

ԱՅԼԻՏԱ ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՎԵՐԼՈՒԾՄԱՆ ՄԻ ԶԱՆԻ ՄԿՁԲՈՒՆՔՆԵՐ

(ուսումնական ձեռնարկ)

«ՉԱՆԳԱԿ»

Ե Ր Ե Վ Ա Ն – 2 0 1 3

Տպագրվում է Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ
գիտական խորհրդի երաշխավորությամբ

Դոկտիսանյան Աելիտա

**ԳԵՂԱՐՎԵՏՍԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՄԱՆ ՄԻ ԶԱՆԻ
ՄԿՋՔՈՒՆՔՆԵՐ (ուսումնական ձեռնարկ) /Ա. Դոկտիսանյան: Երևան:
«Զանգակ» հրատ., 2013, 154 էջ:**

Ուսումնական ձեռնարկը նախատեսված է մանկավարժական բուհերի բանասիրական ֆակուլտետների մագիստրատուրայի ուսանողության համար: Հանձնարարելի է նաև ավագ դպրոցի հայ գրականություն դասավանդող ուսուցիչներին:

© Դոկտիսանյան Ա., 2013

© «Զանգակ», 2013

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Ավագ դպրոցում հայ գրականության դասական գրողները ուսուցանվում են՝ սկսած հինգերորդ դարից մինչև մեր օրերի հեղինակները: Գրականության ամեն մի շրջան ունի վերլուծական ու մեկնաբանական իր անհրաժեշտ նախապայմանները, որոնք առաջնահերթ տեղ պետք է ունենան նաև ավագ դպրոցի ուսուցիչների գիտելիքների պաշարում: Հայ գրականության ուսուցիչը, ինչպես նաև ցանկացած առարկայի ուսուցիչ, պարտավոր է չընդհատվող ինքնազարգացման գործընթացի մեջ գտնվել: Ինչպես բոլոր գիտաճյուղերը, այնպես էլ գրականագիտական միտքը շարունակական զարգացման մեջ է՝ անհրաժեշտորեն պահպանելով մշտական արժեքները:

Ուսումնական ձեռնարկում վերլուծական-մեկնաբանական մեթոդով մատուցված են ավագ դպրոցի ծրագրում տեղ գտած հայ դասականների որոշ գործեր, որոնց նպատակն է ուսուցչի մտապաշարում զարգացնել սեփական որոնողական մեթոդները, հայ գրականության մեկնաբանություններում զուգորդել համամարդկայինն ու ազգայինը: Ավագ դպրոցի աշակերտը ուսուցչի մեջ պետք է տեսնի գրականության հետազոտողին, որի գիտելիքները չեն սահմանափակվում դպրոցական դասագրքի սահմաններում, այլ ներառում են գիտահետազոտական այլ աղբյուրներ ոչ միայն հայ գրականության ոլորտից, այլև այլ գրականություններից:

Այս ուսումնական ձեռնարկում տարբերակված մոտեցումներ կան հայ միջնադարյան մատենագիրների, հայ ժողովրդական բանահյուսության գործերի ու նոր շրջանի հեղինակների երկերի մեկնաբանման խնդիրների վերաբերյալ: Ընդհանուր իրողությունը մեկն է. ազգային գրողը, դասական գրողը գիտակցում է իր դերը սեփական երկրի գրականությունը նորացնելու, միջազգային արժեքներից հետ չմնալու խնդրում, և իր դիրքորոշման առհավատչյան նրա ստեղծած գրականությունն է:

Ուսումնական ձեռնարկն ունի հավելված, որում զետեղել ենք նշանավոր գրականագետների վերլուծական մեթոդներից առանձին հատվածներ: Դրանք բոլորն էլ վերաբերում են ավագ դպրոցում հայ գրականությունից անցնելիք ծրագրային նյութերին:

Հավելվածում զետեղել ենք դրվագներ Նիկոլ Աղբալյանի, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոսներ Սերգեյ Սարինյանի, Էդվարդ Ջրբաշյանի, Հրանտ Թամրազյանի, XX դարի հայ գրականության բացառիկ մեկնաբան Սուրեն Աղաբաբյանի, մեր օրերի տաղանավոր գրող և գրականագետ Նորայր Աղալյանի գրականագիտական մեկնաբանություններից:

Հավելվածում զետեղված են նաև Լեոնարդո դա Վինչիի «Մոնա Լիզա» հանրահայտ նկարի գիտական վերլուծությունները, որոնք գրվել են ամենատարբեր դարերում, տարբեր ազգերի պատկանող ականավոր հեղինակների կողմից. դրանց կցված են գիտահետազոտական աշխատանք կատարողին ուղղված առաջադրանքներ և գիտական նյութը շարադրելու անհրաժեշտ պահանջներ:

Աելիտա Դիւլիսանյան

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՄԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԸ

Գեղարվեստական գրականությունը գրականագիտորեն վերլուծելու համար անհրաժեշտ է առաջին հերթին ամենայն մանրամասնությամբ իմանալ վերլուծվող գրական երկի սյուժետային բովանդակությունը: Սա առաջին կարևոր նախապայմանն է: Երկրորդ նույնքան անհրաժեշտ նախապայմանը գրականագիտական գիտելիքների իմացությունն է, այսինքն՝ վերլուծողը պարտավոր է իմանալ, թե գրական որ սեռին է պատկանում տվյալ երկը՝ էպիկական¹ է, պատմողական², քնարական³ է, լիրիկական⁴, թե՞ դրամատիկական: Եթե միջնադարի մատենագիր է կամ տաղասաց-բանաստեղծ, ժանրային համակարգի ընկալումը լինելու է ըստ հայ միջնադարի պաշտոնական և ոչ պաշտոնական գրական ժանրերի:

Նոր շրջանի գրականագիտության մեջ սահմանված պատմողական, քնարական և դրամատիկական սեռերն ունեն բազմաթիվ ժանրեր և ենթաժանրեր: Պատմողական կամ էպիկական սեռի տեսակներն են վեպը, վիպակը, պատմվածքը, նովելը, ակնարկը: Ըստ որում՝ այդ գրական ժանրերն ունեն իրենց ենթատեսակները: Հիշենք վեպի ենթատեսակներից մեկը՝ պատմավեպը, որն անցյալի դեպքերի գեղարվեստական ներգործուն շարադրանք է: Վեպի ժանրի ենթատեսակ է նաև ծրագրային վեպը, որի դիպուկ օրինակներից է Րաֆֆու «Կայծերը» և ռուս գրող Չեռնիշևսկու «Ի՞նչ անել» („Что делать“?) երկը:

Պատմողական սեռի մեջ է մտնում չափածո վեպը, որը հաճախ ներկայացնում է որևէ ժողովրդի ազգային էպոսը, ինչպես «Սասնա ծռերը», Հոմերոսի «Իլիականը» և «Ոդիսականը», Ֆիրդուսու «Շահ Նամեն»:

«Սասնա ծռեր»
(Մարա Մելիքի զորահավաքի դիմումը)

*Ինձ պետք են հազար-հազար անբեղ, անմորուս զինվոր,
Ինձ պետք են հազար-հազար էն մոր մինուճար զինվոր,
Ինձ պետք են հազար-հազար թխամազ մորուսով զինվոր,
Ինձ պետք են հազար-հազար սպիտակ մորուսով
զինվոր...¹*

XIII դարի երկրորդ կեսի նշանավոր մատենագիր, մեկնիչ, իմաստասեր, բանաստեղծ և ուսուցչապետ Հովհաննես Երզնկացին Հոմերոսի երկու չափածո էպիկական գործերի՝ «Իլիականի» և «Ոդիսականի» մասին գրում է. «Վասն զի հազներգութիւն ըստ հռոմին ասի գաւազաներգութիւն», վասն զի սարդենի գաւազանաւ, զոր փոխանակ սուղելոյ կուսին, որպէս ասեն, բոսոյց երկիր, պար գալով Ապողոնի երգեն զհոմերական քերթուածսն՝ վասն խնդրելոյ շնորհին, որ ի Հոմերոսէ ասացեալ քերթածացն, որ զանխլացեալ յաղագս միայարութեանն բաժանումն գործեցաւ, յաղագս ուսման մանկաց դիւրաւ յերկուս գիրս՝ յիլիական եւ յոդիսական ի

¹ Սասունցի Դավիթ, Հայկական ժողովրդական էպոս, Երևան, 1961, էջ 218:

քսանելչորս ճառս»²: Հոմերոսի «Իլիականը» հունարենից գրաբար է թարգմանել հայ կլասիցիզմի ամենանշանավոր դեմքը՝ Արսեն Բագրատունին: Ահա մի հատված այդ թարգմանությունից.

ՀՈՄԵՐԻ ԻԼԻԱԿԱՆ
Երգ քսան եւ չորրորդ
Փրկանք Հեկտորի

*Երախանըն լուծաւ, ցըրուեցան այր իւրաքանչիւր
Ի նաւսն երթեալ երագունս, եւ առնէին ընթրեաց ըսպաս
Եւ անոյշ քնոյ յագելոյ, իսկ Աթիլլեսս զողբս հարկանէր
Յուշ զընկերն ածեալ սիրուն, եւ ոչ նիրհումն ամենագրաւ
Նըւաճէր զինքն, այլ դառնայր եւ կողմանէ շըրջէր ի կողմ
Առ զութ սիրոյ մանկութեան եւ արութեան Պատրոկլոսի...³*

Այս հատվածը գրաբարից արդի հայերեն է թարգմանել Մկրտիչ Խերանյանը.

Երգ քսանչորսերորդ
Փրկանք Հեկտորի

Բազմությունը ցրիվ եկավ, ամեն ոք իր նավը զընաց,

² Հաւաքումն մեկնութեան քերականի, Աշխատասիրությամբ՝ բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր Լ. Գ. Խաչերյանի, Լոս Անջելես, 1983, էջ 156:

³ Հոմերի Իլիական, Հան ի հայ հ. Արսէն Կոմիտաս Բագրատունի ի Մխիթարեանց, Վենետիկ, 1864, էջ 435:

*Ընթրիք արին ու քրնեցին քաղցրր քրնով մինչ այգաբաց:
Աքիլլեսի⁴ աչքերից էր փախել միայն քունը անուշ,
Լաց էր լինում ընկողմանած՝ ընկերներից իր մեկուսի:
Նա մի կողմից մյուսն էր դառնում անկողնու մեջ ու
դառնապես
Ողբում էր իր վաղամեռիկ երիտասարդ Պատրոկլեսին...⁵*

Չափածո վեպի լավագույն օրինակը տվել է ռուս հանճարեղ գրող Ալեքսանդր Պուշկինը՝ իր «Եվգենի Օնեգին» չափածո ստեղծագործությամբ, որն ինքն անվանել է վեպ-բանաստեղծություն («Роман в стихах»): «Եվգենի Օնեգին» երկի վրա գրողն աշխատել է յոթ տարուց էլ ավելի: Ահա մի հատված.

А. С. ПУШКИН

*Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый мой приятель,*

⁴ Աքիլլես — «Իլիականի» մեծագույն հերոսը. Պելևսի և ծովի աստվածուհի Թետիսի որդին, որն իր մեջ մարմնավորում էր հույն ժողովրդի բնավորության լավագույն գծերը: Աքիլլեսի միակ խոցելի տեղը մարմնի վրա գարշապարն էր:

⁵ Պատրոկլես — Աքիլլեսի մանկության ընկերը, որին Տրոյական պատերազմի ժամանակ սպանեց Հեկտորը: Մեջբերվող հատվածը տե՛ս Դոմերոս, Իլիական, Գրաբարից թարգմանեց Մկրտիչ Խերամյան, Երևան, 1987, էջ 443:

*Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель,
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.⁶*

Գրականագետը կամ գրական վերլուծաբանը հստակ պատկերացում պիտի ունենա, թե ինչու սատիրիկոն վեպը տարբերվում է սովորական վեպից: Նա անպայման պետք է իմանա, թե վեպը գրելիս հեղինակը գրական որ մեթոդին է հետևել: Այս պայմանը ենթադրում է գրականագետի քաջատեղյակությունն ամենատարածված գրական մեթոդներին՝ կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, սենտիմենտալիզմ, նատուրալիզմ, ռեալիզմ և բնականաբար ավանգարդային բոլոր այն մեթոդներին, որոնք սկիզբ առան XIX դարավերջին և բուռն ծաղկում ապրեցին XX դարասկզբին ու հետագայում: Նույնը վերաբերում է թե՛ քնարական և թե՛ դրամատիկական սեռերին:

Դրամատիկական սեռը շատ հին ծագում ունի: Հայ հին թատրոնի մասին հատուկ ճառ ունի V դարի նշանավոր մատենագիր, Վահան Մամիկոնյանի գլխավորած ապստամբության ժամանակ Հայաստանի կաթողիկոս ու ապստամբներին ոգեշնչող Հովհան Մանդակունին: Նրա ճառը կոչվում է «Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց»: Գարեգին Լևոնյանը «Թատրոնը հին Հայաստանում» գրքում V դարի թատերական ներկայացումներն անվանել է գուսանական խաղեր՝ խեղկա-

⁶ А. С. Пушкин, Евгений Онегин, Роман в стихах, Москва, 1981, с. 25.

տակ, հայկատակ. «Այս տեսակի ներկայացումներին հատուկ կանացի պարերը խաղում էին վարձակները, թեթև վարքի տեր պրոֆեսիոնալ պարուհիները»⁷:

Հենրիկ Հովհաննիսյանն էլ իրավացիորեն հին Հայաստանի թատրոնում մատնացույց է անում վաղնջական ծիսական արարողություններ, որոնք սերտորեն կապված են բանահյուսության սինկրետիկ ձևերին. «Մեզ համար պարզ է մի բան, որ ցուցք ասվածը ենթադրել է ոչ միայն պարային–պլաստիկական, այլև խոսքային–երգային արտահայտության տարրեր: Սա պետք է համարել սինկրետիկ բանահյուսության ձևերից մեկը: Եվ ամենայն հավանականությամբ դա ունեցել է աշխարհիկ–կատակերգական բովանդակություն՝ այս բառերի միջնադարյան իմաստով»⁸:

Դրաման երբեք նույն մակարդակը չի ունեցել անտիկ աշխարհում, ինչ նոր օրերում, որովհետև մարդու պատկերացումները կյանքի մասին շատ տարբեր են հնագույն ժամանակներում քաղաքակրթության առավել զարգացած մակարդակ ունեցող երկրներում: Երբեք բազմաստվածության ժամանակներում ստեղծված գրական ստեղծագործությունները, կոնկրետ դեպքում դրաման, չեն կարող նման լինել ավելի զարգացած ժամանակների դրամատիկական գործերին, որոնց մեջ աստվածները չեն որոշում մարդու ճակատագիրը, և դրանց մեջ մարդուն ավելի մեծ տեղ է տրվում, քան աստվածներին:

⁷ Գ. Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Պատմա–բանասիրական տեսություն, Երևան, 1941, էջ 59:

⁸ Հ. Հովհաննիսյան, Հնագույն դրաման Հայաստանում, Ծագման հարցի շուրջ, Երևան, 2010, էջ 55:

Ինչպես նկատվել է հայկական իրականության մեջ, դրամայի հնագույն տեսակներն առավել ծիսական բնույթ են կրել, առավել միահյուսված են եղել, իսկ այսօր դրամատիկական երկի առանցքն անշուշտ երկխոսությունն է, ու դրամատիկական երկը կարող է չունենալ ո՛չ պարելու, ո՛չ երգելու հատվածներ: Մինչդեռ հնագույն դրաման հաճախ ունեցել է դիմակ: Այդ դրաման ենթադրել է երգ, պար, հատուկ շարժումներ, որոնք ներկայացրել են դրամայի ասելիքը. հին շրջանում դրաման եղել է էզոթերիկ (ներքին, թաքուն): Գրականագետի վարպետությունն է, որ կարողանա հասկանալ հնադարի ու միջնադարի գաղտնիքները, ծածուկ մտքերն ու ասելիքը: Ըստ որում՝ իսկական գրականագետին անհրաժեշտ են գիտելիքներ՝ ոչ միայն իր ազգային դիցաբանությունից, հին հավատալիքներից, խորհրդանիշերից, այլև հնարավորինս շատ տեղեկություններ այլ ժողովուրդների հին գրականություններից ու դրանց մեկնություններից, որոնք ներկայացնում են մարդկության կյանքի նույն ժամանակահատվածը և շոշափում են նույն խնդիրները: Այս առումով հայ հին գրականության և բանահյուսության մեջ կան փաստեր, որոնք երկար խորհելու տեղիք են տալիս: Մովսես Խորենացին ավանդում է, թե հայ թագավոր Արտաշեսի որդի Արտավազդը, որը խիստ չար անձնավորություն էր, և նույնիսկ ենթադրում էին, թե նրան դևերը փոխել են⁹ նորածին ժամանակ,

⁹ «Վիշապագույնք գողացան զմանուկն Արտաւազդ,

Եւ դև փոխանակ եղին» (տե՛ս Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, Քննական բնագիրը Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Երևան, 1981, էջ 232):

նախանձում է հորը նրա մահվան առիթով եղած կամավոր մահերի համար և ստանում հոր անեծքը, ու երբ դառնացած գնում է որսի, քաջքերը նրան բռնում են ու տանում Մասիս լեռան խորքը: Արտավազդը մնում է հավերժ կենդանի, նրա հավատարիմ գամփռերը կրծում են նրան կաշկանդող շղթաները, ու թվում է, թե Արտավազդն ուր որ է ազատվելու է, սակայն դարբինների կռանահարությունից այդ շղթաները վերստին ամրանում են: Խորենացին, երբ պատմում է հայ հին վեպի այս հատվածը, նշում է դրա ժողովրդական ծագումը՝ ասելով, թե այդ մասին պատմում են պառավները. «Պառավները սրա մասին գրուցում են, թե արգելված մնում է մի քարանձավի մեջ՝ երկաթե շղթաներով կապված, երկու շուն կրծում են նրա շղթաները, և նա ջանք է անում դուրս գալ և աշխարհին վերջ տալ, բայց, ասում են, դարբինների կռանահարության ձայնից կապանքներն ամրանում են: Ուստի դեռ մինչև այժմ էլ դարբիններից շատերը, առասպելին հետևելով, կիրակի օրերը երեք կամ չորս անգամ (կռանով) խփում են սալին, որպեսզի, ասում են, Արտավազդի շղթաներն ամրանան: Բայց իսկական իրողությունն այնպես է, ինչպես վերն ասացինք»¹⁰:

Արտավազդի մասին պատմող առասպելին հանդիպում ենք նաև Եզնիկ Կողբացու «Եղծ աղանդոց» աշխատության մեջ: Եզնիկը հեգնում է այն հայերին, որոնք, հետևելով հեթանոս ժամանակների սովորույթին, սպասում են, թե շղթայակապ Արտավազդն ազատվելու է, գալու է հայ ժողովրդին փրկելու. «...այնպես էլ դևերի մոլորությունը խաբեց հայոց կռապաշտ-

¹⁰ Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, էջ 233:

ներին, թե Արտավազդ անունով մեկը բանտարկված է դեերի կողմից, որը մինչև այժմ կենդանի է, նա էլ ելնելու և փրկելու է աշխարհը»¹¹:

Ե՛վ Խորենացին, և՛ Եզնիկը քրիստոնյա մտածողներ են ու բնականաբար չեն կարող հեթանոս ժամանակներից եկող ժողովրդական հավատալիքներին հավատ ընծայել և պարզունակ բացատրություններ տալ, համակրել: Ուշագրավ է, որ Եզնիկ Կողբացու պատմածն արաբական արշավանքների ժամանակ և դարեր անց կապվեց «Սասնա ծռեր» էպոսի վերջին ճյուղի գլխավոր հերոսի՝ Փոքր Միերի հետ: Փոքր Միերը, որը բարության մարմնավորումն է, նույնպես մնում է անմահ, փակվում Ագռավաքարում և դուրս կգա այնտեղից աշխարհը նորոգելու, մարդկանց լիություն ու բարություն բերելու նպատակով.

– Միե՛ր, դու ե՞րբ տ’ էլնիս էդտեղեն:

Միեր կը դառնա՝ կ’ասի.

– Ես որ էլնեմ էստեղեն,

Յողն ինձ չի պահի:

Քանի աշխարք չար է,

Յողն էլ դալբցեր է,

Մեջ աշխրքին ես չեմ մնա:

– Որ աշխարք ավերվի, մեկ էլ շինվի,

Եբոր ցորեն էղավ քանց մասուր մի,

Ու գարին էղավ քանց ընկուզ մի,

Էն ժամանակ հրամանք կա, որ էլնենք էդտեղեն:¹²

¹¹ Եզնիկ Կողբացի, Եղծ աղանդոց, Թարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրությունները Ա. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1970, էջ 81:

Հետաքրքրական է, որ հար նման գրույցներ կան առասպելներ կան նաև ուրիշ ժողովուրդների մոտ. թե՛ գրադաշտական կրոնի պատումներում, թե՛ Կովկասի ժողովուրդների ֆոլկլորում, թե՛ Բալկանյան ազգերի մոտ: Նույնատիպ մի գրույց պատմում է ֆրանսիացի նշանավոր հայագետ Ֆրեդերիկ Ֆեյդիտն հետևյալ բովանդակությամբ. «Սա Շվեյցարիայի պառավների մոտ տարածված առասպել է, ըստ որի Սուրբ Բերնարդը բռնվել է դևերից և շղթայվել Քլեռվո վանքի շրջակա լեռներից մեկում: Ըստ առասպելի՝ կա մի սովորություն. երկրի դարբիններն ամեն երկուշաբթի՝ աշխատանքն սկսելուց առաջ, մուրճով երեք անգամ հարվածում են սալին, որպեսզի նրա շղթաներն ամրանան, և նա չկարողանա ազատվել»¹³: Ո՞րն է գաղտնիքը, որ տարբեր ժողովուրդների մշակույթում կա նույն առասպելը: Գաղտնիքը մեկն է. մարդ արարածը սարսափում է մահից ու կյանքի դժվարություններից, իր երևակայությամբ նա պատրաստ է ամեն ինչ անել մարդուն մահվանից ազատագրելու ու նրա կյանքը թեթևացնելու համար: Հին աշխարհում մարդը խորապես հավատում էր ճակատագրին, իսկ ճակատագիրը վերջին հաշվով բոլորի համար մեկն էր՝ մարդը պետք է մեռնի: Եթե մարդն անխուսափելիորեն պետք է մեռնի, ապա հարկավոր է ստեղծել մի ուժ, որը և կթեթևացնի մարդու իրական կյանքը և կբարեփոխի նրա ճակատագրի ընթացքը: Հենց դրա հետ էլ կապվում են հայերի հավատալիքները՝ կապ-

¹² Սասունցի Դավիթ, էջ 319-320:

¹³ F. Feydit, L'épopée populaire arménienne (տե՛ս «Բազմավեպ», 1957, հունվար–փետրվար, էջ 36–37):

ված Արտավազդի ու Միերի՝ աշխարհը վերափոխելու հրաշքի հետ: Հնությունից եկող այս գաղտնիքների մեկնությունները, որոնք համանման գեղարվեստական մարմնավորումներ են ստացել տարբեր ազգերի բանահյուսություններում, հետո էլ անցել գրավոր դպրությանը, պետք է գիտական հիմնավորումներով հայտնի լինեն գրականագետներին: Երբ բանասերը սկսում է զբաղվել հին և միջնադարյան բնագրերով, նա պարտավոր է իմանալ հետևյալ ակսիոմատիկ ճշմարտությունը. հին և միջին դարերում, երբ դեռ չկար տպագրական գյուտը, որևէ գրողի երկի բնագիրը ստեղծվում էր ձեռագիր օրինակով և նույն կերպ էլ բազմացվում: Որպես կանոն՝ բազմացնողը հեղինակը չէր լինում, այլ հաճախ բազմացումը տեղի էր ունենում հեղինակի մահից հետո: Ձեռագիրն արտագրող գրիչը երբեմն իրեն իրավունք էր վերապահում բնագրի մեջ կատարելու փոփոխություններ: Ամենայն վստահությամբ կարելի է ասել, որ V դարից մինչև X դարը մեզ հասած հայ մատենագրության բոլոր գործերը արտագրողների կողմից ենթարկվել են փոփոխությունների: Այս իրողությունը բանասեր գրականագետի համար ուղենիշ է: Մանավանդ առկա է մի շատ ցավալի փաստ: Մինչև X դարը մեզ հասել է մեսրոպատառ միայն մի գիրք, որը գրված է IX դարի վերջում: Դա Մլքեի հայտնի Ավետարանն է: Ուրիշ որևէ մատյան բնագրով մեզ չի հասել: Ինքնին հասկանալի է, որ Կորյուն վարդապետի, Եզնիկ Կողբացու, Ագաթանգեղոսի, Փավստոս Բուզանդի, Մովսես Խորենացու, Եղիշեի, Ղազար Փարպեցու երկերը մեզ հասել են զգալի փոփոխությունների ենթարկված: Այդ եզրահանգմանը նպաստում են հենց այդ մատենագիրների երկերում եղած որոշ փաստեր:

Սովսես Խորենացին իր մեկեմասին՝ Սահակ Բագրատունուն, ասում է, թե ինքը պատմության մեջ ամբողջությամբ չի գետեղի «Երանելի Նունեի վկայաբանությունը, որովհետև այն առկա է Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմության» մեջ. «Մի կին՝ Նունե անունով՝ սուրբ Հռիփսիմյանների ցրված ընկերներից, փախչում հասնում է Վրաց աշխարհը՝ Մծխիթա, որ նրանց նախագահ քաղաքն է: Խիստ ճգնություններով նա բժշկության շնորհք ստացավ, որով շատ ախտավոր բժշկեց, մինչև իսկ Միհրանի՝ Վրաց առաջնորդի կնոջը: Այս առիթով Միհրանը նրան հարցրեց, թե ինչ զորությամբ այդ սքանչելիքները գործում ես, և նրանից լսեց Քրիստոսի ավետարանի քարոզությունը, և լսածին ախորժելով՝ գովասանությամբ պատմեց իր նախարարներին... Համարձակվում եմ ասել, որ նա, առաքելուհի դարձած, քարոզեց Հղարջքից սկսած, Ալանաց և Կասբից դռների մոտով մինչև Մասքութների սահմանները, ինչպես քեզ պատմում է Ագաթանգեղոսը»¹⁴: Լևոն Մելիքսեթ թեկն իր „История креста Нины“ (К проблеме Моисея Хоренского) հատվածում նշում է, թե Խորենացու նշած «Երանելի Նունեի վկայաբանությունը» չկա Ագաթանգեղոսի ներկա «Հայոց պատմության» բնագրում և հավանաբար եղել է այդ պատմիչի երկի առաջին խմբագրության մեջ. „Ссылка на Агафангела чрезвычайно важна для вопроса о реабилитации М. Хоренского, который, несомненно, имел в виду первоначальную редакцию Истории Агафангела, заключавшей в себе сведения о том, что Нина (Нунэ) „проповедывала, начиная от Кларджии до Аланских и Каспийских ворот, вплоть до

¹⁴ Սովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, էջ 283–285:

пределов маскутов" (ի Կղարջաց սկսեալ առ դրամբք Ալանաց և Կասպից, մինչև ի սահմանս Մասքթաց), между тем как в наличной редакции Истори Агафангела не находим никакого помина относительно Нины (Нунэ)."¹⁵

Մովսես Խորենացու հաղորդածից պարզ է դառնում, որ կրթված հայերի համար Ագաթանգեղոսի երկը հանրածանոթ գիրք էր, և այն գտնելն ու կարդալը շատ հեշտ էր: Եվ երկրորդ հետաքրքիր ու կարևոր իրողությունն այն է, որ ներկա Ագաթանգեղոսի երկուն Երանելի Նունեի վկայաբանությունը գոյություն չունի: Սա նշանակում է՝ գրիչներն արտագրելիս այն բաց են թողել կամ հետագա արտագրությունները բոլորը գալիս են մի աղբյուրից, որում «Երանելի Նունեն» բաց է թողնված:

Մեկ ուրիշ խնդիր՝ հայտնի է, որ Խորենացին V դարում կատարել է բավական թվով թարգմանություններ: Այդ մասին առկա է նրա սեփական վկայությունն իր գլուխգործոցի՝ «Հայոց պատմության» մեջ. «Ձի այր են ծեր և անպարապ ի թարգմանութանց»: Ավանդությունը Խորենացուն է վերագրում համաշխարհային գրականության նշանավոր կոթողներից մեկի՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացու վարքի թարգմանությունը հունարենից. „Многочисленные неопровержимые факты свидетельствуют о том, что переводчиком Повести является, несомненно, один из организаторов армянской духовной жизни V века Мовсес Хоренаци, одним из

¹⁵ Л. М. Меликсет-Бек, Источниковедческие заметки, Составил и редактировал П. М. Мурадян, Ереван, 2010, с. 64.

многочисленных источников „Истории Армении“ которого было произведение Псевдо-Каллисфена”.¹⁶

«Ալեքսանդրի վարքը» պահպանված է մի շարք հայկական ձեռագրերում, սակայն նրանցից ոչ մեկը խորենացու թարգմանությունը չէ, այլ հետագայում գրիչների կամ որևէ մատենագրի կողմից փոփոխության ենթարկված տարբերակը: Հմուտ գրականագետը, որը վարժ է գրաբարի մեջ, արագորեն կհասկանա, որ «Ալեքսանդրի վարքի» լեզուն V դարի գրաբարը չէ: Դարերի թողած հետքերի առունով ուղղակի ճակատագրական է խորենացու «Հայոց պատմության» գրվելու ժամանակի խնդիրը: Հայ մատենագրության մեջ Մովսես խորենացին ճշմարտապատում հեղինակ է, V դարի հայ մատենագրության ամենափայլուն գրողն ու պատմիչը՝ կոչված Պատմահայր ու Քերթողահայր: Սակայն XIX դարում, ի դեպ նաև հայ իրականության մեջ, սկսեցին խորենացու ապրած ժամանակներն ավելի մոտեցնել հետագա դարերին՝ VII, VIII, IX դարեր: Այս կարծիքի ամենակարկառուն դեմքը հայերից Գրիգոր Խալաթյանցն է, ֆրանսիացիներից՝ Օգյուստ Կարիերը: Խորենացուն V դար վերադարձնողները տալիս են շատ հիմնավոր բացատրություններ:¹⁷ Օգյուստ Կարիերը մատնացույց է անում խորենացու երկի մեջ եղած հատվածներ Փոքր

¹⁶ Պատմութիւն Ալեքսանդրի Մակեդոնացոյ, Հայկական խմբագրություններ, Աշխատասիրությամբ Հասմիկ Սիմոնյանի, Երևան, 1989, էջ 503:

¹⁷ Բանասեր Ալբերտ Մուշեղյանը «Մովսես խորենացու դարը» գրքում հիմնովին հերքում է մեր ժամանակների այն հայագետներին, ովքեր վերստին պոկում են խորենացուն ոսկեդարից (տե՛ս Ա. Վ. Մուշեղյան, Մովսես խորենացու դարը, Երևան, 2007, 407 էջ):

Սոկրատից, որը հայերեն է թարգմանվել VII դարում: Նա համոզված է, որ Խորենացին V դարում չէր կարող այդ գիրքն օգտագործել: Այդ հարցի սպառիչ պատասխանը տվել է անգլիացի նշանավոր հայագետ Ֆրեդերիկ Կոնիբերն իր „The date of Moise the Khoren” հոդվածաշարում: Նա խոստովանում է, թե Օգյուստ Կարիերի ուսումնասիրությունը կարդալիս լիովին հավատաց նրա վարկածին, որովհետև այն շարադրված էր շատ համոզիչ, սակայն քաջ իմանալով հայ մատենագիրներին, կասկածեց Կարիերի գրածի ճշմարտության մեջ և կատարեց սեփական հետազոտությունը, որն ապացուցում է հայ միջնադարյան սկզբնաղբյուրների իրավացիությունը: Նախ՝ արդեն VII, VIII, IX դարերի պատմիչների երկերում առկա է Խորենացու ազդեցությունը, իսկ X դարի պատմիչ Թովմա Արծրունին պատմահոր մասին գրում է ամենայն վստահությամբ. «Նա թաղվեց թագավորական շքեղ ու երևելի պատվով, ինչպես կարդում ենք տիեզերահռչակ Մովսես վարդապետի ու քերթողի՝ մեր լուսավորության ավելի հաստատ կարգավորողի երկասիրության՝ Պատմության երկրորդ գլխում»¹⁸: Կոնիբերնի ամենամեծ կռվանն այն է, որ Խորենացին հրաշալի գիտեր հունարենը և Փոքր Սոկրատից բերված հատվածը ներկայացրել է սեփական թարգմանությամբ: Եվ ամենակարևոր կռվանն այն է, թե պատմահայրը չէր կարող գրել այն լեզվով ու մտածողությամբ, ինչպես գրում էին V դարում:¹⁹

¹⁸ Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, 1978, էջ 79:

¹⁹ Դեռևս V դարում Խորենացու մասին խոսել է ոսկեդարի վերջին պատմիչը՝ Ղազար Փարպեցին՝ իր հռչակավոր «Թղթում»։ «Երանելի

«Ալեքսանդրի վարքի» հեռացումը V դարի թարգմանություննից վկայում է, թե որքան փոփոխությունների էին ենթարկվում հնագույն բնագրերն արտագրությունների ժամանակ: Միաժամանակ ակնհայտ է մի իրողություն. Ալեքսանդր Մակեդոնացու կերպարը շարունակում էր մնալ հայ ընթերցող զանգվածի հետաքրքրությունների շրջանակներում և XIII–XIV դարերի խմբագրությունները վկայում են այդ մասին: Հատկապես հետաքրքիր է մշանավոր բանաստեղծ Խաչատուր Կեչառեցու տարվելը Մակեդոնացու վարքով, որի համար նա գրել է առասպելական բնույթի բանաստեղծություններ: Ալեքսանդրի առասպելացված վարքից իմանում ենք, որ նրա հայրը չի եղել Մակեդոնիայի Ֆիլիպ թագավորը, այլ Ամոն դևը, որի հետ դիվային հարաբերություններ է ունեցել Ալեքսանդրի մայրը:

Հին և միջնադարյան երկերը մեկնելիս ու վերլուծելիս մասնագետին անհրաժեշտ է իմանալ տվյալ ստեղծագոր-

փիլիսոփա Մովսեսը, որ արդարև, մինչդեռ ապրում էր իր մարմնական կյանքը, արդեն երկնային գորականներին էր քաղաքակից, չէ՞ որ տեղից տեղ հալածվեց հայոց այդ աբեղաների ձեռքով» (տե՛ս Ղազար Փարպեցի, Հայոց պատմություն, Թուրք Վահան Մամիկոնյանին, Աշխարհաբար թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Բագրատ Ուլուբաբյանի, Երևան, 1982, էջ 483): Խորենացու դատն իրավացիորեն պաշտպանողները մոռացել են մի կարևոր իրողություն. պատմահայրն իր երկում անխնա ծաղկում է զրադաշտական կրոնը, որը Սասանյանների պետական դավանանքն էր, մինչդեռ VII դարի վերջին արդեն Պարսկաստանում արաբներն արգելեցին այդ կրոնը: Արդյոք տրամաբանական է պատմահոր ժխտողական վերաբերմունքը գոյություն չունեցող կրոնի խնդրում - Ա. Դ.:

ծության ծագումը. այն ազգային է, թե՞ թարգմանական, գրական երկը ո՞ր լեզվից է որին անցել: Այս առումով լուրջ վեճեր կան միջնադարյան դասական գրականության վերաբերյալ: Հայտնի է, որ Հարուն ալ Ռաշիդի ժամանակներից սկսած՝ արաբական գիտությունը, գրականությունը բուռն ծաղկում ապրեցին, և արաբերենը ողջ Արևելքում դարձավ «գրոց լեզու»:

Եվրոպայում էլ 18–րդ դարի վերջից և 19–րդ դարի սկզբից մեծացավ հետաքրքրությունը դեպի Արևելքը և նրա ժողովուրդները, և այլևս այդ ժողովուրդներին չէին որակում որպես, ինչպես Ստեփանոս Նազարյանցն է ասում, „...как будто это были существа недостойные внимания науки, потерянные сыны человечества“:²⁰ Եվրոպայի նշանավոր համալսարաններում բացվեցին արաբագիտության ամբիոններ, սկսեցին թարգմանել արաբական գրականության գլուխգործոցներ ու գիտական աշխատություններ: Երևույթն անպայմանորեն մեծ նպաստ բերեց եվրոպական գիտությանն ու գրականությանը: Փարիզում բացվեց «Ասիական Միությունը», իսկ 1922–ին լույս տեսավ Արևելյան ժողովուրդների նյութական ու հոգևոր ժառանգությունը ներկայացնող „Journal Asiatique“ ամսագիրը, որը շարունակեց իր հրատարակումը մինչև մեր օրերը: Պատահական չէ, որ առ այսօր «Հազար ու մի գիշերների» հեքիաթները նկարահանում են աշխարհի բազմաթիվ զարգացած երկրներ, և Շեհերազադեի կերպարը հայտնի է աշխարհին նույնքան, որքան Լեյլի–Մեջլումի սիրավեպը: Արաբները հայերենից էլ կատարել են

²⁰ Ա. Դոլուխանյան, Դրվագներ հայ գրաքննադատական մտքի պատմությունից, Երևան, 2009, էջ 152:

թարգմանություններ. դրանց մեջ ուշագրավ է Վարդան Այգեկցու «Աղվեսագիրքը», որը կասկած է առաջացրել արաբագետների մոտ արաբերենից հայերեն թարգմանվելու առումով: Մեծանուն հայագետ Նիկողայոս Մառը գիտականորեն լուծեց այդ պրոբլեմը՝ դրան նվիրելով ստվարածավալ աշխատություն, որը կոչվում է „Сборники притч Вардана“: Մառը, հենվելով եվրոպական ու արևելյան հին ու նոր լեզուների իր իմացության վրա, ուշադիր հետազոտեց Վարդան Այգեկցու «Աղվեսագիրքը» և արաբական „Лисья книга“–ն ու մեծ վարպետությամբ մատնացույց արեց հայերենի հետքերն արաբական թարգմանության մեջ: Նա բացատրեց, որ արաբերեն թարգմանողը չի հասկացել որոշ հայերեն բառեր և ստացվել է, որ հայերեն բնագրում բառն իր տեղում է ու հասկանալի, մինչդեռ արաբերենում դրա փոխարեն ինչ–որ աղավաղված բառեր են գրված: Բացի այդ՝ որոշ բառեր թարգմանիչը չի էլ թարգմանել, թողել է հայերեն ճիշտ ձևով:

Վարդանյան առակների ընտրանին 1825 թվականին ֆրանսերեն է թարգմանել ֆրանսիական հայագիտության հիմնադիրը՝ Սեն Մարտենը: Հրատարակումը կոչվում է „Choix de Fables de Vartan“ («Հատընտիր առակք Վարդանայ վարդապետի»): Սեն Մարտենին առակների ֆրանսերեն թարգմանության խնդրում գործուն մասնակցություն է ցուցաբերել Հովհաննես Ջոհրաբը, որը Փարիզի Ասիական ընկերության անդամ էր: Այգեկցու առակներն էլ հենց հրատարակել է Ասիական ընկերությունը: Ն. Մառը գրում է. „Ouvrage publié par la Société Asiatique de Paris. Текст издания был

„старательно просмотрен“ доктором Зограбом, членом французского Азиатского общества, перевод же принадлежит всецело французскому арменисту и сделан для своего времени недурно”.²¹

Հատկանշական է Սեն Մարտենի՝ առակները թարգմանելու նպատակը. դրանք թարգմանվել են հայերին ֆրանսերեն և ֆրանսիացիներին հայերեն սովորեցնելու համար: Սեն Մարտենը հիանալի հասկացել է, թե որքան կարևոր է լեզուն գրականության միջոցով սովորեցնելը: Մառը գրում է. „Надо оговориться, что у С. Мартена была совсем другая задача, издание им было сделано единственно для учебных целей, „Comme un moyen d' étude“ («որպես սովորեցնելու միջոց»), с одной стороны для изучения армянского языка, а с другой, чтобы облегчить армянам изучение французского”.²²

Սրանք գիտական մոտեցումներ են, որոնք հետազոտողներին հնարավորություն են ընձեռում ճշգրիտ իմանալու, թե որն է տվյալ գրական ստեղծագործության իրական բնագիրը, սկզբնապես այդ երկը ինչ լեզվով է ստեղծվել:

Հայ հին և միջնադարյան գրականության մնուշները մեկնողներն այս ամենին պետք է տեղյակ լինեն:

²¹ Н. Марр, Сборники притч Вардана, часть I, Исследование, СПб, 1899, с. 106.

