավիթ-Փոքր Մհեր, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահա-
կյան, ասացող՝ մոկացի Թ. Սարգսյան, Մասիս ավան, 1972: ՄԾ,
հատ. Գ. պատ. Բ:
- 38.«Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մեծ Մհեր-
Դավիթ, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասա-
ցող՝ շատախցի Մ. Փիրումյան, Քաղցրաշեն գյուղ (Արարատ),
1972: ՄԾ, հատ. Գ, պատ. Գ:
- 39.«Սասնա Տավթի խեբաթ», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-
(Մեծ Մհեր)-Դավիթ-(Հակոբ), գրառող՝ Ս.Հարությունյան, Ա. Սա-
հակյան, ասացող՝ շատախցի Ռ. Ջալոյան, Շաղափ գյուղ (Արա-
րատ), 1972: ՄԾ, հատ. Գ. պատ. Դ:

ՍԱՍՈՒՆ

1. «Մհեր և Դավիթ», 3 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ-(Մհեր), գրառող՝ Ս. Տեր-Հակոբյան, ասացող՝ Օ. Գասպարյան, Էջմիածին, 1919: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. Ա:
2. «Սասունցի Դավիթ», 3 ճյուղ՝ (Առյուծ Մհեր)-Դավիթ-(Մհեր և Աղաճան), գրառող՝ Ս. Տեր-Հակոբյան, ասացող՝ Ղ. Տեր-Սկրտչյան, Էջմիածին, 1919: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. Բ:
3. «Սասնա Տուն», 4 ճյուղ՝ Սանասար-Պաղտասար- Մհեր-Տավիթ-Մհեր, գրառող՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, ասացող՝ սասունցի Թ. Դավթյան, Իրինդ գյուղ (Թալին), 1932: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. Ե:
4. «Սասնու Դավիթ», 2 ճյուղ՝ (Սասնու Մհեր)-Տավիթ, գրառող՝ Կ. Մելիք-Օհանջանյան, ասացող՝ Ա. Սարուխանյան, Աշնակ գյուղ (Թալին), 1932: ՍԾ, հատ. Բ, պատ. Զ:
5. «Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սաղնասար և Բաղտասար-Մհեր-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Հ. Ավչյան, ասացող՝ Վ. Ասատրյան, Ներքին Աղջաղալա գյուղ (Թալին), 1939: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. Գ:
6. «Դավթի կռիվը», 3 ճյուղ՝ (Սանասար)-Մհեր-Դավիթ, գրառող՝ Հ. Ավչյան, ասացող՝ Ն. Սահակյան, Դիան գյուղ (Թալին), 1939: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. Դ:
7. «Դավթի կռիվը», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառող՝ Հ. Ավչյան, ասացող՝ Գ. Պետրոսյան, Եշիլ գյուղ (Թալին), 1939: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. Ե:
8. «Դավթի կռիվը», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառող՝ Հ. Ավչյան, ասացող՝ Մ. Հովհաննիսյան, Շղարշիկ գյուղ (Թալին), 1939: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. Զ:
9. «Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դավիթ, գրառող՝ Գ. Գրիգորյան, ասացող՝ սասունցի Ս. Ավագյան, Ուջան գյուղ (Աշտարակ), 1969: ՍԴ, պատ. 2:
10. «Սասնա Դավիթ», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառող՝ Գ. Գրիգորյան, ասացող՝ սասունցի Գ. Գրիգորյան, 39-րդ սովխոզ (Աշտարակ), 1969: ՍԴ, պատ. 4:

- 11.«Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար- Առյուծ Մհեր-
Թլոր Դավիթ, գրառող՝ Գ. Գրիգորյան, ասացող՝ սասունցի
Ֆ. Թովմասյան, Ապագա գյուղ (Էջմիածին), 1969: ՄԴ, պատ.8:
- 12.«Սասնա Դավթի Հաբլաթ», 3 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ-(Փոքր Դա-
վիթ), գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝
Մ. Հովհաննիսյան-Հարոյան, Շղարշիկ գյուղ (Թալին), 1971: ՄԾ,
հատ. Դ, պատ. Է:
- 13.«Դավթի կռիվը», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառողներ՝ Ս. Հարու-
թյունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Խ. Հովհաննիսյան, Նոր Ար-
տագերս (Հոկտեմբերյան (Արմավիր)), 1971: ՄԾ, հատ. Դ, պատ.
Ը:
- 14.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար -(Մհեր)- Թլոլ
Դավիթ-Բզդիգ Մհեր, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահա-
կյան, ասացող՝ Ս. Գրիգորյան, Ներքին Սասնաշեն գյուղ (Թա-
լին),1971: ՄԾ, հատ. Դ, պատ. Թ:
- 15.«Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար - Դավիթ-
(Պզտիկ Մհեր), գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան,
ասացող՝ Ն. Դավթյան, Ներքին Սասնաշեն գյուղ (Թալին),
1971: ՄԾ, հատ. Դ, պատ. Ժ:
- 16.«Սասունցի Դավիթ», 3 ճյուղ՝ (Սանասար և Բաղդասար)-
(Նհեր)-Դավիթ, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան,
ասացող՝ Զ. Մարտիրոսյան, Ներքին Բազմաբերդ գյուղ (Թա-
լին), 1971: ՄԾ, հատ. Դ, պատ. ԺԱ:
- 17.«Սասնա ծռեր», 3 ճյուղ՝ (Սանասար և Բաղդասար)- Դավիթ -
(Մհեր), գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝
Հ. Մարտիրոսյան, Ներքին Բազմաբերդ գյուղ (Թալին), 1971:
ՄԾ, հատ. Դ, պատ. ԺԲ:
- 18.«Թլոր Տավիթի Հեքիաթ», 3 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար
(Մհեր)-Դավիթ-Փոքր Մհեր, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա.
Սահակյան, ասացող՝ Չ. Պողոսյան (նաև հատվածներ Հ. Օհա-
նյանի պատումից), Ագարակ գյուղ (Թալին),1971: ՄԾ, հատ. Դ,
պատ. ԺԳ:

