

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ԲԱՆԲԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ
ВЕСТНИК ЕРЕВАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ФИЛОЛОГИЯ
JOURNAL OF YEREVAN UNIVERSITY
PHILOLOGY

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ОБЩЕСТВЕННЫЕ НАУКИ
SOCIAL SCIENCES

№ 3(39)

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕРЕВАНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
YEREVAN STATE UNIVERSITY PRESS

ԵՐԵՎԱՆ - 2022

«Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն» հանդեսը լույս է տեսնում տարեկան երեք անգամ: Հրատարակվում է 2010 թվականից: Իրավահաջորդն է 1967-2009 թթ. հրատարակված «Բանբեր Երևանի համալսարանի» հանդեսի

Журнал "Вестник Ереванского университета. Филология" выходит три раза в год. Издаётся с 2010 года. Правопреемник издававшегося в 1967-2009 гг. журнала "Вестник Ереванского университета"

Three issues of "Journal of Yerevan University. Philology" are published annually. The journal has been published since 2010. It is the successor of "Journal of Yerevan University" published in 1967-2009

Խմբագրական խորհուրդ.

Գլխավոր խմբագիր՝ **Ավետիսյան Առն** (բ.գ.թ., դոց.),

Ավետիսյան Յուրի (բ.գ.դ., պրոֆ.), **Պասպարյան Սեդա** (բ.գ.դ., պրոֆ., ԳԱԱ թղթակից անդամ), **Վևորգյան Տատյանա** (բ.գ.դ., Մոսկվա), **Դիլբարյան Նարինե** (բ.գ.թ., դոց.), **Հովակիմյան Արմեն** (պատիվ. խմբագրի տեղակալ, բ.գ.թ.), **Սուրադյան Գայանե** (բ.գ.դ., պրոֆ.), **Ոսկանյան Վարդան** (բ.գ.թ., դոց.), **Պետրոսյան Դավիթ** (բ.գ.դ., պրոֆ.), **Միսյան Տիգրան** (բ.գ.դ., պրոֆ.), **Քալանթարյան Ժենյա** (բ.գ.դ., պրոֆ.)

Редакционная коллегия:

Главный редактор: **Аветисян Левон** (к.фил.н., доц.),

Аветисян Юрий (д.фил.н., проф.), **Восканян Вардан** (к.фил.н., доц.), **Гаспарян Седа** (д. фил.н., проф., член.кор. НАН РА), **Геворкян Татьяна** (д.фил.н., Москва), **Дилбарян Нарине** (к.фил.н., доц.), **Калантарян Женя** (д.фил.н., проф.), **Мурадян Гаяне** (д.фил.н., проф.), **Овакимян Армен** (зам. ответ. редактора, к.фил.н.), **Петросян Давид** (д.фил.н., проф.), **Симян Тигран** (д.фил.н., проф.)

Editorial Board:

Editor-in-chief: **Avetisyan Levon** (PhD in Philology, Associate Professor),

Avetisyan Yuri (Sc. D. in Philology, Professor), **Dilbaryan Narine** (PhD in Philology, Associate Professor), **Gasparyan Seda** (Sc. D. in Philology, Professor, NAS RA Corresponding Member), **Gevorgyan Tatyana** (Sc. D. in Philology, Moscow), **Hovakimyan Armen** (Deputy Managing Editor, PhD in Philology), **Kalantaryan Zhenia** (Sc. D. in Filology, Professor), **Muradyan Gayane** (Sc. D. in Philology, Professor), **Petrosyan David** (Sc. D. in Philology, Professor), **Simyan Tigran** (Sc. D. in Filology, Professor), **Voskanyan Vardan** (PhD in Philology, Associate Professor)

ԵՐԵՔ ԲՆԱԲԱՆ «ՌԻԳՎԵԴԱՅԻՑ»
(Միամանթո, Դանիել Վարուժան, Եղիշե Չարենց)

ՍԵՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Հոդվածում քննվում են հայ պոեզիայի առնչությունները հին հնդկական գրականության գլխավոր հուշարձաններից մեկի՝ «Ռիգվեդա» կրոնական-գեղարվեստական ժողովածուի հետ: 20-րդ դարի սկզբին հայ գրականությունը մի աննախադեպ հետաքրքրություն է դրսևորում հին Արևելքի դիցաբանության, մշակույթի և գրականության նկատմամբ: Օրիենտալիզմը՝ որպես փիլիսոփայական և գեղագիտական երևույթ, Եգիպտոսի, Չինաստանի, Հունաստանի և Հռոմի հնագույն պատմության կողքին մեծ տեղ է հատկացնում նաև հին հնդկական դիցաբանությանը և գրական հուշարձաններին: Ճիշտ է, վեդաների և բուդդայականության, հնդկական հնագույն աստվածների, հատկապես Ինդրայի և Ագնիի նկատմամբ որոշ հետաքրքրություն կար նաև 19-րդ դարի հայ գրողների և բանասերների գործերում (Մ. Թադիաղյան, Ղ. Ալիշան, Մ. Էմին, Մ. Աբեղյան և ուրիշներ): Բայց որպես բնագրային որոշակի և բազմազան արտահայտությամբ հատկանշվող գրական միտում՝ հնդկական մոտիվներն ու արտահայտչաձևներն ավելի ցայտուն են դրսևորվում 1900-ական և 1910-ական թվականներին: Միտումն առավել ուժեղ է արտահայտված այդ ժամանակաշրջանի հայ պոեզիայում: Ազգային և համամարդկային կեցության խնդիրներն ավելի խորությամբ և պատկերավոր արտահայտելու նպատակով նեոռոմանտիզմի և խորհրդապաշտության ներկայացուցիչ հայ բանաստեղծներն առավել հաճախակի դիմում են հին հնդկական գրականության հնագույն հուշարձանին՝ մ.թ.ա. 2-րդ հազարամյակում սանսկրիտով ստեղծված հիմներն ամփոփող «Ռիգվեդա» գրքին: Մասնավորապես Ատոմ Յարճանյանը (Միամանթո), Դանիել Վարուժանը և Եղիշե Չարենցը, այլևայլ առնչություններից բացի, իրենց երեք նշանավոր գործերի համար բնաբաններ են ընտրել «Ռիգվեդայից»: Հոդվածում պարզաբանվում է այդ բնաբանների ծագումնաբանությունը, վերլուծվում են դրանց գեղարվեստական նշանակությունը, բնագրային կապերը սկզբնաղբյուրների, տվյալ հեղինակների ստեղծագործության և միմյանց հետ:

Բանալի բառեր – բնաբան, «Ռիգվեդա», Միամանթո, Վարունա, հիմն, Դանիել Վարուժան, Ագնի, հնդկական դիցաբանություն, Եղիշե Չարենց, Սոմա

Սանսկրիտի «*ռիգ*» (գովք, հիմն) և «*վեդա*» (գիտելիք) արմատներից կազմված վերնագրով հայտնի «Ռիգվեդա» գիրքը զոհաբերության կրոնական-ծիսական արարողությունները ներկայացնող ժողովածու է: Կառուցված է տասը ծավալուն մասերից, որոնք կոչվում են «*մանդա*»

լա» (շրջան): Մանդալաներից յուրաքանչյուրն իր հերթին բաղկացած է ավելի փոքր հատվածների բաժանված օրհներգերից: «Ռիգվեդան» ընդհանուր առմամբ պարունակում է 1028 հիմն-օրհներգ, որոնց մեծ մասում փառաբանվում են հին հնդիկների երեք գլխավոր աստվածները՝ վեդայականության գերագույն աստված Ինդրան, կրակի աստված Ագնին, ոգևորության սրբազան խմիչքը մարմնավորող Սուման: Ավելի նվազ չափով հիմներում օրհներգվում են մյուս աստվածությունները (Ուշաս, Սավիտար, Պուրուշա, Վիշնու, Մարուտներ, Ադիտներ՝ Վարունա, Միթրա, Արյաման եղբայրներ, և ուրիշներ):

1902 թ. Փարիզում լույս տեսավ *Ատոմ Յարճանյանի* բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն, որը վերնագրված էր «Դյուցազնորեն»: Երիտասարդ բանաստեղծը գրքի համար բնաբան էր դրել «Ռիգվեդայի» (արևմտահայերեն հեղինակային գրությամբ՝ «Ռիկ-Վեդա») հետևյալ տողը. «*Այնքա՛ն արշալույսներ կան, որ տակավին չեն ծագած...*»¹:

Հայ գրականագիտության մեջ մի տեսակ արմատացած սովորություն է, որ դասականների գործերի հրատարակություններում չեն նշվում քիչ ծանոթ օտար ստեղծագործություններից քաղված բնաբանների սկզբնաղբյուրները: Միամանթոյի (ինչպես կոեսնենք, նաև Դ. Վարուժանի և Ե. Չարենցի) հայաստանյան և Սփյուռքի որևէ նույնիսկ ակադեմիական հրատարակության մեջ բնաբանի ծագումնաբանությունը պարզաբանված չէ: Նույնը վերաբերում է նաև գրականագիտական ուսումնասիրություններին: «Ռիգվեդայի» պարագայում դա կարող է բացատրվել նաև նրանով, որ այդ նշանավոր գրական կոթողը երկար տասնամյակներ թարգմանված չէր նույնիսկ ռուսերեն (Տ. Ելիզարենկովան «Ռիգվեդան» ամբողջությամբ թարգմանել և հրատարակել է 20-րդ դարի վերջին), իսկ հայերեն ժամանակին տպագրվել են միայն առանձին հիմներ, որոնք թարգմանել է Հ. Էդոյանը²:

«Ռիգվեդա» ժողովածուն 19-րդ դարում սանսկրիտերեն բնագրից թարգմանվել էր ֆրանսերեն, անգլերեն և գերմաներեն: Շատ մեծ է հավանականությունը, որ արևմտահայ հեղինակները «Ռիգվեդա» կարդում էին Ալեքսանդր Լանգլուայի և ուրիշների կատարած ֆրանսերեն թարգմանություններով: Միամանթոյի բնաբանը քաղված է «Ռիգվեդայի» երկրորդ մանդալայի 28-րդ հիմնից: Վերջինիս 9-րդ հատվածի երրորդ տողը ֆրանսերեն մի թարգմանության մեջ ունի հետևյալ ձևակերպումը. «*Bien des aurores doivent encore se lever*»³: Նույն տողը ռուսերեն թարգմանության մեջ ձևակերպված է այսպես. «*Много ведь еще не зажгшихся зорь*»⁴:

¹ **Ա. Յարճանյան**, Դյուցազնորեն: Հայ երիտասարդության համար, Փարիզ, 1902, էջ 1:

² Տե՛ս Հին Արևելքի պոեզիա, Եր., 1982, էջ 264-284:

³ Rig-Veda ou Livre des hymnes traduction de A. Langlois, Paris, Bibliotheque Internationale Universelle, 1870, p. 182.

⁴ Ригведа. Мандалы I – IV. Издание второе, исправленное. Издание подготовила Т. Я. Елизаренкова, М., Изд. «Наука», 1999, с. 269.

II.28 հիմնը նվիրված է *Վարունա աստծուն*: Վեդայական պանթեոնում նա արդարության գլխավոր պահապանն է և դատավորը, ինչպես նաև համաշխարհային ջրերի աստվածը: «Ռիգվեդայում» նրան նվիրված են տասը առանձին հիմներ, որոշ հիմներ էլ հղված են միաժամանակ Վարունային և Միթրային կամ Վարունային և Ինդրային:

Վարունայի դիցաբանական էությունը բազմանշանակ է: Վեդայագետները զգալի ընդհանրություններ են նկատում նրա և Միթրայի միջև, բայց ավելի շատ ընդգծում են նրա նույնացումը հնդկական գլխավոր աստծու՝ Ինդրայի հետ: Վեդաների հեղինակները միայն նրան և Ինդրային են բնութագրում «ինքնակալ» բառով (ի դեպ, «Ռիգվեդայի» նույն II.28 հիմնի սկզբում): «Հնդեվրոպացիների գերագույն աստվածները» աշխատության մեջ ֆրանսիացի նշանավոր արևելագետ Ժորժ Դյումեզիլը գրում է. «Ավելի ընդհանուր իմաստով Վարունան Ինդրայի հետ մտնում է միության մեջ, որին Միթրան չի մասնակցում: Թեև Ինդրային և Վարունային ուղղված օրհներգերն ավելի քիչ են, քան Միթրային և Վարունային ուղղվածները, սակայն բավարար են, որ նրանց վիճակագրությունը համարվի ցուցիչ»⁵: Այս առնչությամբ էլ թերևս բացատրվում է այն, որ Վարունան դառնում է «ռազմական ֆունկցիայի հիմք»։ «Վարունան, բնականաբար, առնչվում է այն ամենին, ինչ կապված է պատերազմի հետ»⁶: «Ռիգվեդայի» վերջին մանդալայի հիմներից մեկում ասվում է.

(Իսկ) դու, օ՛ Վարունա, բոլոր (էակների) թագավորն ես,

Տիրակալը (բոլորի), դու սիրում ես մարտակառքը⁷:

Վարունայի աստվածային բազմաշերտ բնույթի մի քանի կողմերի այս ընդգծումը էական է այն առումով, որ «Այնքա՛ն արշալույսներ կան, որ տակավին չեն ծագած...» բնաբանը Ա. Յարճանյանի գրքերում հանդիպող առաջին գեղարվեստական միավորն է, եթե չհաշվենք դրան նախորդող «*Դյուցազնորեն՝ վերնագիրը*»։ Հայ դյուցազունները, որոնց նվիրված է բանաստեղծի առաջին գրքույկը, կովելով պիտի արդարություն հաստատեն իրենց տառապած հայրենակիցների համար: Եվ բանաստեղծն այդ գործում իրեն օգնության է կանչում արիական նախասկզբի ակունքների մոտ կանգնած, արդարության պաշտպան ռազմաշունչ աստծուն: Բնորոշ է, որ երկրորդ մանդալայի 28-րդ հիմնում Վարունային փառաբանող քուրմ բանաստեղծը պաշտպանություն է հայցում նրանից՝ որպես «շատ հերոսներ ունեցող» աստծուց: Ժողովածուի վերնագրի և բնաբանի իմաստային շաղկապվածության նշան է նաև «կովերով հարուստ արշալույսների» մոտենալու պատկերը, որ տեղ է գտել հիմնի սկզբնամասում: Առավել հաճախ հենց հոգնակի կիրառությամբ հանդիպող «արշալույսները» վեդաներում ունեն փոխա-

⁵ Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. Т. В. Цивьян. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986, с. 54.

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Ригведа. Мандалы IX – X, с. 289.

բերական իմաստ և խորհրդանշում են նոր, երջանիկ կյանքի սկիզբը: Բհարկե, համաշխարհային ջրերը, նրանց հետ կապված երկնքի և երկրի տիեզերական ոգին մարմնավորող Վարունան, ըստ հին հնդկական հավատալիքների, խորհրդանշել է նաև լուսաբացը: Հնդկական դիցաբանության մեջ եղել է նաև արշալույսների հատուկ աստվածություն՝ Ուշաս, որին նվիրված հիմներ «Ռիգվեդայում» նույնպես կան: Այն համապատասխանել է լատինական Ավրորային, ուստի «Ռիգվեդայի» ֆրանսերեն թարգմանություններում և՛ արշալույսի աստվածուհին, և՛ հենց «արշալույս» բառը թարգմանվել են «Ավրորա» ձևով:

Միամանթոյի ընտրած տողը վեդայական բնագրում շաղկապված է «Վարունա» կոչականին, որը բանաստեղծը բաց է թողել՝ հավանաբար նախ և առաջ հայ իրականությանը քիչ ծանոթ լինելու պատճառով: Թերևս էական դեր է խաղացել նաև ասույթի խորքում թաքնված փոխաբերական իմաստը ընդգծելու ցանկությունը: Բհարկե, նման գեղարվեստականացումը՝ բառերի և պատկերների այլաբանությունը, հատուկ է ինչպես ամբողջ «Ռիգվեդային», այնպես էլ քառատող այն օրհներգին, որից Միամանթոն հանել է բնաբան դարձած տողը.

Ոչնչացրո՛ւ այն պարտքերը, որ արել եմ ես:

Ես չեմ վճարելու (պարտքը), որ արել են ուրիշները, օ՛ր արքա:

Շատ արշալույսներ կան, որ դեռ չեն բացվել.

Սահմանի՛ր, որ մենք ապրենք նրանց հետ, օ՛ Վարունա՞:

Արշալույսի միջական-խորհրդանշական իմաստը թելադրիչ դեր է խաղացել «Դյուցազնորեն» գրքի պոետիկայում: Բոլոր վեց բանաստեղծություններում մտքերն ու պատկերները գործում են արշալույսի և նրա հումանիշների (առավոտ, լուսաբաց, վաղորդայն) ժամանակային տիրություն: Բնաբանի գաղափարները կան արդեն իսկ առաջին՝ «Հուսիսի ճամփան» բանաստեղծության մեջ, որի վերջում դյուցազունները երգչին ասում են.

Բայց հիմա որ առավոտը պայծառորեն մոտեցավ,

Ու դուն մեր հոգիները ճանչցար,

Ո՛վ երազելեն ոգեվարող եղբայր,

Եկո՛ւր, որպեսզի մեր շրթունքները քու շրթունքներդ ընդունին Վայրկյանի մը ու հավիտենականության մը համար⁹...

Պայքարի գաղափարը և «արշալույսները» հոգնակի բառապատկերը կան նաև երկրորդ «Աստվածացումը» բանաստեղծության մեջ («ձեր արշալույսներն ու հոգիներն անհուն...»), ինչ-որ չափով՝ նաև վերջին երեք բանաստեղծություններում («Արշալույսին հետ, ձեր փառավորումին համար»): Իսկ ժողովածուի երրորդ բանաստեղծությունը վերնագրված է հենց «Արշալույսները».

⁸ Ригведа. Мандалы I – IV, с. 269.

⁹ Ա. Յարճանյան, Դյուցազնորեն, էջ 14-15:

Երգերը դադրեցան, մինչդեռ հանկարծ՝ հայտնեցավ որ,
Անդին, անձայրածիր ու հեռավոր արտերուն վրա,
Բոլոր երիտասարդ ու լայն ու հուժկու հերկողները
մեր վաղնջական հողերուն,
Իրենց խելահեղ եզները երկաթներուն լծած, ու համառորեն,
Ադամանդե ու հակինթե արգասավոր
Արշալույսները կարորեն¹⁰...

Այսպիսով՝ «Ռիզվեդայից» քաղված տողը, համադրվելով երիտասարդ բանաստեղծի պատկերամտածողության հետ, էական ներգործություն է ունեցել Ա. Յարճանյանի երախայրիքի միֆապոետիկայի, բառապաշարի և վերնագրային ձևակերպումների վրա: Հատուկ ընդգծման կարիք ունի նաև ժանրային ժառանգորդականությունը: «Դյուցազնորեն» գրքի գործերը «Ռիզվեդա» վաղնջական գրքի նման հիմներ են, աստվածներին և հերոսներին ձոնված ծիսական օրհներգեր: Այդպիսին են նաև Միամանթոյի հաջորդ՝ «Հայորդիներ» գրքի բանաստեղծությունները:

Որ տասնյակ հազարավոր տողերից բաղկացած գրքի ընդամենը մեկ տողը կարող է ձեռք բերել փիլիսոփայական և գեղարվեստական նման համապարփակ նշանակություն, ցույց է տալիս նաև հետևյալ ուշագրավ փաստը: 1881 թ. գերմանացի նշանավոր փիլիսոփա Ֆրիդրիխ Նիցշեն հրատարակել է գիրք, որի համար նույնպես բնաբան է ընտրել «Ռիզվեդա» գրքի մեկ տողը: Իսկ որ ամենից ապշեցուցիչն է, դա հենց նույն տողն է, որ իր առաջին գրքի բնաբան է դարձրել Ատոմ Յարճանյանը. «*Կան շատ արշալույսներ, որ դեռ չեն ծագել*»: Մյուս ցնցող փաստն այն է, որ Նիցշեն գիրքը վերնագրել է հենց «Արշալույս» (գերմաներեն բնագրում՝ «Morgenröte», ռուսները թարգմանել են «Утренняя заря»): Հիշելով, որ «Դյուցազնորեն» ժողովածուն լույս է տեսել 1902 թ. Փարիզում, նշենք ամենակարևորը: Նիցշեի գիրքը Անրի Ալբերի ֆրանսերեն թարգմանությամբ տպագրվել է նույն Փարիզում Միամանթոյի առաջին ժողովածուից մեկ տարի առաջ՝ 1901 թ. («Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux. Traduction par Henri Albert. Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 7, Paris, «Mercure de France», 1901»): «Արշալույս» վերնագիրը և բառը այդտեղ թարգմանված են «Ավրորա», ճիշտ ինչպես «Ռիզվեդայի» Ա. Լանգլուայի թարգմանության մեջ: Սակայն բնաբանը ակնհայտորեն վերցված է ֆրանսերեն մեկ ուրիշ թարգմանությունից և տարբերվում է Ա. Լանգլուայի՝ 19-րդ դարի ընթացքում բազմիցս հրատարակված թարգմանությունից: Բայց այդ տարբերակը նույնպես ունեցել է հին հրատարակություններ, օրինակ՝ տպագրվել է 1880 թ. փարիզյան մի հանդեսում, որտեղ, ի դեպ, լեզվականորեն բավական տարբեր են թե՛ համապատասխան հիմնը, թե՛ Նիցշեի և Միամանթոյի ընտ-

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 28:

րած տողը. «il y a tant d'aurores qui n'ont pas encore brillé»¹¹ (Ա. Ալբերի թարգմանության մեջ ուրիշ է միայն վերջին բառը՝ «lui»):

Նիցշեի գործոնը մի նոր վարկած է մտցնում քննվող հարցի մեջ: Բացառված չէ, որ «Այնքան արշալույսներ կան, որ տակավին չեն ծագած...» բնաբանը Միամանթոն վերցրել է ոչ թե անմիջաբար «Ռիզվեդայից», այլ Նիցշեի գրքի ֆրանսերեն հրատարակությունից: Չմոռանանք նաև, որ մի քանի տարի հետո՝ 1908 թ., նա իր «Հայորդիներ» շարքի երրորդ հատորյակի համար բնաբան վերցրեց արդեն հենց Ֆ. Նիցշեից. «Հերոսի մը համար ամենագեղեցիկ կյանքը այն է՝ մահվան համար հասուննալ, մարտնչելով»¹²: Ամեն պարագայում խիստ բնութագրական է, որ աշխարհի նշանավոր փիլիսոփաներից մեկի և հայ ամենից խոշոր բանաստեղծներից մեկի համար աշխարհը ճանաչելու գործում ուղեցույց է դարձել մարդկության ստեղծած մեծագույն գրքերից մեկի միևնույն տողը: Գրական ճանապարհի հենց սկզբում Միամանթոյի գեղագիտությունն ու պոետիկան խաչաձևում են «Ռիզվեդա» գրքի և Նիցշեի ստեղծագործության գրական ավանդույթները:

«Ռիզվեդայի» ազդեցությունը ուղղակի կամ միջնորդավորված դրսևորվում է նաև արևմտահայ ուրիշ հեղինակների գործերում: Նրանցից մեկին՝ Եղիա Տեմիրձիպաշյանին ձոնված «Տրտունջք» բանաստեղծության հենց չափատողերում Դանիել Վարուժանը որոշակիորեն խոսում է այն մասին, որ նա կարդում էր «Ռիզվեդան» և տարված էր այդ հզոր գրքով.

Դուն չըրի՛ր նույնն, Եղիա՛, երբ հրնդիկի **փոստիդ** վրա
Կու գար նըստիլ Սըրբուհին և դրած գըլուխը ծունկիդ՝
Սըրըրկաշունչ նըվագներդ հրեշտակի պես կունկնդրեր.
Երբ դուն բուի աչքերով կը կարդայիր Ռիկ-Վետան՝
Անշուշտ գըտար իր գըլխիկը ավելի շնորհագեղ
Քան թե լուտասը ծաղկած Մայայի լույս ծոցին մեջ.
Ու երբ մագերն հորդառատ ջրվեժի պես թափեցան
Գիրքիդ վըրա՝ անոնք քեզ հիշեցուցին անպատճառ
Խորախորհուրդ ծըփանքներն անտառներուն հնդկական¹³:

1911 թ. գրված այս բանաստեղծությունը գետեղված է *Դանիել Վարուժանի* «Հեթանոս երգեր» (1912) ժողովածուի «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքում: Նույն շարքում՝ «Տրտունջքից» անմիջապես առաջ, տեղադրված է 1908 թ. գրված «*Լույսը բանաստեղծությունը*», որի համար Դ. Վարուժանը բնաբան է ընտրել «Ռիզվեդայից». «*Դուն կը փայլիս մեծության և զոհագործումին համար*»¹⁴: Փաստորեն չորս տարվա տար-

¹¹ «Revue de l'histoire des religions», Paris, 1880, v. 1, p. 310.

¹² **Միամանթո**, Ամբողջական երկեր, Անթիլիաս, Տպարան Գիլիլիո կաթողիկոսության, 1989, էջ 69:

¹³ **Դ. Վարուժան**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 2, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, էջ 92-93:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 88:

բերությամբ Գենտում և Սեբաստիայում գրած և ի վերջո նույն շարքում կողք կողքի դրած երկու շատ արժեքավոր բանաստեղծություններում Դ. Վարուժանը բնագրային արտահայտությամբ դիմում է հին հնդկական հնագույն մատյանին: Ատոմ Յարճանյանի քերթությանը ուշադրությամբ հետևող բանաստեղծը նրանից վեց տարի հետո արդեն ինքն է բնաբան վերցնում «Ռիզվեդայից»:

«Դուն կը փայլիս մեծության և գոհագործումին համար» փառաբանական միտքը հղված է հին հնդկական մեծագույն աստվածություններից մեկին՝ կրակի աստված Ագնիին: «Ռիզվեդան» սկսվում է նրան նվիրված հիմնով, որի առաջին բառն է հենց «Ագնի»: Նրան, Ինդրային և Սոմային է նվիրված գրքի հիմների մեծ մասը: Հայտնի է, որ դրանք կատարվում էին ի փառս աստվածների տրվող գոհաբերությունների ծեսերի ժամանակ:

«Ռիզվեդայի» հիմները բառացիորեն հազեցած են Ագնիի մեծագործություններին և նրա պատվին կատարվող գոհաբերություններին վերաբերող պատկերներով: Դրանցով առատ է, օրինակ, առաջին մանդալայի 74-րդ հիմնը.

Օ՛, եթե դու բերեիր այստեղ
Այդ աստվածներին՝ օրհնաբանության համար,
Չոհաբերությունների ընդունման համար, ո՛վ (աստված)
հրաշալի փայլով¹⁵:

Շատ հիմներում մտքերը ձևակերպված են «Ագնի» դիմելաձևով և ուղեկցվում են հենց փայլելու հավաստումով կամ կոչով («Ագնի՛, շողա՛ ընծաներով հարուստ մեր առանձնատներում», «Փայլի՛ր՝ տարածելով քո բոցերը, որոնք նման են քո մանուկներին»): Ավելի հաճախ Ագնիի փայլելու գաղափարը կապվում է նրա մեծության և նրա համար արվող գոհաբերությունների հետ («Չոհաբերությամբ ավելացրե՛ք մեծությունը Ագնիի, ով տիրապետում է բոլոր բարիքներին», «բոցավառվում է մեր առատ հեղումների ներքո, փայլուն քուրմ և երջանկության ճանապարհի անպարտելի առաջնորդ», «Ագնի՛, դու մեծ ես, և քո գործերը մեծամեծ են»):

Քանի որ վեդայական հատվածների տարալեզու թարգմանությունները հաճախ էապես տարբերվում են իրարից, արժե Վարուժանի բնաբանի ակունքները որոնել դարձյալ ֆրանսերեն թարգմանություններում, մանավանդ որ «Լույսը» բանաստեղծությունը նա գրել է այն ժամանակ, երբ սովորում էր Բելգիայի Գենտ քաղաքում: Այնտեղ հուլանդերենին զուգահեռ շատ տարածված էր նաև ֆրանսերենը, որին Դ. Վարուժանը լավ տիրապետում էր: Բնաբանի արևմտահայերեն ձևակերպումը շատ նման է «Ռիզվեդայի» այն հատվածին, որ տեղ է գտել բելգիացի ականավոր բանասեր, արևելագետ և հայագետ Ֆելիքս Նևի կատարած ֆրանսերեն թարգմանության մեջ. «Դու գալիս ես փայլելու

¹⁵ Ригведа. Мандалы I – IV, с. 92.

մարդկանց հարստության, նրանց սնունդի համար. *դու փայլում ես մեծության համար, գոհաբերության համար*, նրանց երթը որոշակի սահմանին ուղղորդելու համար. դու լուսավորում ես տարբեր արարածներին»¹⁶: Մեր ընդգծած հատվածը, որ բառացի համապատասխանում է Դ. Վարուժանի բնաբանին, Ֆ. Նևի ֆրանսերեն թարգմանության մեջ ձևակերպված է այսպես. «*tu brilles pour la grandeur, pour le sacrifice*»: Մեծ է հավանականությունը, որ Դ. Վարուժանը նույնպես բնաբանը քաղել է ոչ թե մեծածավալ «Ռիզվեդան» ծայրից ծայր կարդալու, այլ նրան վերաբերող որևէ կողմնակի աղբյուրի ծանոթանալու ընթացքում: «Լույսը» բանաստեղծությունը գրելուց ոչ շատ առաջ՝ 1907 թ. հոկտեմբերի 13-ին, Գենտից Արշակ Չոպանյանին հասցեագրած նամակում բանաստեղծը պատմում է, որ ամռանը կարդացել է «Ռիզվեդայի» որոշ հատվածներ. «Այս շրջանս թեպետև կազդուրվելու համար էր, բայց երբ Թորինի մեջ ձեռքս անցավ ճոխ գրատուն մը՝ առիթը չփախցուցի քանի մը ուսումնասիրություններ ընելու: Շատ ուշադրությամբ կարդացի «Ավետտան», հնդկականներեն «Ռամայանան», «Մահապարաթան» և քանի մը հատվածներ «Վետաներեն»¹⁷: Հին հնդկական գրականությունը հին իրանականին զուգահեռ ուսումնասիրելու աշխատանքը բանաստեղծը շարունակում էր Բելգիա վերադառնալուց հետո. «Հնդիկները կը կարդան և Ավետտան»¹⁸:

Դ. Վարուժանի բնաբանը բավական մոտ է Ատոմ Յարճանյանի բնաբանին թե՛ իր գեղարվեստական գործառույթներով՝ միֆի բանաստեղծականացմամբ և հայկականացմամբ, թե՛ դրանք մարմնավորող բնագրային նշաններով: Միամանթոյական արշալույսները և վարուժանյան լույսը, քաղված լինելով «Ռիզվեդայից», երկուսն էլ ապածակագրվում են որպես նոր կյանքի, վերածնության, դրանց մոտեցնող բանականության խորհրդանիշներ: Այդ է պատճառը, որ Ազնիին փառաբանող հիմներում կրակի և լույսի աստվածը ժամանակ առ ժամանակ հարակցվում է արշալույսի աստվածության հետ («Տո՛ւր մեզ, Ազնի՛, մի մեծ բան... Թող Ավրորաները փայլեն մեզ համար բախտավոր փայլով»): Նման մի զուգադրում առկա է նաև հենց այն հատվածին առընթեր, որ Ֆ. Նևի թարգմանությունից որպես բնաբան վերցրել է Դ. Վարուժանը («Ավրորան արթնացնում է բոլորին»):

Ազնի-արշալույսներ նույնացումը համապատասխանում է ոչ միայն Դ. Վարուժան-Միամանթո գրական եղբայրակցությանը, այլև հնդկական դիցաբանության պատմությանը: Խոսքը վերաբերում է «Վարունայի և Ազնիի նույնականացմանը»¹⁹: X.8 հիմնում «Ռիզվեդայի»

¹⁶ Nève F., Études sur les hymnes du Rig-Véda, avec un choix d'hymnes traduits pour le premier fois en français, Louvain, De l'imprimerie de P. J. Perters, 1842, p. 78.

¹⁷ Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 352:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 356:

¹⁹ Дюмезиль Ж., նշվ. աշխ., էջ 55:

քուրմ քանաստեղծն Ազնի աստծուն ասում է.

Դու դարձար այքն ու պահապանը մեծ օրենքի,

Դու դարձար Վարունա²⁰...

Սակայն Դ. Վարուժանի «Լույսը» քերթվածի բնաբանի և բանաստեղծության բուն բնագրի հարաբերակցությունը մի էական հատկանիշով տարբերվում է Սիամանթոյի մոտեցումից: Եթե վերջինս «Դյուցազնորեն» գրքում երբեք չի անդրադառնում Վարունայի միֆին և ստեղծում է իր սեփական միֆը՝ պահելով միայն արշալույսների մետաֆորը, ապա Դ. Վարուժանը ստեղծում է երկպլան միֆ լույսի սեփական պատկերի մեջ պահելով նաև վեդայական լույսը՝ Ազնին.

Գիշերվան թագն, ու պատմուճանն է օրվան.

Աստվածային Ակնին է՝

Որ, երկունքի մեջ մեռած մոր մը նման,

Կը ստեղծե իր վախճանելու ժամանակ,

Ակնին՝ հրեղեն բիբերով,

Որուն հոգին ամեն գարուն կը տրոփի

Հյուլեին մեջ և մարդկային մըտածման,

Որուն համար զոհերով դեռ կը մըխան

Նըվիրական ավերը հորդ Գանգեսին:

Ու ես կերթամ դեպի աղբյուր՝ ւրը լույսին²¹...

«Լույսը» բանաստեղծությունը նույնպես, ինչպես և Սիամանթոյի «Դյուցազնորեն» գրքի գործերը, ժանրային կառուցվածքով հիմն է, օրհներգություն լույսին և այն մարմնավորող աստծուն: Ժանրակազմական այդ հատկանիշը նույնպես մեծ չափով ծագում է «Ռիզվեդա» հիմներգությունից և նրանից քաղված բնաբանից:

Դ. Վարուժանի բանաստեղծության առանցքային կերպարը՝ «աստվածային Ազնին», ինչպես նաև նրան առընթեր պատկերվող հնդկական սրբազան գետը՝ Գանգեսը («Նըվիրական ավերը հորդ Գանգեսին»), մոտ մեկ տասնամյակ հետո հայտնվում են նաև *Եղիշե Չարենցի* «Սոմա» պոեմում: Ծիսական-հիմներգային այդ պոեմը սկսվում է հենց հին հնդիկների պաշտամունքի առարկա գետը հիշատակող տողով («Որպես քուրմը Գանգեսի...»):

«Սոմա» պոեմը առաջին անգամ առանձին գրքույկով լույս է տեսել 1918 թ.: Այդ առաջին հրատարակության մեջ, ապա և 1922 թվականի «Երկերի ժողովածուի» երկրորդ հատորում և «Պոեմներ» (1923) գրքում գրվածքն ունի ենթավերնագիր՝ «Նոր վեդյան պոեմ», և «Ռիզ-Վեդա» աղբյուրը մատնանշող բնաբան՝ «Սոմա, դու վերջի՛ն ազատություն...»²²: Վերնագրից, ենթավերնագրից և բնաբանից ակնհայտորեն երևում է, որ «Սոմա» պոեմը ամբողջովին ծագել է հին հնդկական պոե-

²⁰ Ригведа. Мандалы IX – X, с. 123.

²¹ Դ. Վարուժան, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 2, էջ 89:

²² Ե. Չարենց, Սոմա, Թիֆլիս, 1918, էջ 1, 3:

զիայից, ավելի որոշակիորեն՝ «Ռիզվեդա» պոեմից: Այն ոգևորությունը՝ էքստազը, մարմնավորող սրբազան խմիչքի աստված Սոմային օրհներգող հիմների շարք է:

Ժանրային տիպաբանությամբ և պոետիկայով «Սոման» Ե. Չարենցի ամենից բարդ, լավ չվերլուծված և ոչ ամբողջովին հասկացված գործերից է: Գլխավոր պատճառը վեդայական գրականության, առանձնապես նրա հնագույն և գլխավոր ստեղծագործության՝ «Ռիզվեդայի» հետ ունեցած բնագրային առնչությունների անտեսումն է: Խոսքը առաջին հերթին և հատկապես նրա բնաբանի մասին է, որի ոչ միայն ճշգրիտ աղբյուրը, այլև գեղարվեստական բուն նշանակությունը անգամ հարցադրման կարգով մատնանշված չեն չարենցագիտության մեջ: Փոխկապակցված պատճառներից մեկը ինդրի առանձնահատուկ բարդությունն է, նույնիսկ առեղծվածային բնույթը, մյուսը՝ այն, որ ընթերցման, թարգմանությունների և հետազոտության առումներով «Ռիզվեդան» շատ քիչ է ծանոթ հայ բանասիրությանը:

Սկզբնաղբյուրի հետ չարենցյան բնաբանի ունեցած կապը վերլուծելուց առաջ արձանագրենք առաջին առեղծվածը: «Նոր վեդյան պոեմ» ենթավերնագիրը և «Սո՛մա, դու վերջի՛ն ազատություն...» բնաբանը 1918-1923 թվականների բոլոր հրատարակություններում պահելուց հետո Ե. Չարենցը պոեմի հեղինակային վերջին հրատարակության մեջ՝ 1932 թ. «Երկերում», հանել է դրանք²³: Հետագա բոլոր հրատարակություններում պոեմը տպագրվել է առանց բնաբանի:

Երևույթը իսկապես զարմանալի է, քանի որ մինչև «Սոմա» պոեմը ստեղծելը Ե. Չարենցը բնաբաններով էր օժտել բավական թվով գործեր՝ «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» («Et c'é tait le dernier amour du soir antique», Ալբեր Սամեն), «Վահագն» («Փրկությանդ արև՝ Վահագնին տեսար...», Հովհ. Հովհաննիսյան), «Աթիլլա» («Топчи их рай, Атилла!», Վյաչեսլավ Իվանով), «Ազգային երազ» («Բուրդը դրին ու գզեցին...», Աթաբեկ Խնկոյան): Դրանցից ոչ մեկի բնաբանը նա հետագա հրատարակություններից չի հանել: Ուրեմն բնաբանների նկատմամբ առանձնահատուկ սեր ունեցող բանաստեղծը ինչո՞ւ է «հրաժարվել» իր հատկապես մեկ գործի՝ «Սոմա» պոեմի բնաբանից: Հարցադրումն առավել հետաքրքրական է դառնում նրանով, որ բնաբանը հանվել է, բայց Սոմայի՝ որպես ազատության բնորոշումը պոեմի բնագրում պահպանվել է.

Օ, սրբազան հա ըս դու ազատության,

Դու՝ ազատություն ւն²⁴...

Բնաբանը հատուկ միտումով հեռացնելու դեպքում Ե. Չարենցը ազատությանը վերաբերող այդ միտքը կհաներ նաև բուն բնագրից: Դա կարող էր լինել, ասենք, այն դեպքում, եթե բանաստեղծը «Ռիզվեդայի» հիմներում չգտներ այդ ձևակերպումը: Դարձյալ վերհիշելով, որ 1918 թ.

²³ Տե՛ս Ե. Չարենց, Երկեր, Եր., 1932, էջ 10:

²⁴ Նույն տեղում:

«Ռիգվեդան» թարգմանված չէր ո՛չ հայերեն, ո՛չ ռուսերեն, կարելի է ենթադրել, որ Ե. Չարենցը Սոմա աստվածության մասին իմացել է միջնորդավորված ձևով: Գրականագիտության մեջ շրջանառվում է Խորեն Սարգսյանի այն վարկածը, թե այդ աղբյուրը եղել է ռուս բանասեր Դ. Օվայանիկո-Կուլիկովսկու «Վեդաիզմի հիմունքները» («Основы ведаизма») հոդվածը²⁵: Սակայն ո՛չ այդ ուսումնասիրության, ո՛չ էլ նույն և ուրիշ հեղինակների՝ Սոմային վերաբերող այլ աշխատությունների մեջ նման ձևակերպում չի հանդիպում: Ճիշտն ասած, շարահյուսորեն համարժեք «Սո՛մա, դու վերջի՛ն ազատություն (ես)» միտք չի գտնվում նաև «Ռիգվեդայի» բնագրում, ներառյալ ֆրանսերեն, անգլերեն, գերմաներեն և ռուսերեն հրատարակությունները: Միգուցե իմանալով այդ փաստը՝ Ե. Չարենցը հրաժարվել է կողմնակի ինչ-որ աղբյուրից վերցրած միտքը *որպես մեջբերում (ցիտատ)* օգտագործելուց, այսինքն՝ բնաբանից, բայց բուն պոեմի չափատողերում այն պահպանել է ստեղծագործական ազատության սկզբունքով: Այդպիսի ազատ մեկնաբանությունները «Սոմա» պոեմում շատ են:

Եվ այնուհանդերձ, Սոմայի միֆը Չարենցի համար նախ և առաջ հին կյանքի չարիքները վերացնելու, անձնական, ազգային և համամարդկային կեցության կապանքներից ազատագրվելու, մի խոսքով՝ ազատության մարմնավորում է: Այդ հիմքի վրա էլ նա ստեղծում է ազատության իր սեփական միֆը, որը սիամանթոյական արշալույսների և վարուժանյան լույսի համարժեք շարունակությունն է: Այդ առումով շատ կարևոր է արձանագրել, որ «Սոմա-ազատություն» գաղափարը բնագրային բազմաթիվ արտահայտություններ ունի «Ռիգվեդայում», որի մեկ մանդալան՝ իններորդը, ամբողջովին, և մյուս մանդալաների առանձին հիմներ նվիրված են Սոմային:

Այս դեպքում նույնպես խնդիրներ է հարուցում տարբեր թարգմանությունների հանգամանքը: Օրինակ՝ 8-րդ մանդալայի հիմներից մեկում (VIII.48.5) կա մի միտք Սոմա խմելով ազատության հասնելու վերաբերյալ: Սակայն Տ. Ելիգարենկովայի ռուսերեն թարգմանության մեջ հենց «ազատություն» բառը բացակայում է. «Խմված են այդ փառահեղ (հյութերը սոմայի), որոնք տանում են լայն տեղ» («Выпиты эти славные (соки сомы), уносящие вширь»)²⁶: Իսկ ահա Ռալֆ Գրիֆիտի՝ դեռևս 19-րդ դարում կատարած անգլերեն թարգմանության մեջ նույն տողում առկա է «ազատություն» («freedom») բառը. «Այս փառահեղ կաթիլները, որոնք ինձ ազատություն են տալիս, ես խմել եմ» («These glorious drops that give me freedom have I drunk»)²⁷:

Որոշ հիմներում երգիչ քրմերը խոսում են նաև Սոմայի պարզևած անմահության, ինչպես նաև անսահմանության և ընդարձակ տարա-

²⁵ Տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», Եր., 1961, էջ 350-351:

²⁶ Ригведа. Мандалы V-VIII, с. 377.

²⁷ The Hymns of the Rigveda, Volume III. Translated by Ralph Thomas Hotchkyn Griffith, "E. J. Lazarus and Co", Benares, 1891, p. 265.

ծության մեջ հայտնվելու զգացողության մասին: Դրանք ի վերջո նույնպես ազատության գաղափարի տարբերակներն են: X.116.3 հիմնում փառաբանվում են Ինդրան և նրան ուժ տվող Սոման: Ռուսերեն թարգմանության մեջ ցանկություն է հայտնվում, որ Սոման արբենա այդ ընպելիքով, նրա շնորհիվ ստեղծի «լայն ճանապարհ» («широкий путь») և ոչնչացնի թշնամիներին: Նույն հիմնի անգլերեն թարգմանության մեջ «լայն ճանապարհի» տեղում հայտնվում է «ազատություն» բառը. «Ուրախացիր նրանով, որով դու ազատություն տվեցիր և որով հաղթում ես քո թշնամիներին» («Rejoice in that whereby thou gavest freedom, and that whereby thou conquerest thy foemen»)²⁸:

VIII.48.3 հիմնում կա շատ տպավորիչ մի տող, որ ռուսերեն թարգմանության մեջ դարձյալ հարաբերակցվում է անմահությանը. «Մենք խմեցինք սոմա, մենք դարձանք անմահ» («Мы выпили сому, мы стали бессмертными»)²⁹: Անգլերեն որոշ թարգմանություններում վերջին բառը դարձյալ արտահայտում է անմահ դառնալու գաղափարը («the immortals»): Բայց կան նաև հրատարակություններ, որոնցում դրա փոխարեն օգտագործված է «ազատ» («free») բառը կամ «մահվանից ազատ» («free from death») բառակապակցությունը: Ըստ այդմ՝ հիմնի ամբողջ միտքը հնչում է այսպես. «Մենք խմեցինք սոմա, մենք դարձանք մահվանից ազատ» («We have drunk the soma. We have become free from death»): «Կրոնի հանրագիտարանում» այդ մտքի հիման վրա նշվում է, որ հին հնդիկների համոզմունքով՝ սոման կարող է «ազատություն տալ մահից (Skt., amṛta, բառացիորեն՝ «ոչ մահ». հաճախ սխալ թարգմանվում է որպես «անմահություն») և՛ աստվածներին, և՛ մարդկանց»³⁰: Այսինքն՝ «Ռիգվեդայի» VIII.48.3 հիմնի վերը մեջբերված հատվածում օգտագործված «amṛta» բառը, որ սրբազան խմիչքի անունն է, սանսկրիտում նշանակում է «ազատ»: Հանրագիտարանի խմբագիրը՝ ռումինացի աշխարհահռչակ կրոնաբան և փիլիսոփա Միրչա Էլիադեն, արդեն իր մի աշխատության մեջ գրում է, որ Սոման ուրիշ ազդակների հետ մարդկանց տալիս է «անսահման ազատության զգացում»³¹:

Մ. Էլիադեն բնագրային օրինակներ չի նշում, բայց «Ռիգվեդայում» կան այդպիսի հատվածներ: 10-րդ մանդալայի 100-րդ հիմնի համարյա բոլոր հատվածներն ավարտվում են ազատությանը և երջանկությանը վերաբերող մի մտքով: X.100 հիմնը հղված է «բոլոր աստվածներին», և 4-րդ հատվածում խոսքն ուղղվում է նաև Սոմային. «Թող Թագավոր Սոման մտածի մեր երջանկության մասին... Մենք խնդրում ենք ազատություն և լիակատար երջանկություն» («may King Soma meditate our

²⁸ The Hymns of the Rigveda, Volume I, Translated by Ralph Thomas Hotchkin Griffith, "E. J. Lazarus and Co", Benares, 1920, p. 530.

²⁹ Ригведа. Мандалы V-VIII, с. 376.