²² Նույն տեղում, էջ 107:

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հին և միջնադարյան հայ բանաստեղծությունը, որը հասել է V դարից և Հայաստանի պատմական զարգացման հետևանքով հասնում է մինչև XVIII դար, գրականագետից պահանջում է հնադարի և միջնադարի մտածողական հարստության քաջիմացություն, ինչպես նաև քրիստոնեական–աստվածաբանական գիտելիքների որոշակի պաշար, քանի որ այդ գրականությունը գերակշիռ մասով քրիստոնեական է: Գրականագետ վերլուծաբանի հմտությունը Հին ու Նոր Կտակարանների բովանդակության իմացության և մեկնաբանումների խնդրում պարտադիր նախապայման է: Նույնքան անհրաժեշտ է կանոնիկ եկեղեցական գրականության իմացությունը:

V դարի հայ գրականության ոգեշնչման աղբյուրը դարձան առաջին հերթին Հին ու Նոր Կտակարանները, որոնց որոշ դրվագներ բանաստեղծորեն մտան ծիսական գրականության մեջ:

Առաջին հայ բանաստեղծները դարձան հայ գրի ստեղծման հեղինակները՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը: Սահակ Պարթևի շարականներում լայնորեն օգտագործվեցին ավետարանական դրվագները: Դրանցից մեկը պատկերում է Հիսուսի մուտքը Երուսաղեմ.

*Երբ Հիսուսը եկավ Երուսաղեմ քաղաքը,
ընդառաջ ելան ծերերը՝ ձիթենու ոստերով
և փառավորում էին Աստվածորդուն:*

*Չիթենյաց լեռից [Յիսուսի իջնելուց հետո]
պատանհիները տարածում էին իրենց հանդերձանքը
և ծառերի ոստեր բերելով մատուցում էին
Աստվածորդուն՝ սուրբ Թագավորին:*

*Տերևակալ ձիթենու ոստերով
երբայեցիների զավակներն օրհնում էին.
«Ուրախ եղիր, Երուսաղեմ քաղաք,
և ցնծա՛, Սիոն՝ Սայր եկեղեցի»¹:*

Այս նույն դրվագը Ավետարանը պատմում է. «Եվ բազում ժողովուրդ իրենց զգեստները փռեցին ճանապարհի վրա, իսկ ուրիշները ծառերից ճյուղեր էին կտրում ու սփռում ճանապարհի վրա: Առաջից և ետևից գնացող ժողովրդի բազմությունը աղաղակում էր ու ասում. «Օրհնություն Դավթի Որդուն, օրհնյալ է նա, որ գալիս է Տիրոջ անունով. օրհնություն բարձունքներում»²:

Միջնադարի վերլուծաբանն անպայման պետք է տիրապետի այդ դարաշրջանի խորհրդանիշերի համակարգին, որովհետև միջնադարն ստեղծեց խիստ այլաբանական գրականություն: Բավական է հիշել Յին Կտակարանում բերվող «Երգ երգոցը», որն առաջին հայացքից թվում է կնոջ և տղամարդու փոխադարձ սիրո անկաշկանդ ներբող: Մինչդեռ միջնադարյան մեկնիչներն այն կոչում էին սրբազան գիրք, հարսին համարում էին քրիստոնեական եկեղեցին, իսկ փեսային՝ Յիսուս Քրիստո-

¹ Մեսրոպ Մաշտոց, Սահակ Պարթև, Օրհներգեր, գրաբար և աշխարհաբար, Երևան, 2010, էջ 247:

² Մատթեոս ԻԱ, 8-9:

սին: Այս այլաբանության բացատրությունը հիմնովին ու հանճարեղ մեզ է ավանդել Գրիգոր Նարեկացին «Երգ երգոցի» մեկնության առաջաբանում. «Արդ, Սողոմոնը, կամենալով անճառելի բաներ պատմել, դրանք նմանեցրեց մարմնեղենների, այսինքն՝ հարսի և փեսայի, եղբորորդու և օրիորդի, դստեր և աղավնու, ստինքների և խունկի, թափված յուղի, խնձորի, այծյամի, Սողոմոնի, թագավորի, Երուսաղեմ քաղաքի, պարտեզի և նմանատիպ ակնահաճո, ախորժալուր և մտափափագ բաների:

...Թերևս մեկը հարցնի, թե ինչու հարսն ու փեսան իբրև օրինակ դարձրեց առակի, և թե ինչպես կարելի է Աստծո խորհուրդը մարմնավոր ցանկությամբ արտահայտել... Արդ չկա երկրի վրա ավելի պատվական և առավել սեր, քան տղամարդու և կնոջ սերը»³: Տեղին է բերել մի քանի հատված Գրիգոր Նարեկացու մեկնությունից.

Ձի բարի են ստինքները քո գինուց ավելի (Ա, Ձ):

«Երգ երգոցի» այս տողի բացատրությունը՝ ըստ Գր. Նարեկացու.

Պատվիրանները, որ ծնվում են Յոգուց Գրքերի ստինքներից, բարի են, քան գինին, ըստ մարգարեի ասածի, թե «Քո բերանի խոսքերն ինձ առավել են, քան հազարավոր ոսկի և արծաթ»: Որովհետև կաթը, որ ստինքից է բխում, կենդանության պատճառ է, իսկ գինին՝ միայն զորության:⁴

³ Գրիգոր Նարեկացի, Մեկնությունն Երգ երգոցի, Ս. Էջմիածին, 2007, էջ 20–21, 23, 25:

⁴ Նույն տեղում, էջ 36–37:

Հարսն օրհորդներին պատմում է փեսայի մասին, թե նա ինչ է շնորհել իրեն:

Այս տողի մեկնությունը.

Հարսը եկեղեցին և ժողովուրդն է, իսկ օրհորդները՝ հրեշտակները և սրբերը, ինչպես ասաց մեղքերից մաքրվածը: Արդ, հարսը պատմում է օրհորդներին, այսինքն՝ առաջին հայրերին և մարգարեներին և արդարներին, նաև հրեշտակներին:⁵

Այս ձևով Գրիգոր Նարեկացին նույնացնում է «Երգ երգոցի» որոշ երոտիկ տեսարաններն Ավետարանի դրվագների և նրանում եղած վարդապետության հետ: Ինչպես նկատել են բանասերները, «Երգ երգոցը» իր արտաքին երոտիկ բովանդակությամբ եղել է միստիկների սիրած գիրքը⁶: Այդ գիրքը նույնքան սիրելի է եղել XX դարի մեծ բանաստեղծներից մեկի՝ Պարույր Սևակի համար, որը «Երգ երգոց» խորագրով ստեղծել է իր լավագույն սիրո պոեմը. նրանում սիրո հոգևոր ու մարմնական ողջ հաճույքը ներկայանում են ամբողջական շքեղության մեջ.

Օ Սո՛ւլ...

Սուլամի՛ր...

Օ Սուլամի՛թա.

Քո բիրլիական անունն եմ սիրում,

Սիրում եմ, այն էլ բիրլիական սիրով,

Որ երբ իր նեղիկ բառե շապիկն է աշխատում հագնել,

⁵ Նույն տեղում, էջ 39:

⁶ Տե՛ս Ա. Դոլухանյան, Проблема души и тела в средневековой армянской поэзии, Ереван, 2008, с. 61.

*Թվում է հիմա հեթանոսական՝
Նույնիսկ անպարկեշտ,
Բայց... նրա՛ աչքում,
Ում համար սիրո սրբությունն արդեն
Դարձել է հագուստ տոնական օրվա,
Մինչ նա իմ միան՝ շապիկն է մսե՛...⁷*

«Երգ երգոցը», սկսած Գր. Նարեկացու տաղերից, հսկայական ազդեցություն է թողել հայ միջնադարի նշանավոր բանաստեղծների ստեղծագործության վրա, ովքեր երբեմն «Երգ երգոցի» ներշնչմամբ գրված տաղերում հոգևորի հետ երգել են նաև աշխարհիկ սերը: Դրա լավագույն ասպացույցը Գրիգորիս Աղթամարցու «Ահա այգիք մեր ծաղկեցան» գեղեցիկ քերթվածն է, որի որոշ տներ աշխարհիկ սիրո սրտաբուխ երգ են, իսկ մի մասն էլ լիովին կապվում է հոգևորի հետ՝ ստեղծելով մարդու հոգևոր աշխարհի շատ բնորոշ շաղախ:

*Թէ տեսանեն ըզքեզ կրկին
Լուսավորի միտքս իմ մըթին,
Եւ տամ համբոյր շրթանց քոյին,
Նա վերանամ ես ի յԱդին.⁸*

Մի՞թե սրանից առավել խոսուն պատկեր կարելի է գտնել սիրո երջանիկ վայելքի պատճառած հաճույքը նկարագրելու համար: Սակայն տաղի վերջում հոգևոր առաջնորդը՝ Աղթա-

⁷ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1973, էջ 143:

⁸ Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, Երևան, 1984, էջ 92:

մարի կաթողիկոսը, հիշում է Հիսուսին և տաղն ավարտում հոգևոր շեշտով.

*Փեսայ և տէր իմոյս հոգոյս,
Յոյժ հեռացար վասն իմ գործոյս,
Նոր միացիր ընդ մեռելոյս
Եւ այց արա կորուսելոյս:⁹*

Ներսէս Շնորհալին վաղ Վերածննդի ոգով նոր շունչ հաղորդեց հայ գրականությանը՝ հոգևոր երգի մեջ առավել հստակ պատկերներ ներմուծելով: Նրա «Առաւօտ լուսոյ» շարականը, որի խորհրդանիշերից առաջինն արեգակն է, մի աղերսախառն դիմում է Հիսուսին մարդուն ճշմարիտ հավատի բերելու խնդրանքով.

*Առաւօտ լուսոյ՝
Արեգակն արդար,
Առ իս լոյս ծագեա:*

«Աշխարհ ամենայն» սկսվածքով շարականում, որը նույնպես ստեղծվել է հայերենի այբբենակարգով, Շնորհալին ապաշխարողի ինքնաձաղկունը պատկերում է չափազանց պատկերավոր.

*Աշխարհ ամենայն՝
Առ իս նայեցեալ,*

⁹ Նույն տեղում, էջ 97:

*Ախտակից լերուք:
Բանամ գշրթունս,
Բարբառիմ լեզուաւս,
Բողոքեմ զանձնէս:
Գող եղէ մեղաց,
Գտող կորստեան,
Գուք ինձ փորեցի:¹⁰*

Չայ միջնադարյան սիրերգութեան հիմնադիր Կոստանդին Երզնկացին իր որոշ բանքերի խորագրերում դնում է զգուշացումներ՝ ուղղված ընթերցողներին, որպեսզի ընթերցողները արեգակին, լուսին ուղղված իր սքանչացումներն ընկալեն որպես այլաբանություն. դրանք բոլորն ուղղված են Հիսուս Քրիստոսին: Գարնան զարթոնքի պատկերները բանաստեղծը խորագրում է. «Բանք յաղագս արեգականն արդարութեան, որ եւ ծագեաց ի հօրէ միածին որդին Քրիստոս, զոր առակօք խօսի»: Վալերի Բոյուսովին այնքան մեծ հիացմունք պատճառած տաղը, որում գարնան գալն ու բնության զարթոնքը համեմատվում է տիեզերական հարսանիքի հետ, վերնագրված է «Բան գարնան օրինակաւ խորհուրդ ի Քրիստոս. մի՛ նարմին հասկանայք զբանս, այլ հոգեւոր»:

Վալերի Բոյուսովը՝ համաշխարհային պոեզիայի գիտակը, Կոստանդին Երզնկացու այս տաղը դասում է Մեծ Վերածննդի գլուխգործոցների շարքին. „По силе, по энергии стиха и языка, поэма сделала бы честь любой литературе Западной Европы того века, и Европа даже нечего ей

¹⁰ Ներսես Շնորհալի, Երկեր, Եղեսիայի ողբը, Երևան, 1982, էջ 26:

противопоставить. А по духу, проникающему поэму, она, всеми своими частями, принадлежит великому веянию Возрождения, которое тогда едва занималось над передовыми странами Запада, и неведомыми путями было занесено в далекие горы Армении".¹¹

Միջնադարյան բանաստեղծության աշխարհիկացման գործընթացն սկսվում է Ներսես Շնորհալու հանելուկներով, որոնք գրվեցին ժամանակի խոսակցական լեզվով՝ միջին հայերենով, շատերին հասանելի լինելու նպատակադրմամբ: Աշխարհիկ և նոր օրերին համահունչ ստեղծագործեց XIII դարի մեծ բանաստեղծ Ֆրիկը, որը հայ պոեզիայի թեմատիկան հարստացրեց ազգային ու սոցիալական խնդիրներ պարունակող հետաքրքիր թարմաշունչ տաղերով:

Նոր բանաստեղծության պահանջը զգացվեց հոգևոր հայրերի մոտ, և պատահական չէ, որ Կոստանդին Երզնկացին իր սիրո տաղերը գրում է եղբայրակից հոգևորականների խնդրանքով: Տղամարդու համար գեղեցիկ կինը դառնում է կյանքի իմաստ, թանկ, ինչպես հոգու տաճարը, անփոխարինելի, ինչպես աչքի լույսը.

*Թէ սիրտ ունիմ՝ սէր անվճար,
Որ բաժնելոյ այլ չկայ ճար,
Նա իմ հոգոյս եղեր տաճար,
Իմ աչերուս լոյս ծագեցաւ.¹²*

¹¹ Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, Москва, 1916, с. 50.

¹² Կոստանդին Երզնկացի, Լոյսն առաւօտուն, Երևան, 1981, էջ 148:

Միջնադարի գրականության մեկնիչների համար պարզ է մի պահանջ. քրիստոնեական հավատի համար նահատակվելը մարդու անմահության գերագույն երաշխիքն է: Այս գաղափարախոսության հիման վրա ստեղծված է հարուստ ու բազմաժանր սրբախոսական գրականություն՝ իր վկայաբանություններով ու գանձերով:

Անգլիացի նշանավոր հայագետ, հայտնի աստվածաբան Ֆրեդերիկ Կոնիբերը¹³ փաստերով ապացուցում է, որ քրիստոնեության առաջին դարերում, հատկապես երբ քրիստոնեությունն արգելված կրոն էր Հռոմեական հսկայածավալ կայսրության տարբեր հատվածներում, հազարավոր մարդիկ մեծ հավատով պատրաստ էին զոհվել հանուն Հիսուսի: Այդ նահատակությունը նրանց համար դարձել էր կյանքի իմաստ. այդ հավատի մեջ չկար կեղծիք. նրանք իսկական հավատացյալներ էին:¹⁴

¹³ Ա. Դոլուխանյան, Հայ միջնադարյան գրականության հիմնական ուղղություններն ու ժանրերը, Երևան, 2012, էջ 24:

¹⁴ Այժմ Հռոմ քաղաքի մերձակայքում են գտնվում բազում–բազում քրիստոնյա հավատացյալների կատակոմբային գերեզմանները, որոնք տեսել ենք, նրանցում նաև գաղտնի կրոնական արարողություններ են կատարվել – Ա. Դ.: Ստ. Մալխասյանցի բացատրական բառարանում կարդում ենք. «**Կատակոմբներ** (իտալ. catacomba), գետնափորներ, որտեղ թաղում էին մեռելները կամ գաղտնի կերպով կրոնական արարողություններ էին կատարվում: Կատակոմբներ կան մի քանի տեղերում, բայց անվանի են Հռոմի կատակոմբները (տե՛ս Ստ. Մալխասյանց, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. II, Զ–Կ, Երևան, 2010, էջ 397):

Սիրո եզակի բանաստեղծ Սայաթ–Նովայի վերաբերյալ ընդունված կարծիք է, թե նա անմարմին պատանեկան սիրով հիացել է Յերակլ Երկրորդի չքնաղ քրոջ՝ Աննայի գեղեցկությամբ: Նրա բանաստեղծություններից շատ հստակ երևում է, որ այդ սերը երազային է եղել, նման եվրոպական գրականության մեջ եղած ասպետական սերերին, որոնք պլատոնական սիրո սահմաններից այն կողմ չեն անցել:

Անկախ Սայաթ–Նովայի սիրո խաղերի այս բնութագրականներից՝ նմանօրինակ երևույթի վերաբերյալ հետաքրքիր դիտարկում ունի շվեյցարացի հայտնի գիտնական Դենի դը Ռուժմոնը «Սերը և Արևմուտքը» գրքում. «Որտեղի՞ց է գալիս «մշտապես անբավարար» սիրո այս կոնցեպցիան և այս խանդավառ ու տրտմագին գովերգը «մի կնոջ, որը միշտ ասում է՝ ո՛չ»: Եվ որտեղի՞ց է գալիս այս գիտուն քնարականությունը, որը միանգամից հայտնվում է այնտեղ, որպեսզի նոր կիրքն արտահայտի:

Այս կրկնակի և այս հապճեպ ռենեսանսի հրաշածին բնույթը դժվար է մասնավորապես ընդգծել, երբ մի քսան տարվա ժամանակամիջոցում կնոջ մի նոր հայացք է ծնվում, որն ամբողջությամբ հակասում է ավանդական բարքերին (կինը դրվում է տղամարդուց ավելի բարձր և նրա համար դառնում կարոտալից մի իդեալ): Եվ ծնվում է մի պոեզիա՝ կայուն ձևերով, չափազանց բարդ ու նրբին, աննախադեպ անտիկ ամբողջ շրջանի և նրան հաջորդող ռոմանական մշակույթի մի քանի դարերի համար...»¹⁵: Անգլիացի հայտնի սայաթնովագետ Չարլզ Դաուսեթը բոլորովին էլ հակված չէ Սայաթ–Նովայի և

¹⁵ Դենի դը Ռուժմոն, Սերը և Արևմուտքը, Երևան, 2007, էջ 72:

արքայադուստր ու ամուսնացած Աննայի միջև տեսնելու սիրո որևէ կապ, առավել ևս՝ այդ մասին տեղյակ կլինեի արքայազն Թեյմուրազը և որպես կովկասցի՝ չէր ների Սայաթ–Նովային: Մինչդեռ հենց Թեյմուրազն է ջերմորեն հիշում Սայաթ–Նովային ու Սանկտ–Պետերբուրգում, հանդիպելով Սայաթ–Նովայի որդուն՝ Օհանին, պատվիրում է մի տետրակի մեջ հավաքել հոր բանաստեղծություններն ու հանձնել իրեն:¹⁶

Նմանօրինակ պարտադիր մոտեցումները խիստ անհրաժեշտ են հայ միջնադարյան քնարերգությունն ու մատենագրական երկերը մեկնաբանելիս, առանց այդ գիտելիքների միջնադարի հայ գրական արժեքների վերլուծականները կլինեն զուտ երևակայության ոլորտի դատողություններ:

¹⁶ Charles Dowsett, *Sayat-Nova, An 18th-century troubadour*, Lovanii, 1997, p. 4.

XX ԴԱՐԻ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

XX դարի հայ բանաստեղծությունը հաջողությամբ շարունակեց հայ բանաստեղծության զարգացման ընթացքը և ստեղծեց բոլորովին նոր որակ, որը, ազգային լինելով, սերտ կապերի մեջ էր թե՛ եվրոպական, թե՛ ռուսական բանաստեղծական կարևոր ձեռքբերումների հետ:

Որպես օրինակ XX դարի բանաստեղծական նվաճումների՝ դիմենք Հովհ. Թումանյանի «Հայոց լեռներում» բանաստեղծության վերլուծմանը: Այս բանաստեղծությունը ճշգրիտ վերլուծելու առաջնահերթ պայմանը մեծ բանաստեղծի անցած գրական ուղու քաջիմացությունն է՝ նրա բոլոր չափածո քերթվածների պարտադիր ընթերցման նախապայմանով: Ոչինչ գրողին այնքան ճշտորեն չի բացահայտում, որքան նրա սեփական ստեղծագործությունը: Ո՞վ է Թումանյանը, ի՞նչ մեծ նորարար է, ո՞րն է Թումանյանի համճարի գաղտնիքը, ինչպե՞ս նա հասավ իր պոեզիայի ու արձակի կատարելությանը: Սրանք հարցեր են, որոնց բանաստեղծությունը վերլուծողն ի վիճակի պետք է լինի ստույգ պատասխանելու:

Դասական քնարերգության վերլուծության խնդիրներում գրականագետի համար պարզ պիտի լինի, թե ինչու գրողը ստեղծեց այդ քերթվածը, ո՞րն էր դրա դրդապատճառը և ինչպիսի՞ն է գրողի նպատակը: Իսկական արվեստի և կատարյալ բանաստեղծության մեջ անվերապահորեն առկա է ներշնչման պահը. առանց ներշնչման ստեղծված արվեստի և գրականության գործերը չեն կարող ներգործել դիտողի, լսողի

կամ ընթերցողի վրա. դիտողն ու լսողը, կարդացողն այդ գործին կմնան անհաղորդ: Թումանյանի պարագայում առկա է մեծ գրողի դիրքորոշումը գրականության մատուցման ձևի ու բովանդակության առումով. արվեստն ու գրականությունը հասկանալի պետք է լինեն շատերին, գրվեն հստակ ու պարզ, բայց ոչ պարզունակ. «աչքի նման պարզ, աչքի նման բարդ»: Ազգային խնդիրներին նվիրվածությունն ամեն մեծ գրողի էությունն է. ըստ Թումանյանի՝ ամեն իսկական գրող իր սրտով ու հոգով, իր ողջ էությամբ կապված է իր հայրենիքին ու շրջապատին. «Եթե լսում եք մի Օմար Խայամի, մի Վիրգիլիոսի, մի Գյոթեի, մի Շեքսպիրի և կամ սրանց նման մեծ ստեղծագործողներից մեկի կամ մյուսի անունը, պետք է իմանաք, որ նրանք իրենք էլ մի-մի մեծ ստեղծագործություններ են, որոնց ստեղծագործությանը մեծ չափով մասնակից են իրենց հայրենիքները և իրենց շրջապատը»¹: Թումանյանի ստեղծագործության մեջ մշտապես առկա է հայրենիքը, որի վիշտն ու փառքը, ներկան ու ապագան նրա ստեղծագործության էությունն են: Անգամ 1915–ի հայոց ցեղասպանությունից հետո, որ դաժանորեն կազմակերպել էին երիտթուրքերը, Թումանյանը չի կորցնում հայրենիքին սպասվելիք պայծառ ապագայի հույսը, հայ գրականության միջազգային ճանաչման հեռանկարի հնարավորությունը. «Մենք ենք միայն օտարների հանճարները ճանաչել, սիրել ու սրտով կապվել նրանց հետ, իսկ մեր ցեղի հանճարը ոչ ոք չի ճանաչել, դրա համար էլ մեզ ոչ ոք չի գնահատել, չի սիրել ու հոգեպես չի

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1995, էջ 236-237:

կապվել մեզ հետ»²: Նախ ինչո՞ւ է Թումանյանը բանաստեղծությունը կոչել «Հայոց լեռներում»: Ի՞նչ է նշանակում այս խորագիրը: Բանաստեղծը շեշտել է իր հայրենիքի աշխարհագրական տեղանքի բնորոշ գիծը՝ նրա՝ լեռնային երկիր լինելը: Բանաստեղծության մեջ Թումանյանը սեղմ տողերով, որոնք բացառիկ պերճախոս են ու տարողունակ, ներկայացնում է հայ ժողովրդի ողջ պատմական ուղին: Ուշագրավ է, որ պատմական ճշգրիտ ճանապարհը բնութագրելով՝ այդ ճանապարհը վերագրում է ամբողջ հայ ժողովրդին, այսինքն՝ այն ազգի դարավոր ճակատագիրն է, նրանում չեն հիշատակվում ազգի **հզոր անհատները**, որոնց բանաստեղծը քաջատեղյակ է: Բանաստեղծությունն ունի ռեֆրեն-կրկնակ տողեր՝ ամեն վեցնյակի վերջին երկու տողերն են, որոնք և հայ ժողովրդի պատմական ընթացքի ամեն մի իրադարձության հակիրճ ու դիպուկ եզրահանգումն են:

Առաջին վեցնյակը հայ ժողովրդի ու նրա պետականության վաղնջական ժամանակներից եկող դժվար ու մաքառումներով լի ուղին է, և լեռները բնութագրվում են որպես «դժար լեռներ»:

Հայ ժողովուրդը հնուց քաղաքակրթված է և իր «ծով գանձերը» երկնել է, դրանք իր սեփականն են, ու առաջ է տարել անձնագոհ մոր նման՝ «բարձր լեռներում»:

Երրորդ վեցնյակը ներկայացնում է խաղաղասեր հայ ժողովրդի բարբարոս թշնամիներից, ովքեր եկան շեկ անապատներից, քոչվորական վայրենությամբ զարկեցին «ազնիվ քարավանին»:

² Նույն տեղում, էջ 204:

*Հայոց լեռներում,
Արճուտ լեռներում:*

Չորրորդ վեցնյակում Թումանյանն ակնարկում է հայ ժողովրդի «թալանված ու ջարդված» խմբերի հատված–հատված սփռվելն աշխարհով մեկ:

Բանաստեղծության վերջին տունը բնորոշում է հայ ժողովրդի աստվածապաշտ ու բարեպաշտ լինելը և ցանկալի ապագա ունենալու հույսը.

*Ու մեր աչքերը նայում են կարոտ
Հեռու աստղերին,
Երկրների ծերին,
Թե երբ կբացվի պայծառ առավոտ
Հայոց լեռներում,
Կանաչ լեռներում:³*

Վերջին տունը հավաստում է, թե հայ ժողովուրդը երբեք չի կորցրել գոյատևելու հույսը և, անշուշտ, դրա մեջ է եղել նրա հարատևության գաղտնիքը, որովհետև նա երբեք հռոտեստ չի եղել, անտեսելով բոլոր օրհասները՝ մնացել է լավատես:

Կանաչ գույնը, ինչպես շատ ժողովուրդների մոտ, այնպես էլ հայերի, իրական կյանքի խորհրդանիշն է: Պատահական չէ, որ հայկական ժողովրդական սգերգերում ողբացողը դիմում է մեռածին և ասում. «Կարմիր արևից, կանաչ տերևից ընկած»:

³ Հովհ. Թումանյան, Ընտրանի, Հրանտ Մաթևոսյանի ընտրությամբ, Երևան, 2001, էջ 22:

Մեծ գրողները մարգարեներ են. «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը յուրօրինակ ահագանգ էր 1915 թվականի եղեռնից առաջ: Թումանյանը գիտակցում էր, որ Արևելյան Հայաստանը փրկված է ֆիզիկական բնաջնջումից, որովհետև մտել է քրիստոնյա առավել զարգացած կայսրության մեջ: Ըստ որում՝ բանաստեղծը երբեք չի իդեալականացրել ռուսական տիրապետությունը, այլապես չէր գրի «Հառաչանք» պոեմը, որում շատ տեսանելի ձևով ներկայացնում է ցարիզմի թերությունները, որի հետևանքով անմեղ չորբան Չատիին կարող էին ուղարկել Սիբիր՝ ցմահ տաժանակրության.

*Քննությունն արին, բըռնեցին գյաղին,
Թե՛ ինչպե՞ս ուշուց կըտաս թավաղին.
Բաց արին տեսան գըրած զակոնում,
Թե չորբան Չատին սիբիր է գընում:⁴*

Թումանյանի «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը հայ հայրենասիրական պոեզիայի մարգարիտներից է:

Հայրենասիրական քնարերգության լավագույն նմուշ է Վահան Տերյանի «Մի՛ խառնեք մեզ ձեր վայրի, արջի ցեղերին» սկսվածքովը: Տերյանն այս բանաստեղծությունը չի մտցրել «Երկիր Նաիրի» շարքի մեջ: Եղիշե Չարենցը՝ հանճարեղ «ես իմ անուշ Հայաստանի» քերթվածի հեղինակը, հայկական հարուստ հայրենասիրական պոեզիայի մեջ առանձնացրել է երկու անուններ՝ Զ. Թումանյանին և Վ. Տերյանին՝ շեշտելով

⁴ Նույն տեղում, էջ 242:

նրանց քերթվածների գեղարվեստականությունը, երբ հայրենասիրությունը չի վերածվում մերկ կոչերի:

Հայաստանին նվիրված շարքը Տերյանը գիտակցորեն անվանել է «Երկիր Նաիրի»՝ շեշտելով իր երկրի վաղնջական քաղաքակրթությունը: Ուշագրավ է, որ խորհրդային որոշ տարիների «Մի՛ խառնեք մեզ ձեր վայրի, արջի ցեղերին» բանաստեղծության առաջին երկու տողը գրաքննությունը հանել էր, և այն չէր տպագրվում.

*Մի՛ խառնեք մեզ ձեր վայրի, արջի ցեղերին,
Մեր երկիրը ավերված, բայց սուրբ է և հին:*

Ի՞նչ ասել է «արջի ցեղեր»: Հայտնի է, որ նախաքրիստոնեական շրջանում հայերն ունեին զարգացած մշակույթ: Դրա լավագույն հաստատումը Գառնիի հեթանոսական տաճարն է: Բազմաստվածության պարագայում հայերը տարբեր աստվածների մեջ դնում էին իրական կյանքի իմաստի այլազան կողմեր ու այդ աստվածներին նվիրված՝ կառուցում շքեղ տաճարներ, զոհասեղաններ, կանգնեցնում աստվածների գեղեցիկ արձանները: Հայկական մշակույթը մրցունակ էր վաղնջական ժամանակների քաղաքակիրթ ժողովուրդների ձեռքբերումների հետ: Մինչդեռ նույն ժամանակահատվածում որոշ ժողովուրդների կրոնական պատկերացումները դեռ նախնական էտապում էին, այն դեպքում, երբ հայերն արդեն IV դարի սկզբին ունեին միաստվածության պաշտամունքը և առաջինն ամբողջ աշխարհում քրիստոնեությունն ընդունել էին որպես պետական կրոն: Այսինքն՝ փոխանակ պաշտելու Հիսուսին՝ որոշ ազգեր պաշտում էին տոտեմին՝ արջին. „Медведь тотемное животное

многих северных народов, он служит символом связи между небом и землей''.⁵

Բանաստեղծության առաջին երկու տողերն ստեղծված են հակադրության մեթոդով: Եթե որոշ երկրներ երկար դարեր եղել են տոտեմիզմի մակարդակի, ապա՝

Մեր երկիրը ավերված, բայց սուրբ է և հին:

Որպես Հայաստանի հարատևության խորհրդանիշ՝ Տերյանն օգտագործում է Արարատ բիբլիական լեռը՝ չտալով նրա անունը, այլ կոչելով «մեր պայծառ լեռ»:

Բանաստեղծության մեջ խոսում է իր երկրի պատկառելի տարիքի մասին, երկրի, որի ախոյաններն էին աշխարհակալ պետություններ Բաբելոնն ու Ասորիքը. դրանք անհետացել են պատմության քարտեզից.⁶

*Բաբելոնն է եղել մեր ախոյանը, տե՛ս –
Անհետ կորել, անցել է չար մշուշի պես:*

⁵ Энциклопедия символов, с. 884.

⁶ Վենետիկի Դոժերի պալատի XV դարի քարտեզի վրա Սև և Կասպից ծովերի մեջ ընկած Մեծ Հայքի վրա գրված է Հայաստան, Ավստրիական պետության հիմնադիր Մաքսիմիլիանի ժամանակների քարտեզի վրա գրված է Մեծ Հայաստան: Եվ սա այն ժամանակ, երբ հայերն արդեն կորցրել էին իրենց պետականությունը, և Հայաստանը բաժանված էր երկու մահնդական պետությունների՝ Թուրքիայի ու Պարսկաստանի միջև: Հայերի մտավոր կարողություններով, աշխարհում նրանց կատարած դերով երկիրը շարունակվում էր կոչվել իր դարավոր պատմական անունով և ընկալվում էր որպես առանձին երկիր:

*Ասորիքն է եղել մեր թշնամին – ահա՛
Դաշտ է տեղը և չըկա քար քարի վրա:*

Այս պետությունները մնացել են միայն թանգարաններում: Բրիտանական թանգարանում և Փարիզի Լուվրում Ասորեստանը և Բաբելոնն ունեն առանձին դահլիճներ՝ որպես մարդկության ներկա կյանքից վաղուց անհետացած պետություններ:

Բանաստեղծը նկարագրում է դարերի աղետների այն կնիքը, որ կա իր ժողովրդի հոգևոր կյանքի վրա.

Լաց է այնտեղ ամեն երգ և ողբ ամեն գիրք:

Տերյանը խոսում է մեր ավերված երկրի հոգևոր բնույթի մասին. նրա ժողովուրդն իրեն ստրուկ չի համարում, այլ զգում է որպես գերված արծիվ: Արծիվը խիզախության խորհրդանիշն է, և նրա պատկերը կա շատ պետությունների դրոշների ու զինանշանների վրա.

Գերված ենք մենք ո՛չ ստրուկ, գերված մի արծիվ:

Տերյանը հիշեցնում է մեր ազգային բնավորության մեկ այլ կարևոր գիծը՝ վեհսիրտ ու ազնիվ լինելը: Այս գծերն ամենից ավելի բնութագրական են հայ հերոսական էպոսի դյուցազուններին.

Չարության դեմ վեհսիրտ միշտ, վատի դեմ ազնիվ:

Տերյանն այս բանաստեղծությունն ուղղել է իր ազգի ամեն եկող սերնդի, որ նրանք Հայաստանն ընկալեն որպես տաճար և պաշտամունքի արժանի լինի նրա ամեն քարը.

Տաճար է մեր երկիրը՝ սուրբ է ամեն քար:

Սարգսրեական են հնչում բանաստեղծության վերջին տողերը. Տերյանը հավատում է իր երկրի հավերժությանը. Հայաստանը փյունիկ⁷ թռչունի նման հառնելու է մոխիրներից.

*Որպես Փյունիկ կրակից կելնես, կելնես նոր
Գեղեցկությամբ ու փառքով վառ ու լուսավոր:*

Բանաստեղծության վերջում Տերյանն ինքնագոտեպնդման ու ոգևորման կոչ է անում՝ վերստին դիմելով Արարատ լեռան ազգային խորհրդանիշին.

*Արիացի՛ր, սիրտ իմ, ե՛լ հավատով տոկուն,
Կանգնի՛ր հպարտ որպես լույս լեռն է մեր կանգուն.⁸*

⁷ „Среди божественных мифологических птиц особенно замечателен феникс — наиболее из всех символов воскрешения, древний символ бессмертия, Солнца. Эта легендарная птица вновь и вновь возраждается из пепла в огне. Она окрашена в золотой и красный цвет, символизируя восходящее Солнце” (տե՛ս Энциклопедия символов, с. 361-362).