- 19.«Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դավիթ-(Փոքր Մհեր), գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Ս. Սաֆարյան, Դիան գյուղ (Թալին), 1971: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. ԺԴ:
- 20.«Սասունցի Դավիթ», 1 ճյուղ՝ Սասունցի Դավիթ, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Խ. Տոնոյան, Սասունիկ գյուղ (Աշտարակ), 1971: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. ԺԵ:
- 21.«Սասունցի Դավթի պատմություն», 1 ճյուղ՝ Սասնու Դավիթ, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Գ. Գրիգորյան, Սասունիկ (Աշտարակ), 1971: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. ԺԶ:
- 22.«Սասունցի Դավիթ», 2 ճյուղ՝ (Մհեր)-Դավիթ, գրառողներ՝ Ս. Հարությունյան, Ա. Սահակյան, ասացող՝ Ս. Ավագյան, Ուշան գյուղ (Աշտարակ), 1971: ՍԾ, հատ. Դ, պատ. ԺԷ:

ԳԵՂԱՐՔՈՒՆՅԱՑ ՏԱՐԱԾԱՇՐՋԱՆԻ ՊԱՏՈՒՄՆԵՐ²¹⁰

1. «Սասունա ծռերի պատմություն», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Առյուծաձև Մհեր-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ռ. Գրիգորյան, ասացող՝ Հ. Վրթոյան, Բաթնոս գյուղ (Ալաշկերտ), գրառ.՝ Մարտունի, 1970 և 1973: ՍԾ 7, պատ. Ա:
2. «Սասունա Դավիթ», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Պլեճկեր Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ռ. Գրիգորյան, ասացող՝ Հ. Սկրտչյան, Մանգասար գյուղ (Ալաշկերտ), գրառվ.՝ Մարտունի, 1975: ՍԾ 7, պատ. Բ:
3. «Սասունցի Դավթի պատմություն», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Առյուծ Մհեր-Դավիթ-Փոքր Մհեր, գրառող՝ Ռ. Գրիգոր-

²¹⁰ Գեղարքունյաց տարածաշրջանում գրառված պատումները ընդգրկված են երկու հրատարակություններում՝ Սասնա ծռեր, 7 նորահայտ պատումներ/պատումների գրառումը. բնագր. պատր.՝ Ռ. Գրիգորյան; Աշխատակց.՝ Ե. Մելիք-Մուրադյան/, Երևան, 2000 և Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հատոր 14, Գեղարքունիք, Երևան, 1983:

րյան, ասացող՝ Մ. Մելքոնյան, Մանգասար գյուղ (Ալաշկերտ), գրառվ.՝ Մարտունի, 1973: ՄԾ 7, պատ. Գ:

4. «Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ռ. Գրիգորյան, ասացող՝ Գ. Ավետիսյան, Մանգասար գյուղ (Ալաշկերտ), գրառվ.՝ Մարտունի, 1976: ՄԾ 7, պատ. Դ:
5. «Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ռ. Գրիգորյան և Ե. Մելիք-Մուրադյան, ասացող՝ Ս. Հովհաննիսյան, Մանգասար գյուղ (Ալաշկերտ), գրառվ.՝ Մարտունի, 1974 և 1989: ՄԾ 7, պատ. Ե:
6. «Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ռ. Գրիգորյան, ասացող՝ Բ. Բարսեղյան, Դիաղին (Էրզրում), գրառվ.՝ Վարդենիս, 1969: ՄԾ 7, պատ. Զ:
7. «Սասնա ծռեր», 4 ճյուղ՝ Սանասար և Բաղդասար-Մհեր-Դավիթ-Մհեր, գրառող՝ Ռ. Գրիգորյան, ասացող՝ Կ. Բարսեղյան (Հ. Կոլոտյանի օգնությամբ), Դիաղին (Էրզրում), գրառվ.՝ Վարդենիս, 1962: ՄԾ 7, պատ. Է:

Քրդական պատում

Սամսոնի Դավիթ, 1 ճյուղ՝ Սամսոնի Դավիթ, գրառող՝ Ա. Դանդյան, ասացող, աշուղ Ահմեդ Չոլո, Ալազյազ գյուղ, 1939, «Պատմաբանասիրական հանդես», թիվ 1, 2007:

ՀԻՊԵՐՄՈՏԻՎՆԵՐԻ ՅԱՆԿ՝ ԸՍՏ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ԽՄԲԵՐԻ

ՄՈՒՇ

1. Յուրային և օտար հակադրության և հարկահանություն
2. Թագավորի՝ թշնամու կողմից նեղվելը և կուռքերին որդիներին զոհելու խոստում
3. Մոր խորհուրդ և եղբայրների փախուստ
4. Ճառալուծություն տարբեր թագավորների

5. Մշակութային գործունեություն, բերդի հիմնում
6. Հոր սպանություն
7. Հզոր ժառանգի և հակահերոսի ծնունդ
8. Հերոսը՝ որսորդ
9. Առյուծաձևում
10. Հզոր ժառանգի և հակահերոսի ծնունդ
11. Մշակութային գործունեություն
12. Ժառանգի ծնունդ և ծնողների մահ
13. Քեռի Թորոսը Սասունի խնամակալ
14. Մանուկ հերոսը թշնամական միջավայրում
15. Հերոսի և հակահերոսի առաջին բախում. փորձություն
16. Սպանության պատվեր և հերոսի վերադարձ
17. Գերությունից ազատում և հպատակության մերժում
18. Հերոսը՝ հովիվ
19. Հերոսն ու դևերը
20. Հերոսն ու խորհրդատու հերոսը(ուհին)
21. Նախկին փառքի վերականգնում
22. Հարկահանություն և սրբության ոտնահարում
23. Ջորահավաք
24. Հերոսի զինավառություն, հզորացում և ուժի փորձություն
25. Հերոսը կռվից առաջ
26. Հերոսը թշնամական բանակում
27. Հերոսի և հակահերոսի հանդիպում և ազգականի օգնություն
28. Դյուցազնական մենամարտ
29. Վիպական սեր և ամուսնություն
30. Երդմնազանացություն և մահ
31. Կրտսեր հերոսի արտասովոր ծնունդ և մանկական չարություններ
32. Հոր և որդու բախում
33. Կրտսեր հերոսի ազատում գերությունից
34. Վրեժխնդրություն
35. Ամուսնություն
36. Սիեր և Ավդալ
37. Հեռացում և վերադարձի պայման:

ՄՈԿՍ

1. Յուրային-օտար հակադրություն
2. Հարկահանություն
3. Անարատ հղություն և երկվորյակ եղբայրների ջրային ծնունդ
4. Հոր կամ հայրացուի սպանություն
5. Հերոսի հզորացում և ռազմի պարագաների, ձիու ձեռքբերում
6. Մշակութային գործունեություն, բերդի հիմնում
7. Ծառայություն տարբեր թագավորների
8. Վիշապամարտ
9. Վիպական սեր և ամուսնություն
10. Հզոր ժառանգի ծնունդ
11. Հակահերոսի ծնունդ
12. Հզոր ժառանգի ծնունդ և ծնողների մահ
13. Մանուկ հերոսը թշնամական միջավայրում
14. Հերոսի և հակահերոսի առաջին բախում. փորձություն
15. Սպանության պատվեր և հերոսի վերադարձ
16. Մանկական չարություններ
17. Հերոսը՝ հովիվ
18. Խորհրդատու հերոսուհի
19. Նախկին փառքի վերականգնում
20. Հարկահանություն
21. Հերոսի զինավառություն, հզորացում և ուժի փորձություն
22. Հերոսը կռվից առաջ
23. Ջորահավաք
24. Հերոսը թշնամական բանակում
25. Հերոսի և հակահերոսի հանդիպում. ծուղակ
26. Հովանի երազն ու օգնությունը
27. Դյուցազնական մենամարտ
28. Վիպական սեր և ամուսնություն
29. Երդմնազանցություն և մահ
30. Կրտսեր հերոսի արտասովոր ծնունդ և մանկական չարություններ

31. Հոր և որդու կռիվ
32. Վրեժխնդրություն
33. Հերոսի գրպարտություն և արտաքսում տնից
34. Հեռացում և վերադարձի պայման:

ՍԱՍՈՒՆ

1. Յուրային-օտար հակադրություն
2. Անարատ հոլություն և երկվորյակ եղբայրների ծնունդ
3. Մշակութային գործունեություն, բերդի հիմնում
4. Ամուսնություն
5. Հզոր ժառանգի ծնունդ
6. Հերոսը՝ որսորդ
7. Պայման թշնամու հետ
8. Հակահերոսի ծնունդ
9. Միերի ամուսնությունը
10. Մշակութային-շինարարական գործունեություն
11. Ջավակի ծնունդ և ծնողների մահ
12. Մանուկ հերոսը թշնամական միջավայրում
13. Հերոսի և հակահերոսի առաջին բախում. փորձություն
14. Սպանության պատվեր և հերոսի վերադարձ
15. Մանկական չարություններ
16. Հերոսը՝ հովիվ
17. Հերոսը և դևերը
18. Հերոսն ու խորհրդատու հերոսուհին
19. Նախկին փառքի վերականգնում
20. Դավթի մշակութային-շինարարական գործունեությունը
21. Հարկահանություն
22. Ջորահավաք
23. Հերոսի զինավառություն, հզորացում և ուժի փորձություն
24. Հերոսը կռվից առաջ
25. Հերոսը թշնամական բանակում
26. Հերոսի ու հակահերոսի հանդիպում և ազգականի օգնություն

27. Դյուցազնական մենամարտ
28. Մշակութային-շինարարական գործունեություն
29. Վիպական սեր և ամուսնություն
30. Երդմնագանցություն և մահ
31. Կրտսեր հերոսի արտասովոր ծնունդ և մանկական չարություններ
32. Հոր և որդու կռիվ
33. Հեռացում և վերադարձի պայման:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հիմնական աղբյուրներ և բնագրեր

1. Աստվածաշունչ, Մատեան հին և նոր կտակարանների/արեւելահայերեն նոր թարգմանութիւն/ Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, Հայաստանի աստվածաշնչային ընկերություն, 2010:
2. Գրոց ու Բրոց և Սասունցի Դաւիթ կամ Միւրի դուռ /ծրագրեց Գ. Վ. Սրուանձտեանց/, Կ. Պօլիս, 1874:
3. Դաւիթ և Միւր. Ժողովրդական դիցազնական վեպ /գրի առաւ Մ. Աբեղեան/, Շուշի, 1889, էջ Բ-Ժ: Հայ ժողովրդական վեպը, «Ազգագրական հանդէս», գիրք XIII, Թիֆլիս, 1906, էջ 5-36:
4. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ /պատրաստ. և մախար. Ա. Նազիմյան, խմբ. Ա. Ղանալանյան/, հատոր 1, Երևան, 1959:
5. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ /պատրաստ. և մախար. Ա. Նազիմյան, խմբ. Կ. Մելիք-Օհանջանյան/, հատոր 2, Երևան, 1959:
6. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ /պատրաստ. և մախար. Մ. Սկրտչյան, խմբ. Հ. Սկրտչյան/, հատոր 4, Երևան, 1963:
7. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ /պատրաստ. և կազմ. ծնթ. բառ. ցանկ. Ա. Նազիմյան, Վ. Սվազլյան, խմբ. Ս. Աբրահամյան/, հատոր 6, Երևան, 1973:
8. Հայ ժողովրդական հեքիաթներ /պատրաստ. Ա. Նազիմյան, Մ. Առաքելյան, խմբ. Ս. Աբրահամյան/, հատոր 7, Երևան, 1979:
9. Հայ հմայական և ժողովրդական աղոթքներ /աշխատ.՝ Ա. Հարությունյան/, Երևան, 2006:
10. Մատենագիրք Հայոց, հատ. ԺԱ, Ժ դար /կազմ. և խմբ. Պ. Հովհաննիսյան/, Անթիլիաս-Լիբանան, 2010:
11. Մատենագիրք Հայոց, հատ. ԺԶ, ԺԱ դար /կազմ և խմբ. Գ. Մուրադյան/, Երևան, 2012:

12. Մովսէս Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց /քննական բնագիր և ներած. Մ. Արեղեանի եւ Ս. Յարութիւեանի/, նմանահանություն, Երևան, 1991:
13. Ոստանա տուն և Թլոլ Դավիթ, «Ազգագրական հանդէս», գիրք XXI, Թիֆլիս, 1911, էջ 127-149:
14. Ջոջանց տուն կամ Սասնայ ծռեր վէպի երեք փոփոխակ/գրի առաւ. Ս. Կանայեանց /, Վաղարշապատ, 1910:
15. Սամսոնի Դավիթ /առաջաբ. և հրապ. Ա. Ղազինյան/, «Պատմաբանասիրական հանդէս», թիվ 1, Երևան, 2007, էջ 289-293:
16. Սասնա ծռեր. Սասունցի Դավիթ. Ժողովրդական վէպի երկու նոր վարիանտներ (Աբարանի և Մոկաց բարբառներով), գրի առաւ Գարեգին սարկավազը, Թիֆլիս, 1892:
17. Սասնայ փահլիսաններ կամ Թըլօր Դավիթ և Մներ/գրի առաւ Բ. Խալաթեանց/, Վաղարշապատ, 1899:
18. Սասնայ ծռեր/գրի առաւ Ա. Արեղյան/, «Ազգագրական հանդէս», գիրք IX, Թիֆլիս, 1902, էջ 117-143:
19. Սասնա ծռեր, հատ. Ա / խմբ. Մ. Արեղյանի և աշխ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի/, Երևան, 1936:
20. Սասնա ծռեր, հատ. Բ, մաս Ա /խմբ. Մ. Արեղյանի և աշխ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի /, Երևան, 1944:
21. Սասնա ծռեր, հատ. Բ, մաս Բ /խմբ. Մ. Արեղյանի և աշխ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի/, Երևան, 1951:
22. Սասնա ծռեր, հատ. Գ /գրառ. ու հրատ.՝ Ս. Հարությունյանն ու Ա. Սահակյանը/, Երևան, 1979:
23. Սասնա ծռեր, հատ. Դ /գրառ. ու հրատ.՝ Ս. Հարությունյանն ու Ա. Սահակյանը/ Երևան, 1999:
24. Սասնա ծռեր, 7 նորահայտ պատումներ/ գրառումը. բնագր. պատր.՝ Ռ. Գրիգորյան, աշխատակց.՝ Ե. Մելիք-Մուրադյան/, Երևան, 2000:
25. Սասնա ծռեր /կազմ. և խմբագիր՝ Ս. Հարությունյան/, Երևան, 1977:
26. Սասունցի Դավիթ (համահավաք բնագիր), Երևան, 1961:

27. Սասունցի Դավիթ, հայ ժողովրդական հերոսավեպ (առաջար., բառ., ծանոթ.՝ Ս.Հարությունյանի), Երևան, 1981:
28. Սասունցի Դավիթ /նոր պատումներ, հավաքեցին և հրատար. պատրաստ.՝ Գ. և Վ. Գրիգորյանները/, Երևան, 1977:
29. Армянский народный эпос. Сасунские удалцы. Избранные варианты/сост. И пер. К. Мелик-Оганджянян/, Ереван, 2004.
30. Гэсэр. Бурятский народный героический эпос. В двух книгах /пер. Солоухин В. А./, Москва, 1986.

Ուսումնասիրություններ

1. Աբեղյան Մ., Երկեր, հատոր Ա, Երևան, 1966:
2. Աբեղյան Մ., Երկեր, հատոր Ը, Երևան, 1985:
3. Ավդալբեկյան Թ., Հայագիտական հետազոտություններ, Երևան, 1969:
4. Եղիազարյան Ա., «Սասնա ծռեր» էպոսի պոետիկան, Երևան, 2013:
5. Ինճիճյան Դ., Աշխարհագրություն չորից մասանց աշխարհի, Մասն առաջին, Մեծ Հայք, Վեներտիկ, 1806:
6. Խալաթեանց Բ., Հայ ժողովրդական դիցազնական վեպը հանդերձ քննադատությամբ, Վիեննա, 1903:
7. Կանայան Ս., Ջոջանց տան Սասնայ ծռեր: Դավիթ եւ Միէր: Ազգային ժողովրդական վեպի պատմականը, Ս. Էջմիածնի, 1907:
8. Կյուլպենկյան Ռ., Հայ-պորտուգալական հարաբերություններ, Երևան, 1986:
9. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 10, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Բ, Երևան 2000:
10. Հակոբյան Ն., Կերպարների կերտման սկզբունքը «Սասնա ծռերում», Երևան, 1983:
11. Համբարձումյան Հ., Ջուգահեռ ընթերցումներ /ուսումնասիրություններ և հոդվածներ/, Երևան, 2012:
12. Համբարձումյան Հ., Առասպելաստեղծ աշխարհայացք և ստեղծագործական մեթոդ (դասախոսություն), Երևան, 2013:

13. Հայրապետյան Թ., Արքեպիսկոպի հարակցումները հայկական հրաշապատում հեքիաթներում և վիպապատմական բանահյուսության մեջ, Երևան, 2016:
14. Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, Անթիլիաս, 2000:
15. Ղանալանյան Ա., Հայ գրականությունը և բանահյուսությունը, Երևան, 1985:
16. Մատթեոսյան Վ., Գրական-բանասիրական ուսումնասիրություններ, Անթիլիաս, 2009:
17. Մելիք-Օհանջանյան Կ., Միթրա-Միլիդ «Սասնա ծռերի» մեջ, Երևան, 1946:
18. Պետոյան Վ., Սասնա ազգագրությունը, Երևան, 1965:
19. Պետրոսյան Ա., Հայկական էպոսի հնագույն ակունքները, Երևան, 1997:
20. Ջանփոլադյան Մ., Սասունցի Դավթի ռուսական կյանքը/ ռուս. քարգմանությունը՝ Հ. Համբարձումյանի/, Երևան, 2015:
21. Սահակյան Ա., «Սասնա ծռերի» պատումների քննական համեմատություն, Երևան, 1975:
22. Սահակեան Ա., Փահլևանեան Ա., «Սասնայ ծռեր» դիցազնավեպ: Առասպելական ընդերք, վիպական կառույց, վիպասանական եղանակ / Փասատենա, 1996:
23. Սարգիսեան Ն., Տեղագրությունք ի Փոքր և ի Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1884:
24. Ananikian M. & Werner, Alice Mythology of All Races. Vol VII (Armenian, African). New York : Cooper Square Publishers, 1964.
25. Bowra C. M., Heroic Poetry. Macmillan & Co. LTD, London, 1952.
26. David of Sassoun. Critical Studies on the Armenian epic/Dickran Kouymjian, Barlow Der Mugrdechian ed./California State University press, Fresno, 2013.
27. Jason Heda, Oral Martial Poetry. Models and Categories 3 vols. Vol. I: The Epic and Its Combat. Vol. II: Index of Epic Content Types. Vol. III: The Corpus. Analysis (ձեռագիր):
28. Ананикян М., Мифы Армении /пер. с англ. В. В. Левченко/. Москва, 2010.