³⁰ The Encyclopedia of Religion, Volume 2, New York, "Macmillan", 1987, p. 122.

³¹ Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том 1. От каменного века до элевсинских мистерий, М., «Критерион», 2001, с. 196.

happiness... We ask for freedom and complete felicity»)³²:

1900 թ. լույս է տեսել «Ռիգվեդայի» 9-րդ մանդալայի ֆրանսերեն նոր քննական թարգմանությունը, որ կատարել է Լիոնի համալսարանի պրոֆեսոր Պոլ Ռենյոն: Վերհիշելով, որ 9-րդ մանդալան ամբողջովին նվիրված է Սոմային (այն երբեմն կոչում են «Սոմա մանդալա»), նկատում ենք, որ «ազատություն» («la liberté») բառը հստակորեն հանդիպում է նաև վեդաների ֆրանսերեն բնագրում: Օրինակ՝ IX.2.8 հիմնի սանսկրիտ բնագիրը և ֆրանսերեն թարգմանությունը («Toi que voilà, nous t'appelons, – toi qui produis l'espace pour la liqueur ardente; (ces) hautes voix sont tiennes»³³. «Դու այստեղ ես, մենք կանչում ենք քեզ, – դու ստեղծում ես տարածություն հրավառ խմիչքի համար. քո այդ բարձր ձայները»): Պ. Ռենյոն տարածություն տալը մեկնաբանում է հենց «ազատություն» բառով: Նա գրում է. «Սոման խոսքային կրկնօրինակամբ ազատություն է տալիս սոմային» («Le soma, avec dédoublement verbal, donne la liberté au soma»)³⁴:

Այսպիսով՝ «ազատություն» և «ազատ» բառերը կամ նրանց համարժեքները՝ որպես Սոմայի բնութագրիչներ կամ մակդիրներ, ինչ-որ չափով առկա են «Ռիգվեդայի» բնագրում: Բայց ի տարբերություն Սիամանթոյի և Դ. Վարուժանի, որոնց բնաբանների սկզբնաղբյուրները գտանք ֆրանսերեն հրատարակություններում, չարենցյան բնաբանի ճշգրիտ սկզբնաղբյուրը, որոշակի մանդալայի և հիմնի թվահամարներով կամ որևէ լեզվով լույս տեսած ինչ-որ գրքի էջով հանդերձ, առայժմ չի հայտնաբերվում: Մասնավորապես, «Ռիգվեդայի» հին և նոր ոչ մի հրատարակության մեջ չի հանդիպում «վերջին ազատություն» բառակապակցությունը: Բանասիրական հետազոտողները ճիշտ ուղղությամբ տանելու համար պետք է հաշվի առնել, որ «վերջին» բառը «Սոմա» պոեմի բնաբանում ամենայն հավանականությամբ ունի ոչ թե ժամանակային, այլ փոխաբերական նշանակություն, որի հավանական համարժեքներն են՝ «գերագույն», «անսահման», «լիակատար» կամ «միակ»³⁵:

³² The Hymns of the Rigveda, Volume II, Translated by Ralph Thomas Hotchkin Griffith, Varanasi (India), The Chowkhamba sanskrit series office, 1971, p. 539.

³³ Regnaud P., Le Rig-véda: texte et traduction neuvième mandala. Le culte védique du soma, Paris, J. Maisonneuve, 1900, p. 41.

³⁴ Նույն տեղում:

³⁵ Ե. Չարենցի «Սոմա» պոեմը օտար լեզուներով թարգմանողները սովորաբար բնաբանը շրջանցում են, ինչը ճիշտ է «հեղինակի վերջին կամք» բնագրագիտական կանոնով: Բնաբանը բացակայում է Դալանա Տեր-Նովիաննիսյանի և Մարգալետ Մարկոսյանի անգլերեն թարգմանության մեջ («Ararat Quarterly», Autumn, Volum XXVI, № 4, New York, 1985, p. 31): Ռուսերեն թարգմանություններից մեկում այդպես է վարվել նաև Տատյանա Սպենդիարովան (տե՛ս **Чаренц Е.** Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта. Большая серия», Л., «Советский писатель», 1973, с. 284): Իսկ ահա մեկ ուրիշ թարգմանչուհի՝ Նինա Գարրիելյանը, պահպանել է և՛ ենթավերնագիր-ժանրանշումը («Новая ведийская поэма»), և բնաբանը, որում նույնությամբ վերարտադրել է «վերջին» բառի իմաստը. «Сома, ты – последняя свобода...». **Чаренц Е.** Ковчег. Стихотворения и поэмы, М., «Книга», 1990, с. 292.

Ե. Չարենցի «Սոմա» պոեմի ծագումնաբանությունը որոշակիացնելու ճանապարհին պետք է հաշվի առնել նաև, որ Սոմայի մասին խոսվում է ոչ միայն «Ռիգվեդայում», այլև նրանից կազմված մեկ ուրիշ վեդայական հուշարձանում՝ «Մամավեդա» ստեղծագործության մեջ (վեդաները ընդհանուր առմամբ չորսն են՝ «Ռիգվեդա», «Յաջուրվեդա», «Մամավեդա» և «Աթհարվավեդա»)։ Այդ գրքի հիմներից մեկում կաթի, մեղրի և յուղի հետ միախառնված Սոմային (կամ Պավամանային) ասում են. «Տարածություն և ազատություն տվո՛ղ, ամենաքա՛ղցր, Անգիրասներին յուղ ու կաթ բերո՛ղ, ո՛վ Վ Սոմա»³⁶։ Ի դեպ, «Մամավեդա» (բառացի նշանակում է «մեղեղիների վեդա») ժողովածուն ունի ավելի մարտական բովանդակություն։ Ազատասիրական պայքարի ոգով ու հիմներգային հնչեղությամբ չարենցյան «Սոման» բավականին հարազատ է նաև այդ գրքի վեդաներին, և բացառված չէ, որ հայ բանաստեղծը իր պոեմի բնաբանը ընտրելու (կամ հորինելու) ճանապարհին ինչ-որ հանգույցում առնչվել է նաև «Մամավեդային»։

Հնդկական դիցաբանության մեջ տարածված երևույթներ են աստվածների նույնացումը և միավորումը։ Ինչպես տեսանք Սիամանթոյի և Դ. Վարուժանի բնաբանների առիթով, նման ընդհանրություն կա Վարունա և Ագնի աստվածների միջև։ Նույն ձևով Ե. Չարենցի պոեմի և նրա բնաբանի հերոսը՝ Սոման, իր աստվածային էությանը հաճախ նույնանում է Ագնիի հետ՝ ձեռք բերելով արևի և կրակի աստվածության գծեր։ Վերլուծելով Սոմայի «արևային կոնցեպցիան»՝ Դ. Օվյանիկո-Կուլիկովսկին գրում է. «Սոման, այսպես ասած, ձեռք ձեռքի էր գնում Ագնիի հետ։ Նրա հետ այն գտնվում էր ամայի, անձրևի, հողի, երկնքի, բույսի մեջ, նրա հետ այն տեղավորվել է արևի մեջ»³⁷։ «Ռիգվեդայի» ռուսերեն հրատարակության վերջին հատորում զետեղված հոդվածում նույնը հաստատում է նաև գրքի թարգմանչուհին. «IX մանդալայում երկու անգամ հանդիպում է Սոմայի և Ագնիի նույնացումը, երբ Սոմայի օրհներգի մեջ նրան դիմում են որպես Ագնիի (66, 19-21 և 67, 23-27)...»³⁸։ Այդ հիմներում Սոմային դիմում են «Ագնի» կոչականով և փառաբանում նրան բնորոշ մակդիրներով։ Սրբազան բույսերից քանված արբեցնող ըմպելիքի՝ Սոմայի նույնացումը հրի ու արևի աստված Ագնիի հետ պոեմում պատկերում է նաև Ե. Չարենցը.

Սո՛մա, օ, Սո՛մա, օրհնվի՛ թող այն
վայրկյանը կարմիր աշխարհում այս չար,
երբ մարդու սրտում առաջին անգամ
հրի՛ փոխվեցիր ու Ա՛գնի դարձար³⁹...

³⁶ Самаведа. Перевод с санскрита, введение и комментарии С. А. Матвеева. М., «АСТ», «Восток-Запад», 2005, с. 381.

³⁷ **Овсяннико-Куликовский Д. Н.** Собрание сочинений в 9 томах, том 6, Санкт-Петербург, «Прометей», 1909, с. 225.

³⁸ **Елизаренкова Т. Я.** О Соме в Ригведе.— В кн.: Ригведа. Мандалы IX–X, с. 341.

³⁹ **Ե . Չարենց**, Սոմա, էջ 6:

Նման կրկնակի միֆականացմամբ Չարենցի Սոման կամրջվում է Դ. Վարուժանի Ազնիի, իսկ երկուսը միասին՝ Սիամանթոյի Վարունայի հետ: Այս հիմքի վրա ձևավորվում է «Ռեգվեդայից» քաղված երեք բնաբանների գաղափարական և գեղարվեստական հարազատությունը: Վարունա, Ազնի, Սոմա աստվածները հանդես են գալիս որպես հզորության մարմնացումներ, որոնցից ուժ և հույս են հայցում երեք հայ բանաստեղծները՝ թշնամիներին հաղթելու երազանքը իրագործելու համար: Իրենց տառապյալ ազգի և անձամբ իրենց առջև ծառայած խնդիրները լուծելու գործում նրանք օգնության են կանչում մեկ ուրիշ հին և իմաստուն ազգի՝ չորս հազար տարի առաջ ստեղծած հավերժական իմաստնությունը: Պատմական նույն ժամանակաշրջանում նույն գրքից բնաբաններ ու մոտիվներ քաղելու դրդապատճառները և նպատակները կարելի է արտահայտել այն դատողությամբ, որը հստակորեն ձևակերպված է հենց «Ռիգվեդա» հիմների գրքի գլխավոր գաղափարն ամփոփող հետևյալ հատվածում. «Մեր մտադրությունները մաքուր են, և մենք մեզ համար խնդրում ենք Ազնիի, Սոմայի, աստվածների դաշինքը: Թող որ մենք հաղթենք մեր թշնամիներին»⁴⁰:

СЕЙРАН ГРИГОРЯН – Три эпиграфа из «Ригведы» (Сиаманто, Даниэл Варужан, Егише Чаренц). – Статья посвящена трем эпиграфам, которые в начале 20-го века были выбраны армянскими поэтами из «Ригведы». В 1902-ом году Сиаманто (Атом Ярджанян) напечатал первый сборник стихов, эпиграфом которого была строка «Много ведь еще не зажегшихся зорь» с указанием источника «Риг-Веда». В 1908-ом году другой западноармянский поэт – Даниэл Варужан, написал стихотворение «Свет», эпиграф которого тоже был взят из древнеиндийской книги гимнов («Ты сияешь для величия и жертвоприношения»). Эпиграф Сиаманто в «Ригведе» посвящен богу справедливости Варуне, а эпиграф Варужана – богу огня Агни. В 1918-ом году вышла в свет поэма Егише Чаренца «Сома», посвященная богу священного напитка индусов. Эпиграфом поэмы стала еще одна строка «Ригведы» – «Сома, ты – последняя свобода».

В статье разъясняются точные или предположительные источники трех эпиграфов в тексте «Ригведы». Рассматриваются их идейное и эстетическое содержание, роль, которую эти эпиграфы играют в поэтике произведений трех армянских поэтов и художественные связи с древнеиндийской мифологией и поэзией. Автор заключает, что использование ведических гимнов свидетельствует о плодотворном влиянии «Ригведы» на армянскую литературу.

Ключевые слова: эпиграф, «Ригведа», Сиаманто, Варуна, гимн, Даниэл Варужан, Агни, индийская мифология, Егише Чаренц, Сома

SEYRAN GRIGORYAN – Three Epigraphs from the “Rigveda” (Siamanto, Daniel Varuzhan, Yeghishe Charents). – The article is dedicated to three epigraphs, which were taken by Armenian poets from the “Rigveda” at the beginning of the 20th century. In 1902, Siamanto (Atom Yardzhanyan) published the first collection of poems, the epigraph of which was the line “There are many dawns that have not yet lit up” with an indication of the source “Rigveda”. In 1908, another Western Armenian poet,

⁴⁰ Rig-Veda ou Livre des hymnes..., 1870, p. 169.

Daniel Varuzhan, wrote the poem “Light”, the epigraph of which was also taken from the ancient Indian hymnbook (“You shine for greatness and sacrifice”). The epigraph of Siamanto in the “Rigveda” is dedicated to the god of justice Varuna, and the epigraph of Varuzhan is dedicated to the fire god Agni. In 1918, Yeghishe Charents’ poem “Soma” was published, which was dedicated to the god of the sacred drink of the Hindus. The epigraph of the poem was another line of the “Rigveda” – “Soma, you are the last freedom”.

The article explains the exact or hypothetical sources of three epigraphs in the text of the “Rigveda”. In the article there are considered ideological and aesthetic content of the epigraphs, the role that these epigraphs play in the poetics of the works of three Armenian poets and artistic connections with ancient Indian mythology and poetry. The author concludes that the use of Vedic hymns testifies the effective influence of the “Rigveda” on Armenian literature.

Key words: *epigraph, “Rigveda”, Siamanto, Varuna, hymn, Daniel Varuzhan, Agni, Indian mythology, Yeghishe Charents, Soma*

ԱՐՇԱԿ ԶՈՊԱՆՅԱՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՐ ԵՐԿՈՒ ԴԱՐԵՐԻ
ՍԱՀՄԱՆԱԳԾՈՒՄ

ՎԱՉԱԳԱՆ ԱՎԱԳՅԱՆ

Իր բանաստեղծությունների մեծագույն մասը Արշակ Չոպանյանը գրել է գրական գործունեության առաջին երկու տասնամյակներին՝ 1890-1900-ական թթ.: Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերին անդրադարձել են ինչպես անցյալում, այնպես էլ համեմատաբար նոր ժամանակներում: Հնարավորին չափ շրջանառելով արդեն ծանոթ նյութը՝ հողվածում հատուկ տեղ է տրվում անվանի գրականագետ Վլադիմիր Կիրակոսյանի «Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890-1907 թթ.» (1985 թ.) մեծարժեք աշխատությանը, որում գրական-պատմական ու տեսական բազմաթիվ հարցադրումների լայն շրջանակում կարևոր տեղ է հատկացվել նաև Ա. Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերի քննությանն ու գնահատմանը: Մասնավորապես օգտվելով այս ուսումնասիրությունից՝ հեղինակը ցույց է տալիս, թե ինչ դեր է խաղացել Ա. Չոպանյանը արևմտահայ բանաստեղծական մտքի շարժման մեջ երկու դարերի սահմանագծին: Ճիշտ է, թեև նա իր փորձերով չնվաճեց նոր փուլ նշանավորող լուրջ արժեքներ, սակայն ստեղծագործական նորություններով բերեց բանաստեղծության բոլորովին այլ որակ, որը, լինելով 1890-ական թվականների առաջին կեսի բանաստեղծական որոնումների ամենաբնորոշ արտահայտությունը, դարձավ նաև 20-րդ դարամուտի արևմտահայ բանաստեղծության բուռն տեղաշարժերի մեկնարկը:

Բանալի բառեր – Արշակ Չոպանյան, Վլադիմիր Կիրակոսյան, արևմտահայ բանաստեղծություն, 19-րդ դարավերջ, գեղարվեստ, որոնումներ, նորարարություն, ռեալիզմ, համադրություն, գեղագիտություն, ձև, ավանդույթ

Բանաստեղծ Արշակ Չոպանյանը պատկանում է 19-րդ դարավերջին գրական ասպարեզ իջած այն սերնդին, որն իր ստեղծագործությամբ արևմտահայ բանաստեղծության մեջ պայմանավորեց գեղարվեստական մտածողության նոր կերպի ձևավորումն ու զարգացումը¹: Դեռ պատանի՝ նա իր վրա բեռեց արևմտահայ ընթերցասեր հասարակության ուշադրությունը. հետաքրքիր էին ոչ միայն նրա՝ պոլսահայ առաջատար պարբերականներում («Արևելք», «Մասիս», «Հայրենիք») տպագրված գրական-հրապարակախոսական հողվածները, գեղարվեստական թարգմանությունները, այլև դրամատիկական, արձակ և չափածո

¹ Տե՛ս Թու. Ավետիսյան, Արշակ Չոպանյան. կյանքի և ստեղծագործության ուրվագիծ, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1997, № 3, էջ 49: Նույնի «Անահիտ» հանդեսը, Եր., 1999, էջ 18:

ստեղծագործությունները: Մասնավորապես իր բանաստեղծությունների մեծագույն մասը նա ստեղծեց գրական գործունեության առաջին երկու տասնամյակներին՝ 1890-1900-ական թթ.²:

1891 թ. վերջալույսին՝ տասնինը տարեկանում, Ա. Չոպանյանը հրապարակեց «Արշալոյսի ձայներ» անդրանիկ գրքույկը, որի մեջ ընդգրկված էին նախկինում հրատարակված նրա գործերից մի քանիսը, ինչպես նաև դեռևս անտիպ չափածո և արձակ բանաստեղծություններ, գրադատական հոդվածներ, իսկ 1892 թ.՝ «Թրթռումներ» խորագրով փոքրիկ ժողովածուն՝ բաղկացած քսանհինգ բանաստեղծությունից³: Չոպանյանի առաջին հատորների կապակցությամբ մամուլում տպագրվեցին ընդարձակ ու փոքրածավալ, նշանակալից, իսկ երբեմն իրենց ասելիքով անկարևոր, մակերեսային, երկրորդային քննադատական հոդվածներ, արտահայտվեցին տարբեր կարծիքներ՝ գորովալից, մերթ շոյալ, հախուռն, չափազանցված ներբողներից ընդհուպ հեղինակի «նորարարական փորձերը» սկզբունքորեն մերժող ու ժխտող⁴: «Արշալոյսի ձայների» վերաբերյալ «Արեւելքում» դրվատական հոդվածներ տպագրեցին Գառնիկ Ֆնտքյանն ու Եղիա Տեմիրճիպաշյանը⁵, «Հայրենիքում»՝ Ա. Արփիարյանը՝ Հրազդան մականվամբ⁶: Գրքի մասին Թիֆլիսի «Արձագանքի» էջերում անստորագիր մի ջերմ գրախոսական տպագրեց նաև Հովհաննես Հովհաննիսյանը⁷: «Թրթռումների» կապակցությամբ գրադատականներով դարձյալ հանդես եկան Գ. Ֆնտքյանն ու Ե. Տեմիրճիպաշյանը. առաջինը՝ «Մասիսում»⁸, երկրորդը՝ «Հայրենիքում»⁹: Ըստ էության նրանք բոլորն էլ որպես դրական առանձնացնում էին Չոպանյանի գրվածքների գեղարվեստականությունը, բերած թարմությունը («ի՛նչ գարուն է որ բուրում է այս գիրքը...»- *Հ. Հովհաննիսյան*), ազնիվ ու նուրբ տրամադրությունները, զգացմունքայնությունն ու հարուստ երևակայությունը, մայրենի ոգուց և բանաստեղծությունից, ինչպես նաև օտար լավագույն ավանդներից առած հատկանիշները: Որպես առավելություն կարևորվում էր նաև գրողի լեզուն, որ ժամանակակից աշխարհաբարն էր. «Պետք է խոստովանիլ որ Չոպանեան ա-

² Տե՛ս **Յու. Ավետիսյան**, Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծության լեզուն, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1991, № 3, էջ 70:

³ Սկսնակ Ա. Չոպանյանի այդ ժողովածուներում տեղ գտած բանաստեղծությունների մի մասի վերլուծությունը տե՛ս **Կ. Դավաթյան**, Արշակ Չոպանյան, Եր., 1987, էջ 40-54:

⁴ Տե՛ս **Վ. Կիրակոսյան**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890-1907 թթ., Եր., 1985, էջ 359 (այսուհետև այս գրքից հղումները կտրվեն շարադրանքում՝ փակագծերում նշելով միայն էջը), նաև՝ **Կ. Դավաթյան**, Արշակ Չոպանյան, էջ 358-359, **Յու. Ավետիսյան**, Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծության լեզուն, էջ 78:

⁵ Տե՛ս **Կ. Դավաթյան**, նշվ. աշխ., էջ 40:

⁶ Տե՛ս **Հրազդան**, Օրումս կեանքը. Արշալոյսի ձայներ, «Հայրենիք», 1892, թիւ 123:

⁷ Տե՛ս «Մաստենախօսութիւն», «Արձագանք», Թիֆլիզ, 1892, №3, էջ 3 (Կ. Դավաթյանը իր «Արշակ Չոպանյան» մենագրության մեջ այս հոդվածի տպագրման տարեթիվը հավանաբար շփոթությամբ նշել է 1893-ը (տե՛ս էջ 40): Այդ մասին տե՛ս նաև **Վ. Կիրակոսյան**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890-1907 թթ., էջ 9-ի 20-րդ ծանոթագրությունը:

⁸ Տե՛ս **Գ. Յ. Ֆնտքյան**, Երեք բանաստեղծ, «Մասիս», 1892, թիւ 3965, էջ 163:

⁹ Տե՛ս **Կ. Դավաթյան**, նշվ. աշխ., էջ 50-ի 4-րդ ծանոթագրությունը:

մենն աւելի մօտեցած է աշխարհաբարովը ոտանաւոր գրելու գաղափարը»¹⁰, - «Թրթռումների» կապակցությամբ գրում է Գ. Ֆնտրյանը: Եվ իսկապէս, 1870-1880-ականների բանաստեղծության փորձով վավերացված գրաբառախառն աշխարհաբարին 1890-ականների կեսերին Չոպանյանը հակադրեց ժողովրդի խոսակցական լեզվին առավելագույնս մերձեցող գրական մի աշխարհաբար¹¹, որ հետագայում գրաքննադատությունն ու պատմագրությունը նրա պոետիկայի ամենաճանրակշիռ նվաճումներից մեկը պիտի համարեին¹². «Չոպանյանը նորագույն քնարերգության մեջ եղավ առաջիններից մեկը, եթե ոչ առաջինը, որ ըմբռնեց բարբառի ու գրաբարյան լեզվատարրերի օգտագործման գեղարվեստական չափանիշներն ու հնարավորությունները և հանդես եկավ չափածո խոսքում դրանց գործնական իրացմամբ: Ու թէև դա ընդհանրական չդարձավ նրա ամբողջ ստեղծագործության համար, թէև այստեղ երբեմն ըստ հարկի չօգտագործվեցին վերջիններիս ընձեռած արտահայտչական հնարավորությունները, այսուհանդերձ, չոպանյանական փորձը հիմք հանդիսացավ նոր փնտրտուքի և շատ մոտ ապագայում մեծագույնս հարստացավ Ինտրայի, Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Դ. Վարուժանի, Վ. Թեքեյանի, Ռ. Սևակի և այլոց բանաստեղծական արվեստով»¹³, - գրում է Յու. Ավետիսյանը: Այո՛, Ա. Չոպանյանը բերեց իրականության բանաստեղծական ընկալման նոր կերպ ու գեղարվեստական վերստեղծման նոր համակարգ¹⁴:

Իրենց դիտարկումներում քննադատաները անում են նաև դիտողություններ. օրինակ, Ա. Արփիարյանը գրում է. «...կը փափաքէի որ նկարագրութիւններուն մէջ ամենաճարտար լուսանկարիչ մը ըլլալու տեղ, ըլլար ամենաճարտար պատկերահան մը»¹⁵: Իսկ Ֆնտրյանը «Թրթռումներ» ժողովածուում «Անուրջ» և «Ատէ բայց մի մոռնար զիս» «ինքնեկ, ինքնագգաց» քնարական կերտվածքների կողքին տեսնում է գործեր, որոնք չունեն անհրաժեշտ անկեղծություն, իրենց ձևի նորարարությամբ մի տեսակ բռնազբոսիկ են. «Գովելի են անշուշտ Չօպանեանի ջանքերը՝ մեր մէջ մշակելու օտար բանաստեղծութեան այնքան տարբեր ձևեր, բայց վերջապէս «ճարտարութեան ճգունք» չեն ադունք»¹⁶, - հարցնում է քննադատը:

Երիտասարդ Չոպանյանի գրական-պոետական սկիզբը նշանավո-

¹⁰ Գ. Յ. Ֆնտրյան, նշվ. աշխ., էջ 163:

¹¹ Տե՛ս նաև Յու. Ավետիսյան, Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծության լեզուն, էջ 73-74:

¹² Տե՛ս Վ. Կիրակոսյան, Ռեալիզմի սկզբնավորումը արևմտահայ պոետիկայում, «Սովետական գրականություն», Եր., 1976, № 8, էջ 143: Կ. Դալլաքյանը իր մենագրության մեջ այս հոդվածի համարը հավանաբար դարձյալ շփոթությամբ նշել է № 3 (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 44):

¹³ Յու. Ավետիսյան, Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծության լեզուն, էջ 75:

¹⁴ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 77:

¹⁵ Հրագրան, նշվ. աշխ.: Մեկ այլ գրախոս՝ «Ասպետ» ստորագրությամբ, կարճատև մի հոդվածում նույն տեսանկյունից, սակայն առավել հանազամանորեն է բնութագրում Չոպանյանի «Թրթռումներ» ժողովածուն, տե՛ս «Թրթռումներ», «Հայրենիք», 1892, թիւ 180:

¹⁶ Գ. Յ. Ֆնտրյան, էջ 163:

րող գործերին գնահատության էջեր է նվիրել նաև Կարլեն Դավլաբյանը իր «Արշակ Չոպանյան: Կյանքը և գործը» մեծարժեք մենագրության մեջ: Անդրադառնալով և հակիրճ վերլուծելով Չոպանյանի հիշյալ ժողովածուների քնարական կերտվածքներից մի քանիսը՝ նա ցույց է տալիս դրանց գաղափարական շերտերը, հակումները, ապրումների մակընթացությունը՝ «Թրթռումների» կապակցությամբ մասնավորապես նկատելով, որ ժողովածուի կարևոր արժանիքը իր ժամանակաշրջանի շահերի տեսանկյունից այն էր, որ Չոպանյանը չափածոյի մեջ հաջողությամբ օգտագործել է աշխարհաբար արձակ լեզուն¹⁷, մի բան, որ, ինչպես տեսանք, արդեն նկատվել էր: Գրականագիտությանը ծանոթ էր նաև Դավլաբյանի այն դիտարկումը, թե Չոպանյանը իր առաջին իսկ գործերով ձգտել, գնացել է ռեալիզմի ոլորտը: Հարաբերական տարբերակում դնելով գրողի՝ քնարական և էպիկական տարրեր պարունակող գործերի միջև՝ նա գրում է. «Գուցեն պայմանական կլինի այդ սահմանազատումը, բայց մնում է այն տպավորությունը, թե քնական ստեղծագործություններում գործ ունենք ռոմանտիզմին հրաժեշտ տված, բայց նոր ուղու վրա դեռ խարխափող բանաստեղծի, իսկ էպիկական գործերում՝ արդեն հստակորեն դեպի ռեալիզմ գնացող գրողի հետ»¹⁸:

Այս կապակցությամբ ուշագրավ է նաև Գառնիկ Ստեփանյանի գնահատականը. «Որպես ակնավոր գրող նա (Ա. Չոպանյանը՝ Վ. Ա.) արժանի տեղ ունի ութսունական թվականների արևմտահայ ռեալիստական գրական շարժման մեջ...»¹⁹:

Ա. Չոպանյանի բանաստեղծության ռեալիստական բնույթի գնահատման տեսակետից չափազանց շահեկան է Վ. Կիրակոսյանի «Ռեալիզմի սկզբնավորումը արևմտահայ պոեզիայում» հոդվածը, որն իր մենագրության տողատակերից մեկում ընդամենը վկայում է Կ. Դավլաբյանը: Հարցի առնչությամբ Վ. Կիրակոսյանը նախ նկատում է. «Արևմտահայ գրականության պատմագրությունը, հանձին Օշականի, ժամանակին արձանագրել է. «Չոպանյանեն հետո մեր ռոմանտիկ բանաստեղծությունը... անկարելի դարձավ»²⁰, ապա տեսական խորիմացությամբ հիմնավորում. «...Չոպանյանի՝ պոեզիան էր պատկանում գալիքին՝ իբրև ներքին միտում, իբրև գեղարվեստական ձգտում: Անկասկած էր, որ պոեզիան մուտք է գործել ռեալիստական վերանորոգման բուն ոլորտը և, երբեմն տարամետ ուղղություններով, ձգտում է յուրացնել ռեալիզմի էսթետիկական տեսականորեն ու գործնականում: Եվ եթե հեշտ չէր ռեալիզմի՝ իբրև մտայնության հաստատումը ժամանակի աշխարհայեցողության ու հոգեբանության մեջ, ապա առավել ևս դժվար էր յուրացնել ռեալիստական գեղարվեստական մտածողության բարդ հա-

¹⁷ Տե՛ս Կ. Դավլաբյան, նշվ. աշխ., էջ 51:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 44:

¹⁹ Գ. Ստեփանյան, Արշակ Չոպանյան (ծննդյան 100-ամյակի առթիվ), «Պատմաբանասիրական հանդես», Եր., 1972, № 3, էջ 129:

²⁰ Վ. Կիրակոսյան, Ռեալիզմի սկզբնավորումը արևմտահայ պոեզիայում, էջ 139:

մակարգը ստեղծագործական պրակտիկայում, մանավանդ, երբ խոսքը վերաբերում էր քնարերգությանը: Այս տեսակետից արևմտահայ պոեզիայի պատմության մեջ իսկապես անփոխարինելի է Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծական ժառանգությունը»²¹:

Երիտասարդ Չոպանյանի առաջին ոտանավորները՝ իրենց բազմատարր տաղաչափությամբ ու բանաստեղծական ձևերի նրբագեղ պերճությամբ, որքան էլ յուրացված գերազանցապես ֆրանսիական պոեզիայի նվաճումներից, ունեն զգալի անմիջականություն. նրա ստեղծագործություններում ամեն ինչ թե՛ բնապատկերը, որ ձեռք բերեց ինքնուրույն թեմայի նշանակություն (264), թե՛ սիրո բուռն տենչանքը և հուսախաբությունը, թե՛ վիշտն ու հրճվանքը, հասկանալի է ու հուզիչ, կենդանի ու արտահայտիչ: Նույն ավանդական թեմաներն են, սակայն չափածո խոսքի թարմությամբ, նուրբ ճաշակով հորինված, երբեմն, հարկավ, տարօրինակ ու արտառոց, պատկերավոր մտածողության բաղադրիչների անսովոր համադրություններով ու «ոչ բանաստեղծական» միջոցներով, որ շատերին ընդունելի և հասկանալի չէին²², սակայն իր ներաշխարհով, զգացմունքների, ապրումների ու կրքերի բազմազանությամբ Չոպանյանի քնարական հերոսը դուրս չէր իրականությունից. դեռ հակառակը, նա ուներ հոգեբանական որոշություն, կենդանի դիմագիծ, կենսական հավաստիություն:

Ճիշտ է, Չոպանյանը պոեզիայի բնագավառում չստեղծեց նշանակալից արժեքներ, և «իբրև բանաստեղծ,- ինչպես գրում է Հ. Թամրազյանը,- մեծապես զիջում էր և՛ մեծ նախորդներին, և՛ մեծ հետնորդներին»²³, սակայն նա հայտնաբերեց գեղագիտական այն հայեցակետը, որը ինչ-որ իմաստով ծրագրային նշանակություն էր ունենալու եկողների համար: Այս դեպքում կարծեք քիչ էական է դառնում՝ հասա՞վ նա նշանակալից հաջողությունների, թե՛ ոչ. առավել կարևորը, կարծում ենք, բանաստեղծական նոր մտածողության հայտնաբերումն էր, քնարական աշխարհընկալման այն կերպի ձևավարումը, որ պետք է ավելի բարձր որակի հասներ հաջորդների մոտ, ստանար ավանդույթի ուժ՝ անցնելով զարգացման հետագա փուլերին: «Մեր նոր բանաստեղծութեան պատմութիւնը, շրջափոխութիւնը ոչ ոքի այնքան բան կը պարտին որքան Արշակ Չոպանեանին»²⁴, - գրում է այնքան դժվարահաճ Հ. Օշականը:

Այս հարցերը առանձնակի ուշադրության են արժանացել Վ. Կիրակոսյանի «Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890-1907 թթ.» բարձրարժեք աշխատության մեջ, որում երիտասարդ Չոպանյանի բանաստեղծական առաջին փորձերի ու դրանց նշանակության վերաբերյալ արվում են այնպիսի խիստ բնութագրական դիտարկումներ, որ պարզապես անհնար է շրջանցել:

²¹ Վ. Կիրակոսյան, Ռեալիզմի սկզբնավորումը արևմտահայ պոեզիայում, էջ 139:

²² Տե՛ս Յու. Ավետիսյան, Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծության լեզուն, էջ 77-78:

²³ Հ. Թամրազյան, Հայ քննադատություն, գիրք Գ, Եր., 1992, էջ 623:

²⁴ Յ. Օշական, Համապատկեր արևմտահայ գրականութեան, հ. 5, Երուսաղեմ, 1952, էջ 258:

Ներկայացնելով արևմտահայ բանաստեղծության զարգացման ընթացքը երկու դարերի սահմանագլխին, որ ուսումնասիրության զլխավոր նպատակն է, հեղինակը գրական-պատմական ու տեսական բազմաթիվ հարցադրումների լայն շրջանակում հատուկ տեղ է հատկացրել նաև Ա. Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերի քննությանն ու գնահատմանը: Եվ դա պատահական չէ, քանի որ Չոպանյանն էր դարավերջի տասնամյակի նշանավոր դեմքը²⁵, և նրա ստեղծագործությունն էր նոր՝ հետդուրյանական սերնդի բերած նորությունների, ստեղծագործական որոնումների ամենաբնորոշ արտահայտությունը, որ նոր, ավելի բարձր որակ պետք է առներ Ինտրայի ստեղծագործության մեջ, իսկ ավարտուն համակարգի արժեք ստանալը Մեծարենցի տաղերում, ինչպես նկատում է Վ. Կիրակոսյանը (9):

Ա. Չոպանյանի առաջին ստեղծագործությունների գնահատմամբ, նաև նրա կարծիքների, ասույթների, տեսական դատողությունների ու հարցադրումների, սակայն առավել գեղարվեստական նյութի անկողմնակալ վերլուծության հիման վրա է հիմնականում Վ. Կիրակոսյանը կառուցում իր եզրահանգումները՝ ըստ անհրաժեշտության դրանք լրացնելով դարավերջի գեղարվեստական մտքի ծավալումների շուրջ բանաստեղծ-քննադատի խորհրդածություններով, որոնք միանգամայն սպառիչ բնութագրում են նաև հենց իր՝ Չոպանյանի գեղագիտական որոնումների բովանդակությունը, նրա բանաստեղծական փորձերի գաղափարական պարունակությունն ու բազմաշերտ կառուցվածքը, նաև այդ փորձերին հատուկ գեղարվեստական համադրությունը:

Քանի որ դժվար է մեկ առ մեկ անդրադառնալ գիտնականի՝ Չոպանյանի բանաստեղծություններին տված բոլոր վերլուծություններին, ընդհանրական հակիրճ խոսքով միայն նկատենք, որ մեջբերված բանաստեղծական բազմաթիվ հատվածների օրինակով Վ. Կիրակոսյանը ցույց է տալիս, որ գրողը ձգտել է հայ բանաստեղծության դարավոր ավանդույթները հարստացնել եվրոպական, հատկապես ֆրանսիական գրականության նորագույն ժամանակների գեղարվեստական նվաճումների ու հատկանիշների յուրացմամբ (99), ձգտում, որը, սակայն, նորագույն գրական ուղղությունների՝ մասնավորապես պառնասականների, սիմվոլիստների, իմպրեսիոնիստների գեղագիտության գործնական ընդօրինակման փորձերից այն կողմ գրեթե չի անցել ու դարձել համադրական որակ, ուրեմն, ինչպես գտնում է գրականագետը, չափազանցված է արևմտահայ գրականության որոշ պատմաբանների այն համոզումը, թե Չոպանյանը պառնասական ուղղության հիմնադիրն է մեզանում (9): Իրավացի է Վ. Կիրակոսյանը, որովհետև երբ անկաշկանդ ու առավել ուշադիր ենք կարդում Չոպանյանի բանաստեղծական փորձերը, նրանցում տեսնում ենք այնպիսի ակնառու հատկանիշներ, որոնք ոչնչով չեն առնչվում պառնասական պոեզիային: Բանաստեղծի չափա-

²⁵ Տե՛ս **Գ. Անանյան**, Երկու դարի սահմանագծում, «Գրական թերթ», 1985, № 52, էջ 2:

ծո գործերի համար առավել բնորոշն այն է, որ հետաքրքիր խաչաձևումներով իրար փոխհաջորդում են գեղարվեստական տարբեր մտածողության գծեր: Այս առումով գիտական խորունկ ներթափանցումներով են մեկնաբանված «Ատէ բայց մի մոռնար զիս», «Կովը», «Ասուպներ», «Կապոյտ հնչեակ», «Մեռնիլ», «Երազի մը մէջ...», «Կապը», «Երգը», «Լոգուհիները» (համապատասխանաբար՝ 44-45, 59, 60, 61, 67, 68, 78-79, 80, 87) խորագրերով բանաստեղծությունները և ուրիշներ:

Ա. Չոպանյանը իր ծրագրային հղացումները գլխավորապես իրագործեց՝ հարստացնելով արևմտահայ պոեզիայի ժանրային համակարգը, ձգտեց բանաստեղծական ձևի կատարելության, բարձրացրեց լեզվական մշակույթը, պատկերներին հաղորդեց կառուցվածքային յուրահատկություններ, սակայն, ինչպես նկատում է Վ. Կիրակոսյանը, ձևը վերջիվերջո նրա համար դարձավ ու մնաց ինքնանպատակ (111): Այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ քնարերգության բնագավառում երիտասարդ բանաստեղծի նորարարական փորձերը միայն գեղեցկագիտական նպատակներ չէին հետապնդում, հանգամանք, որ նկատում է նաև ինքը՝ անվանի գրականագետը (64):

Ճիշտ է, Ա. Չոպանյանը երբեք էլ չհրաժարվեց ռոմանտիկական ավանդույթներից՝ բացառիկ գրական-պատմական նշանակություն վերապահելով հատկապես ռոմանտիկական բանաստեղծությանը (363), սակայն նա նորագույն քնարերգության ապագան տեսնում էր առավել լայն տարածության մեջ և այս առումով հատկապես կարևոր նշանակություն էր տալիս ռեալիզմին: Վերջինս նրա համար միջոց էր դուրս գալու ամեն տեսակի սահմանափակություններից, որով էլ պետք է պայմանավորել նրա անկաշկանդ մղումը դեպի եվրոպական գրականության մեջ հայտնի ուղղությունները: Նա անկաշկանդ օգտագործեց գեղարվեստական տարբեր համակարգերի բանաստեղծական հնարքները՝ ընդարձակելով իրականության գեղարվեստական յուրացման շրջանակները: Ա. Չոպանյանը ստեղծեց «բնապաշտության մի նոր որակ, որ, - ինչպես նկատում է Վ. Կիրակոսյանը, - հետագայում զարգանալով ու խորանալով՝ պետք է դառնար դարասկզբի մեր բանաստեղծության մայր երակներից մեկը» (73):

Եթե մի կողմից Չոպանյանը արևմտահայ քնարերգության մեջ տասնամյակների ավանդույթ ունեցող բանաստեղծությունը ազատեց ռոմանտիկական իդեալականացման պայմանականություններից, ապա մյուս կողմից ձգտեց դեպի ժողովրդական բանահյուսությունն ու ազգային հարուստ ավանդույթները: Ժողովրդական գեղարվեստական մտածողության պարզ ձևերը նրա համար դարձան ընդօրինակելի և կիրառելի: Դիպուկ է ասված. «Ինքնաբուխ, բնական զգացմունքի արնելյան կիրքը Ա. Չոպանյանը ենթարկում էր ֆրանսիական մտածողության հղկված կարգ ու կանոնին...» (86):

Մեր ժողովրդական երգերի, խաղիկների ու պատկերամտածո-

դության (85-86), մոտիկ նախորդներից Պ. Դուրյանի (46), ժամանակակիցներից Թովմաս Թերգյանի (35-37, 42), Դանիել Վարուժանի (87-88)) առանձին ստեղծագործությունների հետ ըստ ամենայնի ուշագրավ ու հետաքրքիր համեմատությունները առավել տեսանելի են դարձնում Չոպանյանի բանաստեղծությանը բնորոշ բազմաթիվ առանձնահատկություններ: «Լոգոսիների» վերլուծությամբ, օրինակ, Վ. Կիրակոսյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես Գողթան երգերի, նաև միջնադարյան տաղերգության աշխարհիկ ու բնապաշտ ոգու վերակենդանացմամբ Չոպանյանը կանխել է 20-րդ դարի 10-ական թվականների հեթանոսական շարժման ինչ-ինչ միտումներ (88): Չոպանյանի քնարերգության ազգային բանահյուսական նստվածքների մասին խոսելիս Վ. Կիրակոսյանը վկայաբերում է Պիեռ Կիյառի, Էմիլ Վերհառնի գնահատականները, որոնք դարձյալ հաստատում են Չոպանյանի քնարերգության կապը ազգային հարուստ ավանդույթների հետ (86):

Աշխատության մեջ հետաքրքիր են նաև Չոպանյանի՝ արևմտավրոպական հեղինակների, մասնավորապես Լկոնտ դը Լիլի (59), Շառլ Բոդլերի (68, 79), Թեոֆիլ Գոթիեի (63) գեղարվեստական մտածողության առնչակցություններին վերաբերող տեսական ու գործնական դիտարկումները:

Վ. Կիրակոսյանի խորհրդածությունները Ա. Չոպանյանի բանաստեղծական առաջին փորձերի, գեղարվեստական մտքի ծավալումների շուրջ ավարտվում են այն եզրակացությամբ, որ որքան էլ նա իր նորարարական փորձերով չնվաճեց նոր փուլ նշանավորող լուրջ արժեքներ, սակայն ստեղծագործական իր նորություններով, արվեստի բազմազան լեզվի կիրառությամբ, չկտրվելով ազգային հարուստ ավանդույթներից, բերեց քնարական աշխարհընկալման մի նոր համակարգ (20)²⁶, բանաստեղծության բոլորովին այլ որակ, որը, լինելով 1890-ական թվականների առաջին կեսի բանաստեղծական որոնումների ամենաբնորոշ արտահայտությունը, դարձավ նաև 20-րդ դարամուտի արևմտահայ բանաստեղծության բուռն տեղաշարժերի մեկնարկն ու նախապատմությունը, գրական կյանքի ելակետն ու շարժիչը: Սրանով է պայմանավորված Ա. Չոպանյանի ստեղծագործության բուն արժեքը՝ որպես զարգացման անցումային աստիճան:

Ակներև է, Չոպանյանի բանաստեղծական առաջին փորձերից շատերը այսօր ունեն ճանաչողական արժեք, նրա բազմարդյունք ժառանգության մեջ իրենց նշանակությամբ զբաղեցնում են երկրորդական տեղ և կմնան սոսկ գեղարվեստական զարգացման պատմական շղթայի մեջ, սակայն, ինչպես պատկերավոր գրում է Վ. Կիրակոսյանը, Չոպանյանին ու նրա սերնդակիցներին «վիճակված էր կատարել հողի մեջ նետված սերմի խորհուրդը... անհետանալ ապագա բերքի մեջ մի նոր գոյավիճակի վերադառնալու համար» (100-101):

²⁶ Տե՛ս նաև **Յու. Ավետիսյան**, Արշակ Չոպանյանի բանաստեղծության լեզուն, էջ 77:

ВАЧАГАН АВАГЯН – Поэт Аршак Чобанян на рубеже двух столетий. – Большинство своих стихов Аршак Чобанян написал в первые два десятилетия своей литературной деятельности, в 1890-1900 гг. Поэтический опыт Чобаняна был анализирован как в прошлом, так и в настоящее время. Максимально используя уже знакомый материал, в статье особое место отводится ценному исследованию известного литературоведа Владимира Киракосяна «Западноармянская поэзия 1890-1907 гг.» (1985), в котором в широком кругу многочисленных литературно-исторических и теоретических вопросов особое место уделено рассмотрению и оценке поэтического опыта Чобаняна. В частности, используя это исследование, автор показывает роль А. Чобаняна в развитии западноармянской поэтической мысли на рубеже двух столетий. Хотя своими экспериментами он не имел серьезных достижений, знаменующих новый этап, однако эти творческие поиски привнесли совершенно иное качество поэзии, которая, являясь наиболее характерным выражением поэтических исканий первой половины 1890-х годов, стала началом активных процессов в западноармянской поэзии.

Ключевые слова: *Аршак Чобанян, Владимир Киракосян, западноармянская поэзия, конец 19-го века, искусство, поиски, новаторство, реализм, сочетание, эстетика, форма, традиция*

VACHAGAN AVAGYAN – Poet Arshag Tchobanian on the Border of Two Centuries. – Most of his poems Arshag Tchobanian has written during the first two decades of his literary activity - in 1890-1900. Tchobanian's poetic experiments have been studied both in the past and in relatively new times. Presenting the already familiar material as much as possible, the article gives a special place to the valuable work "Western Armenian Poetry in 1890-1907" (1985) by famous literature specialist Vladimir Kirakosyan, where a broad analysis and evaluation of Arshag Tchobanian's poetic experiments is done. In particular, using this study, current paper's author shows what role Tchobanian played in Western Armenian poetry on the border of two centuries. Although he did not gain serious achievements marking a new stage with his experiments, his creative novelties brought a completely different quality of poetry, which, being the most characteristic expression of the poetic searches of the first half of the 1890s became a start of active movements in Western Armenian poetry in the beginning of the 20th century.

Key words: *Arshag Tchobanian, Vladimir Kirakosyan, Armenian-Armenian poetry, late 19th century, art, searches, innovation, realism, combination, aesthetics, form, tradition*

О КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА СОВЕТНИКА В ЭПИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКАХ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (Т. Мэлори, «Смерть Артура» и Ло Гуаньчжун, «Троецарствие»)

НАТАЛИЯ ГОНЧАР-ХАНДЖЯН

В современном мире мы имеем дело с институтом советника, вписанным в систему государственного устройства. Уровень иерархической и функциональной структурированности этого государственного института, ранжированности, детализации по компетенциям обуславливается развитостью государства, его целеполаганием и масштабностью во внутренней и внешней политике. В свете действующих в мире уже в наше время процессов, тенденций и функционирующих в них институтов актуализируется обращение к историческим и литературным памятникам прошлого, отражающим факты и фигуры, сюжеты, контент и концепты, корреспондирующие как некая глубинная корневая основа с контентом и концептами сегодняшней жизни. С этой точки зрения могут представить определенный интерес сопоставительно изложенные автором статьи наблюдения относительно роли и специфических черт фигуры советника в двух рассмотренных выдающихся памятниках средневековой литературы – английской и китайской. При наблюдениях по этим памятникам следует учитывать и учитывается их разножанровость, принадлежность к разным литературным традициям: европейский рыцарский роман («Смерть Артура»), китайский исторический роман («Троецарствие»), что сказывается и различным соотношением в них исторически-реального и вымыслено-фантастического.