⁸ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, կազմեց և ծանոթագրեց Վ. Պարտիզունին, Երևան, 1961, էջ 72:

Տերյանագետ Վ. Պարտիզունին ուշագրավ տեղեկություններ է կցել այս բանաստեղծությանը: Իմանում ենք, որ այն առաջին անգամ տպագրվել է «Սովետական Հայաստան» օրաթերթում 1940–ի հունվարի 8–ին: Սակայն եղիշե Չարենցը բանաստեղծությանը ծանոթ է եղել շատ տարիներ առաջ, որովհետև «Երկիր Նաիրի» վեպում Չարենցը գրում է. «Մեր սիրելի, այնքան վաղաժամ մահացած պոետը գրել է.

*Եգիպտական բուրգերը փոշի կդառնան՝
Արևի պես, երկիր իմ, կվառվես վառման...*

Պարզվում է, որ 1919 թվականին Ղարսի ռեալական դպրոցի աշակերտ Չարենցը գնել է Տերյանի «Բանաստեղծությունների» I հատորը և իր ընկերոջը՝ Ս. Մազմանյանին, պատմել է հետևյալը. «Ասես անհուն մի գանձ նվիրեցին ինձ. զարմանալի հայտնություն եղավ ինձ համար այդ գիրքը, ու ես էլ ձեռքիցս վայր չդրի: Առանձնանում էի ու շարունակ կարդում: Այնպիսի կախարդական ազդեցություն ունեցավ վրաս, որ մինչև օրս էլ չեմ կարող առանց հուզմունքի հիշել այդ»:⁹

Տերյանը հայ քնարերգություն բերեց սիրո զգացման նոր ընկալումներ: Մինչ այդ հրաշալի սիրերգակ էր Ավետիք Իսահակյանը, որի սիրերգերը հուզիչ ու վարակիչ են.

*Դա՛րդըս լացեք, սարի սըմբուլ,
Ալվան–ալվան ծաղիկներ.*

⁹ Նույն տեղում, էջ 417:

*Դարձրա լացեք, բաղի բլբո՛ւլ,
Ամպշող երկնուց զով–հովեր...
Երկինք–գետինք գլխուս մթնան,
Անտուն–անտեր կուլամ ես.
Յարիս տարա՛ն – ջանիս տարա՛ն,
Յոնգո՛ւր–հոնգո՛ւր կուլամ ես...¹⁰*

Այս բանաստեղծությունը Վարպետը գրել է 1893–ին Վիեննայում՝ Եվրոպայի, գուցե և աշխարհի գեղեցիկ քաղաքներից մեկում, սակայն իր քերթվածում պահպանել է հայ ժողովրդական բանահյուսության ոգին ու պատկերները, ինչպես Թումանյանն է նկատել, Իսահակյանը «նոր ձևեր ու ոճեր բերավ Շիրակից»¹¹:

Մեկ ուրիշ բանաստեղծության մեջ Իսահակյանը 1900–ին վերստին Եվրոպայում գրում է.

*Բարև կուտամ, չես առնի,
Ոտքիդ կոխած հողն եմ, յար,
Սիրտըս անխիղճ մի՛ ճմլի,
Չէ՞ որ միջին դուն ես, յար:
Քանց սարյակի թևը սև
Իմ աչքերը շատ են սև,
Աչքն էլ սրտի հայլին է,*

¹⁰ Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1973, էջ 35:

¹¹ Յովհ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1994, էջ 399:

Չէ՞ որ սիրտս էլ շահտ է սև¹²:

Եղիշե Չարենցը, զգալով Յ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի հանճարեղությունը, զարմանքով նշում է նորարար Տերյանի՝ նրանց ժամանակակից լինելը. «Յովի. Թումանյանից մինչև Վահան Տերյան...

Սա նշանակում է՝ Պուշկինից մինչև Բլոկ կամ Բայլնոնտ...

Եվ այս համեմատությունն անելուց հետո է միայն, որ հասկանալի է դառնում նրանց՝ ժամանակակիցներ լինելու զարմանալի աբսուրդը. երևակայո՞ւմ եք Պուշկինին՝ Բայլնոնտի ու Բրյուսովի հետ մեկտեղ Մոսկվայի այսօրվա փողոցներում...

Այսպես էր մեզանում»¹³:

Վահան Տերյանը հայ քնարերգություն բերեց քաղաքաբնակ մարդու սիրո ներաշխարհը, ստեղծեց ուրբանիստական սիրո պոեզիա, որում սիրելի էակի արտաքինն այդքան կարևորված չէ. շեշտը դրված է ներքին հոգեկան ապրումների վրա:

Հայ միջնադարյան սիրերգակները առաջնահերթ էին համարում սիրելի էակի արտաքին բարենասնությունների գովերգումը: Դա և պաշտոնական գրականությունը ներկայացնող բանաստեղծների մոտ էր այդպես (Կոստանդին Երզնկացի, Յովհաննես Թլկուրանցի, Գրիգորիս Աղթամարցի), նաև ժողովրդական բանահյուսության մեջ, առավել ևս աշուղական գրականության մեջ: Բավական է հիշել Նաղաշ Յովնաթանին ու Սայաթ-Նովային:

¹² Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 123:

¹³ Ե. Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957, էջ 65-66:

Նաղաշ Հովնաթան

*Պատկեր մի տեսի լուսնի նման,
Աչքերն պայծառ արեգական,
Ունքերն կամար, խիստ պատուական...
Ծամերդ ռեհան և սուսամբար,
Ծոցեդ հոտ կուգայ մուշկի ամբար...
Բոլոր խալ ունիս, սիահ ծամեր,
Մատունքդ բարակ՝ թափած մոմեր...¹⁴*

Սայաթ-Նովա

*Մեշկըտ սալբու չինարի պես, ռանգըտ փրռանգի ատլաս
է,
Լիզուտ շաքար, պռոշըտ դանդ, ակռեքըտ մարքրիտ
ալմաս է.
Օսկու մեջըն մինա արած, աչկիրըտ ակնակապ թաս է.
Պատվական անգին ջավայիր, լալ-Բադեշխան իս ինձ
ամա:¹⁵*

Վ. Տերյանի սիրո երգերում շեշտվում է սիրահարների ներքին հոգեկան կապը. դա հատկապես իր արտացոլումն ունի «Երկու ուրվական» քերթվածում:

¹⁴ Նաղաշ Հովնաթան, Տաղեր, Երևան, 1983, էջ 15:

¹⁵ Սայաթ-Նովա, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 37:

Սիրո մոտիվով գրված այս բանաստեղծության մեջ չափազանց քիչ բառեր են գործածված. նրանում պատկերված է սիրող զույգի ներքին հոգեկան կապը, որը փոխադարձ սիրո իրողությամբ դարձել է նույնական և միաձույլ: Հոգևոր ամուր կապը չի անտեսում նաև մարմնական հաճույքը, այլապես չէր շեշտվի գիշերը, և բանաստեղծը չէր գործածի «ոյութական» բառը.

*Ես եմ, դու ես, ես ու դու
Գիշերում այս ոյութական,
Մենք մենակ ենք, ես ու դու,
Ես էլ դու եմ՝ ես չըկամ...*

Այս տողերից պարզ է դառնում սիրո զգացման այն ակսիոմատիկ ճշմարտությունը, որ սիրահար զույգը ձգտում է մենության և նրան շրջապատը չի հետաքրքրում:

Հաջորդ տան մեջ կա սիրո զգացման մեկ այլ հատկանիշ. սիրող և փոխադարձաբար սիրվող մարդն ուժ է ստանում այդ սիրուց և կյանքի դժվարությունները կարողանում է հաղթահարել հենց այն գիտակցությամբ, որ ուն սիրում է, նա էլ իրեն է սիրում.

*Չըկան օրերն ահարկու,
Չըկա ժամ ու ժամանակ,
Ուրվական ենք մենք երկու
Միշտ իրար հետ, միշտ մենակ..*

Սերը մարդուն ուժ է տալիս, մոռացնում է անցյալի ցավերը, դժվարությունները, թախծոտ օրերը և դառնում է բոլոր ցավերը հանգստացնող մեղմ բալասան, առջևում երևում է լուսավոր հորիզոնը, կյանքի քաղցրությունը.

*Մոռացել ենք անցյալում
Տրտունջ, թախիծ ու խավար,
Մի ուրիշ լույս է ցոլում
Մեղմ ու անուշ մեզ համար...¹⁶*

* *
*

Ե. Չարենցի «Վահագն» բանաստեղծությունը

«Վահագնը» Չարենցի լավագույն բանաստեղծություններից է, որը հեղինակն անվանել է պոեմ, և այդ փառաբանական բանաստեղծությունը գրականագետներն ընկալում են որպես պոեմ. հավանաբար Չարենցն ընդգծել է «Վահագն» քերթվածի ժամանակային ընդգրկումը՝ հեթանոսությունից մինչև XX դարասկիզբ՝ մինչև 1915 թվական: Վահագնը հայ հեթանոսական պանթեոնի գերագույն աստվածներից էր, հայ հին վեպի կարևոր դեմքերից: Վահագնը ռազմի ու քաջության աստվածն էր, զեղեցկության աստվածուհի Աստղիկի ամուսինը: Ըստ Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմության»՝ Տրդատ Մեծն իր հրովարտականերում Հայոց աշխարհի մեծամեծերին, իշխաններին,

¹⁶ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Կազմեց և ծանոթագրեց Վ. Պարտիզունի, Երևան, 1960, էջ 163:

ազատներին ու շինականներին ողջույն հղելիս հիշատակում էր հայ հեթանոսական պանթեոնի երեք գերագույն աստվածներին՝ Արամազդին, Անահիտին ու Վահագնին՝ նշելով նրանց դերն իր երկրի կյանքում. «Թող ողջույն և խաղաղություն հասնի աստվածների օգնականությամբ, պարարտ լիություն՝ արի Արամազդից, խնամակալություն՝ Անահիտ տիկնոջից, քաջություն՝ ամենայն Յայոց աշխարհիս՝ քաջն Վահագնից»¹⁷: Վահագնի հիմնական պաշտամունքի վայրն է եղել Տարոնի Աշտիշատի տաճարը, որը մեծագանձ էր՝ լի ոսկով ու արծաթով, հայոց աշխարհի թագավորների նվերներով:

Պատմահայր Խորենացին էլ սքանչացումով է խոսում Վահագնի մասին՝ հին վիպասքից քաղելով նրա տիեզերական ծնունդը, հիշեցնում է, թե ինչպես գուսանները փանդիոնների նվազակցությամբ երգում ու պատում էին Վահագնի քաջագործությունները, վիշապներին հաղթելը, և նրա քաջագործությունները հիշեցնում էին Յերակլեսի գործերը. «Մենք մեր ականջով լսեցինք՝ ինչպես այս ոմանք երգում էին փանդիոներով: Դրանից հետո երգում էին, թե կռվել է վիշապների հետ ու հաղթել, և Յերակլեսի քաջագործություններին շատ նման բաներ էին երգում նրա մասին»¹⁸:

Վահագնի պաշտամունքը բնականաբար քրիստոնեական ժամանակներում գոյություն չունեց, և հայերի միակ պաշտպանը Յիսուս Քրիստոսն էր, ով բնավ ռազմատենչ չէ: Յեթանոս հա-

¹⁷ Ազաթանգեղոս, Յայոց պատմություն, Երևան, 1983, էջ 81:

¹⁸ Մովսես Խորենացի, Յայոց պատմություն, էջ 103:

յերի համար Վահագնն անպարտելի էր, ինչպես Չերակլեսը: XIX դարում, երբ Եվրոպայում առավել ուժեղացավ գիտական հետաքրքրությունը դեպի մարդկության հեթանոսական անցյալը, հայերից Ղևոնդ Ալիշանը, Մկրտիչ Էմինը հետազոտություններ հրատարակեցին հայ հեթանոսական կրոնի վերաբերյալ: Հեթանոս աստվածները հայ գրողների համար դարձան ներշնչման աղբյուր: 1904–ին Յովհաննես Յովհաննիսյանը Ս. Խորենացու Վահագնի առասպելի հիման վրա գրեց «Վահագնի ծնունդը», որում Վահագնը կրկին փայլեց իր ամենակարող ուժով՝ որպես հայերի փրկության աստված.

*Երկինք ու երկիր և ծիրանի ծով
Ավետում են քեզ, ցավերի դու ծով՝
Ցնծա՛, բյուր վիշապ Չայաստան աշխարհ,
Փրկության արև Վահագնիդ տեսար:՝¹⁹*

Եղիշե Չարենցն էլ անդրադարձավ Վահագնի թեմային և 1916–ին գրեց «Վահագն» բանաստեղծությունը, որը մի էլեգիա էր 1915 թ. հայաջինջ եղեռնից հետո: Չարենցն իսկական հայրենասեր էր և բոլորովին երիտասարդ՝ կամավորական ջոկատի կազմում մեկնել է Արևմտյան Չայաստան ու տեսել իր ավերված ու ամայացած հայրենիքը, իր խողխողված հայրենակիցների դիակները: Այդ տպավորությունների արդյունքը դարձավ «Դանթեական առասպել» պոեմը՝ գրված 1915–1916 թթ. Տաճկաստան–Պարսկաստան, Ռազմաճակատ մակագրությամբ: Այն, ինչ տեսավ Չարենցը Արևմտյան Չայաստանում,

¹⁹ Յովհ. Յովհաննիսյան, Երկեր, Միհատորյակ, Երևան, 1959, էջ 140:

Դանթեի նկարագրած դժոխքի առասպելացված տարբերակն էր.

*Ներս մտանք: Տեսանք՝ կոտորած թախտի մոտ
Ընկած էր մի կին՝ արնաշաղախ ու մերկ:
Խոռոչի նման բացված ահահոտ՝
Քրքջում էր կարծես բերանն արնաներկ:
Իսկ կոնքերն ու ծծերն արյունոտ
Պատմում էին մեզ պղծումներ անելք.²⁰*

Վշտից խելագարված պոետի աչքին շարունակ երևում էին խողխողված մանուկների, ծերերի, կույսերի մարմինները, որոնք կարծես երգում էին գեղեցկության աստվածուհի Աստղիկի մասին.

*Խենթ երգում էին, որ Աստղիկը կա՛,
Ապրում է այնտեղ՝ ջրերի խորքում.
Թո՛ղ բուքը ոռնա՛ աշխարհի վրա,
Իրե՛ն ինչ՝ նա կա՛ անմահ, անհերքում,
Եվ մի՛շտ գեղեցիկ ու կույս կմնա
Իր աստվածային, անհուն եզերքում.²¹*

«Դանթեական առասպելը» Չարենցն ավարտում է պատերազմին ու բոլոր պատերազմներին ուղղված հզոր բողոքով:

²⁰ Ե. Չարենց, Հատընտիր, Երևան, 1987, էջ 19:

²¹ Նույն տեղում, էջ 21:

Եղեռնից հետո գրվեց «Վահագնը», որի բնաբանն էր Յովհաննես Յովհաննիսյանի «Փրկության արև՝ Վահագնիդ տեսար» տողը: Յիանալի հիշելով պատմահոր պատմածը Վահագնի մասին, չնռանալով Յովհաննիսյանի նպատակը՝ ազգային ոգին Վահագնի կերպարով բարձրացնելը՝ Չարենցը փոքրիկ ռեքվիեմ է ձոնում անմահ Վահագնին:

Եղեռնի կազմակերպիչները քրքջում են Վահագնի արնաքան դիակի վրա.

*Եվ հավատացի՞նք, հարբած ու գինով,
Որ դու կաս՝ հզոր, մարմնացում Ուժի,
Իսկ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի...*

Բանաստեղծը գիտակցում է Վահագնի տաճարի՝ Յայաստանի հիմնահատակ ավերումը ու քերթվածն ավարտում է ողբերգական եզրահանգումով.

*Մեր կյանքի հիմերն անդունդը ընկան
Եվ արնոտ միզում ճարձատում են դեռ...²²*

Չարենցն իր ողջ ստեղծագործության մեջ հայ ժողովրդին ընկալում էր պատմական ամբողջականության մեջ՝ սկսած Երկիր Նաիրիից մինչև իր օրերը, և քանի որ Վահագնը մեր պատմության շատ կարևոր հատվածն է, ըստ պատմահոր՝ հզոր Տիգրան Երվանդյանի աստվածացված որդին, ապա բանաս-

²² Նույն տեղում, էջ 250:

տեղծը սարսափուն է Վահագնի անկումից և ուզուն է հայերին
հիշեցնել արթուն պահելու Վահագնի ոգին:

ՊՈԵՄԻ ՎԵՐԼՈՒԾՄԱՆ ՏԱՐԲԵՐԱԿ

Ավագ դպրոցում ծրագրային նյութ է Ավետիք Իսահակյանի «Աբու–Լալա Մահարի» հանճարեղ պոեմը: Այն գրվել է 1909–1910 թվականների ընթացքում. նրա վրա չափազանց զգալի է արաբական միջավայրի ազդեցության իրողությունը: Մինչ իր պոեմը գրելն Ավ. Իսահակյանը թարգմանել է X–XI դարերի արաբ նշանավոր բանաստեղծ Աբու ալ Ալա ալ Մահարու (973–1057) հետևյալ բանաստեղծությունը.

*Ես տեսնում եմ՝ մարդկանց տարված կռիվներով,
վեճերով,*

Աղանդավոր, մոլեկրոն, ապուշ ամեն կողմերով,

Թագավորներ, որ խորհում են միայն ուտել, շվայտել,

*Նախարարներ, որ հոգում են հարկ ու տուգանք սոսկ
կապտել,*

Որոնց անհագ ցանկությունն է՝ հպատակի տները

Ավար առնել, ավեր անել, բռնաբարել կիները:

Կա՞ նվիրված արդյոք մի վայր իրավունքին երկրիս մեջ,

*Այս խավարում ման գամ, գտնեմ՝ ձեռքիս լապտեր մի
անշեջ:¹*

Այս թարգմանությունն Իսահակյանը կատարել է 1908 թվականին: Առաջին անգամ տպագրվել է 1939–ին «Ընտիր երկերի» առաջին հատորում՝ Խորեն Սարգսյանի առաջաբանով, որում խոսք կա նաև «Աբու–Լալա Մահարի» պոեմի մասին.

¹ Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1974, էջ 281:

«Իսահակյանին ենթակա է թե՛ ժամանակը և թե՛ տարածությունը: Ոչ ոք Իսահակյանի պես խոր չի ըմբռնել անապատի անեզրությունը ու նրա ներշնչած արևային անուրջները: Քչերն են նրա պես խորը թափանցել Արևելքի փիլիսոփայության ներհուն ծալքերը: Նրան հայտնի են դրախտի գաղտնիքները, նա շոշափելի, ինչպես այսօրը, պատկերացնում է հայ ժողովրդի նախահայրերին»²:

Աբու–Լալա Մահարիի նախատիպի՝ արաբ բանաստեղծ Աբու ալ Ալա ալ Մահարու մասին պահպանվել են կենսագրական տեղեկություններ: Նա ծնվել է 973–ին Չալեպի մոտ, չորս տարեկանում հիվանդացել է ծաղիկով ու զրկվել տեսողությունից: Սակայն հայրը հոգատար ձևով նրան կրթել է: Չետո տեղափոխվել է Բաղդադ, ուր ծանոթացել է քաղաքի ամենակարևոր գրադարանի տնօրեն Աբդուլ Սալամու հետ, որն ամեն ուրբաթ իր շուրջն էր հավաքում ազատամիտներին, որոնք ծարավի էին նրա խոսքին: Մոր հիվանդությունը ստիպում է նրան հեռանալ Բաղդադից՝ վերջինիս մոտ գտնվելու համար, սակայն չի հասնում մոր վերջին շնչին և վշտի հեծեծանքն արտահայտում է աղեկեզ բանաստեղծությամբ: Արաբագիտության մեջ կարծիք կա, թե այս արաբ բանաստեղծն իր գաղափարներով առաջ է անցել իրենից հետո եկող բազմաթիվ դարերից:³

Իսահակյանի «Աբու–Լալա Մահարի» պոեմը նույնպես վերժամանակյա երևույթ է. նրանում անխնա ձաղկված են մարդկային կյանքի ամենատարբեր ժամանակներում եղած

² Ավ. Իսահակյան, Ընտիր երկեր, հ. II, Երևան, 1939, էջ 8:

³ Avédik Issahakian, Abou - Lala Mahari, Traduit de l' arménien par Jean Minassian, Paris, 1952, p. 8.

անարդարությունները, որոնք կան, եղել են, լինելու են. դրանք այս կամ այն չափերով ուղեկցում են մարդկությանը:

Արաբ բանաստեղծի կերպարը հնարավորություն է տվել հայ բանաստեղծին ասելու ճշմարտությունը մարդկային կյանքի արատների մասին, և ինչպես Չաբրիել Սունդուկյանն էր խոստովանում, թե Պեպոն ինքն է, այնպես էլ Աբու–Լալա Մահարին հենց ինքը՝ Իսահակյանն է:

Բաղդադի հռչակավոր բանաստեղծը գործում է արաբական միջավայրում, և նրա խոհերում օգտագործված են արաբական բառեր, որոնք ստեղծում են արաբ բանաստեղծի ապրած ժամանակի պատրանքը: Արաբ բանաստեղծը հիանալի է ճանաչում կյանքը, ապրել է փառքի ու վայելքի մեջ, հզորների հետ սեղան նստել, իմաստունների հետ վեճի բռնվել, շրջել է օտար ազգերի հայրենիքներում, սիրել ու փորձել է ընկերներին, դիտել է մարդկանց օրենքները և այդ ամենից հետո հիասթափվել է մարդուց և ատել նրա օրենքները ու մի գիշեր իր քարավանով փախչում է Բաղդադից:

Քարավանի ընթացքի հետ և մենության խոհերում ծնվում են իրական կյանքից հրաժարվելու բոլոր հիմքերն ու դրդապատճառները: Աբու–Լալա Մահարին ատում է մարդկային կեղծիքը, երբ լեզուն ծածկում է դժոխային հոգին: Նա ընկերոջ դավադիր լինելը մերկացնում է՝ ասելով.

*Կուրծքը ընկերի, որ շղարշում է
անդարձ կորստի անդունդը ստով.⁴*

⁴ Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. II, էջ 56: Այսուհետ պոեմից մեջբերումների էջերը կնշվեն վերևում – Ա. Դ.:

Խարազանող մտրակը հասնում է նաև կնոջը, որը որակվում է որպես «առնախանձ մի սարդ», սիրո մեջ միշտ անհավատարիմ, հաշվեցկատ ու նյութապաշտ.

*Խարխուլ մակույկով հանձնվի՛ր ծովին,
քան թե հավատա կնոջ երդումին.
Նա՛ կավատ, վարար, մի չքնաղ դժոխք,
որա բերանով Իբլիսն է խոսում (էջ 57):*

Սարդկային կյանքն իսկական հեքիաթ է, և մարդը դարերի վեր չի հասկացել գոյի իմաստը: Սարսափելին այն է, որ բոլորի վերջը հայտնի է. մարդու կյանքն անցողիկ է.

*Կյանքը երազ է, աշխարհը՝ հեքիաթ,
ազգեր, սերունդներ՝ անցնող քարավան,
Որ հեքիաթի մեջ, վառ երազի հետ,
չվում է անտես դեպի գերեզման (էջ 61):*

Իսահակյանի ողջ պոեմը մարդու և տիեզերքի փոխհարաբերության ցնցող պատկեր է, որում միկրոկոսմը պատկերված է իր անհամար թերություններով, իսկ մակրոկոսմը՝ իր անլուծելի հանելուկներով, հավերժի և անցողիկի պարադոքսալ մի զուգահեռ, որ ներկայացվում է հանճարեղ դիպուկությամբ ու գեղարվեստական կատարելությամբ:

Սարսափելին այն է, որ մարդը, շեղվելով աստվածային պատվիրաններից, չի տեսնում իրական կյանքի

գեղեցկությունը ու իր ազահության և դաժանության պատճառով կյանքը վերածում է դժոխքի.

*Կույր ու գուլ մարդիկ, առանց երազի,
առանց լսելու հեքիաթն այս վսեմ,
Իրար կոկորդից պատառ եք հանում
և դարձնում աշխարհն՝ ահավոր քեհնեն (էջ 61):*

Ավետարանում ասվում է, որ պետք է սիրել ընկերոջը, բարեկամին, սատար լինել նրանց դժվարության պահին, կիսել նրանց հետ հանապազօրյա հացը: Մինչդեռ իրականում մեծ մասամբ կատարվում է հակառակը՝ բարեկամներն ու ընկերները նախանձ են ու չարակամ.

*Բարեկամն ի՞նչ է՝ լավիդ նախանձող
քայլիդ խուզարկու, բամբասող, ազահ.
Ծանոթ շները չեն հաչում վրադ,
ծանոթ մարդիկ են հաչում քո վրա (էջ 66):*

Հիանալի է բնութագրում բանաստեղծը ամբոխին, որը հրաշալի գործիք է խարդախների ու փառամուլների ձեռքին և զայրույթի պահին կարող է դառնալ չար ուժերի կամակատար՝ չհասկանալով իր կործանարար քայլի իմաստը.

*Ի՞նչ է ամբոխը՝ մեծ հիմարն է նա,
ոգին հալածող և տարրը չարի,
Բռնության խարիսխ, և՛ սուր երկսայրի,
և՛ զայրույթի մեջ գազան վիթխարի (էջ 67):*

Սարսափելին այն է, որ Աբու–Լալա Մահարին ատում է նաև հայրենիքը, որը հավասարազոր չէ իր զավակների համար, ոմանց համար այն դրախտավայր է, որովհետև հարուստ իշխողներ են, իսկ ոմանց համար՝ թշվառության հովիտ.

*Ատում են, ավաղ, և՛ հայրենիքը՝
պերճ արոտավայր հարուստների ցոփ,
Որի հողն արնոտ՝ անդուլ հերկողը
չոր քար է կրծում իր հացի հանդեպ (էջ 68):*

Չեն շրջանցվում նաև մարդկանց հորինած օրենքները, որոնք բնավ չեն պաշտպանում անմեղին ու ազնիվին, ընդհակառակը՝ դրանք պաշտպանում են միայն հզորներին: Բանաստեղծն ատում է ոսկու իշխանությունը, որը և որոշիչն է իրական կյանքի բոլոր բնագավառների, ապականում է մարդկանց հարաբերությունները.

Ապիրատ աշխարհ, ուր հզոր ոսկին
դարձնում է գողին՝ ազնիվ բարեհույս,
Ապուշին՝ հանճար, վախկոտին՝ կտրիճ,
տգեղին՝ չքնաղ և պոռնիկին՝ կույս (էջ 71):

Աբու–Լալա Մահարին մերժում է բոլորին, անգամ հարազատ հորը և իր քարավանն ուղղում է դեպի անմահ արևը, որը հավերժական կյանքի խորհրդանիշն է, նաև տիեզերքի և Աստծու: Արևը համեմատվում է կյանք պարզևող մոր հետ.

*Դու միակ բարի, դու միակ իմ սեր,
դու միայն սո՛ւրբ, սո՛ւրբ, մայրական դու գիրկ,
Դու հավետ գթոտ, մահը խորտակող,
դու գերահրաշ, միակ գեղեցիկ (էջ 76):*

Իսահակյանը պոեմի այս մասում վերստին հավատում է մոր անդավաճան սիրո նկատմամբ ունեցած իր համոզմունքը, որն արտահայտել է նաև մայրական սերը ներկայացնող բանաստեղծություններում:

Ուշագրավ է այն գնահատականը, որը տվել է Իսահակյանի գլուխգործոցին համաշխարհային պոեզիայի մեծ գիտակ Վալերի Բրյուսովը. „Другую половину в творчестве Исаакяна образуют его рефлексивные стихотворения и его большая поэма „Абу-Ала-Маари“, в которых особенно явно сказывается влияние символического периода литературы. Здесь Исаакян выступает как один из европейских поэтов, ставя себе те же или сходные задачи, разрешить которые стремятся и лирики других народов, - французские, немецкие, русские... По этим стихам можно судить, какого большого мастера имеет армянская литература в лице Аветика Исаакяна“.⁵

⁵ „Поэзия Армении“, с. 80.

ՔԱՌՅԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱԴԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Քառյակը՝ որպես գրական տեսակ, ուսուցանվում է դեռևս ցածր դասարաններում: Գրական այդ տեսակը ենթադրում է ժանրի հարատևություն: Քառյակները տարածում են ունեցել հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Մանուկ Աբեղյանը գրում է. «Սիրո երգի այս հիմնական տիպն է այն փոքրիկ տեսակը, որի բուն ձևն է քառատողը գլխավորապես և երկրորդաբար եռատողը և նույնիսկ երկատողը: Երկու, երեք կամ չորս տողը միայն կազմում են մի ամբողջ բանաստեղծություն»¹: Հայ ժողովրդական քառյակները գրառել են անմահ Կոմիտասն ու հայ գրականագիտության, բանագիտության, լեզվաբանության մեծ երախտավոր Մանուկ Աբեղյանը և հրատարակել Վաղարշապատում 1905–ին «Հազար ու մի խաղ» խորագրով: Ահա մի օրինակ այդ քառյակներից.

*Մի ծառ ունիմ ծիրանի,
Քամին տերև կըտանի,
Քամի՛, ինձնից արի, տա՛ր
Անուշ յարիս մատանի.²*

Քառյակները լայն տարածում են ունեցել նաև հայ միջնադարյան գրականության մեջ, նրանց խոսուն օրինակները

¹ Մ. Աբեղյան, Երկեր, Բ, Երևան, 1967, էջ 283:

² «Հազար ու մի խաղ», ժողովրդական երգարան, Խմբագրեցին Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Երևան, 1969, էջ 78:

գտնում ենք քուչակյան հայրեններում, որոնք բովանդակային առումով խիստ բազմազան են:

Քառյակները հատուկ են նաև միջնադարյան պարսկական գրականությանը: Հատկապես հայտնի են Օմար խայամի՝ կենսասիրությամբ լեցուն քառյակները.

Օմար խայամ

*Գինի՛ խմիր, որ վշտերդ անհետանան այսուհետ,
զույգ աշխարհի լավն ու վատը հեռվում մնան այսուհետ,
խմի՛ր սիրով կրակն հեղուկ անմահական խաղողի,
որ մտքերը կյանք ու մահի անհետ գնան այսուհետ:³*

*Ես որ մեռնեմ և հող դառնամ առհավետ,
ինձ շաղախե՛ք հրաշք գինով բուրավետ
և պատրաստե՛ք կուժ կամ կարաս ինձանից,
որ ես դարձյալ կյանքի կոչվեմ գինու հետ:⁴*

Օմար խայամի քառյակներով հիացել են հայ բանաստեղծները. հովհաննես Թումանյանի քառյակներից մեկում կարդում ենք.

*խայամն ասավ իր սիրուհուն. «Ոտրդ ըզգույշ դիր հողին,
Ո՛վ իմանա՝ որ սիրունի բիրն ես կոխում դու հիմի...»,
Հե՛յ, ջա՛ն, մենք էլ ըզգույշ անցնենք, ո՛վ իմանա, թե հիմի
էն սիրուհու բի՞բն ենք կոխում, թե հուր լեզուն խայամի:⁵*

³ Օմար խայամ, Ռուբայիներ, Թարգմանեց՝ Վարուժան Խաչատուր, Երևան, 1993, էջ 5:

⁴ Նույն տեղում, էջ 57:

Քառյակի դասական օրինակները տեսնում ենք Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Թումանյանը քառյակին անցել է իր կյանքի հասուն շրջանում, երբ շատ մեծ վշտեր ուներ: Առաջինը հայոց ցեղասպանությունն էր, որը նրան խոցել էր մինչև հոգու խորքը: Մեծ բանաստեղծն իր գործունեությամբ վկայել է, թե ինչպես իրեն պատասխանատուն էր համարում հայ ժողովրդի հարատևության խնդրում: Հայտնի է, որ Հայոց եղեռնից հետո, անտեսելով մահը, անձամբ երկու անգամ մեկնել է Արևմտյան Հայաստան, նաև, որպես կամավոր, ռազմաճակատ է ուղարկել իր որդուն, որը զոհվել է: Այդ օրհասական վշտերն էլ գուցե դարձել են զգայուն բանաստեղծի վաղաժամ մահվան պատճառը: Թումանյանի առաջին երկու քառյակները գրվել են 1890–ին՝ ներկայացնելով նրա հակումը դեպի գրական այդ տեսակը.

- 1) *Ա՛նց կացան...*
Օրերս թրռան, անց կացա՛ն.
Ախ ու վախով, դարդերով
Սիրտըս կերա՛ն, ա՛նց կացա՛ն:
- 2) *Վերջացավ...*
Կյանքըս մաշվեց, վերջացա՛վ.
Ինչ հույս արի՛ փուչ էլավ,

⁵ Հովհ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. II, Երևան, 1990, էջ 44: Այսուհետև այս գրքից բերվող քառյակների էջերը կնշվեն վերևում – Ա. Դ.:

*Ինչ խնդրություն՝ վերջը ցափ.*⁶

Այս երկու քառյակները «Հառաչանք» պոեմի հատվածներից են, որոնք բանաստեղծը հրատարակել է որպես առանձին քառյակներ:⁷ Տարբեր առիթներով թուվանյանը հայ գրողներին պատգամում էր քաջածանոթ լինել թե՛ Արևմուտքի հանճարեղ գրողներին ու մտածողներին և թե՛ Արևելքի: Նրա կարծիքով ամոթ է, որ արևելքի հայերը չգիտեն Ֆիրդուսուն, Հաֆեզին, Սաադուն, Նիզամուն, Խայամին: Թուվանյանը շատ էր կարդում և կյանքը ճանաչում էր մեծ ու փոքր խնդիրներով. գրողն ու իրական կյանքն այնքան միաձուլվ էին, որ թվում էր՝ ոչ ոք չգիտեր հայ ժողովրդի ճակատագրի մութ ու լուսավոր կետերն այնպես, ինչպես թուվանյանը: Այդ իրողության վերաբերյալ դիպուկ նկատում ունի նշանավոր գրականագետ, թուվանյանին անձամբ ճանաչած Տիգրան Հախումյանը. «Հովհաննես Թուվանյանը ի մի էր ձուլվել այդ երկու հոյակապ տարերքը՝ կյանքը և պոեզիան, իր օրերն ու վաստակը, և այնքան ճոխ ու շռայլ էր այդ երկու տարերքի մեջ էլ հավասարապես, թե միևնույնն է, ինչ էլ որ լինի, թուվանյանը կա և կմնա, թուվանյանը չի մեռնի, թուվանյանի սիրտը չի՛ մարի... Չէ՞ որ նա հենց ինքն էլ, կարծես, ապրում էր այդ խոր և վեհացնող հավատքով, երբ գրում էր.

*Հազար տարով, հազար դարով առաջ թե ետ, ի՛նչ կա որ.
Ես եղել եմ, կա՛մ, կըլի՜նեմ հար ու հավետ, ի՛նչ կա որ.*

⁶ Հովհ. Թուվանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. II, էջ 7, 8:

⁷ Նույն տեղում, էջ 514:

*Հագար էսպես ձևեր փոխեն, ձևը խաղ է անցավոր,
ես միշտ հոգի, տիեզերքի մեծ հոգու հետ, ի՛նչ կա որ...»⁸:*

«Քառյակ» բառը նշանակում է չորս տող. չորս տողի մեջ ամփոփվում է ավարտուն ու խոր միտք. ընդամենը մի քանի տող, սակայն մեծ տարողություն. քառյակներում տեսնում ենք թունանյանի անձը, նրա կյանքի փիլիսոփայությունը:

Թունանյանի քառյակների մի մասում երևում է մարդու կապվածությունն իր հայրենիքի, հայրենի եզերքի ու հարազատների հետ: Այդօրինակ քառյակներից մեկում նա հիշում է Լոռին, իր մանկությունը և որպես խորհրդանիշ ծննդավայրի հետ ունեցած կապի՝ համոզված է, թե Լոռու հանդում մի արտույտ դեռ սպասում է իր ճամփին.

*Աշնան ամպին ու զամպին,
Մոլոր նստած իր ճրմբին,
Լոռու հանդում մի արտույտ
Նայում է միշտ իմ ճամփին (էջ 32):
Ո՞վ է ձեռքով անում, ո՞վ,
Հեռվից անթիվ ձեռքերով՝
Ջա՛ն, հայրենի անտառներ,
Դուք եք կանչում ինձ ձեր քով (էջ 31):*

Քառյակներում քննվում են կյանքի և մահվան խնդիրները. անսահման կենսասեր բանաստեղծի համար խոցելի էր

⁸ «Թունանյանը ժամանակակիցների հուշերուն», Երևան, 2009, էջ 752-753:

մարդկային կյանքի կարճատևությունը: Այս խնդիրը հավերժական է և հանճարեղորեն արտացոլված է Հիմ Կտակարանի «Ժողովողում», որը վերագրվում է Սողոմոն Իմաստունին.

*Ունայնությունն ունայնությանց,
ամեն բան ունայնությունն է:
...Ազգ է գնում և ազգ է գալիս,
Բայց երկիրը միշտ մնում է:
...Աչքը տեսնելով չի կշտանա,
Ու ականջը լսելով չի լցվի:
Ինչ որ եղել է, նույնը պիտի լինի
Ու ինչ գործվել է,
նույնը պիտի գործվի:⁹*

«Հեյ ճամփանե՛ր, ճամփանե՛ր» քառյակում Թումանյանն արձանագրում է սերնդափոխության փաստը, մարդիկ գալիս են իրական աշխարհ, մահվամբ հեռանում, իսկ ո՞ւր են գնում, արդյոք կա՞ երկրորդ մի կյանք, թե՞ անէանալն ամեն գոյի վերջն է.