29. Бакчиев Т. А., Кыргызские эпические сказители, Бишкек, 2015.
30. Веселовский А. Н., Историческая поэтика/ ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского/, Ленинград, 1940.
31. Вирсаладзе Е. А., Грузинский охотничий миф и поэзия, Москва, 1976.
32. Гаспаров Б. М., Поэтика "Слова о полку Игореве", Москва, 2000.
33. Дюмезиль Ж., Верховные боги индоевропейцев. Москва, 1986.
34. Ключевский В. О., Древнерусские жития святых как исторический источник, Москва, 1989.
35. Ле Гофф Ж., Другое Средневековье. Время, труд и культура Запада. Екатеринбург, 2000.
36. Лорд А. Б., Сказитель /пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона/. Москва, 1994.
37. Мелик-Оганджян К., Армянская народная эпическая поэзия, Ереван, 2006:
38. Мосс М., Социальные функции священного. Санкт-Петербург, 2000.
39. Неклюдов С. Ю., Героический эпос монгольских народов: Устные и литературные традиции, Москва, 1984.
40. Петросян А., Армянский эпос и мифология. Истоки. Миф и история. Ереван, 2002.
41. Пропп В. Я., Морфология сказки /2-е изд./, Москва, 1969.
42. Пропп В. Я., Исторические корни волшебной сказки, Ленинград, 1986.
43. Пропп В. Я., Русский героический эпос (2-е изд, доп.), Москва, 1958.
44. Путилов Б. Н., Веселовский и проблемы фольклорного мотива/Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы/, Санкт-Петербург, 1992.
45. Путилов Б. Н., Фольклор и народная культура, Санкт-Петербург, 1994.

46. Путилова Б. Н., Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика, Москва, 1997.
47. Райхл К., Тюркский эпос: традиции, формы, поэтическая структура/пер. с англ. В. Трейстер под ред. Д. А. Функа/, Москва, 2008.
48. Силантьев И. В., Поэтика мотива /ред. Ромодановская Е. К./, Москва, 2004.
49. Смирнов Ю. И., Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий, Москва, 1988.
50. Трубецкой Н. С., Лекции по древнерусской литературе. История. Культура, Язык, Москва, 1995.
51. Тюпа В. И., Анализ художественного текста: учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений /3- изд., Москва, 2009.
52. Фрейденберг О. М., Поэтика сюжета и жанра /подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинский/, Москва, 1997.
53. Хализев В. Е., Теория литературы, Москва, 1999.
54. Чистов К. В., Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв., Москва, 1967.
55. Щавелёв А. С., Славянские легенды о первых князьях: Сравнительно историческое исследование моделей власти у славян. Москва, 2007.

Բառարաններ, հանրագիտարաններ, ուղեցույցներ

1. Աճառյան Հ., Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Ա, Երևան, 1942:
2. Հայկական սովետական հանրագիտարան/Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխ. խմբ./, հատ. 10, Երևան, 1984:
3. Քրիստոնյա Հայաստան/ Հայկական հանրագիտարանի գլխ. խմբ./, Երևան, 2002:
4. Aarne A., Verzeichnis der Marchentypen. (FFC 3), Helsinki, 1910.
5. Stoff- und Motivgeschichte /Frenzel E./, 2-e Aufl. Stuttgart, 1974.

6. Stoff-, Motiv- und Symbolforschung/Frenzel E./ 4-te Aufl. Stuttgart, 1978.
7. Stoffe der Weltliteratur. Lexikon/Frenzel E./ Stuttgart, 1983.
8. Motive der Weltliteratur/Frenzel E./ 4-e Aufl. Stuttgart, 1992.
9. Dictionary of Literary Themes and motifs: (ed. J.-Ch. Seigneuret), New York: Greenwood Press, 1988.
10. The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Antti Aarne. Second revision translated and enlarged by Stith Thomson. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1961, 1973.
11. Thompson S., Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. Second. ed.: 1-6 vols. Bloomington. Ind.: Indiana University Press, 1955 – 1958.
12. Арабско-Русский словарь /сост. Баранов Х. К./, Москва, 1957.
13. Гуллакян С. А., Указатель мотивов армянских волшебных сказок. Ереван, 1983.
14. Гуллакян С. А., Указатель сюжетов армянских волшебных и новелистических сказок. Ереван, 1990.
15. Криничная Н. А., Указатель типов, мотивов и основных элементов преданий. Петрозаводск, 1990.
16. Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах (второе издание), том 1, Москва, 1987.
17. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы / Экспериментальное издание / Отв. ред. Ромодановская Е. К.; авт.-сост. Е. В. Капинос, Е. Н. Проскурина, вып. 2/, Новосибирск, 2006.
18. Турецко-русский словарь /сост. Баскаков А. Н./ Москва, 1977.