Ключевые слова: *государство, политика, советник, памятник средневековой литературы, «Смерть Артура», «Троецарствие», концепция, цель, средства*

Научная мысль и деятельность, в частности в различных областях гуманитарного – человековедческого и обществоведческого – знания (при междисциплинарном их сотрудничестве), придерживалась в своем развитии и продолжает придерживаться как одного из важнейших принципа историзма, выявления и осмысления исторического опыта, корреспондирующего с явлениями, тенденциями, процессами, имеющими место в новый, данный исторический период, проливающего свет на бытующее в современности.

Вписанный в современном мире в систему государственного устройства, в развитых государствах функционально структурированный, ранжированный, детализированный по компетенциям институт советника имеет свою историю (и предысторию), свой набор архетипов различной природы и давности.

С началом возникновения цивилизации и становления государственных институтов представление об идеальном управлении государством и состоянии власти опирается на прочный тандем государя и жреца. При

четком разграничении ролевых функций жрец (трансцендентное начало, дополняющее и уравнивающее законодательное начало) как носитель сакрального знания выступает в роли мага и волшебника, провидца и предрекаателя, произносимое им слово воспринимается как оракул, его духовная власть непоколебима. С наступлением процесса глобализации, сопряженного с нескончаемыми войнами и завоевательными походами, первоначально самостоятельная функция жреца как носителя божественной воли трансформируется во вспомогательную роль советника государя, принявшего на себя функцию божественного означаемого: напр., китайский император как сын Неба, царь (король) как наместник Бога на земле. Критерием «благоразумия государя», статусно являющегося единственным связывающим звеном трансцендентного и земного, выступает выбор советника: «Умы бывают трех родов: один все постигает сам; другой может понять то, что постиг первый; третий – сам ничего не постигает и постигнутого другим понять не может. Первый ум – выдающийся, второй – значительный, третий – негодный<...> когда человек способен распознать добро и зло в делах и в речах людей, то, не будучи сам особо изобретательным, он сумеет отличить дурное от доброго в советах своих помощников»¹. В таком случае при явной – доминантной – оппозиции верх (правитель) / низ (помощник-советник), в скрытой оппозиции имеем верх (помощник-советник) / низ (правитель). Социально визуализируемая «Персона» (правитель) функционирует, следуя решениям, которые принимает остающийся в «тени» помощник, тот, кого Юнг определяет как архетипический образ «Мудрого Старца», чья тенденция — «будить мышление»². Выбирая подходящий объект, способный стать воплощением его идей, Старец с помощью продуманных и точных ходов показывает ее герою <...> предупреждает об опасностях и снабжает средствами, необходимыми для того, чтобы встретить их во всеоружии» (К.Г.Юнг). Знание, размышления, проницательность – определяющие для контаминирующего с типом юнгианского «Старца» образа советника, который, в то же время, великолепный PR стратег. В теории Юнга старик (он же мудрец) является волшебником и «имеет двойную натуру эльфа». В качестве иллюстрации приводится «крайне поучительная» фигура Мерлина (артуровский цикл), который «в одних своих проявлениях выступает воплощением доброго, в других — злого» (К.Г.Юнг).

Мерлин, широко известный (начиная с XI-XII вв.) по многочисленным средневековым европейским нарративам, представлявшим его как мага, колдуна, прорицателя, предстает в романе Томаса Мэлори (созданном в XV веке, в Англии эпохи упадка феодализма) в образе не столь фантастическом, сколько рационалистически переосмысленном³. Он предстает здесь как многознающий и многоопытный, дальновидный (“провидящий”) и, можно сказать, всекомпетентный (т.е. многофункциональный) советник

¹ **Николо Макиавелли.** Государь. М., Художественная литература, 1982, с.369.

² **К.Г.Юнг.** Душа и миф. Шесть архетипов. <https://cpp-r.ru>2015/08>. Далее, по указанному источнику, в тексте: (К.Г.Юнг).

³ См.п.4 в Примечаниях **И.М.Бернштейн:** **Томас Мэлори.** Смерть Артура. М., Наука (Лит. памятники), 1974, с.835. Далее ссылки на указ. издание в тексте в скобках.

короля. Он приходит в роман со своей стратегической целью, реализации которой служат применяемые им тактические средства, в частности и магические, колдовские.

В своей статье «Артуровский цикл и развитие феодального общества» английский литературовед У.Мортон, обращаясь к роману-эпосе Томаса Мэлори как к итоговому произведению в долгой истории складывавшегося в Европе «артуровского цикла», прослеживает «противоречивую» соотношенность, взаимосвязанность в романе наследуемых от «артуровского цикла» идей рыцарства, «духа старинных времен» и уже идущего им на смену в эпоху самого Мэлори «присущего XV столетию нового духа практицизма»⁴. И как ни парадоксально, именно в этом «новом духе практицизма» (причем, на наш взгляд, наиболее явно) концептуализируется у Мэлори наиболее фантастически-легендарный образ Мерлина, порожденный в «старинные времена» и – в силу происходящего во времена новые – трансформирующийся здесь из не чуждого «дьявольщине» колдуна-прорицателя в предвидящего и проецирующего события советника короля, направляющего и организующего действия и самого короля, и его подданных – баронов, рыцарей, епископа Кентерберийского и прочих, в определенной степени используя при этом и свой колдовской инструментарий. Артур появляется на свет и становится королем по «сценарию» Мерлина, будучи королем – действует и другим рекомендует действовать по его «советам», «указам», «наущениям»⁵. И как не заметить, что в мерлиновом «сценарии», – как он разыгрывается в романе Мэлори, – уже проступают идеи, концепция, которые вскоре (в начале XVI века) развернет в своих политических трактатах итальянец Николо Макиавелли («Государь», 1513, и др.)

В поведении Мерлина присутствует значительная доля «макиавеллизма»: этические нормы приносятся в жертву общегосударственным ин-

⁴ См. в частности раздел 4 этой статьи в «Приложениях» указанного издания, с. 784-792.

⁵ Текст романа изобилует примерами тому, приведем лишь несколько: «И пришел к Артуру Мерлин и дал ему совет...» (23); «Сюда, по совету Мерлина, созвал король своих баронов...» > Стал король спрашивать у баронов совета. Никакого совета они ему не дали, сказали лишь, что сил у них (для предстоящей войны – Н.Г.-Х.) довольно. – Хорошо сказано, – молвил Артур. – Я благодарю вас за храбрость. Но, может быть, вы все, кто любите меня, спросите совета у Мерлина? Ведь вам ведомо, как много он для меня сделал и как много всего знает. Когда увидите его перед собою, то поклонитесь ему челом и попросите, чтобы дал наилучший совет» (23); «Всего собралось пятнадцать тысяч, верхами и пешими, и было у них, заботами Мерлина, припасов вдоволь» (26); «А там по Мерлинову указу еще раньше так было заведено...» (27); «И говорит Мерлин трем королям (Артур и два его союзника – Н.Г.-Х.): – Теперь делайте так, как я вам скажу. <...> И сказали трое королей и все бароны, что это Мерлин задумал отлично, и как он говорил, так и было сделано» (28,29); «А Мерлин меж тем явился к королю Лоту... и задержал его своими притчами-предсказаниями, покуда Неро и его люди не были разбиты. <...> – Увы, – вскричал король Лот, – позор мне; ибо по моей вине погибло немало славных мужей, ведь выступи мы с ним вместе, не нашлось бы на свете воинства, равного нашему. Но этот обманщик посмеялся надо мною своими предсказаниями. / Все это сделал Мерлин, ибо он знал, что, окажись король Лот со своим войском на поле битвы, король Артур был бы убит и все его полки рассеяны и уничтожены. Мерлин-то знал, что из двух королей одному пасть мертвым в тот день; и как ни жаль ему было и того и другого, но из двух он предпочитал, чтобы убили Лота Оркнейского, нежели Артура» (59,60); «Но Мерлин предостерег короля темными словами, что Гвиневера – не подходящая для него жена... » (73); «И по Мерлинову совету повелели ему король с королевой рассказать всю правду <...> После этих слов Мерлина пожаловал король Артур Тору графский титул и земли, недавно ему доставшиеся» (85) и мн.др.

тересам. «Цель Макиавелли – поднять Италию до уровня государства» (Гегель)⁶, цель Мерлина – объединение всех разрозненных королевств Британии под эгидой законного короля Артура во имя создания мощного и несокрушимого королевства. Мерлин не брезгует самыми низменными средствами и прибегает к подлогу, чтоб удовлетворить страсть короля Утера к супруге герцога Тинтажельского, Игрейне, и за это требует награды: «И если король Утер хорошо наградит меня, и поклянется исполнить мое желание, отчего больше пользы и славы будет ему, нежели мне, тогда и я сделаю так, что и его желание целиком сбудется»(14). Заключение сделки между королем и магом, которого считают порождением дьявола и чародеем (см.:22)), отсылает к другому средневековому сюжету – о Фаусте, продавшем душу дьяволу, и Мерлин предстает двойником Мефистофеля. В то же время, если Утер добровольно идет на сделку, имея, тем не менее, возможность от нее отказаться и «сохранить лицо» (интернальный локус контроля), то его наследник Артур утрачивает сходство с Фаустом, поскольку из цели становится для Мерлина средством осуществления его идеи государственности (экстернальный локус контроля). Другая возможная ипостась Мерлина – это Великий Инквизитор, чья власть зиждется на краеугольном «чудо-тайна-авторитет». Так, Мерлин прибегает к «чуду с мечом», использует христианские праздники, пробуждающие высшее религиозное чувство (авторитет), для продвижения своих целей широко применяет магию, чему находим целый ряд подтверждений в артуровской саге. Таким образом, перед нами примеры подлога, манипуляции и формирования выученной беспомощности (через подчинение чуду), но именно таким путем усилиями Мерлина закладывается основа прочного государства: «У государства нет более высокого долга, чем уничтожить всеми имеющимися у него средствами всех, кто угрожает безопасности и самому существованию государства»⁷. Мерлин с самого начала заботится о будущем правителе, мотивирует и направляет его: «Не опасайтесь ничего, сэр, но смело выходите и говорите с ними: и не щадите их, отвечайте и, как подобает королю и повелителю, ибо все равно возьмете вы над ними верх, хотя они того или нет» (22).

Из «двойственной эльфийской природы» (К.Г.Юнг) легендарного Мерлина вытекает и парадокс его судьбы и трагического конца: ослепленный (обуянный) страстью к Ниневе, Мерлин обучил ее своему магическому мастерству и дал заточить в наглухо запертой пещере. Этой версии, воспринятой из ранних источников своего романа, следует и Мэлори. Если голосом, в стилистике автора не старинных уже, а новых времен здесь Мерлин загодя предрекает или предвидит смерть Артура как «славную», потому что он погибнет в бою («должен» погибнуть, «ибо такова божия воля, чтобы тело ваше понесло кару за ваши дурные дела»), то ему, Мерлину, предстоит погибнуть смертью «позорной» – «быть заживо зарытым в землю», против него обернется собственная греховность, «дурные дела», приправленные «дьявольщиной», чудесами колдовства (что и видим мы в начале части IY, завершающей первую книгу в составе романа – «Повесть о короле Артуре»).

⁶ Цит. по вступ. статье **К.Долгова** в указ. издании «Государя» Макиавелли, с.11.

⁷ Там же (вст. статья), с.19.

Говоря о глобальном мифе, опирающемся на альянс государь-советник, отметим, что он универсален и охватывает не только индоевропейский, но и тибето-китайский сегмент. Здесь выделим как наиболее значимую в средневековой китайской литературе в этом контексте фигуру Чжугэ Ляна, чья историческая неопровержимость подтверждается документальными источниками⁸ и который в отражающей события и фигуры III века историзованной эпопее Ло Гуаньчжуна «Троецарствие» (XIV век) выступает в роли юнгианского «мудрого старца». Ханец по национальности, премьер-министр в царстве Шу, Чжуге Лян, согласно китайской традиции, носит различные наименования-прозвища, свидетельствующие о его способностях, достижениях, заслугах: Кунмин (умный, просвещенный), Волун (затаившийся, дремлющий дракон), Фулун (выжидающий мудрец, отшельник), посмертно Чжун Ухоу – из уважения к его военным способностям и заслугам; в городе Чэнду имеется храм «Ухоу», названный в честь Чжуге Ляна⁹. В национальном китайском театре Чжугэ Лян представляется в образе мудрого старца в даосском одеянии – белоснежной накидке из перьев аиста, даосском головном уборе – шелковой повязке и с веером из журавлиных перьев в руке. Примечательно, что на самом деле Чжугэ Лян, состоящий советником при зрелом Лю Бэе и направляющий все его действия, принимающий все стратегические решения – и дипломатические, и военные (еще один пример оппозиции верх/советник/ – низ/государь/), очень молод и впоследствии намного переживет своего «государя», приняв на себя его функции. В 207-ом году, на момент встречи с Лю Бэем, удачным полководцем, впоследствии шуйским государем Сянь-чжу, Чжугэ Ляну 25-26 лет. Чжугэ Лян, каким он предстает в романе Ло Гуаньчжуна, охватывающем временной отрезок в 78 лет, обладает доминантными чертами анимы по Юнгу, «наделенной значительным обаянием и силой воздействия. Она часто является в слишком уж юной форме и, в свою очередь, прячет могучий архетип мудрого старца» (К.Г.Юнг). Хотя сам он замечает, что «слишком я молод и познания мои ничтожны»¹⁰, реальный возраст Чжугэ Ляна невольно игнорируется читателем, поскольку на передний план выдвигаются его статусные атрибуты (колесница, эффектная амуниция), почтительное обращение к нему 46-летнего Лю Бэя (учитель, мудрец), его высокий интеллект и глубокие познания, предполагающие определенный пройденный путь. Подобный статус в мирное время реально потребовал бы долгих лет и даже десятилетий, но военное время при определенных стратегических талантах благоприятствует скорейшему достижению самого высокого положения в военной иерархии; что касается познаний в астрологии и прочих «пограничных» науках, позволявших на несколько ходов вперед предугадать развитие воз-

⁸ Подробно о Чжуге Ляне (III век) как о выдающемся китайском государственном деятеле, мыслителе, полководце, авторе ряда сочинений по вопросам военной теории (а также и управления вообще), о самом знаменитом его трактате по военному искусству, охватывающем целый ряд проблем гуманитарного характера, см. в монографии: Д.П.Шульга, А.А.Мерзлякин. «Вертоград полководца» Чжуге Ляна на стыке дисциплин. Новосибирск, Омега-принт, 2016.

⁹ См. указ. кн., с.15.

¹⁰ Ло Гуаньчжун. Троецарствие. М., Художественная литература, 1984, с.226. Далее ссылки по указанному изданию в тексте в скобках.

можных сценариев и вывести из игры конкурентов без всякого видимого воздействия со своей стороны, то в романе акцент ставится на знание магии, которым владели даосские монахи, к числу же их принадлежал и Чжугэ Лян, по крайней мере даосский монах воспитывал и просвещал его, приобщал ко многим знаниям, к «учености».

В романе У Чэн-эня «Путешествие на Запад», несущем ценности буддийского учения, даосизм с приписываемой ему магической составляющей преподносится в негативном контексте. С помощью Великого Мудреца и верного сподвижника монаха-Трипитаки, направляющегося в Индию за священными буддийскими сутрами, Сунь У-куну удастся разоблачить узурпатора-даоса, чародея, способного вызывать ветер и дождь, и вернуть престол страны Уцзиго законному правителю: «На императорский престол //Взошел тот чародей//И сходством с государем смог//Он обмануть людей.// Но хорошо, что я пришел://Послушник воскрешен,//Теперь с учителем моим //Пойдет на Запад он.//И послушания обет//Учителю принес://Он – настоящий государь,//Волшебник же – даос»¹¹. Последователи ложного учения, какими их считают сподвижники буддизма, в романе У Чэн-эня имеют сходство с алхимиками: «Эти бессмертные умеют также из песка плавить ртуть <...>, погружаться в самосозерцание, знают, как воду превращать в масло, а камень – в золото»¹². С другой стороны, тот же Сунь У-кун признается, что «даосизм делает людей умными и рассеивает все сомнения»¹³.

Известно, что исторический Чжугэ Лян, страдавший задержкой речевого развития (вплоть до девяти лет он не мог разговаривать), своим излечением, как и обширными знаниями в географии, астрологии, практическом применении теорий Инь и Янь в военном деле обязан взявшему его на обучение пожилому монаху-даосу, у даосов перенял он и основные концепции построения государства и ведения войны, впоследствии изложенные в его трактате «Цзянь Юань» (первоначально «Чжугэ Лянь чжуань», в русском переводе указанный нами выше «Вертоград полководца»). Как и его наставники-даосы, Чжугэ Лян полагает, что «сильная армия и искусные полководцы нужны как сдерживающая мера, вооруженные столкновения нежелательны»¹⁴, а взаимоотношения с солдатами должны быть построены на равноправии и заботе о подчиненных. Быть наравне с солдатами означает отказ от привилегий: «Летом не обмахивайся веером. В дождливую погоду не используй зонт»¹⁵. Таким образом, накидка, зонт, веер – камуфляж, призванный поражать воображение, а не служить утилитарным целям. Чжугэ Лян использует узнаваемый образ, чтоб держать, в частности, в напряжении соперников и даже после смерти (прием с деревянной статуей (682,747). Отсюда поговорка: «Мертвый Чжугэ Лян способен обороняться»). Верный кодексу Хоу, изложенному в его труде (глава 21, пункт 13), «выполнять все служебные обязанности и быть готовым

¹¹ У Чэн-энь. Путешествие на запад. Том 2. М., Полярис, 1994, с.239

¹² Там же, с.323.

¹³ Там же, с.429.

¹⁴ Д.Шульга, А.Мерзликин..., с.70.

¹⁵ Там же, с.75.

пожертвовать собственной жизнью ради государства»¹⁶, литературный Чжугэ Лян, как и его исторический прототип, остается верен идее государственности и после смерти государя: «Нет, лучше умереть, чем нарушить волю государя!» (578).

В обеих средневековых культурах – европейской и восточной – советники-волшебники выступают преданными поборниками и проводниками идеи государственности и бескомпромиссной верности своему избраннику-государю. Особенно ценна преданность Чжугэ Ляна, поскольку для него потомок Ханьской династии Лю Бэй – не средство, а цель, в отличие от Мерлина, использующего Артура, чтобы посредством его заложить основу прочного государства. Черты архаического жреца, **не управляющего государем, а управляющего совместно с государем**, в Чжугэ выражены, несомненно, явственнее, его поразительные магические свойства опираются на самом деле на логический императив разума, а исполнение магических ритуалов, как в примере сооружения алтаря Семизвездия (306), представляется великолепно обставленным шоу, призванным «держать в постоянном восхищении и напряжении подданных, поглощено следящих за ходом событий» (Макиавелли, 336). Благодаря Мерлину Артур побеждает в битве против одиннадцати королей; благодаря умению принимать нестандартные решения, определенному политическому авантюризму Чжугэ Ляна, его продуманной стратегической программе, рассчитанной на продолжительный срок, и после смерти Лю Бэя при слабом правителе Хоу-чжу (Лю Шае – сыне Лю Бэя) царство Шу сохраняет твердые позиции. «Пойми наконец: с тех пор, как я покинул свою хижину в Наньяне, – говорит Чжуге Лян, ведущий упорную войну на покорение маньских племен с их воинственным вождем Мын Хо, – я ни разу не терпел поражения. Ты должен покориться» (568,570)¹⁷. К ставшим хрестоматийными примерам стратегических моделей выхода из трудной ситуации, примененных Чжугэ Ляном (использование лодки с соломой для добычи стрел, молитва Восточному ветру, каменный лабиринт, тактика пустого форта) следует отнести и то, как Чжугэ Лян провоцирует полководца Сунь Цуаня Чжоу Юя к действиям против могущественного Цао Цао (гл.44, с.269-272).

¹⁶ Там же, с.105.

¹⁷ Страницы романа (562-592), описывающие поведение Чжуге Ляна в процессе шести сражений и, наконец, в седьмом покорения маньцев с их вождем Мын Хо особо примечательны с точки зрения концептуальной характеристики образа действий Чжуге Ляна. Шесть раз одержав победу в сражении, взяв в плен и воинов, и их вождя, Чжуге Лян отпускает и воинов, и упорствующего вождя. В седьмой раз: «Не успел Мын Хо опомниться, как очутился в плену<...> Когда привели Мын Хо, он опустился на колени, но Чжуге Лян приказал развязать его и угостить вином. Затем он распорядился устроить для маньского вождя, его жены, младшего брата Мын Ю, правителя дуна Дайлай и других приближенных пир в отдельном шатре. Во время пира к ним вошел какой-то человек и сказал, обращаясь к Мын Хо: - Чжуге Лян не желает тебя видеть и приказал мне вас всех отпустить на свободу. Можешь снова собирать войско и воевать. А сейчас уходи! – С древнейших времен не случалось, чтобы семь раз брали в плен и семь раз отпускали! – со слезами воскликнул Мын Хо. – Я хоть и чужеземец, но знаю, что такое долг и этикет! Мын Хо на коленях подполз к шатру Чжуге Ляна и, сбросив с себя одежды (что означало готовность покориться – Н.Г.-Х.), стал просить прощения. – Я покоряюсь, – сказал он. – Все мои сыновья и внуки будут славить твое милосердие! Услышав это, Чжуге Лян пригласил Мын Хо в свой шатер и устроил в его честь угощение. Затем он назначил Мын Хо правителем дуна и вернул ему все отнятые у него земли. Так были покорены Чжуге Ляном южные земли (с.691).

При определенных переключках и сходстве поведенческих моделей между Мерлином и Чжугэ Ляном явственны различия: Мерлин стар и непредставителен ни видом своим, ни одеждой. Чжуге Лян молод, хорош собой («Высокий, с лицом белым, словно прекрасный нефрит <...> движения его были плавны, непринужденны, осанка как у бессмертного духа») (226), всегда – в эффектном облачении («в шелковой повязке на голове, в белоснежной накидке из перьев аиста» (там же)); Мерлин постоянно меняет обличия (см. с. 39,57 и др.), Чжуге Лян верен образу монаха-даоса и использует это в том числе в своих дальновидных стратегических планах. Мерлин заключает сделку с королем Утером, забирает у него дитя, передает на воспитание кому считает нужным и в дальнейшем действует по своей программе; Лю Бэй же сам ищет встречи с Чжугэ Ляном, трижды приходит в его хижину и терпеливо ожидает его пробуждения, чтобы попросить его помощи в качестве советника. Хорошо известны происхождение Чжугэ Ляна, состав его семьи, появление его сына Чжугэ Чжана, достойного продолжателя целей своего отца, князя Воинственного, сюжетно обусловлено и закономерно, но, в то же время, Чжугэ Лян, превыше всего ставящий интересы государства, воплощенного для него в восстановлении власти Хань, свободен от семейной зависимости (в этом можно видеть и его извечное противостояние с приверженцами конфуцианской этики, в романе нашедшее отражение в сцене диспута с учеными-конфуцианцами царства У, над которыми Чжуге Лян (прибывший сюда с важной дипломатической миссией – договориться о военном союзе) одерживает верх, уверенно, без запинки, и остроумно, и убедительно отвечая на каждый заданный ему вопрос, в том числе о государях и роли советников¹⁸ (см.с.260-268). О Мерлине же ничего не известно, семейные связи отсутствуют, в то же время он впадает в полную зависимость от пагубных для него женских чар. Так, Мерлин, чей образ неизменно является вводным в многочисленных вариациях повествований о правлении легендарного короля бриттов, терпит фиаско и лишается статуса «мудрого старца», поступившись высшим - государственными интересами, поддерживаемыми трансцендентной функцией мага-жреца, ради низшего – низменного вождения,, эротического влечения, в то время как Чжугэ Лян поднимается над этическими категориями (родственные связи, созерцательное одиночество, уединенная ученость) во имя высшего и берет на себя социальную роль – жреца при государе. По Юнгу, жрец выступает «земным воплощением манна-личности», соответствующей понятию «сверхъестественно-эффективного», в частности – «...превосходству совершенного мудреца» (выделено нами – Н.Г.-Х.).

¹⁸ См. на с.262: «... разве согласился бы он (Лю Бэй – Н.Г.-Х.) захватить земли человека, носящего ту же фамилию, что он сам? Вот где великая гуманность, вот где великая справедливость! Вспомните, как несколько сот тысяч человек, жаждущих справедливости, вместе со стариками и малолетними детьми, последовали за Лю Бэем, когда он вынужден был бежать из Синье. Он не покинул свой народ... не подумал укрыться за стенами Цзянлина, а предпочел делить с народом все тяготы и лишения. Интересно, что малому не устоять против большого, что победы и поражения – обычное дело для воина. Подлинное искусство управления государством, прочность и безопасность династии **зависят от главного советника**(выделено нами – Н.Г.Х). Из сотни человек, которые умеют судить да рядить так искусно, что, кажется, никому с ними не сравниться, едва ли найдется один, способный, когда придет время, действовать сообразуясь с обстоятельствами».

Таким образом, старый маг и советник, служивший молодому королю, исполнив свою функцию при Артуре, оказывается по воле божией заживо погребен в пещере, а молодой советник при зрелом государе, долго переживший своего господина, вознесся яркой звездой на небо (683), оставив по себе добрую память: в провинции Сычуань традиция носить в волосах белые повязки трактуется как знак траура по Чжугэ Ляну, дпящегося уже более 1000 лет.

Это краткое контурное обращение на конкретную тему к двум нестареющим памятникам мировой литературы (западному и восточному) предпринято было нами исходя из того, что изучение и осмысление прошлого не только по источникам сугубо исторического характера, но и по текстам литературным позволяет лучше разглядеть, понять и оценить многое в настоящем, в частности – в концептуальных установках и образе действий современных национальных государств и их институтов.

ՆՍՏԱԼՅԱ ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՋՅԱՆ – Խորհրդականի կերպարի կոնցեպտուալացումը միջնադարի էպիկական կոթողներում (Թ. Մելորի, «Արթուրի մահը» և Լո Գուանչժուն, «Եռաթագավորություն») – Ժամանակակից աշխարհում գոյություն ունի պետական համակարգի մաս կազմող խորհրդականի կառույցը: Տվյալ պետական մարմնի ենթադասություն և գործառության լի կազմակերպվածության, կարգերի բաժանման, ըստ իրավասությունների դասակարգման մակարդակը պայմանավորված է պետության զարգացածության աստիճանով, ներքին և արտաքին քաղաքականություններում նպատակադրումներով և ընդգրկման ծավալներով: Այսօր աշխարհում տեղի ունեցող իրադարձությունների, միտումների և գործող կառույցների լույսի ներքո արդիական է դառնում անդրադարձն անցյալի պատմական և գրական կոթողներին, որոնք արտացոլում են ժամանակակից կյանքի բովանդակությանն ու կոնցեպտներին խորքային արմատական հիմքի պես արձագանքող բովանդակություններն ու կոնցեպտները, փաստերն ու սյուժեները: Այս տեսանկյունից կարող են ուշագրավ լինել հոդվածի հեղինակի համեմատական դիտարկումները միջնադարյան գրականության քննված երկու կոթողային համակարգերում՝ անգլիական և չինական գրականության մեջ խորհրդականի կերպարի առանձնահատկությունների և դերի վերաբերյալ: Նշված քննության մեջ ժամանակ անհրաժեշտաբար հաշվի են առնվում երկերի ժանրը, պատկանելությունը գրական տարբեր ավանդույթների՝ եվրոպական ասպետական վեպին («Արթուրի մահը») և չինական պատմավեպին («Եռաթագավորություն»), ինչն արտահայտվում է դրանցում պատմական-իրական և հնարվի-երևակայական բաղադրիչների տարատեսակ համամասնությանմբ:

Բանալի բառեր – պետություն, քաղաքականություն, խորհրդական, միջնադարյան գրականության կոթող, «Արթուրի մահը», «Եռաթագավորություն», կոնցեպտ, նպատակ, միջոցներ

NATALYA GONCHAR-KHANJAN – On the Conceptuality of Counselor’s Image in Epic Monuments of Medieval Literature (T.Melory, “The Death of Arthur” and Lo Guanchjun, “Romance of the Three Kingdoms”). – In the modern world, we

are dealing with the institution of the counselor, set in the system of state structure. The level of hierarchical and functional structuring of this state institution, its ranking, detailing by competences are conditioned by the development of the state, its goal-setting and scale in the domestic and foreign policy. In the light of the processes, trends and institutions operating in the world nowadays, the appeal to historical and literary monuments of the past, reflecting facts and figures, stories, contents and concepts which correlate as deep roots with the content and concepts of today's life, becomes more relevant. From this point of view, the author's observations concerning the role and specific features of the figure of the counselor in the two outstanding monuments of medieval literature examined — English and Chinese — may be of some interest. The observations on these monuments should take into account their genre character, belonging to different literary traditions: the European chivalric romance (*The Death of Arthur*), and the Chinese historical novel (*Romance of the Three Kingdoms*), which is reflected in their different ratio of historical-real and fictional-fantastic components.

Key words: *state; politics; counselor; medieval literature; The Death of Arthur; Romance of the Three Kingdoms; concept; purpose; means*

ԱՔՍՈՐՅԱԼԻ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՆԱԲՈԿՈՎԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ

ԱՄԱԼՅԱ ՍՈՂՈՍՈՒՅԱՆ

Հոդվածի նպատակն է էմիգրանտական գրականության համատեքստում քննության առնել աքսորյալի ինքնության առանձնահատկությունները: Տարիներ շարունակ միգրացիան և աքսորը դիտարկվել են որպես մետապատմական վտանգներ, սակայն քսաներորդ դարում միգրացիայի ծավալների աճի պատճառով դրանք դարձել են գրականության պատմության որոշիչ առանձնահատկություններից: Խնդիրը, որն ամենաշատն է քննարկվում էմիգրանտական գրականության համատեքստում, վերաբերում է անձնական, ազգային, մշակութային, կրոնական ինքնությանը: Անհատը, հայտնվելով օտար մշակույթում, բախվում է ինքնության վերահիմաստավորման խնդրին և ձեռք բերում հիբրիդային ինքնություն: Այդ խնդրին բախվում են նաև այն մարդիկ, որոնք ապրում են միգրանտների կողքին: Մեփական հայրենիքում նրանք իրենց երկրին նայում են օտար ու անձանոթ՝ էմիգրանտ գրողի աչքերով: Վերջինիս բացատրությունը շատ պարզ է. բոլորս ապրում ենք միգրացիայի դարաշրջանում և պոտենցիալ գաղթականներ ենք: Գրեթե բոլոր էմիգրանտ գրողները բախվում են սեփական «եսի» մասին պատկերացումների փլուզմանը: Էմիգրանտ գրողը սովորական էմիգրանտից տարբերվում է նրանով, որ վերադարձի հույսը նրան մոտեցնում է իր իդեալներին, որոնք ոգեշնչել են նրան ամբողջ կյանքում: «Տուն» հասկացության բացակայությունը հատկապես կարևոր է էմիգրանտ գրողների համար: Հաճախ նրանց չեն ընդունում սեփական երկրում, և հայրենիքը լքելուց հետո նրանք օտարական են դառնում թե՛ ներսում, թե՛ արտերկրում: Երբեմն գրողներին հաջողվում է հաշտեցնել և նույնիսկ միավորել տարբեր մշակույթներ: Ռուս գրող Վլադիմիր Նաբոկովն ԱՄՆ-ում դասավանդում էր ռուս գրականություն, թեև իր հայրենակիցներից շատերը մինչև հիմա չեն ներել նրան գաղթական դառնալու համար: Նախկին ստեղծագործական «եսի» պատրանքը, նրա՝ երբեմնի հաստատված գրական ինքնության անհետացումը վկայում են Նաբոկովի՝ ամեն ինչ նորից սկսելու ցանկության մասին. դա այն հնարավորությունն է, որն Ամերիկյան առաջարկում է բոլոր ներգաղթյալներին:

Բանալի բառեր – ինքնություն, աքսոր, վտարանդի, գաղթական, ներգաղթյալ, հիշողություն, հայրենիք, տեղահանում, հեռացում, վերադարձ

Նաբոկովի գրական ստեղծագործություններում ակներև է Ռուսաստանից աքսորվելու ցավը, և նկատելի է այն մշտական դրոշմը, որը թողել է աքսորը արվեստագետի հոգում: Ծագումով ռուս ամերիկացի

գրողի կարգավիճակը նրան ոչ միայն միջնորդ է դարձնում երկու մշակույթների միջև, այլև օգնում է հաշտեցնելու ներքին կոնֆլիկտը, որը ծագել է երկու լեզուներով գրելիս: Նաբոկովն իր ստեղծագործություններում իր տազնապան արտահայտում է իր հերոսների օգնությամբ, որոնց՝ իրականության հետ հաշտվելու փորձերը միշտ չէ, որ հաջողված են: Հետադարձ հայացք գցելով իր վաղ շրջանի գեղարվեստական գործերին՝ գրված Եվրոպայում «Վ. Սիրին» կեղծանունով, Նաբոկովը հայտարարել էր, որ Սիրինի «լավագույն գործերն այն գործերն են, որոնցում նա իր ժողովրդին միայնակ է թողնում իրենց հոգիների մենախցում»¹: Այս դատապարտումը դառնում է հեղինակի «ապրանքանիշը»՝ որպես պատասխան Ռուսաստանից իր արտաքսմանը: Նաբոկովը հասկացնում է, որ քաղաքական փոփոխություններն ավելի մեծ խնդրի միայն մի մասն են, և որ «շեշտը դրված չէ ռուսական հեղափոխության վրա: Դա կարող էր լինել ցանկացած բան՝ երկրաշարժ, հիվանդություն, աքսոր: Շեշտը դրված է փոփոխության կտրուկության վրա»²: Նրա կյանքի յուրաքանչյուր տեղափոխություն՝ Ռուսաստանից Եվրոպա, Եվրոպայից Միացյալ Նահանգներ և Միացյալ Նահանգներից վերադարձ Եվրոպա, պահանջում էր լուրջ հարմարվողականություն, բայց ցանկալի տեղափոխությունը՝ վերադարձը Ռուսաստան, այդպես էլ մնաց երազանք: Նրա գեղարվեստական հերոսները՝ աքսորյալները քաղաքացիություն չունեցող թափառականներն ու անբուժելի էքսցենտրիկները, չեն կարող գտնել իրենց տեղը շրջապատող աշխարհում՝ ընթացքում ավելի խճճվելով իրենց անհասանելի ցանկություններում և ընտրելով հիշողությունների մխիթարական աշխարհը, որը ոչնչի հարություն չի տալիս:

Վտարանդի լինելու հանգամանքն օգնում է գրողին ստեղծել «Պնին» (1957) և «Գունատ կրակ» (1962) վեպերի գլխավոր հերոսներին: Աքսորի մի քանի տեսությունների մասին պատմական ակնարկը կհիմնավորի, թե ինչու են այս վեպերի հերոսները՝ Պնինը և Քինբոտը, իսկական աքսորյալների առանձնահատկություններ դրսևորում և նկատելիորեն տարբեր տեսակետներ հայտնում տեղահանման վերաբերյալ:

Օքսֆորդի անգլերեն բառարանը սահմանում է աքսորը որպես «աքսորված մարդ. մեկը, ով ստիպված է եղել բնակվել իր հայրենի հողից հեռու»: Բառի ստուգաբանությունը ենթադրում է, որ աքսորը (exile) ծագում է լատիներեն ex(s)ul-ից, որտեղ ex-ը նշանակում է «դուրս», իսկ sal-ը՝ «գնալ»: Աքսորի վաղ արքետիպերից մեկը Օվիդիոսն է՝ հռոմեացի հայտնի բանաստեղծը, որին Օգոստոս կայսրը դատապարտեց իր վերջին օրերն անցկացնելու բարբարոսների շրջանում՝ Մև ծովի ափին: Ինչպես Օվիդիոսը, Նաբոկովը նույնպես հայրենագրկված արվեստագետ էր: Իհարկե նա չէր վտարվել ինքնիշխանի կողմից, այլ պատկա-

¹ Vladimir Nabokov, *Conclusive Evidence*, New York, 1951, p. 216-217.

² “Strong Opinions”, New York: Vintage Books, 1990. Print, p. 148.

նում էր ավելի մեծ գաղթական խմբի. նա աքսորվել էր Ռուսաստանից քսան տարեկանում և մինչև կյանքի վերջը՝ յոթանասունութ տարեկանը, մնաց աքսորյալ: Սովորաբար դա կոչվում է արտագաղթ (Էմիգրացիա). տերմին, որը լայնորեն նկարագրում է «հեղափոխությունից հետո զանգվածային արտագաղթը Ռուսաստանից»³: Վտարված հռոմեացու և աքսորված ռուսի համադրումը ցույց է տալիս, որ աքսորյալի կերպարը փոխակերպվել է դարերի ընթացքում և ներառում է փորձառությունների լայն շրջանակ: Հատկապես քսաներորդ դարի գրականությունը լի է բոլոր ռասաների աքսորված գրողների ստեղծագործություններով, որոնք հայտնի են իրենց բացառիկ անձնական փորձառություններով: Ինչ վերաբերում է Նաբոկովին, ապա աքսորի թեման առանձնակի տեղ է զբաղեցնում նրա ստեղծագործություններում, իսկ այն հարցին, թե ինչ նշանակություն ունի իր համար աքսորը, նա պատասխանել է. «Արվեստագետի այն տեսակը, որը միշտ աքսորի մեջ է, թեև երբեք չի լքել պայենական սրահը կամ հայրական տունը, հայտնի իրական գործիչ է, որի հետ ես որոշակի հարազատություն եմ զգում: Բայց ավելի ուղիղ իմաստով աքսորն արվեստագետի համար նշանակում է միայն մեկ բան՝ նրա գրքերի արգելում: Դա Ռուսաստանի, ոչ թե իմ կորուստն է»⁴:

Նաբոկովի կարծիքով՝ ամենամեծ խնդիրներից մեկն այն է, որ ինքը տարիներ շարունակ գրկված է իր ընթերցողից:

Միակ մնայուն վիճակը, որն ունեն բոլոր արվեստագետները, ովքեր ստիպված են լինում բնակվել իրենց ծննդավայրից հեռու, Նաբոկովի մտերիմ ընկեր և գրականագետ Մերի ՄըքՔարթին սահմանում է որպես «սպասման վիճակ»⁵: Նա շեշտում է, որ այս վիճակը կախված է հայրենի երկրի մասին հիշողություններից և շարունակաբար ամրապնդվում է մի օր տուն վերադառնալու հույսով: Այնուամենայնիվ, Նաբոկովի հավատարմությունը Ռուսաստանի նկատմամբ փորձարկվում է զգացմունքային բեռից զերծ մնալու ցանկությամբ: «Ռուսաստանին» (1939) բանաստեղծության մեջ, որը գրվել է Փարիզում և հետագայում թարգմանվել անգլերեն, նա խնդրում է իր երկրին հանգիստ թողնել իրեն: Բանաստեղծը ստեղծում է հուզական խոշտանգման պատկեր, որը համարժեք է դանդաղ մահվան, երբ նրան անընդհատ հիշեցնում են այն վայրերի մասին, որոնք նա այլևս երբեք չի այցելի.

Ինձ մենակ կթողնե՛ս: Աղաչում եմ քեզ:

Մթնշաղը սարսափելի է: Կյանքի աղմուկները թուլանում են:

Ես անօգնական եմ: Եվ ես մեռնում եմ

Քո հեղեղված ալիքի կույր հայումից⁶:

³ **Tucker, Martin.** Literary Exile in the Twentieth Century: an Analysis and Biographical Dictionary. New York: Greenwood, 1991. Print.

⁴ “Strong Opinions”, էջ 118:

⁵ **McCarthy, Mary.** Occasional Prose. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1985. Print, p. 70.

⁶ “Poems and Problems”. New York: McGraw, 1970. Print, p. 1-4.

Իր երկրի մասին հիշողությունն առաջ է բերում բանաստեղծության հիմնական հարցը. բանաստեղծը տարիներ առաջ է որոշել հեռանալ Ռուսաստանից, այդ դեպքում ինչու Ռուսաստանը չի կարող նրան նույն լավությունն անել:

Նաբոկովը փնտրում է, բայց չի կարողանում բավարար հավասարակշռություն գտնել. նրա մի մասը ամուր կառչած է անցյալից, իսկ մյուս մասը հաջողությամբ հարմարվում է ներկային: Բանաստեղծությունն արտահայտում է երկու անհաշտ ցանկությունների հիասթափությունը՝ ազատվել սարսափելի հիշողություններից և խոսել կամ գրել իր սիրելի երկրի մասին: Նախ, բանաստեղծն իրավունք ունի, գուցե նույնիսկ պարտավոր է խոսել իր կորցրած երկրի մասին. «Նա, ով ազատ լքում է իր երկիրը՝ բարձունքների վրա լաց լինելու համար, ազատ է»⁷: Այնուամենայնիվ, Նաբոկովը նաև պատկերում է այն զոհաբերությունը, որին պատրաստ է ինքը Ռուսաստանի համառ ուրվականից ազատվելու համար. «Ես պատրաստ եմ ընդմիշտ թաքնված պառկել և ապրել առանց անվան: Ես պատրաստ եմ, որ մենք նույնիսկ երազներում չհանդիպենք, պատրաստ եմ կանխագուշակել բոլոր հնարավոր երազները, արյունաքամ լինել, հաշմանդամ դառնալ, մի կողմ գցել այն գրքերը, որոնք պետք է սիրեմ, փոխարինեմ այն ամենն, ինչ ունեմ՝ իմ սեփական լեզուն»⁸:

Բանաստեղծության փոքր-ինչ անհարթ ձևակերպումը պայմանավորված է Նաբոկովի ռուսերենից բոլոր թարգմանություններում «բառացիության» պնդմամբ. նույն բանաստեղծությունը ռուսերենում կատարելապես մեղեդային է: Բայց բանաստեղծի ուղերձը երկու լեզվով էլ նույնն է. գրողը ցանկանում է իր անցյալի հիշողությունները փոխանակել ներկայի խաղաղության հետ: Նա ուզում է, որ Ռուսաստանը հեռու մնա իր երազանքներից, մտքից և կյանքից. և, այնուամենայնիվ, այն բանի գիտակցումը, որ Ռուսաստանը երբեք չի լքի իրեն, բացատրում է այն դատարկությունը, որը նա զգում է՝ շարունակելով ապրել հայրենիքից հեռու:

Թաքերը այս հուզական վակուումը բնութագրում է որպես «կորստի գիտակցում»: Այս կորուստը փոխհատուցելու համար Նաբոկովը գրում է վեպեր՝ լի հիշողություններով այն երկրի մասին, որը նա ժամանակին գիտեր: Ռուսաստանից հեռանալու ողբերգությունն այն թեման է, որից նա չի կարող խուսափել, և նրա անձնական ցավերից մի քանիսն անխուսափելիորեն փոխանցվում են նույն տեսակի տառապանքներ դիմագրավող կերպարների կյանքին:

Արդյոք ը Նաբոկովին պետք է դիտարկել միայն որպես վտարանդի: Իր արտագաղթի այս երեք տարբեր ժամանակաշրջաններում: “A Guide to Exiles, Expatriates, and Internal Émigrés” («Աքսորյալների, գաղթականներ և ներքին գաղթականների ուղեցույց») (1972) էսսեում Մերի Մըք-

⁷ Նույն տեղում, էջ 5-6:

⁸ Նույն տեղում, էջ 9-16:

Քարթին առանձնացնում է գաղթականների մի քանի կատեգորիաներ, որոնք ներառում են քսորյալների, փախստականների, գաղթականների և ներքին գաղթականների: ՄըքՔարթին իր տեսությունը կիրառում է Նաբոկոլի նկատմամբ, որին տոտալիտար ռեժիմը վռնդել էր երկրից, ինչպես նաև՝ Ջեյմս Ջոյսի, որն ինքնակամ լքեց իր երկիրը քաղաքական տարաձայնությունների պատճառով, և Բորիս Պաստեռնակի, որն այդպես էլ չհեռացավ Խորհրդային Միությունից, թեպետ կառավարության կողմից փաստացի դատապարտվել էր ցմահ մեկուսացման: Պաստեռնակը, որին հնարավորություն էր տրվել հեռանալու Ռուսաստանից, հրաժարվել է քսորյալ դառնալ. «Ես Ռուսաստանի հետ կապված եմ իմ ծնունդով, կյանքով և աշխատանքով: Ինձ համար հայրենիքից հեռանալը հավասարազոր կլինի մահվան»⁹: ՄըքՔարթին ակնարկում է այն ենթադրյալ խանդի մասին, որ վտարանդի Նաբոկոլը պետք է որ զգացած լիներ ներքին փախստական Պաստեռնակի նկատմամբ, որը, չնայած իր ասելությանը խորհրդային ռեժիմի հանդեպ, այդպես էլ չլքեց երկիրը: Եթե Պաստեռնակը քսորը նույնացնում էր մահվան հետ, Նաբոկոլը գիտակցում էր քսորի ընձեռած հնարավորությունները: Այս խնդրահարույց թեմայի շուրջ հետաքրքիր քննարկման ժամանակ ՄըքՔարթին առաջարկում է, թե ինչպես կիրառել **աքսոր** տերմինը. «Աքսորյալը սպասում է կառավարության կամ բռնապետի մահվանը, ինչը թույլ կտա իրեն վերադառնալ տուն: Եթե նա դադարի սպասել և սկսի հարմարվել նոր հանգամանքներին, ապա նա այլևս քսորյալ չէ»¹⁰: Այս կոնկրետ սահմանումը միանշանակ չէ. արդյո՞ք այն նշանակում է, որ տարագիր համարվելու համար պետք է դիմադրել նոր մշակույթին ձուլվելու ցանկացած փորձի և ապրել կյանքը՝ մերժելով այն բոլոր հնարավորությունները, որոնք առաջարկում է նոր երկիրը:

ՄըքՔարթին ավելի է մանրամասնում իր տեսակետը, երբ գաղթականներին դասում է չորս տարբեր կատեգորիաների. 1. վտարանդի, որը «ըստ էության քաղաքական գործիչ է, թեև նրա կատարած հանցագործությունը կարող է լինել բարոյականության ոլորտում», 2. փախստական, որը չի կարողացել գիտակցաբար իր երկիրը լքելու որոշում կայացնել (ի տարբերություն վտարանդու) և «անօգնականության, անհասկանալիության մարմնացումն է», 3. արտագաղթած, որի «մեկնումը տեղի է ունեցել ինքնակամ», և որը պարզապես չի ցանկանում վերադառնալ իր երկիր, և 4. ներքին վտարանադի, որը, ինչպես Պաստեռնակը, «ներքին գաղթականի պես մի բան» է և հրաժարվում է լքել իր հայրենիքը՝ ինչ էլ լինի¹¹: Որքանո՞վ է ճշգրիտ նման դասակարգումը: Եվ ըստ ՄըքՔարթիի՝ ո՞ր կատեգորիայում է տեղավորվում Նաբոկոլը: Երկրորդ հարցին պատասխանելը շատ ավելի հեշտ է, քան առաջինին.