*Հեյ ճամփանե՛ր, ճամփանե՛ր.
Անդարձ ու հին ճամփաներ,
Ովքե՞ր անցան ձեզանով,
Ո՞ւր գընացին, ճամփաներ (էջ 64):*

⁹ «Ժողովող», 1–2, 8–9:

Թումանյանն իրազեկ էր կյանքի դաժանությանը, մարդկանց նախանձին ու չարությանը, սակայն համոզված էր, թե մարդը չպետք է ընկճվի չար ուժերի առաջ, այլ պետք է կարողանա դիմանալ ու դիմադրել դրանց՝ չկորցնելով հոգու լույսը.

*Քանի՜ ձեռքից եմ վառվել,
վառվել ու հուր եմ դառել,
Հուր եմ դառել՝ լույս տրվել,
Լույս տալով եմ ըսպառվել (էջ 20):*

Ուշագրավ է, որ բոլոր կրոններում լույսը Աստծու խորհրդանիշն է: Հին եգիպտացիների գլխավոր աստվածը Ռան էր՝ արևի աստվածը: Ջրադաշտական կրոնի գերագույն աստվածը Ահուրա Մազդան էր՝ արեգակի մարմնացունը: Քրիստոնեական կրոնում նույնպես Հիսուսի առաջնահերթ խորհրդանիշը արևն է. հիշենք Ներսես Շնորհալու «Առաւօտ լուսոյ, արեգակն արդար» շարականը:

Թումանյանը քառյակների միջոցով նաև խրատական-դաստիարակչական առաքելություն է իրականացնում: Նա միշտ հիշեցնում է մարդուն, թե շատ հեշտ է չար լինելը, դժվարը բարություն անելն է: Ինքն անսահման բարի էր, հյուրասեր ու հյուրընկալ, և ահա ձևակերպում է իր անսահման բարության բանաձևը.

*Ինչքա՛ն ցավ եմ տեսել ես,
Նենգ ու դավ եմ տեսել ես,
Տարել, ներել ու սիրել,
Վատը՝ լավ եմ տեսել ես (էջ 21):*

Թուճանյանին շատ է հուզել մի հարց, որը զբաղեցրել է նաև գիտությանը. արդյոք մարդը Աստծու կողմից իրեն տվածը կարողանո՞ւմ է լրիվ օգտագործել: Գիտությունն ապացուցում է, որ իրականում մարդու մտային հնարավորություններն ավելի մեծ են, և անգամ ամենաօժտված մարդիկ օգտագործում են իրենց հնարավորությունների 10 տոկոսը միայն: Այս խնդրի վերաբերյալ Ավետարանն ասում է. «Ծանի՛ր ինքդ քեզ»: Իր քառյակներից մեկում Թուճանյանն ափսոսում է, որ լրիվ չի օգտագործել իր հնարավորությունները և Աստծուն պարտք է մնացել.

*Կյանքըս արի հըրապարակ, ոտքի կոխան ամենքի.
Խափան, խոպան ու անպրտուղ, անցավ առանց
արդյունքի:
Ինչքա՛ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չըբուսավ էս հողին...
Ի՛նչ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ
տրվողին... (էջ 57):*

Քառյակներում խիստ քննադատված են մարդկանց ազահությունը, ընչասիրությունը, և դատապարտված են դրանց պատճառով մղվող պատերազմները: Թուճանյանը հիշեցնում է, թե XX քաղաքակիրթ դարում զրեթե ոչինչ չի փոխվել, մարդակեր մարդը դարձել է ընդամենը մարդասպան.

*Բերանն արնոտ Մարդակերը էն անբան
Չազար դարում հազիվ դառավ Մարդասպան.
Չեռքերն արնոտ զընում է նա դեռ կամկար,*

Ու հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան (էջ 34):

Այն ուրիշ քառյակում հայ միջնադարի մտածողների նման Թուևանյանը դիմում է ազահ մարդուն՝ հիշեցնելով, թե ոչ ոք այս կյանքից իր հետ չի տարել հարստությունը, և պատգամում է խաղաղ անցնել երկու օրվա ճամփան՝ իրական կյանքը.

*Չե՛յ ազահ մարդ, հե՛յ անգոհ մարդ, միտքըդ երկար,
կյանքըդ կարճ,
Քանի՛ քանիսն անցան քեզ պես, քեզնից առաջ, քո առաջ,
Ի՛նչ են տարել նրանք կյանքից, թե ինչ տանես դու քեզ
հետ,
Խաղաղ անցիր, ուրախ անցիր երկու օրվա էս ճամփեդ
(էջ 38):*

Կյանքի անցողիկության գաղափարը քառյակներում միա-
հյուսվում է մարդկային կյանքի հարատև ընթացքի հետ.

*Աղբյուրները հրնչում են ու անց կենում,
Ծարավները տենչում են ու անց կենում,
Ու երջանիկ ակունքների՛ն երազում՝
Պոետները կանչում են ու անց կենում (էջ 60):*

Ամեն քառյակում Թուևանյանը խտացրած ներկայացնում է մարդկային կյանքի կարևոր կողմերի կոնկրետ դրսևորում, մի գաղափար, որը հնչում է որպես հավերժական ճշմարտություն:

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ԵՎ ՎԻՊԱԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

Եթե հաշվի առնենք փաստական իրողությունը, ապա հայ պատմավեպի առաջին հեղինակը եղել է Խաչատուր Աբովյանը, որն իր ձեռքով սեփական գլուխգործոցի տիտղոսաթերթի վրա գրել է պատմական վեպ:¹ Պատմական վեպ է կոչել նրանում 1826–28 թթ. ռուս–պարսկական պատերազմի իրադարձությունները պատկերելու պատճառով, որի հետևանքով Արևելյան Հայաստանն ազատագրվեց պարսկական լծից և մտավ քրիստոնյա Ռուսական կայսրության մեջ: Հայ պատմավեպի գրականագիտական տեսությունը ճիշտ հասկանալու համար ելակետային է ոչ թե Խ. Աբովյանի «Վերքը», այլ Րաֆֆու «Իմ ընթերցողներին» հոդված–նամակը և «Սամվել» վեպի առաջաբանը: Այս երկու հրապարակումներն ունեն մեծ ընդհանրություններ:

1881 թվականի հունիսին Րաֆֆին կիսատ է թողնում «Դավիթ Բեկ» պատմավեպի տպագրությունը «Մշակում» և իր ընթերցողներին դիմում է հատուկ նամակով, որը տպագրվում է «Մշակում» 1881-ի հուլիսի 15-ին: Այս նամակում Րաֆֆին բացատրում է, թե որքան պատասխանատու գործ է պատմավեպ գրելը, և որքան կարևոր է դրա վավերական և ոչ թե մտացածին լինելը: Նա մերժում է Ալեքսանդր Դյունայի պատմավեպերը՝ նրանց մեջ սոսկ հեղինակի երևակայությունը

¹ Տե՛ս Վերք Հայաստանի, Ողբ հայրենասիրի, Պատմական վեպ բաժանեալ յերիս մասունս ի Խ. Ապովեանէ, վերատեսչէ արքունական նահանգական ուսումնարանին՝ որ ի Տփլիս, Երևան, 2004:

տեսնելով, և հիացնունքով է խոսում Պետրոզ Էբերսի «Եգիպտական թագավորի աղջիկը» վեպի մասին, որի հեղինակը եգիպտական հնախոսության և եգիպտոսի պատմության պրոֆեսոր է և իր ողջ կյանքը նվիրել է այդ երկրի անցյալի ուսումնասիրությանը, եղել է եգիպտոսում. նրա վեպը հիմնվում է հնագիտական ճշգրիտ փաստերի վրա: Րաֆֆին իրավացիորեն նկատում է, թե որքան հեշտ է եվրոպացի հեղինակների համար պատմավեպ գրելը. նրանք իրենց անհրաժեշտ հսկայական նյութ կարող են գտնել բազմաթիվ պատմական թանգարաններում, որոնք ցուցադրում են անտիկ աշխարհի և միջնադարի մարդու հագուստները, զենքերը, արձանները, կիրառական–կենցաղային առարկաները, պալատների կահույքը, պաշտամունքային–ծիսական իրերը, և այլն, և այլն: Մինչդեռ երբ ինքը գրում էր «Ռավիթ Բեկը», զգում էր պատմական նյութի մեծ պակաս և ահա այդ նպատակով պետք է մեկնի Սյունիք ու Ղարաբաղ՝ պատմական վայրերն իր աչքով տեսնելու, Տաթևի վանքում առանձնանալու և այնտեղից «Մշակին» ուղարկելու իր վեպի շարունակությունը: Րաֆֆին նաև շատ էր կարևորում պատմավեպի դերն ազգային արժեքները, ազգային հերոսների հիշատակը հաջորդ սերունդներին փոխանցելու խնդրում. «Որքան թանկագին է մեզ համար այդ ժամանակների հերոսների հիշատակը անմահացնելը, այնքան ցավալի կորուստ է, երբ նրանք կմոռացվին, կանհետանան մեր անհոգությունից»²:

«Սամվել» վեպի առաջաբանում Րաֆֆին առաջադրեց այնպիսի խնդիրներ, որոնք պարտադիր են ամեն մի հայ գրողի

² Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. X, Երևան, 1959, էջ 45:

համար, եթե նա պատմավեպ է գրում. դրանք ելակետային են նաև այսօր.

- 1) պատմական անցյալի խոր ուսումնասիրություն,
- 2) պատմական փաստերի ճշգրտություն ու վավերականություն,
- 3) նկարագրվող վայրերի ականատեսություն,
- 4) թագավորների ու իշխանների հետ միասին ժողովրդի մարդկանց մասնակցություն պատմական իրադարձությունների,
- 5) հին կյանքի, կենցաղի, կրոնական, ծիսական արարողությունների ճշգրիտ պատկերում,
- 6) կնոջ դերը հայ ժողովրդի պատմական անցյալում և կոնկրետ տվյալ վեպի գործողություններում,
- 7) գրողի այնպիսի երևակայություն, որը ծնվում է վավերական փաստերից:

Նա խոստովանում է, թե իմանալով հայերի, պարսիկների, մեդացիների (մարերի – Ա. Դ.) հնդեվրոպական ցեղախմբին պատկանելը և նրանց կենցաղի ընդհանրությունները, «ես առել եմ շատ բան պարսիկների և մեդացիների կյանքից, իհարկե, զանազանելով, ինչ որ ազգային առանձնահատկություն է և ինչ որ օտարամուտ»:³

Րաֆֆին հիացմունքով է խոսում անգլիական գրականության փառքերից մեկի՝ Վալտեր Սկոտի մասին. նա հիմք դրեց պատմավեպի պատմավավերական–գեղարվեստական այն տեսակին, որին հետևեցին առաջադեմ գրողները տարբեր ազգերի գրականությունների մեջ: Վալտեր Սկոտի նորարարությունը

³ Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. VII, Երևան, 1956, էջ 9:

սպառնիչ ձևով բնութագրել է ռուսական գրաքննադատության ամենանշանավոր դեմքը՝ Վ. Բելինսկին. „В начале XIX века явился новый великий гений, проникнутый его духом, который dokonчил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю. Вальтер Скотт... был главой великой школы, которая теперь становится всеобщей и всемирною... Высочайшая поэзия состоит не в том, чтобы украшать его мир, но в том, чтобы воспроизводить его в совершенной истине и верности...“⁴.

Վ. Բելինսկին գրողին հուշում էր, թե պատմական որոշ դեպքեր կարելի է փոխել պատմավեպում, սակայն պատմական իրականությունը փոխել չի կարելի: Այս դրույթները ելակետային էին Րաֆֆու համար. նա «Սամվելում» թույլ է տվել պատմական դեմքերի ժամանակավրեպ նկարագիր: «Սամվելի» դեպքերը տեղի են ունենում IV դարի 50–60–ական թվականներին, երբ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևն իրենց տարիքի պատճառով չէին կարող մասնակցություն ունենալ Հայաստանի քաղաքական ու մշակութային կյանքին: Սակայն Րաֆֆին նրանց դարձրել է վեպի գլխավոր հերոսի՝ Սամվելի գաղափարակիցները, որովհետև վերջինս մտածում և գործում էր այնպես, ինչպես իրենց դրսևորեցին Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը IV դարի վերջին և V դարում՝ մինչև իրենց մահը: Րաֆֆին կամենում է անմահացնել ազգային այդ երկու հանճարներին, որոնք հիրավի V դարը դարձրին հայ գրականության և հոգևոր կյանքի ոսկեդար. «Ո՞վ կարող էր մտածել, որ այդ

⁴ В. Скотт, Собрание сочинений в восьми томах, т. 1, Москва, 1990, с. 8.

գիշերվա ջերմ վիճաբանություններից քսաներեք տարի հետո, այդ երկու նշանավոր տաղանդները կկատարեին իրենց ուխտը և սկիզբ կդնեն հայոց մեծ լուսավորության ոսկյա դարին...»⁵:

Հայ դասական պատմավիպասանության նվաճումներից են Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունին», Ստ. Ջորյանի «Պապ թագավորը», Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը»:

Հայ պատմագրությունը, հատկապես V դարի հայ պատմիչները մշտապես հետաքրքրել են Դերենիկ Դեմիրճյանին, նրանց միջոցով մեծ գրողը փորձել է թափանցել իր ազգի պատմության խորքերը և գտնել հայապահպանության կարևորագույն հիմքերը: Հինգերորդ դարի հայ պատմիչներից հատկապես երկուսը՝ Եղիշեն ու Ղազար Փարպեցին, ներշնչել են կյանքի կոչելու գրողի գլուխգործոցը՝ «Վարդանանքը»:

Դ. Դեմիրճյանը Վարդանանց պատերազմի մեջ տեսել է աստվածային խորհուրդ. Ավարայրի ապստամբությունը հայերի համար մշտական հիշեցում է՝ օտարի առաջ չխոնարհվելու և ազգային ինքնուրույնությունը մշտապես պահպանելու:

«Վասակ» դրամայի առիթով Դեմիրճյանը քննել էր պատմական աղբյուրները, ծանոթացել Վասակ Սյունեցուն տրված հետազայի պատմաբանների գնահատականներին: Ն. Աղոնցը, օրինակ, համաձայն չէ Եղիշեի և Ղազար Փարպեցու՝ Վասակ Սյունեցուն տված գնահատականներին. «Մեսրոպի կենսագիրը՝ Կորյունը, խիստ համակրանքով է խոսում Վասակի անձնավորության մասին:⁶ Կասկած է առաջանում

⁵ Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. VII, էջ 87:

⁶ Կորյունը գրում է. «Այն ժամանակ աստված տվեց, որ Սյունիքի իշխանության գլուխն անցավ քաջ Սիսական Վասակը՝ խելացի ու հան-

պատմիչների դատողությունների ճշմարտացիության մասին, ուստի հարկ է առավել բանական հիմքեր փնտրել Վասակի գործողություններում»:⁷

Երկար տարիների պրպտումները Դ. Դեմիրճյանին հանգեցրին այն եզրակացությանը, ըստ որի՝ Եղիշեի պատկերած Վարդանանց պատերազմը դարակազմիկ էր հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրում, և Եղիշեն իր մատյանով նախապատրաստել է հետագա դարերի հայ ժողովրդի մաքառումները՝ հանուն անկախության: Ըստ Եղիշեի՝ միայն ազգային միաբանությամբ և գործի նկատմամբ սրբազան նվիրումով կարելի է հաղթել թշնամուն: Պատմիչը դավաճանությունը որակեց որպես մարդու մեծագույն մեղք, որն աններելի պիտի լինի նաև դարերի հեռավորությունից: Նա չի թաքցնում իր մեծագույն ատելությունը դեպի ազգային դավաճանությունը, ավելին, խոստովանում է, թե Վասակի մասին մանրամասն գրել է, որ նրա գործերին հետագայում ոչ ոք չհետևի, առավել ևս նզովք կարդա նրա անվանը. «Եւ այն որ կամէրն թագաւոր լինել մեղօք Յայոց աշխարհին, ոչ երևեցաւ տեղի գերեզմանի նորա. քանզի իբրև գշուն մեռաւ և իբրև գէշ քարշեցաւ...: Գրեցաւ յի-

ճարեղ և կանխագետ, աստվածային իմաստության շնորհքով օժտված մի մարդ: Նա շատ նպաստեց Ավետարանի քարոզության գործին: Նա, ինչպես որդին հորը, հնազանդություն ցույց տալով և Ավետարանին վայել կերպով ծառայելով, մինչև վերջը գործադրում էր նրա հրամայածները (Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, Աշխարհաբար թարգմանությունը ներածական ուսումնասիրությամբ, առաջաբանով և ծանոթագրություններով՝ Մ. Աբեղյանի, Երևան, 1962, էջ 109):

⁷ Ն. Ադոնց, «Մարզպան Վասակը պատմաբանների դատարանի առաջ» (տե՛ս Ն. Ադոնց, Երկեր, Ա, Երևան, 2006, էջ 181):

շատակարանս այս վասն նորա, առ ի կշտամբումն յանդիմանութեան մեղաց նորա. զի ամենայն, որ զայս լուեալ գիտացտ, նզովս ի հետ արիցտ, և մի՛ լիցի ցանկացող գործոց նորա»⁸:

Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» պատմական հիմքն առաջին հերթին Եղիշեի երկն է, այդ պատմավեպի ոգին Եղիշեն է: Եղիշեն շատ ճշգրիտ ու հիմնավոր բացատրում է սրբազան ուխտի անխախտ էութունը: Ավարայրի հերոսամարտի բոլոր դրվագները, հայ նախարարների ու հոգևոր հայրերի գերեվարության ժամանակ դրսևորած հերոսական վարքագիծը, հայ հասարակ ժողովրդի տարերային հերոսությունը պայմանավորված էին սրբազան ուխտի կարևորագույն որոշման հետ: Եղիշեն ներկայացնում է սրբազան ուխտի վերդիկտը. «Եւ յառաջին բան խորհրդին այս հաստատեցաւ. «Ձեռն եղբօր հարազատի ի մերծաւոր իւր լիցի, որ անցեալ իցէ ըստ ուխտ պատուիրանին Աստուծոյ և մի՛ խնայեսցէ հայր յորդի, և մի՛ ակն առնուցու որդի հօր պատուոյն: Կին կռուեսցի ընդ առն ամուսնոյ, և ծառայ դարձցի ընդդէմ տեառն իւրոյ: Օրէնք աստուածայինք կայցեն թագաւոր ի վերայ ամենայնի, և ի նմին օրինաց ընկալցին յանցաւորք զպատիժս դատապարտութեան»⁹:

Սրբազան ուխտի որոշումն անցել է Հայսմավուրքների մեջ: Առաջին տպագիր Հայսմավուրքում, ուր առկա են երկու վկայաբանական սեղմ հատվածներ՝ նվիրված Ղևոնդյաններին

⁸ Եղիշե, Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին, Երևան, 1989, էջ 282:

⁹ Նույն տեղում, էջ 114:

ու Վարդանանց, ասվում է, թե սուրբ Յովսեփը ժողովում է աշխարհի բոլոր եպիսկոպոսներին, երեցներին և մնացյալ իշխաններին, նրանց հետ ուխտ է կապում՝ հաստատուն մնալ Քրիստոսի հավատին և հոժարական մեռնել հանուն նրա անվանը և նահատակի անուն ժառանգել, կռվել պարսից զորքի հետ և ***անխնա սպանել ուրացողներին***: Չխնայի հայրը որդուն կամ եղբայրը՝ եղբորը և ազգականը՝ ազգականին: Եվ բոլորը՝ այր և կին, բորբոքվեցին նույն նախանձախնդրությամբ:¹⁰ Հայսմավուրքը փոքր-ինչ փոխել է Եղիշեի սրբազան ուխտի որոշման կետերը¹¹: Դերենիկ Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» անշեղ հետևել է Եղիշեի հաղորդածին և իր վեպում պատկերում է, թե ինչպես դավաճան Վասակի դեմ ելան կինը, զավակները, ծառաները: «Վարդանանք» վեպի ոգին վերցնելով Եղիշեի երկից՝ Դեմիրճյանը չի անտեսել Ղազար Փարպեցու պատմության մեջ եղած որոշ փաստեր, որոնք Եղիշեն անշուշտ գիտեր, սակայն չէր ներառել իր պատմության մեջ Վասակի դատավճիռն առավել անխնա դարձնելու համար: Երբ Վարդան Մամիկոնյանը, Վասակ Սյունեցին և մյուս նախարարները կեղծ ուրացությամբ փրկում են իրենց կյանքը՝ Հայաստան վերադառնալու համար, պարսից Հազկերտ արքան որպես պատանդ է պահում Վրաց Աշուշա բդեշխին և Վասակի երկու

¹⁰ Հայսմավուր, Կոստանդնուպոլիս, 1706, էջ ԸԵՂԱ (991):

¹¹ Եղիշեի մոտ սրբազան ուխտի որոշումը հետևյալն էր. «Ձեռն եղբոր հարազատի ի մերձաւոր իւր լիցի, որ անցեալ իցէ ըստ ուխտ պատուիրանին Աստուծոյ. և մի՛ խնայեսցէ հայր յորդի, և մի՛ ակն առնուցու որդի հօր պատուոյն: Կին կռուեսցի ընդ առն ամուսնոյ, և ծառայ դարձցի ընդդէմ տեառն իւրոյ» (Եղիշե, Վասն Վարդանայ եւ Հայոց պատերազմին, էջ 114):

որդիներին՝ Բաբիկին ու Արտներսեհին. «Բայց զբռնելսն Վրաց զԱշուշայ և զերկու որդիս իշխանին Սիւնեաց Վասակայ՝ զԲաբիկ և զԱրտներսեհ, ոչ արձակեաց թագաւորն պարսից Յազկերտ ընդ այլ նախարարացն Յայոց. հայելով ի յառաջիկայ իրացն անյայտութիւն՝ կասկածեալ զգուշացաւ»¹²:

Ղազար Փարպեցին Վարդանանց պատերազմը կոչում է կրոնական, մինչդեռ Եղիշեն, պահպանելով կրոնական որակունը, չափազանց ճշգրտորեն՝ կետ առ կետ, բացատրում է, թե նախքան դավանափոխության պահանջը Յազկերտը որքան հեռատեսորեն թուլացնում էր Յայաստանը թե՛ քաղաքական և թե՛ տնտեսական առումով: Այս բոլոր փաստերը Դեմիրճյանը ներառել է «Վարդանանքում»:

Եղիշեն շատ մեծ տեղ է տվել ժողովրդի դերին: Այս հանգամանքը ևս Դեմիրճյանի մոտ սևեռնամիտ էր:

Դեմիրճյանը պատմության մեջ գնահատում է և՛ հզոր անհատին, և՛ ժողովրդի վիթխարի ուժը: Յայրենական մեծ պատերազմի առաջին օրերին նա «Գրական թերթում» հետևյալ խրախուլյան է հղում իր հայրենակիցներին. «Յայրենական պատերազմը ժողովրդի պատերազմն է: Դա այն պատերազմն է, երբ ժողովուրդն ինքն է կամենում մղել առանց թելադրության և քարոզի: Դա այն պատերազմն է, երբ «դանակը հասնում է ոսկորին», և ժողովուրդն օրհասական կռվի է ելնում՝ փրկելու իր սրբազան հողը, երկիրը, ազատությունը»¹³:

¹² Ղազար Փարպեցի, Պատմութիւն Յայոց, Քննական բնագիրը Գ. Տեր-Սկրտչյանի և Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1982, էջ 128:

¹³ Ս. Արզումանյան, Սովետահայ վեպը, Երևան, 1980, էջ 3, տե՛ս նաև «Գրական թերթ», 1941, № 19:

Դեմիրճյանն իրավացիորեն շատ է արժևորում Եղիշեի երկը որպես պատմական կարևոր փաստաթուղթ ու խիստ քննադատում է Գարագաշյանին. «Եվ Գարագաշյանը, շռայլ ձեռքի տակ ունեցած աղբյուրների մեջ, հեշտությամբ հրաժարվում է Եղիշեի նման պատմագրից՝ արժեզրկելով նրան: Նա մոռանում է, որ իր ձեռքի տակ ունի մի գործ, *որի բնույթն ուսումնասիրելու հատուկ մեթոդ է պետք*»¹⁴:

Ահա այդ *հատուկ մեթոդով* էլ Դեմիրճյանը հասկացել է Եղիշեի երկի պատմականությունն ու նրա գաղափարական ուղղվածությունը: Իր հետազոտության մեջ Դեմիրճյանը կարևորում է նաև Եղիշեի երկի վերջին՝ յոթերորդ գլուխը, որն ամբողջովին վկայաբանական բովանդակություն ունի. «Իսկ Ղևոնդյանց նահատակության նկարագրությունը մենք նկատում ենք իբրև իրողության բանաստեղծական նկարագրություն: Ինչո՞վ է զրկվում իրական հանգամանքից մի Հազկերտ Երկրորդ»¹⁵, որի նկարագիրը տրված է բանաստեղծական ոճով:

¹⁴ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XII, էջ 314:

¹⁵ Երվանդ Տեր-Մինասյանը Հազկերտ Երկրորդի վերաբերյալ ունի հետևյալ ուշագրավ ծանոթագրությունը. «Հազկերտ II – (438-457): Նյուլդեգեն այս թագավորի մասին գրում է հետևյալը. «Բահրամի մահից (438 կամ 439) հետո թագավոր է դառնում նրա որդին՝ Հազկերտ II–ը: Սա հալածում էր թե՛ քրիստոնյաներին և թե՛ հրեաներին: Առհասարակ էլ դժվար է նրա մասին լավ բան ասել. նա վերացրեց ամեն ամսի 1–ին կատարվող ընդունելությունները, որոնց ժամանակ ամեն մի ականավոր մարդ անձամբ կարող էր իր գանգատները կամ խնդիրները հայտնել թագավորին: Նրա մասին պատմում են, թե ամուսնացել էր իր աղջկա հետ. սա, իհարկե, հանցանք չէր զրադաշտական կրոնի հետևողի համար, ընդհակառակը, նույնիսկ առաքինություն էր, բայց հետո սպանել է այդ

Գարագաշյանը չի կարողանում պատմական լուրջ փաստեր հանել Եղիշեի բանաստեղծական նկարագրություններից: Արտաքին ձևը նրան խրտնեցնում է: Անկարող լինելով երևույթների արտաքինի տակ գտնել իրականության գոյությունը միաժամանակ՝ նա չի կարողանում գնահատել նրանց տակ թաքնված նշանակությունը, և այնպիսի մի բազմահարուստ աղբյուր, ինչպես Եղիշեն է, կորցնում է իր արժեքը Գարագաշյանի մոտ...»¹⁶:

Դեմիրճյանը Եղիշեի մատյանը որակում է որպես կատարված դեպքերի կենդանի նկարագիր, որը նրա կարծիքով լիովին *ռեալիստական* բովանդակություն ունի:¹⁷

Լիովին իրավացի է մեծ գրողը, երբ գրում է. «Մեր ժողովուրդը Եղիշեի պատմության մեջ տեսել է իր կյանքն ու իդեալները և նրա մեջ տեսնում է իր թշնամուն և հերոսին: Թող պարադոքս չթվա, եթե ասենք, որ մեր ժողովուրդն էր, որ ստեղծեց Եղիշեին և հետին թվով ճշմարտեց նրա պատմությունը: Եղիշեն տվեց ոչ Վարդանաց պատմությունը, Եղիշեն տվեց համայն հայոց պատմությունը, նրա տիպիկ պատկերը»¹⁸:

աղջկան»: (Th. Nöldeke, Aufsätze persischen Geschichte, էջ 106): Այս բնութագիրը միանգամայն համապատասխանում է Հազկերտ II-ի կատաղի բնավորությանը, ինչպես այն նկարագրում է Եղիշեն, իբրև սատանայի գործակից, իբրև մի կատաղի զազան, իբրև մի մարդ, որին շատ սիրելի էր խռովությունն ու արյունահեղությունը, իբրև մի չար դև և այլն (տե՛ս Եղիշե, Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին, էջ 413–414):

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 315:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 319:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 322:

Վարդանանց հերոսամարտն այնքան նույնացել է հայ էթնոսի հոգեբանության հետ, որ Եղիշեի ոգով Վարդանին ու նրա զինակիցներին տարբեր պատմիչներ տվել են ջերմ գնահատականներ:

451 թվականի ընդվզման մեջ Դեմիրճյանը շեշտում է մի քանի կարևոր խնդիրներ. հայերը պաշտպանեցին իրենց ընտանիքը¹⁹ մոզերից, ազգային լեզուն, քրիստոնեական կրոնը, ազգային առանձնահատկությունները: Նրա կարծիքով Վասակն էլ դեմ էր դրանց. «Համաձա՞յն էր սրան Վասակը՝ ո՛չ: Կամ ասենք՝ չգիտենք: Կամ՝ եթե մինչև անգամ հակառակ էլ լիներ, պատմությունը գնում էր նրա դեմ»²⁰:

Չետազոտության մեջ բազմիցս Դեմիրճյանը շեշտում է, թե կրոնական թվացող պատերազմն իրականում քաղաքական էր, և նրանում վճռվում էին պետական խնդիրներ, որոնց իրականացման ամենահարմար միջոցը, ըստ պարսից արքունիքի, դավանափոխությունն էր: Դեմիրճյանն իրավացիորեն նշում է հայ առաքելական եկեղեցու հակաքաղկեդոնական բնույթը, որի նպատակը ևս զուտ կրոնական չէր, այլ ազգային ինքնուրույնությունը պաշտպանելու եզակի միջոց: Նա 451 թվականի Վարդանանց պատերազմն անվանում է *հայրենական*. «Առանց հայ ժողովրդի ըմբոստացման ո՛չ հայ հոգևորականությունը և

¹⁹ Ըստ զրադաշտական կրոնի սրբազան մատյանի՝ Ավեստայի՝ խրախուսվում էր ոչ միայն բազմամուսնությունը, այլև մերձամուսնությունը, որն արատավոր երևույթ է – Ա. Դ.:

²⁰ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XII, էջ 327:

ո՛չ էլ իշխանական դասը կարող էին *հայրենական* պատերազմ սկսել պարսից դեմ»²¹:

Միջազգային հայագիտության մեջ Վարդանանց պատերազմն առաջին հերթին որակվում է որպես քաղաքական պայքար և ապա՝ կրոնական: Դա ազգային-ազատագրական պատերազմ էր: Բելգիացի հայագետ Ֆելիքս Նևի „L'Arménie chrétienne et sa littérature” («Քրիստոնյա Հայաստանը և նրա գրականությունը») մենագրության մեջ առանձին գլուխ նվիրված է Եղիշեին ու նրա «Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին» („Histoire de la guerre des Arméniens contre les Perses sous Vartan”) երկին²²: Ֆ. Նևը Վարդանանց պատերազմի մասին գրում է. «Հայ ազգի *քաղաքական* և կրոնական անկախությունը պահանջում էր արյան զոհաբերություն»²³:

Ինչպես տեսնում ենք, բելգիացի հայագետը Վարդանանց պատերազմի առաջին դրդապատճառը համարում է Հայաստանի քաղաքական շահերը:

Դեմիրճյանը շատ է կարևորում մինչև 451-ի Ավարայրի ճակատամարտը տեղի ունեցած այն նախորդող մարտերը, որոնք Վարդան Մամիկոնյանը վարել է պարսիկների դեմ

²¹ Նույն տեղում, էջ 331:

²² Տե՛ս F. Nève, L'Arménie chrétienne et sa littérature, Louvain, 1886, p. 299-316.

²³ „L'indépendance politique et religieuse de la nation arménienne exigeait le sacrifice du sang” (տե՛ս F. Nève, L'Arménie chrétienne et sa littérature, p. 301).

Աղվանքում ու տարել հաղթանակ: Այդ մարտերն, ըստ գրողի, նախ ներկայացնում են Վարդան Մամիկոնյանին որպես տաղանդավոր զորահրամանատար, նաև ապացուցում են, թե այդ ժամանակ հայերը տիրապետում են ռազմագիտությանը: Առաջին մարտական դեպքերը, որոնք նախորդեցին Ավարայրին, թվարկվում են հետևյալ հերթականությամբ:

Առաջինն Անգղ գյուղաքաղաքի դեպքերն էին, որոնք ժողովրդի տարերային ցասումի դրսևորում էին, իսկ Վարդանն առաջին մարտական ընդհարումն ունեցել է Ջարեհավանում: Երկրորդը Ատրպատականի մարզպան Սեբուխտի հետ ընդհարումն էր, որը կայծակնային հարձակման հետևանքով Վարդանին ու նրա զորքին բերեց հաղթանակը:

Դեմիրճյանի համոզմամբ Վարդան Մամիկոնյանի ամենամեծ ձեռնարկումն Ավարայրի ճակատամարտն էր, «ուր նա փայլում է իբրև հիանալի զորավար և ստրատեգ»²⁴:

Դեմիրճյանը, վերլուծելով Ավարայրի հերոսամարտը, ի տարբերություն Եղիշեի²⁵, հայերի հաղթանակը չի համարում բարոյական, այլ ռազմական ու փաստերով հիմնավորում է իր եզրահանգումը:

Վարդանը գործել է շատ արագ ու գործնականորեն պարզելով, որ դրսից օգնություն չի լինելու, նա հենվում է աշխարհազորի վրա և 66 հազարանոց բանակը շարժում է դեպի Յայաստանի սահմանները: Դեմիրճյանը շեշտում է. «Վարդանը

²⁴ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XII, էջ 336:

²⁵ Եղիշեն գրում է. «Քանզի որ եթե կողմ էր, որ յաղթեաց, և կողմ էր, որ պարտեցաւ, այլ քաջս ելեալ՝ երկոքին կողմանքն ի պարտութիւն մատնեցան» (տե՛ս Եղիշե, Վասն Վարդանայ և Յայոց պատերազմին, էջ 240):

գնում էր ոչ հասարակ մի ընդհարման, նա գնում էր վճռական մարտի բռնվելու իր ժամանակի ամենահզոր պետության բանակի հետ»²⁶: Կամավորական խմբերը ոչ միայն չեն ընկճում Վարդանին, ընդհակառակը, նա իրեն զգում է որպես ժողովրդական զորավար, որը Հազկերտի դեմ էր տանում հայ ժողովրդին՝ երկրի արմատը:²⁷ Վարդանը հայ զորքին տանում էր հաղթելու: Գրողը, հենվելով Եղիշեի հաղորդած փաստի վրա, ներկայացնում է կռվող կողմերի զոհերի քանակը: Հայերից սպանվում են 1036 մարդ, իսկ պարսիկներից 3544 հոգի: Եթե հայերից ընկան այնպիսի նշանավոր նախարարներ, ինչպիսիք էին Վարդան Մամիկոնյանը, Խորեն Խոռխոռունին, Արտակ Պալունին, Հնայակ Դիմաքսյանը, Ներսեհ Քաջբերունին, Վահան Գնունին, Արսեն Ընծայեցին, Գարեգին Սրվանձտյանը և այլ ավագներ, ապա պարսիկներից զոհվեցին 9 նշանավոր զորավարներ:

Դեմիրճյանն իրավացիորեն նկատում է, որ մարտը չվերջացավ Ավարայրում. դրան հաջորդեցին պարտիզանական կռիվներ լեռնադաշտերում ու մոտակա ձորերում. «Հազկերտը պարտվեց թե՛ քաղաքականապես և թե՛ ռազմականապես»²⁸: Արցախի անտառներում ամրացած հայերն ամենամեծ հարվածները հասցրին պարսիկներին:

Պատմավիպասանը թվարկում է այն զիջումները, որոնք Հազկերտն արեց Ավարայրից հետո: Հայ հոգևորականներին դատելուց ու պատժելուց հետո նրանց մի մասին արծակեց

²⁶ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XII, էջ 338:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 340:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 348:

տուն վերադառնալու: Հայ հոգևորականների մի մասը նահատակվեցին դատի ժամանակ իրենց շատ ըմբոստ պահելու հետևանքով: «Պարտվեցին Վասակն ու նրա հետ բոլոր կուսակիցներն անհետացան: Մնացին Վարդանանք»²⁹: Դեմիրճյանը շատ է կարևորում այն փաստը, թե Վարդանի ջանքերով հայ ժողովուրդը ձեռք բերեց ճիշտ դիրքորոշում՝ կատարյալ ազգային գիտակցություն, որը զարթնել էր պարսկական ճնշումների հետևանքով քրիստոնեության ընդունումով, գրերի գյուտով, հայկական դպրոցներով ու ազգային մատենագրությամբ: Նա համոզված է նաև, թե Վարդանի դիրքորոշումը էական դեր կատարեց հարևան ժողովուրդների՝ վրացիների ու աղվանների քաղաքական-մշակութային կյանքում:

Վարդանանք քրիստոնեությունը պաշտպանեցին ոչ միայն Հայաստանում, այլև Անդրկովկասում և Առաջավոր Ասիայում:

Լիովին ուսումնասիրելով Վարդանանց պատերազմը՝ մեծ գրողն այն գեղարվեստորեն անմահացրեց իր գլուխգործոցում՝ «Վարդանանքում», որը ցարդ մնում է հայ պատմավիպասանության պսակը:

Դեռևս մինչև «Վարդանանքը» Եղիշե Չարենցը շատ բարձր գնահատական է տվել Դ. Դեմիրճյանի երկերի լեզվին. «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունների լեզուն բնորոշ է նրանով, որ նրա հիմքում լինելով գրական մաքուր լեզու (և իր այս կողմով հարելով լեզվական ընդհանուր «տերյանական» տիպին)՝ կրում է իր մեջ մեր լեզվի՝ իբրև ազգային ձևի հատկանշական էլեմենտների օգտագործման շատ հարուստ

²⁹ Նույն տեղում, էջ 349:

փորձ, և հենց այս է Դեր. Դեմիրճյանի լեզվի ամենամեծ արժեքը մեր գրականության մեջ»³⁰:

Ե. Չարենցի օրերին արդեն Դեմիրճյանի գործերում առկա էր Եղիշեի մատյանի ոսկեդեմիկ լեզվի ազդեցությունը, որն առավել շքեղորեն դրսևորվեց «Վարդանանքում»:

Պատմական վիպակ է Մուրացանի «Անդրեաս երեցը», որը ճիշտ վերլուծելու համար պայման է XVII դարասկզբի Հայաստանի պատմական իրականության ճշգրիտ իմացությունը: XVII դարում Հայաստանը բաժանված էր երկու մահմեդական տերությունների միջև՝ Արևմտյան Հայաստանը՝ Թուրքիայի, իսկ Արևելյանը՝ Պարսկաստանի: «Անդրեաս երեց» վիպակի գործողությունները տեղի են ունենում 1617 թվականի նոյեմբերի 18-ին Հայաստանի պարսկահպատակ մասում՝ Ագուլիս գյուղաքաղաքում, որը վաճառաշահ բնակավայր էր. նրա վաճառականներն առևտուր էին իրականացնում Արևելքից մինչև Եվրոպա: Շահ Աբասը կամ Շահ Աբաս Մեծը շատ մեծ դեր է կատարել Իրանը զարգացնելու գործում: Նա կարողացավ Թուրքիայից և հարևան երկրներից խլել այն տարածքները, որոնք մի ժամանակ պատկանել էին Իրանին, ու հզորացրեց իր բանակը: Շահ Աբասը հայերին դիտեց որպես կարող մի ուժ, որն իրեն պետք է օգներ սեփական ազգային շահերում: Նրա լավագույն զորահրամանատարների մեջ կային հայեր, որոնց շատ էր վստահում: Նա Եվրոպայում բացեց դեսպանատներ, և գրեթե բոլոր դեսպանները հայեր էին, որովհետև նրանք տիրապետում էին եվրոպական լեզուներին: Իր տնտեսական շահերի համար Շահ Աբասը կազմակերպեց հայերի սարսա-

³⁰ Ե. Չարենց, Գրականության մասին, Երևան, 1957, էջ 197:

փելի տեղահանություն. Արարատյան հսկա նահանգը հայաթափեց և բռնի տեղափոխեց Պարսկաստանի խորքերը: Նպատակն էր հայերի միջոցով իր երկրում զարգացնել արհեստներն ու առևտուրը: Հայաթափեց նաև Ջուղա վաճառաշահ քաղաքը, որի բնակիչներին տեղափոխեց առավել զգուշությամբ և առավել հոգատար: «Անդրեաս երեց» վիպակը պատմում է Շահ Աբասի՝ Ազուլիս կատարած այցի և դրա հետևանքների մասին: Սուրացանը նյութ քաղել է Առաքել Դավրիժեցու «Հայոց պատմության» «Տեր Անդրեաս քահանայի մասին» վկայաբանական հատվածից³²:

Ի դեպ կարող էր օգտված լինել նաև «Յայսմաուրքից», որովհետև Անդրեաս երեցը նահատակվելուց անմիջապես հետո հայոց եկեղեցու կողմից հռչակվում է ազգային սուրբ: Եվ քանի որ «Յայսմաուրքը» հոգևոր տոների օրացույց է, այդ օրացույցում Անդրեասը գտնում է իր արժանավոր տեղը՝ բնականաբար իր կյանքի ու մահվան մանրամասն նկարագրությամբ, այսինքն՝ իր վկայաբանությամբ: «Անդրեաս երեցը» չի կարող վեպ համարվել այն պարզ պատճառով, որ նրա ծավալը համապատասխանում է վիպակի, և նկարագրված դեպքերը շատ կարճ ժամանակահատվածի պատմություն են:

Վիպակի կենտրոնական դեմքն Անդրեասն է, որը գեղեցիկ, խելացի, քրիստոնեական մարդասիրությամբ լեցուն հայրենասեր մի հոգևորական էր, ամուսնացած, կյանքը սիրող և սրբորեն իր հոգևոր առաքելությունը կատարող: Եթե Շահ Աբասի այցելության հետ կապված չարաբաստիկ դեպքը չլիներ, գուցե նա ապրեր մինչև խորին ծերություն: Երբ շահը

³² Տե՛ս Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Երևան, 1988, էջ 278-275:

գալիս է Ազուլիս, ընդունված սովորության համաձայն, գյուղաքաղաքի բնակիչներն ընծաներով ելնում են ընդառաջ. բոլորից առաջ գնում են Անդրեասի դպրոցի տղաները, ովքեր տանում էին այրվող մոմերը: Շահը նկատում է, որ տղաների գլուխները խուզած են և վերքոտ: Երբ ուզում է իմանալ, թե ով է այդօրինակ ձեռնարկի հեղինակը, որպեսզի պատժի նրան, տեր Անդրեասն ինքնական իր վրա է վերցնում հանցանքը. «Իսկ տեր Անդրեասը մտքում խորհում էր. եթե ծնողներին մեղադրեմ, նրանց կսպանեն և մանուկներին կհափշտակեն, եթե մեկ ուրիշի մեղադրեմ, նրան կսպանեն, իսկ այդ կդառնա ինձ համար խղճմտանքի անփարատելի ցավ ըստ սուրբ ավետարանի վկայության, թե «Լավ է, մի մարդ մեռնի, որ ամբողջ ժողովուրդը չկորչի»»³¹: Սա է Անդրեասի նահատակության պատճառն ըստ վկայաբանության: Մուրացանը, օգտվելով վկայաբանության մեջ եղած այն փաստից, թե շահին մոտիկ մարդիկ քրիստոնյաների դեմ ունեցած բնական նախանձի պատճառով ավելի ևս գրգռեցին ու զայրացրին քրիստոնյաների դեմ թագավորի ցասումը»³², վիպական գործողության մեջ է դնում մատնիչի կերպար, որը գաղտնի սիրահարված էր Անդրեաս երեցի գեղեցիկ կնոջը, և միջադեպը հարմար առիթ էր նրան տիրանալու, մատնիչը մեղքը գցում է Անդրեասի վրա:

Ա. Դավրիժեցու վկայաբանությունն ստեղծված է ըստ գրական այդ տեսակին հատուկ կանոնի՝ քրիստոնյա նահատակն ինքնական է իր վրա վերցնում ծնողների մեղքը: Այս հանգամանքն ավելի է վեհացնում կերպարը: Վիպակի մեջ կան

³¹ Նույն տեղում, էջ 281:

³² Նույն տեղում, էջ 280:

տարբեր գործող անձինք, ճշգրտորեն է պատկերված XVII դարի հայ կենցաղը, որը լիովին տեսանելի է մտովի այդ դարը տեղափոխված ընթերցողի համար:

Մուրացանի վիպակուն առավել շեշտված է Անդրեասի վարքագծի հայրենասիրական ուղղվածությունը. Անդրեասն ընդվզում է մահմեդական բռնակալի դեմ, որովհետև գիտակցում է՝ դավաճանել ազգային կրոնին նշանակում է դավաճանել սեփական ազգին: Վիպակի մեջ Անդրեասի կերպարում կրոնական մոլեռանդության նշույլ անգամ չկա, և այս առումով վիպակը հեռանում է վկայաբանությունից:

Փաստորեն Մուրացանի համար Անդրեասն ազգային հերոսի կերպար է, ինչպես Սամվելը՝ Րաֆֆու համար: Անդրեաս երեցի վարքագիծը Մուրացանի համար ազգային ճիշտ դաստիարակություն տալու միջոց էր: Նա հայ կանանց դաստիարակում էր Ռուզանի կերպարով, որը համանուն դրամայի գլխավոր հերոսուհին է, իսկ հայ երիտասարդներին՝ Անդրեաս երեցի ու Գևորգ Մարգպետունու կերպարներով:

ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ԵՎ ՆՈՎԵԼԻ ՎԵՐԼՈՒԾԱԿԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐԸ

Ե՛վ նովելը, և՛ պատմվածքը պատկանում են էպիկական սեռին, այսինքն՝ պատմողական բովանդակություն ունեն, և հեշտ է մտապահել նրանց բովանդակությունը ու դա վերարտադրել: Պատահական չէ ուսուցողական նպատակով ընդունված ավանդույթը դպրոցներում. անկախ թե ինչ ազգային դպրոց է, մտքերը ճիշտ շարադրելն ուսուցանում են փոխադրություններ հանձնարարելով՝ ըստ պատմվածքի կամ նովելի: Եթե աշակերտը կարողանում է գրողի պատմելաձևին մոտիկ, բնականաբար ավելի սեղմ ծավալի մեջ ներկայացնել նովելը կամ պատմվածքը, նրա մտածելակերպի և լեզվական կարողությունների մեջ սկսում են ձևավորվել գեղարվեստական պատկերավորման տարրերը: Իմիջիայլոց նկարչության, քանդակագործության ուսուցողական գործընթացում ընդունված է սովորողի առաջին քայլերը կազմակերպել՝ ընդօրինակելով մեծ վարպետների գլուխգործոցները: Եվ եթե սկսնակ նկարիչը կամ քանդակագործը կարող է շատ նման ընդօրինակել Ռեմբրանտի որևէ նկարը կամ Միքելանջելոյի որևէ արձանը, երաշխիք է, որ նա ի վիճակի կլինի դրա հիման վրա ստեղծել իր սեփական ոճը: Իտալական Վերածննդի տիտան Միքելանջելոյի կենսագրությունից իմանում ենք, որ նա արվեստում իր առաջին քայլերը կատարել է նախորդ շրջանի նշանավոր վարպետների գործերն ընդօրինակելով:

Պատմվածքը հայ գրականության մեջ հանդես եկավ XIX դարում, սակայն նրա արմատները ձգվում են մինչև միջնադար: Հայ միջնադարյան գրույցներն արդեն նախադուռն էին

պատմվածքի գրական տեսակի: Պատմվածքի մեջ ներկայացվում է կյանքի կոնկրետ մի դրվագը, և այն աչքի չի ընկնում գործող անձանց բազմազանությամբ ու քանակով: Հայ պատմվածքի հետաքրքիր օրինակ է ստեղծել Ռաֆայել Պատկանյանը «Փոռսուխին Ավագը» խորագրով՝ զետեղված «Նոր-Նախիջևանի պատմվածքներ» շարքում: Իրավասու, հոգաբարձու, բանբասարանի անդամ Փոռսուխին Ավագն ընկնում է Եվրոպա՝ Վիեննա, Փարիզ, Ստրասբուրգ, որոնք բոլորովին ուրիշ աշխարհ էին իր համար, օտար էին կենցաղն ու մարդկային հարաբերությունները: Փոռսուխին Ավագին բոլորովին չեն հետաքրքրել եվրոպական այդ քաղաքների հռչակավոր մշակութային վայրերը, նրա միտքը շարունակ պտտվել է ուտելու շուրջը, և նա անվերջ հիշում է Ռոստովի «աբժոռնիյ ռյադը», ուր մարդուն տալիս են էժան կերակուր՝ միս, կաղամբ, ճակնդեղ, սոխ, գետնախնձոր, և ամենը առատ, իսկ Փարիզում մարդիկ ուտում են շատ քիչ և սովից փրկվելու համար Փոռսուխին Ավագը գնում է առլեքին, որը դուլլերով էր՝ լցված հարուստ տների և թանկ հյուրանոցների հյուրերի ամաններից ավելացած ուտելիքներով: Պատմվածքի պատումն ավարտվում է հեղինակի խոր հիասթափության դրսևորումով՝ կապված Նոր Նախիջևանը կառավարող Փոռսուխ Ավագների հետ. «Ովքե՞ր են քո քաղաքդ կառավարողները - Փոռսուխ Ավագները, ովքե՞ր են քո բանկդ շահագործողները - Փոռսուխ Ավագները, ովքե՞ր են քաղաքի վարչությանդ ձայնավորները - Փոռսուխ Ավագներ. ովքե՞ր են քո դպրոցներիդ հոգաբարձուները - Փոռսուխ Ավագներ:

Հետո՞, ի՞նչ զարմանալու բան կա, որ ամբողջ քաղաքը դարձել է մի 5-6 հազար Փոռսուխ Ավագներով լցված աղբանոց¹...

Հովհաննես Թումանյանն ու Ավետիք Իսահակյանն ունեն ընտիր պատմվածքներ, որոնց մի մասը հիշեցնում են արձակ բանաստեղծություններ: Թումանյանի որոշ պատմվածքներ ներկայացնում են կենդանական աշխարհը. այդ կարգի պատմվածքները նպատակ ունեն մարդու մեջ գութ շարժելու դեպի կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչները, մյուս կողմից էլ՝ մարդուն ավելի մարդկային դարձնելու հենց իր նմանի նկատմամբ: Թումանյանի «Մերոնք» պատմվածաշարում ներկայացված են գրողի ապրած ժամանակաշրջանի հայ գյուղի ամենահրատապ խնդիրները: Այդ խնդիրներից մեկն էր ծայրահեղ տգիտությունը, որը խոսում ձևով պատկերված է «Նեսոյի քարաբաղնիսը» պատմվածքում:

Նեսոն պատմվածքի հիմնական դեմքն է, որը փորձում է բուժել հիվանդ Կիրակոսին իր վայրենի մեթոդով. «Շորերով փաթաթած եռման ջրով լիքը պղինձն ու հիվանդին դրին իրար հետ, կարմրած քարերը լցրին ջրի մեջ. քարերը թշնամի, ամպի նման գոլորշին սկսեց բարձրանալ, շտապով վերմակները ծածկեցին ու չորս կողմից վրեն պինդ նստեցին»²: Քարաբաղնիսը խեղդամահ է անում Կիրակոսին, և Նեսոն էլ չի գիտակցում, թե մահն իր տգիտության հետևանքն է. նրան գյուղացիներն արդարացնում են՝ ասելով.

¹ Ռ. Պատկանյան, Երկեր, Երևան, 1980, էջ 555:

² Հովհ. Թումանյան, Ընտիր երկեր, հ. II, Երևան, 1985, էջ 57:

- Տո՛ դե ճակատի գիր ա էլի, հո նրանց էլ Նեսոն չի խեղդել³:

«Իմ ընկեր Նեսոն» պատմվածքում Թունանյանը հայ գյուղի ծանր կյանքի նոր ծալքեր է բացում: Աղքատությունը տաղանդավոր մանուկ Նեսոյին զրկում է իր տաղանդը կյանքում օգտագործելու հնարավորությունից: Գյուղի այս կամ այն չափով ապահով ընտանիքի երեխաները կարողանում են դպրոց գնալ, կրթվել: Նեսոն, որ երեխաների մեջ ամենաընդունակն էր, զրկվում է դպրոցից. հայրն ի վիճակի չէր վճարելու ուսման վարձը, և այդ իսկ պատճառով Նեսոն կորցնում է աստվածային իր ձիրքը. «Եվ դեռ ականջումս է նրա հոր ձենը, որ կանչում էր.- Կա ո՛չ, կա ո՛չ, այ՛ ոչ ու փուչ, ո՞րտեղից տամ... Երեք մանեթ ունենամ՝ կտանեն հացի կտամ, կբերեն կուտեք, հրես մնացել եք սոված նստած. կա ո՛չ...»⁴:

Տարիներ անց այդ պայծառ երևակայությամբ մանուկը վերածվում է սովորական գողի, այսինքն՝ Նեսոն դառնում է աղքատության զոհը:

Հայ պատմվածքի զարգացման մեջ շատ մեծ դեր է կատարել Ակսել Բակունցը. նա կատարելագործեց պատմվածքի լեզուն՝ հնարավորինս ավելի անթերի դարձնելով այն: Նրա «Միրհավ» պատմվածքն ապագա չունեցող սիրո մի անմոռաց պատմություն է: Պատմվածքը վերհուշ է: Ուշ աշուն է, Դիլան դային փակում է հնձանի դուռը, և քանի որ ինքն արդեն ծերացել է, ու մահվան գաղափարը՝ ավելի մոտեցել, ապա մտածում է՝ արդյոք եկող գարնանն ինքը բացելո՞ւ է այդ դուռը, թե՛ ոչ:

³ Նույն տեղում, էջ 59:

⁴ Նույն տեղում, էջ 90:

Դիլան դայու համար հնձանը սրբազան մի վայր է, որովհետև հենց հնձանում է տեղի ունեցել նրա կյանքի ամենահուզիչ և անմոռաց դեպքը. սիրո հեթանոսական հանդիպումն իր մանկության օրերի և ամբողջ կյանքի սիրելի էակի՝ Սոնայի հետ: Պատմվածքից իմանում ենք, որ մանուկ օրերին նրանք շատ ջերմ էին իրար հետ, միասին խաղում էին, և մանկական խաղերը վերածվում է ամենանրբին զգացմանը՝ փոխադարձ սիրուն: Բակունցի պատմվածքում կա մի նախադասություն, որը սպառնիչ ու պատկերավոր ներկայացնում է Դիլանի ու Սոնայի անաղարտ ու գեղեցիկ սերը, որի մեջ, բացի մարմնական ձգողությունից, առկա է հոգևոր կապի գեղեցկությունը. *«Նրանք մանկության ընկերներ էին, և նրանց սերը ծնվել էր նույնքան աննկատ, ինչպես մի գիշերում բացվում է մուգ մանուշակը»⁵*:

«Ալպիական մանուշակում» վերստին փայլում է Բակունցի՝ կյանքը գեղագիտական դիտակետից պատկերելու անկրկնելի վարպետությունը: Նա հայ գեղջկուհուն համեմատում է ալպիական մանուշակի հետ: Վրանաբնակ հայ գեղջկուհին ուներ դասական գեղեցկուհու բոլոր բարեմասնությունները, նա գեղեցիկ էր նաև ներքնապես: Ալպիական մանուշակ հիշեցնող կինը և՛ հյուրերի մոտ, և՛ ամուսնու բռի ծեծից հետո պահպանում է իր ներքին գեղեցկությունը. «Սուրմաները զրնգացին, ցնցվեցին կնոջ երկար ծամերը: Եռոտանու վրա դրած թեյամանը թեքվեց: Մահակի ջարդված ծայրը թռավ ծալքի վրա: Կինն աղաղակ չհանեց, այլ ցավից գալարվեց: Նա ձեռքը թիկունքին տարավ, ապա դուրս եկավ վրանի դռանը

⁵ Ակ. Բակունց, Երկեր, Երևան, 1955, էջ 230:

անձայն հեկեկալու»⁶: Բակունցի այս պատմվածքում գեղագիտական ընկալումն առաջնային մտասևեռում է:

* *
*

Նովելն ու պատմվածքը շատ նման են, տարբերությունը միայն ավարտի մեջ է. նովելի ավարտը շատ հանկարծակի է, թվում է, թե ընթերցողը չի էլ սպասում նման ավարտ:

Համաշխարհային գրականության մեջ դասական նովելի նշանավոր դեմք է Գի դը Մոպասանը:

Հայ գրականության մեջ նովելի առաջին օրինակներին հանդիպում ենք Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» մեջ, ուր գետեղված են Հոհան Եպիսկոպոսին նվիրված երեք նովելները, որոնք համապատասխանում են նովելի գրական տեսակին: Առաջին նովելում Հոհանն ավազակից խլում է ձին, նրան բռնությամբ կարգում երեց՝ առանց իմանալու, որ նա կնքված էլ չէ, ու երբ այդ փաստը հայտնի է դառնում, ու ավազակը ձին հետ է պահանջում, Հոհանը ճարպկորեն գտնում է ելքը. «Հոհանը ասաց. «Մի սափորով ջուր բերեք»: Ջուրը առավ ածեց նրա գլխին ու ասաց. «Գնա՛, ահա քեզ մկրտեցի»: Եվ այսպես իսկույն նրան իր մոտից հեռացրեց»⁷:

Երկրորդ նովելում Հոհանը, փոխանակ այգին օրհնելու, անիծում է, որ փուշ ու տատասկ աճեն այգում, սակայն հակա-

⁶ Նույն տեղում, էջ 197:

⁷ Փավստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, Թարգմանությունը և ծանոթությունները Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1987, էջ 409:

դարձ անեծքով փուշ ու տատասկը հայտնվում են նրա մարմնի վրա՝ որպես վերքեր: Հոհանն այդ վերքերից ազատվում է միայն այն ժամանակ, երբ անիծող այգեպանը հետ է վերցնում իր անեծքը. «Իսկ այգեպանն ասում էր. «Ես ո՞վ եմ, որ կարողանամ մեկին օրհնել կամ անիծել, այն էլ եպիսկոպոս մարդու»: Իսկ Հոհանը բռնադատում էր նրան այն աստիճան, որ նա վեր կացավ աղոթքի և ասաց. «Տ՛եր Աստված, դու գիտես, որ ես մեղավոր, անարժան մարդ եմ. չգիտեմ՝ ինչպես ընկա այս փորձանքի մեջ. դու ինձ փրկի՛ր այս չարից, որովհետև ասում են, թե դու եպիսկոպոս մարդուն անիծեցիր, և քո խոսքով այս բանն եղավ: ...Երբ նա այս ասաց՝ եպիսկոպոսն իսկույն բժշկվեց և բոլոր մարմնից սկսեց փուշը դուրս թափվել. նա նման էր խոտերի փշի: Նա անմիջապես ցավից բժշկվեց և առողջ վեր կացավ»⁸:

Իսկ երրորդ նովելում Հոհանը խեղկատակությամբ հայոց թագավորներից կալվածքների և գյուղերի պարզևագրեր է ստանում:

Առաջին նովելում թվում է, թե Հոհանը ձին պետք է վերադարձներ, որովհետև, իրոք, չկնքված երեց լինել հնարավոր չէ:

Սակայն Հոհանը ելքը գտնում է՝ մի սափոր ջուր լցնելով ավազակի գլխին, և կնքում է նրան՝ խախտելով կնունքի ծեսը. սա անսպասելի լուծում է:

Երկրորդ նովելում, չկարողանալով ազատվել իր վերքերից, Հոհանը խնդրում է, որ գյուղացին հետ վերցնի իր անեծքը: Գյուղացին կարող էր հետ չվերցնել. նա նույնիսկ համոզված էլ չի, թե իր անեծքը հետ վերցնելով հարցը լուծվում է, որովհետև

⁸ Նույն տեղում:

ինքը մի սովորական մարդ է, սակայն, երբ այգեգործն անեծքը հետ է վերցնում, Հոհանը բուժվում է:

Երրորդ նովելում Հոհանը կարող էր ուղտի ձայն հանելով, թագավորների առաջ չորեքթաթ քայլելով, խեղկատակությամբ պահանջներ ներկայացնել թագավորներին, սակայն չստանալ դրանք, բայց ստանում է գյուղեր ու ագարակներ:

Հայ գրականագետները ժամանակի ընթացքում Նար-Դոսի «Մեր թաղը» պատմվածաշարն անվանեցին նովելաշար: Ի դեպ՝ Նար-Դոսն իր ողջ ստեղծագործության մեջ ամենից ավելի հաջողված է համարում «Մեր թաղը» շարքը, որովհետև նրանում դրված են համամարդկային խնդիրներ, հենց այդպիսին են մեծ քաղաքների ծայրամասերում ընկած աղքատ բնակիչների կենցաղն ու վարքագիծը, երբ տնտեսական անասելի ծանր պայմաններից մարդը կորցնում է հոգու հարստությունը և իջնում է անասնական բնազդների մակարդակի: Այդ երևույթը դեռ XIII դարում հրաշալի է պատկերել իմաստուն բանաստեղծ Ֆրիկը՝ ներկայացնելով թաթարական լծի ծանրությունը հայ ժողովրդի կյանքում.

*Քսան տարի դար քաշեցաք,
Որ հալեցաւ ոսկր ու մորթի:
Լոկ շնչաւոր ենք մընացել,
Խելք, զգայարանք ի մեզ չերելին.⁹*

⁹ Ֆրիկ, Տաղեր, Երևան, 1982, էջ 75:

«Մեր թաղը» շարքում պատկերված մարդիկ նույնությամբ կարող էին լինել մեծ քաղաքների հետամնաց արվարձաններում՝ ապրելով կեղտի, տգիտության և թշվառության մեջ: Նար-Դոսի այս պատմվածքներում, որոնց կարելի է նույն կոչել, ավարտն անսպասելի է: «Յոգուն վրա հասավ» նովելում թվում է, թե նախշքար Դավիթը ոգելից խմիչքի ծարավից կարող է մեռնել, ուր որ է ավանդելու է հոգին, սակայն ներս է մտնում նրա փոքրիկ տղան՝ Ակոբը, և մորն է ուզում տալ առաջին վաստակը՝ քսան կոպեկը. Դավիթը թռցնում է այդ փողն ու անհետանում:

«Սև փողերի տոկոսը» նովելում մայրն իրեն օտարացած որդուց ստանում է մի քանի սև գրոշներ և ինչ-որ տեղ գոհանում է Աստծուն, որ որդին հիշել է իրեն, սակայն հաջորդ օրը պարզվում է, որ որդին գողացել է մոր ապրուստի միակ միջոցը՝ հավերին: Դրա համար էլ նովելը դիպուկ ձևով կոչվում է «Սև փողերի տոկոսը»:

Արևմտահայ գրականության մեջ նովելի մեծ վարպետ է Գրիգոր Զոհրապը, որի նովելներն էլ ունեն հանկարծակի ու անսպասելի ավարտ:

«Զաբուղոն» նովելի արտասովոր գողը, երբ տեսնում է սիրած աղջկա դավաճանությունը, այլևս անիմաստ է համարում իր ազատությունը բանտից և ինքնակամ հանձնվում է բանտին՝ չսպանելով իր ախոյանին: Որքան համոզիչ է Զոհրապը նկարագրում վրեժի զգացման փոխվելը խոր արհամարհանքի. «Եվ իր սիրտը լեցնող արհամարհանքին առջև վրեժի գաղափարը կը թուլանա. ձեռքը կը քաշե դանակին բունեն, զոր իր պրկված մատները կիսովին դուրս քաշած էին գոտին. ո՛չ, չեն արժեր ասոնք իր զայրույթը, ու կամացուկ դուրս կ'ելլե կրկին...

Արշալույսին հետ՝ վարանոտ քայլերով ետ կը դառնա իր բանտին նորեն, որուն դրան առջև կը գտնեն զինքը առտուն ու ներս կ'առնեն»¹⁰:

«Ճիտին պարտքը» նովելում սնանկացած առևտրական Յուսեփ աղան, որն իր երկու աղջիկների նկատմամբ ունեցած անմնացորդ նվիրումով հիշեցնում է Բալզակի Յայր Գորիոյին, այլևս ելք չունենալով, ինքնասպան է լինում ծովում՝ վզից կախելով ծանր քարերով լեցուն պայուսակը. ու ջրախեղդի բացված աչքերին լիալուսինը երևում է որպես կլոր ու հսկա արծաթե դրամ. «Ծովուն վրա կը ծփար, կ'օրորվեր, կը տատաներ, կռնակին վրա պառկած, բոլոր հասակովը ջուրին երեսը, գեր մարդ մըն էր ասիկա, մեծ մեծ բացված, կարծես թե զարմացած աչքերով ու անթարթ, համառ նայվածքով մը դեպի երկինք՝ ուր լուսինը, իր տասնըհինգին մեջ, արծաթե կլոր ու հսկա դրամի մը պես կը փայլեր»¹¹:

¹⁰ Գրիգոր Ջոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ. I, Երևան, 1962, էջ 239:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 88-89:

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

Դրամատիկական սեռը՝ իր հիմնական երեք տեսակներով՝ ողբերգություն, կատակերգություն, դրամա, որոշ չափով ընդգրկված է ավագ դպրոցի ծրագրում: Առաջին հերթին ծրագրային է հայ դասական դրամայի գլուխգործոցներից մեկը՝ Շիրվանզադեի «Պատվի համարը»: Ակնարկային ձևով աշակերտները ծանոթանում են Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգությանը, Մուրացանի «Ռուզան» դրամային, Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարին»: Ծրագրային են նաև Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունը և Լևոն Շանթի «Հին աստվածները»: Ցավոք, դպրոցական ծրագրում ընդգրկված չէ Գ. Սունդուկյանի «Պեպոն», որը թարգմանված է մի շարք լեզուներով: Մաքսիմ Գորկին ուշադիր խմբագրել է «Պեպոյի» ռուսերեն թարգմանությունը և խոստովանել է, որ ինքը սիրով կխաղար Պեպոյի դերը: «Պեպո» պիեսն արժանացել է շատ նշանավոր գրողների և մշակութային գործիչների գնահատականին: Գրիգոր Արծրունին ասում է, թե նրանք, ովքեր չեն հավատում Պեպոյի՝ իրական մարդու կերպար լինելուն, ապա կարծում է, «թե Պեպոյի տիպը մեր հասարակության կյանքի խոր հետազոտության արդյունք է»:¹

Դրամայի գրական տեսակն անմիջականորեն կապված է թատրոնի հետ: Թատրոնը Հայաստանում եղել է դեռևս

¹ Գր. Արծրունի, Գրականություն, արվեստ, գեղագիտություն, Հոդվածների ժողովածու, Կազմող և խմբագիր՝ Յակ. Ի. Խաչիկյան, Երևան, 2009, էջ 79:

վաղընջական ժամանակներում: Այդ մասին վկայում են թե՛ անտիկ հեղինակները և թե՛ հայ մատենագիրները: Թատրոնի տեսության խնդիրները հայերին ծանոթ էին դեռ վաղ միջնադարում. այդ են հաստատում Դիոնիսիոս Թրակացու մեկնիչների գործերում եղած թատրոնի տեսության հատվածները:

Դավիթ Քերականը Դիոնիսիոս Թրակացու Քերականության մեկնության մեջ սահմանել է անտիկ թատրոնի երկու ժանրերը՝ ողբերգությունն ու կատակերգությունը:

ԴԱՎԻԹ ՔԵՐԱԿԱՆ **Ողբերգության մասին**

Ջի զողբերգութիւնն դիւցազնաբար վերծանեսցուք: Իսկ ողբերգութիւնն նոխագերգութիւնն ասի ըստ յունականին առ ի պաշտաւն առեալ Դիոնիսեայ ումեմն տուողի որթոյ, որ է պատմութիւնն յայտնի: Եւ է ողբերգութիւնդ ոչ աշխարական (ձայն գռեհկաց) քան թե արարուած քերդողացն վեհականաց զքաջաց գործեցեցեալ իրս եւ զարութիւնս պատմել ահաւորապէս եւ չքնաղ հանգոյն ըստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ դիւցազնաբար եւ ոչ կաղ ի կաղս ինչ եւ քամահելիս:

Կատակերգության մասին

Իսկ զկատակերգութիւնն (աշխարհաւրէն. կատակերգութիւն), որ է արարուածք քերդողացն ըստ իւրում պատշաճի, եւ բաժանի երկակի, ոմանց յանդիմանութիւն վատ կենցաղավա-

րութեան եւ ոմանց յաւժարութիւն ի բարի կենցաղավարութեան:²

Չեշտ տեսանելի է, որ դրամատիկական այս երկու ժանրերը սահմանված են այնպես, ինչպես ընկալվում են նաև այսօր:

Ինչպես նկատել է Գրիգոր Զոհրապը, «Պատվի համար» դրամայում սփռված են բուրժուազիայի բոլոր տիպերը:

Դրամատիկական երկերն առավել կյանք են ստանում բեմի վրա, հատկապես արհեստավարժ ու վարպետ բեմադրիչների ու դերասանների համատեղ ջանքերի շնորհիվ, սակայն նրանց հինքը գրականությունն է, որը հին թատրոնում դերասանին ու բեմադրիչին պարտավորեցնում էր բեմում բնագրից ոչինչ չփոխել. «Բնագրի անձեռնմխելիությունը կանոն է եղել 19-րդ դարի թատրոնում,– գրում է թատերագետ Յենրիկ Յովհաննիսյանը,– և այնուամենայնիվ, դրամատիկական երկն արժեքավորվել է թատրոնի ու նրան շրջապատող հասարակական իրականության համատեքստում ոչ այնքան որպես գրական փաստ, որքան ժամանակի բեմական մտածողության և խաղային կանոնի անդրադարձը»:³

«Պատվի համար» դրամայում, ինչպես «Քաոս» վեպում, ներկայացված է բուրժուական ընտանիքը՝ իր հակասություններով: Դրամատուրգները մեծ վարպետությամբ կարողանում են իրենց պիեսներում ստեղծել մի կերպար, որը ոչ թե մերկապարանոց, այլ բեմական գործողությունների ընթացքի

² Ն. Ադոնց, Երկեր, Գ, Երևան, 2008, էջ 89:

³ Յ. Յովհաննիսյան, Յայ թատրոնի պատմություն, XIX դ., Երևան, 2010, էջ 9:

մեջ դիպուկ բնութագրում է գործող անձանց: Այդ առումով «Պատվի համարում» ճիշտ գտնված կերպար է Սուրենը՝ Անդրեաս Էլիզբարովի կրտսեր որդին՝ ոսկի երիտասարդության ներկայացուցիչը, որը Անդերսենի հայտնի հեքիաթի մանկան նման կարող է բոլորի երեսին նետել ճշմարտությունը, ինչպես մանուկը բացականչում է, թե թագավորը մերկ է:

Սուրենը բնորոշում է իր երկու քույրերին՝ Մարգարիտին և Ռոզալիային, եղբորը՝ Բագրատին, հորը՝ Անդրեաս Էլիզբարովին, Օթարյանին և, վերջապես, քեռուն՝ Սաղաթելին: Սաղաթելին նա կոչում է Շեյլոկի խնամի. մորը դիմելով՝ քեռու մասին ասում է. «Մամա՛, մի՛ նեղանար, եղբայրդ մարդ չէ, այլ գայլի ախորժակից և աղվեսի խորամանկությունից կազմած վիճեգրետ»⁴:

Նույն կերպ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգության մեջ Նազարի էությունն ամենից իրատեսորեն ճանաչում է նրա կինը՝ Ուստիանը: Երբ դեռ ոչնչի չհասած, ծույլ, անբան, սին երագող ու պարծենկոտ Նազարի համար գյուղի հարևանուհին նախրապանի աշխատանք է առաջարկում, Ուստիանը պատասխանում է.

ՈՒՍԻԱՆ – Նազարը նախրապա՞ն, Դու մեղիք, իշխա՛ն ասա, սարդար, խա՛ն ասա, թե չէ նախրապանություն լայե՞ղ կանի:⁵

Արդեն թագավոր դարձած Նազարի հաջողությունների գաղտնիքը դարձյալ Ուստիանի հարցապնդումով է բացահայտվում.

⁴ «Հայ դրամատուրգիա», էջ 279:

⁵ Դ. Դեմիրճյան, Պատմվածքներ և պիեսներ, Երևան, 2003, էջ 159:

ՈՒՍՏԻԱՆ - Ասում ես բախտի բա՞ն, հը...

ՆԱԶԱՐ - Դրուստն ես ուզո՞ւմ: Մի ժամանակ կար, նեղը որ ընկնում էի, վախում էի: Վերջը տեսա, որ ամեն տեղ էլ դուրս եմ պրծնում: Հիմի էլ տեսնում եմ, որ հե՛րն անիծած, քե՛ֆ արա, մարդիկ էնքան սարսաղ են, որ ամեն տեղ էլ կպրծացնեն: Սարսաղ աշխարք է, սարսաղ մարդիկ: Աշխարքը էսպես սարսաղ է եկել, սարսաղ էլ պիտի գնա:⁶

Դրամատիկ երկում կարևոր է երկխոսությունը, ինչպես նաև մենախոսությունը: Երբեմն հերոսի ողջ էությունն արտահայտվում է հենց նրա մենախոսության մեջ, ինչպես Շեքսպիրի Համլետի «Լինել, թե չլինելը» կամ Սունդուկյանի «Գընա՛, Պեպո՛»-ն:

⁶ Նույն տեղում, էջ 210:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՆԻԿՈԼ ԱՂԲԱԼՅԱՆ Յ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ՔԱՋ ՆԱԶԱՐԸ»¹

Յովհ. Թումանյանի այս նոր գրքույկը նույնքան շնորհալի և հրահանգիչ գործ է, որքան այն բոլոր մանկական գրվածքները, որ դուրս են եկել նրա գրչի տակից: Յրատարակությունը ևս կատարված է սովորական խնամքով և զարդարված 6 գունավոր պատկերներով, որ նկարել է Ռոտտերը՝ միակ շնորհալի նկարիչը, որ օտարազգի լինելով՝ կարողանում է գույնի ու գծի շնորհիվ հաջողապես արտահայտել Կովկասի գրողների հղացումները:

Ինչդեռ նաև այս գրվածքի մեջ ևս օգտագործում է մեր ժողովրդական անգիր բանահյուսության անհատնում շտեմարանը՝ իր ընտրած նյութը մշակելով հայ ժողովրդի ոգով ու ոճով:

«Քաջ Նազարի» նյութն իր էությանը միջազգային է, բայց նա ստացել է իր հատուկ երանգը, մշակությունն ու մեկնությունը մեր ժողովրդի բերանում և Յովհ. Թումանյանի գրչի տակ:

Այս նյութի եվրոպական տարբերակն է «Անվախ դերձակը», որ տարիներ առաջ հրատարակված է հայերեն, նույնպես գունավոր պատկերներով և թարգմանված է հռչակավոր Գրիմ եղբայրների մշակած օրինակից: Նույն հեքիաթի տարբերակները կան նաև վրացերեն, թուրքերեն և քրդերեն:

¹ Քաղել ենք Ն. Աղբալյանի «Ընտրանի» գրքից (Կազմեց և ծանոթագրեց Գառնիկ Անանյանը, Երևան, 2005, էջ 59-67):

«Քաջ Նազարի» նյութը խորապես հոգեբանական է և իմաստասիրական. նա ցուցադրում է մի ամբողջ աշխարհայացք՝ հանդուգն ու տրտում: Մի Սերվանտես նրանից կարող էր կերտել մի նոր Դոն-Քիշոտ: Հովի. Թումանյանի ձգտումները այդքան խիզախ չեն. նրա նպատակը պարզ է. նա աշխատում է այդ նյութը տալ իր ազգային կերպարանքի մեջ, նույնքան խոշոր ու հիմնական գծերով, ինչպես մշակելով ստեղծել է հայ ժողովուրդը:

Ժողովրդական ստեղծագործությունը, սակայն, հաճախ ունենում է բազմաթիվ շեղումներ. նրա վրա նկատվում են մի քանի շերտեր, որոնք ժամանակի ընթացքում եկել նստել են բուն նյութի վրա և երբեմն ձևափոխել, բայց հաճախ կերպարանափոխել են նախնական հղացումը: Այդ շեղումներն ու շերտերը հիմա շատ դժվար է իրարից ջոկել, և միմիայն երկարամյա և ուշադիր քննությունը կարող է պարզել ու որոշել մի կողմից՝ նյութի հիմնական ընթացքը և նրա շեղումները, մյուս կողմից՝ նրա նախնական կերպարանքն ու հետագա շերտերը և սրանց նստելու ժամանակները:

Շատ է պատահում, որ մի որևէ սկզբնական նյութի հիմնական մոտիվը ժամանակի ընթացքում անտես է արվում. դրա պատճառը լինում են հոգեկան-բարոյական հեղաշրջումները. մինչդեռ մի որևէ երկրորդական արկած, ինչպես մի կորիզ, ընկնելով ժողովրդի երևակայության պարարտ հողի մեջ, աճում ու զարգանում է իբր անկախ մի ծառ, այնինչ ստեղծագործական բունը, որից անջատվել է նոր ծառի կորիզը, ինքն արդեն փտում է անհետ կամ թե փշրվել է արդեն ու դարձել մանրիկ առակներ, առածներ կամ առակածն խոսքեր:

Այդ է պատճառը, որ ժողովրդի բանահյուսության մեջ գտնված մի նյութ շատ հաճախ չի հանդիսանում մի ամբողջություն՝ իբր մարմնացում մի հիմնական գաղափարի, այլ երևում է մեզ իբր գաղափարների և ըմբռնումների խառնուրդ, որոնց պետք է իրարից զատել, և հատվածները լրացնել՝ մասից գուշակելով ամբողջը ճիշտ այնպես, ինչպես վարվում է փորձված ու հմուտ կենդանաբանը, երբ նախապատմական որևէ վայրում գտնելով երկրաբանական հին շրջաններում ապրող կենդանիների ոսկերտոիք՝ խառնված իրարու, մասամբ փոշիացած՝ մի ծնոտից կամ գանգոսկրից կարողանում է մտովին վերստեղծել ամբողջ կենդանին և մինչև իսկ բնորոշել նրա բնույթն ու կենցաղը:

Սրանից կարելի է տեսնել, որ ժողովրդական բանահյուսության ամեն արգասիք ենթակա է բազմադիմի մեկնության:

Եվ երբ այդ նյութին ձեռք է զարկում մի բանաստեղծ մշակելու դիտումով, ապա նրա տված մեկնությունը կախված է իր ըմբռնումից, ճաշակից և ազգային ոգու խորքը թափանցելու կարողությունից: Նյութի ըմբռնումն օգնում է նրան հմտորեն վերլուծել մի խառնուրդ, ջոկջկատել մասերը և մերժել, ինչ որ ավելորդ է՝ մեկնելով մի որոշ իդեայից, որ նա կարծում է, թե դրված է իր ընտրած նյութի հիմքում: Ազգային ոգու մեջ թափանցելու կարողությունը նպաստում է նրան մի քանի հնարավոր մեկնություններից ընտրել այն, որ ամենից լավ է հարմարում իր ժողովրդի մտայնությանը, աշխարհայացքին և պատմական փորձին: Իսկ ճաշակը թելադրում է նրան գեղարվեստական ամբողջություն կառուցանել այն հատվածներից, որ նա գտնում է հուն նյութի մեջ և նրան տալ ազգային ոգուն մտերիմ ձև:

Մենք ո՛չ ժամանակ, ո՛չ էլ հարմարություն ունենք համեմատելու բանաստեղծի մշակումը և հում նյութը՝ իր բոլոր հայ ու օտար տարբերակներով: Այդ պետք է թողնել ուրիշ օրերի. գուցե և ապագայի բանասերների, որոնք, անշուշտ, մի ժամանակ մասնակի հետազոտության նյութ կդարձնեն մեր մեծանուն բանաստեղծի ամեն մի քերթվածը, որ մեզ այսօր ներկայանում է իբր մի պարզ գործ, և որն, իրոք, խտացումն ու կարգավորումն է բազմաթիվ ապրումների և հայ ու օտար տարբերակների:

Այստեղ մենք այնքանը միայն կարող ենք ասել (օգտվելով իր բերանացի բացատրությունից), որ Հովհ. Թումանյանն այս հեքիաթի մշակության ժամանակ մտցրել է մի քանի մանրամասներ հարսանիքի տեսարանում: Բացի այդ՝ բուն նյութը նա զարդարել է երեք սիրուն երգերով, որոնցից մեկը ժողովրդական՝ միայն մի փոքրիկ հարմարացումով և մի սրամիտ բառախաղի հավելումով (Նազարը և իր Նազ-յարը):

Կարող ենք վկայել, որ իր ավելացրած մանրամասները չեն հակասում մեր ժողովրդի այդ ստեղծագործության բնույթին և հարազատությանը, ընդհակառակը, նրանք լրացնում են այն ազգային իմաստությունը, որով տոգորված է Քաջ Նազարի բազմաբովանդակ նյութը:

Բանաստեղծի հավելվածը մենք նկատում ենք մի տաղանդավոր անհատի մեկնություն, մի դարավոր առեղծվածի, մի իմաստալից պատասխան՝ մի դարավոր հարցի:

Չկա այստեղ ոչինչ անբնական և հակագեղարվեստական: Ուրիշ տաղանդավոր անհատներ՝ ժողովրդական պատմիչներ, նույնպես ծաղկեցրել են որևէ նոր արկածով կամ մանրամասնությամբ ժողովրդական այս կամ այն նյութը՝ իրենց ժամանա-

կի հայացքով մեկնաբանելով նրան ու լրացնելով թերի համարվածը: Երբ ասում են, թե ժողովրդական բանահյուսությունը հավաքական ստեղծագործության արդյունք է, այդ մտքով պետք է հասկանալ:

Քաջ Նազարի պատմությունը շատ պարզ է. վախկոտի մեկը, որ առանց կնոջ իրենց շենքն իսկ չէր կարող դուրս գալ գիշերով, մի քանի նպաստավոր արկածներից հետո, որտեղ իր մասնակցությունը լիովին կրավորական է, հասնում է փառքի և մեծության ու դառնում թագավոր: Յոթ հսկաներ ծառայում են նրան, հսկաների սիրուն քույրը նրա կինն է, ժողովուրդը նրա գովքն է երգում և աշխարհը նրա բռան մեջն է:

«Ասում են մինչև էսօր էլ դեռ ապրում ու թագավորում է Քաջ Նազարը: Ու երբ քաջությունից, խելքից, հանճարից մոտը խոսք են գցում, ծիծաղում է, ասում է.

– Ի՛նչ քաջություն, ի՛նչ խելք, ի՛նչ հանճար. դատարկ բաներ են բոլորը: Բանը մարդուս բախտն է: Բախտ ունե՞ս՝ քեփ արա:

Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեփ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում աշխարհի վրա (էջ 16)»:

Նազարը, որին կինը տանից դուրս էր արել, հարևանի իշին նստած, մտնում է անտառ. նա գոռում է վախից, իսկ դիմացից եկող գյուղացին, կարծելով, թե ավազակի է հանդիպել, ձին թողնում է ու փախչում: Նազարը դառնում է մի ձիու տեր:

Ընկնում է մի հարսանքատուն: Քահանան, կարդալով Նազարի դրոշակի վերտառությունը, թե մի զարկով ջարդում է հազար, Նազարենց գյուղի քահանայի ծաղրը հալած յուղի տեղ

է ընդունում և ահա վախկոտ Նազարը հասնում է պատվի ու հռչակի:

Յոթ հսկաներ, տեսնելով Նազարին իրենց ամրոցի տակ պառկած մեց-մեցակ և լսած լինելով նրա հռչակը, նրա ահից դողալը համարում են բարկության նշան, և ահա Նազարն ունի յոթ հսկա ծառա և նրանց սիրուն քրոջը՝ իբր նշանած:

Հսկաների աշխարհում մի վագր է լույս ընկել: Նազարը սարսափած ծառն է բարձրացել ու պատահմունքով վայր ընկել վագրի մեջքին: Վագրը վազում է խելահեղ: Նազարը հագիվ է իրեն պահում վագրի մեջքին, իսկ ժողովուրդը կարծում է, թե նա վագրին ձի է շինել ու վրան նստել: Եվ ահա Նազարի անօրինակ քաջության գովքն են երգում ամեն տեղ. նա դառնում է հսկաների քրոջ ամուսինը:

Հարևան թագավորը կռվի է գալիս հսկաների վրա, որ մերժել են իրենց քրոջը տալ իրեն: Նազարն իր ամեհի ձին պահել չի կարող. նա ձեռքը ձգում է մի ծառի ճյուղի, փտած ճյուղը մնում է ձեռին: Ձին վազում է դեպի թշնամին, և նրանք կարծում են, թե Նազարը հարձակվում է՝ ծառերն արմատախիլ անելով: Եվ ահա Նազարը՝ հաղթական ու թագավոր մի ամբողջ աշխարհի:

Այս է հեքիաթի բովանդակությունը: Բանաստեղծն իր կողմից տալիս է հետևյալ մանրամասները: Երբ հարսանքատանը իմանում են, թե իրենց անակնկալ հյուրը Քաջ Նազարն է, մարդիկ են գտնվում, որոնք ներկայանում են իբր հին ծանոթներ, պատմում են նրա քաջություններից, բացատրում են նրա ծառա չունենալն ու ժանգոտ սուր կապելը, խորհրդավոր մեկնություն են տալիս նրա ամենապարզ շարժումներին և ամենուրեք տարածում են նրա հռչակը:

Այս հեքիաթը մեծ առնչություն ունի Անդերսենի այն հեքիաթի հետ, ուր մի թագավոր հանդիսավոր թափորով անցնում է քաղաքի փողոցներով բոլորովին մերկ, իսկ ժողովուրդն ու պալատականները սքանչանում են նրա անտեսանելի ու նուրբ հագուստի վրա, մինչև մի մանուկ իր անմեղության մեջ բացականչում է. «բայց նա բոլորովին մե՛րկ է»:

Երկու հեքիաթում էլ մի նտավոր կուրություն, որ արդյունք է ինքնաներշնչման, իշխում է ամենքին: Ո՛չ թագավորի հպատակներն են տեսնում նրա մերկությունը, ո՛չ Նազարի շրջապատը՝ նրա ոչնչությունը:

Բայց եվրոպական հեքիաթում կա մի մանուկ, որ տեսնում է ճշմարտությունը, իսկ ասիական հեքիաթում միայն ձին է հասկանում, թե ի՞նչ անպետքի մեկն է նստած իր վրա:

Ավելի հեռուն չէր կարող գնալ մեր ժողովրդի սարկազմը. անբան անասունն ավելի իմաստուն է, քան բանական մարդը, որ չգիտե լավը վատից ջոկել, կեղծն ու իսկականը տարբերել և ստրկանալով իր իսկ ինքնաներշնչումին՝ դառնում է նազարների հլու հպատակը:

Եվրոպական հեքիաթում ամեն նոր սերունդ ճանաչում է հնի մերկությունը և այսպես կեղևում է մի պատրանքը մյուսի հետևից. ասիական հեքիաթում իշխում է անմխիթար անշարժությունը մի անգամ տիրապետած պատրանքների դեմ:

Բայց մեր «Քաջ Նազարի» համար սա մի շեղ իդեա է. բուն նյութը ապրում ու զարգանում է ուրիշ գաղափարով՝ բախտի իդեայով: Հեքիաթում ասվում է, որ աշխարհում քաջությունը, խելքն ու հանճարը ոչինչ են, բախտն է գլխավորը:

Արդ ի՞նչ է բախտը՝ մեր ժողովրդի այս հղացումին նայելով: Բախտն այլ բան չէ, քան հանգամանքների հաջող դասա-

վորություն և աննպաստի նպաստավոր մեկնություն: Շրջելով այս որոշումը՝ կարելի է ասել, որ անբախտությունը այլ բան չէ, քան հանգամանքների անհաջող դասավորություն և նպաստավորի աննպաստ մեկնություն:

Եւտենք այս որոշումը հեքիաթի վրա:

Ահա մի շարք հանգամանքների հաջող դասավորություն. Նազարենց գյուղի քահանան մի սրամիտ մարդ է. ծաղրի համար նրա ձեռքն է տալիս մի դրոշակ, վրան գրած՝

*Անհաղթ հերոս քաջն Նազար
Որ մին զարկի ջարդի հազար:*

Քահանան ակնարկում է Նազարի սպանած ճանճերին, բայց այդ դրոշակը դառնում է Նազարի բախտի բանալին:

Նազարը մտնում է անտառ, և այդ ժամանակ մի վախկոտ գյուղացի է անցնում ձիով: Նազարն ընկնում է հարսանիք, և գտնվում են սնափառ մարդիկ, որ աչքի ընկնելու համար հնարում են չեղած սխրագործություններ ու կապում Նազարի անվան հետ: Նազարի հռչակն իրենից առաջ հասած է լինում յոթ հսկաներին, որով Նազարի բանը հաջող է գնում: Վագրը գալիս ճիշտ Նազարի ելած ծառի տակն է պառկում. լեղապատառ Նազարը ճիշտ վագրի մեջքին է ընկնում և հաջողում է կպած մնալ առանց վայր ընկնելու: Կռվի ժամանակ ծառի ճյուղը փտած է դուրս գալիս:

Ահա և աննպաստի նպաստավոր մեկնությունները: Նազարը ո՛չ ծառա ունի, ո՛չ կարգին զենք. այդ նրանից է, որ ամբողջ աշխարհը նրա ծառան է, և կարգին զենքով ամեն հասարակ մարդ էլ կարող է քաջություն անել: Նազարն իր ահից գոռում է.

ճանփորդ գյուղացին կարծում է՝ ավազակներ են գալիս, թողնում է ձին ու փախչում: Հսկաների առաջ նա դողում է սարսափից. նրանք կարծում են՝ անմիջապես ուզում է գնա սպանի, այն էլ առանց գեների: Նույն մեկնությունը տալիս են նրա փախչելու փորձին, երբ լսում է, թե հարևան թագավորը գալիս է իր դեմ կռվի...

Եվ այսպես՝ մեր Նազարը, առանց իր կողմից որևէ մասնակցության, իրերի բնական ընթացքով, հանգամանքների հաջող դասավորության և աննպաստի նպաստավոր մեկնության շնորհիվ դառնում է թագավոր և աշխարհին իր բուռը հավաքում: Ահա թե ինչպես է գործում բախտը և չնչինը՝ դարձնում մեծ ու ոչինչը՝ ինչ:

Կա՞ արդյոք մի հիմք բուն իսկ մարդու մեջ, որ նպաստավոր հող է դառնում այս համաշխարհային և ապշեցնող երևույթի: Այո՛, կա. ասում է ժողովրդի դարավոր իմաստությունը: Կա՛, կցում է բանաստեղծն իր հավելումով:

Ժողովուրդը մատնանշում է մարդու հավիտենական հակումը՝ դեպի պատրանքը և ինքնաներշնչումը կամ նախապաշարումը: Այստեղ ժողովուրդների դարավոր իմաստությունը ձեռք է մեկնում հզորագույն իմաստասերի իմաստությանը. ես խոսում եմ Կանտի մասին: Մեկը մերկացնում է պատրանքի հակումը գործնական աշխարհում, իսկ մյուսը՝ իմացական աշխարհում:

Բանաստեղծն իր հերթին մատնանշում է երկու ուրիշ հավերժական գծեր՝ մարդկային բնույթի. դրանք են սնափառությունը և ուժին փարելու անբուժելի հակումը:

Կան իսկական հսկաներ՝ հավատում է ժողովուրդը. բայց կան նաև կեղծ ու պատիր հսկաներ. այդպես են յոթ հսկաներն

ու Նազարը: Բայց նախապաշարումն ու ինքնաներշնչումը այնպես է կուրացնում ամենքի մտքի աչքերը, որ մինչև անգամ իսկական իսկաները կեղծին գերադասում են իրենցից ու դրանով Վախկոտ Նազարին դարձնում են Քաջ Նազար և դառնում նրա ծառան, հլու գործիքը:

Դրան նպաստում է սնափառությունը՝ ասում է բանաստեղծը. ցանկանալով գերադաս լինել իրարից՝ մարդիկ չեղածը եղած են հռչակում, որ վայելեն ուժի հովանին և դրանով ստեղծում են ուժեղի պատրանքը ու ստրկանում իրենց իսկ ստեղծած հեղինակությանը:

Այսպես՝ ինքնաներշնչումն ու նախապաշարումն՝ իբրև պայման, և սնափառությանն ու ուժին փարելու հակումը՝ իբրև մղիչ, ստեղծում են քաջ նազարներ ու բազմեցնում գահերին: Անասունն ավելի բանական է, քան մարդը՝ դառնությամբ նկատում է ժողովրդի իմաստությունը. նրա բնագղն ավելի անսխալական է արժեքները գնահատելու գործում, քան մարդու համբավված բանականությունը, որ մի բնական հակում ունի՝ միշտ պատրանքներ ստեղծելու:

Մի՞թե հնար չկա բուժելու թշվառ մարդկությունը այս ահավոր արատից: Կա՝ հուսադրում է Քյոնիգսբերգի իմաստունը, բանականության քննությունն է այդ. նա միայն կարող է մեզ հեռու պահել ամեն տեսակ նախապաշարումներից. պետք է քննել այն մեքենան, որ արտադրում է ամեն տեսակ պատրանքներ, պետք է զգուշությամբ վարել այդ մեքենան, և մարդիկ, եթե չբուժվեն լիովին, առնվազն շատ քիչ կվնասվեն, որովհետև պատրանքի հակումը նա ևս բնածին է համարում և կցորդ մեր գոյության:

Այսպիսով՝ այս օրհասական ու համամարդկային ախտի բուժումը ոչ թե բնազդի մեջ է, ինչպես հրահանգում է մեր ժողովրդի իմաստությունը և սկսել են տարփողել մեր դարի քայքայվող դասերի իմաստունները, այլ բանականության խելացի գործադրության մեջ, որ միակ ընդունակն է լուսավորելու մեր միգապատ ուղին տիեզերական անսահմանության այն փոշու վրա, որ կոչվում է երկիր: Բայց եթե մեզ տան մի երկրնտրանք՝ բնա՞զդ, թե՞ պատրանք, մենք կուսակից ենք բնազդին, և դրանով մենք մեզ զգում ենք համամարդկային և ազգային իմաստության ոլորտում: Իսկ այս խնդրի իդեալական լուծումը մեր կարծիքով հետևյալն է. բնազդը՝ պայծառացած քննական մտքի աշխատանքով: Պատրանքի վիճակն անցողական է, և ամեն խելացի մարդ, որ տենչում է հասնելու ինքնագիտակցության բարձունքին, պետք է արագ անցնի այդ միգապատ մթնոլորտից՝ ողջունելու հոգեկան ազատության պայծառ արևը...

«Քաջ Նազարը» մեզ տալիս է մարդկային փոխհարաբերությունների վերլուծությունը, որքան այդ փոխհարաբերությունները կարող ենք նկատել իբրև հոգեբանական բարոյական երևույթ: Եվ մարդ փորձում է հարցնել՝ իսկ ի՞նչ վերաբերմունք ցույց կտա ժողովուրդը, եթե պատմեր յոթ հսկաների արկածները: Նրա հզոր անդամատիչ դանակի տակ այդ հսկաներն ևս չէին դուրս գալ մի-մի Քաջ Նազար:

Ժողովուրդներն ընդունել և մինչև այսօր էլ ընդունում են հսկաների գոյությունը, և Հովի. Թումանյանը, այս հեքիաթը տալով ժողովրդի հղացումի համեմատ, ոչ միայն հավատարիմ է մնացել մեր ժողովրդի իմաստությանը, այլև հագուրդ է տվել

իր իսկ բնույթի պահանջներին, որովհետև նա ինքն ընդունում է բարոյական ու մտավոր հսկաների գոյությունն աշխարհում:

Քայց և հռետես բանաստեղծի համար Քաջ Նազարը շատ հարուստ նյութ է: Եթե այն մշակեն Գոգոլի «Մեռած հոգիների», Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» կամ Սերվանտեսի «Դոն Բիշոտի» նման, այսինքն՝ ճամփորդել տալով Քաջ Նազարին, ու հանդիպեցնեն ուրիշ Նազարների, որոնցից ամեն մեկը Քաջ է իր շրջանում մինչև հետին ռամիկը, որ Քաջ Նազար է առնվազն իր կնոջ և երեխաների աչքում... Դա կլիներ մեր պատրանքի հսկայական ջախջախում...

Իսկական արվեստի ամեն մի արգասիք մի պատուհան է՝ բացված տիեզերքի ու մարդկության վրա: Նայեցե՛ք այժմ ժողովրդական այս հանճարեղ ու համարձակ հղացումի միջից ձեր շուրջն ու ձեզ և տեսե՛ք, թե որքան երևույթներ ու դիտողություններ գալիս խտանում են այս հանճարեղ ձևի մեջ, և որպիսի պայծառ լույս է ընկնում այնտեղից մարդկային պատմության և առօրյա կյանքի վրա...

Այո՛, մինչև այսօր էլ թագավորում է Քաջ Նազարը և իրավունք ունի ծիծաղելու այս հիմար աշխարհի վրա: Նա ապրում է ամեն տեղ և հսկաներն ու ժողովուրդները ծառայում են նրան, քծնում են առաջը և տարածում են նրա հռչակը՝ զորացնելով նրա հմայքը:

Քաջ Նազար են ոչ միայն մարդիկ, այլև գաղափարներ, տեսություններ, հիմնարկություններ, որոնք սնամեջ են, ոչինչ, անարժեք և սակայն աշխարհն առել են իրենց բռի մեջ և ծիծաղում են նրա վրա: Ու քանի կա մարդկային սնափառությունն ու վեհերոտությունը և ինքնացերանջումի ու նախա-

պաշարման անհիծյալ հակումը, դեռ մարդկությունը շատ կտեսնի վախկոտ նազարների՝ քաջ նազարների դարձած:

Մենք չենք կարող սպառել այն բոլոր երևույթները, որոնց խտացումն ու մեկնությունն է մեր ժողովրդի այս հանճարեղ հղացումը: Մշակված մի մեծ տաղանդի ծեռքով՝ այն կա և կմնա մեր գրականության լավագույն արտադրություններից մեկը, որ ունի բոլոր մեծ ստեղծագործությանց անկասկածելի կնիքը՝ լինել մատչելի և թելադրական մանուկին ու մեծին և ազգի բոլոր խավերին:

Յոզի. Թունանյանը գնում է մի ճամփով, ուր վաստակել և մանավանդ թե՛ վաստակելու է անանց փառք մեր գրականության մեջ: Այդ ճանապարհն է՝ տոգորվել մեր ժողովրդի զգացումով ու մտածումով, ըմբռնել նրա հանճարը և գուշակել նրա իդեալը գեղեցիկի աշխարհում և իր անհատական մտքերն ու զգացումներն ապրել նրա ստեղծած հավերժապես գեղեցիկ, հզոր ու հոյակապ կառուցումների մեջ:

Սրանով բարձրանում է ինքը, և բարձրացնում մեր ժողովրդին, որովհետև արվեստի ամեն մի գործ մեկնությամբ ու վերապրումով է մեծանում:

Ավելորդ եմ համարում խոսել Յոզի. Թունանյանի լեզվի մասին, թեկուզ և ունենայի ինչ-ինչ մանր դիտողություններ: Նա ինքը հայ լեզվի ստեղծողներից մեկն է. նա բանաստեղծ է, «ոտից մինչև գլուխ», ինչպես Լիրը՝ թագավոր, այսինքն՝ նա ստեղծում է մեր ազգային բանը, որ խոսք և իմաստ է նշանակում միանգամայն: Իսկ ուր խոսում է բանաստեղծը, քերականը լռում է:

Յորիզոն, 1912 № № 232-233

ՍԵՐԳԵՅ ՍԱՐԻՆՅԱՆ ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՔՅԱԼԸ¹

Ինքնորոշման ու երկունքի այն դարաշրջանը, որին ընդառաջեց հայկական իրականությունը 50-60-ական թվականներին, մտավոր գործունեության ոլորտների մասնագիտական ստորաբաժանում կատարեց և յուրաքանչյուր բնագավառում առաջադրեց ժամանակի կրթությունը ներշնչված անհատականություններին: Ասպարեզ եկան հրապարակախոսներ, բանաստեղծներ, գրողներ, փիլիսոփաներ, մանկավարժներ, լեզվաբաններ, որոնք իրենց կոչման գիտակցությունն ունեին, և բոլորն էլ ամբողջական էին, ավարտված ու կատարյալ իրենց տարերքի մեջ: Բայց պիտի ծնվեր մեկը, մի համապարփակ անհատականություն, որ միացներ մտավոր շարժման բոլոր օղակները, համակարգեր ժամանակի ամբողջ հոգևոր փորձը և դառնար խորհրդանիշ: Այդ անհատականությունը Միքայել Նալբանդյանն էր: Ասպարեզ գալով պատմականորեն նախակոչված առաքելությամբ՝ նա ցույց տվեց, թե ինչ արժե հանճարեղության բնական ունակությունը մի անձի մեջ, և ստեղծագործական իր կարողությունները դրսևորեց պոեզիայում ու գեղարվեստական արձակում, գրական քննադատության մեջ ու հրապարակախոսական արվեստում, գիտական քննախոսություններում ու փիլիսոփայական մեկնություններում, իր միտքն զբաղեցրեց

¹ Քաղել ենք Ս. Սարինյանի Հայոց գրականության երկու դարը, գիրք IV, Երևան, 2004, գրքից, էջ 88-94:

տնտեսագիտության, պատմագիտության, մանկավարժության, բարոյականության, գեղագիտության, սոցիոլոգիայի, լեզվաբանության տեսական արժարժումներով և ամենուրեք եղավ ինքնատիպ, անկրկնելի ու աներկրորդ:

Բանաստեղծը: Հայ պոեզիան հայտնաբերում էր քնարական հերոսին: Ներարժեք անհատը, ընդվզելով իրականության ընկալման ռացիոնալիստական միագծության դեմ, իր էությունը գիտակցում էր արտաքին աշխարհի բազմանշանակ կապերով, զգում բնության, սիրո, կարոտի, կյանքի ու մահվան անպարփակ խոհականությունը: Եվ քանի որ նա իր հոգևոր կեցությունն անբաժանելի է դիտում հայրենիքի գաղափարից, ուստի և այդ գաղափարն ամենուրեք գունավորում է նրա անձնական ապրումների լինելության ներշնչանքը: Այսպես է ձևավորվում գաղափարի բանաստեղծը: Արտագեղելով ներարժեք անհատի ինքնաբավ խոհականությունը («Լուսին», «Վազոդ ջրին», «Աղցմիք») և մտորելով հավերժականի ու անցավորի փիլիսոփայական խորհուրդը («Անցած օրերի», «Կյանք», «Ստածողություն»), ռոմանտիկական մեծությամբ վեճ բացելով աշխարհի աններդաշնակ կառուցվածքի դեմ և որոնելով ճշմարտությունը երևելի իմաստասերների պատգամախոսություններում («Ճշմարտությունք», «Առօրյա աշխարհ», «Ապոլլոնին», «Հենրիկոս Թովմաս Բոքլի հիշատակին», «Ժ. Ժ. Ռուսոյի հիշատակին»), վերապրելով իր հայրենիքի թշվառ կացությունը և հուսավառելով ազգն ազատագրական պայքարի հավատով («Հայ մարդու հայրենիքը», «Իտալացի աղջկա երգը», «Օշական», «Հիշենք»)՝ Նալբանդյանը մարդու հոգեկան էներգիան մղում է հեղափոխական լարվածության՝ նրա քաղաքացիական հավա-

տամքն իմաստավորելով ազատության զինվորի առաքելությանմբ.

*Ներկա օրերում այլ ինչ սև քնար,
Սուր է հարկավոր կտրիճի ձեռքին,
Արյուն ու կրակ թշնամու վրա,
Այս պիտի լինի խորհուրդ մեր կյանքին:*

Նալբանդյանի պոեզիայի քնարական այս կոնցեպցիան իր ձևակերպումը գտավ «Մանկության օրեր» և «Ազատություն» հիմներգերում, որոնք քաղաքացիական քնարերգության կատարյալ օրինակներ են և իրենց խոհական-փիլիսոփայական մտածումների ավարտվածությամբ, հզոր ներշնչանքով և ձևի ներդաշնակությամբ հայ բանաստեղծության անփոխարինելի արժեքներից են:

Արձակագիրը: Գեղարվեստական արձակը ժանրային որոնումների շրջան էր ապրում: Ինքնաճանաչումը պահանջ էր առաջադրում ստեղծելու այն հայելին, որի մեջ կենդանի պատկերներով ցուլանում է կյանքն իր բազմակողմանի դրսևորումներով: Զգացվում էր վեպի անհրաժեշտությունը: Ժանրի ձևավորման գործում իր նպաստը բերեց Նալբանդյանը: «Մինին՝ խոսք, մյուսին՝ հարսն» (1857) վիպակով նա գեղարվեստական արձակը լիցքավորեց լուսավորական գաղափարներով, սյուժեի ընթացքը կառուցեց սոցիալական կոնֆլիկտի վրա և հանգույցները լուծեց կատարյալ մարդու դիդակտիկայով:

«Մեռելահարցուկ» (1859) վեպում ընդարձակվում է հասարակական միջավայրի գեղարվեստական պատկերը: Սյուժետային բարդ կառուցվածքի մեջ առնելով կյանքը՝ գրողն

ընդգծում է կոնֆլիկտի սրությունը՝ միմյանց հակադրելով ժամանակի սոցիալական ու գաղափարական միտումները: Իդեալի ու իրականության բախումը տարբերակում է կերպարների սոցիալ-հոգեբանական բնույթը՝ հանգամանքների մեջ ձևավորելով գեղարվեստորեն անհատականացված տիպեր: Սոցիալական քննադատությամբ և տիպականացված արվեստով Նալբանդյանը որոշակի ուղղություն տվեց հայ ռեալիզմի զարգացմանը: Իր կառուցվածքով և բովանդակության հարստությամբ գրական մի բացառիկ երևույթ է «Հիշատակարանը» (1858-1860): Յուրատեսակ այդ հանրագիտարանում, ուր համատեղվում են խոսքի գեղարվեստական ու հրապարակախոսական բանաձևումները, արտացոլում են գտել ժամանակի հայ հասարակական կյանքի ներքին տեղաշարժերը՝ իմաստավորված սոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, գեղագիտական մեկնություններով:

Գրական քննադատը: «Այն ազգը, որ չունի կրիտիկա, չունի և մատենագրություն, պատճառ՝ մատենագրություն՝ առանց կրիտիկայի, միևնույնն է, ինչպես մարմին՝ առանց հոգու...»: Հարցն առաջադրվում է ճիշտ ժամանակին: Ձևավորվում է գրականությունը, ուրեմն անհրաժեշտ էր գիտականորեն հիմնավորել նրա գեղագիտական չափանիշները և նրա զարգացումը նախանշել որոշակի ուղղությամբ: Հասարակական գիտակցության համակարգում ինքնորոշվում է մտավոր գործունեության մի նոր բնագավառ՝ տեսական ու պատմական տարբերակված նախադրյալներով: «Հաղագս հայկական մատենագրության ճառ», «Հառաջաբան թափառական հրեայի», «Կրիտիկա «Հանդես նոր հայախոսության»», «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ», «Կրիտիկա

Սոս և Վարդիթերի», «Աշխարհաբարի քերականության ներածություն» հոդվածներով և ուսումնասիրություններով Նալբանդյանը հիմք դրեց հայ պրոֆեսիոնալ քննադատությանը: Ելնելով այն սկզբունքից, որ «բնական աշխարհի մեջ ոչինչ բան չկա, ոչինչ բան չի կատարվում առանց խորհրդի» և միանգամայն հստակ ըմբռնելով այն ճշմարտությունը, թե այդ խորհուրդը «պիտո է կարելի բան լինի, այսինքն՝ ժամանակի հանգամանքներին հարմար», քննադատն ընդգծում է գրականության հասարակական միտվածությունը կյանքը պատկերելու այնպես, ինչպես այն կա, պախարակել արատավորը և միաժամանակ «քարոզել սեր, խղճի ազատություն, մարդկային բանական արժանավորություն»:
Իմացաբանական այս ըմբռնումի վրա Նալբանդյանը խարսխում է իր տեսությունը՝ հաստատելով, թե «բանաստեղծությունը ևս նույնպիսի ճշգրիտ հիշատակարան է, ինչպես պատմությունը, և սահմանելով, թե «ճշգրիտ և ստույգ մատենագրությունը մի հայելի է, որի մեջ ցուլանում է ազգի կյանքը»: Ռեալիզմի նալբանդյանական տեսությունը հենվում էր գեղագիտական այն մեկնակետի վրա, թե «գեղեցկության մոտավոր սահմանը բնության մոտ լինելը կամ բնության նմանվելն է»: Տեսաբանը մերժում է գեղեցիկի բացարձակության վերաբերյալ իդեալիստական դրույթները, գեղարվեստական պատկերի կոնկրետ պատմական բովանդակության մեջ որոնում գրականության էսթետիկական արժեքայնությունը:

Չրապարակախոսը: Իր խառնվածքով, բնավորության տարերքով, մտքի տիպաբանական ձուլվածքով հրապարակախոս է Նալբանդյանը և հրապարակախոսական պաթոսի

շնչառությամբ թարմացրեց մտավոր գործունեության բոլոր ասպարեզները՝ բանաստեղծությունը, գեղարվեստական արձակը, հուշագրությունը, քննադատությունը, փիլիսոփայությունը, բանասիրությունը, նամականիմ: «Երկու տող», «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ», «Մխիթար Սեբաստացի և Մխիթարյանք», «Նկատողությունք», «Չեզելը և նորա ժամանակը» տրակտատները հրապարակախոսական արվեստի իսկական գլուխգործոցներ են, որոնց մեջ գիտելիքների սինթետիկ հոսքը, մտքի էներգիան, նպատակի որոշությունն ու աշխարհայացքի ավարտվածությունը արտակարգ գեղեցկություն են ստանում ոճի պլաստիկ զուգորդումներով, պատմական ու փիլիսոփայական կատեգորիաների տևողության խոր ըմբռնողությամբ: Դարաշրջանի մտածողության բարձրակետից քննելով հայ ժողովրդի կեցության հարցերը՝ Նալբանդյանը դրանք լուսարձակեց Ռուսաստանի և Եվրոպայի հասարակական զարգացման օրինաչափությունների գիտական իմացությամբ և հայ հրապարակախոսությունը դուրս բերեց ազգային ինքնաբավ սահմանափակությունից դեպի գաղափարների համաշխարհային ոլորտները:

Չրապարակախոսական աշխատություններում առավել խորությամբ դրսևորվեցին Նալբանդյան մտածողի փիլիսոփայական և սոցիոլոգիական հայացքները: Բնափիլիսոփայական նրա աշխարհայացքը ներհյուսված է դիալեկտիկական մատերիալիզմով: Ընդունելով մատերիայի առաջնությունը ոգու նկատմամբ՝ Նալբանդյանը վերնաշենքային երևույթների լինելությունը պայմանավորում էր բնության ու հասարակական հարաբերությունների ներգործությամբ. «Մարդը ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև բարոյապես ենթակա է բնության ազդեցու-

թյան... Մարդն իր գաղափարը առնում է բնությունից: Ինչ չափով ճանաչել և առել է նա բնությանը, համեմատ այդ չափին կլինի նրա գաղափարների ու հասկացությանց ազնվությունը: Ահա մի օրենք, որ բնավ բացառություն չունի»: Իմացաբանության հարցում նա ելնում է աշխարհի ճանաչելիության սկզբունքից՝ մարդու բանական ու զգայական ընկալման գործակցությունը միացնելով գիտության ու փորձի նախադրյալներին: Նալբանդյանը դիալեկտիկ էր: Տիեզերքը նրա պատկերացմամբ նախաստեղծ է, որին ներհատուկ են փոփոխման ու նորոգման, ծագման ու զարգացման իր հարաշարժ օրենքները:

Նալբանդյանի պատմահայեցությունն առաջադրում է մատերիալիստական խորաթափանց կռահումներ: Պատմությունը նրա ընկալմամբ լոգիկական ընթացք է, ուր պետությունը, ազգությունը, հասարակությունը, մարդու կեցության հոգևոր ու նյութական պայմանները ենթակա են օբյեկտիվ օրենքների պատճառականությանը: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում հասարակական կառուցվածքը ճանաչելու, վերլուծելու, վերափոխելու վերաբերյալ հայեցողական տեսությունները գործնական փիլիսոփայությամբ մերժելու նալբանդյանական միտումը: «Ուզո՞ւմ ես փիլիսոփա դառնալ քո ազգի համար,- շեշտում է Նալբանդյանը,- ապա ուրեմն ուսիր քո ազգի կյանքը, նորա հասկացողությանց աղբյուրը, նորա պետքերը: Այդ կյանքի բարվոքելն է ամենամեծ և ճշգրիտ փիլիսոփայությունը»: Փիլիսոփայական մատերիալիզմի այս մեկնակետը սոցիոլոգիայի բնագավառում հանգում է ամբողջ մարդկության առաջ ծառայած բազմակնճիռ գորդյան հանգույցի, այն է «տնտեսական խնդրի», որպես առհասարակ