Ամսագրեր, ժողովածուներ ու կայքեր

1. Աբեղյան Մ., Հայ ժողովրդական վեպը, «Ազգագրական հանդես», գիրք XIII, Թիֆլիս, 1906, էջ 5-36:
2. Աիյան Ս., «Սասնա ծռեր» հայկական էպոսն ու հնդեվրոպական երեք ֆունկցիաները, «Պատմաբանասիրական հանդես», թիվ 1, Երևան, 1985, էջ 32-46:
3. Գրիգորյան Գ., «Սասնա ծռեր» էպոսի երկորդ հատորի հրատարակության առթիվ, «Տեղեկագիր հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի» (հասարակական գիտություններ), թիվ 4, Երևան, 1953, էջ 69-47:
4. Գրիգորյան Գ., Հայ ժողովրդական էպոսի մոր պատումը, «Գալուն», 1969, թիվ 7, էջ 2-14:
5. Խաչատրյան Ժ., Զինավարժանքի հող, գունդ կամ գուրգ մետելու խաղերը «Սասնա ծռեր»-ում, Հայկական «Սասնա ծռեր» էպոսն ու համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը (գիտաժողովի նյութեր), Երևան, 2004, էջ 155-160:
6. Համբարձումյան Հ., Փոքր Միեր. գեներալիս և տիպաբանություն, «Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2006, թիվ 1, էջ 89-100:
7. Համբարձումյան Հ., Տարբերակայնության դրսևորումը «Սասնա ծռերի» պատումների տիպաբանական խմբերի ձևավորման գործընթացում, «Գրականագիտական հանդես», Երևան, 2007, թիվ Ա-Բ(Է-Ը), էջ 3-10:
8. Համբարձումյան Հ., Մոտիվի գործառնականությունը վիպական տեքստում, «Էջմիածին», 2007, թիվ Ը, էջ 77-82:
9. Համբարձումյան Հ., «Սասնա ծռերի» Մշո պատումների կառուցվածքային որոշ առանձնահատկություններ, «Էջմիածին», 2008, թիվ Զ-Է, էջ 113-117:
10. Համբարձումյան Հ., «Սասնա ծռեր» էպոսի պատումների ուսուցումը, «Հայոց լեզու և գրականություն», Երևան, 2011, թիվ 4, էջ 33-38:
11. Համբարձումյան Հ., Վիպական հերոսների գործառնությունների փոխակերպումը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի» (հասարակա-

- կան գիտություններ/ բանասիրություն), թիվ 135.2, Երևան, 2011, էջ 31-38:
12. Համբարձումյան Հ., «Սասնա ծռեր» էպոսի կերպարային համակարգի ուսուցումը, «Կրթությունը և գիտությունը Արցախում», Երևան, 2012, թիվ 1-2, էջ 99-107:
 13. Համբարձումյան Հ., «Սասնա ծռեր» էպոսի մոտիվային ուղեցույցի ստեղծման սկզբունքներն ու առանձնահատկությունները, Հայկական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը (երրորդ միջազգային գիտաժողովի նյութեր), Երևան, 2012, էջ 206-216:
 14. Համբարձումյան Հ., Սասունցի Դավթի երկրորդ հարվածն ու Մելիքի բույրը, «Էջմիածին», թիվ Գ, 2013, էջ 26-34:
 15. Համբարձումյան Հ., Բանավոր էպոսն ու գրական ավանդույթը. փոխազդեցության ուղղություններն ու հնարավորություններ, «Բանբեր Մատենադարանի», թիվ 20, Երևան, 2014, էջ 153-168:
 16. Համբարձումյան Հ., «Սասնա ծռեր» էպոսի ուսումնասիրության նոր մեթոդների դասավանդումը բուհում, «Մանկավարժական միտք», թիվ 3-4, Երևան, 2016, էջ 74-86:
 17. Համբարձումյան Հ., «Սասնա ծռեր» էպոսի և ժողովրդական հեքիաթների դե-պառավներն ու վայրի բնության տիրակալ Ավդալը: «Ոսկե Դիվան» հեքիաթագիտական հանդես, թիվ 5, Երևան, 2017, էջ 3-12:
 18. Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Գեղարքունիք. հատ. 14 (հրատ. պատրաստ. Ռ. Գրիգորյան, խմբ. Ս. Հարությունյան), Երևան, 1983:
 19. Հարությունյան Ս., Արբունքի նվիրագործման ծիսական մի արարողության դրսևորում Դավթի վեպում, Հայ ժողովրդական մշակույթ, 10 /զեկուցումների հիմնադրույթներ, Երևան, 1999, էջ 44-47:
 20. Հարությունյան Ս., Բարթիկյան Հ., «Սասնա ծռերի» արձագանքները «Շարաֆ-Նամեում», «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 1975, թիվ 2, էջ 90-104:

21. Հարությունյան Ս., Վիշապամարտը «Սասնա ծռերում», «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», թիվ 11, Երևան, 1981, էջ 65-85:
22. Պետրոսյան Ա., Մեծ Անատոլիան և հնդիսթական լեզվընտանիքը (Հնդեվրոպական ուսումնասիրություններ հանդեսի մենագրությունների շարք, թիվ 38, Վաշինգտոն, 2001), «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2003, թիվ 2, էջ 203-214:
23. Պետրոսյան Ս., «Սասնա ծռերի» երեք եղբայրները և նրանց վիպասանական գուգահեռները, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1975, թիվ 9, էջ 76-77:
24. Պետրոսյան Ս., Հասարակության եռադասության սկզբունքի դրսևորումները Երվանդունյաց Հայաստանում (մատենագրական տվյալների համադրման փորձ), «Պատմաբանասիրական հանդես», 2000, թիվ 2, էջ 160-176:
25. Վարդանյան Ն., Առասպելական տարրերի դրսևորումները հայոց իրապատում հեքիաթներում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», հասարակական գիտություններ, թիվ 3 (114), Երևան, 2004, էջ 169-179:
26. Տեր-Ղևոնդյան, Ա., Աղջիկ Տարոնի գրույցը 12-րդ դարի արաբական աղբյուրում, «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 1978, թիվ 3, էջ 265-286:
27. Hambardzumyan H., Re-readings of the epic Sasna Tsrer (Daredevils of Sassoun) in contemporary Armenian prose: from epic to novel. LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente, Vol. 5, Firenze University Press. 2016, pp. 103-116.
28. Hambardzumyan H., Some features of translation of the epic: English translations of the Armenian national epic "David of Sassoun", Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова: Серия Эпосоведение. № 2 Якутск, 2017, с. 27-36:
29. Dundes A., From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales //Journal of American Folklore, Vol. 75, 1962, pp. 95-105.

30. Ясон Г., Модели и категории эпического нарратива.
<http://www.ruthenia.ru/folklore/sus/index.htm>.
31. Абрамян Л., Герой без детства и герой, не расстающийся с детством, Հայկական ժողովրդական էպոսը և համաշխարհային էպիկական ժառանգությունը (միջազգային երկրորդ գիտաժողովի նյութեր), Երևան, 2006, էջ 47-57:
32. Амбарцумян А., О Некоторых эпико-мифологических мотивах Армянского и Карачаево-Балкарского эпосов (на примере «Давида Сасунского» и «Нартиады»), Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова: Серия Эпосоведение, №3. Якутск, 2016, с. 34-43.
33. Земцовский И. И., Проблема варианта в свете музыкальной типологии: (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса). Актуальные проблемы современной фольклористики. Ленинград, 1980, с. 36-50.
34. Мелетинский Е. М., "Историческая поэтика" А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы./ Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения/, Москва, 1986.
35. Мелетинский Е. М., Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов: Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983, с.115 -125.
36. Накусова Н. Т., Образ покровителя охоты в осетинской мифологии. «Духовная культура осетин и современность: проблемы и перспективы». Сборник научных статей. Материалы республиканской научно-практической конференции. Владикавказ. 2009, с. 225-230.
37. Неклюдов С. Ю., Новые материалы по монгольскому эпосу и проблемы развития народных повествовательных традиций // Советская Этнография, 1981, № 4, с. 119-129.

38. Черняева Н. Г., Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. Москва, 1980, с. 101-134.
39. Шталь И. В., Эволюция эпического изображения (Четыре поколения героев "Одиссеи" Гомера) // Типология народного эпоса. Москва, 1975, с.182-212.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ՀԱՅԿ ԱՇՈՏԻ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

ՍԱՄՆԱ ԾՈՒԵՐ
ՊԱՏՈՒՄ, ՄՈՏԻՎ,
ԳՐԶԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹ

Айк Ашотович Амбарцумян

САСУНСКИЕ УДАЛЬЦЫ:
ВАРИАНТ, МОТИВ, КНИЖНАЯ ТРАДИЦИЯ

Hayk Ashot Hambardzumyan

DAREDEVILS OF SASSOUN:
VARIANT, MOTIF, LITERARY TRADITION

Շապիկի ձևավորումը՝ Վիտալի Ասրիկի
Ձևավորման մեջ օգտագործվել է Մ. Սոսոյանի՝ Ն. Ջարյանի՝ «Սասնա
Դավիթ» վիպակի (1968) հրատարակության նկարագրողումներից:

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Հրատ. խմբագրումն և սրբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «Արման Ամանգուլյան» ԱԶ-ում:
ք. Երևան, Հր. Ներսիսյան 1/125

Ստորագրված է տպագրության՝ 18.07.2018:
Չափսը՝ 60x84^{1/16}: Տպ. մամուլը՝ 20:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.am