⁹ Rowland, Mary and Paul Rowland, From another World. The Kenyon Review 33, 1960, p. 493.

¹⁰ McCarthy, Mary, նշվ. աշխ., էջ 69-70:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 69-71:

ՄըքՔարթին պնդում է, որ Նաբոկովի ստեղծագործություններում արտոնի իսկական շրջանը նրա ամերիկյան արտագաղթի ժամանակահատվածն է, որն ավարտվում է Եվրոպա մեկնելով: «Թվում է, թե հեղինակը, - գրում է նա, - ով ժամանակին Ամերիկայում ռուս արքայալ էր (այն ամենով հանդերձ, ինչ ենթադրում է կորուստ և վիշտ), վերածվել է ամերիկացի գաղթականի, որն ապրում է շվեյցարական լեռան գագաթին՝ «ամեն ինչից վեր»¹²: ՄըքՔարթիի գնահատականը լավ հիմնավորված է, բայց գուցե ոչ հեղինակավոր: Թեև Նաբոկովը գնահատում էր ՄըքՔարթիին որպես համակրելի և հավատարիմ ընթերցողի ու քննադատի, նա հաճախ անհամաձայնություն էր հայտնում ՄըքՔարթիին իր աշխատանքի վերաբերյալ:

Նաբոկովն ընդունում է արքայի յուրահատուկ մթնոլորտը, երբ բացատրում է, թե ինչու երբեք ռուսերենով այլ վեպ չէր գրի. «Արտագաղթի դարաշրջանը, կարելի է ասել, ավարտվել է Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ: Մահացան հին գրողները, անհետացան նաև ռուս հրատարակիչները, և ամենավատը՝ տարագրության մշակույթի ընդհանուր մթնոլորտն իր շքեղությամբ, եռանդով, մաքրությամբ և արձագանքող ուժով թուլացավ և վերածվեց ռուսալեզու պարբերականների տաղանդով՝ անեմիկ, ոճով՝ գավառական»¹³:

Նա իր հիասթափությունն է հայտնում վտարանդի գրողների երիտասարդ սերնդից, որը չկարողացավ գնահատել վտարանդի մշակույթն ամբողջությամբ:

Չնայած սահմանափակումներին՝ ՄըքՔարթիի տեսությունն արժեքավոր պատկերացում է տալիս այն մասին, թե ինչպես էին վտարանդիներն ընկալվում Նաբոկովին լավ ճանաչող մեկի կողմից: ՄըքՔարթին ցույց է տալիս այն հակասությունը, որն առաջացրել է «արքայ» տերմինը քսաներորդ դարում: Այնուամենայնիվ, արտագաղթողների վերաբերյալ նրա ընդհանրացված դասակարգումը և՛ պոտենցիալ ապակողմնորոշիչ է, և՛ հիմնականում անարդյունավետ: Աքսորված գրողների մասին իր մանրակրկիտ ուսումնասիրության մեջ Մարտին Թաքերը գրում է, որ ցանկացած կատեգորիա, որքան էլ գրավիչ լինի և «ուրվագծով ու վերլուծական տերմինաբանությամբ պարզ, հազվադեպ է բացարձակ՝ ելնելով փորձից»: Գրական արքայալների իր բառարանում ընդգրկվելիք հեղինակներին ընտրելիս Թաքերը տարբեր մոտեցումներ է դիտարկում՝ ծանրութթն անելով, թե ում կարելի է անվանել արքայալ: Օրինակ, նա չի կարող անտեսել «գրողներին, ովքեր վերադարձել են իրենց հայրենի երկիր», քանի որ, ըստ էության, նրանք «դեռևս համարվում են այս աշխարհի մի մասը տարագրության մեջ՝ հետևելով այն ենթադրությանը, որ արքայը չի անհետանում աշխարհագրության հետ. հիշողությունը պահպանվում է հոգեկանի ներ-

¹² Նույն տեղում, էջ 78:

¹³ “Strong Opinions”, էջ 37:

սում»¹⁴: Սա կատեգորիա է, որը ՄըքՔարթին հաշվի չի առնում: Նաբոկովի դժգոհությունը հանգեցրեց այն բանին, որ նա ընկալվի որպես օտար, որպես իր կանոններին հետևող գործիչ. «Ես ինձ դուրս մղեցի Ռուսաստանից այնքան եռանդուն, այնպիսի վրդովված ուժով, որ այդ ժամանակից ի վեր անընդհատ պտտվում եմ»¹⁵: ՄըքՔարթինի տեսության՝ որպես արքայի համընդհանուր բացատրության սահմանափակ լինելը չի ստվերում դրա արդիականությունը Նաբոկովի կյանքի և ստեղծագործության տվյալ ժամանակաշրջանի վերաբերյալ դիտարկումներում:

АМАЛИЯ СОГОМОНЯН – Особенности личности Изгнанника на примере Владимира Набокова. – Целью данной статьи является рассмотрение характеристик идентичности в контексте мигрантской литературы. Миграция и изгнание долгое время считались метаисторической угрозой для писателей, но двадцатый век стал одной из определяющих, если не самой определяющей, чертой истории литературы из-за увеличения миграции. Проблема, о которой больше всего говорят в контексте иммигрантской литературы, связана с личной, национальной, культурной, религиозной идентичностью. Индивид, появляясь в чужой культуре, сталкивается с проблемой переосмысления идентичности и приобретает гибридную идентичность. С проблемой идентичности сталкиваются также те, кто живет рядом с мигрантами. У себя на родине они смотрят на свою страну глазами иностранного и никому не известного писателя-эмигранта. Объяснение последнего очень простое. Мы все живем в эпоху миграции, когда все мы являемся потенциальными мигрантами. Практически все писатели-эмигранты сталкиваются с проблемой краха представлений о собственном «я». Писатель-эмигрант отличается от обычного эмигранта тем, что он как будто возвращается домой, поскольку приближается к своим идеалам, которые вдохновляли его всю жизнь. Отсутствие понятия «дом» особенно важно для писателей-эмигрантов. Их часто не принимают в своей стране, и, покинув родину, они становятся иностранцами как дома, так и за границей. Иногда писателям удается примирить и даже объединить разные культуры. Набоков преподавал русскую литературу в США, знакомя американских студентов с великими русскими писателями, хотя многие соотечественники до сих пор не простили Набокову эмиграцию. Иллюзия прежнего творческого «я» Набокова, исчезновение его когда-то сложившейся литературной идентичности свидетельствует о стремлении Набокова начать все сначала. Это возможность, которую Америка предоставляет всем иммигрантам.

Ключевые слова: личность, изгнание, эмигрант, переселенец, иммигрант, память, родина, депортация, удаление, возвращение

AMALYA SOGHOMONYAN – Features of the Personality of an Exile on the Example of Vladimir Nabokov. – The purpose of this article is to examine the identity characteristics of the exiled in the context of migrant literature. Migration and exile have long been considered a meta-historical threat to writers, but the 20th century has become one of the defining (if not the most defining) features of the history of literature

¹⁴ **Tucker, Martin.** Literary Exile in the Twentieth Century: an Analysis and Biographical Dictionary. New York: Greenwood, 1991. Print.

¹⁵ «Strong Opinions», էջ 27:

due to increasing migration. The issue that is most talked about in the context of immigrant literature is related to personal, national, cultural, and religious identity. The individual, appearing in a foreign culture, faces the problem of reinterpretation of identity and acquires a hybrid identity. The problem of identity is faced also by those who live next to migrants. In their own homeland, they look at their country through the eyes of a foreign and unknown immigrant writer. The explanation of the latter is very simple. We all live in the age of migration, where we are all potential migrants. Almost all immigrant writers face the problem of the collapse of ideas about their own "self". An émigré writer differs from an ordinary émigré: as he approaches the ideals that have inspired him throughout his life, it feels like going back home. The lack of a "home" concept is especially important for immigrant writers. They are often not accepted in their own country; after leaving the homeland, they become foreigners both at home and abroad. Sometimes writers manage to reconcile and even unite different cultures. Nabokov taught Russian literature in the United States, introducing American students to great Russian writers, although many compatriots have not yet forgiven Nabokov for emigrating. The illusion of Nabokov's old creative "self", the disappearance of his once established literary identity, testifies to Nabokov's desire to start all over again. This is an opportunity that America offers to all immigrants.

Key words: *identity, exile, émigré, migrant, immigrant, memory, homeland, deportation, removal, return*

ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ԵՎ ՆՈՐԻ ՄԻՋԵՎ ՍԱՀՄԱՆԱՅՆՈՒԹՅԱՆ
ԴՐՄԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՕՐՀԱՆ ՓԱՍՏՈՒԿԻ
«ԿԱՐՄՐԱՀԵՐ ԿԻՆՐ» ՎԵՊՈՒՄ

ԼԻԼԻԹ ՄԵՅՐԱՆՑԱՆ

Հոդվածում կատարվող քննաբանումների համար հիմք է ընդունվում Օրհան Փամուկի ստեղծագործական համակարգի նկարագիրը պայմանավորող՝ Արևելքի և Արևմուտքի, ավանդույթի և արդիականության միջև երկխոսության հնարավորության խնդիրը: «Կարմրահեր կինը» վեպում հայտնակերպվում են թե՛ Արևելքին, թե՛ Արևմուտքին բնորոշ զարգացման մոդելներ, որոնց վերլուծական դիտարկումը Թուրքիայի՝ որոշակի սահմանայնությամբ հատկանշվող աշխարհաքաղաքական դիրքորոշումը պարզելու հնարավորություն է ընձեռում:

Հոդվածում քննության են առնվում «Կարմրահեր կինը» վեպում տեղ գտած սահմանայնության գեղարվեստական նշանները՝ վերելքի և վայրէջքի կրկնադիր պատկերը, գերեզմանոցը, նոճիները, երկնքում փայլող և ընկնող աստղերը, աչքը, ջրհորը, բուն, կարմիր գույնը, որոնք համակարգ են կազմում: Վեպում սահմանայնության ամենակարևոր դրսևորումը կարմրահեր կնոջ կերպարն է, որի հիմքում Լիլիթի՝ Ադամի և Եվայի, Աստծո և սատանայի միջև սահմանային էակի արքետիպն է:

Բանալի բառեր – *ավանդույթ, արդիականություն, Արևելք, Արևմուտք, կարմրահեր կին, Լիլիթի արքետիպ, սահմանայնություն, զարգացման մոդելներ*

Օրհան Փամուկի ստեղծագործական համակարգի հիմքում Արևելքի և Արևմուտքի, ավանդույթի և արդիականության փոխառնչության, հակադրության և երկխոսության հնարավորության խնդիրն է: «Կարմրահեր կինը» վեպում, մի կողմից Էդիպի, մյուս կողմից Ռեսսամի ու Սոհրաբի, Իվան Ահեդի կերպարների միջոցով դիտարկելով Արևմուտքին և Արևելքին ներհատուկ մոդելները¹, անհայրության տազնապը՝ իր պատմության հանգուցալուծումը Փամուկը ձևակերտում է դիպաշարային շղթայի՝ Թուրքիայի աշխարհաքաղաքական դիրքորոշումը խորհրդանշաբար հստակեցնող հետևողական շարժընթացով: Անհայրության տազնապ ապրող երիտասարդը նախ «սպանում է հորը»՝ ջրհորի խորքում անօգնական թողնելով և լքելով վիրավոր վարպետին (այդ քայլի դրդապատճառն առաջին հերթին խանդն էր կարմրահեր կնոջ նկատմամբ, նաև ազատության ձգտումը, որոնցով էլ վեպում, ըստ

¹ Առաջինի դեպքում ավանդույթի և նորի պայքարը ավարտվում է նորի հաղթանակով, երկրորդի դեպքում՝ հակառակը:

էության, բացվում է էդիպի բարդության կոնտեքստը), ապա և ի վերջո սպանվում մի գիշերվա կապից ծնված և տարիներ շարունակ անհայրության մատնված իր որդու ձեռքով... Իրեն հայրաբար վերաբերված և դաստիարակած վարպետը՝ ավանդույթը, չի մեռնում, սակայն և սնուցում է հերոսի՝ անհայր մնացած որդուն, որն էլ վեպի վերջում սպանում է հորը՝ ըմբոստանալով նրա դեմ, լուծելով անհայրության վրեժը: Փամուկի մեկնաբանությանը՝ հաղթել էր մի ողջ սերնդի անհատականությունը, սակայն այդ անհատականությունը ազատ աշխարհ չէր ուզում ունենալով պահպանողական ու ավտորիտար բնագոյներ²: Գրողը քանիցս արտահայտել է իր դիրքորոշումը «հայրերի ու որդիների» խնդրի առնչությամբ. հենվել օսմանյան ավանդույթի վրա՝ բացվելով դեպի Եվրոպա³: Փամուկը վեպում հերոսի շուրթերով հատակորեն ձևակերպում է Թուրքիայի քաղաքակրթական դիմագծի և աշխարհաքաղաքական դիրքի՝ իր համար ընդունելի «սահմանային» տարբերակը: Ի պատասխան որդու հեզնախառը դիտարկման, որ էթե ինքը հնազանդվող որդի լինի՝ չի կարող եվրոպացի անհատ լինել՝ Ձեմը նկատում է. «Իմ որդին և՛ զարգացած անհատականություն պետք է լինի, և՛ հորն ըստ ցանկության պետք է հնազանդվի: Մեր անձի ուժը ոչ միայն ազատությունից, այլև պատմությունից և հուշերից է սերում»⁴:

Պետք է նկատել, որ հայրերի և որդիների խնդրի փամուկյան մեկնաբանությունը և դեպքերի հանգուցալուծումը դուրս են արևելյան (հայրը սպանում է որդուն, այսինքն՝ ավանդույթը հաղթում է նորին) և արևմտյան (որդին սպանում է հորը, ասել է թե՛ ավանդույթը տեղի է տալիս, և հաղթում է նորը) պարզ մոդելից: Վարպետ Մահմուդը ավանդույթի կրողն է, և Ձեմը, անհնազանդություն դրսևորելով, ազատության ձգտելով, «սպանում է» վարպետ հորը⁵, սակայն վարպետ-հայրը՝ ավանդույթը, չի մեռնում և սնուցում է թռռանը, որն իր հերթին հոր՝ Ձեմի դեմ է դուրս գալիս և սպանում է նրան: Վերջին օղակում թեև որդին է սպանում հորը, սակայն այդ որդին պապի ավանդույթի ժառանգորդն է, և ի վերջո հաղթում է ավանդույթը: Հասարակությունը, սակայն, դատապարտում է հորը սպանած որդուն և նրան դրան դրող մորը: Փամուկը, ներկայացնելով հայրեր-որդիներ հարաբերության երկու օղակ, հայտնատեսում է երրորդի և հաջորդիվ մյուսների հնարավորությունը... Ո՛ր կտանի ընթացքը՝ շարունակական սահմանային երերումը:

² Տե՛ս «Ни одна жизнь не достойна романа», Орхан Памук о современной Турции и противостоянии Востока и Запада, 24.02.2017, <https://lenta.ru/articles/2017/02/24/pamuk/>

³ Տե՛ս Лекция Нобелевского лауреата Орхана Памука в СПбГУ (20.02.2017), <https://www.youtube.com/watch?v=pAWE20dCveI>

⁴ **Օ. Փամուկ**, Կարմրահեր կինը, Եր., «Անտարես», 2017, էջ 236: Այստեղ և այսուհետ վեպից կատարված բոլոր մեջբերումները այս գրքից են: Փակագծում կնշվի էջը:

⁵ Ձեմի հարազատ հայրը ավանդույթը խախտող է, սակայն. այսինքն՝ Ձեմը ունի երկու հայր՝ մեկը՝ ավանդույթը խախտող ընտանիք-ավանդույթը լքած, մյուսը՝ ավանդույթի կրող և թռռանը փոխանցող: Երկընտրանքը ինքնօրինակ սահմանայնությունը, այստեղ ևս առկա է:

Եվ ահա, «Կարմրահեր կինը» վեպի գաղափարագեղագիտական կառույցը ձևակերտվել է գրողի՝ ավանդույթի ու արդիականության՝ նորի՝ այդ վտանգավոր ու երերուն սահմանին թրթռացող գրչի հպումներով՝ պատկերագագոդական չափումով ևս հատկորոշվելով **սահմանայնության** դրսևորումներով: Հատկապես վեպի սկզբնամասում սահմանայնության, հայելապատկերային փոխներթափանցումների կշռույթով է կազմակերտվում քրոնոտոպը: Համայնապատկերային լուծումները **երկնաերկրային առնչություններով**, խոռոչային անսահմանության, գլխավերևում և ոտքերի տակ բացվող հաղորդակից անդունդների⁶ գիտակցումով ու տեսանումով են ներկայանում. «Պետք է ուշադիր լինես, բայց ոչնչի չխաբվես, որովհետև հողը յոթհարկանի երկնքի պես շերտեր ունի» (էջ 21): Հայացքի ու մտքի **երկնամուխ հաճումներն** ու պեղումները հերթագայվում են **հողի ընդերքը թափանցելու ջրհոր փորելու** գործողությամբ՝ պատկերավորվող տքնաջան սևեռամտությամբ, երկնային սուզումների համապատկերի՝ դեպի հողի ընդերքը շրջումնեղացումով: Մարդկային ոգու փորձությունը բեմադրվում է երկնային անհունության ու ընդերքի խորության սահմանին օրորվող հերոսի դժվար ընտրության նախնական դրվագի միջոցով: Անհայրության տազնապ ապրող հերոսի՝ երկնքին հառած հայացքը աջակցություն, ապահովություն, ապավեն՝ երկնային հայր գտնելու արարք է նախ, նրա հետ երկխոսություն սկսելու փորձ: Իսկ վարպետի ընկալմամբ՝ հողը փորելով էին նրանք Ալլահին ու հրեշտակներին մոտենում: **Օնգյորեն գյուղաքաղաք իջնելու և ապա սարահարթ բարձրանալու** (այնտեղ էր փորվում հերթական ջրհորը) **կրկնադիր դրվագը** Ջեմի ընկալումներում դառնում է դեպի երկինք քայլելու, աստղերին ավելի մոտենալու զգացողության համարժեքը: Խորքային դիտարկումը չի բացառում հողը իբրև ավանդույթ ընկալելու և երկինքը որպես ազատության՝ նորի խորհրդանիշ ըմբռնելու մոտեցումը, հող-երկինք հակադրությունը:

Երկնաերկրային հաղորդակցության ու սահմանայնության պատկերաշարում պատահական չեն նաև գառիվերի վերջում գտնվող **գերեզմանոցը**, իրենց և աստղերի միջև կանգնած **նոճիների** առկայությունը: Գերեզմանը սահմանային նշան է. այնտեղ «հսկում են» նրանք, ովքեր միաժամանակ երկնքում են և հողի ընդերքում, անդրաշխարհում ու հուշի ներանձավներում: Հարացուցային հատկանշական միավոր է նաև **աստղ-կյանքի** խորհրդապատկերը՝ մարդ-աստղ երկնաերկրային առնչակցությունը. երկինքը աստղ-կյանքերով է բնակեցված:

Գյուղաքաղաք իջնելն ու սարահարթ բարձրանալը, դեպի երկինք

⁶ Պատկերագագոդական մթնոլորտը հիշեցնում է Հերմես Եռամեծի՝ «Զմրուխտե քառասալիկին» փորագրված հայտնի ըմբռնումը. «Այն, ինչ ներքևում է, նման է նրան, ինչ վերևում է, իսկ այն, ինչ վերևում է, նման է նրան, ինչ ներքևում է: Եվ այդ ամենը միայն նրա համար է, որ իրականանա մեկ ամբողջական գոյի հրաշագործությունը», տե՛ս «Изумрудная скрижаль», Словари и энциклопедии на Академике, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/rw/wiki/35694>

ձգվող նոճիների, երկնքնում փայլող ու ընկնող աստղի հիշատակումը մարդկային հոգու անհաղթահարելի վերնդումի և մարմնի անգոր հոգակցվածության, մշտառկա հաղորդակցության, կյանքի ու մահվան չընդհատվող շրջապտույտի մետաֆորային շարք են կազմում: Հայեցակետերի հերթադիր փոխաստեղծումով (ջրհորում մերթ վարպետն է, մերթ հերոսը, որը մերթ հողի ընդերքից վեր՝ երկնքին ու վարպետ-հորն է նայում, մերթ վերից վար է տեսնում պատկերը) շարքի առանցքում **ջրհորն է՝ երկնաերկրային հաղորդակցության ու արտացոլումների, սահմանայնության ինքնօրինակ հայելի, դեպի վար և դեպի վեր բացվող պատուհան:**

Ջրհորը՝ իբրև անդրաշխարհի կապուղի, նախնիների հետ հաղորդակցության պատուհան, սերունդների հերթագայության խորհրդանիշ, առկա է շատ ժողովուրդների հոգևոր կերպընկալումներում, որոնցից ուշագրավ են սլավոնների՝ նախնիների հոգիներին կերակրելու նպատակով սուրբծննդյան, ամանորյա, մկրտության և Ձատկի սեղաններից մնացած ուտելիքը ջրհորի մեջ նետելու գործողությունը, մասնավորապես՝ բուլղարների՝ մեռած հարազատների ուրվագծերը տեսնելու հույսով արևածագին ջրհորից ներս նայելու սովորությունը, ռուսների՝ ջրհորից հանած ջուրը հետ լցնելու արգելքը (այնտեղից ծնողներն են նայում): Կարծում էին նաև, որ ջրհորը հիշողություն ունի, այդու՝ ջրհորի մոտ գուշակություններ էին անում, փորձում հայտնատեսել ապագան՝ դիմելով այդ ջրհորի մոտ ապրած նախնիներին՝ նրանց, ովքեր երբևէ խմել էին այդ ջրից: Ջրի հաղորդակցական գործառույթն է աշխատում այս դեպքում՝ ջրի հիշողություն ունենալու հավատալիքի հիմքով:

Ջրհորի արքետիպի խորհրդանշական իմաստային դաշտն ընդգրկում է նաև ռիսկային ինքնաճանաչման, սեփական ենթագիտակցության ոլորտը թափանցելու խորհրդանշական մուտքի չափումները, վտանգի և մահվան իմաստաբանությունը:

Ըստ տարբեր ավանդագրույցների՝ ջրհորների շուրջը և նրանցից առաջացել են քաղաքակրթություններ, ինչպես օրինակ՝ մահմեդական քաղաքակրթությունը՝ Արաբական թերակղզում գտնվող Ձեմգեմ ջրհորից⁷: Ջրհորը ոչ միայն կյանքի աղբյուր էր, կենսագոյության ապահովման միջոց, այլև, լինելով ամենայն գոյավորին ծնունդ տվող և կլանող երկրային՝ մոր որովայնի մուտքը, դրսևորում է հատկանշական երկարժեքություն՝ հանդես գալով նաև իբրև մեռյալներին նախնիների գիրկն ուղարկելու կապուղի և, իհարկե, վերադարձ-վերածննդի հնարավորություն:

Փամուկի վեպում խաչաձևվում են այս բոլոր իմաստային դաշտերը: Ջրհորը՝ որպես բազմարժեքությամբ հատկանշվող խորհրդապատկեր, վեպում իմաստավորվում է ոչ միայն իբրև սերունդների հերթագայության ու հաղորդակցության, այլև ճանաչողության և արքետիպա-

⁷ Ст' у Философская энциклопедия, <https://terme.ru/termin/kolodec.html>

յին կանացիության նշան: Արքետիպային կանացիությունը դառնում է իմաստային այդ դաշտերը միացնողը, խորհրդանշական խողովակը, որով այդ հոսքերն անցնում են ներհյուսվելով: Էրիխ Նոյմանը արքետիպային կանացիությունը մեկնաբանում է որպես ջրի և հողի նշաններով հատկորոշվող անոթ՝ ընդերքի ջրերի, կյանքի նախասկզբնական արգանդի՝ օվկիանոսի, լճի, ավազանի, աղբյուրի ու ջրհորի խորհրդապատկերային տարբերակներով՝ վերջինը բնորոշելով իբրև դեպի անդրաշխարհ՝ երկրային մոր տիրապետության ոլորտը տանող դարպաս⁸:

Վեպի՝ ճակատագրական կնոջ խորհրդանշական կերպարի փամուկյան մեկնաբանության մեջ ընդգծվում է Գյուլջիհանի ամուսնու՝ Թուրգայի ընկալմամբ կարմրահեր կանանց բնորոշ՝ «ինչ-ինչ պատճառներով բազմաթիվ տղամարդկանց հետ լինելու» առանձնահատկությունը: Մազերը կարմիր ներկելու հանգամանքն ընկալվում է որպես գիտակցված ընտրության դրսևորում: Այս կնոջ կերպարը դիպաշարին ազուցված այն կարմիր թելն է, որի վրա շարվում է տղամարդկանց կերպարների շղթան: Եվ այդու՝ կարմրահեր կինը պապի, վարպետի, հոր, որդու (ասել է թե՛ սերունդների) ճակատագրերն ազուցող ճակատագրական կին է և կարող է ընկալվել որպես արքետիպային կանացիության մարմնավորում, երկրային մոր գրկի խորհրդանշական պատկերավորում, որ ծնունդ է տալիս ու կլանում ամենայն գոյավորին: Նա սահմանային էակ է հայրերի և որդիների միջև, նրանց կապող ու բաժանող գոյություն:

Ճանաչողության չափումն իմաստավորվում է թե՛ հերոսների՝ ճակատագրական ընտրության բավիղներում կողմնորոշվելու և իսկությանը հասու դառնալու համատեքստում և թե՛ կնոջ մարմինը ճանաչելով՝ գոյի ճակատագրին, չարի և բարու իմացության՝ ադամորդու տառապանքին ձուլվելու ենթիմաստով: Հողի ընդերքի պատկերը վեպում մարդկային ներաշխարհի խորհրդանշական համարժեքն է նաև: Ջրհոր փորելու գործողությունը ինքնաճանաչման, իսկության և ելքի որոնման պատկերավորումն է: Այս առումով հատկանշական են աստղերի ցուլքերով խտացող ու ցրվող երկնային խավարը և ջրի խոստումով հղի սև, մույթ, պինդ, թաց հողի խավարը:

Մահմանային-հայելային, արտաշխարհ-ներաշխարհ անցնելու՝ ջրհորին հարակցվող նշան են դառնում ծեր ձիու հոգնած ու սև **աչքերը**, որոնց խորքն է նայում պատանի հերոսը, և աչքի խորհրդապատկերն առհասարակ: Ձիու աչքի սևության ու խորքից շողարձակող լուսացուլքի համակցումը սև ու թաց հողի խորքից փայլող աչք-ջրհորի նմանաբերումն է:

Աչք-ջրհորը դիտումն է՝ ի խնդիր ճանաչողության: Նախնիները ներսից դուրս են նայում, սերունդները՝ դրսից ներս: Ջրհորը նրանց

⁸ Ст' у Нойман Э. Великая Мать, <https://www.rulit.me/books/velikaya-mat-read-551670-20.html>, էջ 20:

հաղորդակցության, հնարավոր ու անհնար երկխոսության վայրն է: Սա ինքնօրինակ ինքնադիտում-ինքնազննում-ինքնաճանաչում է, ինքնահպում ու ինքնանույնացում, բայց նաև ինքնաժխտման փորձ՝ զարգացման նոր հորիզոն նվաճելու՝ ինքնահաստատման նպատակադրումով: Պատահական չէ, որ այն ընկալվել է որպես ինիցիացիայի՝ նվիրագործման վայր:

Ջրհորը նաև պատկերացվել է իբրև շրջված աշտարակ՝ հայտնակերպելով երկնաերկրային հնարավոր հաղորդակցության իմաստաբանությունը: Արևելյան մահմեդական այլաբանության համաձայն՝ միևնարեթ կառուցելու համար հարկ էր խոր ջրհոր փորել և շրջել:

Սահմանայնության, հաղորդակցության, անցման-փոխակերպման և նվիրագործման իմաստային նշանակելիները զուգամիտվում են Պորտուգալիայի Սինտրա քաղաքում գտնվող, երեսուն մետր խորությամբ ժայռափոր Օծման ջրհորի⁹ իրողությանը, որը մասոն ձեռնադրվելու արարողությանն է ծառայել: Կառույցը պատկերավորում է հակադրությունների միասնությունը, որտեղ այսրաշխարհին հակադրվում է անդրաշխարհը, դրախտին՝ դժոխքը, երկնքին՝ ստորգետնյա ուլորտը: Գործում է Դանտեի՝ հայելապատկերային արտացոլումների սկզբունքով ձևակերտված, իբրև միակտուր կառուցվածք ընկալվող յոթ երկինքների, քավարանի և դժոխքի ինը պարունակների գեղարվեստական պատկերակառույցի նմանաբերումը:

Ջրհորը վեպում կյանքի ու մահվան, անցյալի ու ներկայի, անցյալի ու ապագայի, հայրերի ու որդիների, ավանդականի և նորի խորհրդանշական հանդիպման վայրն է, հնարավորությունը: Ջրհորի շուրջն են «հավաքվում» դիպաշարային բոլոր գաղափարագեղագիտական հանգույցները:

Վարպետի և հերոսի երկխոսություններից մեկում հայրերի և որդիների խնդիրը դիտարկվում է ժառանգորդման (որն իր տեսակի մեջ հաղորդակցություն է) հանգամանքի շեշտադրումով. ջրհոր փորելու արհեստը վարպետն իր հորից էր ժառանգել և պիտի փոխանցեր աշակերտ-«որդուն»: Վեպում լայն ընդգրկումով աշխատում է հոր արքետիպը, որ բացվում է դրվագային տարբեր չափումներով: Այս առումով հատկանշական է Հովսեփի աստվածաշնչյան պատմության հիշատակումը, որի փամուկյան մեկնաբանության մեջ ծանրանում է հոր պատասխանատվության բեռը. պատահածի համար մեղավորը ոչ թե նախանձից կուրացած որդիներն էին, այլ սերը որդիների միջև հավասարապես չբաշխած հայրը, քանի որ «անարդար հայրը կուրացնում է որդուն» (էջ 46): Այս դրվագում ջրհոր-աչք խորհրդապատկերային զուգահեռն առարկայանում է ասոցիատիվ-ներգագոգական դաշտում՝ ներքին տեսողության, երևույթի արդարահայաց ընկալման նախապատ-

⁹ Տե՛ս «Колодец посвящения в Синтре», <https://tury.club/sight/kolodec-posvyascheniya-v-sintre-20542>

վությանը հակադրելով հոգեմտավոր կուրության իրողությունը: Էդիպի միֆի հիշատակման դրվագում ևս խաղարկվում են տեսողության ու կուրության ֆիզիկական և հոգեմտավոր եզրերը. հասու դառնալով ճշմարտությանը, հանում է աչքերը՝ վճարելով Թիրեսիասի պես չտեսնելով հանդերձ տեսնելու, կյանքի խորքային տեսանումի հասնելու գինը: Թե՛ վիպական իրականության և թե՛ Էդիպի պատմության մեջ դեպքերը կազմակերպում-կազմակերտում է կույր ճակատագիրը: Երկու պատումներում էլ ճակատագրականությանը զուգահեռ գործում են արդարադատության սկզբունքը, մեղքի և հատուցման տրամաբանությունը՝ աչքերը կապված անաչառ Թեմիսը:

Առհասարակ հոր աչքը, ճիշտ է, կյանքի ընթացքում հոգաձու հսկողության տակ է պահում որդուն, բայց նաև, շարունակ հետևելով, կարող է խանգարել նրա ինքնէացմանը: «Կարմրահեր կինը» վեպում կարևոր նշան է նաև հոր աչքը: Պատահական չէ, որ վեպի հերոսը հորը սպանում է՝ նրա աչքին կրակելով. աչքի խորհրդապատկերը փոխանվանաբար նույնանում է հոր կերպարին. «Ես ես եմ միայն այն ժամանակ, երբ միայնակ եմ:...Երբ ձեզ ոչ ոք չի հետևում, ներսի գաղտնի երկրորդ մարդը դուրս է գալիս ու անում այն, ինչ ուզում է: Եթե մոտերքում ձեր հայրն է կանգնած ու նայում է, ուրեմն կպարփակվեք ձեր մեջ» (էջ 69):

Ի դեպ, համաշխարհային հոգևոր-մշակութային ավանդույթում առկա ներքին տեսողության կարևորության խնդիրը արծարծվում է նաև Էքզյուպերիի գեղարվեստական համակարգում, ըստ որի՝ ամենազվխավորը աչքով չես տեսնի. սրտի սրատեսություն է անհրաժեշտ: Այդ նույն համակարգում ևս զուգահեռաբար աշխատում են ծարավ-խնդիր, ջուր-խսկություն, հագեցում-լուծում¹⁰ հարակցվող եզրերը՝ համապատասխան խորհրդապատկերային նշաններով: Սահարան մենք ինքներս ենք, Էքզյուպերիի ձևակերպմամբ, այն ըմբռնելու համար օազիսում լինելը բավական չէ. պետք է հավատալ ջրին այնպես, ինչպես Աստծուն¹¹: Ներքին աչքի, ջրհորի նշաններից Էքզյուպերիի պատկերամտածողության մեջ համակցվում են նաև գիշերային երկնքի և աստղի պատկերները՝ երկնաերկրային առնչության, աստվածային ճշմարտության, խոստումի, սպասման և վերադարձի թեմատիկ ավազանում: Այսու՝ Փամուկի այս վեպը նկատելի միջտեքստային առնչություններ ունի ֆրանսիացի գրողի գեղարվեստական համակարգի հետ: Ակնհայտորեն այս միջտեքստայնության նախնական ավազանը Քրիստոսի և սամարացի կնոջ հանդիպումն է ջրհորի մոտ՝ երկնաերկրային առնչության համատեքստով և հոգևոր-իմացական ծարավի հագեցման դրվագի ընդհանրությամբ:

¹⁰ Վերջինը ակներևաբար սնվում է ավետարանական համաբնագրից. հիշենք սամարացի կնոջ և Հիսուսի հանդիպումը ջրհորի մոտ:

¹¹ Տե՛ս *Антуан де Сент-Экзюпери, Планета людей, М., 1963:*

Հայրերի և որդիների ճակատագրերն ագուցող կարմրահեր կնոջ կերպարի հիմքում Լիլիթի արքետիպն է: Այս պարագայում կարևորվում են Լիլիթի՝ կարմրահեր լինելու մասին ընդունված պատկերացումը, մազերի գորությունը, ճակատագրականությունը, տղամարդկանց վրա ունեցած կործանարար ազդեցությունը¹²: Լիլիթը կործանող կանացիության արքետիպն է: Լիլիթը կարմրահեր է պատկերացվել և պատկերվել կարմիր կավից կամ կրակից արարված լինելու հիմքով: Նրա կարմրահեր լինելը, ըստ որոշ մեկնաբանությունների, համարվել է աստվածային իշխանության հնագույն խորհրդանիշ, նաև սեքսուալ մոգության խորհրդանիշ¹³: Գյոթեի «Ֆաուստ»-ում Մեֆիստոֆելը Ֆաուստին խորհուրդ է տալիս զգուշանալ Լիլիթի մազերից, որոնք նրա միակ հագուստն են և կործանարար են. դրանց դիպչողը այլևս չի կարողանում դիմադրել Լիլիթի հմայքին, այլևս նրա գերության մեջ է: Չուզահեռն ակնհայտ է. վեպի սկզբում Գյուլջիհանի էրոտիզմը, ճակատագրականությունն ու դիվային հմայքը դրսևորվում են ծածանվող կարմիր մազերի միջոցով: Ի դեպ, արևմտյան առասպելաբանության մեջ սատանան ևս ներկայանում է հրեղեն մազերով: Վեպում այսու հերոսուհու դիվային հմայքը, ներագոյն գորությունը պայմանավորված են հենց մազերի գույնով: Կարմրահեր լինելը, այդպիսին լինելու իր ընտրությունը, ըստ հերոսուհու, ազատության նշանն ու նշանակելին են: Կարմրահեր կանայք Փամուկի պատկերավորած հասարակության մեջ իբրև ոչ բարոյական էին ընկալվում:

Փ.գ.թ. Ն. Խաֆիզովան, «Կանացիության մատրիցը. Եվայի և Լիլիթի արքետիպերը»¹⁴ դասախոսության մեջ հիշյալ երկուսը տարբերակելով, Լիլիթի արքետիպի հայտնակերպումներ է համարում «Գահերի խաղը» երկի կարմիր հագուստով կնոջը, Հոմերոսի «Ողիսականից» Գորգոն Մեդուզային և Սցիլլային, Բուլգակովի Մարգարիտային, Դոստոևսկու «Ապուշը» վեպից Նաստասյա Ֆիլիպովնային: Փամուկի վեպում Լիլիթի արքետիպը կրող ազատամիտ, ազատատենչ, մանիպուլյատիվ, անհնազանդ, տղամարդու գերիշխանությունը չընդունող Գյուլջիհանին հակադրվում են Եվայի արքետիպի մարմնավորումները՝ Ջեմի մայրը՝ Ասումանը, և կինը՝ Այշեն: Նրանք ավանդական-նահապետականի, ընտանիքին նվիրված, համեստ, հնազանդ, զուսպ, հանուն ընտանիքի ինքնազոհաբերման պատրաստ կանայք են:

Օրհան Փամուկի կարմրահեր կնոջ կերպարում մազերի գույնի և ճակատագրականության հետ հատկանշական է նաև հերոսուհու անվան մեկնաբանությունը. güll (վարդ) արմատի մյուս իմաստը köz (մո-

¹² Տե՛ս **V.Zingsem**, Lilith, Adams erste Frau. 3. Auflage. Reclam, Leipzig, 2005:

¹³ Ի դեպ, միջնադարում կարմրահերների կախարդության մեղադրանք էր ներկայացվում թերևս այն պատճառով, որ առանձնահատուկ էին, տարբերվող, և այդ այլությունը, արտասովորությունը հանրային ուղղված վտանգ էին ընկալվում:

¹⁴ Տե՛ս Литературный салон, Чтения, **Н. Хафизова**, Матрица женственности: архетипы Евы и Лилит, <https://lit-salon.com/video/chtenija>

խիր)-ն է: Հետևաբար, ինչպես ենթադրում է Շ. Կարական, Գյուլջիհանը նա է, «ով այրում է աշխարհը և մոխրի վերածում»¹⁵: Վառվռուն, հրահրուն բոցե վարդ՝ հրդեհ, այրում, խարույկ, և հետևանքը՝ մոխիր. ասոցիատիվ իմաստային դաշտն ակնհայտ է: Ի դեպ, տեքստում Փամուկը ճակատագրական կանանց կերպարների համակարգային զուգադրում է կատարում: Այդ շարքում առանձնահատուկ տեղ ունեն թե՛ «Շահնամեի» Թեհմինեն, որին Ջեմը կարմրահեր էր պատկերացնում, թե՛ Պագոլինիի «Էդիպ արքա» ֆիլմում Իոկաստայի դերի համար ընտրագատումին մասնակցող Աննա Մանյանին (Ջեմի կինը հիշում է, որ նա ևս կարմրահեր էր): Երկու երկերի դեպքում էլ, հայրերի և որդիների կոնտեքստից բացի, շեշտադրվում է ճակատագրական կնոջ մագերի գույնը: Երկրորդի պարագայում Փամուկը թանձրացնում է կարմիրի խորհրդաբանությամբ դրսևորվող կրքի, արյան, վտանգի ու մահվան մթնոլորտը՝ հիշելով ու հիշատակելով Պագոլինիի ֆիլմի բներանգային մթնոլորտը: Ֆիլմը Մարոկկոյում էր նկարահանվում, և ընտրությունը կատարվել էր լանդշաֆտի գունային համապատասխան առանձնահատկության նկատառումով. կարմիր էին հողը, հին ամրոցը և այլն:

Կարմիրի համար ևս հատկանշական են ամբիվալենտությունն ու սահմանայնությունը՝ իբրև սիրո ու կրքի, վառվռուն փթթումի ու վտանգի, արյան, կյանքի ու մահվան անցումային կերպափոխման նշան¹⁶:

Լիլիթը ևս, ըստ էության, սահմանային էակ է Ադամի ու Եվայի, Աստծո և սատանայի միջև:

Կարմիրից բացի՝ Գյուլջիհան-Լիլիթ զուգահեռի առկայության նշանն է նաև բվի խորհրդապատկերը: Ըստ հնագույն առասպելական ընկալումների՝ Լիլիթին ուղեկցում էին բուն կամ օձը: Որոշ պատկերացումների համաձայն՝ Լիլիթը գիշերները բվի էր փոխակերպվում: Միջագետքի մշակութային ժառանգության նմուշներից մեկը՝ Բրիտանական թանգարանում պահպանվող և «Գիշերվա թագուհին»¹⁷ անվանումը կրող հարթաքանդակը (Ք.ա. 1800-1750 թթ.), վարկածներից մեկի համաձայն, պատկերում է հենց Լիլիթին: Քանդակի ներքևի մասում երկու կողմից բվեր են քանդակված: Ի դեպ, մասնագետներին հաջողվել է վերականգնել նախնական գունային նկարագիրը. կնոջ մարմինը և բվերի քանդակները օրրայագույն են եղել, իսկ գլխանոցը՝ դեղին: Տարորշվում է կրակի գունապատկերային լուծումը:

Վեպի ընթացքում մի քանի անգամ երևում է բուն: Կարմրահեր

¹⁵ **Şahika Karaca**, My red hair is my freedom: image of Lilith in Orhan Pamuk's novel, the red haired woman, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/744837>

¹⁶ Տե՛ս **Базыма Б. А.** Психология цвета: Теория и практика, Изд. Речь, 2005, Цветоведение, Язык цвета или символика, Лекция 8, <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/main8.html>, <https://studfile.net/preview/1825562/>

¹⁷ Տե՛ս **Pauline Albenda**, The "Queen of the Night" Plaque: A Revisit, Journal of the American Oriental Society, Vol. 125, No. 2 (Apr. - Jun., 2005), էջ 171-190, https://www.jstor.org/stable/20064325?seq=1#page_scan_tab_contents

կնոջ հայտնությանը նախորդում է բվի կոինչը: Բվի ձայն է լսվում նաև այն ժամանակ, երբ վարպետ Մահմուդն ու Ջեմը վրան են խփում: Կարմրահեր կնոջ մութ պատուհաններին նայելուց հետո վերադառնալիս, գերեզմանոցի կողքով անցնելիս, հերոսը զգում է, թե ինչպես է կիպարիսին թառած բուն լռելյայն հետևում իրեն:

Բուն կարող է ընկալվել որպես աչքի, հսկող աչքի խորհրդապատկերային փոփոխակ, գաղտնիմաց, խավարի միջով տեսնող, այսինքն՝ գաղտնախորհուրդը բացահայտելու ունակ խորագետ արարած, անդրաշխարհից այսրաշխարհ լուր բերող, վերամարմնավորված վիուկ, հիմնականում մահվան բոթաբեր¹⁸ արդեն դիտարկված ջրհորի, գերեզմանոցի, նոճիների, աչքի հետ այս վեպում դրսևորելով սահմանայնության հատկանիշներ: Ի դեպ, բուն՝ իբրև խորհրդանիշ, սերտ առնչություն ունի հատկապես աչքի հետ: Չինացիները բվին համարում էին որդիական երախտամոռության, ոճիրի, մահվան ու սարսափի մարմնավորում՝ համոզված լինելով, որ երբ բվի ձագերը թռչել են սովորում, հանում են իրենց ծնողների աչքերը¹⁹: Վերջին ընկալումը զարմանալիորեն տեղավորվում է քննաբանվող վեպի՝ հայրեր-որդիներ փոխարարբերության պատկերային լուծումների իմաստային դաշտում:

Փամուկի ընկալմամբ և պատկերավորմամբ՝ կարմրահեր լինելը հերոսուհու ընտրությունն է: Եթե խնդիրը դիտարկենք քաղաքակրթական չափումով և տվյալ կնոջ կերպարը ընկալենք որպես օսմանյան պետության ժառանգորդ Թուրքիայի Հանրապետության խորհրդանիշ՝ կինը՝ որպես երկիր, ապա Փամուկը թերևս կարմրահեր լինելու ընտրությունը այստեղ մեկնաբանում է իբրև քաղաքակրթական երկու բնեռների միջև կամ այլ առումով Արևելքի և Արևմուտքի միջև ընտրություն կատարելու խորհրդանշական իրողություն: Եվ այսու, քանի որ հերոսուհին բնականից կարմրահեր չէր, կարմրահեր դառնալը և միանգամից կամ հերթագայումով մի քանի տղամարդկանց պատկանելը նրա ընտրությունն էին, կարող ենք եզրակացնել, որ գրողը քաղաքակրթական չափումով նման ընտրության հնարավորություն է վերապահում նաև Թուրքիային, և այս վեպը սահմանայնության իրողության գեղարվեստական արտահայտություն կարող է լինել: Վիպական ամբողջ նշանային համակարգի մակարդակով է դրսևորվում այդ սահմանայնությունը լինելով այդ ընտրության արտապատկերում, մարմնավորում: Արևելքի և Արևմուտքի միջև կամ ազգային ավանդույթի և եվրոպական մտածողության ու արժեքների արանքում լինելու, սահմանում լինելու երևույթի արտահայտությունը պիտի համարել այս վեպը: Մի քանի մշակույթներ՝ ամուսիններ ներընկալելու և մշակութային համադրական ինքնություն ստանալու՝ թուրքերի պատմության համար օ-

¹⁸ Տե՛ս և **Баешко Л. С., Гордиенко А. Н., Гордиенко А. Н.** Энциклопедия символов, Под редакцией к.и.н. О.В. Перзашкевича, М., «Эксмо», 2007, էջ 78-79:

¹⁹ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 78:

ըինաչափ երևույթի հերթական դրսևորումն է Թուրքիայի՝ Արևմուտքի առջև բացվելու մերօրյա աշխարհաքաղաքական դիրքորոշումը:

ЛИЛИТ СЕЙРАНЯН – *Художественные проявления пограничности между традицией и модерном в романе Орхана Памука «Рыжеволосая женщина».* – В основе творческой системы Орхана Памука лежит проблема возможности диалога между Востоком и Западом, традицией и модерном. В романе «Рыжеволосая женщина» рассмотрены модели развития, характерные как для Запада – в борьбе традиции и модерна побеждает модерн (образ Эдипа), так и для Востока – в этой борьбе побеждает традиция (образы Рустама и Сухраба, Ивана Грозного). В романе молодой герой из-за ревности к рыжеволосой женщине и из-за стремления к свободе сначала оставляет своего «отца» – раненого мастера умирать в колодце, потом умирает сам от руки сына, воспитанного мастером – «дедом». Таким образом, сначала модерн побеждает традицию, но традиция в конце концов «мстит» модерну. Автор романа подчеркивает возможность длительного колебания следующих поколений на этой зыбкой границе традиция-модерн.