ամեն կարգի ազատության նախապայմանի հայտնությանը, քանզի առանց այդ խնդրի լուծման «հասարակությունը յուր ընկերական և ընտանեկան հարաբերությանց մեջ ազատ չէ»: Այս խնդրի լուծման առաջ է կանգնած ամբողջ մարդկությունը, և սրված հակասությունների օրհասական պահը Նալբանդյանին հուշում էր սոցիալական հեղափոխության անհրաժեշտությունը: Այստեղ իսկ նա մի առանձնահատուկ միսիա է վերագրում ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարին՝ կռահելով, թե «Ռուսիո ազատությունն ընդհանուր մարդկության վերաբերությամբ մեծ խորհուրդ ունի»: Մարդկության համաշխարհային ազատագրության այս կոնտեքստի մեջ Նալբանդյանը որոնեց հայ ժողովրդի սոցիալական ու ազգային ազատագրության ուղին:

Դժվար է մի անհատի կարողությունների և կարճատև կյանքի տևողության մեջ տեղադրել մտավոր ու հասարակական գործունեության այն համատեղումները, որ յուրահատուկ էր Նալբանդյանին: Բայց արտասովոր այդ սխրանքը կատարել է նա՝ իր մտքի էներգիան տրամադրելով նաև թարգմանությանը, հայոց լեզվի տեսության ու քերականության հարցերին, բնագիտական հանրամատչելի ձեռնարկների ստեղծմանը, պատմաքննական մեկնություններին, էպիստոլյար թղթակցություններին, «Հյուսիսափայլ» ամսագրի խմբագրական աշխատանքներին, ապա նաև մեծ գործի պատվերով Լոնդոնից Կալկաթա ձգվող տարածության չափումներին:

Ժամանակին ռուս հեղափոխական-դեմոկրատների բառապաշարում հաճախ էր հոլովվում «առաքյալ» հասկացությունը, որ խորհրդանիշ էր 60-ականների սերնդի

պատմական կոչման: Ճշմարտության «սուրբ և բարձր միսիայի» այդ աքսորյալ քարոզիչներին «ազատության առաքյալ» էր անվանում նաև Նալբանդյանը: Եվ դա հավատո հանգանակ էր, որովհետև ինքը ևս առաքյալ էր՝ ճշմարտության և ազատության առաքյալ:

ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ
«ԱՆՈՒՇ» ՊՈՆԵՄԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՆ¹

«Անուշի» կոմպոզիցիայի քննությունը հիմք է տալիս խոսելու ևս երկու՝ ավելի ընդհանուր նշանակություն ունեցող հարցերի մասին, որոնք կապված են թունանյանի ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունների հետ: Խոսքը վերաբերում է թունանյանի ռեալիզմի մեջ գեղարվեստական պայմանականության և իդեալի դրսևորման հարցերին:

Արդեն ասվեց, որ պոեմի երկու տարբերակների համեմատությունը հստակորեն ցույց է տալիս մեկ տասնամյակի ընթացքում թունանյանի պոեզիայում ռեալիստական սկզբունքների հսկայական աճը: Թունանյանի ռեալիզմը XX դարի սկզբում լիովին ազատագրվում է վերացականության, սուբյեկտիվիզմի և հռետորականության բոլոր տարրերից, որոնք բավականին ուժեղ էին, մասնավորապես «Անուշի» առաջին տարբերակում: Կերպարները, նրանց հոգեբանության բացահայտումը դառնում են հետևողականորեն ռեալիստական: Բայց դրա հետ մեկտեղ, «Անուշի» վերջնական տեքստի մեջ մտնում են գեղարվեստական պայմանականության զգալի տարրեր, որոնք սկզբնապես չկային: Այստեղ (նախերգանքում) հանդես են գալիս ֆանտաստիկ փերիներ, բնության ոգիներ ու նախապես ողբում են հերոսների ճակատագիրը, առաջին և երկրորդ երգերում

¹ Քաղել ենք «Թունանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» ժողովածուից (Երևան, 1964, էջ 110-116):

անընդհատ արտահայտվում է ապագայի չարագուշակ նախագգուշացում (հատկապես վիճակահանության տեսարանում), որը և հետո իրականանում է, հաճախ սինվոլացվում է բնությունը և այլն: Չի՞ հակասում այս ամենը պոեմի ռեալիզմին: Ս. Մանուկյանին, օրինակ, թվում էր, որ հակասում է. «Երկի ռեալական բնույթն իրավունք չի տալիս ընդունելու,- գրում էր նա,- որ ռոմանտիկ փերիները որևէ գիշեր կարող են հավաքվել սարի գլխին և ողբերգել Անուշի վաղամեռ սերը»:

Այսպիսի դատողություններն արդյունք են ոչ միայն պոեմի էության սխալ ըմբռնման, այլև ռեալիստական մեթոդի բազմազան ձևերի և հնարավորությունների անտեսման: Հայտնի է, որ ռեալիզմը ամենևին էլ չի նշանակում կյանքի տառացի, ճշգրիտ արտացոլում, որ այն օգտագործում է ամենատարբեր ձևեր ու միջոցներ, այդ թվում և ֆանտաստիկ, պայմանական ու այլաբանական պատկերներ, որոնք ռեալիստական արվեստում դառնում են կյանքի իրական ընթացքի և կենսական իդեալների դրսևորման միջոցներ: Թումանյանի ստեղծագործության շատ էջեր, հատկապես նրա բալլադները, հեքիաթները գեղարվեստական պայմանականության և ռեալիզմի օրգանական միաձուլման փայլուն օրինակներ են: Այդպիսի ռեալիստական բովանդակություն են կրում ֆանտաստիկ պայմանական պատկերները նաև «Անուշ» պոեմում (օրինակ՝ փերիների հանդես գալը նախերգանքում, Համբարձման գիշերվա սինվոլիկ պատկերը պոեմի վերջում): Դրանք ոչ միայն չեն հակասում կենսական ճշմարտության զգացողությանը, այլև յուրովի ընդգծում են այն. ընթերցողն իրեն մի պահ զգում է ժողովրդական նախնական ֆանտաստիկ պատկերացումների

այն մթնոլորտում, որոնց մեջ ապրել և գործել են նաև պոեմի հերոսները:

Գեղարվեստական պայմանականության մի ուրիշ դրսևորումն էլ բնության սինվոլացումն է, նրան հերոսների ճակատագրին «մասնակից» դարձնելը: Նախերգանքում արդեն՝ փերիների տխուր երգին արձագանքում են սարի ծաղիկները.

*Ու նըրանց հետ՝ ցող-արցունքով
Լըցված սրտերն ու աչեր՝
Սարի ծաղկունք տըխուր սյուքով
Յառաչեցին էն գիշեր:*

Սպանված Սարոյի համար «ծերուկ Դեբեդը սգում էր մենակ խավար անդնդում», իսկ նրա գերեզմանի վրա՝

*Ծառ ու ծաղիկ՝ սըվսըվալով
Բույր խընկեցին դուրեկան,
Ծեր Դև-բեդն էլ ահեղ ձենով
Երգեց վըսեն շարական:*

Նման կտորներն արտահայտում են մարդու և բնության փոխհարաբերության ժողովրդական պատկերացումները և, որպես շատ հաջող գտնված գեղարվեստական հնարանք, զգալիորեն ուժեղացնում են պատմության ողբերգական բովանդակությունը:

Պոեմում խոշոր տեղ է գրավում ողբերգության կանխագագսման թեման, որն սկիզբ առնելով նախերգանքից՝ շարունակվում և խորանում է առաջին և երկրորդ երգերում: Այստեղ՝

արդեն աղջիկների խմբերգի մեջ, խոսվում է «հոնգուր-հոնգուր» լաց լինող յարի մասին, իսկ Անուշն ու Սարոն աղբյուրի մոտ հանդիպելիս բացում են իրենց սրտի վշտերը, Անուշը երգում է ուռենու տխուր երգը՝ իր վիճակը համեմատելով «դարդից չորացած» այդ ծառի հետ և այլն: Վերջապես համբարձման տոնի տեսարանում վիճակն ուղղակի ակնարկում է Անուշի և Սարոյի դժբախտ ճակատագիրը, և Անուշը հուսակտուր ասում է.

*Ա՛խ, չէ՛, ես գիտեմ, որ ես բախտ չունեմ.
Ես երբե՛ք, երբե՛ք բախտ չեմ ունեցել...
Ես միշտ էլ էսպես անբախտ կըլիմեմ.
Մանուկ օրից են դեռ ինձ անիծել...
(հետևում է դերվիշի անեծքի պատմությունը).*

Կամ՝

*Ա՛խ, իմ բախտը կանչում է ինձ՝
Չեմ հասկանում դեպի ուր...
Դողում է պաղ նրա ձենից
Իմ սիրտը սև ու տխուր...*

Որքանո՞վ է արդարացված ապագա դժբախտության մասին նախօրոք այսքան շատ ակնարկելը: Թվում է, թե մինչև Սարոյի և Մոսիի հակադրության սկիզբը (3-րդ երգ) որևէ կենսական և տրամաբանական հիմք չկար ողբերգության մասին խոսելու: Այո՛, բայց այս դատողությունն իրավացի է տարրական տրամաբանության և արտացոլման տառացի

ճշտության դիրքերից միայն: Բայց գեղարվեստական արտացոլումը շատ ավելի բարդ երևույթ է, նրան չի կարելի մոտենալ նման ուղղագիծ չափանիշներով: Իրոք, մինչև հարսանիքի տեսարանը ողբերգության որևէ անմիջական պատճառ դեռ չկար: Բայց Թումանյանի հիմնական նպատակը ողբերգության բացահայտումը և ցուցադրումն է, և այդ պատճառով էլ հենց սկզբից նա աշխատում է ամեն կերպ նախապատրաստել ընթերցողին բուն ողբերգական պատմության ընկալմանը, ստեղծում է դժբախտությունը նախապես ազդարարող հիշյալ պատկերները: Սա ինպրեսիոնիստական ինչ-որ հնարանք չէ, այլ յուրօրինակ գեղարվեստական պայմանականություն, որին իրավունք ուներ դիմելու ռեալիստ բանաստեղծը: Բացի այդ՝ սկզբից ևեթ ողբերգության թեմայի այդպիսի ընդգծումով Թումանյանն ասես ակնարկում է ամբողջ շրջապատի, իրականության թշնամությունը Սարոյի և Անուշի սիրուն, նրանց հումանիստական գեղեցիկ ձգտումներին, որոնք անխուսափելիորեն կործանվելու են այդ պայմաններում: Դրանով իսկ ողբերգության նախազգացման մոտիվը գաղափարական մեծ դեր է ձեռք բերում, ընդլայնում է պոեմի ընդգրկման շրջանակները:

Հատկանշական է, որ պոեմի առաջին գլուխներից Թումանյանը մշակումների ժամանակ հանել է այն ամենը, ինչ շեղվում էր ապագա ողբերգության նախապատրաստման խնդրից: Այսպես, ձեռագրերում աղջիկների երգից հետո («Ամպի տակից ջուր է գալի...») հետևում էր 12 տողանի մի հատված.

*Ա՛խ, ի՛նչ լավ են սարի վրա
Անցնում օրերն, անո՛ւշ, անո՛ւշ,
Անըրջային, թեթևասահ,
Անպ ու հովերն անո՛ւշ, անո՛ւշ...*

Բայց տպագիր տեքստից թուճամյանն այդ հատվածը հանեց, և այն այժմ հայտնի է իբրև առանձին բանաստեղծություն (որն, ի դեպ, երգվում է իր՝ թուճամյանի հորինած գեղեցիկ երաժշտությամբ): Ինչո՞վ էր պատճառաբանված այդ հատվածի հեռացումը պոեմից: Անշուշտ նրանով, որ այն իր բնույթով շատ իդիլիկ էր, իր հանգիստ, երազային, հովվերգական երանգով աններդաշնակ էր պոեմի ողբերգական բովանդակությանը: Իսկ բանաստեղծի մտահղացման համաձայն՝ առաջին իսկ տողերից ամեն ինչ պետք է նախապատրաստեր և հիմնավորեր հերոսների դժբախտ պատմությունը:

Այսպիսով՝ գեղարվեստական պայմանականության բոլոր դրսևորումները պոեմում ոչ միայն չեն վնասում նրա ռեալիզմին, այլև ուժեղացնում, խտացնում են այն, օգնում են ավելի կենտրոնացնելու, նպատակասլաց բացահայտելու նրա գաղափարական-էսթետիկական բովանդակությունը:

Այս հարցի մասին դատելիս չպետք է մոռանալ դարձյալ, որ մեր առջև պոեմ է՝ մի ժանր, որը բալլադի, հեքիաթի և մի քանի այլ գրական տեսակների հետ միասին ավելի մեծ հնարավորություններ ունի գեղարվեստական պայմանական ձևերին դիմելու, քան, ասենք, վեպը կամ վիպակը: Իհարկե, ռեալիստական վեպի կամ պատմվածքի մեջ փերիների երևան գալը կամ ապագա ողբերգության այդպիսի կանխագագացումն անբնական կինչեին, կհակասեին ստեղծագործության ամբողջ

հյուսվածքին, այնինչ պոեմի մեջ դրանք, ինչպես տեսանք, միանգամայն արդարանում են: Խոսելով Պուշկինի «Գնչուներում» հին հռոմեական բանաստեղծ Օվիդիուսի վերաբերյալ ծեր գնչուի պատմած ավանդության մասին՝ Բելինսկին գրում էր. «Բացի այդ՝ Պուշկինի «Գնչուները» վեպ կամ վիպակ չեն, այլ պոեմ. իսկ մեծ տարբերություն կա վեպի կամ վիպակի և պոեմի միջև: Պոեմը նկարագրում է իդեալական իրականություն և ընդգրկում է կյանքը նրա բարձրագույն մոմենտներում... Վեպն ու վիպակը, ընդհակառակը, պատկերում են կյանքը նրա ողջ պրոզայիկ իրականությամբ՝ անկախ այն բանից՝ չափածո^օ, թե^օ արձակ են գրվում նրանք... Այսպիսով՝ Օվիդիուսի մասին ծերունի գնչուի պատմության նման մի էպիզոդ «Գնչուներում», իբրև պոեմի մեջ, նույնքան հնարավոր է, բնական և տեղին, որքան այդ պատմությունը տարօրինակ և ծիծաղելի կլիներ «Օնեգինի» կամ «Նուլինի» մեջ...»:

Գրականագիտական այսպիսի շրջահայացությամբ պետք է գնահատվի գեղարվեստական պայմանականությունների հարցը նաև Թումանյանի «Անուշ» պոեմում:

Վերջին հարցը, ինչպես ասացինք, «Անուշի» մեջ գեղարվեստական իդեալի հարցն է: Տվյալ դեպքում մենք չենք քննարկելու պոեմի էսթետիկական իդեալի հասարակական և գեղարվեստական բովանդակությունը. դա առանձին ուսումնասիրության նյութ է: Խոսքն այստեղ վերաբերում է միայն ռեալիզմի և իդեալի այն նոր փոխհարաբերությանը, որին Թումանյանը հասավ «Անուշի» վերամշակման ընթացքում: Պոեմի մեջ մտցված արմատական փոփոխությունները, հատկապես դրամատիկական տարրի զգալի ուժեղացումը, հանգեցրին ևս մի արտաքուստ հակասական թվացող արդյունքի:

Պոեմի հերոսները դարձան շատ ավելի իրական, հավաստի անհատներ, իրենց շրջապատի՝ գյուղական իրականության հարազատ ներկայացուցիչներ, բայց միաժամանակ Անուշի և Սարոյի կերպարներում մեծագույն ուժով արտահայտվեցին բանաստեղծի գեղագիտական իդեալը, նրա պատկերացումները մարդկային առաքինությունների և կատարելության մասին: Անուշն ու Սարոն և՛ հայկական նահապետական գյուղի տիպական դեմքերն են, և՛ միաժամանակ իրենց վեհ ու վսեմ գծերով բարձրանում են այդ շրջապատի առօրյա դեմքերի մակարդակից, դառնում են անհատի կատարելագործման ցանկալի օրինակներ: Այս իմաստով նրանք որոշ չափով նույնիսկ սիմվոլիկ գծեր են ձեռք բերում, թեև երբեք չեն դադարում իսկական ռեալիստական կերպարներ լինել: Իրականի և բարձր իդեալականի, առօրյա փաստի և սիմվոլի աստիճանի հասնող պատկերի այդպիսի օրգանական միաձուլումը թունանյանի ռեալիզմի մյուս կարևորագույն առանձնահատկությունն է, որին նա հասավ իր ստեղծագործական զարգացման երկրորդ էտապում՝ XX դարի սկզբում: Այդ միաձուլումը բխում էր նրա էսթետիկական խոր համոզմունքից:

«Այո՛, գրականությունը հայելի չէ լոկ,- ասում էր թունանյանը 1913 թ. մի ելույթում,- և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական հայելի է նա: Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան Աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից»:

«ԱՆՈՒՀ» պոեմի դրական հերոսները հենց «բնության ամենամաքուր տարրերից հյուսված» այդպիսի կերպարներ են, որոնք ոչ միայն արտացոլում են իրենց շրջապատի գծերը, այլև հավերժանում են իբրև գեղեցիկ իդեալներ, «լույս ու ջերմություն» են պարզում մարդկային սրտերին:

Այսպիսով՝ «ԱՆՈՒՀի» օրինակը մի անգամ ևս ապացուցում է, որ ռեալիզմը ներառում է և՛ բարձր իդեալի հուժկու, բազմակողմանի դրսևորումը, և՛ գեղարվեստական պայմանականությունը, ֆանտաստիկան, և՛ քնարական, դրամատիկական ու պատմողական տարրերն ամենատարբեր եղանակներով զուգակցելու հնարավորությունը, և՛ առհասարակ այն բոլոր գեղարվեստական միջոցները, որոնք նպաստում են՝ հասնելու կենսական ճշմարտության և գաղափարական բովանդակության խոր բացահայտման: Եվ «ԱՆՈՒՀը» մեկն է համաշխարհային պոեզիայի այն լավագույն ստեղծագործություններից, որոնք կենդանի կերպով ցուցադրում են դասական ռեալիզմի այդ անսպառ հնարավորությունները:

ՀՐԱՆՏ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ
«ՓԱՐՎԱՆԱ»¹

ՀԱՎԵՐԺԱԿԱՆ ՍԻՐՈ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ ԵՎ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ

Ժողովրդական նյութի մշակումը, ինչպես հաճախ բացատրում են մեծերը, մի բարդ աշխատանք է, որի բովում ծնվում է գեղարվեստական նոր որակ, և անտեսանելի արտահայտվում է նաև նյութի հավերժական հատկանիշը՝ հարստացած նոր ժամանակների հոգեբանական արձագանքով: Գյոթեական մշակման, այսինքն՝ հեռավոր հարազատության մի նմուշ է «Փարվանա» լեզենդ-պոեմը, որի հենքն ընկերոջ պատմած ավանդությունն էր՝ շատ տարածված Ջավախքի ժողովրդի մեջ:

Բանաստեղծը իր դասընկեր Գրիգոր Վանցյանից լսել է մի փոքրիկ պատմություն՝ կրակի թիթեռների և Փարվանա լճի գոյացման մասին: Իր ծոցատետրում նա հիշել է. «Գրիգորն է լսել Ախալքալաք: Փարվանա (կրակի թիթեռ): Թագավորը մի աղջիկ է ունենում, ասում է՝ ով որ կրակ բերի, նրան կտամ: Գալիս է կրակի շուրջը պտտվում, որ կրակ տանի և միշտ ընկնում է մեջն, այրվում»: Առաջին հրատարակության մեջ՝ «Մուրճում», վերնագրի տակ գրված է. «Փարվանա լիճը գտնվում է Ախալքալաքից 20 վերստ հյուսիս-արևելք: Փարվանա են կոչվում և այն թիթեռները, որ թռչում են կրակի շուրջ»: Այդ ավանդությունը, անշուշտ, նա լսել է նաև Ջավախքում,

¹ Քաղել ենք Հ. Թամրազյանի «Հովհաննես Թումանյան, Բանաստեղծը և մտածողը» գրքից (Երևան, 1995, էջ 321-327):

Փարվանա լճի շուրջը գտնվող գյուղերում: Այս է ողջ ժողովրդական հիմքը: Դրան պետք է ավելացնել և այն խորունկ տպավորությունները, որ բանաստեղծը ստացել է հենց Ջավախքից, Փարվանա լճից, Գանձայից, ժողովրդից, մարդկանց զրույցներից: Այստեղ էլ բնության, ավանդավեպի և մարդկանց ազդեցության տակ արտասովոր ոգևորությամբ նա հյուսել է իր այս փոքրիկ պոեմը:

Հեռավոր հիմքով ժողովրդական այդ զրույցի մշակման ժամանակ թունանյանն ստեղծել է ինքնատիպ կերտվածք, կատարել է լրացումներ, զարգացրել սյուժե, ստեղծել սիրո մի նրբին պատմություն, ավելին՝ ժողովրդական նյութի բյուրեղացման հետ միասին նա մտել է նաև վերացականի ոլորտը, թանձրացրել է խորունկ հայացք մարդու հոգու, գեղեցկության, անձնագոհ ձգտումների ու հավերժականի մասին: Նա քննել է մեծ սիրո խորհուրդը և ստեղծել մի ուրույն փիլիսոփայություն, տեսել գեղեցկությանը վիճակված ճանապարհը՝ լի անակնկալներով ու առեղծվածներով: Ո՞րն է այդ հայացքը: Ի՞նչ է ուզում Փարվանա արքայի դուստրը: Կարելի է մի երկու խոսքով նախապես բացել պոեմի գաղափարը, որի ակունքը, իհարկե, թաքնված է նաև ժողովրդական զրույցի մեջ: Անշեջ հուր, սրբազան, հավերժական սեր, այսինքն՝ երջանկություն. ահա՛ ինչի շուրջն է պտտվում զրույցը: Փարվանա արքայի աղջիկը երագում է չմարող սեր, անշեջ հուր: Եվ Կովկասի ջահելները, շտապելուց թև առած, թիթեռ դարձած, հավերժաբար զոհվում են այդ սիրո համար: Մերկապարանոց ձևով թերևս այսպես կարելի է ներկայացնել և՛ ժողովրդական լեգենդի, և՛ անհատական մշակման սյուժեն: Ոչ մեկը չի կարողանում բերել այդ հուրը, բայց մաքառումն անվախճան է. երջանկության որոնում-

ների ճանապարհին անվերջ այրվում են Փարվանա կտրիճները:

Լևոն Յախվերդյանն այս որոնումը համարում է մարդու մեծագույն ողբերգությունը, ավելին՝ «նրա ապարդյուն և անվախճան մաքառումը», որի մեջ «միանտություն կլինի լավատեսական հայացք որոնել»: Քննադատը, սակայն, նաև զգուշացնում է ընթերցողին, թե, իհարկե, դա չի կարելի նույնացնել Թումանյանի հայացքների հետ: Էդ. Ջրբաշյանը չի համաձայնում այս բոլորի հետ, մերժում է լեզենդի կարծեցյալ հոռետեսությունը: Նա չի տեսնում հեռավորություն նաև Թումանյան մտածողի և պոեմի գաղափարների միջև: Կարելի է առաջ գնալ. «Փարվանան» հենց այն երկերից է, որոնք Թումանյանի ոգու պայծառ ցուլացումն են: Իր հերթին Ս. Մկրյանը աղջկա անսահման սերը, այսինքն՝ անշեջ հրի երազը, համարում է *հերոսական*: Բայց, թվում է, այս կենսափիլիսոփայության մեջ պետք է որոնել կյանքը՝ բնական չափումներով: Պոեմում անսպասելի, սակայն բնական ձևով ծագում ու թանձրանում է բուն գաղափարը. *մարդը հենց այս որոնումներով ու երազներով է ապրում ողջ կյանքում և բոլոր ժամանակներում, անշեջ սիրո, գեղեցկության և երջանկության որոնումն էլ հոգու հավերժական հատկանիշն է, կյանքի բուն իմաստը*: Դա բնավ սովորական գաղափար չէ, որը պարտադրվում է ընթերցողին, այլ գեղարվեստական դյուբիչ պատկերներից բխող խորունկ խոհ՝ դժվար կյանքում մարդու ձգտումների ու ճանապարհի մասին:

Իր որոնումներով ու գեղարվեստական որոշ երանգներով թերևս այս ավանդությունը թեթև աղերսներ ունի նույնիսկ սիմվոլիստների հետ: Ի՞նչ առումով: Ասացինք՝ դարասկզբին

ռուս սինվոլիստներն անվերջ ձգտում էին դեպի ժողովրդական կյանքի ու մտածողության հեռավոր ակունքները: Նրանք կարծում էին, որ հեռանալով ժողովրդի ժամանակակից կյանքից՝ պոետները որոնումներով, հեռավոր միջերի հայտնագործումներով կրկին վերադառնում են դեպի ժողովուրդը՝ հատուցելով իրենց մեղքի դիմաց: Թումանյանն էլ մեծ որոնումների մեջ էր, ձգտում էր դեպի ակունքները: Սակայն գեղարվեստական փորձի մեջ նա անհամեմատ բարձրանում է սինվոլիստներից՝ մշակման մեջ պահպանելով ժողովրդական ոգու առողջությունը և մանավանդ հասնելով մարդու հավերժական որոնումների խոր իմաստավորման: Ի դեպ՝ այս երկը չափազանց բարձր էր գնահատում Վահան Տերյանը՝ մեր ամենանրբազգաց բանաստեղծը: Ուզում են մեջբերել Ս. Մկրյանի գեղեցիկ համեմատությունն այս փոքրիկ պոեմի (լեգենդի) մասին. «Մարդկային ամենանրբագեղ ապրումների պատկերներով, կյանքում գեղեցիկի ընկալումով արդյոք կարո՞ղ է մեկը համեմատվել Թումանյանի հետ: Անգամ Մեծարենցի ու Տերյանի նման ազնիվ հոգիների պոեզիան աղոտանում է «Փարվանայի» լույսի հանդեպ: Հանճարի ինչպիսի՞ հզոր բռնկում»:

Այս ամենը կարելի է հաստատել միայն գեղարվեստական պատկերների քննության շնորհիվ: Ամենից առաջ նշենք, որ «Փարվանան» երկու տարբեր, հեռավոր տարրերի գեղեցիկ ներդաշնակությունն է, որը մեզ տանում է մարդու երազների և շրջապատող իրողությունների աշխարհը՝ ստեղծելով ոճի մի զարմանալի հյուսվածք, քանի որ արտասովոր դժվար է երկնայինի և երկրայինի այդ միաձուլումը. և՛ պատրանք է՝ հեքիաթային գեղեցկությամբ, և՛ թախիծով մշուշված իրականություն:

Մի խիզախ թռչչքով բանաստեղծը բացում է այն լուսեղեն սահմանը, ուր երկինքն ու երկիրը միանում են իրար, ուր մարդու շրջակա մթնոլորտը պարուրվում է քնքուշ երազներով ու թախծալի մշուշով: Բայց գերերկրային այս երկինքը՝ «ուրիշ աշխարհը», նաև հայրենի եզերքն է՝ պատված լեզենդար մշուշով.

*Բարձրագահ Աբուլին ու Մըթին սարեր
Մեջք մեջքի տրված կանգնել վեհափառ,
Իրենց ուսերին, Ջավախքից էլ վեր՝
Բըռնած պահում են մի ուրիշ աշխարհ:
Ասում են՝ էնտեղ, արձրվի նման,
Ծիծղում, կապուտակ երկրնքի ծոցում,
Նըստում էր էն սեզ սարերի արքան
Իրեն Փարվանա ճերմակ ամրոցում:*

Թումանյանի հանճարն ամեն անգամ հրաշագործում է, նա շատ հաճախ է ստեղծում ուրույն աշխարհներ ու մթնոլորտ իր հերոսների շուրջ: Այս չքնաղ աշխարհում ապրում է Փարվանա արքայի գեղեցիկ դուստրը:

*Հայրը ինչպես մըռայլ մի ամպ,
Աղջիկն անուշ մի լուսին,
Ամպ ու լուսին իրար փարված՝
Դուրս են գալի միասին:
Հառաչում է ողջ աշխարհիքը.
Կըտրիճները քարացած,
Երազների մեջ են ընկնում՝
Էս աշխարհիքից վերացած:*

Գեղեցիկ մշուշի մեջ ձևավորվում է բուն խորհուրդը: Բանաստեղծը շատ էլ չի սիրում արտաքին մանրամասներ, այլ ձգտում է ստեղծելու գեղեցկության հոգեբանական ազդեցության մթնոլորտ: Եվ իրոք, ընթերցողն էլ ընկնում է երազային մի պատրանքի մեջ: Ուրիշ են աղջկա սերն ու սպասումը, նրան չեն գրավում ուժ, ոսկի, արծաթ, անբավ հարստություն: Այս աշխարհում նա որոնում է հավերժական սեր ու անշեջ հուր...

Մեծ բախտը առջևում է դեռ: Արքայի հրավերով աշխարհի բոլոր ծագերից գալիս են քաջերը՝ նվաճելու գեղեցկուհու սերը: Եվ հեքիաթի մեջ հանկարծ բացվում են և՛ դրաման, և՛ սիրո փիլիսոփայական խորհուրդը.

*Ես նրրանից հուր եմ ուզում,
Անշեջ հուրը սրրբազան,
Ով կըբերի անշեջ հուրը,
Նա է ընտրած իմ փեսան...*

Բայց ո՞ւր են դրանք: Հեքիաթային մշուշի մեջ ձևավորվում է ճշմարիտ գեղեցկության հավերժական դրաման, կյանքի ու երազների բախումը: «Կյանքը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ձգտումն ու ճանապարհը», ասում է «Ոսկի քաղաքը» հեքիաթի մեջ Գոհար թագուհին: Մարդն անվերջ ձգտում է հավերժ գեղեցկության և ընկնում կես ճանապարհին: Փոքրիկ պոեմում շատ ուժեղ է արտահայտված մարդու հավերժական զգացումներից մեկը՝ **սպասումը**: Երջանկության տազնապալի սպասումը դառնում է այս չքնաղ երկի առանցքը: Այդպես անվերջ սպասում է աղջիկն իր ջահել կտրիճին, սպասում հավերժ սիրո հրին: Եվ արդյոք

մարդու կյանքն էլ բոլոր ժամանակներում երջանկության ու սիրո, լավ օրվա և գործի անվերջ մի սպասում չէ՞:

Անց է կենում դարձյալ տարին:

Նայում է կույսն ամեն օր.

Ոչ մի սարից, ոչ մի ճամփում

Չի երևում ձիավոր:

- Հայրի՛կ, հայրի՛կ, մի՞թե չկա

էս աշխարհքում անշեջ հուր.

Թառամում է սիրտըս ահա,

Պաղ է էս կյանքն ու տըխուր...

էլ չի խոսում, մռայլ, տըրտում,

Լուռ է արքան ալևոր,

Սև-սև ցավերն իրեն սըրտում՝

Միտք է անում գըլխակոր:

Թունանյանը չքնաղ լեզենդի մեջ ստեղծում է մի խորունկ փիլիսոփայություն, որը և՛ պատասխանում է օրերին, և՛ խտացնում է մարդու հավերժական ճանապարհի խորհուրդը: **«Պաղ է այս կյանքն ու տխուր»**, - տառապանքով ու տազնապով խոստովանում է թառամող աղջիկը: Այսպես Իսահակյանը ևս կյանքը համարում է **պաղ դիակ**: Բանաստեղծները նրբորեն թափանցել են ցավերի մեջ, տեսել առօրյայի տափակությունը և սպանիչ տաղտուկը: Սակայն շարունակվում են որոնումն ու այրումը, անցնում են տարիները ծանր սպասումների մեջ, ու թեև չկա անշեջ հուրը, բայց ամենուր կտրիճների անձնազոհ ճամփան շարունակվում է, և ամենուր թիթեռներ դարձած՝ այրվում են Փարվանա ջահելները: Մարդն անվերջ ձգտում է

բարձրանալու, հասնելու լույս եզերքներին: Աքանչելի ընդհանրացում. Փարվանա լիճը գոյանում է երջանկություն և սեր սպասող աղջկա արցունքներից ու սև ցավերից:

Եվ այս բոլորը ձևավորվում են հեքիաթային բարձունքում, որն այնքան մոտ է Աստծուն:

Այդպես միայն թունանյանն է կարողանում տալ հեքիաթային եզերքների ու երազների պատրանքը, մշուշ ու մթնոլորտ ստեղծում բովանդակության և գաղափարի համար: Դժվարն ու բարդը պոետնում այն է, որ այս ամենը, փոխաբերական պատկերը, պարուրված երազային մշուշով և հեքիաթային երանգներով, էության մեջ տալիս են ճշմարիտ կյանքի և մարդու հավերժ սպասումների, իրականության և երազների ներքին դրամայի գեղարվեստական համարժեքը:

Ջարմանալի է, բայց այդպես է, հեքիաթն ու երազը և նրբին փոխաբերությունը ընթերցողին մոտեցնում են բուն իրականությանը և հոգեբանության դրամատիկ ընթացքին: Մի՞թե այդպես չէ նաև մեծ Նարեկացու պոետը. Աստծո արահետները և կատարյալ որոնումներն ընթերցողին չե՞ն հուշում նաև կյանքի սարսափների ու մեղքերի մասին, ուր խեղդամահ լինող լուսավոր հոգիներն անդուլ ձգտում են միշտ դեպի լույս, միշտ դեպի վեր:

Եվ իրենք՝ բանաստեղծները, ևս խորապես ապրել են պաղ ու տխուր կյանքի սարսափը, որպես նրբագագ հոգիներ՝ իրենք էլ անվերջ երազել են, ընկել պատրանքների մեջ, ինչպես իրենց հերոսները: Դա կարելի է տեսնել բոլոր լավագույն երկերի մեջ: Որոնումը և սպասումը, պատրանքն ու երազը շատ հարազատ են եղել հենց թունանյանին ողջ կյանքի ընթացքում: Դրան նպաստում էր և այն, որ թունանյանը բնածին երազատես

էր, խոր էր զգում ներկան ու գալիքը, ապրում էր զանազան պատրանքների մեջ: Ճիշտ է և այն, որ այդ երազները երբեմն ունեցել են ցավագին վերջաբան.

*Երազեցի շարունակ
Իմ կյանքի մեջ ես մանկուց,
Ու մընացի միշտ մենակ
Պատրանքի մեջ՝ ես մանկուց...*

Եվ մանավանդ կորուստները.

*- Ինչ ունեի՝ լավ ու պայծառ՝
Ընկա՛ն, հանգա՛ն մի-մի, մի-մի.
Օրորանս էլ՝ միակ, որ կար,
Արնոտ եղավ ու թըշնամի:
...Մըթնեց հոգուս երկինքն անհուն,
Սիրտըս պատեց մեծ շափառուկ.
Մեռա՛ն, կորա՛ն շուրջս ու հեռուն,
Քնարս է լոկ մնացել... և դուք...*

Եվ այնուամենայնիվ, մինչև վերջ սպասել է ու երազել:

ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ.
Ե. ՉԱՐԵՆՑ. «ՎԱՅԱԳՆ»¹

Հայրենքի ողբերգական կացությունը վերին աստիճանի սուր արտահայտություն գտավ 1916-ին գրված «Վահագն» բանաստեղծության մեջ: Այս բանաստեղծությունը Չարենցը երկերի մոսկովյան հրատարակության մեջ (1922) զետեղել է պոեմների հատորում՝ նկատի ունենալով, ըստ երևույթին, արծարծված հարցի կարևորությունը՝ հայ ազատագրական լեգենդներից մեկի քննական վերագնահատությունը:

Բանաստեղծությունն ունի «Փրկության արև՝ Վահագնիդ տեսար...» բնաբանը՝ քաղված Հովհ. Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը» բալլադից:

Բնաբանը, անտարակույս, ընտրված է գաղափարական որոշակի միտումով ու կողմնորոշումով: Ժողովրդի համատարած ողբերգության օրերին Չարենցը վիճում էր այն «ծեր» երգիչների հետ, ովքեր մոլորվում էին ազգային փրկության մարգարեություններով:

Այդ երգիչներից մեկն էր ականավոր բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը. 19-րդ դարավերջի ազգային նոր զարթոնքի հոգեբանության ու գաղափարական հրահրումների ազդեցությամբ նա գրեց «Վահագնի ծնունդը»:

Հայկական հնագույն դիցաբանությունից քաղելով պատմական լավատեսության սկզբունքը՝ Հովհ. Հովհաննիսյանն

¹ Քաղել ենք Ս. Աղաբաբյանի «Եղիշե Չարենց. գիրք առաջին» (Երևան, 1973, էջ 111-113) գրքից:

արևի ու ամպրոպի աստվածության՝ Վահագնի հետ էր կապում հայոց կորուսյալ պետականության վերածննդն գաղափարը:

Հովհաննիսյանի և նրա սերնդի մարդկանց պատրանքները երևում են «Վահագնի ծնունդը» բալլադի հետևյալ ավետիքի մեջ.

*...Երեսքդ ծածկի՛ր համեստ շղարշով,
Տե՛ս, ո՞վ է գալիս, և դու, հո՛ր-արև:
Գլուխդ ալևոր, քաջածի՛ն Մասիս,
Դու էլ խոնարհի՛ր, Վահագն է գալիս:*

*Երկինք ու երկիր և ծիրանի ծով,
Ավետում են քեզ, ցավերի դու ծո՛վ՝
Տնծա՛, բյուրվիշապ Հայաստան աշխարհ,
Փրկության արև Վահագնիդ տեսար.²*

«Վահագնի ծնունդը» բալլադը գրվեց այն ժամանակ, երբ ժողովրդի մեջ վերջնականապես չէին հանգել ոսկե հույսերը, երբ հասարակական գիտակցության մեջ դեռևս տեղ ուներ փրկության հոգեբանությունը:

Զարենցի սերնդի հայացքի առաջ գահավեժ կործանվեցին այդ երազները, փշրվեցին ազգային գոյության մտատեսիլները և պատմության չար հողմերի դեմ կանգնեց ավերակված ու անօգնական, վիրավոր ու շվարած Հայաստանը:

² Հովհ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1964, էջ 113-114:

«Վահագն» բանաստեղծությունն ահա գրվում է իբրև «Վահագնի ծնունդի» բանավեճ-հերքում՝ խնդիր ունենալով ներկայացնելու Հայաստանի անհեռանկար կացությունը:

Հարց է ծագում՝ հայրենիքի արյունոտ ճակատագիրը ներկայացնելու համար Չարենցն ինչո՞ւ դիմեց հայկական առասպելական աստվածությանը, ո՞րն է դիմումի ներքին խորհուրդը:

Այս բանաստեղծության մեջ Չարենցը չի պատմում Վահագնի հետ կապված որևէ սյուժե՝ ո՛չ նրա ամպրոպածնությունը, որ դարձել է Հովի. Հովհաննիսյանի բալլադի գաղափարական առանցքը, ո՛չ վիշապաքաղությունը, որ Մովսես Խորենացու պատմած առասպելի ամենատեական տվյալն է, ո՛չ էլ Անանիա Շիրակացու կռահումը, որով Հարդագողի ճանապարհի առաջացումը կապվում էր Վահագնի անվան հետ:

Չարենցի բանաստեղծության մեջ Վահագնը երևում է իբրև ազգային փրկության գաղափարախոսությունը մարմնացնող մի այնպիսի կերպար, որն այլևս անելիք չունի *իր ժամանակի* հասարակական հոգեբանության մեջ:

Բանաստեղծը մերթ փորձում է հավատալ դիցաբանության նշանավոր հերոսի փրկչական-ազատարար առաքելությանը, ճիշտ և ճիշտ այն ոգով, որ դրված է Հովի. Հովհաննիսյանի բալլադից իբրև բնաբան բերված «Փրկության արև՝ Վահագնիդ տեսար...» խոսքի մեջ՝ մերթ կորցնելով բոլոր հույսերը և շուրջը տեսնելով համաժողովրդական աղետը, ծառս է լինում այդ հավատի դեմ՝ կասկածանքի տակ դնելով ազգային ռոմանտիզմի գաղափարները:

«Վահագնը», ըստ էության, բևեռային ապրումների՝ հավատի ու հուսահատության գեղարվեստական բացահայտումն է.

*Թե մի՞ք էիր դու... Եկան, երգեցին
Մի հին իրիկուն գուսանները ծեր,
Որ հզոր էս դու, հրոտ, հրածին,
Որ դու՛ն կբերես փրկությունը մեր:
Եվ հավատացինք, հարբած ու գինով,
Որ դու կաս՝ հզոր, մարմնացում Ուժի –
Իսկ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի... (11, 37):*

«Դիցաբանական ռոմանտիզմի» կրթոտ մերկացմանը հետևում է հայոց աշխարհի իրադրության հետևյալ ընդհանրացումը.

*Մեր կյանքի հիմերն անդունդը ընկան,
Եվ արնոտ միգում ճարճատում են դեռ... (11, 37):*

ՆՈՐԱՅՐ ԱՂԱՅԱՆ Վ. ԹՈԹՈՎԵՆՑԻ «ԲԱՑ ԿԱՊՈՒՅՑ ՃԱԴԻԿՆԵՐԸ»¹

Քաղքենիության մոդելով է ներկայացվում նաև «Բաց կապույտ ծաղիկներ» (1934 թ.) պատմվածքի մարդկային կյանքը: Թոթովենցն այն նվիրել է Ակսել Բակունցին. այս փաստը, ինչպես այլ ընծայականների դեպքում, վկայում է նրա հոգեկան պաշտամունքն իր նշանավոր ժամանակակցի ստեղծագործության հանդեպ, որտեղ, Չարենցի արտահայտությամբ, «թախիծ է ծորում Ու կարոտ՝ մանկութի հարազատ ձորի»: Այդ թախիծն ու կարոտը ծխում էին նաև Թոթովենցի սրտում, և նա հոգեպես կապվում էր զգացմունքներով իրեն նմանին:

Կյանքի և մահվան հարաբերությունը հիմնավորապես մտել է Թոթովենցի պատմվածքների մեջ՝ և՛ իբրև ընդհանուր խոհ, և՛ որպես հերոսին անխուսափելիորեն ուղեկցող, նրանից անբաժանելի դրամատիկ գոյավիճակ, և՛ մանավանդ պատումն ու ստեղծագործության կառուցվածքը ձևավորող ուժ: Ինչպես տեսանք, շատ պատմվածքներ ավարտվում են մահով: Մի դեպքում դա բնական վերջակետ է, որը մարդկային հոգու երջանկությունը կիսատ է թողնում՝ հաստատելով անվերջակետ տխրության իշխանությունը, մեկ այլ դեպքում՝ դառնում նրա ապրած կյանքին արժանի դատավճիռ: Առաջինը ցնցող է, որովհետև գալիս բարձրանում է կյանքի ու բնության խոր շերտերից և դաժան գուրգուրանքով փաթաթվում մարդուն, իսկ

¹ Քաղել ենք Ն. Աղայանի «Թոթովենց» գրքից (Երևան, 1994, էջ 265-268):

երկրորդը, հեղինակի «ակտիվ» ներկայության, «դատավորական» միջամտությունների շնորհիվ, ըստ էության, ավելի դյուրակիր և պակաս ազդեցիկ է: Մահ կա և «Բաց կապույտ ծաղիկներում», բայց այստեղ առաջին ու վերջին անգամ Թոթովենցն իր զույգ հերոսներին պարգևում է կյանքի հավերժական երջանկությունը:

Եթե Բակունցը ֆաբուլայի կամ արտաքին սյուժեի վրա սովորաբար մեծ բեռ չի դնում՝ ծանրության կենտրոն դարձնելով հիմնականում հերոսի դրամատիկ ապրումը, ապա Թոթովենցի պատմվածքներում չափավորապես և այս գոյություն ունի, և ամբողջ ստեղծագործության միջով կարմիր թելի պես անցնող ֆաբուլային մի գիծ, որը չի կարելի թեկուզ և սեղմ, համառոտակի չներկայացնել, որովհետև դա մի պարզ պատմություն չէ միայն, այլ բուն սյուժեի մեծ ու փոքր գեղարվեստական շարժումների շղթայակապություն, հերոսների միջավայրը, այն կյանքը, ուր ծնվում, ապրում և հաճախ մեռնում են նրանք, երկի ընդհանուր կառուցվածքի հենք ու հիմնվածք: Այստեղ ֆաբուլան միշտ գտնվում է գեղարվեստական խնդիրների բեռան տակ:

Որք Թորիկն ապրում-մեծանում է իր մորաքրոջ և նրա ամուսնու՝ փալանճի Գրիգորի խնամակալությամբ: Բնականից տհասության աստիճանի մանկամիտ, դանդաղաշարժ, ամեն ինչի հանդեպ սառն ու անտարբեր Թորիկը մեծ դժվարությամբ կարողանում է ընդամենը համետագործություն սովորել Գրիգորի ջանադիր ձեռքի տակ, իսկ նրա մահից հետո՝ արդեն հասուն տարիքում, աշխատել ինքնուրույնաբար: Բայց կյանքը «այդ հին երկրում» կատարյալ չէ առանց ամուսնության ու ընտանիքի: Եվ մորաքույր Թուրվանտա Քորոն, ոտ ու ձեռ

ընկած, փորձում է մի գեղեցիկ ու պատվական հարս գտնել Թորիկի համար: Ամեն մի կին այս գործը «վերից է սկսում», իսկ Թուրվանտան՝ ամենավերևից, գնում է խնդրելու գործարանատեր ընտանիքի աղջկան, բայց նրան նույնիսկ դռնից ներս չեն թողնում: «Մի քիչ ցած իջնելով»՝ նրա ընտրությունը կանգ է առնում մեծահարուստ Ենգոյենց Կիրակոս էֆենդիի աղջկա վրա: Այստեղ թեև նրան ներս են թողնում, բայց վերաբերվում են այնքան «սառը և հեզմանքով», որ նա չի համարձակվում նույնիսկ ակնարկել իր գալու բուն նպատակը: Եվ այսպես, հասարակական կյանքի բուրգի զագաթից նա աստիճանաբար իջնում է ցած և ավելի ներքև՝ շուտով հայտնվելու բուրգի հատակում: Այդ ընթացքում տառապում է և՛ մորաքույրը, և՛ Թորիկը, որ արդեն ամբողջ էությանը ոգևորվել-ներշնչվել է ամուսնանալու: Միջին վաճառական Իգնատ աղայի կինը, ի պատասխան Թուրվանտայի լուռ ցանկության, նրան ստորացնելով, առաջարկում է անել իր լվացքը: Վերջապես նրանք իջնում հասնում են արհեստավորների՝ խորապես հավատացած, որ նրանք «սիրով ու փութկոտությամբ» պիտի համաձայնեն իրենց աղջիկը կնության տալու փալանճի Թորիկին: Այստեղ էլ թեկնածուների անունները քննարկելիս Թորիկի քաղթենիության տամարն է բռնում. «Աղեկ է, բոյը կարճ է», «Աղեկ է, մազը դեղին է, խոշիս չի գար», «Քիչ մը դուրս ընկած կերևա»: Թուրվանտան, որ դուռն էլ ծեծում է՝ կոշկակար Թորոսենց, մսագործ Ասատուրենց, հացագործ Սիմոնենց, բոլորն էլ մերժողական պատասխան են տալիս, իսկ պատշարող Օղասաբը մինչև անգամ վիրավորվում և վիրավորում է. «Թորիկդ քիչ մը կով է» (1, 220-221): Հարևանուհիներից մեկը նրանց առաջարկում է հարս բերել Ղազարոսի աղջկան՝ «կաթը

իստակ, գլուխը կախ»: Թուրվանտան և Թորիկը ցնցվում են. Ղազարոսը ոչ միայն քաղաքի ամենաաղքատն է, այլև՝ արհեստով արտաքնոց մաքրող: Սակայն քանի որ ուրիշ հույս չկա, բոլոր դռները փակ են, Թուրվանտան, ստիպված, վիրավորանքը դժբախտության պես կուլ տալով, դիմում է արտաքնոց մաքրողին. «Թորիկիդ աղջիկ չունիմ տալու, Թորիկն ի՞նչ տղա է որ, փալանճի, թո՛ւ» (1, 123):

Թոթովենցը ոչ միայն կարողանում է թափանցել մարդկային հոգեբանության խոր ծալքերը, այլև հանդես է բերում դիտումի ու երևակայության կատարյալ վարպետություն, հերոսների յուրաքանչյուր խոսքը, շարժումը, զգացմունքը, ձգտումը լրացնում է պատմվածքի նախորդ պահերը նոր գույներով, որքան Թուրվանտան կյանքի աստիճաններով իջնում է ներքև, այնքան ստեղծագործությունը բարձրանում, ձեռք է բերում իր վերին, ամբողջական դեմքն ու ելությունը:

Գավառական քաղաքում, որտեղ բոլորը միմյանց ճանաչում են ավելի լավ, քան իրենց, հայտնվում են երեք երիտասարդ, անբարոյական կանայք: Մի գիշեր Թորիկն ընկերոջ հետ գնում է նրանց մոտ և հանդիպման առաջին իսկ րոպեներից սիրահարվում է ոսկեգույն մազերով, կապույտ աչքերով Անժելին. «Երթամ քրզի համար խնձոր բերիմ», «...Աշխրոքի որ ծարն ըլ երթաս, ետևեդ կուգամ...», «...Թամամ հրեշտակ ես...», «Ես քրզի տի տանիմ մեր տունը... Կուզիմ քրզի ես ճամփայեն հանել, մեղք չե՞ս, որ բոզ մնաս» (1, 229-231): Նրանք գալիս են տուն, իսկ հաջորդ օրը տերտերն օրհնում է նրանց թագն ու պսակը: «Ծո՛, լսե՛ր ես, Փալանճի Թորիկը բոզ է բերեր տունըն»: «Ծո՛, բոզը տեսավ-չտեսավ, կատվի ձագի պես խածավ, տուն տարավ»: Նրանց հայիոյուն են, չեն բարևում,

փախչում են նրանցից, ինչպես սուր վարակիչ հիվանդությունից: «Թորի՛կ, ի՛ն անգին, ես երթամ ուրիշ քաղաք, դուն ազատվե այս բամբասանքեն»: «Ի՞նչ կըսես, խենթեցա՞ր, դուն ընծի համար սուրբ ես, մայրիկ աստվածածինեն ըլ սուրբ ես»: Ընդհանուր թշնամանքի, քաղքենիության գաղջ մթնոլորտում ծաղկում է մի սեր, որը շուտով արժանանում է հակառակ վերաբերմունքի. այժմ էլ հիանում են նրանց ընտանիքի բարոյականությամբ ու սիրով և նախանձից չարանում. «Քա՛, կը տեսնա՞ք, բոզեն սուրբ ելավ»: «Թուրվանտային բոզ հարսին չափ ըլ չի կաս,- շատ սկեսուրներ բղավում են իրենց հարսների երեսին,- մեկ մատը քեզ արժե»: Իսկ Թուրվանտա Քորոն, իր բախտից գոհ ու երջանիկ, հարս որոնող մայրերին խորհուրդ է տալիս. «Թե որ աղեկ հարս կուզեք՝ բո՛զ բերեք» (1, 239-244): Սա պատմվածքի ավարտական տողն է: Թոթովենցը գուցե արդեն մի ավելորդ շեշտադրումով վերջնականապես փաստում է անբարոյական կնոջ մեջ գեղեցիկ, առաքինի ու բարոյական էակի ներկայությունը, որն այնքան պակասում է հասարակական կյանքին: Գրողն այս անգամ մարդուն գտնում է այնտեղ, որտեղ նրա ներկայությունն ամենից ավելի է անհավանական, ձեռք բերում իր մարդասիրական ձգտումների առավել տպավորիչ գեղարվեստական արտահայտությունը:

Թեմա I

«ՄՈՆԱ ԼԻՉԱՆ»

Լեոնարդո դա Վինչիի «Մոնա Լիզա» նկարը գուցե ամենանշանավորն է բոլոր նկարներից: Այն նկարվել է բավականին երկար ժամանակ՝ տասնվեցի դարասկզբին, Վերածննդի մեծ հանճարներից մեկի կողմից: Քիչ նկարներ են արժանացել այդքան մեծ ուշադրության, որքան «Մոնա Լիզան»: Քննադատները հետազոտել են նրա փառահեղության գաղտնիքը և համընդհանուր հետաքրքրությունն ու գրավչությունը: Կնոջ դեմքի ժպիտը մասնավորապես ինտրիգային է ու առեղծվածային: Հետևյալ երեք հոդվածները պարունակում են միմյանցից ժամանակով ու մտածելակերպով բավականին հեռու երեք քննադատների սեղմ մեկնությունները: Յուրաքանչյուրը, թվում է, սկսվում է մեծ արվեստի ստանդարտի տարբեր մոտեցումներով և հակասական դատումներով, և ամեն մեկը հանգում է տարբերակվող բացատրության: Պիտերը ապրել է տասնիններորդ դարի վերջում և կապ ունի «արվեստն արվեստի համար» ուսմունքին: Վասարին եղել է տասնվեցերորդ դարի իտալացի ճարտարապետ, գրող և նկարիչ: Եվ Կլիֆորդ Բաքսը ճանաչված ժամանակակից քննադատ է:

Աղբյուր I

ՎԱԼՏԵՐ ՊԻՏԵՐ, ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ
ՈՒՄՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, ՆՅՈՒ ՅՈՐՔ, 1873

Կեցվածքը, որ տեսնում ենք այդքան արտասովոր ջրերի կողքին, արտահայտում է՝ ինչպես և ինչ ճանապարհով հազարավոր տարիներ մարդը գալիս է դեպի ցանկությունը: Նրանը գլուխն է, որը «գալիս է աշխարհի վերջից», և կոպերը փոքր-ինչ հոգնած են: Սա գեղեցկությունը պատկերող աշխատանք է՝ իրականությունից բարձր, պահպանված մի բան, բջիջ առ բջիջ ստեղծված անսովոր մտքեր և ֆանտաստիկ երազանքներ ու նրբին խանդավառություն: Մի պահ թվում է, թե նստած է հունական սպիտակ աստվածուհի կամ անտիկ աշխարհի գեղեցկուհի, և որքա՞ն կարելի էր տառապել այս գեղեցկության համար, որի միջով հոգին անցել է իր բոլոր տվայտանքներով: Աշխարհի բոլոր մտածումներն ու փորձությունները փորագրվել և այստեղ միաձուլվել են այնքան, որ նրանք ունեն գտվելու ուժ և ստացել են արտասովոր արտահայտություն՝ Յունաստանի շնչավորումը, Յռոմի կրքոտությունը, միջին դարերի միստիցիզմը՝ հոգևոր փառասիրությամբ ու երևակայական սերերով, վերադարձ դեպի հեթանոս աշխարհը, Բորջիաների մեղքերը: Նա ավելի տարեց է, քան ժայռերը, որոնց մեջ նստած է, նման է վանպիրի, նա մեռել է բազմիցս և գիտի գերեզմանի գաղտնիքները, եղել է խոր ծովերի մարգարիտ որոնող և պահում է նրանց անհաղթահարելի սերն իր մեջ, ու երթևեկել է արևելքի վաճառականների հետ օտար ճանապարհներով և որպես Լեդա եղել է Տրոյայի Յեղիմեի մայրը և որպես Մարիամի մայր սուրբ Աննան: Եվ այս ամենը նրա հետ է որպես քնարների և ֆլեյտաների հնչյունները և ապրում է միայն նրբագեղության հետ, որին միաձուլում է դիմագծերի փոփոխությունը ու երանգավորում է կոպերն ու ձեռքերը: Մշտնջենական կյանքի ֆանտաստիկան, ընդգրկելով միասին տասնյակ հազարավոր կենսափորձեր, մնում է

նրանցից մեկը: Եվ ժամանակակից փիլիսոփայությունը արտահայտում է մարդկության գաղափարը՝ որպես մի աշխարհ ամփոփելով ինքնիրեն կյանքի ու մտածումների բոլոր ձևերով: Ամշուշտ «Մոնա Լիզան» պետք է ընկալվի և՛ որպես մարմնավորում հին երևակայության, և՛ նոր ժամանակի գաղափարի խորհրդանիշ (էջ 103-104):

Աղբյուր II

ԶԻՈՐԶԻՈ ՎԱՍԱՐԻ, ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ, ՔԱՆՊԱԿԱԳՈՐԾՆԵՐԻ ԵՎ
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՆԵՐԻ ԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ, ՆՅՈՒ ՅՈՐՔ,
ԲՆԱԳԻՐԸ ՏՊԱԳՐՎԵԼ Է 1551-ԻՆ

Ֆրանչեսկո դել Ջիոկոնդայի համար ձեռնարկեց նրա կնոջ՝ Մոնա Լիզայի նկարը և այն թողեց անավարտ չորս տարի նրա վրա աշխատելուց հետո: Այդ աշխատանքը հիմա Ֆոնտենբլոյում՝ Ֆրանսիայի թագավոր Ֆրանսիսի մոտ է: Այս գլուխը մի արտասովոր օրինակ է, թե ինչպես արվեստը կարող է նույնացնել բնությունը, որովհետև այստեղ մենք ունենք բոլոր մասերը՝ նկարված մեծ նրբությամբ: Աչքերն՝ ինքնավստահ, տամուկ ջահեր, որոնք մշտապես նայում են կյանքին... Բերանի բացվածքը՝ իր կարմիր եզրերով, և կարմիր այտերը, թվում է, նկարված չեն, այլ կենդանի: Երբ մոտիկից նայում եք նրա վզին, դուք կարող եք կարծել, թե զարկերակը բաբախում է: Իրոք, մենք կարող ենք ասել, թե սա նկարվել է համարձակ նկարչին հուսահատեցնելու եղանակով:

Մոնա Լիզան եղել է շատ գեղեցիկ, ու Լեոնարդոն դիմանկարը վրձնելու ընթացքում պատվիրել էր մարդկանց

նվագել ու երգել, կատակներ անել նրան ուրախացնելու, վերացնելու համար այն մեղամաղձոտությունը, որը նկարչությունը տալիս է դիմանկարներին: Լեոնարդոյի այս դեմքն ունի այնքան հիանալի ժպիտ, որ այն ավելի շուտ թվում է աստվածային, քան մարդկային, և համարվել է հոյակապ, բնության մի ճշգրիտ պատճեն:

Աղբյուր III

ԿԼԻՖՈՐԴ ԲԱՔՍ, ԼԵՈՆԱՐԴՈ ԴԱ ՎԻՆՉԻ, ՆՅՈՒ ՅՈՐՔ, 1932

Եթե լրիվ բթամիտ մարդը, նայելով «Մոնա Լիզային», համակվի հեզությամբ, որը բնական է նրա նմանի համար, գիտակների ներկայությամբ, ես կարծում եմ, որ նա չի համաձայնվի, թե կնոջ դեմքին կա որևէ առեղծված: Ես ենթադրում եմ, թե գիտեմ` ասածս հերետիկոսությունն է: ...Այստեղ անգութ դեմք է, երբևէ եթե եղել է. ինքնագոհ ես, ավելի շուտ վատը, քան մեծահոգի, եթե աշխարհը ճիշտ է մտածում, թե նման շուրթերն ունեն այդ իմաստը, բուրժուա է, ոչ ազնվական, չնայած նրա ամուսնու հարստությունը պաշտպանել է նրա ձեռքերը կոշտանալուց, և կինը, դատելով նրա այտերի գծերից, որոնք հեռու են առեղծվածային և հոգևոր լինելուց, ինքնաներողամիտ է, հաճույք է զգում սեղանի մոտ` նախընտրելով քանակը որակից, հակում ունի ավելի դեպի ձեռնածուկները, քան երաժշտությունը: Այստեղ, մի խոսքով, սովորական կին է, գործնական, բավական խելացի ճարպիկ

լինելու համար, ի ծնե տանտիրուհի և չնայած պատմությանը՝ ի ծնե մայր սովորական ժառանգների: Նրանք, ովքեր համաձայն են այս դատավճռին, կարող են շատ զարմանալ, թե ինչու Լեոնարդոն, որ մերժում էր այնքան շատ առաջարկներ, պետք է տարիներ անցկացներ այդ կնոջ դիմանկարը վրձնելու համար: Այստեղ նրա դեմքին չկա առեղծվածի կեղծիքը: Եվ ով հետազոտել է Լեոնարդոյի իդեալական կանանց դեմքերը, որոնք ավելի շուտ հրեշտակային են ու անկիրք, քան կանացի, Լեոնարդոյի երևակայական նկարներում, միանգամից կհասկանա, թե Մոնա Լիզան նույն տիպը չէ:

ՎԱՐԺՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԸՄԲՈՆՈՒՄ

Աղբյուր առաջին

1. Նկարագրի՛ր Պիտերի վերաբերմունքը «Մոնա Լիզայի» նկատմամբ:
2. Ո՞րն է արդյունքը, երբ «Մոնա Լիզան» համեմատվում է սպիտակ հունական աստվածուհիների հետ:
3. Բացատրի՛ր Պիտերի հատվածի վերջին նախադասությունը:

Աղբյուր երկրորդ

1. Նկարելու ո՞ր որակն է ավելի շատ ներգործել Վասարիի վրա:

2. Ըստ Վասարիի՝ որո՞նք են առավել բնական պահերը նկարչության մեջ:
3. Ի՞նչ է նշանակում, երբ Վասարին ասում է. «Իրոք, մենք կարող ենք ասել, թե սա նկարվել է համարձակ նկարչին հուսահատեցնելու եղանակով»:

Աղբյուր երրորդ

1. Ի՞նչն է ամենից շատ տպավորել Կլիֆորդ Բաքսին:
2. Նրան ավելի շատ մտահոգել է նկարի կի՞նը, թե՞ նկարի տեխնիկան:
3. Ի՞նչ է նշանակում, երբ ասում է, «գիտեմ՝ ասածս հերետիկոսությունն է»:
4. Ինչու՞ է Կլիֆորդ Բաքսն ասում, թե նա «հակում ունի ավելի դեպի ձեռնածուները, քան երաժշտությունը»:
5. Ո՞րն է ըստ նրա նկարի իրական առեղծվածը:
6. Ըստ Բաքսի ինչո՞վ է «Սոնա Լիզան» տարբեր Դա Վինչիի մյուս կանանց նկարներից:

ՉԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆ

1. Որո՞նք են Դա Վինչիի ծննդյան և մահվան թվականները:
2. Որո՞նք են անվանումներն ու թեմաները Դա Վինչիի այլ կտավների:
3. Ճշմարի՞տ է, թե Դա Վինչին եղել է խելագար: Ստուգի՛ր տարբեր աղբյուրներ և համեմատի՛ր դրանք:
4. Փնտրի՛ր Վալտեր Պիտեր: Կարող ես գտնել ինչ-որ բան՝ նրա կամ նրա գործերի մասին, որոնք նշանակալի

կլիներն հասկանալու կամ գնահատելու «Մոնա Լիզայի» մասին գրած հատվածը:

5. Փնտրի՛ր Բորջիաներ: Բացատրի՛ր, թե ինչ նկատի ունի Պիտերը, երբ ասում է. «Բորջիաների մեղքերը»:
6. Փնտրի՛ր Լեդա, Յեղիներն Տրոյայից, սուրբ Աննա:
7. Ո՞վ էր Ջորջիո Վասարին:
8. Գտի՛ր «Մոնա Լիզայի» մասին երկու ուրիշ կարծիքներ ու համեմատի՛ր դրանք:

«ՄՈՆԱ ԼԻԶԱՆ»

ՅՈՂՎԱԾ

1. Գրի՛ր կարճ գիտական հոդված (մոտ 500 բառ), որում համեմատի՛ր «Մոնա Լիզայի» մասին երեք կարծիքները:
2. Օգտագործելով այս երեք մասնագետների կարծիքները որպես զննական նյութ՝ գրի՛ր կարճ հոդված՝ «Քննադատության դերը» խորագրով: Եթե քննադատությունը մասնագիտություն է, արդյոք երեք հեղինակներն ունե՞ն նույն կարծիքը:
3. Գրի՛ր հոդված, որում նկարագրի՛ր քո սեփական կարծիքը «Մոնա Լիզայի» մասին:
4. Դու կարծում ես, թե երեք հեղինակների կարծիքներն արտացոլում են նրանց ապրած ժամանակաշրջանի պատկե՞րը: Գրի՛ր կարճ հոդված՝ այդ թեմայով:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
Հայերեն

- ԱԲԵՂՅԱՆ Մ., Երկեր, Բ, Երևան, 1967
ԱԲՈՎՅԱՆ Խ., Վերք Հայաստանի, Ողբ հայրենասիրի,
Պատմական վէպ, Երևան, 2004
ԱԳԱԹԱՆԳԵՂՈՍ, Հայոց պատմություն, Երևան, 1983
ԱԴԱԼՅԱՆ Ն., Թոթովենց, Երևան, 1994
ԱԴՈՆՑ Ն., Երկեր, Ա, Երևան, 2006
ԱԴՈՆՑ Ն., Երկեր, Գ, Երևան, 2008
ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ Ս., Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Երևան,
1973
ԱՂԲԱԼՅԱՆ Ն., Ընտրանի, Երևան, 2005
ԱՌԱԲԵԼ ԴԱՎՐԻԺԵՑԻ, Պատմություն, Երևան, 1988
ԱՍՏՈՒԱԾԱՇՈՒՆՉ, Պէյրուք, 1985
ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ Ս., Սովետահայ վեպը, Երևան, 1980
ԱՐԾՐՈՒՆԻ ԳՐԻԳՈՐ, Գրականություն, արվեստ, գեղա-
գիտություն, Հոդվածների ժողովածու, Կազմող և խմբագիր
Յակ. Ի. Խաչիկյան, Երևան, 2009
«ԲԱԶՄԱՎԷՊ», 1957, հունվար-փետրվար
ԲԱՎՈՒՆՑ ԱՎ., Երկեր, Երևան, 1955
ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻ, Մեկնություն երգ երգոցի, Ս. Էջմիա-
ծին, 2007
ԳՐԻԳՈՐԻՍ ԱՂԹԱՄԱՐՑԻ, Տաղեր, Երևան, 1984
ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ Դ., Երկերի ժողովածու, հ. XII, Երևան, 1985
ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ Դ., Պատմվածներ և պիեսներ, Երևան, 2003

ԴԵՆԻ ԴԸ ՌՈՒԺՄՈՆ, Սերը և Արևմուտքը, Երևան, 2007

ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ Ա., Դրվագներ հայ գրաքննադատական մտքի պատմությունից, Երևան, 2009

ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ Ա., Ֆրեդերիկ Ֆեյդին հայագետ, 2008

ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ Ա., Հայ միջնադարյան գրականության հիմնական ուղղություններն ու ժանրերը, Երևան, 2012

ԵՋՆԻԿ ԿՈՂԲԱՑԻ, Եղծ աղանդոց, թարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրությունները Ա. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1970

ԵԴԻՇԵ, Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին, Երևան, 1989

ՋՈՂՐԱՊ ԳՐ., Երկերի ժողովածու, հ. I, Երևան, 1962

ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ Հ., Հովհաննես Թումանյան, բանաստեղծը, մտածողը, Երևան, 1995

ԹՈՎՄԱ ԱՐԾՐՈՒԽԻ ԵՎ ԱՆԱՆՈՒՆ, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, 1978

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ ՀՈՎՀ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. II, Երևան, 1990

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ ՀՈՎՀ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1994

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ ՀՈՎՀ., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1995

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ ՀՈՎՀ., Ընտիր երկեր, հ. II, Երևան, 1985

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ ՀՈՎՀ., Ընտրանի, Հրանտ Մաթևոսյանի ընտրությամբ, Երևան, 2001

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑՆԵՐԻ ՀՈՒՇԵՐՈՒՄ, Երևան, 2009

«Թումանյան, Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», ժողովածու, Երևան, 1964

ԻՍԱՅԱԿՅԱՆ ԱՎ., Ընտիր երկեր, հ. I, Երևան, 1939

ԻՍԱՅԱԿՅԱՆ ԱՎ., Երկերի ժողովածու, հ. I, Երևան, 1973

ԻՍԱՅԱԿՅԱՆ ԱՎ., Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1974

ԼԵՎՈՆՅԱՆ Գ., Թատրոնը հին Հայաստանում, Պատմաբանասիրական տեսություն, Երևան, 1941

ԿՈՐՅՈՒՆ, Վարք Մաշտոցի, Աշխարհաբար թարգմանությունը՝ ներածական ուսումնասիրությամբ, առաջաբանով և ծանոթագրություններով՝ Մ. Աբեղյանի, Երևան, 1962

«ՀԱԶԱՐ ՈՒ ՄԻ ԽԱՂ», ժողովրդական երգարան, Խմբագրեցին Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Երևան, 1969

«ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱ», Երևան, 1985

ՀԱԲԱՔՈՒՄՆ ՄԵՎՆՈՒԹԵԱՆ ՔԵՐԱԿԱՆԻ, Աշխատասիրութեամբ՝ բան. գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր Լ. Գ. Խաչերյանի, Լոս Անջելես, 1983

ՀԱՅՍՍԱԲՈՒՐ, Կոստանդնուպոլիս, 1706

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Ա., Հայ ժողովրդական հանելուկներ, Երևան, 1965

ՀՈՄԵՐՈՍ, Իլիական, Վենետիկ, 1864

ՀՈՄԵՐՈՍ, Իլիական, Գրաբարից թարգմանեց Մկրտիչ Խերանյան, Երևան, 1987

ՀՈԿՂԱՆՆԻՍՅԱՆ ՀՈԿՂ., Երկեր, Միհատորյակ, Երևան, 1959

ՀՈԿՂԱՆՆԻՍՅԱՆ Հ., Հնագույն դրաման Հայաստանում, Ծագման հարցի շուրջ, Երևան, 2010

ՀՈԿՂԱՆՆԻՍՅԱՆ Հ., Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դար, Երևան, 2010

ՂԱԶԱՐ ՓԱՐՊԵՑԻ, Հայոց պատմություն, Թուրք Վահան Մամիկոնյանին, Աշխարհաբար թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Բ. Ուլուբաբյանի, Երևան, 1982

ՄԱԼԽԱՍՅԱՆՑ ՍՏ., Հայերեն բացատրական բառարան, հ. II, Զ-Կ, Երևան, 2010

ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՑ, ՍԱՀԱԿ ՊԱՐԹԵՎ, Օրհներգեր, գրաբար եւ աշխարհաբար, Երևան, 2010

ՄՈՎՍԵՍ ԽՈՐԵՆԱՑԻ, Պատմութիւն Հայոց, Քննական բնագիրը Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Երևան, 1981

ՄՈՒՇԵԴՅԱՆ Ա. Վ., Մովսես Խորենացու դարը, Երևան, 2007

ՆԱՂԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ, Տաղեր, Երևան, 1983

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ, Երգեր, Եղեսիայի ողբը, Երևան, 1982

ՆՈՐ ԿՏԱԿԱՐԱՆ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1975

ՉԱՐԵՆՑ Ե., Գրականության մասին, Երևան, 1957

ՉԱՐԵՆՑ Ե., Հատընտիր, Երևան, 1987

ՊԱՏԿԱՆՅԱՆ Ռ., Երկեր, Երևան, 1980

ՊԱՏՄՈՒԹԻՒՆ ԱՂԵՔՍԱՆԴՐԻ ՄԱԿԵԴՈՆԱՑԻՈՑ, Հայկական խմբագրություններ, Աշխատասիրությամբ Հասմիկ Սիմոնյանի, Երևան, 1989

ՐԱՖՖԻ, Երկերի ժողովածու, հ. VII, Երևան, 1956

ՐԱՖՖԻ, Երկերի ժողովածու, հ. X, Երևան, 1959

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, Երևան, 1963

ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ, Հայկական ժողովրդական էպոս, Երևան, 1961

ՍԱՐԻՆՅԱՆ Ս., Հայոց գրականության երկու դարը, գիրք IV, Երևան, 2004

ՍԵՎԱԿ Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1973

ՏԵՐՅԱՆ Վ., Երկերի ժողովածու, հ. 1, Կազմեց և ծանոթագրեց Վ. Պարտիզունի, Երևան, 1960

ՓԱՎՍՏՈՍ ԲՈՒՋԱՆԴ, Հայոց պատմություն, թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1987

ՖՐԻԿ, Տաղեր, Երևան, 1982

ԱՅԼ ԼԵԶՈՒՆԵՐՈՎ

ա) Ռուսերեն

МАРР Н., Сборник притч Вардана, часть I, Исследование, СПб, 1899

МЕЛИКСЕТ-БЕК Л. М., Источниковедческие заметки, Составил и редактировал П. М. Мурадян, Ереван, 2010

„Поэзия Армении и древнейших времен до наших дней“, Москва, 1916

ПУШКИН А. С., Евгений Онегин, Роман в стихах, Москва, 1981

СКОТТ В., Собрание сочинений в восьми томах, т. 1, Москва, 1990

„ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СИМВОЛОВ“, Москва – Санкт-Петербург, 2005

բ) Անգլերեն

DOWSETT CHARLES, Sayat-Nova, An 18th-century troubadour, Lovanii, 1997

RAYMOND W SHORT and ROBERT DE MARIA, Subjects and Sources for Research Writing, New York, 1961

զ) Ֆրանսերեն

AVÉDIK ISSAHAKIAN, Abou-Lala Mahari, Traduit de l'arménien par Jean Minassian, Paris, 1952

CHARLES DE COSTER, La Légende et les aventures heroïque, joyeuses et glorieuses d' Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs, Moscou, 1979

NEVE F., L' Arménie chrétienne et sa littérature, Louvain, 1886

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք -----	3
Հայ միջնադարյան գրականության վերլուծման սկզբունքները -----	5
Միջնադարյան բանաստեղծությունների վերլուծությունը -----	22
XX դարի հայ բանաստեղծության վերլուծական սկզբունքները -----	32
Պոեմի վերլուծման տարբերակ -----	49
Քառյակի վերլուծության առանձնահատկությունները -----	56
Պատմական վեպի և վիպակի վերլուծման սկզբունքները -----	64
Պատմվածքի և նովելի մեկնաբանումը -----	82
Դրամատիկ երկի վերլուծության սկզբունքները -----	91

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ա) Նիկոլ Աղբալյան. Հ. Թումանյանի «Քաջ Նազարը» -----	96
-----------------------------------------------------	----

բ) Սերգեյ Սարինյան. Ազատության առաքյալը -----	108
գ) Էդվարդ Ջրբաշյան. «Անուշ» պոեմի կոմպոզիցիան -----	116
դ) Հրանտ Թամրազյան. «Փարվանա», Հավերժական սիրո խորհուրդը -----	124
ե) Սուրեն Աղաբաբյան. Ե. Չարենց, «Վահագն» -----	132
զ) Նորայր Ադալյան. Վ. Թոթովենցի «Բաց կապույտ ծաղիկները» -----	136
է) «Մոնա Լիզա» -----	141
Օգտագործված գրականություն -----	148