В идеологическо-эстетической системе романа художественными проявлениями этой пограничности являются следующие символы и образы: спуск в населенный пункт Онгерен и подъем в гору; кипарисы между героями и звездами; кладбище; блестящие на небе и падающие звезды; колодец; глаза; сова; красный цвет. Самым главным пограничным образом является рыжеволосая женщина, в основе которого – архетип мифической Лилит – пограничного существа между Адамом и Евой, Богом и дьяволом. Она разделяет и соединяет судьбы деда, мастера, отца и сына, т.е. поколений. В романе архетипу Лилит противопоставляется архетип Евы в образах преданных домашнему очагу и традициям женщин – матери и жены героя.

Быть рыжеволосой – это выбор героини. В цивилизационном измерении эта женщина символизирует Турецкую Республику, которая стоит перед выбором между Востоком и Западом. Рыжеволосая, как пограничное существо, может принадлежать нескольким мужчинам: точно также Турция может быть одновременно и Востоком, и Западом. Автор романа не раз высказывался по поводу проблемы «отцов и сыновей», предлагая для ее решения следующую формулу: основываясь на османской традиции, открыться Европе. Это является закономерной позицией Турции, которая на протяжении своей истории присваивала культурные традиции других народов, получая эклектичную идентичность.

Ключевые слова: *традиция, современность, Восток, Запад, рыжеволосая женщина, архетип Лилит, пограничность, модели развития*

LILIT SEYRANYAN – *Artistic Manifestations of the Borderline between Tradition and Modernity in Orhan Pamuk's Novel "The Red-haired Woman"*. – Orhan Pamuk's creative system is based on the problem of the possibility of dialogue between East and West, tradition and modernity. In the novel "The Red-haired Woman" are considered the development models typical of both the West – in the struggle between tradition and modernity, the modern wins (the image of Oedipus), and for the East - tradition wins in this struggle (the images of Rostam and Zohrab, Ivan the Terrible). In the novel, the young hero, because of jealousy of a red-haired woman and because of the desire for freedom, first leaves his "father" - a wounded master to die in a well, then dies himself by the hand of his son, brought up by the master – "grandfather". Thus, at first modernity defeats tradition, but tradition eventually "takes revenge" on modernity. The author of the novel emphasizes the possibility of a long hesitation of the

next generations on this shaky border of tradition-modernity.

In the ideological and aesthetic system of the novel, the artistic manifestations of this borderline are the following symbols and images: descending into the settlement of Ongerren and climbing up the mountain; cypresses between the heroes and the stars; cemetery; shining in the sky and shooting stars; well; eyes; owl, red color. The most important borderline image is a red-haired woman, which is based on the archetype of the mythical Lilith – a borderline being between Adam and Eve, God and the devil. It divides and unites the destinies of grandfather, master, father and son, i.e. generations. In the novel, the archetype of Lilith is contrasted with the archetype of Eve in the images of women devoted to the hearth and traditions – the mother and wife of the hero.

Being red-haired is the heroine's choice. In the civilizational dimension, this woman symbolizes the Republic of Turkey, which is faced with a choice between East and West. A red-haired woman, as a borderline creature, can belong to several men: similarly, Turkey can be both East and West at the same time. The author of the novel has repeatedly spoken out about the problem of "fathers and sons", offering the following formula for its solution: based on the Ottoman tradition, open up to Europe. This is a natural position of Turkey, which throughout its history has appropriated the cultural traditions of other peoples, obtaining an eclectic identity.

Key words: *tradition, modernity, East, West, red-haired woman, Lilith archetype, borderline, development models*

ՔՐՈՆՈՏՈՂԸ ԺԱՆ-ՊՈԼ ՍԱՐՏՐԻ «ԴՈՆՓԱԿ» ՊԻԵՍՈՒՄ

ԱԼՎԱՐԴ ՄԱՅԻԼՅԱՆ

Հորվածում վերլուծվում են քրոնոտոպի դասական սահմանման փոխակերպումը Ժան-Պոլ Սարտրի «Դոնփակ» պիեսում, տարածաժամանակային հայեցակարգի նոր դրսևորումները՝ հերոսների հիշողությունների և հանդերձյալ կյանքի պատկերման միջոցով:

Ուսումնասիրվում են նաև քրոնոտոպի՝ Բախտինի և մի քանի այլ գիտնականների սահմանումներն ու մոտեցումները, ինչպես նաև քրոնոտոպի նոր զարգացումները: Հանդերձյալ աշխարհի տարածական և ժամանակային պատկերումները դիտարկվում են որպես զրո քրոնոտոպ:

Բանալի բառեր – էկզիստենցիալիզմ, քրոնոտոպ, տարածաժամանակային, հայեցակարգ, դժոխք, սեղք, հեղինակի քրոնոտոպ, հերոսների քրոնոտոպ

Քրոնոտոպ (chronos + topos, ժամանակ և տեղ) եզրույթը շրջանառության մեջ է դրել հոգեբան Ս. Ուխտումսկին իր ֆիզիոլոգիական ուսումնասիրություններում՝ բնորոշելու ժամանակատարածական հայեցակարգը: Այնուհետև այս տերմինը լայն կիրառություն գտավ հարաբերականության տեսության մեջ՝ շնորհիվ հայտնի ֆիզիկոս Ալբերտ Էյնշտեյնի:

Գրականության ոլորտում այս հասկացությունը ներմուծվեց 20-րդ դարասկզբին, լույս տեսան պատկառելի քանակի ուսումնասիրություններ: Ռուս իրականության մեջ առաջիններից մեկը քրոնոտոպին անդրադարձել է Միխայիլ Բախտինը, ով քրոնոտոպի տարբեր դրսևորումների մասին խոսել է Շեքսպիրի և Ռաբլեի ստեղծագործություններին նվիրված իր աշխատություններում: Ըստ Բախտինի՝ Ռաբլեի ստեղծագործություններում խախտվում է ժամանակի ուղղահայաց պատկերը, այսինքն՝ ժամանակը վերս-ներքև շարժումից շեղվում է, խախտվում են հեղինակի և գլխավոր հերոսի հակընդդեմ հայացքները: Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրին, ապա, ըստ Բախտինի, Շեքսպիրի երկերում քրոնոտոպի բնույթը փոփոխվում է. այն շարժվում է հստակ սխեմայով՝ վերևից ներքև, սկզբից վերջ:

Բախտինը սահմանում է քրոնոտոպը որպես ժամանակային և տարածական շերտերի կապ՝ գեղարվեստական համարվող ցանկացած ստեղծագործության մեջ: «Գրական-գեղարվեստական քրոնոտոպում ժամանակային և տարածական նշանները միախառնվում են միմյանց որպես իմաստավորված և որոշակի մի ամբողջություն: Այս-

տեղ ժամանակը խտանում է, թանձրանում, դառնում է գեղարվեստորեն տեսանելի, իսկ տարածությունը ինտենսիվանում է, ներքաշվում ժամանակի մեջ, պյուժեի շարժման մեկնության մեջ»¹:

Քրոնոտոպի հասկացության մեջ կենտրոնականը տարածաժամանակային միասնության արժեքանական (աքսիոլոգիական) ուղղվածությունն է, որի գործառույթը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ անձնավորված դիրքորոշում, իմաստ արտահայտելն է. «Իմաստների ոլորտ մուտք գործելը իրականացվում է միայն քրոնոտոպի դարպասների միջով»²:

Սակայն, միայն պոստմոդեռնիզմի գրականության ի հայտ գալուն զուգահեռ են հայտնվում գրականագետներ, որոնք պարզում են, որ քրոնոտոպը շատ ավելի լայն և խորքային շերտեր կարող է ունենալ, քան ժամանակի նորմալ ընթացքն ու աշխարհի տարածական պատկերը: Այդպիսի քննադատներից էին գրականագետներ Ժ. Դելյոզը, Ռ. Տրոֆիմովը, Բ. Վերժեյին և այլք:

Եվ թեև Սարտրը ժամանակային առումով ավելի մոտ է դասական քրոնոտոպի ջատագովներին, սակայն իր ստեղծագործությունների տարածաժամանակային շերտավորումով բավականին առաջ է անցնում ժամանակակիցներից՝ կարողանալով մրցել նույնիսկ պոստմոդեռնիստների ստեղծագործությունների բազմաշերտ և անսահմանափակ տարածաժամանակային պատկերների հետ: Ֆրանսիացի գրականագետ Ժիլ Դելյոզը սահմանում է ժամանակակից քրոնոտոպին բնորոշ առանձնահատկությունները.

- արստրակցիան և դիցաբանականությունը,
- երկատվածությունը, երկակիությունը,
- խորհրդանիշների համակարգի օգտագործումը,
- հերոսների հիշողությունը,
- հոսող ժամանակը,
- տարածության մեջ սեղմվող մարդը,
- ժամանակը՝ որպես ստեղծագործության գլխավոր թեմա³:

Այս տեսանկյունից եթե անդրադառնանք Սարտրի ստեղծագործություններին, ապա «Դոնփակ» պիեսում կտեսնենք թե՛ արստրակցիան և դիցաբանականությունը, թե՛ անձի երկատվածությունը, թե՛ խորհրդանիշների համակարգը, և թե՛ հատկապես հերոսների հիշողությունը, տարածության մեջ սեղմվող մարդը և իհարկե ժամանակը՝ որպես գլխավոր հերոս:

XX դարի վերջի և XXI դարի սկզբի հեղինակները տոպոսի նկարագրության համար այլևս չեն օգտագործում կոնկրետ տարածքի նկարագրություններ, նրանք պատկերում են պայմանական, երբեմն ընդ-

¹ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотоп в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. М., 1986, с. 121.

² Նույն տեղում, էջ 196:

³ St' u Gilles Deleuze. *Logique du sens*, Paris, Les Editions de minuit, 1969, էջ 57:

հանրապես գոյություն չունեցող, վերացական տարածքներ: Միմվոլիստ գրողի ստեղծագործության մեջ տարածք կարող է դառնալ հայելին, պոստմոդեռնիստ գրողի համար՝ հեռուստացույցը կամ հերոսի հիշողությունները: Այս ամենը մենք հստակ տեսնում ենք պոստմոդեռնիստներից և սիմվոլիստներից առաջ՝ դեռևս XX դարի կեսերին ստեղծագործած Մարտի երկերում:

Նույնը վերաբերում է նաև ժամանակին. եթե դասական հեղինակների ստեղծագործություններում կային միայն ներկա, անցյալ և ապագա, ապա ժամանակակից գրողները կարծես մաքրում են ժամանակային սահմանները. նրանց վեպերում չկա այսօրը, հետևաբար չկա երեկը կամ վաղը, բայց միևնույն ժամանակ կան խառը ժամանակային շերտեր, որոնք դժվար է տարանջատել: Այս առումով նույնպես Մարտը առաջատար է. նրա ստեղծագործությունները հարուստ են ժամանակային տարբեր շերտավորումներով և չունեն ժամանակային հստակ սահմաններ:

«Դոնփակ» ստեղծագործությունը գրվել է 1943 թ.: Առաջին անգամ լույս է տեսել 1944 թ. գարնանը «Ուրիշները» վերնագրով: Այստեղ հեղինակը ներկայացնում է հետմահու կյանքի անտանելիությունը դժոխքում: Այստեղից էլ չկա, և հերոսները դատապարտված են մշտապես խավարի և մարդկային ճղճիմ հարաբերությունների: Հետաքրքրական է, որ նրանց դուրս գալու հնարավորություն է տրվում, բայց ոչ ոք չի ցանկանում դրանից օգտվել, քանի որ գիտակցում են, որ անվերջ արտուրդն ամենուր է, իրենց ներսում է, և իրենք իրենցից չեն կարող փախչել: Իսկ դժոխքից առավել ևս չեն կարող փախչել, քանի որ դժոխքը հենց ուրիշներն են, դժոխքը սեփական մեղքերի արտացոլումն է ուրիշների աչքերում, դժոխքը սեփական գիտակցությունն է, որ այդ մեղքերը կան, և որ կան ուրիշները: Մարտի՝ դժոխքում հայտնված բոլոր հերոսները չեն կարող վերադառնալ կյանք. այստեղից նրանք տեսնում են, թե ինչքան ստոր ու ճղճիմ են մարդկային հարաբերությունները, ինչ սարսափելի արարքների է ընդունակ կենդանի մարդը, ինչ աններելի և զարհուրելի արարքներ են գործել իրենք, երբ դեռ կենդանի էին, ուստի գերադասում են մնալ դժոխքում և կրել իրենց պատիժը:

Ինչպես արդեն նշեցինք, ըստ Բախտինի՝ քրոնոտոպը չի կարող լինել մեկը. ավելի մեծ և կարևոր քրոնոտոպները կարող են ներառել ավելի փոքր քրոնոտոպներ, «յուրաքանչյուր մոտիվ կարող է ունենալ իր քրոնոտոպը»⁴: Պիեսում հերոսներից յուրաքանչյուրը հանդես է գալիս որպես առանձին քրոնոտոպ՝ այդպիսով մեծ քրոնոտոպը տրոհելով ավելի փոքրերի: Յուրաքանչյուր հերոս էլ իր հերթին երկու քրոնոտոպի կրող է: Օրինակ՝ մի դեպքում նրանք կան, բայց մեռած են և դժոխքում են (գոյության բացակայություն), իսկ մյուս դեպքում նրանք չկան իրենց երկրային կյանքում, բայց կան՝ շնորհիվ իրենց հիշողության (կեցության բացակայություն): Հատկանշական է, որ որքան էլ ֆանտաստ-

⁴ Бахтин М. Формы времени и хронотоп в романе. М., 1975, с. 235.

տիկ լինի նրանց գոյությունն առանց կեցության կամ կեցությունն առանց գոյության, միևնույնն է, նրանք չունեն ազատ ընտրության հնարավորություն:

Այսպիսով, այստեղ հեղինակային ժամանակը և հերոսների սուբյեկտիվ ժամանակը հանդես են գալիս որպես առանձին քրոնոտոպներ: Սակայն հեղինակն է՛լ ավելի է խորացնում պիեսի կառուցվածքը՝ ստեղծելով նաև երրորդ՝ ամենակարևոր քրոնոտոպը՝ հիշողության քրոնոտոպը: Երկրային կյանքը հիշելու կամ պատկերացնելու դրվագներն ապացույցն են այն բանի, որ Մարտրի պիեսի քրոնոտոպը շատ ավելի խորն է. մի կողմից այն տրոհվում է ավելի մանր նմանատիպ կամ անգամ տարբեր քրոնոտոպների, մյուս կողմից՝ բոլորովին այլ քրոնոտոպներ սկսում են հավաքվել մի վայրում, միավորվել և դառնալ մեկ ընդհանուր քրոնոտոպ: Խոսքն այն դրվագի մասին է, երբ նրանք սկսում են պատմել իրենց մեղքերի մասին: Դրանք տարբեր ժամանակային շերտերում են տեղի ունեցել և առաջին հայացքից ոչ մի կապ չունեն միմյանց հետ: Սակայն, երբ այդ պատմությունները բարձրաձայնվում են, դրանք միավորվում են մեկ ընդհանուր դժոխքի քրոնոտոպի մեջ:

Հիշողության քրոնոտոպին ենք հանդիպում նաև այն դրվագում, երբ հերոսները պատուհանի միջոցով տեսնում են զուգահեռ իրական ժամանակը երկրի վրա: Դժոխքում պատուհան չկա, բնականաբար, տեղի քրոնոտոպը խիստ սահմանափակ է, հերոսները նույնպես դա գիտեն, սակայն նրանք պատկերացնում են և տեսնում:

«Մեր սիրելի Էստելն այն չէր, ինչ... Ոչ, ոչ Օլգա, մի ասա նրան, քեզ լինի, տար նրան, պահիր, ինչ կուզես արա, բայց նրան մի ասա... Գարսեն, Օլգան ամեն ինչ պատմեց նրան: Մեր սիրելի Էստելն այն չէր... Ոչ, ես իսկապես այն չէի... Ես ամեն ինչ կտամ, որպեսզի մեկ վայրկյանով աշխարհ վերադառնամ, որպեսզի մեկ վայրկյան պարեմ... Ես դժվարությամբ եմ լսում: Նրանք լույսերը հանգցրել են... Ինչ հեռու է: Ես... Ես այլևս ոչինչ չեմ լսում: Այլևս երբեք: Աշխարհն ինձ լքեց: Գարսեն, նայիր ինձ, գրկիր ինձ...»⁵: Այստեղ գործ ունենք բոլորովին նոր ժամանակային շերտի հետ: Այն, ճիշտ է, զուգահեռ է, սակայն համաժամանակյա չէ և չի կարող լինել, քանի որ մի դեպքում մենք գործ ունենք իրական երկրային ժամանակի, մյուս դեպքում՝ հանդերձյալ աշխարհի՝ կանգ առած և հավերժական ժամանակի հետ:

Մարտրը «Դոնփակ» պիեսով խախտում է քրոնոտոպի բախտիչյան ձևակերպումը՝ մոտենալով Դեյդոզի քրոնոտոպի վերը նշված տեսակներին. նա ներկայացնում է ավելի լայն կտավ, քան հնարավոր է պատկերել երկրի վրա. դա երկնային անվերջ ժամանակն է, դժոխային անվերջ ժամանակը: Բեմի վրա ներկայացվում են մի սենյակ և մի քանի ժամ, սակայն այդ սենյակը մի անվերջ տարածք է խորհրդանշում. ողջ դժոխքն ամփոփված է այդ նույն սենյակում: Վեպի հերոսները երեքն

⁵ Ժ.-Պ. Մարտր, Թատերգություն, Եր., Սովետական գրող, 1985, էջ 394:

են՝ Գարսենը, Էստելը և Ինեսը: Սովորաբար, նույն ժամանակատարածքային շերտում հերոսները կիսում են նույն քրոնոտոպը՝ սենյակը, կամ տունը կամ քաղաքը և նույն մեծ քրոնոտոպի տրոհված մանր քրոնոտոպներն են: Երեքն էլ գիտեն, որ դժոխքում են և պատրաստվում են վատթարագույնին. սակայն նրանց սպասվող տանջանքներն ու ֆիզիկական ցավը չկան, փոխարենը կա անհասկանալի վիճակ՝ ոչինչ:

Իհարկե, միայն վերջում է ընթերցողը կամ հանդիսատեսը հասկանում, որ դժոխքը ուրիշներն են, այսինքն՝ յուրաքանչյուր ներկայի համար դժոխք են մյուս երկուսը, որոնք նայում են նրա դեմքին և գիտեն նրա մեղքերը: Այսպիսով տարածական քրոնոտոպը տրանսֆորմացվում է սենյակից մինչև հերոսներ. յուրաքանչյուր հերոս դառնում է քրոնոտոպ մյուս երկուսի և ընթերցողի համար, յուրաքանչյուր հերոս մարմնավորում է դժոխքը:

Այսպիսով, դրամայում տարածությունը դառնում է ոչ միայն ֆոն, որտեղ զարգանում են իրադարձությունները, այլև աշխարհի պատկեր, որը մարմնավորում է հեղինակի գաղափարները: Նույնը վերաբերում է նաև ժամանակային քրոնոտոպին. հանդերձյալ աշխարհում ժամանակը կանգ է առած, այն և՛ հավերժ է, և՛ միևնույն ժամանակ գոյություն չունի: Մենք գործ ունենք առաջին հայացքից այսպես կոչված զրո քրոնոտոպի հետ, սակայն այդ մի քանի ժամը քրոնոտոպ է, որը գերխտացված է, այն ամբողջության և հավերժության խորհրդանիշ է, այդպես է պիեսի սահմաններում, այդպես է լինելու պիեսի ավարտից հետո, այդպես է լինելու շատ ժամանակ անց:

Սակայն, միևնույն ժամանակ, անգամ պայմանական կոչված զրո քրոնոտոպն ամփոփում է մեկ այլ քրոնոտոպ՝ անվերջ ժամանակը. պիեսում ընթերցողը կարծես ժամանակին ուշադրություն չի դարձնում, ժամանակը կարծես կանգ է առած, սառած է: Սակայն իրականում ճիշտ հակառակն է. ժամանակն անվերջ է, չկա երեկը, չկա վաղը, կա միայն հիման, որն անգամ այսօր չէ: Հիման հավերժ է: Հետաքրքրական է, սակայն, թե ինչ հնարների է դիմում Սարտրը կանգ առած ժամանակի մեջ ժամանակային տեղափոխումներ կատարելու համար, ինչպես, օրինակ, այն հատվածը, երբ Ինեսը մտնում է սենյակ. սկզբում նա կարծում է, թե Գարսենը դահիճն է, որովհետև վերջինս վախեցած տեսք ուներ.

«Իսկ ինչպե՞ս են ճանաչվում դահիճները:

-Նրանք վախեցած տեսք ունեն:

-Վախեցա՞ճ: Շատ տարօրինակ է: Իսկ ումի՞ց: Իրենց գոհերի՞ց:

-Լսեք, ես գիտեմ, թե ինչ եմ ասում: Ես հայելու մեջ ինձ շատ եմ նայել»⁶:

Այստեղ ժամանակ փոփոխող հետաքրքիր հնար ենք տեսնում. դժոխքում հայելի չկա, հետևաբար Ինեսը ժամանակային հղում է անում դեպի անցյալի իրական կյանք, երբ նայում էր հայելու մեջ և իր դահճի աչքերն էր տեսնում: Միևնույն ժամանակ, հղում է կատարվում

⁶ Նույն տեղում, էջ 370:

պիեսի ավարտին, երբ նրանք սկսում են գիտակցել, որ այդ դահիճն արդեն յուրաքանչյուրի աչքերի մեջ է:

Հենց ժամանակի միջոցով է տարածությունը իմաստ և չափ ձեռք բերում. երբ երեք հերոսները հասկանում են, որ իրենք դժոխքում են, որ ժամանակը կանգ է առել և միևնույն ժամանակ անվերջ է, միայն այդ պահին է գալիս անհայտության սպասումը, որը հետագայում կհանգեցնի անվերջանալիության և արքուրդի զգացումի:

«Դուք չեք վախենում:

-Ինչից: Վախը շատ առաջ էր, երբ մենք հույս ունեինք:

-...Մենք դեռ չենք սկսել տառապել, օրհորդ:

-Գիտեմ: Հետո՞, ինչ է լինելու:

-Չգիտեմ: Ես սպասում եմ»⁷:

Եթե դիտարկենք Մարտրի ժամանակի հայեցակարգն ըստ Օգոստինոս Երանելիի ուսմունքի, ապա կտեսնենք, որ պատմելու և կանխատեսման մասին խոսելիս Օգոստինոսը նշում է, որ «պատմելը ենթադրում է հիշողություն, իսկ կանխատեսումը՝ սպասում»⁸: Մեծ կարևորություն տալով սպասման փաստին, Մարտրը ողջ պիեսի ընթացքում սպասման մեջ է պահում իր հերոսներին. դահիճի կամ տանջանքի սպասում: Սակայն, քանզի ժամանակը կանգ է առած, չկա ապագա, չկա կանխատեսում, հետևաբար սպասումը նույնպես անպտուղ է և անարդյունք. գործողությունների զարգացման հետ մեկտեղ հերոսները հասկանում են, որ ոչ մի դահիճ չի լինելու, ոչ մի ֆիզիկական տանջանք չի լինելու: Ամեն ինչ շատ ավելի լուրջ է. նրանք մարմին չեն, սուկ հոգի են, հետևաբար դատապարտված են հոգեկան տանջանքների: Այսպիսով պիեսի նախնական սպասումը անեանում և վերջիվերջո ուղղակի վերանում է:

Գրականագիտական դասական քրոնոտոպներն ի սկզբանե ունեն սյուժետային նշանակություն, նկարագրվող իրադարձությունների կիզակետում են, ինչպես նաև ներկայանում են որպես այս կամ այն ստեղծագործության մեջ դրվագների զարգացման հիմնական կետ, մինչդեռ մյուս կապող իրադարձությունները տրվում են զուտ որպես տեղեկություն: «Քրոնոտոպում կապվում և քանդվում են սյուժետային քարկապները: Կարելի է ասել, որ դրանք պատասխանատու են հիմնական սյուժետաստեղծ գործունեության համար»⁹: Անկասկած, այս ձևակերպումն ամբողջությամբ կիրառելի է «Դոնփակ» պիեսի սյուժեի և քրոնոտոպի համար. պիեսի հիմնական քրոնոտոպն այդ սենյակն է, դժոխքի այդ սենյակը: Եվ հենց այդ սենյակն է սյուժեի դրվագների զարգացման հիմնական կետը: Մյուս կապող իրադարձությունը հիշողությունն է. նրանք մեռած են, բայց հիշում են իրենց երկրային կյանքի բո-

⁷ Նույն տեղում, էջ 369:

⁸ **Поль Рикер**, *Время и рассказ*. М., 1998, с. 19.

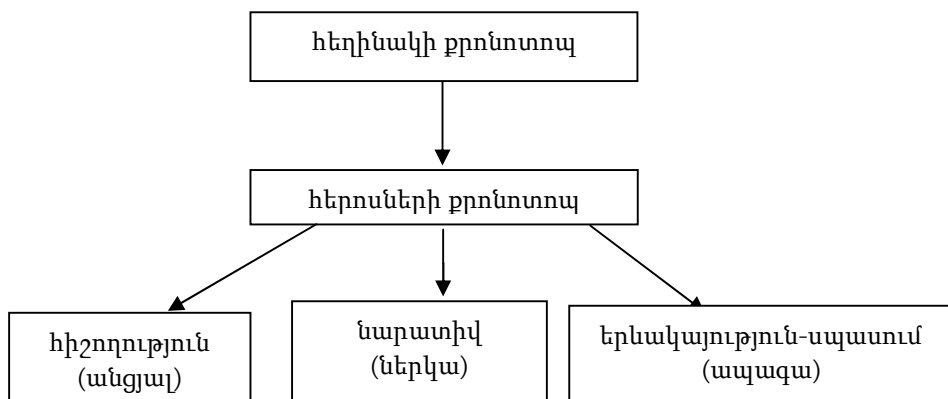
⁹ **Бахтин М. М.** *Формы времени и хронотоп в романе. Очерки по исторической поэтике* // **Бахтин М. М.** *Литературно-критические статьи*, с. 15.

լոր մանրամասները:

Թեև այստեղ ժամացույց չկա, ժամանակ չկա, սակայն ընթերցողը հստակ տարրոշում է անցյալը, երբ նրանք հիշողություններն են պատմում, ներկան, երբ նրանք իրական մարդկանց կյանքն են պատկերացնում, և իհարկե՝ ամենամտահոգիչը՝ ապագան, որն ամենաանորոշն է թե՛ ընթերցողի և թե՛ հերոսների համար:

Հիշողության քրոնոտոպն ի հայտ է գալիս որպես պատիժ. սկզբում, երբ հերոսները դեռ չեն գիտակցել, թե որն է իրենց պատիժը, և դեռ բնագոյաբար սպասում են դահիճին, Գարսենն առաջարկում է փակել աչքերը, հանգիստ նստել և մի պահ մոռանալ մյուս երկուսի ներկայությունը, սակայն Ինեսը հանկարծ բացականչում է. «Մոռանա՛լ... ինչ երեխայություն: Մինչև ոսկորներիս ծուծը ես ձեզ զգում եմ: Ձեր լռությունը գոռում է ականջներիս մեջ: Դուք կարող եք մեխել ձեր բերանը, կտրել ձեր լեզուն, բայց արդյոք կդադարե՞ք գոյություն ունենալուց: Կկանգնեցնե՞ք ձեր միտքը: Ես այն լսում եմ»¹⁰: Հիշողության հենց այս հերոսների համար չարաբաստիկ կարողությունն էլ դառնում է նրանց պատիժը. դիմացինի հիշողությունից հնարավոր չէ ջնջել սեփական մեղքերը, ինչպես հնարավոր չէ ջնջել սեփական հիշողությունը:

Վերլուծելով ժամանակային շերտերը դասական թատերական պիեսներում՝ վստահաբար կարելի է ասել, որ հեղինակի քրոնոտոպը սովորաբար տրոհվում է հերոսների քրոնոտոպի, որն էլ իր հերթին երեք ժամանակային շերտի է տրոհվում.



Այս սխեմայով էթե դիտակենք Սարտրի «Դոնփակ» պիեսի ժամանակի հայեցակարգը, ապա այն կիսատ է մնում, այն սառչում և քարանում է երկրորդ փուլում՝ ներկայում, որը հենց նարատիվն է: Չկա հույս, չկա ապագա, ոչինչ չկա: Հերոսներն այլևս երևակայություն չունեն, չեն սպասում, ապագա չունեն. երևակայությամբ նրանք փորձում են վերականգնել միայն ներկա երկրային կյանքն առանց իրենց: Ապագան չկա ո՛չ երևակայության, ո՛չ հույսի և ո՛չ էլ սպասման տեսքով.

¹⁰ ժ.-Պ. Սարտր, նշվ. աշխ., էջ 384:

պիեսի վերջում հանգում ենք ժամանակային զրո քրոնոտոպի: Անգամ նույն սենյակը, որը պիեսի սկզբում բավականին խոսուն, սյուժեաստեղծ քրոնոտոպ էր, պիեսի վերջում կորցնում է որպես սենյակ իր նյութական, տարածական և ժամանակային իմաստը:

Այսպիսով ունենում ենք նոր սխեմա, որտեղ վերջին՝ երևակայություն-սպասում (սպազա) քրոնոտոպին փոխարինում է զրո քրոնոտոպը:

АЛВАРД МАИЛЯН – Хронотоп в пьесе Жана-Поля Сартра «За закрытой дверью». – В статье анализируется трансформация классического определения хронотопа в пьесе Жана-Поля Сартра «За закрытой дверью», новые проявления пространственно-временной концепции через воспоминания героев и изображение загробного мира.

Исследуются бахтинские определения и подходы к хронотопу, а также новые проявления хронотопа через воспоминания, воображение и ожидание персонажей. Пространственно-временные представления воображаемого мира рассматриваются как нулевой хронотоп.

Ключевые слова: *экзистенциализм, хронотоп, пространственно-временной, концепт, ад, грех, хронотоп автора, хронотоп персонажей*

ALVARD MAYILYAN – Chronotope in Jean-Paul Sartre's Play “No Exit”. – The article analyzes the transformation of the classical definition of chronotope in Jean-Paul Sartre’s play “No Exit”, the new manifestations of the spatiotemporal concept through the characters' memories and description of the afterlife.

Bakhtinian definitions and approaches to the chronotope are explored, as well as new manifestations of the chronotope through the characters' memories, imagination, and anticipation. Spatial and temporal representations of the imaginary world are considered as zero chronotope.

Key words: *existentialism, chronotope, spatiotemporal, concept, hell, sin, chronotope of the author, chronotope of the characters*

ԴԱՍՏԱԿԱՆ ՀԱՅԵՐԵՆՈՒՄ ԱՊԱՌՆԻՈՒԹՅՈՒՆ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՂ
ՉԵՎԵՐԻ ԻՄԱՍՏԱԳՈՐԾԱՌՈՒԹՅԱՅԻՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՍԱՐԳԻՍ ԱՎԵՏՅԱՆ

Դասական հայերենում ապառնիությունն արտահայտող երեք հիմնական ձևերի (ստորադասական եղանակի, սահմանական ներկայի և *-ng դերբայ + եմ օժանդակ բայ* կառույցի) իմաստագործառության վերլուծությունը Աստվածաշնչի տեքստի հիման վրա և հունարեն բնագրի համեմատությամբ մեզ հանգեցնում է հետևյալ հիմնական եզրակացություններին. **ա)** դասական հայերենում սահմանական ներկայի գործածությունը ապառնի իմաստով մասամբ բացատրվում է սահմանական ներկայի ընդհանուր տիպաբանական միտումով՝ երկրորդաբար արտահայտելու մոտալուտ և/կամ անխուսափելի ապառնի իմաստ աշխարհի շատ լեզուներում, մասամբ էլ՝ հին հայերենի ածող ներհամակարգային միտումով, ըստ որի՝ սահմանական ներկան փոխարինում է ստորադասական եղանակին իր բոլոր գործառույթներով, ներառյալ սահմանական ապառնի նշանակությամբ գործածությունը, **բ)** այդուհանդերձ, ստորադասական եղանակը հին հայերենում դեռ շարունակում է գործառել որպես ապառնի արտահայտման առավել հաճախագործածական միջոց, այնպես որ ոչ միայն հունարենի ապառնի ժամանակը, այլև սահմանական ներկան (երբ վերջինս գործածվում է մոտալուտ և/կամ անխուսափելի ապառնի իմաստով) դասական հայերենում հաճախ արտահայտվում են ստորադասական եղանակի միջոցով, **գ)** ինչ վերաբերում է *-ng դերբայ + եմ օժանդակ բայ* ապառնի վերլուծական կառույցի իմաստագործառության առանձնահատկություններին, համատեքստից կախված՝ այն արտահայտում է երեք հիմնական նրբիմաստներ. սպասելի ապառնի (կամ նախորոշված ապառնի), կատարվելիք գործողության/եղելության անհրաժեշտություն կամ անխուսափելիություն և ինչ-որ բան անելու մտադրություն:

Բանալի բառեր – *դասական հայերեն, ապառնիություն, ապառնի վերլուծական կառույց, ստորադասական եղանակ, իմաստագործառության վերլուծություն, սպասելի ապառնի (կամ նախորոշված ապառնի)*

Տիպաբանորեն հաճախադեպ երևույթ է, որ միևնույն լեզուն կարող է ունենալ ապառնիություն արտահայտող մեկից ավելի ձևեր, որոնք սովորաբար միմյանցից տարբերվում են ժամանակային հեռավորության աստիճանով, հավաստիության և ենթադրականության իմաստային հարաբերակցությամբ, ինչպես նաև տարբեր եղանակավորումային (modal) իմաստներով¹: Բացի այդ, աշխարհի շատ լեզուներում ներկայի

¹ Հմմտ. **Ö. Dahl**, Tense and Aspect Systems, Oxford: Basil Blackwell, 1985, էջ 110, **M. Hilpert**, Germanic Future Constructions: A usage-based approach to language change, Amsterdam/Philadelphia, 2008, էջ 49 հզ.:

ձևը երկրորդաբար կարող է ցույց տալ նաև ապառնի (սովորաբար մոտալուտ և հաստատ կատարվելիք) գործողություն/եղելություն, իսկ մի շարք լեզուներում (ֆիններենում, գերմաներենում ևն) այն միաժամանակ նաև ապառնիի արտահայտման հիմնական միջոցն է²: Իհարկե կան նաև լեզուներ, որոնք ապառնիի հատուկ ձև չունեն և այդ իմաստն արտահայտում են մեկ այլ եղանակաժամանակային ձևով (ասենք, ստորադասական եղանակի կամ սահմանական ներկայի միջոցով) կամ զանազան եղանակավորումային կառույցներով: Առավել ընդունված տեսակետի համաձայն՝ հ.-ե. նախալեզուն ևս չի ունեցել ապառնի ժամանակ որպես առանձին բայական կարգ, և այդ իմաստն արտահայտվել է, մի կողմից, ցանկական եղանակային ձևի (desiderative), մյուս կողմից՝ ստորադասական եղանակի միջոցով: Ի դեպ, հոմերոսյան հունարենում և վեդայական հնդկերենում ստորադասական եղանակը գործածվում է ինչպես իր բուն եղանակային, այնպես էլ ապառնիի իմաստ արտահայտելու նպատակով³:

Սույն հոդվածում փորձ է արվում դասական հայերենի (այն է՝ V դ. հայերենի) ապառնիություն արտահայտող ձևերը իմաստագործառությանի քննության ենթարկել Աստվածաշնչի փաստական նյութի հիման վրա և հունարեն բնագրի համեմատությամբ, որը թույլ է տալիս առավել ամբողջական և ճիշտ պատկերացում կազմել հայերեն ձևերի իմաստագործառությանի առանձնահատկությունների մասին:

Հայտնի է, որ դասական հայերենում ապառնի գործողության/եղելության իմաստը քերականորեն կարող էր արտահայտվել հիմնականում երեք կերպ՝ ստորադասական եղանակի, *-ng ապառնի դերբայ + օժանդակ բայ* վերլուծական կառույցի⁴ և սահմանական ներկայի միջո-

² Տե՛ս **B. Comrie**, Tense, Cambridge University Press, 1985, էջ 44-45:

³ Տե՛ս **K. Sampanis**, The interplay between the future and the subjunctive mood in the diachrony of the Greek language // **F. Lambert, R. Allan, Th. Markopoulos** (eds.), The Greek Future and its History / Le futur grec et son histoire, Louvain-La-Neuve, Peeters, 2017, էջ 237-242: Հմմտ. նաև **J. Lyons**, Semantics, Vol. 2, Cambridge University Press, 1977, էջ 815-818:

⁴ Թեև որոշ հետազոտողներ *-ng* դերբայը իսկական դերբայ չեն համարում, այդուհանդերձ, ընդունում են վերջինիս սերտ կապը բայական համակարգի հետ (հմմտ. **J. Klein**, Classical Armenian Morphology, In: **A. S. Kaye** (ed.), Morphologies of Asia and Africa, Vol. 1, Winona Lake, Indiana, 2007, Ch. 37, էջ 1080-1081): Բսկ Ա. Մեյեն մի կողմից գտնում է, որ *-եալ* անցյալ դերբայը միակ իսկական դերբայն է հին հայերենում, իսկ *-ng* դերբայը բնորոշում է որպես բայածական (**A. Meillet**, Altarmenisches Elementarbuch, Heidelberg, 1913, էջ 112), մյուս կողմից՝ նա նշում է, որ *-ng* բայածականը ծառայում է իբրև ապառնի դերբայ, ըստ այդմ թե՛ *-եալ դերբայ + օժանդակ բայ* և թե՛ *-ng դերբայ + օժանդակ բայ* վերլուծական կառույցները դիտում է իբրև բաղադրյալ ժամանակներ (des temps composés) (տե՛ս **A. Meillet**, Esquisse d'une grammaire comparée de l'arménien classique, 2nd éd., Vienne, 1936, էջ 128-129): Իհարկե, այն հանգամանքը, որ *-ng* դերբայը, թեև «գրեթե միշտ եզակի մնայ յամենայն բանս. բայց ի կրատրականս և ի չեզոքս մարթե լինել յոգնակի» (**Ս. Բագրատունի**, Հայերեն քերականություն ի պետս զարգացելոց, Վենետիկ, 1852, էջ 206), թերևս վկայում է, որ *-ng դերբայ + օժանդակ բայ* կառույցը դեռևս լիովին քերականացված չէ: Բայց նկատենք, որ *-եալ դերբայ + օժանդակ բայ* կառույցի դերբայը ևս կրավորական և չեզոք իմաստով գործածվելիս կարող է հոգնակիակերտ *-ք* ստանալ, ընդ որում՝ առավել հաճախ (հմմտ. **Ս. Բագրատունի**, նշվ. աշխ., էջ 201-202):

ցով: Սակայն ապառնիի արտահայտման այդ երեք ձևերի իմաստագործառությանն փոխհարաբերության հարցը, որքանով մեզ հայտնի է, հայերենագիտության մեջ մինչև օրս լիովին լուսաբանված չէ: Եվրոպացի հայերենագետները հին հայերենի նկարագրական քերականություններում և պատմահամեմատական ուսումնասիրություններում հայանցիկ նշում են, որ *-ng ապառնի դերբայ (բայածական) + օժանդակ բայ* կառույցը ցույց է տալիս ապառնի գործողություն՝ անհրաժեշտության իմաստային երանգով⁵, իսկ սահմանական ներկայի ձևը ապառնիի նշանակությամբ գործածվում է կատարելի գործողության/եղելության իմաստն առավել ընդգծելու⁶ կամ մոտալուտ ապառնիի իմաստ արտահայտելու նպատակով⁷: Նկատված է նաև, որ հին հայերենում ապառնի ժամանակաձևի բացակայության պայմաններում նրա իմաստը առավել հաճախ արտահայտվում է ստորադասական եղանակի, հատկապես աորիստ ստորադասականի միջոցով, որտեղից էլ գալիս է վերջինիս ոչ ճիշտ՝ «ապառնի» անվանումը հայ քերականագիտության մեջ⁸: Բանն այն է, որ եվրոպացի հայերենագետները ներկայի և աորիստի հիմքերից կազմված ստորադասականի ձևերը համապատասխանաբար բնորոշում են որպես *ներկա ստորադասական* և *աորիստ ստորադասական*⁹: Մինչդեռ հայ քերականագիտության մեջ այժմ ընդունված են *ստորադասական 1-ին ապառնի* և *ստորադասական 2-րդ ապառնի* անվանումները: Իսկ ավելի վաղ գրաբարի քերականները աորիստ ստորադասականը դիտում էին իբրև սահմանական եղանակի ապառնի՝ բուն ստորադասական համարելով միայն ներկա ստորադասականը¹⁰:

Մեր կարծիքով, *ներկա ստորադասական* և *աորիստ ստորադասական* եզրույթներն ավելի նախընտրելի են տարածամանակյա տեսանկյունից, քանի որ միանգամայն ճիշտ են արտացոլում այդ ձևերի սկզբնական իմաստային տարբերությունը՝ *անկատար կերպ – կատարյալ կերպ* հակադրությունը: Բայց մյուս կողմից՝ Աստվածաշնչի (և դասական շրջանի հայ պատմիչների գործերի) լեզվական քննությունից պարզ է դառնում, որ երբեմնի կերպային հակադրությունը արդեն V դարում այլևս գործուն օրինաչափություն չէր, թեև որոշ չափով դեռ

⁵ Տե՛ս, օրինակ, **A. Meillet**, *Altarmenisches...*, էջ 93, 115, **H. Jensen**, *Altarmenische Grammatik*, Heidelberg, 1959, էջ 120-121, նաև՝ էջ 103, **R. Godel**, *An Introduction to the Study of Classical Armenian*, Wiesbaden, 1975, էջ 38, **J. Klein**, նշվ. աշխ., էջ 1081: Բայց չ. Ենսենը միևնույն ժամանակ գտնում է, որ անհրաժեշտության իմաստային երանգը շատ հաճախ տեղի է տալիս գուտ ապառնիության իմաստի առջև (տե՛ս **H. Jensen**, նշվ. աշխ., էջ 120):

⁶ Տե՛ս **R. Godel**, նշվ. աշխ., էջ 38:

⁷ Տե՛ս **H. Jensen**, նշվ. աշխ., էջ 120:

⁸ Տե՛ս **A. Meillet**, *Altarmenisches...*, էջ 109, **Խոյնի**՝ *Esquisse...*, էջ 123, **R. Godel**, նշվ. աշխ., էջ 37-38, **H. Jensen**, նշվ. աշխ., էջ 91, 97, **R. Schmitt**, *Grammatik des Klassisch-Armenischen mit sprachvergleichenden Erläuterungen*, 2., durchgesehene Auflage, Innsbruck, 2007, էջ 133, 150:

⁹ Տե՛ս, օրինակ, **A. Meillet**, *Altarmenisches...*, էջ 92-107, **H. Jensen**, նշվ. աշխ., էջ 91-100, 114-118, **R. Godel**, նշվ. աշխ., էջ 37-38:

¹⁰ Հմմտ. **Հ. Ավետիսյան**, Գրաբարի ստորադասական եղանակը և նրա ըմբռնումը հայ քերականության պատմության մեջ, Բանբեր Երևանի համալսարանի, № 1, Եր., 1985, էջ 193-204:

պահպանվում էր, թերևս, ավանդույթի ուժով: Այսպես, մի շարք դեպքերում դեռ հստակ դրսևորվում է այդ կերպային հակադրությունը¹¹. օրինակ՝ *Կին յորժամ ծնանիցի՝ տրտմութիւն է նմա, զի հասեալ է ժամ նորա. այլ յորժամ ծնցի զմանուկն, ո՛չ ևս յիշէ զնեղութիւնն վասն խնդութեանն, զի ծնաւ մա յոյ յաշխարհ* (Յովհ., 16.21)¹²: Բերված օրինակում հին հայերենի *ծնանիցի* ներկա ստորադասականի և *ծնցի* աորիստ ստորադասականի դիմաց հունարենում նույնպիսի կերպային ձևեր են. հմմտ. մի կողմից *hē gynē hotan tiktē* - Կին յորժամ ծնանիցի «կինը երբ որ ծննդաբերելիս է լինում», մյուս կողմից՝ *hotan de gennēsē to paidion ouketi mnēmoneuei...* - այլ յորժամ ծնցի զմանուկն, ո՛չ ևս յիշէ... «իսկ երբ երեխային ծնում է <վերջացնում>, այլևս չի հիշում...»: Մակայն հաճախ միևնույն համատեքստում ներկա և աորիստ ստորադասականները փոխարինում են միմյանց. հմմտ. *Եւ վաղվաղակի երթա յք ասացէք աշակերտացն նորա թէ յարեալ. և ահա յառաջանալ քան զձեզ ի Գալիլեա. ա՛նդ տեսանիցէք զնա. (Մատթ., 28.7) և Յայնժամ ասէ ցնոսա Յիսուս. Մի՛ երկնչիք, երթա յք ասացէք եղբարցն իմոց՝ զի երթիցեն ի Գալիլեա՝ և ա՛նդ տեսցեն զիս (Մատթ., 28.10): Այստեղ *տեսանիցէք* ներկա ստորադասականի և *տեսցեն* աորիստ ստորադասականի դեպքում նկատի է առնված միևնույն մեկանգամյա գործողությունը, և հունարենում երկու դեպքում էլ ապառնի ժամանակաձև է՝ համապատասխանաբար հոգ. 2-րդ և հոգ. 3-րդ դդ. ձևով՝ *opsesthe* «կտեսնեք» և *opsontai* «կտեսնեն»: Ահա մեկ այլ օրինակ՝ *Մատնեցէ եղբայր զեղբայր ի մա հ, և հայր՝ զորդի՛. և յառնիցեն որդիք ի վերայ հարց՝ և սպանանիցեն զնոսա (Մատթ., 10.21):* Հունարենում երեք բայերն էլ դրված են սահմանական ապառնիի ձևով՝ *paradōsei de adelphos adelphon eis thanaton...* «եղբայրը եղբորը կմատնի մահվան...», *kai epanastēsontai tekna epi goneis kai thanatōsousin autous* «երեխաները կելնեն ծնողների դեմ <ծնողներին դեմ դուրս կգան> և կսպանեն նրանց»: Ակնհայտ է նաև, որ *մատնեցէ ի մա հ, յառնիցեն և սպանանիցեն* երեք բայերի դեպքում էլ նկատի են առնված ընդհանրական գործողություններ և, ըստ այդմ, ոչ թե մեկ որոշակի եղբայր, երեխա և ծնող, այլ առհասարակ՝ եղբայրները, երեխաները և ծնողները: Արդ, եթե *անկատար – կատարյալ* կերպային հակադրությունը դասական հայերենում գործուն օրինաչափություն լիներ, երեք դեպքում էլ պետք է կիրառվեին նույնական կերպային ձևեր: Բայց քանի որ այդպես չէ, դա ևս վկայում է, որ արդեն V դարում երբեմնի կերպային հակադրությունը ստորադասական եղանակի դեպքում այլևս չէր գիտակցվում որպես գործուն օրինաչափություն: Ուստի ներ-*

¹¹ Հմմտ. նաև **A. Meillet**, *Altarmenisches...*, էջ 107, **Խույնի**՝ *Esquisse...*, էջ 123, **H. Jensen**, նշվ. աշխ., էջ 117, **Հ. Աճառյան**, *Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի*, հ. 4, Ա գիրք, Եր., 1959, էջ 60-61:

¹² Այստեղ և հետագա շարադրանքում հայերեն օրինակները բերվում են Հ. Յովհաննու Զօհրապետան վարդապետի աշխատասիրությամբ 1805 թ. Վենետիկում տպագրված Աստվածաշնչի տեքստից:

կա և աորիստ ստորադասականները հաճախ փոխարինում էին միմյանց թե՛ ապառնիի և թե՛ բուն ստորադասականին բնորոշ նշանակություններով գործածվելիս¹³: Նշենք նաև, որ թեև հին հայերենի ստորադասականը ծագմամբ հ.-ե. որևէ եղանակի անմիջական շարունակությունը չէ, գործառության տեսանկյունից այն համապատասխանում է հ.-ե. ստորադասականին, մասամբ էլ ըղձականին¹⁴: Մյուս կողմից՝ հին հայերենում ստորադասականը գործածվում է նաև սահմանական ապառնիի իմաստով, որը, ինչպես տեսանք, տիպաբանորեն անսովոր երևույթ չէ: Արդ, հաշվի առնելով այդ ամենը՝ մենք գերադասում ենք պահպանել *ներկա ստորադասական* և *աորիստ ստորադասական* եզրույթները: Բայց, իհարկե, դասական հայերենի համաժամանակյա կտրվածքում այդ տարբերակումը մեզ համար ավելի շուտ ձևակազմական նշանակություն ունի (այն է՝ ներկա ստորադասականը կազմվում է ներկայի հիմքից, իսկ աորիստ ստորադասականը՝ աորիստի հիմքից) և չի ենթադրում գործուն կերպային հակադրություն:

Եթե եվրոպացի հայերենագետները գոնե հպանցիկ անդրադառնում են դասական հայերենում ապառնիի արտահայտման ձևերի իմաստային առանձնահատկություններին, մեր հայ քերականները և առանձին հետազոտողները գրաբարի բայական ձևերի կիրառությունները ներկայացնելիս շատ հաճախ գրեթե ոչինչ չեն խոսում այդ մասին՝ վերոնշյալ ձևերը պարզապես դիտելով իբրև իմաստով համագոր այլընտրանքային կազմություններ: Այսպես, Ա. Բագրատունին գրք. *-ng* ապառնիի նշանակությունը ներկայացնում է արևմտահայերեն *պիտի-ով* սահմանական ապառնիի միջոցով, ինչպես՝ *սիրելոց եմ – պիտի սիրեմ, պիտի սիրուիմ* ևն¹⁵: Միննույն ժամանակ նա գտնում է, որ *-ng* ապառնին «ըստ մտացն նոյն գոլով ընդ երկրորդ նշանակութեան ապառնոյն և ստորադասականին (այն է՝ աորիստ ստորադասականի և ներկա ստորադասականին – Ս. Ա.), վարին ի տեղի միմեանց»¹⁶: Հետևաբար, ըստ Ա. Բագրատունու՝ *-ng* *ապառնին* նշանակությամբ համապատասխանում է աորիստ ստորադասականի և ներկա ստորադասականի՝ սահմանական ապառնիի իմաստով գործածությանը: Նա նաև նշում է, որ սահմանական ներկան երբեմն գործածվում է որպես սահմանական ապառնի և ստորադասական, թեև ներկայի՝ ապառնիի իմաստով և ստոր-

¹³ Տե՛ս նաև՝ Ա. Բագրատունի, նշվ. աշխ., էջ 188, Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. 2, Եր., 1974, էջ 747:

¹⁴ Տե՛ս Ա. Meillet, *Esquisse...*, էջ 123:

¹⁵ Տե՛ս Ա. Բագրատունի, նշվ. աշխ., էջ 205:

¹⁶ Ա. Բագրատունի, նշվ. աշխ., էջ 206: Ա. Բագրատունին ապառնիի և ստորադասականի երկրորդ նշանակություն ասելով նկատի ունի այդ ձևերի՝ սահմանական ապառնիի իմաստով գործածությունը, քանի որ նա դրանց առաջին նշանակությունը ներկայացնում է արևմտահայերեն ստորադասական եղանակի, իսկ երկրորդ նշանակությունը՝ *պիտի-ով* սահմանական ապառնիի միջոցով, ինչպես՝ *սիրեցից – սիրեմ, պիտի սիրեմ* և *սիրիցեմ – սիրեմ, պիտի սիրեմ* ևն, տե՛ս Ա. Բագրատունի, նշվ. աշխ., էջ 131-168-ի հարացույցային օրինակները:

րադասականի տարբեր նշանակություններով գործածությունների տարբերակում չի կատարում¹⁷: Իսկ Վ. Չալրիսյանը *-ng* ապառնիի մասին գրում է. «Ընդունելութեան ապառնին, ինչպէս նաև անցեալը եական բայի հետ մէկ տեղ կը բանին. այսպէս. *Գործելոց եւ. պիտի գործեմ... գործելոց եւ. պիտի գործես...*»¹⁸: Մեջբերված հատվածից դժվար չէ նկատել, որ վերջինս նույնպես *-ng* ապառնին իմաստով համագոր է դիտում արևմտահայերենի *պիտի*-ով սահմանական ապառնիին: Մյուս կողմից՝ նա նկատում է, որ «երբեմն *լոց* ընդունելութեան տեղ ուրիշ բայ մը կը դրի, որ նոյն ընդունելութեան ուժը ունի: *Համարս ունիմք տալ Աստուծոյ: Այսինքն, համարս տալոց եմք... Հանդերձեալ ես մեռանել: Այսինքն, մեռանելոց ես: Կայ մնայ մարդկան միանգամ մեռանել: Այսինքն, մարդիկ միանգամ մեռանելոց են*»¹⁹: Այսպիսով՝ Վ. Չալրիսյանը ևս ապաստելիության և/կամ անհրաժեշտության իմաստային երանգ չի նշում ո՛չ *-ng* ապառնիի, ո՛չ էլ *ունիմ/հանդերձեալ եւ/կայ մնայ + անոքոջ դերբայ* նկարագրական վերլուծական կառույցների համար՝ վերջիններիս վերագրելով նույն *լոց* ընդունելության (այն է՝ *-ng* ապառնիի) ուժը: Եվ քանի որ նա *-ng* ապառնիի իմաստը ուղղակիորեն ներկայացնում է արևմտահայերենի *պիտի*-ով ապառնիի միջոցով, դրանից ինքնին հետևում է, որ Վ. Չալրիսյանը վերոհիշյալ վերլուծական կառույցները ևս բովանդակության պլանում դիտում է իբրև սովորական ապառնիի ձևեր: Ա. Այտընյանը նույնպես *-ng* ապառնիի *դերբայ + օժանդակ բայ* վերլուծական կառույցը համարում է սահմանական եղանակի բաղադրյալ ապառնի ժամանակ և վերջինիս իմաստը ներկայացնում արևմտահայերեն *պիտի*-ով սահմանական ապառնիի միջոցով առանց հավելյալ մեկնաբանության՝ *գործելոց եւ (պիտի գործեմ)*²⁰: Մյուս կողմից՝ նա նաև առիստ ստորադասականն է բնորոշում որպես սահմանական եղանակի ապառնի, որն իր առաջնային նշանակությամբ դարձյալ համապատասխանում է արդի արևմտահայերենի *պիտի*-ով ապառնիին²¹:

Հետևաբար, Ա. Այտընյանը ևս իմաստային տարբերություն չի տեսնում *-ng* ապառնիի և առիստ ստորադասականի՝ սահմանական ապառնիի իմաստով կիրառության միջև: Ինչ վերաբերում է սահմանական ներկայի՝ ստորադասական եղանակի (այդ թվում՝ սահմանական ապառնիի) իմաստով գործածությանը, Ա. Այտընյանը նշում է, որ դա նույնիսկ «բուն ընտիր գրոց մէջ բաւական յաճախեալ ոճ է...»²², բայց այն հատկապես բնորոշ է համարում առօրյա-խոսակցական լեզվին: Նրա

¹⁷ Տե՛ս Ա. Բագրատունի, նշվ. աշխ., էջ 191-192:

¹⁸ Վ. Չալրիսյանց, Քերականութիւն հայկազեան, Վիեննա, 1844, էջ 58:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 229:

²⁰ Տե՛ս Ա. Այտընեան, Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի, Վիեննա, 1866, մաս՝ Համառոտ տեսութիւն գրաբար հայերէն լեզուի, էջ 450:

²¹ Տե՛ս նույն տեղը, մաս (2-րդ)՝ Քերականութիւն արդի հայերէն լեզուի, էջ 74, տողատակի ծան.:

²² Նույն տեղում, մաս (2-րդ)՝ Քերականութիւն..., էջ 74:

ձևակերպմամբ՝ «...մանաւանդ դէմ առ դէմ խօսակցութեանց մէջ գործածուած այսպիսի ներկայից յաճախութեանը միտ դնելով՝ մտածել պէտք կ'ըլլայ թէ նոյնը շատ հնուց ի վեր եւ շատ սովորական կամ թէ բուն գործածականն եղած ըլլայ ընտանեկան հայերէն լեզուին»²³: Ըստ Ա. Այտընյանի՝ առավել ուշագրավ է այն, որ սահմանական ներկան ստորադասականի և ապառնիի իմաստով գործածվում է ոչ միայն այն դեպքում, երբ «նախընթաց բառ մը ապառնուոյն նշանակութիւնը բաւական յայտնի կը ցուցնէ, գործիմակ *զի, որ* շղկա. *մի՛ թո՛ղ. ա՛ն. ե՛կ. այլ՝* որ աւելի նշանաւորն է, մինակ մնացած ներկայ ժամանակ մը՝ ինք իրմէն ապառնուոյ պաշտօն կը վարէ.»²⁴: Նշենք, որ Ա. Այտընյանը «ապառնուոյ պաշտօն» ասելով նկատի ունի ոչ միայն սահմանական ապառնիի, այլև ստորադասականի զանազան (այդ թվում՝ հրավիրահորդորական (hortatory) կամ կամական (volitive), խորհրդակցական (deliberative) ստորադասականների²⁵ և հրամ. 3-րդ դ.) նշանակություններով կիրառությունները. հմմտ. *Գնա՛ մը աստի, գնա՛ մը. Ե՛կ երթամք շրջիմք. Թող անիծանէ՛. Ասե՛ մք զի իջցէ.* ևն²⁶: Գրաբարի ժամանակակից դասագրքերում և նկարագրական քերականություններում ևս *-ng* ապառնին բնութագրվում է իբրև սահմանական եղանակի բաղադրյալ ապառնի ժամանակ, և հիմնականում գրեթե ոչինչ չի խոսվում նրա իմաստային առանձնահատկությունների մասին՝ ստորադասականի և սահմանական ներկայի միջոցով արտահայտվող ապառնիի համեմատությամբ²⁷: Բայց, օրինակ, Է. Թումանյանը նշում է, որ *-ng* ապառնի դերբայն արտահայտում է սպասելի ապառնի գործողություն, որն անպայմանորեն պետք է տեղի ունենա²⁸: Մինչդեռ Լ. Հովհաննիսյանը դասական գրաբարի բայական ժամանակների գործառութային քննության արդյունքում գտնում է, որ իմաստային որևէ տարբերություն չկա *-ng* ապառնիի և աորիստ ստորադասականի՝ սահմանական ապառնիի իմաստով գործածության միջև (*գրեցից – գրելոց էս*), իսկ ներկա ստորադասականի և *-ng* ապառնիի հակադրությունը (*գրիցեմ – գրելոց էս*) նա համարում է հիմնականում եղանակային (ոչ սահմանական - սահմա-

²³ Նույն տեղում, մաս (1-ին)՝ Նախաշաւիդ, էջ 99: Հմմտ. նաև՝ Նախաշաւիդ, էջ 114, ծան. 109 և մաս (2-րդ)՝ Քերականութիւն..., էջ 74:

²⁴ Նույն տեղում, մաս (1-ին)՝ Նախաշաւիդ, էջ 99:

²⁵ Հմմտ. **D. B. Wallace**, Greek Grammar Beyond the Basics, Grand Rapids, Michigan: Zondervan Publishing House, 1996, էջ 463-468, նաև՝ **Մ. Աբեղյան**, Հայոց լեզվի տեսություն, Եր., 1965, էջ 304-305:

²⁶ Տե՛ս նույն տեղը, մաս (2-րդ)՝ Քերականութիւն..., էջ 74:

²⁷ Հմմտ., օրինակ, **Մ. Աբեղյան**, Երկեր, հ. 2, էջ 721, 743-744, **Ա. Աբրահամյան**, Գրաբարի ձեռնարկ, Եր., 1976, էջ 211 հջ., նաև էջ 106-107, 130-131, **Վ. Առաքելյան**, Գրաբարի քերականութիւն, Եր., 2010, էջ 193, **Պ. Շարաբիսանյան**, Գրաբարի դասընթաց, Եր., 1974, էջ 213-215, **Լ. Խաչատրյան**, **Գ. Թումանյան**, Գրաբարի դասագիրք, Եր., 2004, էջ 227, 231-232, **Վ. Համբարձումյան**, Գրաբարի ձեռնարկ, Եր., 2018, էջ 239, 248 հջ., **Հ. Ավետիսյան**, **Ռ. Ղազարյան**, Գրաբարի ձեռնարկ, Եր., 2007, էջ 167-169, **Գ. Խաչատրյան**, Գրաբար, Եր., 2014, էջ 208, 232-233:

²⁸ Տե՛ս **Э. Г. Туманян**, Древнеармянский язык, М., 1971, էջ 357, 412:

նական)²⁹: Ինչ վերաբերում է ներկայի և ստորադասականի միջոցով դրսևորվող ապառնի իմաստին, հիշյալ դասագրքերի հեղինակները սովորաբար սահմանափակվում են հպանցիկ նշումով, որ հին հայերենի սահմանական ներկան գործածվում է նաև արդի հայերենի ըղձական և ենթադրական ապառնիների նշանակությամբ, և որ գրաբարի առաջին և երկրորդ ստորադասականներն իմաստով համապատասխանում են արդի հայերենի սահմանական, ըղձական, ենթադրական և հարկադրական ապառնիներին³⁰: Թեև Լ. Հովհաննիսյանը ներկայի՝ ապառնիի իմաստով կիրառությունները դիտարկում է բավական հանգամանորեն, բայց առավել մեծ ուշադրություն է դարձնում այն դեպքերին, երբ նույն նախադասության մեջ միաժամանակ առկա է նաև ստորադասական եղանակով կամ *-ng դերբայ + եմ օժանդակ բայ* կառույցով արտահատված ապառնի, կամ էլ երբ նախընթաց որևէ բառ ապառնիի իմաստ է ենթադրում³¹: Ա. Յուզբաշյանը ներկայի՝ ապառնիի իմաստով կիրառության հարցին անդրադառնում է ավելի հանգամանորեն³²: Այդուհանդերձ, կարծում ենք, որոշ կարևոր մանրամասներ դեռևս լուսաբանման կարիք են զգում, որոնք լիովին հասկանալի են դառնում Աստվածաշնչի հայերեն տեքստի և հունարեն բնագրի համեմատական քննությամբ: Նախևառաջ կուզենայինք տարբերակել ներկայի և ստորադասականի՝ սահմանական ապառնիի իմաստով գործածությունների մի քանի շերտ, որոնք լեզվական տարբեր միտումների արդյունք են.

1. Սահմանական ներկան հին հայերենում կիրառվում է մոտալուտ, անխուսափելի ապառնիի իմաստով, ճիշտ ինչպես հունարեն բնագրում, և, հնարավոր է, վերջինիս ազդեցությամբ կամ առանց դրա, եթե հաշվի առնենք, որ ներկայի ձևը երկրորդային կիրառությամբ մոտալուտ ապառնիի իմաստ է արտահայտում աշխարհի շատ լեզուներում. հմմտ. *Գիտէք, զի յետ երկուց ատուրց զատիկ լինի. և Որդի մարդոյ մատնի ի խաչ էլանել* (Մատթ., 26.2): Հունարենում ևս *լինի* և *մատնի* ձևերի դիմաց ներկայի ձևեր են՝ *Oidate hoti meta dyo hēmeras to pascha ginetai kai ho huios tou anthrōpou paradidotai eis to staurōthēnai* «Գիտեք, որ երկու օրից հետո զատիկ է լինում <զատիկ է լինելու> և Մարդու Որդին մատնվում է <մատնվելու է>, որպեսզի խաչվի»: Ահա այլ օրինակներ ևս՝ *Կերիցո իք և արբցո իք քանզի վաղիւ մեռանիսք* (Եսայի, 22.13): Բնագրում ևս *մեռանիսք* ձևի դիմաց ներկա է՝ մոտալուտ ապառնիի իմաստով՝ *phagōmen kai piōmen aurion gar apothnēskomen*

²⁹ Տե՛ս Լ. Հովհաննիսյան, Դասական գրաբարի բայական ժամանակների կիրառությունը // Լեզվի և ոճի հարցեր, պր. III, Եր., 1975, էջ 316-318:

³⁰ Հմմտ. Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. 9, էջ 745-747, Ա. Աբրահամյան, նշվ. աշխ., էջ 121-122, 143-145, Հ. Ավետիսյան, Ռ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., էջ 22, 35, Լ. Խաչատրյան, Գ. Թոսուկյան, նշվ. աշխ., էջ 160, 173, Պ. Շարաբխանյան, նշվ. աշխ., էջ 178-179, 187, Վ. Համբարձումյան, նշվ. աշխ., էջ 201 հջ., 222:

³¹ Հմմտ. Լ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 278-282:

³² Տե՛ս Ա. Յուզբաշյան, Գրաբարի սահմանական եղանակի ներկա ժամանակի բայաձևերը և նրանց ձևագործական հետազոտությունը, Եր., 2000, էջ 25-36:

«<Եկե՛ք> ուտենք և խմենք, քանզի վաղը **մեռնում ենք** <մեռնելու ենք>»:
*Ստե՛ Զիսու. Փոքր մեւս ևս ժամանակ ընդ ձե՛զ եւ. և երթա՛մ առ ա՛յն՝
որ առաքեացն զիս* (Յովհ., 7.33): *Երթա՛մ ձևի դիմաց ևս բնագրում ներկա է՝ մոտալուտ ապառնիի իմաստով՝ ...kai hypagō pros ton pempstanta me* «...և գնում եմ <կգնամ> ինձ ուղարկածի մոտ»:

2. Արդեն նշվել է, որ սահմանական ապառնիի (այդ թվում՝ հին հունարենի ապառնիի) իմաստը հին հայերենում առավել հաճախ արտահայտվում է ստորադասական եղանակի միջոցով: Մյուս կողմից՝ մոտալուտ կամ անխուսափելի ապառնի ցույց տվող հունարեն ներկայի փոխարեն ևս հայերենում հաճախ ստորադասական է կիրառված՝ սահմանական ապառնիի նշանակությամբ (որն, անշուշտ, պայմանավորված է ապառնիության իմաստն առավել հստակ դարձնելու միտումով): Բերենք օրինակներ. *Եւ եթէ՛ որ ասասցէ՛ զձեզ՝ թէ՛ զի՞ լուծանէք զաւանակը, ասասցիք՝ թէ՛ Տեա՛նն իւրում պիտոյ է. և վաղվաղակի՛ առաքեսցէ զնա այսր* (Մարկոս, 11.3): Հունարենում *առաքեսցէ* ձևի դիմաց սահմանական ներկա է՝ մոտալուտ ապառնիի իմաստով՝ ...eipate hoti HO kyrios echei chreian autou kai **apostellei** auton hōde palin euthys «...ասացե՛ք, որ տիրոջը պետք է, և անմիջապես նորից նրան այստեղ է ուղարկում <կուղարկի>»:
Եւ ասէ՛ Մովսէս. Ա՛յսպէս ասէ՛ Տէր. Չհասարակ գիշերաւ ե՛ս մտից ի մէջ Եգիպտոսի... (Ելք, 11.4-5): Հունարենում *մտից* ձևի դիմաց դարձյալ ներկա է՝ մոտալուտ ապառնիի իմաստով՝ peri mesas nyktas egō **eisporouomai** eis meson Aigypthou - «...կեսգիշերին ես **մտնում, անցնում եմ** <կմտնեմ, կանցնեմ> Եգիպտոսի միջով»:
Եւ ահա եւ ածից ջրհեղեղ ջրոյ ի վերայ երկրի... (Օճունդք, 6.17): Հունարենում *ածից* ձևի դիմաց ներկա է՝ մոտալուտ ապառնիի իմաստով՝ egō de idou **epagō** ton kataklysmōn hydōr epi tēn gēn... «...ահա եւ **բերում եմ** <կբերեմ> ջրհեղեղ երկրի վրա...»:
Փոքր մի, և ո՛չ ևս տեսանիցէք զիս... (Յովհ., 16.16): Բնագրում *ո՛չ ևս տեսանիցէք* ձևի դիմաց դարձյալ ներկա է՝ մոտալուտ և անխուսափելի ապառնիի իմաստով՝ Mikron kai **ouketi theōreite** me... «Մի փոքր և **այլևս չեք տեսնում** <**չեք տեսնի**> ինձ...»:
Երբեմն էլ վերոնշյալ երկու միտումները գործում են համատեղ, կամ նախապատվություն է տրվում մե՛րթ մեկին, մե՛րթ մյուսին: Ուստի միևնույն համատեքստում կամ նույն նախադասության մեջ մոտալուտ (և/կամ անխուսափելի) ապառնի ցույց տվող հունարեն ներկայի դիմաց հայերենում մերթ սահմանական ներկա է կիրառվում, մերթ էլ ստորադասական՝ միևնույն ապառնիի նշանակությամբ. հմմտ. *Փոքր մեւս ևս, և աշխարհս ո՛չ ևս տեսանէ զիս. բայց դուք տեսանիցէք զիս...* (Յովհ., 14.19): Հունարենում *ո՛չ ևս տեսանէ* և *տեսանիցէք* ձևերի դիմաց ներկայի ձևեր են մոտալուտ ապառնիի իմաստով՝ eti mikron kai ho kosmos me **ouketi theōrei** hymeis de **theōreite** me... «մի փոքր ևս, և աշխարհը **այլևս ինձ չի տեսնում** <**չի տեսնի**>, բայց դուք **տեսնում եք** <**կտեսնեք**> ինձ»:

3. Հունարենի սահմանական ապառնիի դիմաց հայերենում ներկա

է կիրառված՝ ապառնիի նշանակությամբ: Կարծում ենք՝ դա պայմանավորված է հին հայերենի ներհամակարգային աճող նոր միտումով, ըստ որի՝ սահմանական ներկան հանդես է գալիս նաև ստորադասականի գործառույթներով, այդ թվում՝ սահմանական ապառնիի նշանակությամբ: Այդ միտումը, որը հետագայում դառնում է տիրապետող, արդեն դասական հայերենում, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ա. Այտընյանը, նույնիսկ «բուն ընտիր գրոց մէջ բաւական յաճախեալ ոճ է...»³³: Բերենք օրինակներ. *Ձա՛յս արարէք՝ և ապրէք*. (Ծնունդք, 42.18): Հունարենում *ապրէք* ձևի դիմաց ապառնի է՝ *touto poiēsate kai zēsēsthe* «այս արե՛ք և ողջ կմնաք <կապրէք, կփրկվէք>»: *Մի՛ խաբիր, ո՛չ պոռնիկը... ո՛չ գողը, ո՛չ ազահը, ո՛չ արբեցողը, ո՛չ բամբասողը, և ո՛չ յափշտակողը՝ զարքայութիւնն Աստուծոյ ո՛չ ժառանգէն* (Առ Կորնթ. Ա, 6.10): Հունարենում *ո՛չ ժառանգէն* ձևի դիմաց ապառնի է՝ *mē planasthe oute pornoi... oute kleptai oute pleonektai ou methysoi ou loidoroi ouch harpages basileian theou klēronomēsousin* «մի՛ խաբվէք, ո՛չ պոռնիկները... ո՛չ գողերը, ո՛չ ազահները, ո՛չ արբեցողները, ո՛չ բամբասողները, ո՛չ հափշտակողները Աստուծո արքայությունը կժառանգեն <չեն ժառանգի>»: Ինչպես տեսնում ենք, հայերենում ոչ միայն ներկա է գործածվել ապառնիի իմաստով, այլև կրկնակի ժխտում է կիրառվել: Մինչդեռ հունարենում բայը դրական խոնարհման ձևով է, իսկ ժխտական մասնիկը դրված է միայն թվարկվող անունների հետ: *Կոչեցին զՌեբեկա՛ և սսեն ցնա. Երթա՛ս ւ ընդ առնս ընդ այսմիկ: Եւ նա սսէ. Երթա՛մ* (Ծնունդք, 24.58): *Երթա՛ս* ձևի դիմաց հունարենում առկա *poreusē* ձևը ձևաբանորեն և իմաստով կարող է դիտվել թե՛ որպես աորիստ ստորադասական խորհրդակցական՝ *poreusē meta tou anthrōpou toutou* «գնա՛ս ս այս մարդու հետ», թե՛ որպես սահմանական ապառնի՝ «կգնա՛ս ս այս մարդու հետ»: Ըստ այդմ՝ հայերեն ներկայի ձևը կիրառված է խորհրդակցական ստորադասականի կամ սահմանական ապառնիի իմաստով³⁴: Իսկ *երթա՛մ* ձևը միանշանակ սահմանական ապառնիի իմաստով է գործածված հունարեն ապառնիի դիմաց՝ *hē de eipen poreusomai* «և նա ասաց՝ կգնամ»: *Եւ սսէ Տէր ցՄովսէս. Կանխեա՛ ընդ առաւօտն և կա՛ց առաջի փարաւոնի. և ահա նա էլանէ՛ ի ջուր անդր: և սսացես ցնա*. (Ելք, 8.20): Այստեղ *էլանէ՛* ներկայի ձևը դարձյալ մոտալուտ ապառնիի իմաստով է կիրառված՝ հունարեն ապառնիի դիմաց՝ *kai idou autos exeleusetai* *epi to hydōr* «և ահա՛ նա կելնի <դեպի> ջուրը»: *Տէր տայ պատերազմ ընդ ձեր, և դուք լոեցէ՛ք* (Ելք, 14.14): *Տայ պատերազմ* ներկայի ձևը ևս գործածված է հունարեն ապառնիի իմաստով. *himōn. kyrios polemēsei* *peri hymōn...* «Տերը կպատերազմի ձեզ համար <ձեր փոխարեն>...»: *Եւ նա սսէ. Ո՛չ իջանէ որդի իմ ընդ ձեզ. զի եղբայր սորա մեռաւ. և սս միա՛յն մնացեալ է*. (Ծնունդք, 42.38): Հունարենում *ո՛չ իջանէ*

³³ Ա. Այտընյան, նշվ. աշխ., մաս (2-րդ)՝ Քերականութիւն..., էջ 74:

³⁴ Հմմտ. արդի հայերենում նույնպիսի այլընտրանքային կիրառությունները՝ *Մի՛ հատ ծխէ՛ս* – խորհրդակցական ստորադասականի իմաստով և *Մի՛ հատ կծխէ՛ս* – ապառնիի իմաստով:

ներկայի դիմաց սահմանական ապառնի է՝ արգելանքի իմաստային երանգով՝ **ou katabēsetai** ho huios mou meth' hymōn «Նի իջնի <չպէ՛ տք է իջնի> իմ որդին ձեզ հետ»: Ի դեպ, հին հունարենի ապառնին երբեմն կարող է ցույց տալ նաև մտադրություն, սպասում, անհրաժեշտություն, որ ինչ-որ բան պետք է արվի, թեև ավելի հաճախ այդ նշանակություններով գործածվում է *mellō + ինֆինիտիվ* կառույցը³⁵: Իսկ հին հայերենում, ինչպես ստորև կտեսնենք, այդ իմաստներն ավելի հաճախ արտահայտվում են *-ng* ապառնիի միջոցով, բայց ստորադասականը ևս կարող է կիրառվել անհրաժեշտության («պետք է») նշանակությամբ. հմմտ. *Եւ ասէ Մովսէս. Նա և դու ևս տացես մեզ որջակէզս և զոհս՝ զոր անիցեսք Տեառն Աստուծոյ մերում* (Ելք, 10.25): Այստեղ *տացես* ձևը նշանակում է «պետք է տաս», իսկ հունարենում ապառնիի ձև է գործածված այդ նույն իմաստով՝ *alla kai sy dōseis hēmin...* «բայց նաև դու պէ՛ տք է տասս մեզ...»: Նկատենք, որ *-ng* ապառնին և ստորադասականը այդ դեպքում համընկնում են իմաստով և երբեմն կողք կողքի հանդես են գալիս միևնույն նախադասության մեջ. հմմտ. *Մի՛ դատիք, զի մի դատիցիք. զի որով դատաստանաւ դատիք դատելո՛ց էք. և որով չափով չափէք չափեսցի՛ ձեզ* (Մատթ., 7.1-2): Այստեղ *դատելո՛ց էք* և *չափեսցի՛* ձևերը ցույց են տալիս ապառնի գործողություն՝ անհրաժեշտության («պետք է») իմաստային երանգով: Հունարենում երկու դեպքում էլ սահմանական ապառնի է գործածված՝ *Mē krinete hina mē krithēte en hō gar krimati krinete krithēsesthe kai en hō metrō metreite metrēthēsetai* hymin «Մի՛ դատեք, որպեսզի չդատվեք. քանզի որ դատաստանով դատեք, <նույնով> պէ՛տք է դատվեք, և ինչ չափով չափեք, <նույնով> պէ՛տք է չափվի՛ ձեզ <համար>»:

Ինչ վերաբերում է *-ng* ապառնիին, հին հայերենում, մեր դիտարկումների համաձայն, այն հանդես է գալիս երեք հիմնական նրբիմաստով՝ ցույց տալով. **ա)** նախորոշված և/կամ սպասելի ապառնի գործողություն/եղելություն, **բ)** կատարվելիք գործողության անհրաժեշտություն, անխուսափելիություն, **գ)** որևէ բան անելու մտադրություն: Իհարկե, ոչ միշտ է հնարավոր սահմանագատել նշված երեք նրբիմաստները, մանավանդ որ դրանք սերտորեն փոխկապակցված և փոխալայմանավորված են միմյանցով³⁶: Ուստի շատ դեպքերում այդ երեք իմաստային բաղադրիչները հանդես են գալիս միասնաբար՝ մեկի կամ մյուսի գերակայությամբ: Նշենք նաև, որ *-ng* ապառնին ավելի հաճախ գործածվում է հուն. *mellō + ինֆինիտիվ* կառույցի փոխարեն, որը Վ. Գուդվինի բնորոշմամբ՝ «երբեմն ցույց է տալիս միայն ապառնիություն, երբեմն էլ մտադրություն, սպասում <ակնկալում> կամ անհրաժեշտություն»³⁷:

³⁵ Տե՛ս **W. W. Goodwin**, *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, rewritten and enlarged, Ginn and Company, 1897, էջ 20:

³⁶ Հմմտ. **Մ. Ավետյան**, Արդի արևելահայերենի *կ(ը)*-ապառնիի և *-ու* ապառնիի իմաստագործառնության փոխհարաբերության հարցի շուրջ // Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն, № 2, 2022, էջ 28- 31:

³⁷ **W. W. Goodwin**, նշվ. աշխ., էջ 20: Հմմտ. նաև՝ **Th. Markopoulos**, *The Future in*

Մյուս կողմից՝ Աստվածաշնչի հայ թարգմանիչները հաճախ *-ng* ապառնի են գործածել նաև հունարենի սահմանական ապառնիի և ապառնիություն արտահայտող ներկայի փոխարեն այն դեպքերում, երբ տվյալ համատեքստը ենթադրում է կատարվելիք գործողության սպասելիություն, անխուսափելիություն կամ անհրաժեշտություն: Ասվածը փորձենք լուսաբանել օրինակներով: *Լսելո՛ց էք պատերազմունս՝ և զհամբաւս պատերազմաց. զգո՛յշ լերուք՝ մի՛ խռովեսցիք, զի պա՛րտ է լինել այնմ ամենայնի...* (Մատթ., 24.6): Հունարենում *լսելո՛ց էք* ձևի դիմաց *mellō + ինֆինիտիվ* կառույց է՝ սպասելիության, նախորոշվածության իմաստով **mellēsete de akouein polemous... dei gar genesthai...** «Եվ դուք **լսելու եք** պատերազմներ <պատերազմների մասին>... քանզի <դա, այդ ամենը> պետք է տեղի ունենա...»: Այս դեպքում պատերազմների մասին լսելու սպասելիությունը և նախորոշվածությունը պայմանավորված են ...*dei gar genesthai...* «...քանզի <դա, այդ ամենը> պետք է տեղի ունենա» արտահայտությամբ: ...*զի՛ Որդի մարդոյ մատնելո՛ց է՛ ի՛ ձեռս մարդկան* (Դուկաս, 9.44): Հունարենում *մատնելո՛ց է՛ ի՛* ձևի դիմաց դարձյալ *mellō + ինֆինիտիվ* կառույց է՝ ...*ho gar huios tou anthrōpou mellei paradidosthai eis cheiras anthrōpōn* – «...քանզի Մարդու Որդին **մատնվելու է** մարդկանց ձեռքը»: Այստեղ Հիսուսի խաչելությունը դիտվում է որպես անխուսափելի, սպասելի գործողություն: Ի դեպ, այդ նույն միտքը մեծ մասամբ դարձյալ *-ng* ապառնիով է արտահայտված նաև այն դեպքում, երբ հունարենում սահմանական ապառնի կամ ներկա է կիրառված՝ մոտալուտ, անխուսափելի ապառնիի իմաստով. հմմտ. *Քանզի ուսուցանէր զաշակերտսն իւր՝ և ասէր ցնոսս, թէ Որդի մարդոյ մատնելո՛ց է՛ ի՛ ձեռս մարդկան...* (Մարկոս, 9.30): Հունարենում *մատնելո՛ց է՛ ի՛* ձևի դիմաց ներկա է անխուսափելի, մոտալուտ ապառնիի իմաստով *HO huios tou anthrōpou paradidotai eis cheiras anthrōpōn...* «Մարդու Որդին **մատնվում է <մատնվելու է>** մարդկանց ձեռքը...»: *Ամէն ամէն ասե՛մ ձեզ, զի մի՛ ոմն ի՛ ձէնց մատնելոց է՛ զիս* (Յովհ., 13.21): Բնագրում *մատնելոց է՛ ձևի* դիմաց սահմանական ապառնի է՝ սպասելիության, անխուսափելիության իմաստով՝ ...*heis ex hymōn paradōsei me* «...ձեզնից մեկը **մատնելու է** ինձ»: *Արդ՝ որովհետև մեռա՛ւ մանուկն, ես ընդէ՛ր պահիցեմ. միթէ՛ կարօ՞ղ իցեմ դարձուցանել զնա այսրէն. ես՛ առ նա՛ երթալոց եմ, և նա առ իս՛ n չ՛ դարձցի* (Թագ. Բ, 12.23): Բնագրում *երթալոց եմ* և *n չ՛ դարձցի* ձևերի դիմաց սահմանական ապառնիի ձևեր են՝ ...*egō poreusomai pros auton kai autos ouk anastrepsei pros me* «...եւ **զնալու եմ** նրա մոտ և նա **չի վերադառնա** ինձ մոտ»: Բայց հայերենում առաջին դեպքում *-ng* ապառնի է կիրառվել, որովհետև տվյալ գործողության անխուսափելիությունն ու սպասելիությունն ակնհայտ է՝ պայմանավորված մարդու մահկանացու լինելու հանգամանքով: *Եւ ասէ՛ Տէր. Միթէ՛ թաքո՛ւստ ինչ իցէ՛ յԱբբասամէ*

ծառայէ իմմէ գոր ինչ գործելոց եւ (Մտունք, 18.17): Հունարենում *գործելոց եւ* ձևի դիմաց ներկա է մոտալուտ և անխուսափելի ապառնիի իմաստով՝ *ha egō poio* «ինչ որ ես **անում եմ** <**անելու եմ, պետք է անեմ**>»: *Զի կործանելոց եմք զքաղաքս զայս. զի բարձրացաւ և աղաղակ սոցա առաջի Տեառն, և առաքեաց զմեզ Տէր սաստակէ չ զսա* (Մտունք, 19.13): Այստեղ *կործանելոց եմք* ձևն ակնհայտորեն ենթադրում է կատարվելիք գործողության անխուսափելիություն, անհրաժեշտություն և նախատեսվածություն: Բնագրում ներկայի ձև է՝ մոտալուտ և անխուսափելի ապառնիի իմաստով՝ *hoti apollymen hēmeis ton topon touton* «քանզի մենք **կործանում ենք** <**կործանելու ենք, պետք է կործանենք**> այս վայրը»: *Դու զի՞ դատիս զեղբայր քո. կամ ընդէ՞ր անգոսնես զեղբայր քո. քանզի ամենեքին կալոց եմք առաջի ատենին Քրիստոսի* (Առ Հռովմ., 14.10): *Կալոց եմք* ձևը ևս կատարվելիք գործողության սպասելիություն և անխուսափելիություն է ենթադրում՝ Աստծո գալիք դատաստանով պայմանավորված: Հունարենում դարձյալ սահմանական ապառնի է՝ ...*pantes gar parastēsometha tō bēmati tou theou* «...քանզի բոլորս **կանգնելու ենք** Աստծո ատյանի առջև»: *Յայնժամ ասէ ցնոսա Յիսուս. Ամենեքին դուք՝ զայթագղելոց էք յինէն յայսմ գիշերի. զի գրեալ է՝ թէ հարից զհովին՝ և ցրուեսցի ն ոչխարք հօտին* (Մատթ., 26.31): Տվյալ դեպքում *զայթագղելոց էք* ձևով ենթադրվող գործողության անխուսափելիությունն ու նախորոշվածությունն ակնհայտորեն բխում է ...*զի գրեալ է թէ հարից զհովին՝ և ցրուեսցի ն ոչխարք հօտին* հատվածից: Հունարենում սահմանական ապառնի է՝ *Pantes hymeis skandalisthēsesthe en emoi en tē nykti tautē...* «Դուք ամենքդ **զայթակղվելու էք** իմ պատճառով այս գիշեր...»: Իսկ հետևյալ օրինակներում *-ng* ապառնին ակնհայտորեն մտադրության (թերևս նաև անհրաժեշտության) իմաստային երանգ է արտահայտում. *հմմտ. Եւ յաւուրն շարաթոց մինչդեռ ժողովեալ էաք բեկանել զհացն, Պաւղոս խօսէր ընդ նոսա, զի գնալոց էր ի վաղիս անդր.* (Գործք., 20.7), որտեղ *գնալոց էր* ձևը գործածված է «մտադիր էր գնալ, պետք է գնար» նշանակությամբ: Հունարենում *mellō + ինֆինիտիվ* կառույց է՝ դերբայական դարձվածի ձևով՝ ...*mellōn exienai tē epaurion* «...**մտադիր լինելով մեկնել** <**ճանապարհվել**> հաջորդ օրը»: ...-*զի ա՛յնպէս պատուիրեալ էր՝ մինչ ինքն զցամաքաւն երթալոց էր* (Գործք., 20.13): Հունարենում *զցամաքաւն երթալոց էր* ձևի դիմաց ներկա դերբայով կազմված վերլուծական նկարագրական կառույց է՝ իմպերֆեկտի իմաստով՝ ...*ēn mellōn autos pezeuein* «...ինքը **մտադիր էր գնալ ցամաքով**»: *Զայս ասէր փորձելոց ՚լ գնա. այլ ինքն զհտէր զինչ առնելոց էր* (Յովհ., 6.6): Հունարենում *mellō + ինֆինիտիվ* կառույց է՝ դրված իմպերֆեկտ ժամանակաձևով՝ ...*autos gar ēdei ti emellen poiein* «...քանզի ինքը զիտեր, թե **ինչ էր անելու** <**ինչ պետք է աներ, ինչ էր մտադիր անել**>»:

Որոշ դեպքերում *-ng* ապառնին կիրառված է հուն. *dei*՝ «*պետք է*,

անհրաժեշտ է» + *ինֆինիտիվ* կառույցի փոխարեն, ինչպես՝ *Ե՛լ այսր՝ և ցուցից քեզ զինչ լինելոց է յայպա՛ ժամանակս* (Յայտն., 4.1): Ահա և համապատասխան հունարեն հասվածը՝ *Anaba hōde kai deixō soi ha dei genesthai meta tauta* «<Վեր> ե՛լ այստեղ և ցույց կտամ քեզ <այն բաները>, որոնք **պետք է տեղի ունենան** սրանից <այս բաներից> հետո»: Մյուս կողմից հուն. *mellō + ինֆինիտիվ* կառույցը երբեմն հայերեն թարգմանված է ոչ թե *-ոց* ապառնիի, այլ զանազան վերլուծական նկարագրական կառույցների (*հանդերձալ է/հանդերձէ + անորոշ դերբայ, կամիս + անորոշ դերբայ նն*) միջոցով, որոնք մոտալուտ և անխուսափելի ապառնիի իմաստ են արտահայտում. հմմտ. *Եւ զազանդ զոր տեսեր՝ որ է՛ր, և չէ՛ր, և հանդերձեալ է՛ էլանէ չի՛ դժոխոց՝ և ի կորուստ երթալ.* (Յայտն., 17.8): Բնագրում *հանդերձեալ է՛ էլանէ չի՛* կառույցի դիմաց *mellō + ինֆինիտիվ* կառույց է՝ մոտալուտ և անխուսափելի ապառնիի իմաստով՝ *kai mellei anabainein ek tēs abyssou...* «և **ելնելու է <վեր է ելնելու>** դժոխքից...»: Ինչ վերաբերում է *կամիս + անորոշ դերբայ* կառույցին, ընդունված տեսակետի համաձայն՝ վերջինս ապառնիի իմաստով հանդես է եկել միջին հայերենի շրջանում. հմմտ. *Շարժ կամի լինել* - «Երկրաշարժ է լինելու», *Հիւանդն ստոյգ մեռանել կամի* - «Հիվանդը հաստատապես մեռնելու է» և այլն³⁸: Սակայն որոշ անհերքելի փաստեր թույլ են տալիս ենթադրել, որ հիշյալ կառույցը արդեն V դարում երբեմն մոտալուտ և անխուսափելի ապառնիի իմաստով էր գործածվում. հմմտ. *Եւ մինչդեռ ա՛յցն կամէր լինել, աղաչէր Պառոս զամենեսեան առնուլ կերակո ՚ր...* (Գործք., 27.33): Ակնհայտ է, որ այստեղ *կամէր + անորոշ դերբայ* կառույցը մոտալուտ և սպասելի ապառնիի իմաստ է արտահայտում: Այսինքն՝ *Եւ մինչդեռ ա՛յցն կամէր լինել* հասվածը նշանակում է՝ «Եվ մինչդեռ օրը պատրաստվում էր բացվել <ուր որ է բացվելու էր>»: Հունարեն բնագրում *mellō + ինֆինիտիվ* կառույց է *Achri de hou hēmera ēmellen ginesthai* «Եվ մինչդեռ օրը **պատրաստվում էր բացվել <ուր որ է բացվելու էր>**»: Ահա մեկ այլ օրինակ՝ *Մի՛ երկնչիր՝ վասն որոյ կամիս չարչարել. ահա հանդերձէ Բանսարկուն արկանել ի՛ ձէնջ ի՛ բանտ, զի փորձիցի ք...* (Յայտն., 2.10): Հունարեն բնագրում *կամիս չարչարել* և *հանդերձէ արկանել* կառույցների դիմաց դարձյալ *mellō + ինֆինիտիվ* կառույց է. հմմտ. *mēden phobou ha melleis paschein* «մի՛ վախեցիր <այն բաներից՝ չարչարանքներից>, ինչեր **կրելու ես <պետք է կրես>**» և *idou mellei ballein ho diabolos ex hymōn eis phylakēn hina peirasthēte* «ահա՛ սատանան ձեզնից <ոմանց> **զցելու է <պատրաստվում է/մտադիր է զցել>** բանտը, որպեսզի փորձության ենթարկվեք...»: Նկատենք, որ նախադասության առաջին մասի *melleis paschein - կամիս չարչարել*՝ «չարչարվելու ես» գործողության սպասելիությունն ու անխուսափելիությունը բխում են նույն նախադասության երկրորդ

³⁸ Տե՛ս **Ա. Այտընեան**, նշվ. աշխ., մաս (2-րդ)՝ Քերականություն..., էջ 97, նաև՝ **J. Karst**, Historische Grammatik des Kilikisch-Armenischen, Strassburg, 1901, էջ 306:

մասի բովանդակությունից, այն է՝ սաստանայի՝ բանտ նետելու մտադրությունից՝ *idou mellei ballein ho diabolos ex hymōn eis phylakēn...* - «*ա-հա հանդերձ է Բանասարկուն արկանել ի՛ ձէնջ ի բանտ...*»: Ըստ այդմ՝ պետք է ընդունել, որ *կամիս + անորոշ դերբայ* կառույցի առաջին գործածությունները ապառնիի իմաստով հասնում են մինչև V դ.:

Այսպիսով՝ դասական հայերենում ապառնիություն արտահայտող երեք հիմնական ձևերը ուշագրավ իմաստագործառությանին առանձնահատկություններ են հանդես բերում, որոնց էությունը լիովին հասկանալի է դառնում հունարեն բնագրի համեմատությամբ: Ներկայի ձևի՝ սահմանական ապառնիի իմաստով գործածությունը պայմանավորված է մասամբ այն ընդհանուր տիպաբանական միտումով, ըստ որի՝ աշխարհի շատ լեզուներում ներկայի ձևը երկրորդաբար կարող է նաև մոտալուտ և/կամ անխուսափելի ապառնիի իմաստ արտահայտել, մասամբ էլ՝ հայերենի պատմական զարգացման ներհամակարգային միտումով, որի շնորհիվ սահմանական ներկան սկսում է լայնորեն հանդես գալ հին հայերենի ստորադասական եղանակի գործառույթներով, այդ թվում՝ սահմանական ապառնիի նշանակությամբ: Այդուհանդերձ, դասական հայերենում ստորադասական եղանակը դեռ գործառում է որպես ապառնիի արտահայտման առավել հաճախագործածական միջոց, այնպես որ մոտալուտ և/կամ անխուսափելի ապառնի ցույց տվող հունարեն ներկայի ձևի փոխարեն ևս հայերենում հաճախ ստորադասական է կիրառված՝ սահմանական ապառնիի նշանակությամբ: Իսկ *-ոց* ապառնիի իմաստագործառությանին դաշտը ընդհանուր առմամբ ներառում է հետևյալ երեք հիմնական նշանակությունները՝ **ա)** նախորոշված և/կամ սպասելի ապառնի գործողություն/եղելություն, **բ)** կատարվելիք գործողության անհրաժեշտություն, անխուսափելիություն, **գ)** որևէ բան անելու մտադրություն:

САРГИС АВЕТЯН – Семантико-функциональное рассмотрение форм, выражающих футуральность в классическом армянском языке. – Семантико-функциональный анализ, на основе библейского текста в сравнении с греческим оригиналом, трех основных форм (сослагательного наклонения, настоящего времени изъявительного наклонения и конструкции *-ոց причастие + ևս вспомогательный глагол*), выражающих футуральность в классическом армянском языке, подводит нас к следующим основным выводам: **а)** употребление настоящего времени изъявительного наклонения в значении будущего времени в классическом армянском языке частично объясняется общей типологической тенденцией настоящего времени вторично выразить значение ближайшего и/или неизбежного будущего в большинстве языков мира, частично же растущей внутрисистемной тенденцией в древнеармянском языке настоящего времени изъявительного наклонения заменить сослагательное наклонение во всех его функциях, включая его употребление в значении будущего времени. Поэтому значение греческого будущего времени часто передается через настоящее время в армянском языке; **б)** тем не менее, сослагательное наклонение продолжает функционировать как наиболее частый способ выразить будущее время в классическом армянском языке, так что

не только греческое будущее время, но и настоящее время (когда последнее употребляется в значении ближайшего и/или неизбежного будущего) часто передаются через сослагательное наклонение в классическом армянском языке; **в)** что касается семантико-функциональных особенностей аналитической футуральной конструкции *-ng причастие + luʻ вспомогательный глагол*, она выражает, в зависимости от контекста, три основных оттенка значения: ожидаемое будущее (или предопределенное будущее) время; необходимость или неизбежность будущих действий/событий, которые должны быть осуществлены; и намерение сделать что-то.

Ключевые слова: *классический армянский язык, футуральность, аналитическая футуральная конструкция, сослагательное наклонение, семантико-функциональный анализ, ожидаемое будущее (или предопределенное будущее) время*

SARGIS AVETYAN – A Semantic-Functional Examination of Forms, Expressing Futurity in Classical Armenian. – A semantic-functional analysis of the three main forms (subjunctive mood, present indicative, and the construction *-ng participle + luʻ auxiliary*), expressing futurity in Classical Armenian, based on the Bible text in comparison with the Greek original, leads us to the following main conclusions: **a)** the use of the present indicative in the meaning of the future tense in Classical Armenian is partly accounted for by the general typological tendency for the present indicative to express secondarily the meaning of immediate and/or inevitable future in most languages of the world, and partly, by a growing inner-systemic tendency in Old Armenian for the present indicative to replace the subjunctive mood in all its functions, including the use in future indicative sense. Therefore, the meaning of the Greek future tense is often conveyed through the present indicative in Armenian; **b)** nevertheless, the subjunctive mood still continues to function as the most frequent way to express futurity in Classical Armenian, so that not only the Greek future tense but also the present indicative (when the latter is used in the meaning of immediate and/or inevitable future) are often rendered by the subjunctive mood in Classical Armenian; **c)** as to the semantic-functional peculiarities of the analytical future construction *-ng participle + luʻ auxiliary*, it expresses, depending on the context, three main nuances of meaning: an expected future (or predestined future); the necessity or inevitability of the future action/event to be fulfilled; and the intention to do something.

Key Words: *Classical Armenian, futurity, the analytical future construction, subjunctive mood, a semantic-functional analysis, an expected future (predestined future)*

ՆՈՒՅՆԱՆՈՒՆՆԵՐԸ ՄԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՅԻ ՏԱՂԵՐՈՒՄ

ՄԱՐԻԱՄ ԹՈՐԱԲԻ

18-րդ դարի հայ բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի տաղերի հարուստ բառապաշարում քիչ չեն նույնանունները, որոնք լեզվաբանական տեսակետից որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում: Աշուղի տաղերում առկա զանազան փոխառությունները, բարբառային բառերը, բառերի յուրահատուկ գործածությունը, որոնք պայմանավորված են բանաստեղծական և գեղարվեստական ոճի պահանջներով, առաջացրել են նույնանունների շարքեր:

Հոդվածում հեղինակը ներկայացնում է Սայաթ-Նովայի տաղերում առկա նույնանունները: Ներկայացված նույնանուն կառույցներն ունեն խոսքիմասային, իմաստային, բառաքերականական և ծագումնաբանական բազմազանություն: Ըստ այդմ, առանձնացվել են երկանդամ, եռանդամ, քառանդամ և հնգադամ նույնանունական կառույցներ: Տաղերի նույնանունները կամ համանունները հեղինակի կողմից նախ դասդասվել են ըստ բաղադրիչների քանակի, այնուհետև ներկայացվել դրանց հնչյունական կազմի, իմաստային-ձևաբանական, բառային-քերականական, շարահյուսական և այլ առանձնահատկությունները, առաջացման աղբյուրները և պատճառները, ոճաբանական գործածությունները:

Բանալի բառեր – *Սայաթ-Նովա, խաղեր, նույնանուն, բարբառ, միջին հայերեն, գրաբար, փոխառություններ*

Բառագիտության կարևոր հարցերից մեկը բառերի ձևաիմաստային խմբերի քննությունն է, որը ներառում է նաև նույնանունության կամ համանունության և համանունների կամ նույնանունների հարցը: *Համանուն* կամ *նույնանուն* եզրույթը (համ+անուն կամ նույն+անուն) ցույց է տալիս մեկից ավելի, նվազագույնը երկու բառեր, որոնք հնչյունական կազմով նույնական են: Աշուղ Սուքիասյանը նշում է, որ իդեալական կլիներ, եթե յուրաքանչյուր երևույթ կամ առարկա ունենար իրեն բնորոշող հնչյունների մեկ խումբ, սակայն ոչ մի լեզվում այդպես չէ¹: Տարբեր հասկացություններ հաճախ հատկանշվում են մեկ բառով: Այս իրողությունն էլ պատճառ է դառնում, որ առաջանան ձևով նույնը, սակայն իմաստով տարբեր բառեր: Ըստ Աշուղ Սուքիասյանի՝ «Համանուններ են կոչվում երկու և ավելի այն բառերը, որոնք նույնն են գրությամբ (հնչյունական կազմով) կամ արտասանությամբ և տարբերվում են միայն իմաստաբանորեն կամ քերականորեն կամ էլ և՛ իմաստաբա-

¹ Տե՛ս Ա. Սուքիասյան, Ժամանակակից հայոց լեզու, ԵՊՀ հրատ., Եր., 1999, էջ 114:

նորեն, և՛ քերականորեն միաժամանակ»²:

Մոտավորապես նման բնորոշման ենք հանդիպում մի շարք հայագետների աշխատություններում. այսպես՝ Գ. Ջահուկյանը, Է. Աղայանը, Ս. Մինասյանը, Ա. Սարգսյանը, Ա. Մարությունը, Ռ. Ղազարյանը և այլք բնորոշում են որպես «ձևով նույնը, իմաստով տարբեր»³, Ֆ. Խլղաթյանը անվանում է «տարիմաստ լեզվական միավորների արտաքին հնչյունական նույնություն ունեցող»⁴ բառեր:

Հայ լեզվաբանները համանուններն ըստ իմաստի, ձևի և կազմության խմբավորում են մի շարք եղանակներով և համապատասխանաբար գործածում են հետևյալ եզրույթները՝ *բացարձակ, բառական, բառային, բուն, լիակատար, լրիվ, համագիր, համարմատ, համահունչ, համահնչյուն, համաձև, նույնական, նունահիմք, նույնահունչ, նույնագիր* և *մասնակի, տարահիմք, տարարմատ, քերականական, բառաքերականական, խառք*, ըստ բաղադրիչների՝ *երկանդամ, եռանդամ, քառանդամ* և այլն:

20-րդ դարի երկրորդ կեսին մի քանի լեզվաբաններ՝ Է. Աղայան, Ա. Սուքիասյան, Գ. Ջահուկյան և այլք, համանունների շարքին էին դասում նաև հարանունները: Ըստ Է. Աղայանի՝ «Մասնակի համանունների մի տեսակն են ձևով իրար մոտ, իմաստով տարբեր բառերը, որոնք կոչվում են հարանուններ»⁵: Գ. Ջահուկյանը և Ֆ. Խլղաթյանը «Համանուն բառեր» վերնագրով բաժնում զետեղում են հարանուն բառերը, որոնց մասին գրում են. «*Հարանուն* են կոչվում այն բառերը, որոնք ձևով մոտ են, իսկ իմաստով տարբեր»⁶: Ներկայումս լեզվաբանները հստակեցրել են *համանուն-հարանուն* եզրույթների սահմանները և հարանունը դիտարկում են որպես առանձին ձևաիմաստային խումբ: Նշենք նաև, որ համանունության համար կարևոր պայման է պատմական միևնույն ժամանակին պատկանելը, այսինքն՝ այն համաժամանակյա իրողություն է: Լեզվի պատմության տարբեր շրջանների բառերը որպես համանուններ չեն կարող դիտարկվել, քանի որ կարող են ունենալ տարբեր գրություններ կամ լինել բազմիմաստ բառի իմաստներից մեկը⁷: Համաժամանակային իրողություն լինելը հաստատվում է նաև գրական լեզվի տարբեր որակներում համանունների քանակը համեմատելիս: Ասվածը առարկայորեն ներկայացրել է Ռ. Ղազարյանը՝ դիտարկելով գրաբարի և միջին հայերենի համանունների առանձնա-

² Նույն տեղում, էջ 115:

³ Գ. Ջահուկյան, Ֆ. Խլղաթյան, Հայոց լեզու, Եր., 1976, էջ 85: Տե՛ս նաև՝ Էդ. Աղայան, Ընդհանուր և հայկական բառագիտություն, ԵՊՀ հրատ., Եր., 1984, էջ 85: Ա. Մարություն, Հայոց լեզվի ոճաբանություն, Եր., 2000, էջ 238: Ա. Սարգսյան, Հայոց լեզվի և գրականության համառոտ ուղեցույց, Եր., 2007, էջ 22: Ռ. Ղազարյան, Լեզվաբանական ուսումնասիրություններ, Եր., 2010, էջ 157 և այլն:

⁴ Ֆ. Խլղաթյան, Ոճաբանական տերմինների բառարան-տեղեկատու, Եր., 1976, էջ 88:

⁵ Է. Աղայան, նշվ. աշխ., էջ 66:

⁶ Գ. Ջահուկյան, Ֆ. Խլղաթյան, նշվ. աշխ., էջ 85:

⁷ Այդ մասին տե՛ս Ա. Սուքիասյան, նշվ. աշխ., էջ 115:

հատկությունները. «Եթե հաշվի չենք առնում գրաբարյան բառերը, ապա համանունների շարքերը միջին հայերենում զգալիորեն կրճատվում են, ըստ որում համանունների խմբեր կազմող բառերը, ի տարբերություն գրաբարի, շատ մեծ թիվ չեն կազմում: Այդ բոլորով հանդերձ, այնուամենայնիվ, համանունությունը միջին հայերենում տարածված երևույթ է»⁸: Ըստ Ռ. Շալունցի՝ ժամանակակից հայերենի համանունները կազմում են ընդհանուր բառային կազմի երկու տոկոսը⁹:

Ինչպես հայտնի է, նույնանունների գերակշիռ մասը բաղկացած է անկախ բառերի երկու բաղադրիչից, այսինքն՝ արտահայտում է երկանդամ իմաստային հարաբերություն: Սայաթ-Նովան ստեղծագործել է Թիֆլիսի բարբառով, և նրա տաղերում արտացոլված են Թիֆլիսի բարբառի հնչյունական, բառիմաստային, քերականական և շարահյուսական առանձնահատկությունները, որոնցով պայմանավորված է նաև բարբառային ձևերի համանունության գերակշռությունը: Ա. Մուքիասյանը համանունների առաջացման պատճառ է համարում ոչ միայն գրական լեզվի բառերի, այլև գրական և բարբառային բառերի պատահական նմանությունը: Այդ մասին նաև գրում է. «Համանուն բառերի առաջացումը ժամանակակից հայերենում պայմանավորված է ինչպես իմաստաբանական, այնպես էլ ոչ իմաստաբանական պատճառներով»¹⁰: Ոչ իմաստաբանական պատճառներից մեկն էլ հենց պատահական նմանությունն է:

Բարբառային հիմքով պայմանավորված նույնանունները առանձին չենք դիտարկում և ներկայացնում ենք շարադրանքի ընթացքում:

1. Երկանդամ նույնանուններ: Մեր հաշվումներով Սայաթ-Նովան իր խաղերում գործածել է երկանդամ համանունների վաթսուն գույգեր:

1.1 Հնչյունաքերականական նույնանունություն. Սայաթ-Նովայի երկբաղադրիչ համանունների մեջ առանձնացնում ենք *Ա* և *Հ* ձայնավորներից բաղկացած հնչյունաքերականական նույնանունությունը: Այսպես, Թիֆլիսի բարբառում *Հ* օժանդակ բայը փոխակերպվում է «*ա*»-ի, որը համանուն է *ա(յ)* կոչական բառին՝ Թիֆլիսի բարբառում *ա* արտասանությամբ: Սայաթ-Նովան տաղերում հիմնականում գործածում է գրական հայերենին բնորոշ *Հ* օժանդակ բայը, բայց երբեմն էլ՝ *ա*: Օրինակ՝ «Թե ռուխսաթ տան, սիրտըս բանամ, կու տեսնիք դարդիրըս ծով *ա*»¹¹(59), «Իմ տիղըս բըռնողըն ով *ա*» (59) և «Հանգ իս արի, յա ր, *ա* յար» (56): Համանունության օրինակ է մաշտոցյան այբուբենի յոթերորդ՝ *Հ* տառը. «Է Ը էրեսիտ դի թո ու այիբ թո» (այսինքն՝ թաթ-երեսիդ դիր թաթ, այսինքն՝ համեստ ու ամոթխած եղիր»¹² (54) և *Հ* օժանդակ բայը.

⁸ Ռ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., էջ 157:

⁹ Տե՛ս Ռ. Շալունց, Արդի հայերենի համանունների դպրոցական բառարան, Եր., 1980:

¹⁰ Ա. Մուքիասյան, նշվ. աշխ., էջ 119:

¹¹ Այս և հետագա բոլոր օրինակները ըստ՝ «Սայաթ-Նովա, Խաղեր», Եր., 1987: Փակագծերում խաղերի համարներն են:

¹² Մի շարք բառերի բացատրություններ ընտրված են ըստ Արմենակ Քոչոյանի

«Երեւրտ է շամս ու դամար» (22) օրինակներում:

1.2 Բուն կամ բացարձակ, նույնահունչ և նույնագիր համանուններ. հանգավորման նպատակով էլ եղանակավորող բառը դարձել է *ալ*՝ համանուն կազմելով *ալ*՝ «կարմիր» ածականի հետ: «Քի սագ գուքա ալ դումաշըն, նագա՛նի» (47) և «Նրանից ձեռըտ քաշիլըն շատ ա՛ էտ *ալ* արմանալու» (51):

1.3 Միևնույն խոսքի մասերով կազմված համանունություն. Այս կարգի համանունները կոչվում են նաև բառային և ամենից տարածված ձևն են: Նույն խոսքի մասին պատկանող բառերի խմբում առանձնանում են լիակատար նույնանունները, որոնք համընկնում են քերականական բոլոր ձևերով¹³:

Գոյական – գոյական: *Արաբ* - «Միվ արաբի ճակտի վրա խալ անիլըն ինչի՞ն է շահ» (44) և *Արաբ*՝ «Արաբստան»- «Մայաթ-Նովու գերեզմանըն Հինդ, Հաբաշ, Արաբ մի՛ անի» (37): Այս օրինակներում տեսնում ենք, որ հասարակ գոյականները և ածականները հատուկ անվան գործառույթ ստանալիս դառնում են համանուններ:

Դալ բրբ.՝ «ճյուղ» - «Հաքիլ իս ատլաս թուրլու զար ու խաս՝ սալբու դալ բովուն» (34) և *դալ* բրբ.՝ «մոր առաջին կաթը»-«Մի մոր ծծած, մի մոր դալ իս» (3): *Շաղ*՝ «ցող» - «նամ շաղ էկած ռեհան» (19) և *շաղ*՝ «շաղ տալ» հարադիր բայի գոյականական անդամ - «շա՛ղ տու վրբես» (4):

Գոյական – ածական: *Սուր*՝ «թուր» - «Ա՛ չկի լուս, ո՞ւր իմ ասի, *Սուր* չիմ ասի, *սուր* չիմ ասի» (35) և *սուր*՝ «հատու» - «Թերթերուկըտ նիտ ու նաշտար, սուր դալամթրաշ, նագանի» (26): *Քաշ*՝ «կշիռ» - «Թեզուզ քու քաշըն մարբըրիտ տան» (33) և *քաշ*՝ «կախ» - «Դաստա- դաստա մագըտ քաշ ա» (3) :

Բայ: *Ածիլ*՝ 1) «լցնել», 2) «դատարկել», 3) «թափել» և *Ածիլ*՝ «նվազել»:

1.4 Տարբեր խոսքի մասերով բաղադրված համանունություն:

Գոյական – բայ: *Ապրիլ* - «Անցկացավ ապրիլ-մայիսըն, մեկ օր չը հարցըրիր յարին» (52) և *Ապրիլ* - «Ապրիլ էր, մեկ էլ էր բերի քեզի պես նաղաշ, նագա՛նի» (26): Ինչպես նկատում ենք, այս դեպքում նույնանությունն առաջացել է անորոշ դերբայի՝ Թիֆլիսի բարբառին բնորոշ *ի* խոնարհիչի և *իլ* վերջավորության հետևանքով: *Խաղ* (գոյականով կազմված հարադիր բայ) - «Գընա՛, հինդըն խաղ մի՛ անի» (3) և *Խաղ*՝ «Նըստիմ ու լամ, Ասիմ բարիթավուր խաղըն» (3):

Գոյական – շաղկապ: Կամ՝ «ցանկություն» - «Չարը գթավ նըրան տըվին իրար կամ» (58) և *Կամ*՝ շաղկապ - «Կամ թե գուրձավուր իմ, բեքարա խայաթ» (57):

Գոյական – ձայնարկություն: *Սհ*՝ «վախ» - «Հուջրես լիքն է անգին լալով, ջավահիրչուն ահ իմ բերի» (10) և *Սհ*՝ վշտի, ցավի բացականչությո-

«Մայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի բառարանի» (Եր.,1963) և Մորուս Հասարայանի «Մայաթ-Նովայի խաղերի ժողովածուի», (Եր.,1959):

¹³ Տե՛ս **Ս. Մինասյան**, Արդի հայոց լեզու, Ստեփանակերտ, 1999, էջ 55:

յուն- «Թեգուզ հագար դարդ ունենամ, յիս սրբտումբս ա՛հ չիմ ասի» (24): *Թաղ*՝ 1) պատուհանի կամ դռան կամարածն շարված մասը, կամար, թաղակապ, դուռ, պատուհան: –«Աշխարհըս մե փանջարա է, –թաղերումեն բեզարիլ իմ» (41), 2) Նման, կամարածն, լուսապսակ - «Յիրգնուց լուսըն վըրետ կամար-թաղ արին» (45) և 3) գետնատարած բույսերի ճյուղերը և նրա թուփը - «Շամամնիրըտ թաղի մեչըն, ման իս գալի բաղի մեչըն» (32):

Դերանուն – եղանակավորող բառ: *Ամեն*՝ 1) «բոլոր», 2) «յուրաքանչ-յուր» - «Ամեն սազի մեչըն գոված դուն թամամ տասըն իս, քամանչա » (1) և *Ամեն*՝ «իսկապես, արդարև, թող լինի» - «Ամեն աստված, յիս՝ մողսու վուրթի Արութինս... գլուխ դրի ամենան խաղին» (4): *Ով*՝ «Ով չէ տեսի՝ մեկ՝ ա իս կոնե» (38) և *ով*՝ կոչական բառ - «Ո վ ջավա հիր» (56), «անգաճ արա՛, ո վ աչկի լուս» (24):

Անորոշ դերանուն – բայական արգելական մասնիկ: *Մի* - «Վարթն մի ամիս ումբըր ունե» (25) և *մի* - «Յարին բեղամաղ մի՛ անի» (3):

Կապ-շաղկապ: *Ամա*՝ «համար» - «Խաղի դավթար իմ քիզ ամա» (17) և *ամա*՝ «բայց» - «Գըլուխ դրի ամենան խաղին, ամա... սորվեցա քամանչեն ու չոնգուրըն ու ամբուրեն» (1):

1.5 *Բարբառային ձևերի գուգադիպությունը առաջացած նույնանունություն.*

Հայերեն – հայերեն: *Հուս* < *հյուսք* - «Մազիրըդ ռեհան, կըլապիտոն, հուսիրըտ շարբար» (48) և *հուս* < *հույս* - «Ով ունեցավ հուս ու հավատ» (58): *Հուսալ* - «Հուսամ Սայաթ-Նովես, միղքիրըս քավիմ» (58) և Թիֆլիսի բրբ. *հուսալ* < *հոսել* - «Ման իմ գալի, արտասունքըս հուսալով» (14): *Հուսիլ* < *հյուսել* - «Դաստամազըտ նամ չի ուզի՝ առանց հուսիլ կու օլըրվի» (31) և *հուսիլ* < *հոսել* - «Աչկեմես արտասունք հուսիլ իմ ուզում» (11): *Հուր* - «Անհանգչիլի հուր իս, ախպե՛ր» (8) և *հուր* < *հյուր* - «Ուրախացի, ուրախացու չունքի միզ մող հուր իս, ախպեր» (8): *Մեր* < *մայր* - «Քու մերըն ինձի մեր անին» (47) և *մեր* - «Մե խալվաթ օթախումըն բարիշելու վախտըն է» (61): *Վունց*՝ «ոչ» - «Վունց Հընդու դիարումըն կա, վունց Փըռանգի սուրաթումըն» (4) և *վունց*՝ «ինչպես» հարցա-հարաբերական դերանուն- «Խըմողըն վո՛ւնց կու կըշտանա՝ դուն կաթնե ախպուր իս, ախպե՛ր» (8): *Վուր*՝ «ոք» ստորադասական շաղկապ - «Թե գուզիս, վուր դադաստան չը տեսնիս՝ վանք սիրե, անապատ սիրե» (36) և *վուր*՝ «մի» անորոշ դերանուն- «Վուր տիղ հարսնիք, վուր տիղըն՝ սուք» (43):

Թիֆլիսի բարբառին բնորոշ լեզվական միավորների քերականական ձևերից ևս կարող են կազմվել մասնակի նույնանիշներ: Օրինակ՝ *տիս*՝ «տեսնել» բայի հրամայական - «Գերեզմանըս վաղ տիս» (25) և *տիս* գոյական՝ «այց, տեսություն» իմաստով - «Գոգալի տիսուն կարոտ իմ» (21):

Հայերեն – օտարալեզու միավոր: Համանուն այս գույգերում հանդիպում են թե՛ փոխառություններ և թե՛ օտարալեզու բառեր, որոնք բնորոշ են միայն Սայաթ-Նովայի խաղերի լեզվին: Թիֆլիսի բրբո. *նուր*

< հյ. *նոր*- «Էրեսըտ նուր լուսնի նման քանի կեհա կու բուլըրվի» (31), «Չընի տակեն նուր դուս էկած» (39) և արաբերեն *նուր* «լույս» - «Ինչ աչկ քիզ խայան մըտիկ տա, ջանում յար, կուր իմ ասի, նուր չիմ ասի, նուր չիմ ասի» (35): *Յար*՝ «սիրելի» - «Մայաթ-Նովեն քու յարըն է» (47) և *յարա* բարբառային բառի կարճ ձևը՝ *յար*- «Ո՞վ ասավ թե նահախ տիղ յարիտ մեչըն յար անին» (47): *Չանգ*՝ «ճանկ» - «ղայիմ չանգ ունե» (12) և պարսկերեն *չանգ*- «երաժշտական գործիք, տավիղ» - «Մանթուր ու քամանչա չանգ իս» (3): *Չար*- «Վո՞ւնց դիմանամ էսչափ չարին» (6) և *չար*՝ «ցար» պատմաբառ, որն առաջացել է թուրքերենում և պարսկերենում *ց* հնչյունի բացակայության պատճառով- «Աչկ ու ունքըտ վիր իս թողի հուքմըտ մե րուս չարի բարբաթ» (49): *Քար*- «Դու անգին քար իս, գովե՛լի» (4) և պարսկերեն *քար*՝ «օգուտ» - «Յիղ կեհաս, քար չիս անի» (1), այսինքն՝ «չես օգնի»:

Արաբերեն – Թիֆլիսի բարբառ: Համանուններ կարող են առաջանալ երբ փոխառության ժամանակ փոխառյալ բառը ձևով նմանվում է բնիկ հայերեն բառին¹⁴: Արաբ. *բաս*՝ 1) «զրույց, խոսակցություն» - «Արի նըստի, Մայաթ-Նովա, խոսկըտ ասա լամզ ու բասով» (39), 2) «զույգ, համապատասխանող ընկեր» - «Քիզ ինձնից ո՞վ կանա խըլի, աշուղի բասն իս, քամանչա» (42) և Թիֆ. բրբ. *բաս*- «սպա, հապա» «Բաս քու էշ-խին վո՞ւնց դիմանամ» (31):

1.6 Փոխառյալ բառերով կազմված համանունություն. նույնալեզու կամ տարալեզու համադրություններ: Համանունական այս խմբերի կազմում անդամներից որևէ մեկը կամ երկուսը, ինչպես և բոլոր անդամները փոխառություն են տարբեր լեզուներից:

Հայերեն – արաբերեն: *Համ*- «Աշխարեմեն բեզարիլ իմ, էլ բերանու մըս համ չը կա» (59) և արաբ. *համ*՝ «վիշտ տխրություն» - «Էտ փըրսանդով համ իս անում» (3): *Հիդ*՝ բազմիմաստ *հետ* կապով- «Ման իմ գալի դիլդարի հիդ» (7) և արաբ. *հիդ*՝ 1) «սուր», 2) «կատաղի» - «Ամեն մարթ չի կանա մըտնի, էշխիտ ջուրըն հիդ է, գալում» (27):

Հայերեն – պարսկերեն: *Սար*- «Մեջլումի պես սարըն իմ նընգի» (19) և պրս. *սար*՝ «զուխ»- «Գըլուխըս չարեն ռադ անիմ, սարըս մունաթ չը քաշե» (10)

Պարսկերեն – պարսկերեն: Տվյալ դեպքում ունենք միևնույն օտար լեզվից փոխառված նույնաձև բառեր: *Արբաթ*՝ 1) «ճարտար» - «Քանի կուզե արբաթ ըլի, դուլըն աղին դավ տալու չէ» (37), 2) «պատիժ, փորձանք» - «Սիրունութինըտ էլավ արբաթ» (22) և *արբաթ*՝ «բազմատեսակ» - «Մայաթ-Նովեն իմ, էնդուր գուլամ, դարդիրըս արբաթ» (48): *Դար*՝ «դեղ, ճար, հնար» - «Վունչինչ դարով չը լավացավ, միլամըս յարին մնաց» (30) և *դար*՝ «կախադան» - «Մե մարթ չըկեր ազատիլ էր, Մայաթ-Նովեն դարին մնաց» (30): *Խամ*՝ «հասարակ» - «Թե խամ հաքնիս, թե գար հաքնիս, կու շինիս դումաշ, նազանի» (26) և *խամ*՝ «անփորձ» - «Բազի մարթ չէ քաշի,

¹⁴ Տե՛ս **Ֆ. Խղաթյան**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Եր., 2009, էջ 147:

Էշխեմեն է իսամ» (12): *Լալա*՝ «կակաչ» - «Խաղ կանչինք հանգով, լալեքըն ռանգով» (34) և *լալա* (պրսկ. լեյե)՝ «թագավորական պալատի սենեկապետ» - «Շահ-Աբասի լալի նրման, շահի վեր գալուն մրնում է» (52): *Չարա*՝ «միջոց, ճար» - «Ասաց. Իմ դիդեմեն քիզ չրկա չարա» (18) և *չարա*՝ «վրան» - «Խաթաբանդով չարա-չարդադ, քողկ ու ամարաթըն դուն իս» (28): *Չամ*՝ «թաս» կամ «կաթաս», փոխաբերաբար՝ «սիրո ընպանակ» - «Չամ իս չինի, դոշըտ է սինի» (3) և *ջամ*՝ «ընտիր ապակի կամ հայելի» - «Չամ-հալիլա, լալ ու թիլա» (13): *Մազ*՝ «նվագարան» - «քիզ գովիմ սագով» (34) և *սազ*՝ «հարմար» - «Քի սազ գուքա ալ դումաշըն» (47): *Փարա*՝ «սպիտակ». այս ածականը փոխաբերաբար ունի «չքնադ, սքանչելի» իմաստը - «Արեգագի նրման փարա իս գոգա լ» (13) և *փարա*՝ «մաս» - «Էս ին խունիի ջիգարըն հագար փարա մի՛ անի» (61): Երկրորդը փոխաբերաբար նշանակում է՝ «ինձ մի՛ տանջիր»:

Պարսկերեն *ռանգ*՝ «գույն» բառով և նրա *րանգ* հնչյունական տարբերակով կազմվել է երկու գույզ նույնանունական հարաբերություն: *Ռանգ*՝ «գույն» - «վարթի ռանգ իս» (3) և *ռանգ*՝ «հույս» - «ռանգ ու ռուքար իմ քիզ ամա» (17): *Րանգ* (ռանգ)- «րանգ ու ռուքար իմ քիզ ամա» (17) և *րանգ*՝ «խարդախություն» - «Ռադիփըն էկավ միզ, էս րանգիըն մեմեկ» (15):

Պարսկերեն – վրացերեն: *Խան*՝ 1) «պաշտոնյա, նահանգապետ Իրանում», 2) «Վրաց թագավորների տիտղոսը իրանական տիրապետության ժամանակ» - «Խանի պես դիվան իս անում» (3) և *խան*՝ վրացերեն «երբեմն, մերթ» - «խան հիդ կեհամ խան գուքամ» (12):

Արաբերեն – արաբերեն: *Ղադա*՝ «չափ, մեծություն» - «Ափսուսալու հագար ափսուս, յիս էս դադա դար ունենամ» (29) և *դադա*՝ «հիվանդություն, դժբախտություն» - «Մայթ-Նովեն առնե դադեն» (4): *Հեքիմ*՝ «բժիշկ» - «Ի նչ կոնիմ հեքիմըն» (18) և *հեքիմ / հաքիմ*՝ «դատավոր» - «Հեքիմ ու դատաստան չրկա» (30): *Շարթ*՝ «անհալ մեղր» - «Լիզուտ քաղցրը ունիս, շաքար ու շարթին» (14) և *շարթ*՝ «պայման» - «Աթամ վուր էտ շարթն արավ» (58):

Արաբերեն – պարսկերեն: Տարբեր լեզուներից փոխառված տարբեր բառեր կարող են ձևով համընկնել: Արաբ. *զարար*՝ 1) «վնաս» - «Տերըն ասաց- չո տիք էս բար, թե չէ կու տեսնիլ մինձ զարար» (58), 2) «կորուստ գործի կամ առևտրի մեջ» - «Ասաց թե. Քի զարար շինեցիր շահըտ» (18), 3) «անհուսալի վիճակ» - «Էշխեմետ հիվանդացիլ իմ, վո լնց զարար, վո լնց շահ ին ասում» (39) և պրսկ. *զարար*՝ «համեմատ» - «Հիռու տիդաց են գալիս իմ, խիլքի զարար շահ իմ բերի» (10): *Թարադ* (դաբադ)՝ «կաշեգործ» - «Շահի գուրիաթ թաբադըն չի հարցընի դուգուն դադըն» (3) [Շահի արքայական կաշեգործը խարանում, դադում է մաշկը՝ հաշվի չառնելով վերքերը] և պրսկ. *թարադ*՝ «մեծ մատուցարան» - «Հասիլ է ծոցիտ շամամըն՝ օսկե թաբադին կարոտ է» (23) :

1.7 *Բառաբերականական և քերականական համանունություն.*

Բառաքերականական համանունները նույնագիր և նույնահնչյուն են, երբ բառի արտաքին հնչյունական ձևը զուգադիպում է մեկ այլ բառի կա՛մ հոլովական, կա՛մ խոնարհման, կա՛մ էլ հոդառության ժամանակ առաջացած փոփոխված ձևին: Համանուններից մեկը կարող է լինել քերականորեն չփոխված բառ, իսկ մյուսը առաջանալ բառերի քերականորեն փոփոխված ձևերից¹⁵: Սայաթ-Նովայի խաղերում Արձանագրել ենք հետևյալ բառաքերականական համանունները. բրբ. *էլի*՝ «դարձյալ, կրկին» - «Էլի վիրջումըն մեյդանըն Ռոստոմի Չալուն մընում է» (52) և *էլի*՝ «լինել» բայի վաղակատարի բարբառային ձևը- «Լեյլի, Մեջլումըն էլ չի էլի էս հալով» (14), «Բաց իս էլի դուն գուլի պես» (3): *Բու*՝ «ես» անձնական դերանվան սեռական հոլովը- «Չիս հարցընում իմ հալըս» (61), «Քի վարթըն էրից, ինձ՝ իմ յարըն» (7): *Բու*՝ «է» էական բայի սահմանական եղանակի առաջին դեմքը՝ *եմ* ձևը Թիֆլիսի բարբառում (այս ձևը հանդիպում է գրեթե բոլոր խաղերում)- «Կովկիթըս կոտրիլ իմ, հարսից խոով իմ» (62): *Լի*՝ «առատ» - «Էլ յի՛ս կու քաշիմ էս դուսեն, թուղ լի ահուզար ունենամ» (5) և *լի*՝ «լինել» բայի սեղմված ձևը Թիֆլիսի բարբառում- «Դու մի՛ լաց լի, յի՛ս իմ լալու» (7): *Տալ*- «Ձեռիդ ունիս թաս, լցնիս ու ինձ տաս» (34) և *տալ*՝ Թիֆլիսի բարբառով ներգործական սեռի բայ «կտրել» իմաստով - «Գըլուխըս արա տալ, թաքա՛վուր» (37): Վերջին համանունները առաջացել են *տալ*՝ «հանձնել, փոխանցել» և բարբառային *տալ*՝ «կտրել» նույնանուն բայերի քերականական ձևերից, ուստի կոչվում են *քերականական համանուններ*:

1.8 Բառախաղով կերտված համանունություն:

Արաբերեն *գայ* և *գայան* բառերով Սայաթ-Նովան ստեղծել է հետևյալ բառախաղը. *Չայան*՝ «կորուստ, վնաս» - «Շա՛հըն էր քաշի, չէր դիմանա էս իմ քաշած գայանին» (47) և *գայան*՝ արաբերեն *գայ*՝ «քաղցր», «հոգի» բառին գումարել է *Աննա* անվան առաջին վանկը- «Յիս կանչում իմ գայանին» (47), այսինքն՝ «Ես կանչում եմ քաղցր Աննային» (վրաց Հերակլ Երկրորդ թագավորի քույրը, որին ձոնում է խաղը Սայաթ-Նովան)¹⁶: Բառախաղի տողատակին Արմենակ Քոչոյանը տալիս է նաև Մորուս Հասարթյանի մեկնաբանությունը: «Յիս կանչում իմ գայանին, նու ու այիբ գայ անին» (47). այս տողը պետք է հասկանալ այսպես՝ «Ես կանչում եմ քաղցր, հոգի Աննային», Նովային (նու) և Աննային (այիբ) ուզում են անտեղի կորստի մատնեն՝ փչացնեն¹⁷:

Թաքավուր՝ «միապետ, արքա» - «Դուն ինքնակալ թաքավուր իս» (1) և *թաքավուր*՝ բառախաղ՝ կազմված բրբ. *թաք*՝ «լոկ» և *ավուր* (գրաբ. *որ* բառի սեռական) - «Հազար տարին մարթու աչկին թաքավուր» (55), այսինքն՝ 1000 տարին մարդու համար մեկ օր է թվում¹⁸:

¹⁵ Տե՛ս **Ա. Սարգսյան**, նշվ. աշխ., էջ 22:

¹⁶ Տե՛ս **Ա. Քոչոյան**, նշվ. աշխ., էջ 67:

¹⁷ Տե՛ս նույն տեղը և **Մ. Հասարթյան**, նշվ. աշխ., հայերեն 11-րդ խաղի ծանոթագրությունը, էջ 28:

¹⁸ Բառախաղի բացատրությունն ըստ՝ **Մ. Հասարթյան**, նշվ. աշխ., էջ 68:

Նույն նախադասության մեջ *մերան* հնչյունակազմի կրկնության միջոցով Սայաթ-Նովան բառախաղով ստեղծում է բանաստեղծական հետևյալ տողը. «Յիս կանչում իմ մերանին, ըսկսըպընական մերանին» (47): *Մերան* առաջին բառը կազմված է *մեր* անձնական դերանունից և Աննա անձնանունից, երկրորդ *մերան* բառն ունի «մակարդ» իմաստը: «- Յիս կանչում իմ մերանին», այսինքն՝ «Ես կանչում եմ մեր Աննային» (47):

Գրությամբ տարբեր (տվյալ դեպքում՝ միացման գծիկով և առանց գծիկի) լեզվական միավորներից նախադասություն-բառախաղ է կազմվել «սայ-ադ» աղբբեջաներեն «հաշվիր» - «Սայաթ-Նովեն իմ, *սայադ*, անունըս հաշվիր *սայ-ադ*» (57): «Սայադ» արաբերեն բառն ունի «որտորդ» իմաստը: Այսպես՝ «Յարալու ջեյրան իս դառի, յիս քու էդնետ՝ ավչի-սայադ» (57):

Տարալեզու բաղադրիչներից՝ պարսկերեն *հազար*՝ և արաբերեն *հազար*՝ «հանգիստ, խաղաղ կյանք» բառերով է կազմված հետևյալ բառախաղ-նախադասությունը. «Հազարին հազար պիտի» (57), այսինքն՝ «սոխակին խաղաղություն է պետք»:

Քառասուն բառի *քարասուն* բարբառային ձևով և *քար*, *սյուն* և *ասուն* բառակազմական բաղադրիչներով կերտված եռանդամ նույնանուններով հետաքրքիր բառախաղ է հետևյալը՝ *քարասուն*՝ «40» - «Սայաթ-Նովա, տարիտ էլավ քարասուն» (55), *քարասուն*՝ «քարե սյուն» - «Հազար տարին մարթու աչկըն քարասուն» (55) և *քարասուն*՝ *քար+ասուն* - «Ո՛վ է մընացի աշխարումըս քարասուն» (55):

2. Եռանդամ համանունություն: Ինչպես արդեն նշեցինք, երկանդամ նույնանունները քանակապես գերազանցում են, և Սայաթ-Նովայի տաղերում առանձնացրել ենք եռանդամ նույնանունության ընդամենը յոթ եռյակ՝ կազմված համանուն բառերին բնորոշ հատկանիշներով: Այսպես՝ պարսկերենից փոխառյալ բաղադրիչներով են *դամ*՝ «որոգայթ, ցանց» - «Շամամնիրըս դամ իս անում» (3), *դամ*՝ միայն «դամ քաշիլ» արտահայտության մեջ՝ «պղնձե ամանի վրա կրակ շարել, որպեսզի խուփի տակ հավաքված ջուրը նորից գոլորշիանա և ծծվի փլավի մեջ»¹⁹ - «Օխչրի միսն ասավ. «Իմ մէչն է համը, Կու դընին փլավումըն, կու քաշին դամը»» (63) և *դամ*՝ «ուրախ ժամանց» - «Դամ ու դովրան իս համաշա» (3): *խար*՝ «փուշ» - «Յիս վարթըն իմ մին խար չունիմ» (50), *խար*՝ «վարդի թփի որդ, միջատ» - «Կարմիր վարթըն խարին մընաց» (30) և *խար*՝ «ստոր, անարգ» - «Շատ սիրուն իս Շախաթայի ասողին խար չիս անի» (1):

Հայերեն և պարսկերեն լեզվական միավորներից կերտված եռանդամ նույնանունություն է. 1) հայ. *լալ*- «Դու մի՛ լացի, յի ս իմ լալու» (7), պրսկ. *լալ*՝ «մունջ, համր» - «Վայ թե հասրաթետ մեռնիմ, բըլբուլ լիզուս լալ անին» (47) և պրսկ. *լալ*՝ «թանկագին քար» - «Հուջըրես լիքն է անգին

¹⁹ Տե՛ս Ա. Քոչոյան, նշվ. աշխ., էջ 58:

լալով» (10): 2) *Շահ*՝ «օգուտ» - «Հիռու տիղացեն գալիս իմ, խիլքի զարար շահ իմ բերի» (10), պրսկ. *շահ*՝ «պարսից թագավոր» - «Մարթ իր խոսկով կու ճանանչվի, գուգե Շահի վեգիր ինին» (49) և պրսկ. *շահ*՝ «բագե՛ շահեն» - «Ամեն մարթ չի կանա ճանգի շահով շքար, Սայաթ-Նովա» (43):

Հայերեն և արաբերեն լեզվական միավորներից կերտված եռանդամ նույնանունություն է. 1) *Հազար*- «Հազար բարաթ բան կոսիս» (2), արաբ. *հազար*՝ «հանգիստ, խաղաղ կյանք» - «Հազարին հազար պիտի» (65) և արաբ. *Հազար*՝ «տխակ» - «Հազարին հազար պիտի երած սրտերին ճար պիտի» (65): 2) *Շար*՝ «ուլունք, զարդարանք» - «Դոշիտ պիտի լալ ու ալմաս շարերով» (32), *շար*՝ «շարք» - «Իրեք քրսան ու տասըն խալըն երեսիտ բուրքըն շար ա» (27) և արաբ. *շար*՝ «արդարություն, օրենք» - «Խըրա՛ տ սիրե, սա բըր սիրե, շա՛ ր սիրե» (36):

3. Քառանդամություն կազմող համանուններ: Սայաթ-Նովայի տաղերում հանդիպում է ընդամենը մեկ քառյակ նույնանունների խումբ՝ բաղադրված պարսկերեն բառերից: *Ջար*՝ «ոսկի» - «Աչկերուտ ունքիրըտ էլավ մուհաջար, Թերթերուկիտ մազըն՝ զար, օսկու զարնիջ» (47), *զար*՝ «ոսկեթել գործվածք» - «Աստված կու սիրիս, զար մի՛ հաքնի, զարեն երված իմ» (48), *զար*՝ «շատ հասարակ կտավ»²⁰ - «Թե խամ հաքնիս, թե զար հաքնիս, կու շինիս դումաշ, նագա՛ նի» (26) և *զար*՝ «ողբ, լաց» - «Քանի կանչիմ դարդ ու փիրյադ, զարի ձեռնեմեն դադ կոնիմ» (60):

4. Հինգ անդամից բաղկացած նույնանունություն: Հնգանդամ այս եզակի կառույցը բառախաղային է: Այսպես՝ *հասասե* թուրքերեն *հասաս*՝ «պահակ, գիշերապահ» բառից և էօժանդակ բայից - «Մահը վուր կա, առանց կաշառք հասասե» (55), *հասասե*՝ «խոսք ասել» - «Մե մարթ չը կա, վուր ինձ խրատ հասասե» (55), *հասասե*՝ «հասնելու մոտ է, հասեհաս է» - «Դուն մահի հիդ, մահը քիզ հիդ հասասե» (55), *հասասե*՝ բառախաղ՝ կազմված *հա* բացականչականից, աղբրեջաներեն *ասս* «ձայն» բառից և հայերեն էօժանդակ բայից - «Անգաճ կալա, չիմացա ինչ հասասե» (55) և *հասասե*՝ կազմված է *հասնել* և *սե* (հայերեն այբուբենի *Ստառի* անունը) - «Հասա ոա է, հասա ջե, հասասե»²¹ (55):

Այսպիսով, ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Սայաթ-Նովան իր տաղերում գործածել է բազմաթիվ նույնանուններ, որոնք պատճառաբանվում են բանաստեղծական հանգավորմամբ, գեղարվեստական ոճի պահանջներով և Թիֆլիսի բարբառին բնորոշ բառերի ու քերականական ձևայինների կիրառությամբ: Ինչպես և սպասելի էր, քանակապես գերակշռում են երկանդամ կառույցները, տաղերում գործածված են ընդամենը յոթ եռանդամ նույնանունության եռյակ և քառանդամ ու հնգանդամ նույնանունության մեկական օրինակ: Նույնա-

²⁰ Տե՛ս **Մ. Նարյան**, Բանասիրական մանրապատումներ, «Սովետական Հայաստան», 28 մարտի, 1963 թ., № 74 (128090):

²¹ Այս բառերի բացատրության մասին տե՛ս **Մ. Հասարթյան**, նշվ. աշխ.:

նուն կառույցները ունեն խոսքիմասային, իմաստային, բառաքերականական, ծագումնաբանական բազմազանություն, որտեղ, ընդհանուր առմամբ, բառաքերականական համանունները՝ մասնիկավոր բառաձևերը, քանակական նկատելի առավելություն ունեն: Մայաթ-Նովայի բանաստեղծության օտարալեզու բառապաշարը ևս համանուն կառույցների մաս է: Աշուղի բանաստեղծական խոսքին ոճական գունավորում են տալիս հատկապես քերականական մասնիկներով և փոխառություններով կազմված բառախաղերը:

МАРИАМ ТОРАБИ – Омонимы в тагах Саят-Новы. – В богатом словарном запасе стихотворений (тагов) армянского поэта 18-ого века Саят-Новы использовано немало омонимов. Различные заимствования, диалектические единицы, особенное употребление слов в сочинениях ашуга, обусловленные требованиями поэтического и художественного стиля, создали ряды омонимов.

В настоящей статье автор представляет омонимы, существующие в тагах Саят-Новы. Представленные омонимические образования имеют смысловые, речевые, грамматические и корневые многообразия.

В связи с этим выделены двухчленные, трехчленные, четырехчленные и пятичленные омонимические образования.

Ключевые слова: *Саят-Нова, ашуг, омонимы, диалект, среднеармянский язык, древнеармянский язык, заимствованные слова*

MARYAM TORABI – Homonyms in Sayat-Nova's Poems. – In the rich vocabulary of the poems of the Armenian poet (ashugh) of the 18th century Sayat-Nova, many homonyms are used. Various borrowings, dialectical units, special usage of words in the works of the ashugh, by the requirements of the poetic and artistic style, created a series of homonyms.

In this article, the author presents the homonyms that exist in the poems of Sayat-Nova. The presented homonymous formations have semantic, speech, grammatical and root varieties.

In this regard, two-membered, three-membered, four-membered and five-membered homonymous formations are singled out.

Key words: *Sayat-Nova, poem, homonyms, dialect, middle Armenian language (Grabar), loan words*

**ԽՈՍՔԻՄԱՍՍՅԻՆ ՓՈԽԱՐԻՆՈՒՄՆԵՐԸ Վ. ՊԻԿՈՒԼԻ «ՖԱՎՈՐԻՏ»
ՎԵՊԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՁ**

ԼԻԼԻԹ ԾՍՏՈՒՐՅԱՆ

Ցանկացած թարգմանության մեջ անխուսափելի են զանազան փոխակերպումները: Դրանք կարող են պայմանավորված լինել լեզվական և արտալեզվական գործոններով: Այդ փոխակերպումները լեզվաբանները պայմանականորեն բաժանում են խմբերի՝ հաշվի առնելով դասակարգման տարբեր սկզբունքներ: Լայն առումով դրանք ներկայացվում են բառային և քերականական մակարդակներում: Քերականական փոխակերպումների մեջ մեծ տեղ են զբաղեցնում խոսքիմասային փոխարինումները: Թարգմանության գործընթացում բնագրի լեզվի որևէ խոսքի մասի փոխարինումը այլ խոսքի մասով հիմնականում պայմանավորված է թարգմանության լեզվի օրինաչափություններով, քերականական, նաև ոճական առանձնահատկություններով:

Բանալի բառեր - խոսքի մաս, փոխակերպում, համարժեքություն, բառային հավելումներ, բացթողում, ձևաբանություն, թարգմանության լեզու, ոճական առանձնահատկություն, քերականական փոխակերպում, նախադասության անդամ

Բառային և քերականական փոխակերպումները հիմնականում փոխկապակցված են, քանի որ թարգմանիչը քերականական փոխակերպումներին մեծ մասամբ դիմում է գրական երկի իմաստային և ոճական առանձնահատկությունները համարժեքորեն և ամբողջական վերաարտահայտելու համար: Տեսական գրականության մեջ քերականական փոխակերպումները ավանդաբար ներկայացվում են ձևաբանական և շարահյուսական տեսակներով: Սակայն հասկանալի է, որ գործնականում դրանք նույնպես սերտորեն փոխկապակցված են: Նախադասության կառուցվածքային փոփոխությունները, օրինակ, կարող են առաջ բերել նաև ձևաբանական փոփոխություններ, և հակառակը: Յա. Ռեցկերը, անդրադառնալով քերականական փոխակերպումներին, նշում է, որ փոխարինվում են նախադասության ինչպես գլխավոր (ամբողջական փոխակերպում), այնպես էլ երկրորդական (մասնակի փոխակերպում) անդամները: Փոխարինվում են նաև խոսքի մասերը: Եվ սովորաբար այս փոխարինումները տեղի են ունենում միաժամանակ¹:

Խոսքիմասային փոխարինումը բնագրի լեզվի տվյալ խոսքի մասի՝ թարգմանության լեզվում մեկ այլ խոսքի մասով փոխարինվելն է: Այդպիսի փոխարինումները ռուսերենից հայերեն թարգմանություններում

¹ Տե՛ս Քեցկեր **Я. И.** Теория перевода и переводческая практика. М., 1974, էջ 80:

որպես կանոն կատարվում են հետևյալ խոսքի մասերի միջև. գոյականաձևական, գոյականաբայ/դերբայ, մակբայաձևական, մակբայադերանուն, ածականադերանուն և այլն:

Փոխարինումների նպատակը և պատճառները կարող են տարբեր լինել: Փոխարինումներ կարող են կատարվել, օրինակ, բնագրի և թարգմանության լեզվի քերականական տարբերությունների, գեղարվեստական գրականության ժանրային և բովանդակային առանձնահատկությունների պատճառով: Կարևոր նշանակություն ունի նաև թարգմանչի անհատականությունը: Նշված իրողությունները Վ. Պիկուլի «Ֆավորիտ» վեպի թարգմանության մեջ ունեն շատ հետաքրքիր և բազմազան դրսևորումներ:

Նախ ածականաբայական փոխարինումների մասին: Առավել հաճախ փոխարինվում են հարաբերական ածականները: Հարաբերական ածականի փոխարինումը գոյականով հաճախ է հանդիպում տեղանունների թարգմանության մեջ: Այս մասին Բարխուդարովը գրում է. «Բավական տարածված է ածականի (ամենից հաճախ աշխարհագրական անուններից կազմվածները) փոխարինումը գոյականով»²: Թեև Բարխուդարովը բերում է անգլերենի և ռուսերենի օրինակը, այնուամենայնիվ նույն երևույթը առկա է նաև ռուսերենից հայերեն թարգմանություններում: Եթե ռուսերենում հատուկ անուններից կազմված ածականները առավել տարածված են, ապա հայերենում ռուսերենի այս կարգի հարաբերական ածականներին համարժեք են լինում սեռական հոլովով գոյականները.

*Однажды начались сборы в **ГОЛШТИНСКИЙ** Эйтин³. – Մի օր սկսեցին պատրաստվել **Հոլշտայնի** էյտին մեկնելու⁴:*

*Громадный **МИТАВСКИЙ** замок (дивное создание Растрелли) был еще в строительных лесах. (h. 1, էջ 41) – Միտավայի վիթխարի դղյակը (Ռաստրելլիի զարմանահրաշ կերտվածքը) դեռևս շինարարական փայտամածների մեջ էր: (h. 1, էջ 42) (Բոլոր օրինակներում պահպանված են թարգմանության կետադրությունը և ուղղագրությունը):*

*Едва кони скатили карету на **ДВИНСКИЙ** лед, сразу же салютовали крепостные пушки. (h. 1, էջ 42) – Նոր էին ձիերը կառքը դուրս բերել **Ղվինայի** ասրույցի վրա, երբ անմիջապես որոտացին բերդի թնդանոթները: (h. 1, էջ 43)*

*Ей понадобилась справка о доходах с **РИЖСКОЙ** таможни⁵. – Կայսրուհուն հարկավոր էր տեղեկանք **Ռիգայի** մարաշտան մասին⁶:*

² Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М., 1975, с. 197.

³ Пиккуль В. С. Фаворит. Ленинград, т. 1, 1984, с. 30 (այսուհետ բնագրի էջերը կնշվեն օրինակների կողքին՝ փակագծերում՝ հատորից հետո):

⁴ Վ. Պիկուլ, Ֆավորիտ. թարգմանիչ՝ Վ. Վարդանյան, հ. 1, Եր., 1990, էջ 27:

⁵ Пиккуль В. С. Фаворит. Ленинград, т. 2, 1984, с. 12.

⁶ Վ. Պիկուլ, Ֆավորիտ. հ. 2, Եր., 1990, էջ 15:

*Было 8 часов вечера 9 февраля, когда возок с невестою нырнул под кремлевские ворота. (h. 1, էջ 45) – Փետրվարի 9-ի երեկոյան ժամը 8-ն էր, երբ հարսնացուին տանող սահնակը հասավ **Կրեմլի** դարպասներին: (h. 1, էջ 47)*

Այսպիսի օրինակները բազմաթիվ են, և դրանց մեծ մասը (*митавский-Միտավայի, двинский-Դվինայի, крепостной-բերդի, рижский-Ռիզայի, кремлевский-Կրեմլի*) հայերեն թարգմանվել է գոյականով: Պատճառը երկու լեզուների քերականական առանձնահատկություններն են: Ռուսերենում որոշի և որոշյալի քերականական կապի տեսանկյունից տարբերում են համաձայնեցվող և չհամաձայնեցվող (*согласованные и несогласованные*) որոշիչներ: Ընդ որում, համաձայնեցվող որոշիչը արտահայտվում է այն խոսքի մասերով, որոնք կարող են որոշյալին համաձայնել թվով, հոլովով, իսկ եզակի թվում՝ նաև սեռով⁷: Սա նշանակում է, որ որոշիչը գոյականով արտահայտվում է, եթե չի համաձայնում որոշյալին: Իսկ եթե չհամաձայնեցվող որոշիչը դրվում է գոյականի սեռական հոլովով, ունենում է նույն նշանակությունը, ինչ հայերենում՝ հատկացուցիչը. ցույց է տալիս պատկանելություն: Այդ իսկ պատճառով ռուսերենում ածականով արտահայտված որոշիչը հայերենում կարող է թարգմանվել գոյականի սեռական հոլովով և ցույց տալ ոչ միայն պատկանելություն, այլ նաև հատկանիշ: Սեռական հոլովով արտահայտված որոշիչի մասին Մ. Ասատրյանը նշում է. «Սեռական-տրական (բուն սեռական) հոլովը հաճախ արտահայտելով հատկության նշանակություն և այդ իմաստով մոտենալով հարաբերական ածականներին՝ հանդես է գալիս որոշիչ պաշտոնով՝ պատասխանելով ինչպիսի՝ հարցին, օրինակ՝ փայտի աշտարակ, երկաթի սանդուղք, ցորենի այլուր, գարու հաց, երեխայի խելք, որսի շուն, գործի մարդ, կովի մարդ, գինու բաժակ, ձեռքի աշխատանք, քամու ջրադաց, ձիու ճանապարհ, կառքի ճանապարհ և այլն»⁸:

Իհարկե, ածական-գոյական փոխարինումը բնորոշ է ոչ միայն հատուկ անուններին, այլ նաև հասարակ գոյականներից կամ այլ խոսքի մասերից կազմված հարաբերական ածականներին: Առհասարակ այս փոխարինումը խոսքիմասային փոխարինումների մեջ տարածվածներից է, և վեպում օրինակները նույնպես բազմաթիվ են: Բերենք ևս մի քանի օրինակ.

*Первое, что она увидела при лунном свете, это длинный палаш драгунского офицера. (h. 1, էջ 33) – Առաջին բանը, որ նա տեսավ **լուսնի** լույսի տակ, դրազուկայան սպայի երկար թրադաշունն էր: (h. 1, էջ 30)*

Мы спали в свинятнике; вся семья, дворовая собака, петух, дети в колыбелях. (h. 1, էջ 41) – Քնեցինք խոզանոցում՝ ամբողջ ընտանիքը,

⁷ Տե՛ս **Валгина Н. С.** Современный русский язык: Синтаксис. 4-е изд., М., 2003, էջ 114-115:

⁸ **Մ. Ասատրյան**, Ժամանակակից հայոց լեզու. շարահյուսություն. Եր., 1987, էջ 199:

բակի շունը, արաղաղը, երեխաները՝ օրորոցներում: (հ. 1, էջ 41)

Избегайте расточительной игры в карты, деньги карманные держите в кошельке. (հ. 1, էջ 40) – *Խուսափեք վանողական թղթախաղերից, գրպանի փողերը պահեք դրամապանակում:* (հ. 1, էջ 41)

Дворовая собака - бакли շուն, карманные деньги - գրպանի փողեր օրինակներում գոյականով փոխարինումը չի առաջացրել շարահյուսական պաշտոնի փոփոխություն (ընդգծված բառերը գոյականի սեռական հոլովով արտահայտված որոշիչներ են), քանի որ, ինչպես վերը նշեցինք, ռուսերենում ածականով արտահայտված որոշիչը հայերենում կարող է թարգմանվել գոյականի սեռական հոլովով և ցույց տալ ոչ միայն պատկանելություն, այլ նաև հատկանիշ:

Որոշ դեպքերում ածականը ածականով թարգմանել հնարավոր չէ, քանի որ հայերենում չկա խոսքիմասային համարժեքը: Այսպես՝ *За Мемелем почтовый тракт кончился, до Либавы катили на обывательских санях.* (հ. 1, էջ 41) – *Մեմելից այն կողմ փոստուղին վերջացավ, մինչև Լիբավա գնացին տեղաբնակների սահնակները:* (հ. 1, էջ 42) կամ՝ *С треском разгорелись смоляные факелы, громко стучали двери – каретные и дворцовые.* (հ. 1, էջ 45) – *Ճարճատյունով վառվեցին ձյուրի ջահերը, բարձրաձայն բացվում-փակվում էին դռները կառքերի ու պալատի:* (հ. 1, էջ 47) նախադասություններում բնագրի ընդգծված բառերը հայերենում ածականով չեն կարող փոխարինվել, քանի որ ածական համարժեք չկա (չունենք *տեղաբնակային, կառքային* ածականներ), և գոյականով փոխարինումը այլընտրանք չունի: Ռեցկերը, քննելով անգլերեն-ռուսերեն թարգմանության օրինակները, գոյականի, մակբայի փոխարինումների պատճառների վերաբերյալ նշում է, որ դրանք կարող են տարբեր լինել, օրինակ թարգմանության լեզվում համապատասխան գոյական, մակբայ կամ այլ խոսքի մաս չկա, փոխարինումն անհրաժեշտ է լեզվական նորմի տեսանկյունից, թարգմանության լեզվում գոյություն ունի տվյալ խոսքի մասով արտահայտված բառ, բայց այն համապատասխան չէ համատեքստին և այլն⁹: Այս դեպքում ևս կան օրինակներ, երբ ածականով փոխարինումը հնարավոր, բայց ոչ նախընտրելի տարբերակ է՝ պայմանավորված նախադասության իմաստային և ոճական առանձնահատկություններով: Բերենք այդպիսի մի քանի օրինակ.

Фике не раз просыпалась от неистовых женских визгов и раскатистого мужского хохота. (հ. 1, էջ 45) – *Ֆիկեն մի քանի անգամ արթնացավ կանանց ճչոցներից ու տղամարդկանց զրնգուն քրքիչներից:* (հ. 1, էջ 48)

Ворочаясь на сене, майор в ночной жути стал возиться с пистолетами. (հ. 1, էջ 79) – *Խոտի վրա շուռումուռ գալով՝ մայորը երկյուղալի գիշերվա մեջ սկսեց ատրճանակները տնտղել:* (հ. 1, էջ 92)

⁹ Տե՛ս Բецкер Я. И., նշվ. աշխ., էջ 82-85:

Առաջին օրինակում հայերեն *կանացի* և *տղամարդկային* ածականներով արտահայտված համարժեք ձևերը ոճական առումով համահունչ, իսկ իմաստային առումով համապատասխան չէին լինի: Երկրորդ օրինակում գոյականը փոխարինվել է ածականով, ածականը՝ գոյականով, ինչը իմաստային առումով ավելի համապատասխան է. *գիշերային երկյուղի մեջ* թարգմանելու դեպքում միտքը բոլորովին այլ կլիներ:

Ինչպես վերջին օրինակից երևում է, ոչ միայն ածականներն են փոխարինվում գոյականներով, այլ նաև գոյականները՝ ածականներով: Թեև պետք է նշել, որ գոյական-ածական փոխարինումը ավելի քիչ է հանդիպում, քան հակառակ երևույթը: Բացի այդ՝ ինչպես նախորդ օրինակներում, այստեղ նույնպես գոյականները փոխարինվում են հիմնականում հարաբերական ածականներով: Բերենք մի օրինակ, որում բնագրի գոյականը թարգմանվել է ածականով, սակայն վերջինս կիրառվել է գոյականաբար.

Сгодится и такая нашему дурачку! (հ. 1, էջ 35) – *Այդպիսին էլ ձեռք կտա մեր անխելքին:* (հ. 1, էջ 34)

Առավել հաճախ է հանդիպում, երբ գոյականը փոխարինվել է ածականով, որը պահպանել է իր խոսքիմասային իմաստը.

Царица украсила шею невестки ожерельем в 150 000 рублей. (հ. 1, էջ 50) – *Թագուհին հարսի վիզը զարդարեց 150000 ռուբլիանոց մանյակով:* (հ. 1, էջ 54)

Неужто и впрямь совсем без разума наш сыночек? (հ. 1, էջ 76) – *Մի՞ թե իսկապես բոլորովին անխելք է մեր զավակը:* (հ. 1, էջ 88)

Փոխարինման պատճառները պայմանավորված են երկու լեզուների քերականական առանձնահատկություններով (ռուսերենի նախդիրով և հոլովով կառույցը տվյալ դեպքում հայերեն նույն կերպ չէր կարող թարգմանվել՝ *в 150 000 рублей-150000 ռուբլիանոց*), ավելորդ բառերից խուսափելու և միտքը ավելի սեղմ ու ճշգրիտ դարձնելու անհրաժեշտությամբ (*առանց խելքի*-ի փոխարեն՝ *անխելք*):

Բավականին հաճախ են հանդիպում **դիմավոր բայ-դերբայ փոխարինումները**, որոնք պատճառ են դառնում նաև այլ փոխարինումների. բարդ ստորադասական նախադասությունը կարող է փոխարինվել պարզով կամ հակառակը¹⁰.

Я научу вас принять позу, исполненную внутреннего достоинства и в то же время привлекательную для взоров самых придиричивых мужчин. (հ. 1, էջ 35) – *Ես ձեզ կսովորեցնեմ, թե ինչպիսի դիրք ընդունեք, որը ստորոված լինի ներքին արժանապատվությամբ և միննույն ժամանակ գրավիչ լինի ամենարժանդիր տղամարդկանց համար:* (հ. 1, էջ 33)

Նշենք, որ ռուսերենում խնդրառությունը կարող է կախված լինել ինչպես բայից, այնպես էլ գոյականից, ածականից: Սա բնորոշ է նաև

¹⁰ Տե՛ս Ա. Քամայան, Թարգմանության տեսության հիմունքներ. Եր., 2020, էջ 126:

հայերենին, սակայն գոյականի, ածականի կառավարումը ավելի շատ է հանդիպում ռուսերենում, քան հայերենում: Այդ պատճառով այդպիսի կառույցները հաճախ թարգմանվում են այլ կազմություններով, որոնց միջև գործում են կապակցության այլ եղանակներ: Վերը բերված նախադասության մեջ ռուսերենի անորոշ դերբայը (*принять*), ածականական դերբայը (*исполненный*) և բայանուն ածականը (*привлекательный*) փոխարինվել են դիմավոր բայով, ինչի հետևանքով պարզ նախադասությունը վերածվել է բազմաբաղադրիչ բարդ նախադասության: Հայերենում միևնույն նախադասության մեջ մեկից ավելի դերբայական դարձվածների առկայության դեպքում խոսքը դառնում է երկարաշունչ, ինչի պատճառով դրանք թարգմանություններում հաճախ փոխարինվում են բարդ ստորադասական նախադասություններով: Մինչդեռ ռուսերենում դերբայական դարձվածներով (*причастный и деепричастный оборот*) նախադասությունները շատ գործածական են:

*Петр начал поощрять мужчин к **сближению** с нею. (հ. 1, էջ 58)- Պյոտրը սկսեց խրախուսել տղամարդկանց, որ **մերձենան** նրան: (հ. 1, էջ 64)*

*– Не пора ли вам **укладывать** багаж? – сказал он принцессе. – Кажется, вам предстоит **возвращение** в Цербст... (հ. 1, էջ 49) - Ժամանակը չէ՞, որ դուք ձեր ուղեբեռները **կապեք**, - ասաց նա արքայադստերը: - Կարծես դուք **պետք է վերադառնաք** Յերբստ: (հ. 1, էջ 53)*

Անորոշ դերբայի փոխարինումից բացի՝ այստեղ հանդիպում ենք նաև բայանուն գոյականի փոխարինմանը դիմավոր բայով (*сближение-մերձենան, возвращение-պետք է վերադառնաք*): Այստեղ էլ նույն երևույթն է, ինչ բայանուն ածականների դեպքում: Այս փոխարինման պատճառը թերևս թաքնված է բայանուն գոյականների սահմանման մեջ: Հ. Հարությունյանը, անդրադառնալով գոյականական կառավարմանը, բայանուն գոյականների մասին գրում է. «Բայանուն կոչվում են այն գոյականները, որոնք գործողության առարկայացած անուններ են, այսինքն՝ անվանում են գործողություն, արմատական իմաստով բայեր են (վազք, զրույց, հանդիպում, ակնածանք, դիմադրություն և այլն)»¹¹: Անդրադառնալով դրանց բնույթին՝ Հ. Հարությունյանը նշում է, որ դրանք երկբնույթ բառեր են. իմաստային տեսանկյունից գործողության անուն են, բայց ունեն ձևաբանական հատկանիշներ, շարահյուսական մակարդակում ունեն և՛ գոյականին, և՛ բային բնորոշ կապակցական հատկանիշներ¹²: Այդ է պատճառը, որ ռուսերենի բայանուն գոյականները հայերենում հեշտությամբ փոխարինվում են բայով: Նկատենք, որ բացի պարզից բարդ նախադասության փոխարինումից՝ դերբայի, գոյականի կամ որևէ խոսքի մասի փոխարինումը դիմավոր բայով հանգեցնում է նաև մի շարք այլ փոխարինումների՝ բառային հավելումների, բացթողումների, քերականական կարգերի (հիմնականում՝ հոլովի)

¹¹ Հ. Հարությունյան, Կառավարումը ժամանակակից հայերենում. Եր., 1983, էջ 234:

¹² Տե՛ս նույն տեղը, էջ 234-235:

փոփոխությունների:

Բավական հաճախ են հանդիպում **տարբեր խոսքի մասերի՝ ածականի, մակբայի, գոյականի փոխարինումները դերբայի**, ընդ որում՝ ռուսերենի ածականական դերբայը (причастие) կարող է չփոխարինվել հենց հարակատար դերբայով: Այսպես՝

*Я прошу вас позволить **поездку** в Гамбург. (հ. 1, էջ 27) – Խնդրում եմ թույլ տաք **մեկնելու** Համբուրգ... (հ. 1, էջ 23)*

*Она будет вести борьбу до полной **капитуляции** матери. (հ. 1, էջ 34) – Կայսրարի մինչև մոր լիակատար **անձնատուր լինելը**: (հ. 1, էջ 32)*

*Екатерина протянула императору руку для **поцелуя**. (հ. 2, էջ 185) – Եկատերինան ձեռքը մեկնեց կայսրին՝ **համբուրելու**: (հ. 2, էջ 245)*

*Наследник русского престола не знал матери, умершей после его **рождения**. (հ. 1, էջ 36) – Ռուսական գահի ժառանգորդը մայր չէր տեսել (մեռել էր որդու **ծնվելուց** հետո): (հ. 1, էջ 35)*

***С криком** она бросилась на шею отцу. (հ. 1, էջ 40) – Նա **ճչալով** հոր վզովն ընկավ: (հ. 1, էջ 41)*

*– И надежд на **выздоровление** мало? (հ. 1, էջ 49) – Եվ **առողջանալու** հույս քիչ կա: (հ. 1, էջ 52)*

*Императрица прислала мне банку румян **с приказом** нарумяниться. (հ. 1, էջ 49) – Կայսրուհին մի բանկա կարմրաներկ ուղարկեց ինձ՝ **հրամայելով** կարմրացնել այտերս: (հ. 1, էջ 52)*

*– **Ожидание** праздника лучше самого праздника. (հ. 1, էջ 57) – Տոնին **սպասելը** տոնից ավելի լավ է: (հ. 1, էջ 63)*

Այսպիսի օրինակները վեպում բազմաթիվ են, և ինչպես տեսնում ենք, դրանցում գոյականը փոխարինվել է անորոշ դերբայի տարբեր հոլովածներով (**поездка** - **մեկնելու**, **капитуляция** - **անձնատուր լինելը**, **поцелуй** - **համբուրելու**, **рождения** - **ծնվելուց**, **крик** - **ճչալով**, **выздоровление** - **առողջանալու**, **приказ** - **հրամայելով**, **ожидание** - **սպասելը**): Այս փոխարինման պատճառը թերևս կարելի է համարել այն, որ եթե ռուսերենում անորոշ դերբայը լիարժեք բայ է, հայերենում այն ունի նաև գոյականին բնորոշ հատկանիշներ. կարող է հոլովվել, հոդ ստանալ: Հետևաբար այն բայանուն գոյականները, որոնցից հայերենում կարող է բայ կազմվել, հեշտությամբ կարող են թարգմանվել անորոշ դերբայի հոլովածներով:

Նշենք, որ ռուսերենի գոյականը անորոշից բացի կարող է փոխարինվել նաև այլ անկախ դերբայներով: Իհարկե, անորոշով փոխարինումը առավել հաճախ է հանդիպում, սակայն թարգմանության տեքստում գոյականին երբեմն համապատասխանում է համակատար դերբայը:

*Мне страшно **при мысли**, что все это делается для меня. (հ. 1, էջ 43) – Ես սարսափում եմ **մտածելիս**, որ այս բոլորն արվում է ինձ համար: (հ. 1, էջ 44)*

***В разговоре** он свободнейше цитировал Златоуста и Цицерона,*

Вольтера и «Задонщину». (հ. 1, էջ 94) – **Խոսելիս** շատ ազատ կերպով մեջբերումներ էր անում Ոսկերեանից ու Ցիցերոնից, Վոլտերից ու «Զարոնշչինայից»։ (հ. 1, էջ 111)

Դերբայով կարող են թարգմանվել ռուսերենի ոչ միայն գոյականները, այլև ածականները, երբեմն՝ նաև մակբայները։

В канун часа предсмертного имел он беседу с племянником. (հ. 1, էջ 92) – **Մեռնելուց** ամառ զրույց ունեցավ զարմիկի հետ։ (հ. 1, էջ 109)

– Ты **питейное** с наукой не путай. (հ. 1, էջ 88) – Դու **խմելունը** գիտության հետ մի՛ շփոթիր։ (հ. 1, էջ 104)

– Не страшитесь быть **дерзкими**, – сказал он им. (հ. 2, էջ 421) – Չվախենա՛ք **խիզախելուց**, – ասաց նրանց։ (հ. 2, էջ 554)

Վերը բերված օրինակներում ածականները փոխարինվել են անորոշ դերբայի տարբեր հոլովածներով։ Հարկ է նշել, որ այս խոսքի մասերի՝ անորոշ դերբայով փոխարինումը ավելի քիչ է հանդիպում, քան հարակատար և ենթակայական դերբայներով։ Պատճառը խոսքիմասային իմաստներն ու շարահյուսական կիրառություններն են։ Հայերենում հարակատար և ենթակայական դերբայները ունենում են ածականական, գոյականական, մակբայական կիրառություններ։ Ուշագրավ է Հովհ. Բարսեղյանի հետևյալ կարծիքը. «Անկախ դերբայների գործառական դասակարգումը, բացահայտելով այլ խոսքի մասերի և սրանց գործառությամբ հանդես եկող դերբայների ընդհանրությունները, վերահաստատում է գոյական դերբայ (անորոշ), ածական դերբայ (հարակատար, ենթակայական, «ապակատար», ըստ ոմանց՝ նաև ապառնի), մակբայական դերբայ («համընթացական») տերմինների և սրանց հասկացությունների գիտականությունը»¹³։ Այդ է պատճառը, որ ստորև բերված օրինակներում ռուսերենի ածականը թարգմանվել է ենթակայական և հարակատար դերբայներով.

Поверх исподнего фрепона накинута **распашной** modest. (հ. 1, էջ 32) – Տակի **ֆրեպոնի** վրայից հազավ **ճկոճկվող** մոդեստ։ (հ. 1, էջ 30)

Эти перемены касались лично ее – маленькой и **отверженной** в семье принцессы Фике. (հ. 1, էջ 33) – Այդ **փոփոխությունները** վերաբերում էին անձամբ նրան՝ **փոքրիկ և ընտանիքում մերժված** արքայադուստր Ֆիկեին։ (հ. 1, էջ 31)

Անդրադառնանք նաև **մակբայի փոխարինմանը ածականով և գոյականով**։ Ածականի փոխարինումը մակբայով նույնպես հանդիպում է, բայց ի տարբերություն մակբայ-ածական փոխարինման՝ ավելի հազվադեպ, ինչպես

Потёмкин обладает необыкновенной **проницательностью**, светлым умом и очень **быстрым** соображением. (հ. 2, էջ 151) – Պոտյոմկինը **արտակարգ խորթափանցություն ունի**, պայծառ միտք և շատ **արագ** գործող երևակայություն։ (հ. 2, էջ 199)

¹³ Հ. Բարսեղյան, Հայերենի խոսքի մասերի ուսմունքը. Եր., 1980, էջ 489։

Մակբայ-աճական փոխարինման օրինակներ.

– *Уйди вон... не мешай*, – **мрачно** изрек Потемкин. (հ. 1, էջ 21) – *Հենացի ը... մի՛ խանգարիր*, – **մոայլադեմ** արտաբերեց Պոտյոմկինը: (հ. 1, էջ 15)

*Но на все посулы в золотых гинях за предоставление русских войск Панин отвечал **весомо***. (հ. 2, էջ 149) – Բայց ռուսական զորք տրամադրելու դիմաց ոսկեդրամ վճարելու բոլոր խոստումներին Պանինը **ծանրակշիռ** պատասխանում էր: (հ. 2, էջ 197)

Մակբայի փոխարինումը աճականով պայմանավորված է նրանով, որ հայերենում աճականների մի սովոր մաս կարող է դառնալ ն՛ գոյականի, և՛ բայի լրացում: Ինչ վերաբերում է գոյականով փոխարինվելուն, ապա կախված մակբայի տեսակից՝ հայերենում թարգմանվում է գոյականի համապատասխան հոլովաձևով: Այսպես, ձևի մակբայները փոխարինվում են գործիական հոլովով արտահայտված գոյականներով: Պատճառն այն է, որ հայերենում գոյականների գործիական հոլովը, ի թիվս այլ իմաստների, արտահայտում է նաև ձևի իմաստ՝ հանդես գալով ձևի պարագայի պաշտոնով¹⁴:

*Потом **заботливо** поправила подушки под головою девочки*. (հ. 1, էջ 47) – *Հետո **հոգատարություն** շտկեց աղջկա գլխատակի բարձերը*: (հ. 1, էջ 49)

*Императрица **широко** шагнула к Фике, долго изучала лицо девочки*. (հ. 1, էջ 50) – *Չայսրուհին **լայն քայլերով** գնաց դեպի Ֆիկեն, երկար, շատ երկար գննեց աղջկա դեմքը*: (հ. 1, էջ 53)

*А пока его искали, мальчик **терпеливо** качался на верхушке старой березы*. (հ. 1, էջ 75) – *Բսկ մինչ նրան փնտրում էին, տղան **համբերատարություն** ճոճվում էր հին կեչու կատարին*: (հ. 1, էջ 87)

Մյուս հոլովներով թարգմանվելու դեպքում հայերենում փոխվում են շարահյուսական պաշտոնները, օրինակ

– *Фике, не забывайте, что я ваша мать, и **жестoko** с вашей стороны видеть свою мать одетой беднее...* (հ. 1, էջ 43) – *Ֆիկե, մի՛ մոռացեք, որ ես ձեր մայրն եմ և ձեր կողմից **դաժանություն** է սեփական մորը տեսնել ավելի վատ հազնված*: (հ. 1, էջ 44)

Այստեղ մակբայի փոխարինումը գոյականով պայմանավորված է նաև նրանով, որ հայերենին այդքան էլ հատուկ չէ առանց ստորոգյալի ստորոգումը, և փոխարինված գոյականը դարձել է բաղադրյալ ստորոգյալ, ինչը մակբայով արտահայտել տվյալ օրինակում հնարավոր չէր:

Ունենք նաև հակառակ երևույթը, երբ գոյականն է փոխարինվում մակբայով, որը, սակայն, հազվադեպ է հանդիպում:

*Они наезжали в Чижово как разбойники, **без стыда** радовались*. (հ. 1, էջ 83) – *Նրանք ավազակների պես թափվում էին Չիժովո, **անսամոթա***

¹⁴ Տե՛ս Մ. Ասատրյան, նշվ. աշխ., էջ 260:

բար ուրախանում: (հ. 1, էջ 96)

И она с озорством подмигнула. (հ. 2, էջ 186) – Եվ կայարուհին **չարածհորեն** աչքով արեց: (հ. 2, էջ 245)

Դերանունների փոխարինումը գոյականով կամ հակառակը նույնպես հաճախ հանդիպող երևույթ է: *Он, она, оно* դերանունները երբեմն հնարավոր չէ հայերեն թարգմանել *նա* դերանունով, քանի որ հայերենը չունի սեռի քերականական կարգ ո՛չ գոյականի, ո՛չ դերանվան համար, իսկ համատեքստը պահանջում է սեռային տարբերակում մտցնել: Սեռանիշ դերանունները կարող են թարգմանվել այլ բառային միջոցներով, օրինակ՝ հատուկ անուններով կամ համապատասխան գոյականներով (աղջիկ/տղա, կին/տղամարդ, օրիորդ/տիկին/պարոն, - ունի ածանցի միջոցով)¹⁵:

Камергер застал Фике уже полностью одетой; казалось, в эту ночь она не спала. (հ. 1, էջ 43) – *Կամերգերը Ֆիկեին գտավ արդեն լրիվ հագնված. աղջիկը, կարծես, այդ գիշեր չէր քնել:* (հ. 1, էջ 44)

– *Чего тебе надобно?* – спросила *она*, подходя. (հ. 1, էջ 68) – *Ի՞նչ ես ուրուս,* – մոտենալով հարցրեց **կինը**: (հ. 1, էջ 78)

Գոյականի՝ դերանվամբ փոխարինումը վեպում հանդիպում է այն դեպքում, երբ տվյալ հատվածում հստակ երևում է, թե ում մասին է խոսքը, և *նա*-ի կիրառությունը իմաստային շփոթ չի առաջացնում.

С видом необыкновенно серьезным девочка указала вельможе на стол. (հ. 1, էջ 43) – **Նա** արտակարգ լուրջ տեսքով մեծատոհմիկ աստիճանավորին մատնացույց արեց սեղանը: (հ. 1, էջ 44)

Ամփոփելով նշենք, որ ինչպես վերը բերված օրինակներից է երևում, վեպի թարգմանությունը բավականին հարուստ է խոսքիմասային փոխարինումներով: Բնականաբար, բազմաթիվ օրինակներ հոդվածում ներկայացված չեն, քանի որ վերջինս ծավալը թույլ չի տալիս ամբողջը ներառելու: Սակայն բերելով գրեթե բոլոր տիպի խոսքիմասային փոխարինման օրինակներ և հնարավորինս մեկնաբանելով այդ փոխարինումների պատճառները՝ կարող ենք եզրակացնել, որ վեպի ռուսերենից հայերեն թարգմանության մեջ առավել մեծ թիվ են կազմում ածական-գոյական, գոյական-դերբայ, դերբայ-դիմավոր բայ խոսքիմասային փոխարինումները, գոյական-մակբայ, ածական-մակբայ փոխարինումները ավելի քիչ են հանդիպում, իսկ մյուսները միջին տեղ են զբաղեցնում: Ինչպես տեսնում ենք, այսպիսի փոխարինումները թելադրված են թարգմանության լեզվի՝ հայերենի օրինաչափություններով:

ЛИЛИТ ЦАТУРЯН – *Замены частей речи в армянском переводе романа В. Пикюля “Фаворит”*. – В любом переводе неизбежны различные трансформации. Они могут быть обусловлены лингвистическими или экстралингвистическими аспектами. Лингвисты условно делят эти трансформации на группы,

¹⁵ Տե՛ս Ա. Քամայան, նշվ. աշխ., էջ 126:

учитывая разные принципы классификации. Они в широком смысле представлены на лексических и грамматических уровнях. Замена частей речи занимает большое место в грамматических трансформациях. В процессе перевода замена одной части речи языка оригинала на другую в основном обусловлена грамматическими и стилистическими особенностями и закономерностями языка перевода.

Ключевые слова: *часть речи, трансформация, эквивалентность, добавления, опущения, морфология, язык перевода, стилистический признак, грамматическая трансформация, член предложения*

LILIT TSATURYAN – *Substitutions of Parts of Speech in Armenian Translation of V. Pikul's Novel "The Favorite"*. – Various transformations are inevitable in any translation. They may be due to linguistic or extra-linguistic aspects. Linguists conditionally divide these transformations into groups taking into account different principles of classification. They are broadly represented at the lexical and grammatical levels. The substitution of parts of speech occupies a large place in grammatical transformations. In the process of translation the substitution of one part of speech of the original language with another is mainly conditioned by grammatical and stylistic features and patterns of the target language.

Key words: *part of speech, substitution, equivalence, word addition, omission, morphology, target language, stylistic feature, grammatical transformation, part of a sentence*

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- 1. Սեյրան Գրիգորյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության պատմության և գրաքննադատության ամբիոնի վարիչ
Сейран Григорян – кандидат филологических наук, зав. кафедрой истории современной армянской литературы и литературной критики ЕГУ
Seyran Grigoryan – Candidate of Philology, Head of YSU Chair of History of Modern Armenian Literature and Literary Criticism
Էլ. փոստ՝ sgrigoryan@ysu.am, seygrig@yahoo.com
- 2. Վաչագան Ավագյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի դոցենտ
Вачаган Авагян – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории армянской литературы и теории литературы ЕГУ
Vachagan Avagyan – Candidate of Philology, Associate Professor at YSU Chair of Armenian Literature History and Literary Theory
Էլ. փոստ՝ vachagan.avagyan@ysu.am, avagyan.vachik@yandex.ru
- 3. Նատալյա Գոնչար-Խանջյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի դոցենտ
Наталья Гончар-Ханджян – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы ЕГУ
Natalya Gonchar-Khanjyan – Candidate of Philology, Associate Professor at YSU Chair of Foreign Literature
Էլ. փոստ՝ natalie.goncharkhanjyan@ysu.am
- 4. Ամալյա Սողոմոնյան** – ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի դասախոս
Амалия Согомонян – преподаватель кафедры иностранной литературы ЕГУ
Amalya Soghomonyan – Lecturer at YSU Chair of Foreign Literature
Էլ. փոստ՝ a.soghomonyan@ysu.am
- 5. Լիլիթ Սեյրանյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ հայ նորագույն գրականության պատմության և գրաքննադատության ամբիոնի դոցենտ, ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի նորագույն շրջանի հայ գրականության բաժնի առաջատար գիտաշխատող
Лилит Сейранян – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории современной армянской литературы и литературной критики ЕГУ, ведущий научный сотрудник отделения современной армянской литературы института литературы им. М. Абегамяна НАН РА
Lilit Seyranyan – Candidate of Philology, Associate Professor at YSU Chair of History of Modern Armenian Literature and Literary Criticism, Leading Researcher of the Department of Modern Armenian Literature of the M. Abeghyan Institute of Literature of the NAS RA
Էլ. փոստ՝ nazeliseyranyan@yahoo.com

- 6. Ալվարդ Մայիլյան** – ԵՊՀ արտասահմանյան գրականության ամբիոնի հայցորդ
Алвард Майлян – соискатель кафедры иностранной литературы ЕГУ
Alvard Mayilyan – Applicant at YSU Chair of Foreign Literature
- 7. Մարգիս Ավետյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ընդհանուր լեզվաբանության ամբիոնի դոցենտ
Саргис Аветян – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания ЕГУ
Sargis Avetyan – Candidate of Philology, Associate Professor at YSU Chair of General Linguistics
 Էլ. փոստ՝ sargisavetyan@ysu.am
- 8. Մարիամ Թորաբի** (ԻԻՀ, Սպահան) – ԵՊՀ ընդհանուր լեզվաբանության ամբիոնի ասպիրանտ
Мариам Тораби (ИРИ, Исфахан) – аспирант кафедры общего языкознания ЕГУ
Maryam Torabi (IRI, Isfahan) – PhD student at YSU Chair of General Linguistics
 Էլ. փոստ՝ maryam_torabi63@yahoo.com
- Լիլիթ Ծատուրյան** – ԵՊՀ հայոց լեզվի ամբիոնի ասպիրանտ, Հայ-ռուսական համալսարանի հայոց լեզվի ամբիոնի դասախոս
Лилит Цатурян – аспирант кафедры армянского языка ЕГУ, преподаватель кафедры армянского языка Российско-Армянского университета
Lilit Tsaturyan – PhD student of the Chair Armenian Language of YSU, Lecturer of the Chair of the Armenian Language of the Armenian-Russian University
 Էլ. փոստ՝ tsaturyan-1997lilit@mail.ru

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ * СОДЕРЖАНИЕ * CONTENTS

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
LITERARY CRITICISM

Սեյրան Գրիգորյան – Երեք բնաբան «Ռիգվեդայից» (Սիամանթո, Դանիել Վարուժան, Եղիշե Չարենց) 3
Сейран Григорян – Три эпитафия из «Ригведы» (Сиаманто, Даниэл Варужан, Егише Чаренц)
Seyran Grigoryan – Three Epigraphs from the “Rigveda” (Siamanto, Daniel Varuzhan, Yeghishe Charents)

Վաչագան Ավագյան – Արշակ Չոպանյան բանաստեղծը երկու դարերի սահմանագծում 19
Вачаган Авагян – Поэт Аршак Чобанян на рубеже двух столетий
Vachagan Avagyan – Poet Arshag Tchobanian on the Border of Two Centuries

Նատալյա Գոնչար-Խանջյան – Խորհրդականի կերպարի կոնցեպտուալացումը միջնադարի էպիկական կոթողներում (Թ. Մելորի, «Արթուրի մահը» և Լո Գուանչժուն, «Եռաթագավորություն») (ռուս.) 28
Наталья Гончар-Ханжян – О концептуализации образа советника в эпических памятниках средневековья (Т.Мэлори, «Смерть Артура» и Ло Гуаньчжун, «Троецарствие»)
Natalya Gonchar-Khanjyan – On the Conceptuality of Counselor’s Image in Epic Monuments of Medieval Literature (T. Melory, “The Death of Arthur” and Lo Guanchjun, “Romance of the Three Kingdoms”) (Rus.)

Ամալյա Սոցոմոնյան – Աքսորյալի ինքնության առանձնահատկությունները Վլադիմիր Նաբոկովի օրինակով 38
Амалия Согомонян – Особенности личности изгнанника на примере Владимира Набокова
Amalya Soghomonyan – Features of the Personality of an Exile on the Example of Vladimir Nabokov

Լիլիթ Սեյրանյան – Ավանդույթի և նորի միջև սահմանայնության դրսևորումները Օրհան Փամուկի «Կարմրահեր կինը» վեպում 46
Лилит Сейранян – Художественные проявления пограничности между традицией и модерном в романе Орхана Памука «Рыжеволосая женщина»
Lilit Seyranyan – Artistic Manifestations of the Borderline between Tradition and Modernity in Orhan Pamuk’s novel “The Red-haired Woman”

Ալվարդ Մայիլյան – Քրոնոտոպը Ժան-Պոլ Սարտրի «Դննփակ» պիեսում ... 58
Алвард Майлян – Хронотоп в пьесе Жана-Поля Сартра «За закрытой дверью»
Alvard Mayilyan – Chronotope in Jean-Paul Sartre’s Play “No Exit”

ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ЯЗЫКОЗНАНИЕ
LINGUISTICS

<i>Սարգիս Ավետյան</i> – Դասական հայերենում ապառնիություն արտահայտող ձևերի իմաստագործառույթային քննությունը	66
<i>Саргис Аветян</i> – Семантико-функциональное рассмотрение форм, выражающих футуральность в классическом армянском языке	
<i>Sargis Avetyan</i> – A Semantic-Functional Examination of Forms, Expressing Futurity in Classical Armenian	
<i>Մարիամ Թորաբի</i> – Նույնանունները Սայաթ-Նովայի տաղերում	82
<i>Мариам Тораби</i> - Омонимы в тагах Саят-Новы	
<i>Maryam Torabi</i> – Homonyms in Sayat-Nova’s Poems	
<i>Լիլիթ Ծատուրյան</i> – Խոսքիմասային փոխարինումները Վ. Պիկուլի «Փավորիտ» վեպի հայերեն թարգմանության մեջ	93
<i>Лилит Цатурян</i> – Замены частей речи в армянском переводе романа В. Пикюля “Фаворит”	
<i>Lilit Tsaturyan</i> – Substitutions of Parts of Speech in Armenian Translation of V. Pikul’s Novel “The Favorite”	
Տեղեկություններ հեղինակների մասին	104
Сведения об авторах	
Information about the Authors	

Խմբագրության հասցեն. Երևան, Ալեք Մանուկյան փող., 1
Адрес редакции: Ереван, ул. Алека Манукяна 1
Address: 1, Alex Manoogian str., Yerevan

Կայք՝ journals.ysu.am
Էլ. փոստ՝ ephbanber@ysu.am

Հեռ. 060 710 218, 060 710 219

Հրատարակչական խմբագիր՝
Издательский редактор
Publishing Editor

Արմեն Հովակիմյան
Армен Овакимян
Armen Novakimyan

Վերստուգող սրբագրիչ՝
Контрольный корректор
Proofreader

Գայանե Գրիգորյան
Гаяне Григорян
Gayane Grigoryan

Թողարկման պատասխանատու՝
Ответственный выпуска
Issued by

Հասմիկ Եսայան
Hasmik Yesayan
Hasmik Yesayan

Ստորագրված է տպագրության 29. 11. 2022:
Տպաքանակ՝ 100: Չափսը՝ 70x108 1/16: Թուղթ՝ օֆսեթ:
Տպագրական 6.25 մամուլ: