

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Վազգեն Սաֆարյան

**ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

Ուսումնական ծեռնարկ

Երևան
ԵՊՀ հրատարակչություն
2016

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(53)
Ս 300

*Հրահարակության է երաժիսավորել
ԵՊՀ Հայ բանասիրության ֆակուլտետի
գիտական խորհուրդը*

Խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր պրոֆեսոր
Ս.Պ. Մուրադյան

Վազգեն Սաֆարյան

Ս 300 Հայ միջնադարյան գրականություն: Ուսումնական ձեռնարկ/Վ.
Սաֆարյան: - Եր., ԵՊՀ հրատ., 2016, 362 էջ:

Ուսումնական ձեռնարկում 5-18-րդ դարերի գրականությունը քննվում է կրոնամիջնադարյան աշխարհայեցողության և հեղինակի գաղափարական դիրքորոշման, կանոնական խոսքի և անհատական պատկերավորման ու կերպավորման սկզբունքների համադրությամբ՝ գեղարվեստական առատ նյութի շրջանառումով ցուցադրելով գրականության ժանրաբովանդակային առաջընթացը: Ձեռնարկը հանձնարարվում է բանասիրության, պատմության, աստվածաբանության մասնագիտացումների ուսանողությանը:

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(53)

ISBN 978-5-8084-2138-7

© ԵՊՀ հրատ., 2016
© Վ. Սաֆարյան, 2016

ՍՈՒՏՔ

Ավանդական պարբերացումը՝ Հայ հին գրականություն, Նոր գրականություն, Նորագույն գրականություն, պատմաշրջանային պայմանականությամբ, անշուշտ, ճիշտ է և իմաստ ունի: Բայց մշակութաբանական առումով «Հայ հին գրականություն» ձևակերպման որոշակիացման կարիք կա: «Հին» ընդգրկումը կարող է ներառել նաև բանավոր գրականությունը կամ բանահյուսությունը, քանի որ նախաքրիստոնեական շրջանից գրավոր գրականության որևէ հուշարձան չի պահպանվել: Հայոց գրավոր գրականությունը սկզբնավորվում է ետմաշտոցյան շրջանից՝ 5-րդ դարում: Իսկ հայտնի է, որ 4-րդ դարից, ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Արևմուտքում սկիզբ է առնում *Միջնադար* հասարակական-տնտեսական և մշակութային համակարգը: Ուրեմն՝ հայոց գրավոր գրականությունը արդյունք է այդ համակարգի, կամ գաղափարական շատ ուղղություններով կապվում է նրա հետ: Ինչպես բանագիտությունն ունի նյութի քննության, պարբերացման, ժամանակի ու տարածության ընկալումների, ոճի ու կերպավորման առանձնահատկությունների իր սկզբունքները, այնպես էլ Միջնադարի գրականության պատմությունը առանձնանում է վերլուծությունների գիտամեթոդական իր յուրահատկություններով: Միջնադարի աշխարհայեցողության հիմքը կրոնաքրիստոնեական կանոնականությունն է՝ դրսևորման ու ներքին տրոհման այլազան արտահայտություններով: Հենց ընդհանուր-աշխարհայեցողական և անհատական-ստեղծագործական ներքին բարդ հարաբերություններով է պայմանավորված 5-18-րդ դարերի ընդգրկում ունեցող միջնադարյան գրականության պարբերացումը և տարբեր շրջանների բնութագրական հատկանիշների առանձնացումը: Պարբերացման սկզբունքները և բնորոշումը (5-րդ դարի դասական շրջան, 6-9-րդ դարերի նմանողական ոճի և ժանրային տրոհումների շրջան, 10-12-րդ դարերի Վերածննդի շրջան, 13-18-րդ դարերի քնարերգության աշխարհականացման շրջան) բոլորովին հակասություն չեն բերում

Միջնադար մշակութաբանական երևույթի նկատմամբ, այլ ներքին զարգացման միտումներով, թեկուզ որոշ հակադրամիասնություններ մեջ, ամբողջացնում են երևույթը:

Այսպիսով, հայ միջնադարյան գրականությունը սկսվում է 5-րդ դարասկզբում Մաշտոցի գոյապահպան գյուտով: Եվ բնական է հարցը՝ Մեսրոպ Մաշտոցից առաջ հայերը գիր ունեցե՞լ են, թե ոչ: Հարցի պատասխանը ևս, իր պատմաբանասիրական հիմնավորումներով, պիտի լինի երկակի: Նրանք, ովքեր գտնում են, որ եղել է (Ալիշան, Աբեղյան և ուրիշներ), բերում են ապացույցներ, որոնցից հիմնավորն ու ամենատրամաբանականն այն է, որ 1) 5-րդ դարի մշակութային բարձր մակարդակը չէր կարող ապահովվել առանց հիմքի: Խնդիրը հաստատվում է զուտ բանասիրական վկայակոչումներով ևս. 2) Տիր աստծու գոյությունը ապացույց է մեզանում դպրության կայուն առկայության: 3) Հիպոդիտես Հռոմեացի մատենագիրը թվարկում է գիր ունեցող հնագույն ժողովուրդներին, դրանց մեջ՝ նաև հայերին: 4) 7-րդ դարի հայ մատենագիր Թեոդորոս Քոթենավորը հիշում է, որ Գրիգոր Լուսավորիչը նույնպես թարգմանած է եղել Աստվածաշունչը: 5) Խորենացին նկատում է, որ Բարդաժան և Ողյունյա քրմերը Հայաստանում մեհենական պատմություններ են թարգմանել հունարենի և ասորերենի, իսկ թե ո՞ր լեզվից, չի հիշվում, թեպետ կարելի է մտածել, որ բնագրերը կարող են հայերեն եղած լինել: 6) Ղազար Փարպեցին, դժգոհելով եկեղեցիներում ասորերեն արարողություն կատարելու դեմ, ավելացնում է՝ «...Մանաւանդ թէ զոն նշանագիրք հայերէն լեզուոյս»: 7) Կորյունը Դանիելյան նշանագրերի մասին գրում է. «Յայլոց դպրութեանց թաղեալք և հարուցեալք դիպեցան», որ նշանակում է, թե գրերը ուրիշների կողմից թաղված-անհետացրած և հետո գտնված են եղել:

Նախամաշտոցյան գրի գոյությունը ժխտող բանասերները (Աճառյան, Աղայան և ուրիշներ) բերում են հետևյալ փաստարկները. 1) Եթե եղել է, ինչո՞ւ ոչինչ չի մնացել (Հասկանալի պատասխանն այն է, որ պետական կրոն հռչակված քրիստոնեությունը ստիպված էր հիմնավոր ոչնչացնել հեթանոսական մշակույթի բոլոր շերտերը): 2) Տիրը և աստվածները մեծ մասամբ փոխառյալ են (Այս երեբուն ապացույցի դեմ տրամաբանական հակադրումն այն է, որ փոխառվում են այն աստվածները, որոնց «տիրություն» առկա է տվյալ ժողովրդի մեջ, այսինքն՝ եթե դպրություն չունենայինք, դպրության

աստված չէինք ներառի, ինչպես որ հայերը կենսունակ չդարձրին ծովերի աստծուն, որքան էլ ոմանք փորձեն այդ դերը վերապահել Տորք Անգեղին): 3) 5-րդ դարի զարգացածությունը կարող էր հիմնվել բանավոր գրականության վրա (Որպես կանոն, այդպես չի եղել որևէ ժողովրդի մեջ): 4) Կորյունի վկայությունը մեկնաբանում են այսպես. «Յայլոց դպրութեանց քաղեալ և յանկուցեալ դիպեցան», որ նշանակում է, թե այդ գրերը ուրիշներից վերցված և հարմարեցված են:

Խնդիրը, ըստ էության, այլ ուղղություն ունի: Հաստատ է, որ իր կայուն արտաքին ու ներքին ատրիբուտներով պետականություն ունեցող ազգը չէր կարող այն ստեղծել ու պահպանել առանց գրավոր հարաբերությունների, ուրեմն մասնա՝ առանց գրավոր մշակույթի, գրականության: Եվ հարցը մնում է այն, թե ինչ գիր է օգտագործվել, ինչը այս ազգաբանական համատեքստում և ինքնուրույն գոյության դրդապատճառներից դուրս ամենակարևորը չէ (Այսօր իտալացիներից մինչև թուրքերը լատինական տառերով իրենց մշակույթն են ստեղծում): Եղած փաստերը ցույց են տալիս, որ հայերի հակումը միշտ դեպի Արևմուտքն է եղել, ուստի կիրառության մեջ գերիշխող կարող էր լինել հունական գիրը (Արքաների դիմաքանդակով դրամները, որոշ արձանագրություններ ևս հաստատում են դա): Պատմական ինչ-ինչ ժամանակահատվածներում Հարավի ճնշումները կարող էին ներթափանցել տալ ասորական գիրը ևս, ինչպես որ պարսից հետ ծագումնաբանական և քաղաքական-մշակութային ընդհանրությունները տեղային հատվածներում կարող էին Արևելքից պարտադրել պարսկական գիրը //Հյուսիսը Հայաստանն է, քանի որ մեզանից «վերև» գտնվող վրացիները դեռևս չէին «համաշխարհայնանում» մշակութային առումով. Եգեկիելի մարգարեության ԼԸ գլխում ասվում է՝ Տերը պետք է Բաբելոնի դեմ հանի «պարսիկները, եթովպացիները և փուղացիք նորանց հետ, Գոմերը (Նոյի Հաբեթյան ճյուղից) և նորա բոլոր գունդերը, *Թորգոմի տունը՝ հյուսիսի ծայրերիցը* և նորա բոլոր գունդերը»//:

Այսպիսով հստակվում-ամբողջանում է Մաշտոցի առաքելության ազգաբանական իմաստը. ինչո՞ւ կարևորվեց *ինքնուրույն* գրի ստեղծումը: Պատասխանը շատ առումներով հուշում են ժամանակի և Մաշտոցի կյանքի իրադարձությունները: Իր ծնունդով ու հասունացմամբ լինելով ժողովրդի մեջ և խորքից ընկալելով ժողովրդական տարերքն ու պատկերացումները՝ Մեսրոպը հասնում է պալատա-

կան միջավայր, ներքին ու արտաքին ելևէջումները շոշափելիորեն տեսնում արքունական հարաբերությունների մեջ, երկրի ռազմա-քաղաքական խարխուլումները նրան մղում են հոգևոր-մշակութային ասպարեզ, որովհետև գնալով ավելի է տարորոշվում գոյաբանական հիմունքը. ազգը, որպես ամենից առաջ մշակութաբանական կարգ, կարող է գոյատևել հենց հոգևոր-մշակութային ինքնուրույնությամբ: Որոշակիորեն ներծուլվում են քաղաքական ու մշակութային գործոնները, որոնք պիտի շարունակվեն միշտ: Դեռ ետտիգրանյան առաջին դարից հստակ էր, որ սկիզբ առնող ճաքերը, որոնք պիտի խորանային Արշակունյաց տիրակալության շրջանում, հնարավոր կլինի հաղթահարել Միակ Աստծո տիրակալության մամաբանությամբ երկրում ևս միապետության ուժով միասնականություն ստեղծելով: Քրիստոնեության մուտքը միաժամանակ պատվար էր Սասանյան Պարսկաստանի քաղաքական նկրտումների դեմ. դա հաստատվեց Խոսրով Մեծի ժամանակներից սկիզբ առած թշնամանքի հետագա կտրուկ ծավալումներում, և անմիջապես ակնառու դարձավ նոր կրոնի գոյապահպան ուժը, որը պիտի ինքնահաստատվեր անցյալի նստվածքից ազգին հեռացնելու թեկուզ սուր գործողություններով: Բացահայտ էին քրիստոնյա Յուդեայի քաղաքական ոտնձգությունները ևս, և այստեղ պակաս վտանգավոր չէր նույն կրոնի օգտագործման ծածուկ դիրքորոշումը. քարոզչությունը արվում էր հիմնականում հունարեն, նաև ասորերեն, հայոց կաթողիկոսը օծվում էր Կեսարիայում, կրոնական ենթակայության փաստը ակնհայտորեն քաղաքական ենթարկումների հիմք էր դառնում, մինչև որ դա ավելի վճռական կարտահայտվեր 5-րդ դարի կեսերից՝ Քաղկեդոնի ժողովից հետո: Այս հարաբերություններում Յայոց ներքին ու արտաքին անկումների չորրորդդարյան պատմությունը հասավ 387 թ. մեծ բաժանման. կիսվածությունը հետագայում մեզ պիտի պարտադրվեր անընդհատ՝ սերմանելով նաև ազգային բնավորության արատավոր գծեր: Նոր կրոնը, արդեն որպես մարմնավորվող հայ-քրիստոնեություն, դառնում է գոյաբանական գուցե և միակ հիմքը: Այն արտաքին հարաբերություններում պիտի ուղղվեր ոչ միայն զրադաշտական Պարսկաստանի, այլև քրիստոնյա Յուդեայի դեմ: Իսկ այդ կրոնը, որպեսզի իր բոլոր ազգային առաքելություններով կայունանար, պիտի քարոզվեր ինքնուրույն գրի և ազգային լեզվի միջոցով, մանավանդ օտար գրի ու մշակույթի, թեկուզ հելլենիզմի, նաև հայոց ինքնաբուխ

արևմտամետության և պարտադրյալ արևելահաճության փաստը դեռ նախորդ ժամանակներից էր ժառանգված: Ներքին դրսևորումներում հայ-քրիստոնեությունը և ազգային մշակույթը դառնալու էին միավորման-միասնացման անխաթար գործոն, դա այդպես է միշտ, իսկ երկիրը կիսելուց հետո՝ առավել ևս: Այսպես մարմնավորվեց մեր պատմության հավերժական խորհուրդը:

Մեսրոպ Մաշտոցը, որ ազգային կառուցվածքի *երեք* բնորոշ ոլորտներով էլ անցել էր (ժողովուրդ-արքունիք-եկեղեցի), դրանք կապակցող-իմաստավորող կատարյալ մտավորականի դերով (*չորրորդ*) լավագույնս գիտեր մեզ պարտադրված երեք արտաքին ուժերի (հույն-պարսիկ-ասորի) գիրն ու մշակույթը, նրանց բերած դրականը (քանի որ ազգը հոգևոր-մշակութային արտաքին կապերի մեջ է նաև ամբողջացնում իրենը) և բացասականը (որը միշտ գալիս է, երբ ինքնամերժմամբ տրվում ես արտաքին թեկուզ մեկ գործոնի): Եվ քաղաքական-մշակութային այս հարաբերությունների մեջ մեկդարյա գոյապայքար մղող մոր կրոնի հաստատումը ժամանակի հեռավորությունից ասպարեզ բերեց մի մոր ու կարևոր ճշմարտություն, որը ևս արդյունք է այդ արտաքին նկրտումների և ներքին անմիաբանության գիտակցման. դա *մշակութային ժառանգականության* պահպանումն է՝ որպես ազգային գոյության հիմնական գործոններից մեկի: Այդ շարունակականությունը քրիստոնեության մուտքով ընդհատվել էր: Հինգերորդ դարի մատենագիրները նախաքրիստոնեական մշակույթի, գրի մասին չէին հիշում կամ մշուշոտ ակնարկներ էին անում, որպեսզի մեծ սկիզբ դիտվեն իրենց ուսուցիչները՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը: Անգամ նրանց կրտսեր ու ամենահանճարեղ աշակերտը՝ Մովսես Խորենացին, ով հենց *այդ ժառանգականության վերահաստատողն էր՝* հնագույն առասպելների ու վիպերգերի, Գողթան երգերի վերակենդանացմամբ, ով Քերթովահայր հռչակվեց ու մնաց, իր ուսուցիչներին է համարում մոր սկիզբ:

Այսպիսով՝ մոր կրոնը և ինքնուրույն գիրն ու մշակույթը պիտի դառնային գոյաբանական ամենագործուն հիմունքները՝ իրենց տարաշառավիղ դրսևորումներով և դրա հստակ գիտակցումն ու ծրագրերի իրագործման ուղիները տրված էին լուսավորյալ երևույթի, ինչպիսին էր Մաշտոցը: Այժմ հայտնի հիմնավորումների կողքին այլ կերպ նաև բացատրելի կլինի այն, որ մինչև գյուտը քարոզիչ Մեսրոպը, հետագայում գիր ուսուցանող Մաշտոցը գործունեության վայր

ընտրեց նախ Գողթն գավառը (Ժողովրդական տարերքը), այն, որ նրա ծրագիրը լիովին հասկացան և մեծ չափով աջակցեցին Սահակ Պարթև կաթողիկոսը (եկեղեցին) և Վռամշապուհ արքան (արքունիքը-պետականությունը): Ներքին եռօղակ այս անցումներով իմաստնացած Մեսրոպը նույն կատարելությամբ գիտակցեց արտաքին կապերի կարևորությունը և իր աշակերտների հետ գնաց Եդեսիա, Ամիդ, Սամոսատ, ոչ միայն գրի ձևային նախօրինակը, ձախից աջ կամ հակառակ գրությունը, հնչյունական համընկնումը, թվային արժեքը և այլ «ընթացիկ» հարցեր ճշտելու, այլև «դրսում» ևս տեղային մշակութաբանական խնդիրներ ամբողջացնելու նպատակով: Նույնքան հասկանալի է ծրագրի իրագործումը գրերի գյուտից հետո՝ թարգմանություն հոգևոր-կրոնական գրականության, Վաղարշապատում համազգային ցնծալից ընդունելությունից հետո դպրոցների հիմնում և գրի ուսուցում, և հիմնականը՝ ինքնուրույն դպրության-մատենագրության սկզբնավորում: Խոսում ենք ատենքստային փաստ է այն, որ հունաց կողմում, ուր Հայաստանի բաժանումից անմիջապես հետո վերացվեց հայ պետականությունը, կայսրն ու պատրիարքը ամեն կերպ արգելում էին ինքնուրույն գրի տարածումը, Սահակ Պարթևին ուղղակիորեն գրում, թե՝ «մանավանդ սրանում ենք քեզ մեղադրում, որ արհամարհելով մեր ճարտարներին՝ ինչ-որ ասորիների մոտ էիր որոնում իմաստության գյուտը» (հենց սա կրկին հուշում է ինքնուրույն գրի ու դպրության գոյաբանական արժեքը): Բարդ ու երկունքալից էր շրջանը, երբ 4-րդ դարը սկսվեց քրիստոնեության մուտքով, ավարտվեց Հայոց բաժանումով, 5-րդ դարը սկսվեց գրերի գյուտով, իսկ մոտ մի 25-ամյակ հետո կործանվեց պետականությունը: Գոյության ուժը հավաստիաբար մնաց հոգևոր-մշակութային հիմքերի վրա և դրամատիկ ելևէջումներով շարունակվեց ամբողջ 5-րդ դարի թռիչքների մեջ:

ՀԻՆՔԵՐՈՐԴ ԴԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայատառ առաջին ինքնուրույն ստեղծագործությունը, հասկանալի է, որ նվիրվեց գրերի գյուտին և նրա հեղինակին: ԿՈՐՅՈՒՆԻ «*Վարժ Մաժսնցի*»-ն գրվել է ուսուցիչների մահից 3-4 տարի հետո՝ 443 թ., և անհրաժեշտ փաստեր հաղորդելուց բացի հաղթահարելու էր նաև անխուսափելի դժվարություններ: Պատմական առումով կարևոր է, որ այս գրքից տեղեկություններ ենք ստանում 4-րդ դարի վերջերի և 5-րդ դարի սկզբների իրադարձությունների մասին: Մաշտոցի ավագ աշակերտներից մեկը դա անում է ուսուցչի կենսագրական փաստերի համադրությամբ, և «Վարժ Մաշտոցի»-ն ու կրտսեր աշակերտ Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը» փաստացի ամբողջացնում են կարևոր շրջաններից մեկի տարեգրությունը: Ինչ-ինչ հարցականներով ու թերացումներով հանդերձ՝ ամփոփվում է գրերի գյուտի պատճառների, ընթացքի, նպատակադրման ու արդյունքների պատմությունը: Կորյունի պարագայում բնական հարցադրումներից մեկն այն է, թե ինչու որոշ դեպքեր, երևույթներ ստվերի տակ են մնում (թեկուզ Դանիելյան նշանագրերի մշուշոտ փաստը), դրա փոխարեն ծավալուն տեղ է տրվում հրաշապատումներին, Մաշտոցի քարոզչական գործունեությանը: Գրքի բավականին ծավալուն առաջաբան - բացատրության մեջ Կորյունը ինքնարդարացման շեշտով հիմնավորում է, թե «իցե՞ համարձակութիւն գրով նշանակել զվարս արանց կատարելոց», երբ կանոնը դա թույլ էր տալիս անել միայն սրբերի կամ սրբի կարգը դասված անձերի մասին, իսկ Մաշտոցը պաշտոնապես դեռ չէր սրբադասվել: Ահա և, նրա գործունեության ընդհանուր համապատկերի մեջ, որոշ մանրամասներ չկարևորելով, շեշտվում է մեծ գործի աստվածահաճո և հրաշապատումային բնույթը, հիմնավորվում է գյուտի հեղինակի սրբանկարագիր էությունը՝ անկախ այն բանից, որ Մաշտոցը իր մահով է վախճանվել և մեծ գործի նվիրումի մեջ չի դարձել ինքնամերժ նահատակ: Իսկ հեղինակը անընդհատ հուշում է, թե «զհամառօտս կարգեցաք», ծավալվելով հրաշա-

պատումների մեջ՝ բացատրում. «Քանզի չէաք իսկ հանդուրժողք՝ զամենայն արարեալսն կտակաւ նշանակել զհւրաքանչիւսն»: Կար հաւելլալ մի արգելք ևս. Սահակ Պարթևի վախճանով ավարտվում է Լուսավորչի տոհմի կաթողիկոսական գահակալումը, հայ եկեղեցում իշխող դիրք են գրավում ասորի հոգևորականները, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի արգելք պիտի լինեին ազգային արժեքների գնահատումներին: Նաև այս պատճառով Կորյունը ոչ միայն պիտի շատ բան անընդհատ բացատրեր, դիտարկեր կանոնի պահանջներին համապատասխան, կամ հարմարեցներ կանոնին, այլև շեշտեր ասորի տարրի դերը այս մեծ գործի մեջ:

Եզնիկ Կողբացին 5-րդ դարի այն մտածողներից է, որի աստվածաբանական ժառանգությունը ազդեցություն է թողել փիլիսոփայական, իրավագիտական, կենսաբանական ու տիեզերագիտական մտքի վրա, նաև հայ քաղաքական կյանքում: Քաջածանոթ է եղել ժամանակի գիտություններին, ինչպես Կորյունը, այնպես էլ Եզնիկը, որպես Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի ավագագույն աշակերտներից մեկը, մասնակցել է թարգմանական, դավանաբանական, քաղաքական և մշակութային բոլոր գործերին (մինչև Հագկերտի Թղթի պատասխանը Ավարայրից առաջ), և այդ ամենի խտացումը «*Եղծ աղանդոց*» երկասիրությունն է: Միակ Աստծու արարչագործության հիմքի վրա Եզնիկը կուռ տրամաբանությամբ վիճում է հույն մատերիալիստ փիլիսոփաների դեմ, մերժում ժամանակի աղանդները, և որ ամենակարևորն է, եղծում պարսկական զրադաշտականությունը, որովհետև վստահ է, որ գոյաբանական տեսակետից սկզբունքային տարբերություն չկա այդ երեքի միջև, որոնց գաղափարական հենքը դուալիզմն է: Այսպես, անտիկ մտածողները հաստատում են, որ աշխարհն արարվել է չորս նյութական տարրերից՝ «յերկրե, և ի ջրոյ, յօրոյ, և ի հրոյ»: Բայց դրանք կարող են ինչ-որ բանի սկիզբ դառնալ շարժման և փոփոխման միջոցով, ուրեմն՝ «է ոմն, որ փոփոխե զնոսա, շարժե զամենայն, ինքն ոչ շարժի և ոչ փոփոխի, քանզի էական է»: Հաջորդում է տրամաբանական հարցում-եղծումը. պետք է պաշտել շարժվողների՞ն ու փոփոխվողների՞ն, թե շարժողին ու փոփոխողին: Ամրակայվում է միակ Աստծու և նրա արարչության փաստն ու գիտակցությունը, քանի որ Նա է շարժողը, փոփոխողը:

Եզնիկի դատողությունները, այս և այլ առիթներով, միաստվածության-մոնոթեզմի հիմնավորումների մեջ առնչվում են բարու և չա-

րի խնդրին: Բարի՞ են, թե չար հենց այդ նախաստեղծ չորս նյութական տարրերը, որոնց հետ են կապվում գոյության ու քաղաքակրթական առաջընթացի խնդիրներ, բայց որոնք կարող են նաև աղետների պատճառ դառնալ (հողը կամ երկիրը - երկրաշարժ, օդը կամ հողմը - փոթորիկ ու պտտահողմ, ջուրը – նաև ջրհեղեղ, կրակը – հրդեհ): Հաջորդում է Եզնիկի բանաձևումը՝ «Չիք ինչ չար, որ բնութեամբ չար իցե»: Չարի ոչ թե «բնածին», այլ «կամածին» գոյության համաճանաչելի Եզնիկի աստվածակենտրոն հայացքները հարաբերում է մարդակենտրոնության հետ. աշխարհը աստվածային մտքի ու կամքի իրականացումն է, որը բաժանվում է մարմնականի և անմարմնականի կամ հոգևորի մեջ, իսկ այդ ներդաշնակության խտացումը հենց մարդն է. մարդիկ «յերկուց բնութեանց են՝ ի մարմնաւորաց և յանմարմնոց»: Փիլիսոփայական դատողությունը կանոնական ընթացք է ստանում նրանով, որ հիշեցվում է, թե Արարիչը աշխարհը ստեղծել և տվել է մարդու տնօրինությանը, քանի որ նրան է օժտել աստվածային բանականությամբ, տվել կամածին անձնիշխանություն, որի արդյունքը չար և բարի գործերը կարող են լինել՝ համապատասխան բարոյական գնահատումներով և կանոնական պատասխանատվությամբ:

Բարու և չարի խնդրին է (իր ոչ միայն աստվածաբանական ու բարոյական, այլև հետագա զարգացումների մեջ կարևոր՝ գեղագիտական ու գեղարվեստական սահմաններում) առնչվում նաև պարսից զրադաշտականության եղծումը, որը Եզնիկի գրքի հիմնական նպատակն է և դավանաբանական կատարման մեջ ունի ակնհայտ ազգային-քաղաքական շեշտ: Դեռևս կամածին ազատության իրավական փաստի մասին խոսելիս Եզնիկը այդ ազատությունն է համարում մարդու բնական գոյության ու ինքնահաստատման հիմնական ձևը, իսկ այս հարցադրումները ենթատեքստի ներքին տրամաբանությամբ կարող են ազգային ազատության, ինքնության հաստատումներ հուշել: Եզնիկը բերում է զրադաշտականության հիմնական դրույթները և եղծում դրանք հենց կայուն տրամաբանության ուժով: Ահա դրանք. այն ժամանակ, երբ ոչինչ չկար, անգամ երկնային լուսատուները չկային, Ջրվանը հազար տարի զոհ էր մատուցում, որ իրեն որդի տրվի: Երբ դա չի լինում, նա սկսում է կասկածել, և այդ կասկածից ձևավորվում է Արիմնը (Ահրիմանը), որը ժամտ էր և չար: Եվ քանի որ գիտեր, որ ով առաջինը լույս աշխարհ գա, Ջրվանը նրան

պիտի տա տիրակալելու իրավունքը, ծնվում է առաջինը: Հետո զոհ մատուցելուց ծնվում է Որմիզդը: Սա դառնում է բարու արարիչը, իսկ Արիմնը՝ չարի, և հաստատվում է նույն դուալիզմը:

Եզնիկի տրամաբանական հակահարվածը հետևյալն է. եթե անգամ երկնային լուսատուները չկային, ինչպե՞ս որոշվեց հազար տարին, և ո՞ւմ էր զոհ մատուցում Ջրվանը, եթե իրենից առաջ ոչինչ և ոչ ոք չկար: Ի վերջո, ո՞վ է Ջրվանը՝ արարի՞չ, թե՞ արարած: Արարիչ չէր, քանի որ դրանք երկուսն են՝ Որմիզդը և Արիմնը, արարած էլ չէ, քանի որ իրենից առաջ չի հիշվում մեկը, որ ստեղծեր նրան: Ուրեմն և՛ «Չէն չէին վասն չէի հաշտ առնէր», - բանաձևում է Եզնիկը և կրկին հաստատում քրիստոնեական միաստվածության դոգման. Նա, որ անսկիզբ ու անվախճան է և Արարիչն ամեն ինչի, Նա, որ «ածն ի չգոյէ ի գոյ զչգոյսն, և եցոյց յոչնչէ զչեսն»...

ԱԳԱՔԱՆԳԵՂՈՍ

Անձը և Պատմությունը. Ագաթանգեղոսի՝ որպես առաջին մատենագրի, և նրա Պատմության հետ կապված շատ խնդիրներ այսօր էլ պարզաբանումների կարիք ունեն, որոշակի չեն ոչ միայն պատմիչի անձի, այլև նրա գրքի ստեղծման ժամանակի, բնագրի ու առատ թարգմանությունների, դրանց տարբերակային զուգահեռների հարցերը: Առաջին հիշատակող Ղազար Փարպեցին երկը անվանում է «Գիրք Գրիգորիսի», այնուհետև նշվում են «Ագաթանգեղոս», «Ագաթանգեղայ պատմութիւն», «Պատմութիւն Հայոց» վերնագրերը: Կարելի է մտածել, որ Ագաթանգեղոսը, որ թարգմանվում է «բարի հրեշտակ, ավետաբեր», համարվել է գրքի վերնագիր՝ ելնելով բովանդակությունից ու նյութից: Ծավալուն կրոնաքնարական «Յառաջաբան»-ում երկարաբան ու վերամբարձ պատկերավորությամբ ընդգծելով իմաստության ծովում լողալու և ափ հասնելու կարևորությունը՝ հեղինակը պարզորոշ ասում է. «Արդ՝ հրաման հասեալ առ իս *հմմ* Ագաթանգեղոս, որ ի քաղաքէ ի մեծն Հռովմայ, և վարժեալ հայրենի արուեստի», ով հասել է Արշակունյաց արքունիք «ուժեղ և պատերազմողն Տրդատայ», որը և «ոչ զիր ինչ քաջութիւն սուտ հրամայեաց մեզ վիպասանել, և ոչ զմազարդ բանից

ինչ առաստելս աւելի քան զարժանն ընթանալ», այլ շարադրել եղած դեպքերը:

Ամմիջապէս հետո նորից հատուկ միտումով կրկնվող նույն միտքը՝ թէ «Ինձ հրաման է հասել Տրդատ մեծ արքայից՝ կարգով գրի առնել ժամանակի դեպքերը», իհարկէ, «առանց սուտ վիպասանելու և առասպելները չափազանցնելու», հուշում են պատմական ու ստեղծագործական մի կարևոր փաստարկման մասին: Հարցը միայն այն է, որ արքայի քարտուղարը չէր կարող պատկերավոր մանրամասներով պատմել, թէ ինչպէս է խոզ դարձած Տրդատը եղեգնուտներում խռիւղացնելով կեր փնտրում: Դա մարմնամերժության այլաբանական կանոնի մեջ և Նաբուգոդոնոսորի զուգահեռով կարելի է և հասկանալի համարել՝ որպէս վերապահում չմոռանալով նաև միջնադարյան հիերարխիզմի պահանջները, որ թույլ չէր տա այդչափ ազատ վերաբերմունք:

Այժմ հաստատված կարելի է համարել, որ գրքի բնագիրը գրվել է 5-րդ դարում հայերեն, որից կատարվել է հունարեն թարգմանությունը, ինչը հետո ունեցել է համառոտ խմբագրություն, որոնց հիմքի վրա և դեռ միջնադարում կատարվել են արաբերեն, լատիներեն, եթովպերեն և այլ թարգմանություններ: Ինչո՞ւ է, ուրեմն, Առաջաբանում հեղինակային պատկանելության կեղծիք արվել: Հիմնգերոդ դարում գրված այս գրքի հեղինակ են համարել Կորյունին, ոճական ընդհանրություններ կան Եղիշեի գրքի հետ, գտել են, որ կարող է գրած լինել նաև Սահակ Պարթևը, անգամ Մեսրոպ Մաշտոցը: Ակնհայտ էր, որ հարյուր տարուց ավելի էր անցել, իսկ քրիստոնեությունը դժվար էր տարածվում, 4-րդ դարում շատ բացահայտ էին արքունիք-եկեղեցի հակադրությունները: Գրերի գյուտից հետո, անշուշտ, հայերեն քարոզը գործնական էր ու արդյունավետ: Բայց հարկ էր նոր կրոնի էությունը բոլորինը դարձնել հոգեմտավոր պարզ շփումների միջոցով: Իսկ այդտեղ ամենաարդյունավոր միջոցը արվեստի լեզուն է, կերպարների հակադրություն-համադրությունների մեջ, որպէս բարդ կոնֆլիկտի արդյունք, նորի առավելությունների ու հաղթանակի *ցուցադրումը*, որը տպավորիչ պետք է լինի թեկուզ խորն ու իմաստուն, բայց անշարժ - ստատիկ քարոզներից: Բայց միաժամանակ այդ ցուցադրումը չպետք է ընկալվի որպէս պարզունակ հրաշապատում ու առասպել (ինչպէս կարող են թվալ, օրինակ,

Տրդատի մետամորֆոզն ու Գրիգորի կտտանքները և արգելափակումը (տորվիրապում): Ուստի պետք է, որ այդ մասին գրողը նախ իրեն պատմվող բոլոր դեպքերի՝ պատմական ու հրաշապատումային, ժամանակակիցն ու ականատեսը համարի՝ հենց Տրդատին դիտելով որպես պատվիրատու և շեշտելով, թե «մենք ինքներս ականատես ենք եղել անձնավորություններին և ներկա՝ հոգևոր գործերին»: Այնուհետև, նույն անկեղծ նվիրումով հեղինակը, ինչպես վերևում ընդգծվեց, պետք է իրար կողքի անմիջապես կրկնի նույն միտքն ու հավատացնի, թե պատվեր է ստացել «ոչ սուտ վիպասանել, ոչ էլ քմազարդ առասպելները չափազանցել»: Արդեն այս դիրքորոշումը և ստեղծագործական նպատակադրումը պայմանավորում է գրքի՝ շատ ավելի գեղարվեստական, քան պատմական նշանակությունը:

Զնացած դրան՝ Ագաթանգեղոսի Պատմությունը 3-րդ դարում և 4-րդ դարի սկզբներին կատարված անցքերի կարևոր սկզբնաղբյուր է: Պարսկաստանում հաղթանակում է Սասանյան թագավորությունը, և հայոց խոսրով արքան, վրեժ լուծելով իր ցեղակից պարթև Արշակունիների համար, երկար տարիներ հաղթական կռիվներ է մղում պարսից Սասանյան Արտաշիրի դեմ: Վերջինս ստիպված է լինում դիմել նենգության. Հայաստան է ուղարկում պարթև Անակին, որը որպես ազգակից, մտերմանում է խոսրովի հետ և որսի ժամանակ դավադրաբար սպանում է նրան: Վրեժխնդիր հայ նախարարները բնաջնջում են Անակի տոհմը, իսկ Արտաշիրը տիրում է Հայաստանին և կոտորում խոսրովի սերունդը: Երկու կողմից ազատվում են միայն խոսրովի որդի Տրդատը և Անակի որդի Գրիգորը, որոնց կարողանում են փախցնել Արևմուտք: Գրիգորը որոշում է քավել հոր մեղքը և ծառայության է անցնում Տրդատի մոտ: Կեսարիայում նա քրիստոնեություն է ընդունում, իսկ Տրդատը հունաց օգնությամբ գալիս է Հայաստան և տիրում հոր գահին: Տրդատը փորձում է Գրիգորին ետ կանգնեցնել նոր կրոնից, և նրանց միջև խորացող կոնֆլիկտը ներկայացվում է վիպական ու վկայաբանական պատումի մեջ: Ի վերջո Տրդատը գիտակցում է քրիստոնեության առավելությունը միապետության համար, և նրանք իրագործում են հայերի դարձի դժվարին առաքելությունը: Ագաթանգեղոսի գիրքը շատ կարևոր պատմական աղբյուր է հեթանոսական կրոնի, աստվածությունների, նրանց նվիրված տաճարների ու մեհյանների, դրանց գտնվելու վայրերի և այլնի մասին:

Գեղարվեստական առանձնահատկությունները. Ազաթանգեղոսի Պատմությունը Յառաջաբանից հետո հետևյալ ընդգրկմամբ՝ ա. «Վարք և պատմութիւն սրբոյն Գրիգորի», որը կարող է ունենալ նաև «Տրդատ և Գրիգոր» վերտառությունը, բ. «Վկայաբանութիւն Զռիփսիմեանց», գ. «Վարդապետութիւն Ս.Գրիգորի», դ. «Դարձ փրկութեան աշխարհիս Յայաստան» պատմա-վկայաբանական նյութը ներկայացնում է գեղարվեստական դիպուկ հնարանքներով: Նորի ճշմարիտ ու տպավորիչ հաղթանակը ընկալելի ու ազդեցիկ դարձնելու համար պատմիչը կառուցվածքային հենք է դարձրել բանավեճը լայն առումով, որը մարդկայնացնում է փաստը: Արվեստի համար կարևոր երկխոսական եզրերը Տրդատն ու Գրիգորն են: Այս գիրքը նոր կրոնի անխուսափելի լինելը գաղափարական առումով պետք է հիմնավորի միջնադարյան հիերարխիզմի կանոնով, որպեսզի երկնային ու երկրային տերերին հնազանդ լինելու կոչը աներեր դարձնի հավատի անքննելիությունը՝ «Հրամայեալ է յԱստուծոյ, զի ծառայք հնազանդ լիցին մարմնաւոր տերանց»: Սրա հաստատումներն անընդհատ հանդիպում ենք նաև Ս. Երրորդության ներբողների, աստվածային ուժի բանական ցուցադրումների մեջ: Երկնային ու մարմնավոր տերերին համադրաբար ենթարկվելու պահանջը չի սքողում հոգու և մարմնի, հոգևորի ու մարմնականի ներհակության աշխարհայացքային երկվությունը: Ընդհանրապես հակադրությունը կամ կոնֆլիկտայնությունը կրոնագաղափարական, կերպարային և բառապատկերային առումով դառնում է «Հայոց պատմության» կառուցվածքային հենքը՝ հասնելով հեղինակի համար կանխադիր գեղարվեստական ազդեցունակության:

Յուրօրինակ վիպական նախադրության մեջ կոնֆլիկտը որոշվում է խոսքով Մեծի և Անակի թշնամանքով, երբ դեպքերի կատարման գեղարվեստական տարածությունը Յայաստանն է: Հունաստանում կոնֆլիկտի երկու կողմերի շարունակությունը, ի դեմս նրանց որդիների, միտվում է ներդաշնակության՝ Գրիգորի ծառայությամբ և նրա ու Տրդատի մտերմությամբ: Բայց դեռևս այստեղ ստվերագծվում է **կերպարների** ներքին հակադրությունը՝ *մեկը որդես անսիկ-հեթանոսական, մյուսը որդես փրկսոնեամիջնադարյան* որակների կրողներ: Անտիկ կերպարը հատկանշվում է հերոս-զինվոր-ամուսին համադրությամբ, երբ մարդու մեջ կարևորվում է մարմնական հզոր ուժը, նաև այն, որ այդ դյուցազնը միշտ պետք է զենքի հետ լինի ու կռիվների

մեջ, և վերջապես, մեծ ուժը պետք է տիրի մեծ գեղեցկությանը՝ կնոջ նկատմամբ զուտ մարմնական ձգտումներով (որ պայմանականորեն կաղապարվում է «ամուսին» կարգի մեջ): Տրդատի «հերոս-զինվոր» հատկանիշները ակնարկվում են դեռ գրքի Առաջաբանում, երբ իր պատվիրատու արքային պատմիչը բնութագրում է որպես «քաջ և առաքինի, ուժեղ և պատերազմող», ով «եղել է ըմբշամարտիկ և պատերազմների մեջ հսկային վայել քաջություններ է գործել»: Դեպքերի ընթացքում էլ, նրա ուժի և հաղթական կռիվների մասին պատմելով, միշտ հարմար է գտնում կրկնել բնութագրական նույն որակները. «Սեգ իսկ էր առ հանդերձս և այլ ուժով պնդութեան, բուռն ոսկերօք և յաղթ մարմնով, քաջ և պատերազմող անհնարին, բարձր և լայն հասակաւ»: Դրա հաստատումն են «կայսերակերպի» տեսքով, այսինքն՝ որպես հունաց կայսր, Գոթաց հուժկու արքայի հետ մենամարտն ու հաղթանակը, քաղաքի պարիսպների վրայով ներս մտնելը և խոտի բարդերը գորքի մեջ նետելը, որը անկարևոր թվացող դրվագ է, բայց ուժի ցուցադրում է. «Յայնժամ Տրդատէս ելեալ և իջեալ՝ հոսէր ընկենոյր բարդս բարդս ի մէջ զօրացն մինչ ի լիութիւն բաւականի: Նա և զհամբարապանսն իսկ և բազումսն ի շանց յայսկոյս որմոյն ընկենոյր ի մէջ զօրացն, և ինքն անդրէն իջանէր»: Պատմիչի ոգևորությունը, ինչպես հաճախ է լինում, հասնում է բանաստեղծական պատկերավորության, երբ բնավորության գծերը «առարկայանում են» իրեղեն արտահայտություններով. սեգ Տրդատն էր, «որն իր համարձակությամբ ավերեց գետերի թունբերը և իր հանդգնությամբ ցամաքեցրեց ծովերի հորձանքը»: Թվարկվում են հաղթական կռիվները՝ թե ինչպես «Ասորաց կողմերից բազում ավար առաւ և անխնա կողոպտեց նրանց: Սրով կոտորեց պարսից զորքը,...հոներից շատ զորք վերցրեց մեծ ուժով» և այլն:

Տրդատի և Գրիգորի՝ որպես երկու գաղափարական ու մշակութային որակների, միջև կոնֆլիկտը նորովի բացվում ու սրվում է կրկին Հայաստանում (որպես գեղարվեստական տարածություն), երբ արքային միշտ հնազանդորեն ծառայած Գրիգորը հրաժարվում է երկրպագել Անահիտ աստվածուհուն: Հակադիր երկխոսական վիճակը սկսվում է Տրդատի հարցից՝ «Ընդէ՞ր ոչ առնես զկամս իմ» և ստացած հակիրճ հիմնավորումից՝ «Պարտ է պաշտել զՆա և առնել զկամս Նորա» ու շարունակվում ընդգրկուն և բարդ կոնֆլիկտային դիալոգիզմի մեջ: Նախ՝ այստեղ թագավորի (կամ աստվածնե-

րի ընտրյալի) և միակ Աստվածորդու կամքերի կատարման հակադիր ընկալումը դարաշրջանների հարաբերության շերտեր է հուշում՝ հոգևոր-բանական կատարելության լույսին ձգտելու պահանջով: Այնուհետև հաջորդում է զուտ երկխոսական բանավեճը, որն աչքի է ընկնում ոչ միայն դավանական-հակաճառային բովանդակությամբ, այլև հոգեբանական բարդ, ներհակ հանդիպադրումների գեղարվեստական կատարմամբ: Նախկին մտերմությունը ստվերած երկու կողմը պիտի փորձի ճշմարտությունը հաստատել ոչ ուղղագիծ անցումներով: Տրդատը ստիպված է լինում հիշեցնել, որ Գրիգորը օտարության մեջ իր մոտ է եկել որպես անծանոթ մեկը, որ կարողացել է հավատարմորեն ծառայելով՝ վստահություն չափել, բայց հիմա այս մերժումով իր վաստակը ի չիք է դարձնում և պատվի փոխարեն անարգանք է ստանալու: Պատասխանը, բնական է, որ պիտի շատ ավելի կանոնական լինի և ընդգծի այս կյանքի պատիվների ու փառքի անցողիկությունը հավիտենական արքայության առջև: Եվ հենց դրան արժանի լինելու համար ինքը ցմծությամբ կընդունի թագավորից սպասվող տանջանքները: Այս ընթացքը պիտի հասնի աստվածների ու հեթանոսության մերժումներին, որոնց հաջորդելու է Տրդատի կողմից հակահարվածի փորձը, բայց հակաճառությունը դավանաբանական բովանդակության մեջ շարունակելու է պահել մարդկային-հոգեբանական շերտեր: Տրդատի մեջ բոլոր դեպքերում ինչ-որ հետաքրքրություն է շարժվում այս նորի նկատմամբ, և նա առաջարկում է. «Դու ասա ինձ զայս ամենայն մեղմով: Այլ ոչ թողից քեզ զանարգանս դիցն», քանի որ աստվածներին մարդ համարելը հայիոյանք է նրանց հասցեին: Բայց նա չի ընկալում Գրիգորի բացատրությունները, Քրիստոսի հավատքի առավելությունները, և ինչպես սովորաբար լինում է նման իրավիճակներում, դիմում է հրամանի ուժին՝ ասելով, որ քանիցս խրատ ու պատվեր է տվել չկրկնել դրսերում սովորած առասպելանման խոսքերը: Եվ եթե նախկինում խնայել է, ապա հիմա դաժան պատժի կենթարկի: Իրավիճակի հոգեբանական դիպուկ լուծում է այն, որ տիրակալող կողմը, զգալով իր հաղթանակի անհնարինությունը կամ ներքին պարտություն տեսնելով, դիմում է ուժի և դաժանության. այդպես է միշտ:

Գրիգորի կտտանքները մարմնամերժության նոր էթիկական դրսևորումներ են, ինչին քիչ հետո պիտի զուգահեռվի մարմնականի եղծմամբ հին բացասումը. երկու թվացյալ նման երևույթների մեջ

ուղղակի փոխբացասող հակադրություններ են, որի արդյունքը պետք է լինի առաջինի հոգևոր բանական լույսի ուժով երկրորդի կորցրած մարդկայնության վերականգնումը: Ագաթանգեղոսը դաժան պատկերավորությամբ է մանրամասնում այդ կոտանքի տեսարանը՝ պահպանելով նաև վկայաբանության ժանրային պահանջները: Մի ոտքից գլխիվայր կախում են և ներքևում՝ քթի տակ, աղբ վառում, ոտքերն այնպես են սեղմում փայտե կոճղերի մեջ, «մինչ իջաներ արիւնն ընդ ծայրս ոտից մատանց նորա», կամ երկաթով «վարեն ընդ ներբանս ոտից նորա», որից հետո քայլեցնում են, կամ՝ «հանին նմա կռուփս ի գլուխն, հարկանելով զնա անհնարին», և կամ՝ գլուխը սեղմում են մամլիչի մեջ ու քթից խողովակով աղի ու քացախի խառնուրդ լցնում, մոխրով լի պարկը գլուխն են անցկացնում, և այլն և այսպես շարունակ: Այս տանջանքները ընդմիջարկվում են թագավորի խոսքերով, թե նա արդյոք պիտի շարունակի՞ իր մոլորությունների մեջ համառել, թե ետ կդառնա և անցյալի պես իր ընկերակիցը կլինի, «որպես աշխատեցարն ընդ իս ի մանկութենէ վաստակովք», և անցյալի հուշերից բխող այս նահանջի փորձերը ևս հոգեբանական համոզիչ վիճակ է, որքան էլ ամեն մի ընդմիջարկմանը հաջորդեն ավելի խիստ կոտանքներ: Խոսքի և գործի մեջ շարունակվող այս երկխոսական կոնֆլիկտը երկարում է, քանի որ համադրումներով պետք է հասնի կուլմինացիոն կետին, որ հաջորդի լուծումը: Իսկ մինչ այդ լուծումը երկու կողմերը անցնում են դեռ Խորվիրապի փակի բերած կատարելագործման և խոզակերպության մարմնամերժ փորձություններով:

Երկբևեռ հակադրությունը ամբողջանում է Հռիփսիմյանց վկայաբանությամբ: Սկիզբը հեթանոսական պատկերացումների հաստատումն է նրանով, որ կայսրը, հրապարկած Հռիփսիմնի գեղեցկությամբ, փորձում է կին առնել նրան՝ «մոլեգնական ցանկութեամբ տռփողաց գեղխեալ»: Երբ կույսերը խուսափում են հարվածից և փախչում Հայաստան, Դիոկղետիանոսը նամակ է հղում Տրդատին, որտեղ առկա է անտիկ հերոսի վերաբերմունքը. նա տեղյակ է պահում, որ փախած կույսերից Հռիփսիմեն չքնաղ է, և կուզենար, որ Հայոց արքան նրան հետ ուղարկեր, «ապա թե հաճոյ թուեսցի քեզ տեսիլ գեղոյ նորա՝ այդրէն առ քեզ պահեսցես»: Հեթանոսական հերոսի «ամուսին» կաղապարային այս երրորդ արտահայտությունը («հերոս» և «գինվոր» որակներից հետո) շարունակվում է Տրդատի և Հռիփսիմնի միջադեպերով: Գերբնական գեղեցկությամբ բոլո-

րի հիացմունքի առարկա դարձած կույսին արքան փորձում է տիրել, և դաժան մենամարտ է սկսվում մեծ ուժի ու մեծ զեղեցկության միջև, որոնց հավասարարժեք տիրակալության մեջ պիտի որոշող դառնար միայն հոգևոր-բանական զորությունը: Եվ հուժկու արքան պարտվում է փխրուն կույսից: Այս նաև կանոնական իրավիճակներում կրկին հոգեբանական նուրբ դիտարկում է այն, որ Տրդատի սերը ոչ թե միայն հեթանոս մարմնականի ձգտումն էր ու կիրքը, այլ նաև հոգևոր շփումների շեշտ ուներ, որն էլ պայմանավորում է կույսերի դաժան նահատակությունից հետո թագավորին պատած թախիծն ու մենամալու ձգտումը. «Ի տեսիլ սիրոյ նորա ջեռեալ՝ տրտմեալ ընդ մահ աղջկանն, տխրացեալ սգայր»:

Իրադրական ու կերպարային հարաբերության լարվածությունը հասնում է բարձրակետին, մոտենում է լուծումը. իր թախիծն ու մենությունը ցրելու համար հաճախակի որսի գնացող Տրդատը խոզ է դառնում: Մարմնամերժության այս մետամորֆոզը գեղարվեստականանում է Գրիգորի կտտանքների նման մանրամասն նկարագրությամբ, իհարկե, նախապես կանոնական արժևորում ստանալով (ինչպես Գրիգորն էր դա անում իր աղոթքներով և հակառակ էթիկական դիրքորոշմամբ). «Եւ անդէն մօլեգմեալ սկսաւ, և իւրովի ուտել զիւր մարմինն, ելեալ ըստ մարդկային բնութիւնս արտաքս», և հետո նաև զուգադրվելով պատկերի իրական տեսանելի շերտերին. «...Ի նմանութիւն վայրենի խոզաց, իբրև զնոսա ընդ նոսա ի մէջ նոցա երթեալ բնակէր: Եւ այնուհետև մտեալ յեղէգն, խոտաճարակ լեալ անհնարին անզգայութեամբ, մերկ զանձն ընդ դաշտսն կոծելով»։ Սա է ի վերջո «սեգ, բուռն ոսկերօք և յաղթ» մարմնի խորհրդանիշը, և անգամ վերամարդկայնացման պահին տպավորիչ պատկերային մանրամասները ավելի են ընդգծում հնի նահանջն ու նորի հաղթական գաղափարաբանությունը գեղարվեստական տեսանելիությամբ. «...Թաւացեալ էին առ հասարակ ամենայն մարմինք, և ընդ անդամս ոսկերացն բուսել էր խոզանաստ և իբրև զմեծամեծ վարազաց վայրենեաց. և եղնգունք ծայրից մատանց ոտիցն և ձեռացն կճղակացեալք էին. նա և պատկեր երեսացն դիմացն շրջեալ էր ի պատկեր և ի կնճիթ գոճանացն յեղեգան բնակելոց»։ Սա օտարված և անբանական մարմնի կործանումն է, որի վերականգնումը միայն բանականության լույսով է հնարավոր, իսկ այդ լույսի կրողը ինքը բանական կատարելությանը ձգտում է հասնել իր իսկ մարմնականի բացասում-

ներով: Ահա թե ինչու է շեշտվում, որ Գրիգորը Տրդատին բուժելու համար «Խնդրե՛ր ոչ գկերպարանաց հարուածելոց առողջութիւն, այլ զմտացն ունկնդրութիւն վարդապետութեանն»: Յրաշքը, սպասելի թե անսպասելի, իրագործվել է, այն կատարողը, ինչպես միշտ է լինում, այլևս դրության տերն է, հանրությանը կառավարող ուժ, և իրավունք է ձեռք բերել ներկայացնելու վարդապետությունը, ինչն և Գրիգոր Լուսավորիչն անում է հիմնավոր ու մանրամասն: Կանոնական ու գեղարվեստական տրամաբանության զարգացումը, հարաբերությունների նույն օրինաչափությամբ, բնական է դարձնում հայերի դարձի պատմությունն արդեն դրության տերը դարձած և Տրդատին իրեն աջակից ունեցող Լուսավորչի կողմից: Եվ քանի որ լուծված է կոնֆլիկտը հենց գեղարվեստական առումով, քրիստոնեության տարածման ընթացքը տրվում է հիմնականում պատմատարեգրական որոշակիության մեջ:

Ընդհանուրի և կոնկրետի մեջ ներկայացվող կերպավորման այս սկզբունքը, հեղինակի դիրքորոշումների նույն հիմունքներով, բնորոշում է տարածության ու ժամանակի գեղարվեստական ընկալման և ոճական այլ սկզբունքներ, այսինքն՝ այստեղ ևս երկխոսական կոնֆլիկտայնության հիմունքներն են: Ագաթանգեղոսի Պատմության մեջ ժամանակը և տարածությունը ոչ այնքան պատմագրական-ֆաբուլային են, որքան սուրբեկտիվ - գեղարվեստական: Գրիգոր Լուսավորչի ժամանակը մարդկային մաքրագործման և բանական կատարելաձգտունի հավերժ ընթացքն է, իսկ տարածությունը՝ նահատակի և հրաշագործի սրբավայրը՝ երկուսն էլ շատ ավելի ներընկալելի: Տրդատի ժամանակն ու տարածությունը շրջանակված են, սահմանափակ, ներկայանում են դիցաբանական հերոսի, այլակերպված խոզի, վերամարմնավորված մարդ-արքայի բաժանում-ընդհատումներով: Եվ տարեգրության ժանրին բնորոշ ժամանակային հաջորդականությունը նշող ձևեր կամ թվեր այստեղ համարյա չենք հանդիպում, կարևորը կերպարափրավիճակային անցումների գեղարվեստական ձևն է: Զուտ պատմագրական հատվածներում միայն երբեմն առկա են ժամանակ նշող կապակցություններ՝ «Յաւուրս ժամանակացն այնոցիկ զօրաժողով լինէր», «Յայնմ ժամանակի հրաման տայր թագաւորն...» և այլն:

Ոճի մեջ սուրբգրային ազդեցությունների՝ բառային կուտակումների, հոմանիշային պեսպեսության, դեպքի և ապրումի նշանայնութ-

յան առկայությամբ հանդերձ, որը ներդաշնակում է կրոնի և արվեստի զեղագիտությունը, նկատելի է անհատականացման շեշտը, բառի խոհաքնարական լիցքը, որը երբեմն զգացնել է տալիս չափածոյացման միտումը. «Բժիշկ ցաւոց մերոց, //ողջացուցիչ ընկելոց, //անդորրիչ նեղելոց //և արծակիչ կապելոց...». կամ՝ «Այլ ոչ խորութիւնք և ոչ բարձրութիւնք, //ոչ վիշտ և ոչ չարչարանք, //ոչ զբոսանք և ոչ պատրանք, //ոչ մեծութիւնք, ոչ աղքատութիւնք, //ոչ այն աշխարհ, ոչ այս աշխարհ, //ոչ կեանք և ոչ մահ՝ //ոչ ոք կարէ մեկնել զմեզ //ի սիրոյն Քրիստոսի»:

Ազաթանգեղոսի Պատմության երկխոսական կառուցվածքը, կոնֆլիկտային եզրերով, պատկերային մակարդակում հետամուտ է միջնադարյան մտածողության մի կարևոր որակի. բառային կուտակումներով ստեղծել վերքնական անքննելիության մշուշոտ մթնոլորտ, որը հավատի հիմքերից մեկն է ընդհանրապես, և դա կարող է արվել նաև պատկերի խոհաքնարական ինքնատիպությամբ: Ներքոբերյալ հատվածը, օրինակ, զուգահեռվում է նարեկյան համատեքստին. «Գանեալքդ՝ և խրատեալքդ, հարուածեալքդ՝ և ողորեալքդ, տանջեալքդ՝ և նուաճեալքդ, կորուսեալքդ՝ և գտեալքդ, մոլորեալքդ՝ և դարձուցեալքդ, յակն առեալքդ՝ և սիրեցեալքդ Տեառն»: Մտածողաթիկական այս հնարանքի դիպուկ արտահայտչաձևերից է հոմանիշների պեսպետությունը, որն ընդհանրական է Միջնադարի համար և իր վերացարկունով կարևոր քայլ է նաև խոսքի քնարախոհական բնութագրի մեջ. «Իսկ իմ անցեալ սահեալ շրջեալ ի վերայ յորձանախոր, լայնանիստ, յարաճօճ, անդնդապտոյտ, սարսռասէր, անհանգիստ, արշաւատոյր, օդավար, ջրակուտակ յուզակ ալեացն...», կամ՝ «Արդ՝ ամենարարն, ամենաստեղծն, ամենահատիչն, ամենիմաստն, ամենատէրն, ամենակալն, ամենագիտոն, ամենաբժիշկն խրատեաց զձեզ...»: Եվ միշտ խոսքի միստիֆիկացումն ուժեղանում է կանոնավորման կամ յուրօրինակ չափածոյացման հակումներով, որ այս գրքում մեծ մասամբ քնարական երանգ է բերում, իսկ այլ պատմիչների, ստեղծագործողների երկերում կարող է դառնալ էպիկական շարժունակության արտահայտություն: Հայ պատմագրական առաջին գործի մեջ սկզբնավորվել է գրավոր խոսքի զեղարվեստական մի համակարգ՝ պատմատարեգրական համատեքստի մեջ վկայաբանական, բանահյուսական, նաև կերպավորման ու բանաստեղծականացման համադրությամբ, որը հետագայի պատմագրության

մեջ պետք է առաջընթաց ապրի՝ ներառելով գեղարվեստական նոր որակներ:

ՓԱՎՍՏՈՍ ԲՈՒՋԱՆԴ

Անձը և աշխատությունը. Հինգերորդ դարի հայոց երկրորդ պատմագիրն է, որի անձի և գրքի մասին ևս բանասիրական շատ տարակարծություններ են եղել: Նրա գրքի երրորդ դպրության (առաջին գլխի) վերջում նշված է, թե «ավարտվեց երրորդ մասը Փավստոս Բուզանդ մեծ ժամանակագիր պատմագրի», որը էր «ժամանակագիր Յունաց»: Կարծես հստակ է ասված, որ պատմիչն ազգությամբ հույն է, ուրեմն, կարող է ապրած լինել 4-րդ դարում և գրել հունարեն: Բանասերների մի մեծ խումբ, որ այդպես էլ կարծում է, բերում է նոր փաստարկներ: Իբր թե այս գրքի հեղինակը հայերին չի սիրում, հաճախ է ծանր խոսքեր ասում, ոչ թե գրում է «աշխարհն մեր», «թագաւորն մեր», այլ՝ «Աշխարհն Հայոց», «թագաւորն հայոց»: Վեցերորդ դարի հույն պատմիչ Պրոկոպիոս Կեսարացին հայոց Արշակ թագավորի մասին գրելիս մի ամբողջ հատված բերում է Բուզանդից բառացի: Պատմության վերջում՝ «Ստորոտ ամենայն պատմութեանց...» տողերում, նշվում է, թե 10 տան մեջ հեղինակի մասին տեղեկություն կհաղորդվի: Բանասերներից մեկը (Եղիշե Մաղաթյան) դա մեկնաբանել է այնպես, որ 10 գլուխ դեպի սկիզբ գնալով՝ պատմիչի մասին տեղեկություն կստանաք. մանավանդ որ այդ գլխում իսկապես խոսվում է ոմն «հռոմ» Փավստոս եպիսկոպոսի և նրա եղբոր մասին:

Հեշտ է նկատել, որ այս բացատրություններն այնքան էլ հիմնավոր չեն: Պրոկոպիոս պատմիչը, մանավանդ եթե հայառատ Կեսարիայից է, կարող էր հայերեն իմանալ կամ թարգմանել տալ այդ հատվածը: «Յունաց մեծ ժամանակագիր» բնորոշումը հետո է ավելացված, քանի որ գոնե Միջնադարում ոչ ոք իրեն «մեծ» չէր համարի: «Ստորոտ...» հատվածի մեկնությունը արհեստական է և ոչ լուրջ, մանավանդ որ այդ «գայթակղիչ» գլխում ասվում է, որ դեպքերը երբ տեղի ունեցան, Փավստոս եպիսկոպոսը և իր եղբայրը «դեռ ևս կային նոքա կենդանիք»: Իսկ հայերին սիրել-չսիրելու հարցադրումը ուղղակի միամիտ է, քանի որ այս պատմիչը հայոց բառ ու բանը, վիպական գրույցները,

լեզուն ու ոգին լավագույնս իմացող ազգասեր մարդ էր, որի տված բացասական որակումները այնքան են, ինչքան ամեն տեղ կարող են լինել, և դրանք ունենում են աշխարհայացքային հիմք, կարող են լինել նաև մեծ սիրո հետևանք: Այնպես որ հիմնավոր են բանասերների այն խմբի տեսակետերը, որոնք եզրակացրել են, որ Փավստոսը 5-րդ դարի հայ պատմագրության ինքնատիպ ներկայացուցիչներից է: Ուղղակի քաղվածքներ կան Ս.Գրքի հայերեն թարգմանությունից, զգացվում է, որ օգտվել է Ագաթանգեղոսից, Կորյունից, տեսիլքի կամ գուշակության ձևով ակնարկներ են արվում 5-րդ դարասկզբի կարևոր իրադարձությունների մասին. օրինակ՝ Յուսիկ կաթողիկոսի անբարոյական որդիների պատճառով հոր տառապանքը մեղմվում է հրեշտակի տեսիլք-մխիթարանքով, որ դրանց որդիները կլինեն լուսավորիչ, գիտություն և իմաստություն կտարածեն: Կամ՝ Գնելի սպանության առիթով Արշակին ուղղված Ներսեսի անեծքում շեշտվում է, թե «դուք՝ Արշակունիներդ, կկործանվեք և այլևս ոտքի չեք կանգնի»՝ ակնարկելով թագավորության անկումը 428 թ.: Ի վերջո, այն, որ այս պատմիչը լայնորեն օգտագործել է ժողովրդական բանահյուսությունը, հուշում է, որ 4-րդ դարից պետք է որոշակի ժամանակ անցներ, որ պատմական դեպքերի ու դեմքերի մասին ժողովրդական գրույցներ ստեղծվեին, այսինքն՝ պատմիչը չէր կարող եղելությունների ժամանակակիցը լինել:

Հասկանալի տարակարծություններ կան նաև Բուզանդի «Հայոց պատմության» վերաբերյալ: Գրքի սկզբում նշված է «Ի սկիզբ» բառը, բայց սկսվում է Գ՝ երրորդ դպրությամբ, և «Խոստաբանութիւն նախագիտելի» առաջաբանում նշվում է, թե «են սոքա չորք մատեանք»: Պատմությունն էլ ավարտվում է Զ՝ վեցերորդ դպրությամբ, ընդգրկելով նշված չորս գլուխները: Ընդ որում՝ այս կառուցվածքով է գիրքը հայտնի եղել նաև Ղազար Փարպեցուն դեռ 5-րդ դարում: Փարպեցին, հիշելով Ներսես Մեծի անեծքը, գրում է, որ այն ներառված էր «ըստ գրելոցն ի պատմութեան երկրորդումն», և այն Բուզանդի Դ՝ չորրորդ դպրության մեջ է, այսինքն՝ Գ նշումով դպրությունը եղել է առաջինը: Այստեղ, իհարկե, կա մի վերապահում. Փարպեցին իրենից առաջ, որպես առաջին Պատմություն, նշում է Ագաթանգեղոսին, իսկ երկրորդը՝ Փավստոսին: Ինքը՝ Ղազարը, ակնածանքով խոսելով Ագաթանգեղոսի մասին, բավականին սառն է Բուզանդի նկատմամբ. գտնում է, որ Բյուզանդիայում ուսանած մեկը («Փաւստոս ոմն Բիւ-

զանդացի») չէր կարող «անպատշաճ» բաներ գրել, «անհաճոյ լսողաց»: Ուրեմն՝ գուցե «այլ ոք յանդուգն և անհրահանգ բանիւ լրբաբար ձեռն արկեալ յիւրն՝ գրեաց զինչ պէտս ըստ կամի», այսինքն՝ ինչ-որ մեկը հետո հանել է հատվածներ, լրացրել անհաճո մասեր և կեղծիքը քողարկելու համար մուտքում գրել «Սկիզբ», որ այլ պատմիչների գործերում չենք հանդիպում: Անորոշությունը ըստ էության չի հաղթահարվում այն վկայությամբ, թե «կա բան, որ առաջինն է, և կա բան, որ վերջինն է, իսկ ինչ որ միջին եղավ, այն ուրիշների ձեռքով գրվեց»: Նշվում է նաև, որ այդ միջինը ընդգրկում է Թադևոս առաքյալի քարոզչությունից մինչև Գրիգոր Լուսավորիչ, կամ՝ Սանատրուկից մինչև Տրդատ: Այսինքն՝ առաջին գլուխը մինչ այդ եղած դեպքերի մասին է, երրորդից՝ մեզ հասած Պատմությունը, իսկ միջինն էլ ինքը համառոտած է եղել, «ինչպես պատի շինվածքի մեջ ամբողջի ավարտման համար դրված մի աղյուս»: Ոմանք կարծել են՝ հնարավոր է, որ առաջին և երկրորդ գլուխներ են համարվել նախորդ պատմիչ Ագաթանգեղոսի գրքի երկու պատմավկայաբանական մասերը (ի բաց առյալ Վարդապետությունը), ինչը Միջնադարի համար անսովոր վերաբերմունք չէր:

Պատմական և բանահյուսական շերտերը. Բուզանդի «Հայոց պատմություն»-ը շարունակում է Ագաթանգեղոսին, դեպքերն սկսում 330-ական թվականներից և ավարտում 387 թ. Հայոց բաժանումով՝ ընդգրկելով մոտ 60 տարվա շրջան: Այն անփոխարինելի սկզբնաղբյուր է 4-րդ դարի պատմության, Հայաստանի ներքին ու արտաքին հարաբերությունների, կյանքի տարբեր շերտերի բացահայտման առումով: Սա Խոսրով Կոտակ, Տիրան, Արշակ Երկրորդ, Պապ, Վարազդատ, Արշակ և Խոսրով թագավորների ժամանակների պատմությունն է, որ ներկայացվում է պատմագրական ու վիպական շարադրանքի մեջ: Երևում են բարդ հարաբերությունները պարսից և հունաց հետ, եկեղեցու աստիճանական հզորացումը, նախարարական ուժեղացող անմիաբանությունը, երբ Տրդատին հաջորդած Խոսրովը նրանց իր շուրջը համախմբելու համար որսատեղի-անտառներ է հիմնում, իսկ Տիրանը ստիպված է լինում նրանց դեմ ծայրահեղ միջոցների դիմել, ինչից օգտվելով՝ հարևան երկրները սկսում են պատուհասել հայոց արքաներին: Ատրպատականի Վարազշապուհը կուրացնում է Տիրանին, որի օրոք սրվել էր նաև եկեղեցու հետ հարաբերությունը, երկիրը ուղղակի խառնաշփոթի մեջ էր: Արշակը պահում

է նախարարների նկատմամբ խստությունը, բայց գահակալության սկզբում կարողանում է միաբանել և ուժեղացնել պետությունը, Ներսեսի պարտադրյալ գահակալումով վերականգնել Լուսավորչի տոհմի կաթողիկոսությունը: Սակայն նույն ներքին հակասությունները կրկին թուլացնում են երկիրը, փոխմիփոխ ուժեղանում է պարսից և հունաց քաղաքական դերակատարումը՝ հույները կաթողիկոսին են աքսորում, պարսիկները թագավորին են բանտարկում: Մասնավորապես եկեղեցու հետ սուր հարաբերությունը հասցնում է նրան, որ հույները սպանում են Պապ թագավորին. և այսպես ներքին ու արտաքին փոխազդեցություններով թագավորությունը ակնհայտորեն կործանման էր գնում, ու պատմական զարգացումների այս տրամաբանության ավարտը Հայոց բաժանումն է:

Փալատոսն ստեղծում է պատմագրություն, թեպետ առանց ժամանակագրության, նաև դեպքերի ետևառաջությամբ, որոշ անճշտությամբ ու սուբյեկտիվ մեկնությամբ, որ ինքնին անխուսափելի է: Տարեգրության ժանրի առումով սա մի քայլ առաջ է Ագաթանգեղոսից: Բուզանդն առատորեն օգտագործում է ժամանակային անցում կամ հաջորդականություն նշող կայուն ձևեր՝ «ապա յետ այսորիկ», «զայնու ժամանակա», «յաւուրս տրա», «յայնմ ժամանակի» և այլն. «Ապա յետ այսորիկ թագաւորեաց Խոսրով Կոտակ: Խաղաղութիւն և շինութիւն ածեալ բազմացաւ», «Զայնու ժամանակաւ երթեալ հասանէր եպիսկոպոսապետն Վրթանէս», «Եւ յետ այսորիկ յաւել ևս լինել մարտ խստութեամբ պատերազմի», «Յայնմ ժամանակի համարեցան արժանի» և այլն: Այս ձևերը նաև արդյունք են միջնադարյան աշխարհայեցողության, որը նախընտրում է կանոնացված արտահայտչամիջոցներ: Կյանքը արարված է կայուն, ճակատագրերն ու ընթացքը նախորոշված են, ժամանակն ու տարածությունը օգնում են մահկանացուին՝ Բան-Աստծու կատարելությանը ձգտելու և անընդհատ ուսանելու-մաքրագործվելու: Շարժումը դառնում է կայուն-անշարժ իրավիճակների հաջորդափոխության գումար: Իսկ շարժումը հենց ժամանակն է, և տարեգրական ոճին բնորոշ է դառնում ժամանակային հատածո հաջորդականության պահպանումը՝ անկախ տվյալ հատվածում կատարված դեպքերի տրամաբանական կապից (ճակատամարտ, քաղաքի կառուցում, արևի խավարում, թագակալում, մորեխի հարձակում, ամուսնություն, ջրհեղեղ, դաշնագիր, երկրաշարժ և այլն, և այլն): Փալատոսը տարեգրություն

չէր գրում, բայց օգտագործել էր պատմագրական ոճի կառուցվածքային շերտերը, քանի որ նա պատմագրություն էր ստեղծում:

Մյուս կողմից ակնհայտ է, որ իր գրքում նա մեծ չափով դիմել է բանահյուսական նյութին: Այս հանգամանքը բացարձակացման որոշ միտումներ է բերել նրանով, որ «Հայոց պատմությունը» փաստորեն դիտարկվել է որպես բանավոր նյութերի ժողովածու, զրուցարան-Բուզանդարան՝ վերապահության տակ դնելով պատմական հավաստիությունը: Մեկընդմիջտ անկասկած դիտելով այս գործի՝ պատմագրության ժանրին պատկանելը, բնական համարենք, որ 5-րդ դարի և հետագայի պատմիչների ծրագիրը՝ իրադարձությունները, դեմքերն ու դեպքերը հաղորդել գեղարվեստական տպավորչականությամբ, Փավստոսին մղել է դեպի բանահյուսություն, նա ինքը ևս ունեցել է վիպելու կարողություն, ինչպես, ասենք, Եղիշեն՝ բանաստեղծելու ակներև հակումներ: Բայց ոչ Բուզանդի գիրքն է զրուցարան, ոչ Եղիշեի Պատմությունը՝ բանաստեղծական «ճառագրություն»: Դրանք պարզապես պատմիչի ստեղծագործ անհատականության հայտանիշներ են:

Փավստոսի աշխարհընկալման ու վերաբերմունքի ընդգրկունությունը նաև պայմանավորվում է ժողովրդական ազատ մտածողության ազդեցությամբ, որը ոճի մեջ բերում է ոչ միայն վիպական տարրեր, այլև ժամանակի ու տարածության ժողովրդային ընկալումներ՝ համադրված միջնադարականին: Բանահյուսական ժամանակը չունի մեկ ուղղության շարժում՝ անցյալից ներկայով դեպի ապագա, այնտեղ բացակայում է նաև հեղինակային սուբյեկտիվ ժամանակը: Հեղինակի և ընթերցող-ունկնդրի ժամանակը միաձուլվում են պատմող-ասացողի ժամանակին: Իսկ ասացողը գործ ունի միշտ ներկա ժամանակի, տվյալ պահի հետ. ահա և անցյալը դառնում է հիշողություն, ապագան՝ երազանք, որոնք այժմեականանում են: Պարզ է, թե ինչու ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության մեջ բնական է ժամանակների ետևառաջությունը, դրա հետ՝ նաև տարածության առաձգականացումը իրական ու անիրական աշխարհների միջև: Այս գրքում ժամանակային հաջորդականությունը նշող տարեգրական ձևերից շատերը հարաբերվում են ներկայի հետ՝ «և յետ այսորիկ», «և յետ այսր անցեալ ժամանակաց», «և եղև յետ այսորիկ»: Որևէ անձի կամ դեպքի մասին խոսելիս պատմիչը դրան կապված հիշարժան փաստ է վկայակոչում, որը ևս ժամանակների ետևառաջություն է,

հիշողության այժմեականացում: Այսպես. Մանվել սպարապետի և Վարազդատ արքայի միջև տեղի ունեցող պատերազմին մասնակցում է նաև Գարեգին Ռշտունին. «Այս Գարեգին փեսայ լեալ էր յառաջ նորին Համազասպէի, զքոյր նորին Համազասպուհի անուն ունէր կին: Եւ իբրև եկն թագաւորն Շապուհ յերկիրն Հայոց, սա եթող զկինն իւր և փախեալ: Ապա տարան զՀամազասպուհի յերկիրն Տոսպայ ի քաղաքն Վան, հանեալ կախեցին զնա»: Այս մասին արդեն մի անգամ, Դ դպրության ԾԹ գլխում, Փափստոսը գեղարվեստական տպավորիչ մանրամասներով պատմել էր (թե ինչպես երբ Համազասպուհին կրոնափոխ չի լինում, դավաճան Վահան Մամիկոնյանը ստիպում է նրան մերկացնել և գլխիվայր կախել Վանի պարսպից, և նահատակի՝ ձյան սպիտակությամբ փայլող մարմինը տեսիլքի նման էր) և այժմ պատեհ առիթով հիշում է կրկին:

Բուզանդը, ի տարբերություն Խորենացու, ով գիտաքննական վերաբերմունքով պատմականացնում էր բանահյուսական նյութը, վիպական զրույցները ներառում է որպես հավաստի պատմություն: Ցայտուն համեմատություն է այն, որ Փափստոսը հայոց հողի և ջրի հետ կապված Արշակ-Շապուհ միջադէպը ներկայացնում է որպես ստույգ պատմություն, մինչդեռ դա մայր հողից ուժ առնելու բանահյուսական «միջազգային» մոտիվ է. իսկ Խորենացին Արա Գեղեցիկի վերակենդանացման առասպելը, օրինակ, մեկնաբանում է այնպես, որ Շամիրամը, ծավալվող դժգոհությունից վախեցած, իր տարփածուներից մեկին հագցնում է Արայի հագուստը և ներկայացնում, թե արալեզներն են կենդանացրել նրան: Միշտ չէ, որ հեշտ է լինում սահմանազատել, թե տվյալ դրվագը գեղարվեստական է դարձել բանահյուսակա՞ն ակունքի, թե պատմիչի վիպական կարողության հետևանքով: Հիշենք թեկուզ Տիրան թագավորի կուրացման հատվածը՝ կապված նրա գեղեցիկ ծիու հետ: Տիրանը ամեն կերպ զգուշանում է նենգ Վարազից և ստիպված է լինում իր «մուգ-շագանակագույն և պուտպուտիկ» ու շատ սիրելի ծիու փոխարեն նման մեկ ուրիշը նվիրել պարսիկին: Անգամ նրա հետ որսի գնալուց առաջ զգուշացնում է, որ պետք չէ, որ նա «մեր երկրում առատ որսի տեղերը տեսնի, որովհետև Պարսից ազգը չարասիրտ, նախանձոտ, չարաբարո, նենգ է»: Պարզ է, որ բոլոր այս չարախոսությունները հասնում են Վարազշապուհի ականջին, նա դավադրաբար հրավիրում է Տիրանին, Դաւարիք գյուղում ածուխով շիկացնում են երկաթն ու հանում

թագավորի աչքերը: Եվ ողբալից Տիրանը ասում է. «Փոխանակ որ իմ զույգ լուսավոր աչքերը այս տեղում խավարեցին, թող այսուհետև Դալարիքի փոխարեն Ածուխ կոչվի սա հավիտյան»: Նույն կերպ բանահյուսական կամ հեղինակային-վիպական կարող է լինել Արշակին «այծից արքա» անվանող պարսից ախոռապետի գլխատումը Վասակ սպարապետի կողմից, կամ Աղվանից Ուռնայր արքային ճակատամարտում հանդիպելու և չսպանելու՝ Մուշեղի քայլը, կամ Մուշեղի, Պապի սպանությունների ողբերգական տեսարանները և այլն: Իսկ, օրինակ, Շապուհի կանանցի գերեվարումն ու պատվով Պարսկաստան ուղարկելը կարող է իրական-պատմական լինել, բայց հետագան ստանալ զուտ բանահյուսական մեկնություն. այդ քայլից ազդված Շապուհը գավաթի վրա քանդակել է տալիս Մուշեղին՝ սպիտակ ձին նստած, և սիրում է կրկնել. «ճերմակածին գինի արբեք»: Զուտ բանահյուսական է վերոհիշյալ Արշակ-Շապուհ դրվագը, նաև 30-ամյա պատերազմի ժամանակ քսանից ավելի անգամներ տարբեր զորապետերի գլխավորությամբ պարսից մեծաքանակ բանակի ներխուժումը և Վասակի կողմից հասցրած դաժան պարտությունը, որ Փավստոսը բարեխղճությամբ կրկնում է՝ միշտ ավարտելով, թե պարսիկ զորապետը, նաև դավաճան Մերուժան Արծրունին «քիչ մարդկանցով փախչում-ազատվում է», «մի ձիով ճողոպրելով փախչում-ընկնում է Պարսից աշխարհը», և այսպես շատ անգամներ:

Աշխարհայացքը. Փավստոս Բուզանդ պատմագիրը այսպես պատմության, բանահյուսության և իր վիպական կարողության համադրումներով ստեղծել է մի երկ, որի գեղարվեստական մանրամասները հետևողական կարելի է գնահատել նաև միջնադարյան գաղափարաբանության և պատմիչի աշխարհայեցողության, ստեղծագործական խառնվածքի, ոճական առանձնահատկությունների և այլ հարցադրումների հստակեցումներով: Իր նախորդ Ագաթանգեղոսի և հաջորդ Եղիշեի հետ համեմատած՝ ավելի քիչ տեղ տալով կրոնական ու դավանանքային խնդիրներին, աշխարհայացքի հիմքում ունենալով կենտրոնածիզ միապետությունն ու այդ հիմքի վրա մերժելով ամեն մի անմիաբանություն, իսկ միաբանման հիմք համարելով եկեղեցին՝ Փավստոսը այդ հիմունքներով է դատում բոլոր դեպքերն ու գործող անձանց, նաև Արշակունիներին: Նրա մտածողության մեջ բնական են կանոնականության շեշտերը ևս՝ տեսիլք-հրաշապատումային կամ վկայաբանական արտահայտչաձևերով, որոնք պիտի

ընդգծվեն հոգևորական գործիչների, մանավանդ Լուսավորչի ժառանգների կերպարներում: Օրինակ, երբ Վրթանես քահանայապետի մեղադրանքներից հետո թագուհին հեթանոս ամբոխ է ուղարկում՝ նրան սպանելու, կաթողիկոսի խաղաղ պահվածքից ու աղոթքից հետո դեպի եկեղեցի շարժվող մարդկանց «բազուկները ետ շրջվեցին և թիկունքների վրա սքանչելապես կապվեցին», իսկ հրաշքը օգնեց, որ նրանք ճշմարիտ հավատի գան: Նույն կերպ պատանի հասակում ամուսնացած Հուսիկ կաթողիկոսին տեսիլքն ասում է, որ նա երկու անարժան որդիներ կունենա: Սրանց անբարո կյանքից հետո, երբ «մտանէին յեպիսկոպոսանոցն և ընպէին անդ գինի և բոգօք և վարձակօք և գուսանօք և կատակօք», «յանկարծակի հրեշտակ Տեառն երևացաւ» և սպանեց երկուսին էլ, և կրկին տեսիլքը մխիթարեց տառապող հորը, որ այդ անարժաններից հայոց եկեղեցու և երկրի փրկիչ կօնվի (Ներսէս Մեծը): Կամ՝ Ներսէսին Կեսարիայում կաթողիկոս օծելիս աղավմին իջնում է նրա գլխին, որ նշան է, թե «հաճոյ եղեր դու Աստուծոյ, և Հոգի Աստուծոյ հանգեաւ ի վերայ քո»:

Հրաշքի հաստատումը «նյութականանում է» երկնքից իջնող լույսի սյան, վեր բարձրացող ամպի տեսքով: Այսպես, երբ թույնը խմելուց հետո Ներսէսը խաղաղ գոհաբանություն է հղում երկինք, որ արժանի եղավ Տիրոջ համար մահվան և հետո «եղեալ ծունր, խնդրէր զթողութիւն ի վերայ սպանողին իւրոյ», հանկարծ ասորի Շաղիտա և հույն Եպիփան «անապատաւորք» տարբեր վայրերում միաժամանակ տեսնում են «աչօք բացօք ի տուընջեան ժամու զայրն Աստուծոյ Ներսէս իբրև յամպս յափշտակեալս»: Հրաշքի տեսանելիությունը կարող է մոտենալ նաև բանահյուսական ընկալմանն ու պատումին. Պապ թագավորի դիվային էությունը ցուցադրվում է այնպես, որ իբր նրա ծոցից օձեր էին դուրս գալիս, փաթաթվում պարանոցին, իսկ սարսափած մարդկանց «նա պատասխանի տայր ասելով՝ թէ մի երկնչիք, զի սոքա իմ են», և միայն «յորժամ հայրապետն Ներսէս մտանէր առաջի նորա, դւքն չերևեալ աներևոյթ լինէին»: Ընդհանրապես հրաշքի կարևոր բաղադրամասը երազ-տեսիլքն է, որ հիմնականում ունենում է գուշակող բնույթ: Հուսիկ կաթողիկոսը երազ-տեսիլքով է իմանում որդիների և թռռան (Ներսէսի) էության մասին, Հակոբ Մծբնան հրաշագործ է, և երազն է նրան հուշում Նոյյան տապանի մասունքի տեղը: Կատարվելիք գործառույթ է վերագրվում նաև անեծքին, որպիսին է Ներսէսի անեծքը, Տիրան արքային ուղղված՝ Դանիել հոգևորակա-

նի դավանախառն խոսքը. «Արդ վասն այսչափ ստուքեանց ձերոյ և պղծութեանց, բարձցէ Տէր զթագաւորութիւնդ ձեր ի ձէնջ. բարձցէ և զքահանայութիւնդ ի ձէնջ: Յրուեսցիք և բաժանեսցիք»: Բնական է, որ կրոնապատումի մեջ միշտ ներառվում են Ս.Գրքից հատվածներ, պատմիչի խոսքին ներծուլված ուղղակի մեջբերումներ:

Փափստոս Բուզանդը, սրան զուգահեռ, միաժամանակ քննաբար է ընկալում փաստի տրամաբանությունը, ժամանակի ոգին, ինչը հաստատվում է, օրինակ, քրիստոնեությունը ուժով տարածելու և հոգևոր որոշ խավերի անկումների ճշմարիտ գնահատականում, միջնադարյան աստիճանակարգության ընկալումներում՝ անկախ ամեն ինչ անձնականացնելու, ներաշխարհի նշանակարգի մեջ մեղքի ու ապաշխարանքի, կամ նահատակության ու սրբացման հետևանքները դիտելու աշխարհայացքային պահանջից: Հուսիկի անբարո որդիներ Պապի և Աթանագենեսի պահվածքը պատմիչը որակում է որպես «իւրեանց ժամանակ դարուն նմանեալք», ինչպես որ սթափ է գնահատում այն, որ 4-րդ դարում նոր կրոնը «ոչ ջերմեռանդ ինչ հաւատովք ընկալան, այլ իբրև գմուլորութիւն իմն մարդկութեան ի հարկէ»: Խորագիտակություն է նկատվում նաև 387 թ. Հայոց բաժանման ողբերգական իրադարձության գնահատականում. հույներն ու պարսիկները խորհուրդ են անում՝ «նախ ընդ երկու բաժանել երկու թագաւորօքս Արշակունօք՝ զորս կացուցաք, ապա և ընդ նոսա կրծել ջանասցուք, ի մէջ արկանել ի ծառայութիւն»:

Այս պայմաններում հասկանալի է, որ Փափստոսը, բացարձակացնելով Արշակունի վերջին արքաների թերությունները և դեպքերի անձնականացման մեջ ամեն ինչ բացատրելով այդ հիմքի վրա, միաժամանակ ճիշտ է ընկալում պետականության գոյապահպան նշանակությունը և թագավորի՝ որպես պետության կենդանի կրողի դերը և դրանով նաև՝ անմիաբանության կործանարար ուժը, ուր, իհարկե, զգալի է նաև միջնադարյան հիերարխիզմի տարրը, երկնային ու երկրային տերերին միշտ ենթարկվելու պահանջը: Ներսես կաթողիկոսը համոզվում է Արշակ Բ-ից դժգոհ նախարարներին՝ չդավաճանել, չբաժանվել իրենց թագավորից. «Զի թէ չար իցէ Արշակ, սակայն աստվածապաշտ է, և եթէ մեղաւոր ևս իցէ, սակայն թագաւոր ձեր է», ինչը շատ է հիշեցնում Սահակ Պարթևի խոսքը մեր հիվանդ ոչխարի և օտարի առողջ գայլի մասին, Խորենացու բանաձևմամբ:

Ահա շատ դիպուկ մի օրինակ ևս. ավատական Միջնադարի կա-

նոցներից մեկն այն է, որ երկնային հիերարխիզմը առաջ է բերում երկրային աստիճանակարգության նույն գիտակցությունը: Բուզանդի գաղափարակիր հերոսներից Մուշեղ Մամիկոնյանը կռվի դաշտում հետապնդում և չի սպանում Աղվանքի Ուռնայր թագավորին և Պապի մեղադրանքներին պատասխանում է. «Եթե գայ ի ձեռն երեք այր թագաւոր, ես ոչ սպանեն գայր թագաւոր», որովհետև «որ թագս ունէին՝նոքա իմ ընգերք չէին, այլ քո», ինչը Պապ թագավորը լավագույնս հասկանում է և «արկանէր զնովաւ գիրկս և լայր ի վերայ պարանոցին Մուշեղի»: Նույն կերպ նրա եղբայր վրեժխնդիր Մանվելը չի սպանում թեկուզ դրածո, բայց թագակիր Վարազդատին և որդիներին հորդորում է «տիրասպան» չլինել: Այսպես միջնադարականությունը զուգակցվում է ազգային-քաղաքական գիտակցությանը, որը մնում է կայուն գաղափարական հիմունք և տարբեր դրսևորումներով երևում է մյուս պատմիչների գործերում ևս: Այս առումով հետաքրքիր է, որ նույն Մամիկոնյանները 7-րդ դարում՝ անիշխանության երկու դարերից հետո, ըստ Հովհան Մամիկոնյանի բանահյուսական պատումի՝ սպանում են բոլոր տեսակի թշնամիներին, կտրում նրանց գլուխն ու ականջները:

Կերպավորման սկզբունքները. Փալատոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» մեջ առանձնացվում են կերպարային երեք ընդգրկումներ՝ ա) հոգևորականներ և Լուսավորչի տոհմի գործիչները, բ) Մամիկոնյաններ, գ) Արշակունիներ, որոնց լրացնում են օտար տիրակալների անունները (Շապուհ, Վարազշապուհ, Վաղես, Տերենտիոս): Կերպավորման սկզբունքները ևս ելնում են աշխարհայացքային հիմունքներից, պատմիչը եկեղեցու և պետության միաբանող ուժ է տեսնում Լուսավորչի ժառանգների մեջ և նրանց կերպավորում հրաշապատումային ներքողով, նույն նվիրումը նա ներառում է Մամիկոնյանների կերպարներում և հաջորդ մամիկոնյանասեր պատմիչներ եղիշեի ու Փարպեցու նման նրանց կերպավորում դրական բևեռացումներով՝ այստեղ ազատորեն դիմելով նաև բանահյուսական պատումին: Ստեղծագործական բարդություն առաջանում է Արշակունիների կերպավորման ժամանակ: Առաջին խմբի՝ վկայաբանական նահատակների բնութագիրը և երկրորդ խմբի՝ վիպական հերոսականության դրսևորումները Արշակունիների մեջ ճաք են տալիս քաղաքական բարդ իրադրությունների սթափ գնահատման դժվարությամբ, մանավանդ որ դրա բուն կրողը արքունիքն է լինելու:

Հոգևորականների կերպարներում կանոնական շերտի առկայությունը ինքնին հասկանալի է, և դրա հետ է մեծ չափով կապվում նրանց ընդգծված դրամատիզմը, որը զգալիորեն ընկալելի է դարձնում մարդկային իրական նկարագիրը, հաղորդակցելի բնավորությունը: Վրթանեսը ծանր է տանում թագուհու անբարո վարքը, և եկեղեցում մարդասպաններին սպասելիս նրա խաղաղության մեջ դրամատիկ լարվածություն կա: Ամուսնությունը Տիրան արքայի դստեր հետ հենց սկզբից դրամատիզմի մեջ է դնում Հուսիկին, մանավանդ «յամուսնանալն բռնադատեցաւ ի թագաւորէն իբրև զմանուկ»: Նրա կերպարում պատմիչը տեսնում է Միջնադարի նախասիրած մանուկ-ծեր համադրությունը, որ արդյունք է նրա, որ քրիստոնեական կարևոր խորհրդանիշներից *մանուկը* նաև ուսանելի իմաստության կրողն է. Հուսիկը «թպէտ աւուրբք մանուկ էր, այլ զաւագութիւն ծերութեան խրատուն յինքեան ցուցանէր»: Կերպարի դրամատիզմը, անշուշտ սրվում է երկու անբարոյական որդիների գոյությամբ: Իսկ թագավորի և կաթողիկոսի՝ աներհայր-փեսա հարաբերությունը ողբերգական ավարտ է ունենում, քանի որ Տիրանին ուղիղ ճանապարհի բերելը անհնարին համարելով, մանավանդ հայերը նրա օրինակին հետևելով՝ «զկորստեան ճանապարհն համարծակէին», Հուսիկը արգելում է նրան եկեղեցի մտնել, և «բրածծ» անելով սպանում են նրան: Լուսավորչի մյուս թռռանը՝ Հուսիկի եղբայր Գրիգորիսին, Մասքութների երկրում ձիու պոչից կապելով՝ սպանում են:

Բուզանդի Պատմության առանցքային հերոսներից և պատմիչի աշխարհայացքի կրողներից է Ներսես Մեծը: Նրա մուտքն արդեն որոշակի ներքին տվյալառքների երանգ ունի: Արշակ Բ-ն երկիրը ինչ-որ չափով կարգավորելուց հետո փնտրում և գտնում է Լուսավորչի տոհմից Ներսեսին, որը զինվորական էր, և որոշում է նրան կաթողիկոս դարձնել: Նախապես շեշտվում է Ներսեսի մարմնական ուժն ու գեղեցկությունը. «Այր էր սա մեծ և բարձր ցանկալի հասակավ, և վայելուչ գեղով», որին ավելանում են նաև հոգևոր առաքիչությունները. «Եւ նախանձելի արութեանն է զինուորական կրթութեանն...մարդասէր սուրբ զգաստ, սաստիկ իմաստուն, իրաւանց իրաւարար, ցածուն քաղցր խոնարհ, աղքատասէր»: Կանոնական այս բնութագիրը, որի նպատակը բարու ընդգծումն է, ոչ թե կերպարի անհատականացումը, յուրովի դրամատիկ ընթացքով է շարունակվում. զինվորական գեղեցիկ պատմունճանով, ամրակազմ ու չքնաղ վարսերով Ներսես-

սին, ուն բոլորը «բարձեալ աղաղակէին՝ եթէ Ներսէս լիցի մեր հովիւ», Արշակի հրամանով բերում են, ուժով կտրում մագերը և փոխում զգեստը: Մինչ նա բողբոջում էր, որ ինքը շատ մեղքեր ունի և չի կարող այլոց մեղքերի պատասխանատուն լինել, ներկաները ցավով են տեսնում արտաքին գեղեցկության աղարտումը, բայց երբ զգում են հոգևոր վեհության շունչը, ցնծում են նրա՝ հովվապետ լինելով: Բնական է որ Ներսէսի բոլոր գործերը՝ երկրի մեջ բազում մեծաստանների, կուսանոցների, անկէլանոցների հիմնումն ու եկեղեցու ուժեղացումը պատմիչը ներբողային գերազնահատումով է ընդունում, և կարծես նրան չի մտահոգում ներքին ու արտաքին անկայունության մեջ գտնվող թագավորության վիճակը:

Ներսէսի կերպարի դրամատիզմի հաջորդ շերտը կապվում է արիանոսական աղանդին հարած Վաղես կայսեր հարաբերության, նրա հիվանդ որդուն բուժելուց հրաժարվելու և այդ պատրվակով Պատմոս կղզին աքսորվելու հետ, որոնցում նրա հրաշագործությունների նոր ցուցադրանքը կա: Բայց ավելի բարդ ու ընդգծված են կաթողիկոսի և Արշակ ու Պապ թագավորների հարաբերությունները: Ակնհայտ է, որ եկեղեցին հակված էր միջամտելու պետության գործերին, և այդտեղ դեր է խաղում նաև հունական կողմնորոշումը: Կաթողիկոսը մերժում է ազգային ինքնուրույնությանն ուղղված՝ Արշակի քայլերը, որոնցով նա փորձում էր հեռանալ ոչ միայն պարսիկներից, այլև հույներից, նրա անեծքով «մատնեաց Տէր զգեւղաքաղաքն զԱրշակաւանն ի ձեռս հարուածոցն», նա ամեն քայլի համար փորձում է դաս տալ ու խրատել արքաներին, մանավանդ երիտասարդ Պապին: Այս լարված դրամատիզմը, որը խորացնում է նաև կերպարի վկայաբանական բնութագիրը, ավարտվում է նրանով, որ Պապ թագավորը թունավորել է տալիս Ներսէս կաթողիկոսին:

Կանոնական պատումների կողքին, որոնց կրողներն են դառնում նաև եպիփան, Շաղիտա հոգևորականները, Հակոբ Մծբնա հայրապետը, Փավստոսը հոգևոր դասի մեջ փաստորեն քրիստոնեության մուտքից մոտ 60-70 տարի հետո տեսնում է նաև շատ արատավոր կողմեր, և այստեղ ոչ միայն բանահյուսական ազդեցությունն է դեր խաղացել, այլև երևույթներն ու դեմքերը սթափ տեսնելու-գնահատելու՝ պատմիչի կարողությունը՝ անկախ աշխարհայացքային հասկանալի սուբյեկտիվիզմից: Նրա գրքում ինքնուրույն գեղարվեստական դրվագ է դառնում Հոհան եպիսկոպոսի մասին նովելային երեք պատ-

մությունը: Այս Յոհանը խստակենցաղ էր ձևանում, «բայց չափից դուրս ընկղմված էր ազահության մեջ»: Առաջին նովելային դրվագը բացում է նրա այդ ընչաքաղցությունն ու սրբապիղծ վարքը, իսկ պատումը ընթանում է արտաքին ու ներքին գեղարվեստական մանրամասներով, նաև երգիծական միջոցների ներառումով: Գրաստի վրա ճանապարհի գնացող Յոհանին բոլոր մանրամասներով է երևում բարձրահասակ, լավ զինված ու զուգված ավազակը՝ «աշխույժ և արագավազ» ձին նստած: Նրանց միջև երկխոսությունը ևս կենդանի է ու տեսանելի՝ սկսած ցած իջնելու հրամանից, ավազակի զարմանքից, քահանա ձեռնադրելու տարօրինակ առաջարկից, ավազակության փաստարկումով դրանից հրաժարվելուց, ի վերջո ձին կորցնելու գնով քահանա դառնալուց մինչև ավազակի տնեցիների զարմանքը, նույն երկխոսական վիճակներում դրսևորված, և այն բանի համար, որ նա նույնիսկ մկրտված չէ, ինչպե՞ս կարող է քահանա լինել: Նովելային վախճանը դառնում է այն, որ Յոհանի մոտ գնացած ավազակի երկմտությունը հաղթահարվում է նրա գլխին մի սափոր ջուր լցնելով և հայտարարելով՝ «Գնա, ահա քեզ մկրտեցի»:

Երկրորդ նովելը բացում է նույն Յոհանի չարությունը, երբ նա՝ այգին օրհնելու համար իրեն դիմած շինականին ասում է՝ «Փուշ ու տատասկ թող բուսնի», և նույն խոսքերը իրեն վերադարձած ստանալով՝ կացարան է գալիս և տեսնում իր մարմինը փուշ ու տատասկով ծածկված, որից ազատվում է միայն նույն աղքատ շինականի աղոթքով: Երրորդ դրվագում երևում է Յոհանի անարժանապատիվ էությունը, երբ նա հասնում է այն վիճակի, որ թագավորների ու իշխանների խնջույքներին «չորեքթաթ է տալիս, ուղտի նման կառաչում ու ասում՝ «ուղտ եմ, ուղտ եմ, վրաս դրեք թագավորի մեղքերը, որ վերցնեն», և այդ կերպ պարզևներ ստանում գյուղեր, ազարակներ, շատ գանձեր: Հոգևոր դասը, այսպիսով, Բուզանդի գրքում ամբողջական կերպավորում է ստանում՝ շեշտված կրոնահրաշապատումային դրական բացարձակացումների կողքին ներկայացնելով մարդկային այլևայլ արատներ:

Մամիկոնյանների կեռոյարները ևս ենթարկվում են դրական-ներբողային բևեռացումների, և այստեղ է, որ մեծ չափով զգալի է ժողովրդական մտածողության, բանահյուսական տարրերի գերակայությունը՝ անձնական ու քաղաքական իմաստավորումների հեղինակային դիրքորոշմամբ: Վաչե սպարապետը մինչև վերջ նվիրվում է երկրի

ներքին ու արտաքին ամրապնդումներին, կռվում պարսիկների դեմ, հարկ եղած դեպքում դաժանորեն պատժում պառակտիչ նախարարական տներին, ինչպես վերաբերվեց Մանավազյան և Որդունի տոհմերի հետ. «Ապա երթեալ հասանէր ի վերայ նոցա զօրավարն Վաչէ, հարկանէր վանէր զազգսն երկոսեան»: Կամ՝ Մասքութների Սանեսան թագավորը Գրիգորիսի դաժան սպանությունից հետո, «խառնաղանջ, վաչկատուն» բոլոր ցեղերին հավաքելով, հարձակվում է Հայաստանի վրա, դաժան ավեր ու կոտորած անում, սպանվածների քանակով քարերի կույտեր լցնում ճանապարհներին, մինչև որ հասնում է Վաչե սպարապետը, և «հասանէին, հարկանէին սատակէին զօրսն Ալանաց և Մազքթացն և Հոնացն և զայլոց ազգացն, և լնուին զդաշտն առապարացն առ հասարակ դիակամբք մեռելոց»՝ սպանելով նաև Սանեսանին: Նույն կերպ, երբ հանկարծակի հարձակվում են պարսիկները, Վաչեն գնում է, «և տեսին զօրսն Պարսից, զի էին իբրև զաստեղս երկնից, և իբրև զաւազ առ ափն ծովու»: Եվ կրկին ժողովրդական մտածողությամբ հատուկ չափազանցություն-հիպերբոլայով պատումը ավարտվում է նրանով, որ հայերը «հարին, սատակեցին, կոտորեցին և ոչ թողին ի նոցանէ և ոչ մի»: Բնական է, որ Վաչէի մահը պիտի «լինէր ամենայն աշխարհին սուգ անհնարին, զի բազում անգամ էր Տէրն փրկութիւն տուեալ Հայոց ի ձեռն նորա»: Եվ Վրթանէս կաթողիկոսը պիտի հորդորեր չսգալ այն կյանքի կորուստը, որ բոլորանվեր ազգին ու երկրին է տրված եղել, չէ՞ որ Մամիկոնյանները միշտ մնալու են «մահ իմացեալ»-ի կրողներ:

Եթե Վաչեն ներկայանում է շատ ավելի պատմական դեպքերի ու գաղափարական հարցադրումների մեջ, ապա Վասակը և Մուշեղը այդ ամենի շրջանակներում ամբողջանում են նաև որպես գեղարվեստական որակներ, նրանք Բուզանդի գրքի կենտրոնական կերպարներից են: Կարճահասակ, պնդակազմ Վասակը իսկական զենքի մարդ է, միշտ կռիվների մեջ ու ձիու վրա, և այս էպիկական նկարագիրը նրա կերպարի հիմնական հատկանիշն է: Նա ևս երկրի միասնականության համար կարող է պատժել կենտրոնախույս ուժերին, ինչպես արվեց Կամսարականների և Արշարունիների հետ, Վասակը սպանեց անգամ պարսկակողմ եղբորը՝ Վարդանին՝ վստահ, որ Արշակին նա «մատնէ թագաւորին Պարսից»: Էպոսի հերոսների նման նա գործում է կտրուկ ու վճռական, առանց երկմտելու և իր էպիկական նկարագրով ամբողջանում է մանավանդ 30-ամյա պատե-

րագմի ժամանակ, երբ 20-ից ավելի անգամներ կոտորում է մեծաքանակ պարսից զորքը «այնպես, զի ոչ ապրեցուցանեին ի նոցանէ և ոչ զմի», և անգամ «միայն միաձի մազապուրծ ճողոպրէր թագաւորն Շապուհ, փախուցեալ անկանէր յաշխարհն Պարսից»։ Վասակի հերոսականությունն ընդգծվում է արժանապատվության բարձր զգացումով, որ ունեին Մամիկոնյանները, և ինչը առանձնահատուկ կարևորում են մեր բոլոր պատմիչները։ Երբ Շապուհի փախուստը Արշակին վիրավորելու համար «այժից արքա» է անվանում և առաջարկում է նստել իր կողքին՝ խոտի վրա, Վասակը առանց երկմտելու գլխատում է նրան, և այս տիրասիրությունը գովում է անգամ Շապուհը։ Իր արժանապատիվ հպարտությամբ ու դյուցազնականությամբ Վասակի կերպարը տպավորիչ է մնում վախճանի հայտնի դրվագում, երբ իրեն «աղուէս» կոչող Շապուհին հիշեցնում է, որ ինքը այն Վասակն է, որ հսկայի նման կանգնած է եղել երկու լեռների վրա, և որ ոտքին հենվել է, այն լեռն է անցել հողի տակ, իսկ այդ երկու լեռները հունաց կայսրն ու պարսից թագավորն էին. նրան մորթազերծ են անում։

Նույն հերոսականությունն ու ասպետականությունը խտացված են նաև Մուշեղ Մամիկոնյանի կերպարում։ Արշակի և Վասակի վախճանից հետո Մուշեղն է, որ իր վրա է վերցնում թագավորության պահպանման հոգսը, հունաց կայսեր աջակցությունն ստանալով՝ Պապին բերում է և նստեցնում հայրական գահին, կարգի է բերում հայոց զորագնդերը, հաղթում պարսից Զիկ և Կարեն զորապետերի մեծաքանակ բանակին, երկիրը մաքրում ատրուշաններից և պարսկական այլ հետքերից, ամրացնում բերդերը։ Ասպետականության ու արժանապատվության բարձր որակները երևում են Շապուհի դեմ ճակատամարտում. Մուշեղը մոտ վեց հարյուր պարսիկ զորապետեր ու ավագներ է գերեվարում, բոլորին մորթազերծ անում և պաճուճապատանները կախել տալիս բերդերի պարիսպներից՝ լուծելով հոր եղբրական մահվան վրեժը։ Դրա փոխարեն, որպես իսկական ասպետ, պատվով ետ է վերադարձնում Շապուհի կանանցը։ Այս ամբողջ հերոսականության և նվիրումի մեջ Մուշեղի կերպարը դրամատիկ երանգներ է ստանում Պապ թագավորի հետ բարդ հարաբերությունների մեջ, և պատմիչը այսպիսի կոնֆլիկտային իրավիճակ է սրում, զուցե նաև ելնելով ստեղծագործական այն դիրքորոշումից, որ իրենց ներդաշնակ կապերի մեջ հակադրություն ունենան իր ամենասիրելի և, կարելի է ասել, ամենաատելի հերոսները։ Պապի

մոտ սկսում են չարախոսել Մուշեղից, թե ինչո՞ւ նա ազատ արձակեց կանանոցը, և հետո սա ավելի է սրվում Աղվանից Ուռնայր թագավորի արձակումով. «Իմացիր, արքա, որ խիստ նենգությամբ է վարվում (Մուշեղը) քեզ հետ և քո մահվանն է սպասում, որովհետև նա քո թշնամիներին շարունակ ազատ է արձակում»։ Իսկ շարունակվող կռիվները անընդհատ հաստատում են Մուշեղի նվիրումն ու հերոսականությունը, և ժողովրդական երգին բնորոշ կրկնվող նույնաձևության մեջ, ինչ Վասակի պարագայում էր, պատմիչը բարեխղճորեն բազմապատկում է Մուշեղի հաղթանակները՝ ավարտելով դրանք իր ամփոփիչ ներբողով. «Հայոց քաջ զորավար և սպարապետ Մուշեղը ամբողջ իր կյանքում լի էր նախանձախնդրությամբ. նա հավատարմությամբ և արդար աշխատանքով աշխատում էր Հայոց աշխարհի և թագավորության համար...»։ Բայց վերոհիշյալ դրամատիկ հարաբերությունները շարունակվում են մինչև Մուշեղի ողբերգական վախճանը՝ մշուշի մեջ թողնելով ինչպես քաղաքական, այնպես էլ անձնական հարաբերությունների ինչ-ինչ շերտեր։ Ամենագոր Մուշեղի կողքին հույները հանգիստ սպանում են Պապ թագավորին, և Վարազդատ արքան հավատալով, թե Մուշեղը դեր է խաղացել կամ չի փորձել սատար կանգնել հայոց երիտասարդ արքային, որոշում է սպանել Մուշեղին։ Հետագա դեպքերը վիպական, նույնիսկ թատերական տեսանելիությամբ են ներկայացվում։ Լավ հասկանալով այդ դավադրության ծանրությունը՝ հաղթամարմին, փառավոր մարզիկի համբավավոր, բայց կարճամիտ թագավորը խնջույքի սրահի դռան երկու կողմերում կանգնեցնել է տալիս վեցական ուժեղ մարդիկ, որոնք ոլորում են սպարապետի ձեռքերը։ Մուշեղը «ընդ ոտն կալ թագաւորին, նայեցեալ ընդ նա՝ եթէ այս ընդե՞ր է. և թագաւորին պատասխանի տուեալ ասէ. երթ առ Պապ արքայ, հարց և տես՝ թէ ընդե՞ր է...Եւ ասէ Մուշեղ. Ի վերայ բազում իմոց վաստակացն և արեան և քրտան, ա՞յս հատուցումն եղև ինձ»։

Ձենքի հետ ու ձիու վրա ապրած այս հերոսների համար արժանապատիվ է միայն ձիու վրա և ասպետի նման վախճանվելը, իսկ Վասակն ու Մուշեղը նենգ դավադրության զոհեր են։ Դրամատիզմի ու հերոսականության շաղախը կա Մուշեղի վերջին խոսքերի մեջ. «Բայց իբրև եհաս ինձ մահս, թե ի վերայ ձիոյ դիպեալ էր»։ Ահա Մամիկոնյան վերջին հերոսը՝ Մուշեղի եղբայր և Վասակի որդի Մանվելը, ով արկածալից թափառումներից հետո վերադառնում է հայրե-

նիք, վտարում երկրից Վարազդատին, նույն ջանքերը թափում երկրի ամրապնդման ուղղությամբ, ամեն ինչ անում Պապի որդիների գահակալման համար, ծերության մահճում մահից առաջ կանչում է հարազատներին, ցույց տալիս մարմնի սպիները և զորականին արժանավայել մահվան նույն ձգտումի մեջ ասում. «Մեծաւ քաջութեամբ զամենայն վերս յանձն իմ առի. և ընդէ՞ր ոչ եհաս ինձ մեռանել ի պատերազմի»: Փալստոս Բուզանդը այս կերպ գեղարվեստական մանրամասներով կարողանում է հերոսների գործի ու խոսքի մեջ ամբողջացնել կերպարը, դրականի բացարձակացման սկզբունքը ցուցադրել աշխարհայացքային հիմունքներով:

Արշակունիների կերտարները կրում են Բուզանդի աշխարհայացքից բխող ակնառու երկակիություն: Մի կողմից, որպես պետականության կրողներ՝ նրանք դրական հատկանիշների կրողներ են, և այդպես է ընդունվում ներքին ու արտաքին բարդ իրավիճակներում կատարած նրանց շատ քայլեր, կամ գոնե վախճանը: Մյուս կողմից՝ կտրուկ սրվում են արքունիքի և եկեղեցու հարաբերությունները, և թագավորի շատ քայլեր եկեղեցասեր կամ եկեղեցական պատմիչը բացասական խիստ որակումների է ենթարկում, Արշակունի վերջին արքաների ունեցած կամ նրանց վերագրված թերությունների հետ կապում հայոց ողբերգությունների պատճառը: Խոսքով Կոտակը Տրդատ Մեծից անմիջապես հետո պահպանում է չափավոր պահվածք՝ ձևավորվող և դեռևս իր տնտեսական ու քաղաքական հզորության չհասած եկեղեցու նկատմամբ, և պատմիչը չեզոք դրական վերաբերմունքով է տարեգրում նրա գործերը՝ Վաչե սպարապետի գլխավորությամբ պարսիկներին դիմագրավելը, նախարարներին իրեն մոտ ու միաբան պահելու համար անտառաշինությունը և այլն. «Եւ կայր արքայ ի հանգստի, և աշխարհ ի շինութեան և ի խաղաղութեան զամենայն աւուրս կենաց նոցա»: Տիրանը եկեղեցու և Հուսիկ կաթողիկոսի դեմ կտրուկ քայլեր է անում, բացասական հատկանիշներով կերպավորվում: Բարդ ու դրամատիկ են Արշակ Բ-ի հետ կապված բոլոր անցքերը, և կերպարը դառնում է դրականի ու բացասականի ընդգրկուն համադրություն: Իսկ եկեղեցու դեմ ամենից վճռական հանդես է գալիս երիտասարդ Պապ թագավորը, որը դառնում է Փալստոսի կերպավորած ամենաբացասական հերոսը:

Եվ սակայն պետականության խորհուրդը դարձած բոլոր այս կերպարների նկատմամբ Բուզանդը դրական շերտեր է թողնում:

Բավականին խտացրած գույներով ներկայացնելով Տիրանի բերած ներքին ու արտաքին խառնաշփոթները, երբ բոլորը բոլորի դեմ էին, կամ չարիք էին գործում, կամ առանձնանում («Ոչ միայն թշնամիք թշնամեաց, այլ և բարեկամք բարեկամաց և ընկերք ընկերաց դաւաճանութիւնս մատնութիւնս սկսան յարուցանել ի մէջ Հայաստան երկրին»), երբ եկեղեցու առաջնորդի սպանությունը կարծես ընդհանուր հուսահատ վիճակ էր ստեղծել, Փափստոսը միաժամանակ գեղեցիկ ծիու և Վարազշապուհի դավերի հետ կապված վիպական պատումի մեջ դրամատիկ է դարձնում կերպարը, իսկ ամեն մի ապրած ողբերգություն համակարանքի շեշտեր է բերում նրա կրողի նկատմամբ: Կերպարի վերջնագնահատականը հստակվում է, երբ պատմիչը Տիրանին մատնող Փիսակին կոչում է «շնաբերան, տիրանենգ», ուսուցանող ուժով պատմում է, թե ինչպես են բոլոր հայերը, անկախ դասային պատկանելությունից, համախմբվում՝ «Ապա առաւել ժողովեցան ի մի ժողով *միաբանութեանն* մարդիկ աշխարհին Հայաստան երկրին. նախարարք մեծամեծք, աւագք, կուսակալք, աշխարհակալք, ազատք, զօրագլուխք, պետք, իշխանք, այլ և ի շինականաց անգամ ռանիկ մարդկանն», «լային զիրեանց *բնական տէրն զարքայն Հայոց*» (Խորենացին բազմապատկում է «բնիկ տերեր» ձևակերպումը), և վրեժխնդիր ու հաղթական կռիվներ վարում պարսիկների դեմ:

Հայոց պատմության ամենադրամատիկ ու երկվությունների կրող հերոսներից մեկը, որ գեղարվեստական ամբողջացումն է ստացել Փափստոս Բուզանդի գրքում, Արշակ Երկրորդն է: Նախապես, երբ նա հորից հետո մեծ ճիգերով հասնում է երկրի միաբանությանը, փորձում է նաև հավասարակշիռ դիրքորոշում պահել պարսից և հունաց հետ, հիմնավորվում է նրա դրական նկարագիրը, որի ցուցադրումը երկրի ապահով վիճակն էր. «Ժողովեաց զցրուեալսն երկրին, և թագաւորեաց ի վերայ նոցա: Եւ եղև խաղաղութիւն մեծ ի ժամանակին յայնմիկ»: Փափստոսը, սակայն, արքայի կենտրոնաձիգ, երբեմն պարտադրյալ քայլերը միշտ չէ, որ ճիշտ է ընկալում և նախարարական երկպառակությունների նկատմամբ դաժանությունը, Արշակավանի կառուցումը դիտում է որպես թագավորի բնավորության բերությունների արգասիք: Կարևոր դեր խաղում է, անշուշտ, Ներսես Մեծի հետ հակադրությունը, երբ բոլոր այդ քայլերի համար կաթողիկոսը ծանր մեղադրանքի խոսքեր է ուղղում Արշակին, իսկ վերջինս

ստիպված է լինում սառը և կոպիտ անտեսել դրանք. «Իսկ թագաւորն ծաղր առնէր զբանսն կաթողիկոսին»: Գնելի սպանությունից և Փառանձեմի հետ ամուսնությունից հետո Արշակն արդեն դառնում է բացասական որակների խտացում, թեպետ երբեմն փորձում է հաշտության եզրեր գտնել Ներսեսի հետ՝ լավ ըմբռնելով դրա կարևորությունը. «Մեծաւ աղաչանօք և բազում աղօթելոքք աղաչէր թագաւորն՝ հաշտել ընդ նմա, և եղ ուխտ, զի այլ ևս երբեք անցցէ զբանիւք նորա»: Այս անհաղթահարելի հակադրության մի դրսևորումն էլ Հայր Մարդպետի պահվածքն է, ով չարությամբ է ընդունում հոգևոր հայրերի ճոխությունը, եկեղեցու բազում կալվածքներն ու հարստությունը, դժգոհում, թե ինչո՞ւ են Տրդատն ու մյուսները «զայսպիսի տեղիս կանանցահանդերձ մարդկան տուեալ...Եւ ասէր՝ եթէ զայս տեղիս ի բաց քակենք, զի աստ պարտ է շինել զապարանս արքունի»:

Փալատոսը, Արշակի մեջ չարության կողքին տեսնելով դյուրահավատության, մանկամտության գծեր ևս, նույնիսկ Արշակ-Շապուհ բարդ հարաբերությունների գնահատումներում ինչ-ինչ համակրանքի եզրեր է թողնում հայոց համար պատուհաս դարձած պարսից արքայից արքայի նկատմամբ. ստացվում է, որ Շապուհը անկեղծորեն ձգտում է բարեկամանալ Արշակի հետ, միշտ ցավում ու կասկածում, թե հանկարծ նա չխաբի՞ իրեն՝ «Եթէ զուցէ ստեսցէ սիրոյն նորա Արշակ արքայ Հայոց», ստիպում է երդվել Ավետարանի վրա, կրկնում է երդմնախաղը, Արշակի առաջին այցելության ժամանակ անընդհատ նվիրումի ցույցեր անում, իր դստերը կնության խոստանում և այլն: Պարզամիտ Արշակին գրգռում են, իսկ իրականում փորձում են սթափ պահել Վասակ սպարապետն ու Փառանձեմի հայրը՝ Սյունյաց Անդովկ իշխանը, որի անձնական դրդապատճառները ևս հասկանալի են: Նրանք, ըստ պատմիչի, ահաբեկում են Արշակին, թե Շապուհը իր դավերն է լարում և նրա մահն է փնտրում, և միամիտ թագավորը հավատալով փախչում է: Իսկ «նեղացած» Շապուհը Հայաստանին պարտադրում է 30-ամյա պատերազմ:

Աշխարհայացքի սուբյեկտիվ միակողմանիության, գուցե և մակերեսայնության թելադրանքով առաջացած այսպիսի լուծումների մեջ անգամ Բուզանդի գրչի տակ սողանցքում են Արշակի դրական հատկանիշները ցուցադրող հոյակապ դրվագներ: Վաղես կայսրը Ներսես կաթողիկոսին աքսորելուց հետո մեծ ընծամերով ու զարդեղեն քարերով պատվիրակություն է ուղարկում Արշակի մոտ՝ չկորցնելու հա-

մար նրա բարեկամությունը: Դառնացած արքան պոռթկում է. «Քարինք բազումք, ասէ, ի վերայ կայսերն և ձեր ի բերելդ. քարինք և մեր շատ կան ի թափել զատամունս նորա ի տալն և ձեր ի բերելդ»: Ուրեմն՝ քարեր մենք էլ շատ ունենք՝ տվողի և բերողների ատամները թափելու,- արքայի այս խոսքերի մեջ պոռթկում է անձնական ու ազգային անկոտրուն արժանապատվությունը, և գոյաբանական այս որակներով ընդգծվում է կերպարի հերոսականությունը: Այն, շաղախված ողբերգականության հետ, տեսանելի է դառնում նաև հայոց հողի ու ջրի հետ կապված հայտնի դրվագում և Ամհուշ բերդում բանտարգելման ու մանավանդ այստեղ թագավորական մեկ օրվա վերականգնման տեսարանում: Այս հատվածը, թագավոր-բանտարկյալ-մեկ օրով թագավոր և բանտ-պալատ բարդ փոխբացասումների համադրությամբ, խորը հոգեբանական ու փիլիսոփայական ընդգրկումներ ունի՝ արդի ժամանակներում պատմականից միֆոլոգիզմ ու էկզիստենցիալիզմ յուրօրինակ անցումներով: Պատահական չէ, որ դեռ 19-րդ դարակեսի արևմտահայ դրամատուրգիայից սկսած՝ այն գերակշիռ տեղ է ունեցել գեղարվեստական գրականության, մասնավորապես դրամատուրգիայի մեջ: Իսկ դրա հիմքը տալիս է Փավստոսի խորքային լուծումը. իր երկրում եկեղեցու, նախարարների և շատերի կողմից սխալ գնահատված ու մերժված և Շապուհի դավերի պարտադրանքին ենթարկված, օտար հողի վրա մի կտոր մայր հողից ուժ ստացած հայոց թագավորը, ով կարող էր ըմբոստանալ՝ «Յեռու ինձանից, չարագործ ծառա, որ տերերիդ վրա տեր ես դարձել» խոսքերով, այժմ բանտի մենության բերած ներքին կոտանքի մեջ է, որը ընդմիջարկվում է թագավորական հանդերձանքի, ճաշի ու սպասավորության մեկօրյա վերհառնումով: Մարդու, նրա ճանապարհի, թռիչքի ու անկման տարժամանակյա խոհ-խտացումը կա այստեղ: Գուսանների երգն ու զինին բանտարկյալ արքային առժամանակ կտրում են իրական տարածությունից ու ժամանակից, որը, սակայն, նրան պարտադրված է մեկընդմիջտ: Նա «հպարտացաւ և ասէ. Վայ ինձ Արշակայ, այս ես և այս, և յայսմ չափու և այս անցք անցին ընդ իս: Եւ զայս ասացեալ, զդանակն՝ զոր ունէր ի ձեռինն, եհար ի սրտի իւրում, և մեռաւ անդէն ի նմին ժամուն, մինչ դեռ կայր բազմականին»: Միջավայրի ու կերպարի հակադրամիասնությունը տրված է գեղարվեստական մեծ ընդգրկումներով:

Պապ թագավորի կերպարում ևս, որի նկատմամբ պատմիչի

ատելությունն անթաքույց է, նրան տված որակումներն ու պատկերները՝ սահմակեցուցիչ, ի վերջո հնարավոր է լինում տեսնել հիերարխիկ-էթիկական գնահատումների մեջ զգալի ցավի ու համակրանքի մթնոլորտը: Արշակի ու Փառանձեմի ապօրինի ամուսնության արդյունքը լինելու խարանը վրան՝ նա ևս պիտի ապրեր չհասկացվածության ու մերժվածության դրաման, որը նրան պարտադրող դրսի աշխարհում, ժամանակի մտայնությամբ պիտի ծածկվեր դիվայնության կաղապարով: Ծնունդից անմիջապես հետո մայրը «նրան դներին նվիրեց, և բազմաթիվ դներ նրան վարում էին ըստ իրենց կամքի», նրանց պահանջով էլ Պապը խառնակվում էր անասունների հետ, ինքն էր «իգամում», անկողնում օձերի հետ փաթաթված՝ գոռում «պահանջում էր այն պատանիներին, որոնց հետ խառնակվում էր», և այլն: Հունաստանում դաստիարակվելով՝ երիտասարդ Պապը գահակալում է՝ պատմիչի կողմից իրեն պարտադրված չարության, երկրին ու գործերին անտեղյակության, դյուրահավատ մանկամտության որակներ ունենալով: Վիպական ու կերպարային ամբողջացումը կա եփրատի ափին՝ Նպատ լեռան մոտ տեղի ունեցած ճակատամարտի տեսարանում: Փոքր դրվագումներով անգամ հստակվում են հերոսների բնավորությունները: Օրինակ՝ երբ Աղվանից Ուռնայրը մեծախոսում է, թե ինքը կհարձակվի ու գերի կվերցնի Մուշեղին, դավաճան Մերուժան Արծրունին նրան ասում է. «Դու գագ գրկեցիր, շատ զարմանալի կլինի, եթե հավաքել կարողանաս»: Իսկ երբ Պապը երեխայամտորեն ուզում է կռվի դաշտ իջնել, հունաց Տերենտ դուքսը դիվանագետ քծնանքով հիշեցնում է, թե «հունաց թագավորը մեզ ուղարկեց քեզ համար, թե գնացեք, նրան պահպանեցեք: Եթե քեզ մի բան պատահի, մենք ի՞նչ երեսով տեսնենք մեր թագավորին...Դու, արքա, արա, ինչ որ ասում ենք քեզ. առ Ներսես եպիսկոպոսապետին, գնա Նպատ լեռը»: Ենթադրաբար զգալի է հույների՝ այստեղ լինելու բուն նպատակը, եվ երբ Պապը փորձում է ձախողել նրանց այդ ծրագիրը, նրանք նենգաբար սպանում են երիտասարդ արքային: Լեռան անվտանգ տեղում ևս Պապը իր ջղաձիգ կարճամտությամբ անընդհատ ձանձրացնում է Ներսեսին, թե Մուշեղը կանցնի թշնամու կողմը, թե իրենք կործանված են և այլն: Անընդհատ զգացվում է նրան բացասական կաղապարի մեջ պահելու ծրագիրը: Այս ամենի հիմքը, անշուշտ, Ներսես Մեծի և եկեղեցու նկատմամբ թագավորի սթափ, նաև համարձակ քաղաքականությունն է, երբ նա ոչ միայն փակում է կաթողիկոսի

հիմնած հաստատությունները, կրճատում եկեղեցապատկան հողերը, այլև Ներսեսի հանդեպ թշնամանքը հասնում է նրան, որ ի վերջո թունավորել է տալիս կաթողիկոսին:

Սակայն Պապի սպանության տեսարանում մորթված կենսասիրության ողբերգությունը ցավի ու համակրանքի մթնոլորտ է բերում, որը ծնունդ է տալիս դրական՝ անհնարին թվացող վերաբերմունքի, քանի որ միշտ կա պատմիչի աշխարհայացքային հիմնավորումը պետության և պետականության կրողի հանդեպ: Տերեմտը նրան խնջույքի է հրավիրում, այստեղ նկատելի զինավառությունը միամիտ Պապը ընդունում է որպես հատուկ պատվի նշան, սովորական է համարում, որ իր թիկունքին ևս երկու սակրավոր զինվորներ էին կանգնած: Հնչում է երաժշտությունը, Պապը «ծախ ձեռքը արմունկին հեցած, մատներում բռնած ոսկե թասը», իսկ աջը նրանի կոթին դրած, ինքնամոռաց հեռուն էր նայում և լսում գուսանների երգը: Տեսանելի կենսասիրություն ներառող այս պատկերը աղճատվում է դաժան ողբերգությամբ. թիկունքում կանգնած զինվորները հարվածում են թագավորի վզին և աջ ձեռքին, «թասով զինին, պարանոցից հոսող արյունը» խառնվում են իրար: Եվ ցնցող այս պատկերը ստիպում է, որ հետագայի հիշողության մեջ մնա խելամիտ արքայի ողբերգական կերպարը, որի դրական էությունը շատ չի խաթարվում իրեն պարտադրված բացասական որակների կուտակումներով: Ընդհանրապես Արշակունիները դառնում են պատմական բարդ ելևէջումների ուղղակի կրողները՝ անկումների մեջ հասկանալի բացասական ու դրական հատկանիշներով:

Ոճական և ժանրային համադրականությունը. Կերպավորման և ոճի մեջ ներդաշնակելով համադրական եզրերը՝ Բուզանդը ժանրի մեջ ևս պահպանում է այն, թեպետ նրա գիրքը, անշուշտ, պատմագրություն է: Ոճական համադրականությունը երևում է ինչպես տարեգրական, նաև կանոնական ձևերի, այնպես էլ բանահյուսական պատումի, նաև վիպելու անհատական կարողությունների արտահայտչամիջոցներով: Միջնադարյան պատկերային համակարգի մեջ կանոնը զգալի է ինչպես վկայաբանական հրաշապատումների ու կտտանքների, այնպես էլ կերպարի արտաքին նկարագրության մեջ, ուր ստեղծագործական սկզբունք է ոչ այնքան կոնկրետ ու բնութագրական հատկանիշներով հերոսին ճանաչելի դարձնելը, որքան նրա նկատմամբ բարի-չար բևեռացումների միջոցով էթիկական վերա-

բերմունք հաստատելը: Գործում է կերպավորման յուրօրինակ «կլիշե»․ «Այր էր սա մեծ և բարձր, ցանկալի հասակաւ և վայելուչ գեղով» և այլն: Նույն նպատակի իրացման արտահայտություններից մեկն էլ, ինչպես հիշում ենք, բառային կուտակումներն ու հոմանիշային պեսպեսությունն է, որտեղ դեպքի կամ անձի ճանաչում-իմացությունը տրվում է տրամադրությունների վերացարկման անքննելիության մեջ: Օրինակ՝ Մարդպետը «այր ներքինի՝ չարասիրտ, չարախորհուրդ, չարագործ, որում Հայր կոչէին»: Այս հնարանքը նաև միջոց է չափազանցության ընդգծման համար. «Յորժամ կուտեալ դիզեալ զմեծութիւն բազմութիւն թանձրութեանն, կուտակեալ հիւսեալ ձեանցն» և այլն:

Այս դեպքում որոշակիորեն զգալի է նաև բանահյուսական մտածողության երանգը, երբ բառային կրկնությունը շեշտում է էպիկականության տպավորությունը. «Ապա կարգէր կազմէր պատրաստէր զամենայն զգօրսն», կամ՝ «Ձմնացորդս աշխարհին գերփեցին գերեցին առին», և կամ՝ «Խաղայր գնայր երթայր իջանէր ի դաշտն» և այլն: Իսկ չափազանցությունը վերացարկումից իջնում է տեսանելի որոշակիության, որը ևս զգալի է Փալստոսի ոճի մեջ. «Եւ տեսին զօրսն Պարսից, զի ոչ գոյր թիւ բազմութեանն, զի էին իբրև զաստեղս երկնից, և իբրև զաւագ առ ափն ծովու», կամ՝ «Քանդեալ բրէին զերկիրն, մինչև ի հիմանց կործանէին, և խաղացուցանէին զգերութիւն երկրին քան զաստեղս բազմութեամբ» և այլն: Ոչ միայն դեպքն ու հերոսն են հաճախ ներկայացվում ժողովրդական պատմեւածեւութիւնով, այլև խոսքի մեջ ազատորեն ներառվում են այնպիսի տարրեր, որոնք հարազատություն են հանդես բերում, օրինակ, հեքիաթի ժանրին: Շապուհը իր կյանքը փրկած Դրաստամատին դիմում է այսպես. «Խնդրեա դու ինչ յինէն. զինչ և խնդրեսցես, տաց քեզ», և Անհուշ բերդ Արշակին այցելության խնդրանքի անհնարինությունը ի ցույց դնելուց հետո ասում է. «Բայց յորժամ դու զայդ խնդրեցեր, անցեալ լիցիս զօրինօք Արեաց թագաւորութեանս»: Հանդիպում ենք անգամ ժողովրդական բառածների, ասենք, *-իկ* քնքշացուցիչ մասնիկով. «Վայրիկ մի ևս սակաւիկ մի ևս կալցիս յոյժ»:

Իսկ ժանրային համադրականությունը բնորոշ է առաջին ինքնուրույն արձակ գործերին, որոնք պատմության տարեգրումից զատ պետք է գեղարվեստական այլևայլ հնարանքներով կարողանային ազդել և ուսուցանել: Եվ քանի որ վերջինիս առաքելությունը կապ-

վում է հայրենասիրական ու կրոնական ոլորտների հետ, ապա բնական է դառնում վկայաբանական, նաև բանաստեղծացման տարրերի ներառումը, ինչպես և բանահյուսական պատումին՝ առասպելին, հեքիաթին, զրույցին դիմելը: Այս յուրօրինակ ծրագիրը տեսանելի էր և Ազաթանգեղոսի, և Բուզանդի երկերում: Փալստոսի պարագայում նկատելի է ստեղծագործական մի ուրիշ հակում՝ համապատասխան ժանրային հատկանիշների ներառումով. ընտանեկան ու քաղաքական դրամատիկ իրավիճակները, պալատական ինտրիգները նա հաճախ ներկայացնում է դրամատիկական սեռին բնորոշ կառուցվածքային անցումների միջոցով: Շատ բնորոշ օրինակը Արշակ-Գնել-Փառանձեմ դրվագն է, որը թատրոնի որոշ պատմաբաններ համարել են հրապարակային թատերախաղ, ուր Փառանձեմի պահվածքը զուգահեռվել է եղերամոր դերակատարմանը: Այստեղ հանգույցը բացվում է, զարգանում է կոնֆլիկտը, հասնում կուլմինացիոն կետին, հաջորդում է լուծումը, որը ծնում է նոր կոնֆլիկտ, մինչև վերջնական լուծումը: Սյույայաց Անդովկ իշխանի դուստր Փառանձեմի գեղեցկության համբավը տարածվում է ամենուր, շատերն են ցանկանում ամուսնանալ նրա հետ, իսկ երբ նրան կին է առնում Արշակի եղբորորդի Գնելը, սրա հորեղբորորդի Տիրիթը, աչք ունենալով հարսի վրա, Արշակի մոտ չարախոսում է, թե «Գնելը մտադրությոն ունի թագավորել և քեզ սպանել»: Արշակը հավատում է, քանի որ Գնելը Տիրանի ավագ որդու զավակն էր և գահակալական իրավունքի տերը, և «ապա ռիսացեալ թագաւորն ընդ պատանեկին Գնելոյ, և բազում անգամ հալածական առնէր զնա»: Առաջանում է Տիրիթ-Գնել և Արշակ-Գնել կոնֆլիկտը, հանգուցակետում Գնելն է, և լուծումը նրա դուրս գալն է գործողությունից. Արշակը դավադրաբար սպանում է նրան՝ «քար կտրածի պես, երեսը շորով ծածկած» չլսելով Ներսեսի հորդորն ու անեծքը: Ողբացող Փառանձեմին Տիրիթն ասում է. «Շատ էլ մի չարչարվիր, ես նրանից լավ տղամարդ եմ», և կինը բացականչում է, թե «իմ ամուսնու մահը իմ պատճառով եղավ»: «Զգեստները պատառոտած, վարսերը արծակած, կուրծքը բացած» սգացող կնոջը տեսնելով՝ «Արշակը ցանկանում է և աչք է դնում՝ իրեն կին առնելու նրան»: Իսկ երբ Տիրիթը թագավորից թույլտվություն է խնդրում ամուսնանալու Փառանձեմի հետ, լիովին պարզվում է դավադրությունը: Առաջացած Փառանձեմ-Տիրիթ և Արշակ-Տիրիթ կոնֆլիկտի հանգույցում հիմա էլ Տիրիթն է, և պարզ է լուծումը: Տիրի-

թի սպանությունից հետո Արշակն ամուսնանում է Փառանձեմի հետ: Թեպետ սա չէր սիրում ամուսնուն՝ ասելով, թե «մարմնով թալամազ է և գույնով թուխ», բայց փառասեր էր և որոշում է առաջին տիկինը լինել: Առաջանում է Արշակ-Ողոմայի և Փառանձեմ-Ողոմայի (Օլիմպիա) կոնֆլիկտը, որի լուծումը ենթարկվում է նույն՝ դրամատիկական սեռի պահանջներից բխող կառուցվածքային տրամաբանությանը. Փառանձեմը Մրջյունիկ երեցի միջոցով թունավորել է տալիս Ողոմային: Գեղարվեստորեն տեսանելի են կերպարների արտաքին ու ներքին մանրամասները, հարաբերությունների հոգեբանական անցումները, որոնք զարգանում են դրամատուրգիայի որոշակի կանոններով՝ ժանրային համադրականության մեջ ապահովելով կուռ միասնականություն:

Փալատոս Բուզանդի, ինչպես և Ագաթանգեղոսի Պատմությունները պատմականի ու գեղարվեստականի ներդաշնակումների և ընդհանրապես համադրականությունից դեպի վերլուծականություն նյութի նկատմամբ վերաբերմունքի ու մտածողության շարժման մեջ բնորոշվում են ժանրային ու ոճական սինկրետիզմով: Այս և շատ այլ երևույթների գիտագեղարվեստական սահմանազատման և ընդգրկությունության առաջին ու հիմնավոր քայլերը կապվում են հայոց մտքի մեծի՝ Մովսես Խորենացու անվան հետ:

ՄՈՎՍԵՍ ԽՈՐԵՆԱՑԻ

Կենսագրությունը և ժամանակը. Խորենացին իրավամբ վաստակել է «Պատմահայր, Քերթողահայր» պատվանունները, որոնք, սակայն, չեն խանգարել ոչ միայն կենդանության օրոք նրա նկատմամբ եղած հալածանքներին, այլև մինչ այսօր էլ մամավանդ արևմտյան բանասիրության կողմից շարունակվող ծայրահեղացված վերաբերմունքին: Սա ոչ միայն մեծերի ճակատագրի անխուսափելի բաղադրատարրն է, այլև Խորենացու ժամանակի բարդ ելևէջումների արդյունքը. Պատմահայրը ապրեց 5-րդ դարը՝ սկզբից մինչև վերջ: Իսկ դարն սկսվեց զրերի գյուտով և պետականության անկումով, շարունակվեց Ավարայրով, ավարտվեց Վահանանց հերոսամարտերով՝ իր մեջ առնելով հոգևոր-մշակութային գոյահիմքերի տարբեր շերտեր:

Քաղաքական ներքին անմիաբանությունը, պարսից դեմ անընդմեջ շարունակվող ազատագրական կռիվները, իրենց ընդգծվածությամբ կարծես ստվերի տակ էին թողել կրոնամշակութային ոչ քիչ կարևոր դրդապատճառներ: Դարակեսի Քաղկեդոնի ժողովից հետո մեծացավ և զնալով քաղաքական վտանգավոր դեր սկսեց խաղալ հայ և հույն քույր եկեղեցիների տարանջատման սահմանը՝ իր նաև թշնամական հետևանքներով: Հայոց եկեղեցու մեջ պարբերաբար իշխող դեր խաղացած ասորի տարրը ավելի էր խարխլում ներքին միաբանության քաղաքական-մշակութային կարևոր ուժը, և այս անկայուն վիճակներից օգտվում էին հետադեմ խավերը, որոնք անմաքուր ու դաժան ձևերով պայքարում էին ամեն մի առաջընթաց շարժման դեմ՝ անկախ ներքին ու արտաքին քաղաքական հենարաններից ու նպատակներից: Ավելի գործուն էին դարձել հունական ու ասորական կողմնորոշման թևերը, երկրորդին հովանավորում էր Պարսկաստանը: Այս պայմաններում ծանրագույն առաքելություն էր սպասում նրանց, ովքեր կոչված էին ծառայելու ազգի քաղաքական ու հոգևոր-մշակութային ինքնությանը: Խորենացին՝ որպես լուսավորյալ տեսակ, պիտի լիներ բոլոր այս հակասությունների կենտրոնում, իհարկե, ունենալով իր կողմնորոշումները, որոնց մեջ անխուսափելի են սուբյեկտիվ տարրերը:

Մովսես Խորենացու կենսագրությունից համառոտ փաստեր հաղորդում է նրա Պատմությունը: Առաջին հստակ տեղեկությունն այն է, որ Եփեսոսի ժողովից հետո (432 թ.) Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը մի քանի աշակերտների, նրանց մեջ նաև՝ Մովսեսին, ուղարկում են Ալեքսանդրիա՝ ուսման մեջ խորանալու: Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ նախ՝ Մովսեսը սովորել է Մաշտոցի բացած դպրոցներից մեկում, աչքի է ընկել իր ունակություններով և տեղափոխվել Վաղարշապատի դպրոցը, ուր դասավանդում էր հենց ինքը՝ Մեսրոպը: Այնուհետև, սա օգնում է ճշտելու կարևոր թվականներ: Արտասահման կարող էին ուղարկել 20-25 տարեկան ունակ երիտասարդների. այդ դեպքում Խորենացու ծնունդը կարելի է կապել 410-ական թվականների հետ: Հաջորդ որոշակի տեղեկությունն այն է, որ նրանք Հայաստան վերադարձել են իրենց ուսուցիչների մահից անմիջապես հետո (439-440 թթ.): Այսինքն՝ դրսում մնացել են մոտ յոթ-ութ տարի: Կարելի է գուշակել, որ շատ հարուստ ու հայտնի գրադարան ունեցող, գիտական կարևոր կենտրոն հռչակ-

ված Ալեքսանդրիայում Խորենացին յուրացրել է ժամանակի բոլոր գիտությունները, մյուս կողմից հիմնավորվել ու ամբողջացել է նրա հունակողմությունը, որովհետև Եգիպտոսի այս նշանավոր քաղաքը հունական գիտության ու մշակույթի հայտնի կենտրոն էր: Վերադարձին փոթորիկը նավը հասցնում է Իտալիայի ափերը, առիթն օգտագործում են՝ ավելի խորացնելու գիտելիքները, և վերջապես Յունաստանի վրայով վերադառնում են Վաղարշապատ:

Խորենացու կենսագրության հաջորդ հատվածը բնութագրվում է դրամատիկ իրավիճակներով ու տվայտանքներով, որ սկսվում է տեղ հասնելուց անմիջապես հետո: Ցավով նշում է, թե իրենք գալիս էին «ամենհիմաստ գիտությամբ և լիակատար պատրաստությամբ» ուրախացնելու ուսուցիչներին, բայց նրանց վախճանված են գտնում, և այժմ «ուրախության փոխարեն գերեզմանի վրա ողբեր են ասում»։ Ավելի մեծ դառնություն պիտի բերեին սպասվող հալածանքները, որի բոլոր շերտերի միջով Պատմահայրը ստիպված է եղել անցնել: Փարպեցին, իր թղթում խոսելով «երանելի Սովսես փիլիսոփոսի» մասին, նրան հալածողներին անվանում է «աբեղայական խումբ», ցուցադրում «ստախոս և անգետ» այդ միջավայրը, որին իր գրքում հետագայում Խորենացին ևս նույն բնութագիրն է տալիս, ստիպված է լինում միջնադարյան էթիկական ինչ-ինչ սահմաններ անցնելով՝ հիշեցնել, որ ինքն է «ամենհիմաստ արվեստի տեր»։ Բայց նա կարողանում է ստեղծագործել, հասնել հոգևորական բարձր աստիճանի, ըստ ոմանց՝ եպիսկոպոսության: Նրա տաղանդը գիտեր և նրա վիճակի մասին տեղյակ էր Գյուտ կաթողիկոսը, ով նույնիսկ փնտրում, փորձում է գտնել նրան: Ավանդազրույցի նման պատմվում է Խորենացու ոչ միայն գիտական-ստեղծագործական, այլև երաժշտական բարձր կարողությունների մասին: Ի վերջո կաթողիկոսը կարողանում է նրան ծանոթացնել Սահակ Բագրատունու հետ, և այս յուրօրինակ մտերմությունը տալիս է բարեբախտ արդյունքը: Բագրատունին պատվիրում է գրել «Հայոց պատմությունը», և ծերության հասած գիտնականի կյանքի վերջին շրջանը ամբողջանում է վաստակած արարման խաղաղ տարիներով, ինչը հոգեբանորեն բացատրելի է դարձնում պատմիչի ակնածալից վերաբերմունքը ոչ միայն Սահակի, այլև Բագրատունիների նկատմամբ ընդհանրապես: «Պատմութիւն Հայոց»-ը Խորենացին գրել է 480-ական թվականներին, երբ արդեն, իր վկայությամբ, ծերության տարիքում էր: Իսկ վախճանված պետք է

լինի 490-ական թվականներին:

Բանասիրական վեճերի մանրակրկիտ լրջախոհության մեջ հաճախ զգալի սխոլաստիկան ու պարզունակ միակողմանիությունը ակնհայտ է հորենացու պարագայում, երբ, իբր թե, Բագրատունիների նկատմամբ նրա համակրանքը, պատմական ինչ-ինչ անճշտություններ, և այն, որ «ստուգապատում» Ղազար Փարպեցին իրենից առաջ չի հիշում նրա անունը, պատճառ կարող են դառնալ՝ հորենացուն 5-րդ դարից հանելու և մինչև 9-րդ դար հասցնելու համար: Այսպես կարող է պատահել միշտ, եթե անտեսվում են տվյալ ստեղծագործության արարման հիմունքները, հեղինակի գաղափարագեղարվեստական դիրքորոշումն ու փաստի արձանագրման նպատակադրումը: Միջնադարում Գրքի բանական խորհուրդը հաստատում է այն կանոնը, որ նրանից կարելի է և պետք է օգտվել՝ առանց աղբյուրը հիշելու, ինչպես և հավելումներ անել և չնշել նոր հեղինակի անունը, և սա այս դեպքում բնական է դասագրքի արժեքը երկար դարեր պահպանած Պատմահոր Մատյանի նկատմամբ: Եվ Ղազարն էլ իրենից առաջ հիշում է Ագաթանգեղոսին ու Բուզանդին՝ որպես մեկը մյուսին շարունակողի, բայց չի նշում հորենացու և Եղիշեի անունները, որոնցից ինքը օգտվել է: Մյուս կողմից՝ ծանր հալածանքի մթնոլորտում ծերության մոտեցող մտավորականը մեկենաս Սահակի պատվերը պիտի ընդուներ որպես լուսավոր հանգրվան և համակրանքը տարածեր բոլոր Բագրատունիների նկատմամբ՝ այս դեպքում ևս պահելով չափավորությունը:

Ստեղծագործությունը, աշխարհայացքը. Մովսես հորենացու անունով մեզ են հասել մի շարք գործեր՝ «Ներբողեան Հռիփսիմեանց», «Պատմութիւն Հռիփսիմեանց», «Ճառ Վարդավառի», «Թուղթ առ Սահակ Արծրունի», շարականներ, վերջապես «Հայոց պատմությունը», նրան է վերագրվել «Պատմութիւն վարուց Աղեքսանդրի» գործի, նաև «Պիտոյից գրքի» թարգմանությունը: Ներբողյանները, ճառերը և շարականները հիմնականում պահպանում են կանոնական շարադրանքի ձևերը, իսկ «Պիտոյից գիրքը» ճարտասանական ձեռնարկ է, ուր բացատրվում է խրատի, եղծունի, ներբողյանի, պարսավի, բաղդատության, բարառնության և այլնի տեսությունը, և բերվում են գործնական օրինակներ:

«Հայոց պատմությունը» իր գիտագեղարվեստական հզոր ընդգրկումներով շատ դարեր դասագրքի արժեք է պահպանել նաև

պատմիչի տված բացատրությունների, մեկնությունների, ընդհանրապես բազմախորհուրդ միջամտությունների պատճառով, որոնց ազգային-մշակութաբանական բովանդակությամբ և դրա հավերժ արդիական հնչեղությամբ միշտ էլ, որ անհրաժեշտ ուշադրություն է դարձվել, մանավանդ դրանք պատմիչի աշխարհայեցողության նոր շերտեր են բացում անընդհատ: Կառուցվածքի գիտականության հետ հստակ պատճառականություն ունի նաև Խորենացու աշխարհայացքը, որ միտված է ազգային գոյաբանությանը ավելի, քան պատմության մանրամասներին. «Համդես է մեր, ոչ զպատմութեանն ողջաբանութիւն գրել, այլ ջանալ ցուցանել զառաջինսն մեր և զբուն հին նախնիս»: Ուրեմն՝ ոչ թե ամբողջ պատմությունը, այլ բուն նախնիների այն գործերը, որոնց տարեգրումը կայուն ուսումնառական արժեք կունենա նաև ապագա անիշխանության ժամանակներում, և «ո՞վ ենք մենք, որտեղի՞ց ենք գալիս, ո՞ւր ենք գնում» հարաշարժ հարցադրումների ու պատասխանի մեջ պատմությունը ամենից առաջ պետք է՝ հիմնավորելու ազգի գոյաբանական խնդիրներ: Այս մատյանը երկնելով պետականության անկումից մոտ կես դար անց՝ Խորենացին խորքային հիմնավորմամբ էր տեսել տիրազրկության արատները և մարգարեաբար պիտի նախանշեր գոյատևելու հետագա ուղիները, ինչն էլ ամենից առաջ շեշտում է նրա՝ դասագիրք լինելու առաքելությունը: Այս դեպքում ևս չորրորդ գլխի հնարավոր գոյության մասին պարզամտությունը կեղծ-գիտության ցուցադրանք է, որը ասպարեզ է գալիս, երբ միտումնավոր անտեսում ենք հեղինակի նպատակադրումը, իր անելիքի նկատմամբ վերաբերմունքը, մանավանդ այն բացահայտ է գրքի երեք գլուխների վերնագրերի և կառուցվածքի տրամաբանության մեջ՝ «Հայոց մեծերի ծննդաբանությունը», «Սիջին պատմություն մեր նախնիների», «Մեր հայրենիքի պատմության ավարտը»: Իսկ ավարտը պետականության անկումն է՝ 428 թվականին Արշակունյաց կործանումով և կաթողիկոսական գահի հետագա ապազգայնացման նշաններով՝ ասորի տարրի գոյությամբ, և այդ ավարտի մշակութաբանական խորհուրդն ամփոփում է ուսուցիչների մահը: Ու քանի որ աշխարհայեցողության առանցքում պետության ու պետականության գոյությունն ու գիտակցությունն է, բացատրելի է լինում նաև դեպքերը Ավարայրին չհասցնելը, երբ այդ ճակատամարտը ինքնության պահպանման կարևոր նշանակությամբ հանդերձ՝ պետականության վերաստեղծմանը չհասավ և գուցե

այդպիսի ծրագիր չուներ էլ:

Ուրեմն՝ ազգային գոյաբանության հիմքը և ընդգրկումն ու ձևը պետականությունն է, և դրան են միտված երեք կատարելատիպերի ընդհանրացումները, դրանց հետ կապված՝ «բնիկ տերերի» գոյածնային իմաստավորումները: Բանաձևելով իր գաղափարական դիրքորոշումն այն մասին, թե՝ «Եւ այժմ ահա զուարճացայց ոչ փոքր ինչ կրելով խնդութիւն, հասանելով ի տեղիս մերում իսկ բնկի նախնւոյն. յորում սերունդք թագաւորութեան հասանեն յաստիճան», «քանզի ինձ այսոքիկ արք ի մերոյ թագաւորէն սիրելիք, որպէս բնկկք և իմոյ արեան առուք, և հաւաստի հարազատք»՝ հետո պատմիչը իմաստավորում է դա երեք անուններով. «Վասն որոյ սիրեն կոչել այսպէս ըստ քաջութեան՝ Զայկ, Արամ, Տիգրան. քանզի ըստ իմ՝ քաջաց ազգք քաջքն. իսկ միջոցքն՝ որպէս դէպ ունեք թուիցի կոչել»: Ուրեմն՝ մի կողմից «բնիկ տերերի» սիրելի ու արյունակից լինելու հարազատությունը, մյուս կողմից՝ դրա ամբողջացումը երեք կատարելատիպերով՝ որպէս քաջության ու քաջերի սերնդի տեսակ, որից դուրս եղածներին «ով ինչպէս ուզում է, թող կոչի»: Պետականության անհրաժեշտության մեջ երեք անունների իմաստասեր խորհուրդը հասկանալի է դարձնում այլ նշանավոր անձանց չհիշատակումը. և առաջին Արշակունի Վաղարշակը, որի քայլերը պետության հայտանիշների ամբողջացման մեջ հորենացին սիրալիք մանրամասներով է պատմում, ինչը անում է Արտաշեսի մշակութային ու տնտեսական բարենորոգումների կամ Տրդատի գործունեության մասին, չեն մտնում կատարելատիպերի մեջ ոչ միայն Արշակունի օտար ծագման համար (հորենացին ցավով է խոսում նաև բնիկների ինքնակործան քայլերի մասին), այլև ուրիշ են երեքի մեջ ընդգծված խորհուրդները բոլոր դարերի գոյաբանական դասատվության մեջ:

Զայկը, որ Աստվածաշնչյան Զաբեթի սերնդից է՝ բոլոր ահեղ հսկաների մեջ քաջ ու երևելի, դիմադրում է բոլորին, ովքեր ձգտում են դուրսագոյնների վրա տիրակալել, և չհանդուրժելով Բելի բռնությունները՝ իր ընտանիքի գորավոր մարդկանցով գալիս է հյուսիս, բնակվում «Արարադայ» երկրում, հետո գոյության կռիվ էլնում ու սպանում դաժան թշնամուն՝ գերադասելով կորցնել կյանքը, քան ազատությունը: Ուրեմն՝ հայոց անվանադիր նահապետի կերպարում ուսումնառական ընդգծված որակ է *ազատասիրությունը*. չի կարող ազատ լինել այն ազգը կամ անհատը, ով չունի ազատության գիտակցությունը

կամ նույնիսկ բնագործ, ինչը պիտի պահպանվի՝ անկախ քաղաքական անկումներից: Հակառակ դեպքում առաջ կգա խեղճության ու ենթարկվածության ցաքուցրիվ հոգեվիճակը, որը ինքնակործանման խթանիչն է:

Արամը Հայկի՝ ցեղային միությունների նախակարգի կրողի, պատմաշրջանից հետո պետություն-ազգ որակային միասնության ձևավորման հաջորդ փուլի խտացումն է, ով իմաստավորում է *դե-սականության խորհուրդը*՝ հայտանիշների ամբողջականությամբ: Նա հաղթական կռիվներով ընդլայնում է երկրի սահմանները դեպի արևելք՝ հաղթելով մեդացի Նուբար Մադեսին, հարավ՝ հաղթելով ասորի Բարշամին, արևմուտք՝ հաղթելով Տիտանյան Պայապիսին, երկրամասը կոչում է Առաջին Հայք, հիմնում է Կեսարիան և ձևավորում Երկրորդ Հայքը, այնուհետև՝ Երրորդ և Չորրորդ Հայքերը: Սա պետության առաջին հատկանիշն է՝ աշխարհաքաղաքական սահմանների և տարածքային կառուցվածքների որոշակիությամբ: Այդ կերպ Արամը պայմաններ է ստեղծում իր երկրում բոլորի ազատ ու ապահով գոյության համար և հրամայում է, որ բոլոր բնակիչները սովորեն ու խոսեն հայերեն, ինչը արդեն պետության հոգևոր-մշակութային միասնականության և դրա հիմունքը դարձող պետական լեզվի ատրիբուտային հաստատումն է: Ի վերջո, այս Արամը այնքան նշանավոր է դառնում, որ բոլորը նրանով ճանաչում և նրա անունով են մեզ կոչում (Արամ-Արմեն-Արմենիա), և սա այսօրվա ընկալմամբ՝ պետության միջազգային ճանաչման վավերականությունն է, որ նախորդ երկուսի հետ գոյաբանական տարժամանակյա արժեք է:

Այս որակների հարաշարժության մեջ պետականության կորստի, անիշխանության երկար դարերի համար է, որ Պատմահոր կողմից Տիգրանին առանձնացնելն ու նրա կերպարի մեջ ընդգծված հատկանիշները ձեռք են բերում հավերժական իմաստ: Նկատելով, որ «բազումք անուանեալ Տիգրանք, մի և միայնակ *ի հայկազանց*» այս Երվանդյան Տիգրանը, որ է «ամենեցունց թագաւորացն մերոց հարըստագոյն և խոհեմագոյն, և արանցն այնոցիկ և ամենեցուն քաջ», հորենացին նրա կերպարում առանձնացնում է արտաքին հայացքից պարզ, սովորական թվացող հատկանիշներ, որոնց տարժամանակյա իմաստը բացատրելի կարող է լինել կրկին պետականության աշխարհայացքային հիմնադրույթի և հետագա անիշխանության դարերի մեջ դրա նշանակության առումով: Եթե նույնիսկ մետաֆորային

մեկնաբանությամբ հատուկ ընդգծվի այս Տիգրանի հիմնական քայլը՝ Աժդահակին հաղթելը և Մարաստանը՝ օժերի-չարիքի թագավորությունը, հնազանդեցնելը, ապա կրկին դժվար բացատրելի է մնում բուն Տիգրան Մեծի նկատմամբ չափավորությունը գնահատականի, բայց ոչ փաստերի տարեգրման առումով, քանի որ Խորենացին ոչ նույն վիպական մանրամասներով, սակայն պատմագրորեն հիմնավոր ներկայացնում է Տիգրան Մեծի հզոր գործերը՝ դաշնակցությունը Միհրդատ Պոնտացու հետ, Պոմպեոս զորավարին դիմադրելը, Կրասոսին սպանելը, Կասսիոսի դիմադրությունը, Անտոնիոսի դավերը և հարձակումը, Կլեոպատրիայի տիրակալությունը և այս բարդ հարաբերությունների մեջ՝ հայ արքայի ճկուն դիրքորոշումը, երկրի հզորացումը, կառուցումները, հելլենիզմի հաղթարշավը և այլն: Կարո՞ղ է դեր խաղացած լինել, իսկապես, չարին հաղթող Տիգրանի գրական կերպարի կողքին, խարխլվող Հռոմեական կայսրության նկատմամբ Տիգրան Մեծի դիվանագիտական զգուշավորության ընկալումը հունակողմ պատմիչի կողմից, թե այն, որ ձևավորված հայոց կայսրության վայրէջքի սաղմերն արդեն աշխարհակալ այս Տիգրանի օրոք նկատելի են, կամ գուցե՞ որոշող է մնում «բնիկ նախնի»- հայկազունի առաջնությունը, ըստ Խորենացու՝ Արշակունիների ճյուղ կազմող Արտաշեսյան Տիգրանի նկատմամբ: Ջուտ պատմագիտական այս թնջուկի կողքին էական է մնում նյութի ու կերպարի նկատմամբ հեղինակի աշխարհայացքային դիրքորոշումը, որը միտված էր անկման զնացող ազգի ու երկրի գոյաբանության հեռանկարին:

Այսպիսով՝ Տիգրանի մեջ ուսումնառական որակը «մեզ, որ լծի տակ էինք, դարձրեց շատերին լուծ դնողներ» բանաձևման իմաստային ընդգրկումներն են: Որ Խորենացու նման՝ ազգերի ու երկրների պատմություն իմացող լուսամիտ անհատականությունը չէր կարող ջատագովը լինել որևէ մեկի կողմից մյուսի վրա լուծ դնելու ոչ բանական վիճակի, դա կասկածից վեր է և հաստատվում է նրա Պատմության ամբողջ բարձր գաղափարաբանությամբ: Պատմահայրը պարզապես ընդգծում է ազգային արժանապատվության ինքնահաստատ իմաստը, որ ցուցանի դրա կորստի ողբերգությունը՝ դրսևորված ծուռվիզ անճարակության ու օտարահաճության հոգեվիճակով, բնավորությամբ (ահա թե ինչու է անընդհատ կարևորվում բնկության խնդիրը): Թագավորության անկումից կես դար հետո այդ ցրիվ խեղճության սաղմերը կարող էին երևալ, և պատմիչը ստիպված պիտի

լիներ ցնցել դա լուծ դնողի կարգավիճակի՝ ականա նախընտրելի հիշեցումով, այսինքն՝ շտապ ենթարկվածության և ուրիշից փրկություն մուրացողի վիճակից առաջ հիշիր, որ դու էլ ես տիրակալելու ուժի կրող եղել (ցավոք սրտի, այս դասն էլ հայերը չառան): Տիգրանի կերպարի երկրորդ գաղափարական ընդհանրացումը համընդհանուր բարօրության, ազգային ապահովության շեշտն է, որը ցուցադրվում է այն հաստատումով, թե այս արքան «ամեն բանի մեջ արդարադատ և հավասարասեր կշեռք ունենալով՝ *ամեն մեկի* կյանքը կշռում էր իր մտքի լծակով... աշխատում էր ընդհանրապես *ամենքի* վրա տարածել իր խնամքի զգեստը... և նա *բուրհին* լիացրեց յուզով ու մեղրով»:

«Բնիկ տերերի» մեջ տեսնելով բոլոր այս հատկանիշները, ուղղակի կամ ենթատեքստով միշտ կարևորելով «բնիկության» կենսաբեր ուժը՝ խորենացին սթափ դիրքորոշմամբ արժևորում է դա նաև օտար ծագումով տիրակալների մեջ, եթե նրանց գործունեությունը ուղղված է երկրի ու պետականության ամրապնդմանը: Հիմնավոր օրինակը առաջին Արշակունու՝ Վաղարշակի գործի գնահատականն է: Մանրամասն տարեգրելով նրա բոլոր գործերը պետության-թագավորության կարգավորման ուղղությամբ՝ պատմիչն իր կայուն հիմնավորումների մեջ, սակայն, չի դիմում ինքնաբուխ զեղումների, ինչպես անում էր «արյամբ հարազատ» հայկազունիների մասին խոսելիս՝ չթաքցնելով այն, որ ինքը նրանց օրոք կցանկանար ապրած լիներ: «Խոհեմագոյն և ամենեցուն քաջ» Տիգրանից հետո այս Վաղարշակը՝ որպես «այր քաջ և խոհեմ, ընդարձակեաց ի վերայ *սահմանաց իւրոց* և կարգս կենցաղականս, *որչափ մարթեր*, սահմանեաց աշխարհիս»: Նկատենք, որ շատ կարևոր գործերի դիմաց չափավոր են վերաբերմունքն ու ձևակերպումը. «իւր սահմաններում», և ոչ թե «երկրում», սահմանեց «որչափ կարող էր»: Նույն կերպ արժևորելով այն, որ Վաղարշակը ուրիշների կողքին նաև հայկազունների պիտանի մարդկանց պաշտոն տվեց, ենթատեքստում է հուշում մի այլ օրինաչափություն: Ցեղերի նահապետների անունով նախարարություններ սահմանելով՝ Վաղարշակը Հայկի սերունդներին կամ նշանակում էր ոչ անենածանրակշիռ պաշտոններում, բացի, հավանաբար, Վահագնի շառավիղ Վահուհիների քրնությունից: Իսկ, օրինակ, Խոռխոռունիներին նշանակում է «թիկնապահս իւր», ինչպես որ Գեղամի սերնդից «ի վերայ որսոց արքունականաց կարգէ»: Միաժամանակ նա հնարավորինս «բնիկ տերերին» հեռու է պահում Այրարատից,

ինչպես օրինակ՝ «Եւ յարևելից կողմանէ գեգերբ հայկական խօսից կողմնակալս գերկու ցեղից նահապետութեանցն՝ Սիսական և Կաղմեացն, կարգէ կողմնակալութիւն՝ զայր անուանի և յամենայն գործ մտաւորութեան և հանճարոյ առաջին, զԱռան»։ Այստեղ նախ հետաքրքիր է սահմանանշման սկզբունքը՝ «հայկական խոսքի եզրով, կամ հայերեն խոսակցության վերջին սահմաններում»։ Այնուհետև, Վաղարշակի նկատմամբ վերոնշյալ չափավորության կողքին խոստում է ուն հայկազուն Առանի գնահատականը՝ «առաջինը բոլոր մտավորական և հանճարեղ գործերում»։ Նույն կերպ փաստորեն հեռացնելով « ի զաւակէ Պասքամայ, ի Զայկայ թոռնէ, Տորք անուն կոչեցեալ, հաստատէ կուսակալ արևմտից»։ Ինչ էլ լինի, Վաղարշակի գործունեությունը հիմք է տալիս պատմիչին՝ հայտարարելու, որ «այս գլուխը մեծ է, հավաստի պատմություններով լի և արժանի է ընդարձակ ու կոկիկ պատմվելու»։

Սրան հակառակ՝ ներքին անմիաբանությունը, ով էլ լինի դրա կրողը, Խորենացին դիտում է որպես ինքնառչնչացում և երկպառակության հեղինակներին արժանի չի համարում անգամ չափավոր խոսքի։ Պատմահոր ամենադառն ապրումները ծնուն են պետականության հռչոտմանը միտված ներքին կռիվները. այսպես՝ թվարկելով հայկազուն թագավորներին մինչև Վահե, ավելացնում է. «Յայսմ հետէ մինչև ցթագաւորութիւնն Վաղարշակայ ի Զայս՝ ոչ ինչ ճշմարտագոյն ունիմ պատմել քեզ. քանզի շփոթ իմն ամբոխից լեալ, այր զարամբ ելանէին տիրել աշխարհիս. և վասն այսորիկ դիւրամուտ ի Զայս լեալ Արշակ մեծ, թագաւորեցուցանէ զեղբայր իւր Վաղարշակ ի վերայ աշխարհիս Զայոց»։ Ուրեմն՝ խառնակությունից օգտվելով՝ բոլորը վազում էին աշխարհի տերը լինելու, և այս վիճակում պարսից Արշակ արքայի համար հեշտ էր տիրել Զայաստանին և թագավորեցնել եղբորը։ Անկախ անմիաբանության կոնկրետ դեպքերի ու դեմքերի ցուցադրումից՝ ընդհանրական ու մշտարդիական դառնալու հակում ունեցող երևույթը ինքնին կործանարար է։ Ճաք է տալիս պետականությունը, երբ անընդհատ ու անմիտ պատուհասում են իրար՝ Սանատրուկը՝ Աբգարին, Երվանդը՝ Սանատրուկին, Արտաշեսը՝ Երվանդին, Արտավազդը Արտաշեսի դեմ կամ որդին՝ հոր, Մաթանը՝ իր եղբայրների դեմ, նախարարը՝ թագավորի և իշխանը իշխանի դեմ. և «անիմաստասեր բարքը» անընդհատ նորանոր շառավիղներ է ստանում։ Պատմիչի համար պատուհասը կրկնակի է դառնում, երբ իրար են ոչնչացնում

հայկազուն նախարարները կամ «բնիկ տերերը». «Սգացեալ ի վերայ աշխարհիս Հայոց, որք յանիշխանութեան մնացեալք, յարեան ազգ ազգի վերայ նախարարութիւնք կոտորեալ զմիմեանս. ուստի և երեք տոհմքն, որ Բզնունականն և Մանաւազեանն և Որդունի անուանէին, սպառեալ բարձան ի միմեանց»:

«Հայոց պատմության» գիտական արժանիքը. Շոշափած հարցադրումներն արդեն այս գրքի խորը գիտականության հավաստումն են: Իսկ գիտաքննական հաստատումը խորենացու մտքի ու անհատականության բնութագրից է գալիս, որը յուրովի համատարածական ու տարժամանակյա է ընդգրկումների մեջ, և ամբողջանում է նրանով, որ Պատմահայրը ստեղծում է ազգի ամբողջական պատմությունը՝ ծնունդից մինչև իր ապրած ժամանակը՝ գրքի կառուցվածքի խոր պատճառականությամբ աշխարհայացքային հիմնավորումներով: Սա հայերին քաղաքակիրթ ազգերի ու երկրների շարքը դասելու, գոյության վկայագիր տալու բազմաճյուղ հաստատումներից է: Գիտական արժանիքի կարևոր փաստարկումներից է այն, որ խորենացին օգտագործել է բազում գրավոր ու բանավոր աղբյուրներ, բարեխղճորեն նշում ու քննաբար գնահատում է դրանք՝ Մար Աբաս Կատինայից, Եվսեբիոս Կեսարացուց, Բերոսոսից, Ափրիկանոսից, Բարդաժան ու Ողյունյա քուրմներից և շատ այլ անուններից սկսած մինչև առասպելներ ու Գողթան երգեր: Ներկայացնում է աղբյուրների օգտագործման հանգամանքները, վստահելիությունն ու կասկածը, գիտաքննական վերաբերմունքի մեջ ազատորեն երևցնում իր անձը, ապրումները, դիտումներն ու դատումները, վերաբերմունքն ընդհանրապես: Սա մտքի առաջընթացի հաջորդ կարևոր խթանիչն է միջնադարյան խստակենցաղության պայմաններում, երբ հեղինակը աշխատում էր չերևալ, քարկոծում էր իր անհաս, արարման ոչ ընդունակ կարողությունը, երբ անգամ գրիչը ձեռագիր արտագրելիս-ծաղկելիս հիշատակարանում խնդրում էր աղոթել իր հոգու փրկության համար, որ թույլ ուժերով հանդգնել է տվյալ գործը ձեռնարկել:

Իսկ խորենացին գիտեր իր մտքի ուժը և չէր խորշում հանդես գալ այդ դիրքերից: Մանավանդ, նախաքրիստոնեական դեպքերի տարեգրման մեջ անընդհատ միջամտում է, քննում-բացատրում, իսկ դա, ինչպես կտեսնենք, ունի մի այլ ենթաշերտ ևս: Բոլոր դեպքերում Քերթոզհայրը իր անձի օրինակով հաստատում է կամածին ազատությամբ օժտված մարդու բանական արարչության իրավուն-

քը: Բազմաթիվ են այդպիսի օրինակները, որոնք նաև հոգեբանական տարաշերտ երանգներ ունեն: Մի դեպքում պատմիչը անկողմնակալ համաձայնվող է. «...Որ և սիրելի ինոց իսկ ավտոթակացս է, առավել ևս սովորութեանցս», «Յաղագս որոյ հեշտաբար ընկալեալ զքո խնդիրդ, աշխատասիրեցայց ածել ի կատարումն», կամ՝ «Բայց ես այժմ ուրախացայց հաւ առնելով առաջիկայիցս ինոց բանից»: Սա համատեքստում կարող է աստիճանաբար ոչ սուր բանավեճի բնույթ ստանալ. «Բայց մի ոք աստանօր անուսումն զմեզ համարեալ բամբասիցէ իբր զանվարժս ոմանս և զտգէտս», որը և հիմք է տալիս համարձակ ընդդիմության գնալ. «Կամին և ոչ զանիմաստասէր բարս առաջնոցն մերոց նախնեաց առանց յիշատակի բամբասանաց թողուլ», և կատարել դրամատիկ ընդհանրացումը. «Այլ *ինձ թուի*, որպէս այժմ՝ և առ հինսն Հայաստանեայց լեալ անսիրելութիւն իմաստութեան և երգարանաց բանաւորաց»: Սա կարող է հասցնել կատարածի մեծ արժեքի իմաստավորմանը և գնահատանքի սպասելիքին. «Յաղագս արմատոյն հանուրց մարդկութեանս պարտ է մեզ սակաւ ինչ անցանել բանիւ», և տառապագին այս երկունքը կվարձահատուցվի իր մեծ արդյունքով, թեպետ միշտ սպասում և հավատում ես, որ վատ չի լինի, եթե «շնորհակալ և մերոյս տքնութեանց և ջանից լինիցիս»:

Այս կերպ լիովին հիմնավորվում է նաև աղբյուրների և նյութի նկատմամբ գիտաքննական վերաբերմունքը: Պատմիչը այս դեպքում ևս քննում ու եզրակացնում է, թե ինչ է ասվել, որն է ճիշտ, և հիմնավորումները մեծ մասամբ անում է կրկին Սահակ Բագրատունու հետ երկխոսական վիճակներում. «Արդ զայսոսիկ թեպէտ առասպելս ոք, թեպէտ ճշմարտութիւն հաշուել համարեսցի, բայց ես որպէս հաւանեալ եմ, բազում ինչ ճշմարիտ է»: Հորդորում է չգարմանալ նկատված հակասությունների համար, որոնց մեկնությունները ևս ինքն անում է. «Բայց թէ ընդէ՞ր այսոքիկ ի բուն մատեանս թագաւորացն կամ մեհենիցն ոչ յիշատակեցան, մի ոք ընդ այս երկբայացեալ տարակուսեսցի», և միշտ բացատրությունից հետո թույլ է տալիս շատ ինքնավստահ հայտարարություն անել. «Եւ արդ ո՞չ առաւել աստանօր զարմացիս ի վերայ մերոյ ճշմարտապատմութեանս»: Նյութի սահմանները նույն բարեխղճությամբ ճշտում է ըստ աղբյուրների. «Աստանօր սպառնի բանք ծերունւոյն Մար Աբաս Կատինայ», և «սկիզբն արասցուք պատմել քեզ ի հինգերորդ գրոցն Ափրիկանոսի

Ժամանակագրի, որում վկայէ Յովսէպոս և Դիւպողիտայ և այլք բազումք Յունաց», կամ՝ «Քանզի ասէ Պոլիկրատես այսպէս», և այլն, և կամ՝ «Յայտնէն զայս ճշմարտապէս և թուելեացն երգք, զոր պահեցին ախորժելով, որպէս լսեն, մարդիկ կողմանն գինաւէտ գաւառին Գողթան»: Այս կերպ գիտականության չափանիշները հիմք են դառնում *սարոռեելու ժանրային համադրականությունը*: Խորենացին իր օգտագործած գրավոր աղբյուրների մեջ տարեգրություն է նշում, թագավորական ու մեհենական պատմություններ, որոնք ամբողջացնում են պատմագրության ժանրային սահմանները: Բանավոր աղբյուրների մեջ հստակում է առասպել, վիպասանք-վիպերգ, «երգք պարուց, երգք ցցուց, թուելեաց երգք» և այլն՝ բավականին մեծ տարողունակություն հատկացնելով մանավանդ առասպելին, որն իր մեջ, նրա կարծիքով, պատմությունն այլաբանորեն է թաքցնում, և իրենց անելիքն է այդ այլաբանության ճշգրտումը: Այնպես որ՝ ճիշտ չէ խոսել Խորենացու գրքում ժանրային սինկրետիզմի մասին, քանի որ այս տարբեր ժանրերը ոչ թե ներծուլված են համատեքստում որպէս պատմագրություն, այլ ներառվում են որպէս նյութի մասին տարբեր ժանրային աղբյուրներ՝ իրենց սահմանազատվածությամբ, որ բացատրում է նաև ինքը՝ Պատմահայրը:

Այս հարաբերություններում հասկանալի է, որ Խորենացին ճշգրտում է ամենից առաջ հենց *դասնագրության* ժանրային սահմանները՝ անընդհատ հուշելով, որ պետք է շարադրել ճշմարիտ կամ ճշգրտվող փաստը, հեռու մնալ ավելորդությունից՝ «Թողլով զոչ կարևորագոյնսն ի բանից, ասասցուք որ ինչ հարկաւորն է», ինչի հետ կապված՝ երբեմն սրվում է նրա վեճ-երկխոսությունը մեկենասի հետ: Եթե ավելացնենք հայտնի բանաձևը, թե չկա պատմություն առանց ստույգ ժամանակագրության, ապա պատմագրության ժանրը կարելի է սահմանել որպէս պատմական դեպքերի ու փաստերի շարադրանք ժամանակագրական հաջորդականությամբ, որտեղ այդ անցքերի պատճառական կապերը կարևոր չեն: Մեր պատմիչները պարտավորված էին իրենց երկերին ավելի կարևոր դեր վերապահել, քան զուտ տարեգրությունը, ուստի արժևորում էին նաև երևույթների տրամաբանական, նաև գեղարվեստական, ու անգամ հոգեբանական անցումները:

Սովսես Խորենացու մտքի համապարփակ գիտականությունը հաստատվում է կրոնահրաշապատումների, բանահյուսական այլա-

բանությունների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով, աշխարհայացքային հիմնավորումներով և, անշուշտ, գրքի կառուցվածքի պատճառականությամբ: Ազաթանգեղոսը, Բուզանդը, ինչ-որ չափով նաև Եղիշեն ազատորեն օգտագործում էին վկայաբանական ու բանահյուսական այլաբանությունները՝ դրանց էթիկական դերի ու նշանակության մեջ տեսնելով նաև պատմական վավերականություն: Իսկ Խորենացին միշտ պեղում է առասպելների ենթատեքստում թաքնված պատմական հնարավոր եղելությունը, ինչպես օրինակ, Արա Գեղեցիկի վերակենդանացումն է, այդ կերպ ճշտում է նաև նախաբարական տների ծագումը և տոհմանունների ու անունների ստուգաբանությունը: Օրինակ՝ Աժդահակի վիշապազուն լինելը տեսնում է նրա անվան մեջ՝ Աժի-Դահակ կամ Վիշապ-օձ և նրանից սերված Մուրացան նախարարական տան օձավիշապային (մար-օձ) բնույթը կապում է մարերի ազգաբանական որակի հետ, ինչպես որ Արծրունի տոհմանունն է ընկալում Արծիվ-ունի ձևով՝ որպես արքունական որսի կառավարիչ: Այդպես է նաև Սանատրուկի անվան հետ կապված առասպելածին բացատրությունը՝ թե ինչպես երեխան Սանոտ անունով դայակի հետ երեք օր ու գիշեր մնում է ձյան տակ, և ինչ-որ «նորահրաշ» սպիտակ կենդանի է պահպանում նրանց, որոշակիացնում է նրանով, որ նրանց հետ եղած սպիտակ շունը և ոչ թե ինչ-որ առասպելական անհայտ կենդանի է փրկում սառչելուց, իսկ երեխայի անունը՝ որպես Սանոտի տված, դառնում է Սանատրուկ. և այլն, և այսպես հաճախ: Գիտաքննական սթափությունն ու չափավորությունը լիովին հասկանալի են դարձնում, որ հայերեն աղբյուրներից չհիշելով Կորյունին ու Բուզանդին, բայց հարգանքով առանձնացնելով Ազաթանգեղոսի անունը՝ Խորենացին մեկ-երկու անգամ նշում է, որ հայերի դարձի մասին համառոտ պատմել է Ազաթանգեղոսը՝ «Ազաթանգեղոս փոքր ի շատ է պատմէ», «Արդ թեպէտ և Ազաթանգեղոս այսպէս *համառոտ* էանց ընդ այս, բայց ես հաւանեալ եմ յաւէտ ձիգ և երկայն առնել զպատմութիւն ժամանակիս», և մեջբերում է միայն պատմական հավաստիությամբ վկայումները՝ մի կողմ թողնելով, ասենք, Գրիգորի կտտանքների ու աղոթքների ծավալուն հատվածը: Նույն կերպ 4-րդ դարի անցքերը ներկայացնում է առանց Փավստոս Բուզանդի վիպականության, և հարցը միայն Մամիկոնյանների նկատմամբ նրա անտարբեր վերաբերմունքը չէ:

Եթե ինչպես նախորդ, այնպես էլ հաջորդ շատ պատմիչներ, որ-

պես աստվածային տեսիլքի նշան, հաճախ են ներմուծում երկնքից իջնող լույսի կամ լուսեղեն սյան պատկերը, ապա խորենացին դա անում է մեկ-երկու դեպքում, այն էլ եթե խոսքը վերաբերում է Մաշտոցի նման դարակազմիկ անձնավորությանը, որի գործը՝ գրերի գյուտը, բանական իմաստավորում ստացած լուսեղեն խորհուրդ ունի: Ուրեմն՝ լույսը պիտի հաստատի մահից հետո Մաշտոցի հավերժության իմաստը. «Որպես *լուայի բազմաց* և ի հաւատարիմ արանց, եթէ եկաց լոյս շողապէս ընդ աղօտ նշան խաչի ի վերայ տանն, ուր երանելին զիողին աւանդեաց»: Բանական լույսի մյուս՝ կրկին որպես սկզբի, խորհուրդը կապվում է Գրիգոր Լուսավորչի գործի հետ, և դրա նախանշանային հաստատումը դառնում է նրա մկրտությունը. «Իբրև ել ի ջրոյն, լոյս շուրջ փայլատակեալ զնովաւ, *զոր ոչ ոք ի բազմութենէն եես*, այլ միայն Ղևոնդիոս՝ որ մկրտէրն»: Երկու դեպքում էլ տեսիլքի խորհուրդը բացատրվում է բանական ընդգրկունությամբ: Մյուս կողմից, որ այս դեպքում շատ կարևոր է, խորենացին հրաշապատումը թողնում է ընկալման սուբյեկտիվության մեջ, երբ երևույթը ոչ թե առարկայացվում է փաստի ճշմարտացիությամբ, որ տեսնում են բոլորը, այլ՝ «ինչպես շատերից լսեցի», կամ «բազմության մեջ ոչ ոք չտեսավ» սկեպտիցիզմով այն թողնվում է վերացարկության մեջ:

Սովսես խորենացու «Չայոց պատմության» ոչ միայն գիտականության, այլև գոյաբանական հզոր արժեքի հաստատումը *մշակութային ժառանգականության վերստեղծումն է*: Քերթողահայրը իսկապես վերադարձրեց մեր հիշողությունը և գոյության անձնագիր տվեց հային՝ վերածնելով ամբողջ պատմությունը և փրկելով հնագույն առասպելները, վիպերգերն ու վիպասանքները, մանավանդ մեջբերելով բնօրինակային բառացի հատվածներ: Ավելորդ չի լինի կրկին նկատել, որ միայն Վահագնի ծնունդը հայոց ստեղծարար միտքը հասցնում է ոչ միայն դյուցազնական-առասպելային այլաբանության ակունքները, այլև ձեռք բերում տիեզերաբանական արժեք՝ նախանշելով չորս նյութական տարրերի ծագումնաբանական ուժը. օդը - «Երկնէր երկին», հողը - «Երկնէր երկիր», ջուրը - «Երկնէր և ծովն ծիրանի», կրակը - «Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգմիկ... Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր»: Այստեղ և այսպես է, որ հայոց միտքը հավասարագործվում է շումեր-ակկադական, ասուրաբաբելական, հունահռոմեական և այլ հնագույն քաղաքակրթություններին, տալիս նրանց և վերցնում նրանցից: Խորենացին հենց այդ մշակութային

կրողների մեջ հային տեսնելու լիակատար ազատությունն ու իրավունքն է հաստատում այս «վիշապաքաղ» Վահագնի հետ հիշեցնելով Հայկ-Օրիոնի աստղածիր վերացարկման որոշակիությունը, Արա Գեղեցիկի՝ մեռնող ու հարություն առնող բնության այլաբանության կամ ժայռերին շղթայված Արտավազդի անմահության խորհուրդները՝ միշտ նաև իր յուրովի մեկնությամբ պատմականացված ճշտումներով: Կարևորը խաթարված մշակութային հիշողության վերականգնումն ու գոյապահպան շարունակականության շեշտումն է, եթե դրան պիտի օգնի, ասենք, Տրոյայի կռվին Ջարմայրի մասնակցության ու սպանվելու դրվագը՝ պատմիչի միամիտ թվացող, բայց խորքային ամփոփմամբ, թե կուգեմար, որ Աբիլլեսի նման դյուցազունի սրից խոցված լինե՞ր հայորդին. կամ՝ վիպական մանրամասները Տրդատի և Նազենիկ հարձի մասին, ուր հանուն իր սիրեցյալի մարտնչող իշխանին համեմատում է Պենելոպեի փեսացուների դեմ կռվող Ոդիսևսի հետ:

Այս կերպ նաև Խորենացին հայոց պատմությունը դիտում է համաշխարհային պատմության համապատկերի վրա՝ հիմքում ստվերազօծելով Ալեքսանդր Մեծի արշավանքները, հեղինիստական դարաշրջանը, իրարից անջրպետված Արևմուտքի և Արևելքի միախառնումը: Սա է եղել նրա գրքի առաջին և երկրորդ գլուխների սահմանագիծը, երբ առաջին գլխում «բնիկ տերերի» պատմությունը բարձրակետվում է Հայկից մինչև Պարույր Սկայորդի (մ.թ.ա. 7-րդ դարի վերջեր), որի ժամանակ հայերը թագավորություն ունեցան, և թագավորների բնիկության ընթացքը շարունակվում է մինչև Տիգրան Երվանդյան: Հայոց պատմության մոր դարաշրջանը երկրորդ գլխում սկսվում է Վաղարշակի գահակալումով և Արշակունյաց թագավորության հաստատումով (ըստ Պատմահոր՝ մ.թ.ա. 2-րդ դարի կեսերին. այստեղ նաև՝ պետական կառուցվածքի, արքունիքի, զորքի, նախարարությունների և այլ ատրիբուտների հստակեցումը), որի մի ճյուղ է դիտվում այս գլխի բուն բովանդակությունը կազմող Արտաշեսյանների գործունեությունը՝ Արտաշես Առաջինի և Երկրորդի, բուն Տիգրան Մեծի և ուրիշների, նրանց ռազմաքաղաքական ու մշակութային-շինարարական գործերի, նախարարական մոր տների ինքնահաստատումների, քրիստոնեության մուտքի տարեգրումով, որն ավարտվում է Տրդատ Մեծի մահվան նկարագրությամբ: Հայերի դարձի փաստն էլ հնարավորություն է տալիս հայոց պատմությունը դիտել «դրսի» հետ

կապերի մեջ՝ այդ հարաբերություններում ներկայացնելով միջնադարյան-ավատական դարաշրջանի սկզբնավորումը: Վերջին գլուխը 4-րդ դարի պատմությունն է՝ մինչև պետականության կորուստը 428 թ. և Արշակունի վերջին արքաների, հայ-պարսկական, հայ-հունական հարաբերությունների փափստոսյան վիպական պատումը հտրենացին հնարավորինս գիտականորեն պատմականացնում է՝ քննաբար տալով ինչպես հայոց բաժանման (387 թ.), այնպես էլ թագավորության անկման արտաքին ու ներքին պատճառները (Նորից հիշենք Սահակ Պարթևի խոսքը վերջին Արշակունի արքայից դժգոհ հայ նախարարներին «մեր հիվանդ ոչխարի և օտարի առողջ գայլի» մասին), նախանշում է գոյաբանական հիմունքներ անիշխանության ժամանակների համար:

Գեղարվեստական առանձնահատկությունները. Գիտական ու աշխարհայացքային վերոնշյալ տարողունակ ընդգրկումները նպատակադիր ազդեցիկությամբ կարող են կատարել իրենց ազգապահպան դերը մեծ չափով նաև գեղարվեստական ձևերով ու միջոցներով: Մեկեմաս Սահակ Բագրատունու հետ մենախոսություն-երկխոսության մեջ հտրենացին հաճախ է հիմնավորում իր կատարածի, իր գրքի արժեքն ու դերը, երբեմն նաև պարզաբանում պատկերավոր, բայց ոչ ճոռոմաբան գրելու իր սկզբունքը՝ միշտ հիշեցնելով, թե «Հասարակաց խօսիւք անցանելով ընդ պատմութիւնս, որպէս զի մի ոք երևեսցի ի պերճաբանութիւնս գրաւեալ առ փափագն, այլ ճշմարտութեան բանից մերոց կարօտեալ, ստեպ ստեպ և անյագ առնիցեն զընթերցումն պատմութեանց մերոց հայրենեաց»: Իսկ պատմագրության մեջ գեղարվեստական խոսքը ինքնահաստատվում է պատմական անձանց կերպավորման, պատկերավոր մանրամասների, ինչպես և պատմիչի անհատական խառնվածքից բխող այլ սկզբունքների օգտագործումով:

Առասպելի և վիպասանքի հերոսները և պատմական անձինք, անշուշտ, դիտարկվում են բարի-չար բևեռների էթիկական սահմաններում, բայց այս միջնադարյան ընդհանուր աշխարհայեցողական կանոնից դուրս, ինչպես ժողովրդական մտածողության կոնկրետությունը, այնպես էլ Քերթողահոր համապարփակ գիտականությանը չհակասող պատկերավոր մտածողությունը մի կողմից կանոնը ներծուլում են ազգային գոյաբանությանը, մյուս կողմից՝ նկատելի են կերպարի անհատականացման շերտեր: Ահա բարու կամ դրականի

կերպարային «կլիշեի» օրինակը. Հայկը «վայելչակազմ էր, թիկնավետ, գեղազանգուր մազերով, վառվռուն աչքերով, հաստ բազուկներով», Տիգրանը՝ «խարտյաշ և մազերի ծայրը գանգուր, գունեղ երեսով, ուժեղ սրունքներով, վայելչակազմ և թիկնավետ, մարմնի ցանկությունների մեջ չափավոր», Սմբատ Բագրատունին «ունեղ իր քաջության համեմատ հասակ և կազմվածք, իր առաքինությամբ որսում էր հոգիներ», Տրդատը «համբերող էր, ժուժկալ և շատ խելացի» և այլն: Սրան զուգահեռ զգացվում են անհատականացման միտումները. Արտաշես Առաջինը «հպարտ և պատերազմասեր մարդ էր», Արտաշես Երկրորդը մահից առաջ բժշկության հոգսով ուղարկում է ոմն Աբեղոյի, «որ մի ճարպիկ, շողոքորթ և հաճոյախոս մարդ էր», նույն Սմբատը «գարդարված էր գեղեցիկ ալևոր մազերով, աչքերի մեջ արյունի փոքրիկ նշանով, որ փայլում էր, ինչպես դրակոնիկոն», նաև Տորթը՝ «մի տգեղ, բարձր, կոպիտ կազմվածքով, տափակ քթով, փոս ընկած աչքերով, դժնյա հայացքով, որին սաստիկ տգեղության պատճառով կոչում էին Անգեղյա», կամ Տրդատը, ով «մանկության հասակում սիրում էր ձի հեծնել, հաջողակ էր զենք գործածելու մեջ, ... կրկեսի մրցության մեջ գերազանցեց (շատերին), երկու վայրենի ցուլերի եղջյուրը մի ձեռքով բռնելով պոկեց և վիզը ուղորելով ջախջախեց» և այլն:

Խորենացին դիպաշարի պատմավերլուծական շարադրանքի մեջ մեկ-երկու պատկերային դրվագումով կարողանում է տեսանելի դարձնել կերպարի ինչպես արտաքինը, այնպես էլ ներքին էությունն ու բնավորության անհատական գծերը: Կրկնենք նորից, որ կերպարակերտման հիմունքը ևս, հերոսների գործի հիշատակումից-արժևորումից բացի, բնութագրման մեջ հայրենյաց օգտակարության, պետության ամրապնդման ունակության շեշտադրումն է: Այսպես՝ Արամը, «աշխատասեր և հայրենասեր մարդ լինելով, լավ էր համարում հայրենիքի համար մեռնել, քան տեսնել, թե ինչպես օտարացեղ ազգերը ոտնակոխ են անում իր հայրենիքի սահմանները և օտարները տիրում են իր արյունակից հարազատներին»: Մանավանդ հայկազունների մասին անգամ երկրորդական փաստի տարեգրման մեջ անպայման ներմուծում է կերպարի դրական հատկանիշներ, որոնք ցուցադրում են նրանց խոհեմությունն ու քաջությունը. «Անձամբ երևելի էին... Խոսքս վերաբերում է Վճենների մերձավոր հին ցեղերին՝ հայկազանց սերունդներից» («Անձամբ երևելիք... և որք ի մեր-

մէ կողմանէս, գյառաջագունից ասացելոց մօտաւորաց Վճենից և զարմից հայկազանց»): Հայրենամկիրության մեջ տարազանելի չեն գլխավոր և երկրորդական կերպարները: Ահա, ցաքուցրիվ կռիվների ու գահավիժող Արշակունյաց գահի վերջին օրերի ուրվապատկերի մեջ «քաջ ու բարեբախտ Ներսէս ճիւղակեցին հավաքեց հայոց նախարարներին իրենց զորքերով, պարսից զնդի դէմ պատերազմեցին, նրանց զորքերը կոտորեցին»:

Այս կերպ կերպավորման յուրօրինակ կանոն ստեղծելով՝ բացասական երանգը ևս պատմիչը ցուցադրում է նույնակշիռ կրկնվող գնահատականներով: Այսպէս՝ Տիգրան վերջինը «երկար ապրեց, բայց ոչ մի արիւթյան գործ ցույց չտվեց, որ արժանի լինի հիշատակելու» («Եւ երկայնակեաց եղեալ, ոչ ինչ գործ արժանի յիշատակի ցուցեալ»): Սա ակնհայտ չափանիշ է դառնում մանավանդ վերջին Արշակունիների կերպարների նկատմամբ. խոսքով Կոտակը «ոչ մի քաջագործութիւն ցույց չտվեց», սրա որդի Տիրանը «խաղաղ ապրում էր իր հոր նման՝ նույնպէս ոչ մի քաջագործութիւն ցույց չտալով» («Կայր ի հանդարտութեան իբրև զհայր իւր, որ ոչ ինչ արութիւն քաջութեան և սորա ցուցեալ») և այլն: Կա հստակ գաղափարաէթիկական սկզբունք, և գեղարվեստական կատարման մեջ էական չեն մեծ կամ փոքր պատմական դէմքերը:

Բայց վիպական ու պատմական խոշոր դէմքերի, նաև ավելի «փոքր» անձանց կերպավորման մեջ որոշողը անհատականացման ինքնատիպությունն է: Ակնհայտ դրական կամ բացասական բնութագրումների կողքին, Պատմահայրը, ենթարկվելով գաղափարական և այլ պարտադրանքների ու ճնշումների, երբեմն ասում է ավելի քիչ, քան գիտի, ինչ-ինչ կարևոր բաներ թողնում է ենթատեքստում: Այսպէս՝ Աբգար թագավորի կերպարում որպէս իմիջիայլոցային փաստ ակնարկվում է, որ նա «և ոչ ոք ածէր բռնութեամբ ի հաւատոյ, բայց օր ըստ օրէ յաւելեալ ի հաւատացեալսն բազմանային»: Մշակութային շարունակականության գոյաբանական հիմնադրույթը դավանող պատմիչը սա հեռավոր հակադրություն է դարձնում Տրդատի և Գրիգորի կողմից անցյալի մշակույթի հիմնահատակ կործանման վտանգին, երբ հետո ուղղակի նշում է, որ հավատի ու «ճգնողության մեջ նրանք երկուսը հավասար էին, իսկ համոզիչ կամ ստիպողական խոսքերով հնազանդեցնելու մեջ թագավորի շնորհն ավելին էր»: Եվ ենթաշերտում գուցե ընկալելի է դառնում հզոր քաջագուն ու խոհեմ

Տրդատի կերպարի ներքին դրամատիզմը. նա կյանքի վերջին շրջանում իրեն մենության է գամում, վախճանվում է ոչ շատ հստակ իրավիճակներում՝ չարականների կողմից թունավորվելով:

Մովսես Խորենացու ոճը կերպարապատկերային տեսանելիության լայն հնարավորություններ է միշտ ներառում: Գլխավոր դեպքերի ու դեմքերի պարագայում (Հայկ և Բելից մինչև Արտաշես ու Արտավազդ, Երվանդ, Սմբատ Բագրատունի, Սանատրուկ, Աբգար, Վաղարշակ, Տրդատ, Գրիգոր Լուսավորիչ, Արշակ Երկրորդ, Պապ թագավոր, Ներսես Մեծ և այլք) դա ինքնին հասկանալի է ու ակնհայտ, բայց զգալի է նաև անկարևոր թվացող դրվագներում: Ահա մի հատված Տրդատ Բագրատունի – Նազենիկ հարձ վիպական պատմությունից. Տրդատը՝ «մի սրտոտ և ուժեղ մարդ՝ կարճ հասակով և տգեղ կերպարանքով», ամուսնանում է Տիրան արքայի Երանյակ անունով դստեր հետ, իսկ կինը նրան չի սիրում, արհամարհում է, «հոնքերը կիտում, շարունակ իրեն վայ էր տալիս, որ իր նման չքնաղ ու ազնվագարն կինն ստիպված է մի տգեղ մարդու հետ ապրել», ինչը ստիպում է Տրդատին՝ ծեծել նրան և հեռանալ՝ ճանապարհին հյուրընկալվելով Սյունյաց Բակուր նահապետին և հայտնվելով «հարձի» հեթանոսական սիրավեպի մեջ: Նույնպիսի կերպար-իրավիճակային գեղարվեստականություն կա Վռամշապուհից հետո Հայաստան թագավոր ուղարկված մի պարսիկի (Շապուհ անունով) և Ատոմ Մոկացի իշխանի միջև պատահած դիպվածների մեջ, որոնց «անկարևորությունը» հաղթահարվում է ազգային արժանապատվության ցուցադրանքով: Երբ մի անգամ նրանք որսի ժամանակ քարքարոտ տեղերի են հանդիպում, պարսիկը ծաղրում է հայ իշխանին և առաջարկում քարերի վրա ելնել, չէ՞ որ «քարքարուտների մեջ արշավելը դևերի գործն է»: Մի ուրիշ անգամ որսի ժամանակ նրանք ընդհարվում են այրվող եղեգնուտի, և իշխանը առիթը բաց չի թողնում՝ հակադարձելու ոչնչացնող ծաղրը, թե ինչո՞ւ պարսիկը վախեցավ իր աստծուց՝ կրակից, ուրեմն՝ «եթե դու մոկացիներին դիվազգի ես կոչում, ես էլ սասանյաններիդ կնամարդի կկոչեմ»:

Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ գեղարվեստական կերպավորման ամբողջականության են հասնում իր ուսուցիչները՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը, ինչպես և ինքը՝ Պատմահայրն ու մեկենաս Սահակ Բագրատունին: Թագավորների ու իշխանների՝ դրական կամ բացասական արտահայտչաձևերով նշա-

նավորության կողքին այս կերպարները ընդգծվում են «իմաստասեր բարքի» կամ «խոհականության» ինքնահաստատ դրսևորումներով, որոնց ազգային պահպանման իմաստը պատմիչը շեշտում է բազում առիթներով: Ուսուցիչների և մանավանդ Մաշտոցի կյանքի ու գործի հայտնի դրվագումների մեջ աշակերտի ակնածալից գնահատականը այլևայլ զգացմունքային արտահայտություններով (որոնց խոհական պոռթկումը Ողբի սկիզբն է) անթաքույց է դարձնում կերպարի տար-ժամանակյա և համազգային իմաստավորումը. իր անցյալի հոգևոր-մշակութային գոյաձևերից օտարված, նորը հասկանալի պատճառներով դեռևս լիարժեք չընդունած ժողովուրդ, սուր թշնամանքի մեջ գտնվող արքունիք ու եկեղեցի, կենտրոնախույս ուժեղ նախարարական տներ, կիսված երկիր, և՛ փրկության ճգնաճեղ. «Տեսեալ թէ ի վերջ հասեալ է թագաւորութիւնն Յայոց, և գխռովութիւնն նիւթ իւրոյ համբերութեանն գտեալ Մեսրոպայ», այսինքն թե՛ «տեսնելով, որ հայոց թագավորության վերջը հասել է՝ Մեսրոպը երկրի խռովություններն իր համբերության նյութ դարձրեց»: Բառիս ամենալայն առումով՝ մեծ մտավորականի և եկեղեցու առաջնորդի խոհականության կողքին այս եռամիասնության մյուս կողմը՝ Վռամշապուհ արքան անգամ ինչ-որ չափով ստվերի մեջ է մնում, քանի որ խորենացին ուղղակի գրում է, որ թագավորը Դանիելյան նշանագրերի մասին Յաբել քահանայից արդեն լսել էր, բայց «անփոյթ արարեալ արքային», միայն Սահակի ու Մեսրոպի դիմումից հետո է մարդ ուղարկում գրի հետևից:

Գրի և դպրության արարման աստվածատուր հրաշքը չի սքողում, բայց ենթատեքստի մեջ է թողնում կերպարների ու նրանց գործի որոշ կարևոր և խորենացու աշխարհայացքի սահմաններում գուցե և բացատրելի շերտեր: Նախ՝ գյուտից առաջ քարոզչության նպատակով Գողթնում Մաշտոցի գործունեությունը և հետո նույն վայրի ընտրությունը ուսուցչության համար, արդյո՞ք միայն հեթանոսական թանձր նստվածքի դժվար հաղթահարման հոգսն ուներ, թե մշակութային շարունակականության դերը որոշակիացել էր լուսամիտ ուսուցչի համար ևս (ով անընդհատ լինում է անցյալի մշակույթը պահպանող կարևոր կենտրոնում՝ Գողթնում), և դա պիտի կարողանար իրագործել նրա կրտսեր ու ամենահանճարեղ աշակերտ Սովսեսը: Այնուհետև՝ Կորյունի ու Պատմահոր կողմից սողանցքված անորոշությունը Դանիելյան նշանագրերի նկատմամբ (որքան էլ բնական համարենք դրա հետևանքում ևս՝ իրենց ուսուցիչների հեղինակության և նրանց

կողմից սկիզբ դարձած գործի հավերժության միտումը) ի՞նչ ենթաշերտային ակնարկ է բերում Խորենացու հետևյալ բնութագրման մեջ. «Որոց ուսեալ տղայոց զամս սակաւս, տեղեկացեալ գիտային՝ ոչ լինել բաւական այնու նշանագրօք, մուրացածոյին այնուիկ գծագրութեամբ», այսինքն՝ «...այդ նշանագրերը՝ այդ մուրացված գծագրութիւնը, բավական չէր ճիշտ արտահայտելու հայերեն հնչյունները»: Ինչ էլ լինի, բնական է, որ Մաշտոցին տրված բնութագիրը պիտի ամփոփի սրբի վերին էութիւնը՝ կանոնի մեջ ընդգծելով բանական վեհության իմաստը. «Գոյր տեսլեամբ հրեշտակական, մտօք ծննդական, բանիւք պայծառ, գործովք ժուժկալ, մարմնով արտափայլեալ, հաւատով ուղիղ, յուսով համբերող, սիրով անկեղծավոր, ուսուցանելով անձանձրոյթ»:

Մեսրոպի և Սահակի կերպարների բանական ողջ վեհությունը միշտ շաղախվում է երկրի վիճակից բխող անհաղթահարելի դրամատիզմով: Գյուտի և գրերի տարածման տվայտանքը կերպարի մեջ սրվում է մանավանդ հունաց կողմի արգելքներով, Մաշտոցի անարդյունք փորձերով, հունաց կայսրին ու պատրիարքին հղած՝ կաթողիկոսի նամակներով և նրանց քամահրանքը հանդուրժելու ծանր անխուսափելիությամբ: Պաշտոնական ու համոզելու միտված նամակների պատասխանը լինում է այն, որ Սահակ Պարթևին ուղղակի գրում են. «Մանավանդ սրանում ենք քեզ մեղադրում, որ արհամարհելով մեր ճարտարներին՝ ինչ-որ ասորիների մոտ էիր որոնում իմաստության գյուտը»: Դժվարությամբ ձեռք բերած համաձայնությունը նրանց համար դառնում է հաղթանակի պրկված ու հոգնած ընկալում: Սահակ Պարթևի կերպարի դրամատիզմը խորանում է Արշակունյաց անկման ժամանակ, երբ փրկության ճիգերը փաստորեն անիմաստ են դառնում, քանի որ մեծ են ներքին ճաքերը: Վերջին՝ Արտաշիր արքայից դժգոհ և Պարսկաստանի ուղղակի տիրակալությանը դիմելու հակված նախարարներին կաթողիկոսը մեծ ճիգերով է փորձում համոզել, հիշեցնում, որ նրան «չատ անգամ հանդիմանել են, բայց նա ուրացել է», չպետք է հակառակ անիմաստ քայլի դիմել, «մտածենք մի ելք գտնենք», չէ՞ որ երկիրը չի կարելի «անօրենների մատնել»: Երբ ատելությունից կուրացած և «չար անմիաբանության» ձգտող հայերը համառում են, հովվապետը ստիպված է լինում հիշեցնել. «Եվ ինչպե՞ս կարելի է այդ իմ ախտավոր ոչխարը փոխել առողջ գազանի հետ, որի հենց առողջությունը մեզ համար պատուհաս է»:

Խոհականության ու դրամատիզմի նույնատիպ ներդաշնակությամբ են կերպավորվում նաև Խորենացին ու Սահակ Բագրատունին, որոնց կապը խորքային հոգեբանական նրբերանգներ ունի: Մի բևեռում գտնվող երիտասարդ, բանիմաց, անզիջում պահանջկոտ իշխանը այդ բարդ հարաբերություններում հաճախ է համահունչ լինելու մյուս բևեռում հայտնված խորագիտակ ու իմաստուն, համբերող ու զիջող, ականա ուսուցչի դեր ստանձնած Պատմահոր հետ, ով պատոնյան ճեմարանի երկխոսական իրավիճակներում անընդհատ պիտի բացատրի, երբեմն վիճի, հիմնավորի իր սկզբունքները՝ այդ կերպ ոչ միայն ժանրի և նյութի ու աղբյուրների նկատմամբ գիտաքննական ընդհանրացումների հասնելով, այլև յուրովի կերպավորելով իրենց երկուսին էլ: Աշակերտի չարաճճի պահանջկոտությունը կարող է նաև համբերությունից հանել միշտ խոհական հանդարտություն պահպանող ուսուցչին և ստիպել, որ նա անգամ վիրավորական խոսքեր ասի: Դա պատահում է, օրինակ, երբ պարսից աղբյուրներից ևս օգտվելու՝ Սահակ Բագրատունու պահանջը պարտադրում է Խորենացուն ինչ-որ չափով նահանջել «գիտությունների մայր» Յունաստանի «պերճ ու ողորկ» առասպելները ակունք դարձնելու սկզբունքից, որից նա անհանդուրժող ու կոպիտ է դառնում. «Մենք այս վերագրում ենք քո պատանեկան հասակին և համարում ենք քո տհասության ու խալկության ցանկությունը»: Բայց սա անմիջապես մեղմվելու է ծնողական գորովանքի ցույցերով, որոնք հիմնավորվում են Պլատոնի խոսքերով առ այն, թե «սիրողի համար կա՞ արդյոք ուրիշ ես»: Եվ որովհետև մեկենասը սիրելի է իրեն իր եսի չափ, պատմիչը կատարում է այդ պահանջը ևս:

Այս ինքնատիպ և ուսումնառական կապերի վերջնարդյունքը Խորենացին ամփոփում է բոլոր դասային աստիճանակարգությունն ու սահմանափակությունները հաղթահարող հանճարեղ մտքի լուսավոր ազատությամբ: Իր գոյամատյանն ավարտողի վաստակած խաղաղությամբ նա հայտարարում է. «Ձի և ես այր եմ ծերացեալ և հիւանդոտ և անպարապ ի թարգմանութեանց, և զերագելն միայն խոկացի, ոչ ինչ մաքրագունից պարապեալ բանից, զի և քո կամքդ կատարեսցին, և ես ճողոպրեցայց ի քոց հարկեցուցանող բանից և աղաչանաց. մարդ զքեզ վարկանելով՝ կարեկցութեամբ մեզ հաւասարեալ, և ոչ, որպէս քերթողքն ասեն, մերձագաւակք և մօտասերք գոլ և նոյնասերմունք աստուածոց իշխանք»: Այսինքն՝ ծերացած լի-

նելով՝ շտապեցի ազատվել քո ստիպողական աղաչանքներից, քանի որ «քեզ էլ ես մարդ եմ համարում՝ կարիքների կողմից մեզ հավասար, և ոչ թե, ինչպես քերթողներն ասում են՝ իշխաններն աստվածների զարմից են»:

Իր գրքի գեղարվեստական դերն ու նշանակությունը հստակ պատկերացնելով՝ Քերթողահայրը հաճախ է դիմում պատկերավոր մանրամասների, և նկատելի է, որ պատերազմական տեսարաններից ավելի՝ նրա համար նախընտրելի են բնության ու կառուցումների, երկրի կարգավորման ու խաղաղ արարման նկարագրությունները, թող որ այդ կարգավորումն ու շինարարությունը կապվում են պարթև Վաղարշակի կամ Ասորեստանի տիրակալ Շամիրամի հետ: Բայց պատմությունը նաև պատերազմ, ավեր ու երկրի ծվատում է բերում, և Խորենացին դրանց ահավորությունը ազդեցիկ ու խուսափելի դարձնելու, նաև հերոսականության շեշտերը զգացնել տալու համար ստիպված է լինում այս դեպքում ևս դիմել պատկերավոր մանրամասների: Բերենք միայն Ձիրավի ճակատամարտի օրինակը, որի գեղարվեստականության մեջ Բուզանդի ոճական ազդեցությունը ևս կա: Հայոց զորքերի հարձակումը համեմատվում է անտառը տերևաթափ անող փոթորկի հետ, որը թշնամու սառը դիակներն էր գետնին փռում: Իսկ երբ պարսիկներն էին ճնշում, հայերը նահանջելով «մտնում էին հունաց՝ վահաններով պատսպարված ճակատը, իբրև մի ամուր քաղաք և ամենևին չէին վնասվում»: Նկարագրությունը ներառում է նաև բնապատկեր. հայերի ու հույների փայլուն զրահները, փողփողացող և վիշապների գալարումներով դրոշները «ուրիշ բանի չեն կարող նմանեցնել, քան եթե մի աղամանդյա լեռան, որ իջնում է դեպի ծով»: Իսկ վահանների հետևից դուրս եկող հայոց թարմ ուժերը՝ իրենց զենքերի փայլով նմանվում էին ամպերի միջից փայլատակող արևի ճառագայթների, որոնք կուրացնում էին թշնամուն: Այստեղ է, որ թագադիր ասպետ Սմբատը հասնում է դավաճան Մերուժանին, շիկացած երկաթ դնում նրա գլխին և ասում. «Մեհրուժան, դու ձգտում էիր հայոց վրա թագավորելու, և իմ՝ ասպետիս պարտքն է քեզ պսակել իմ հայրերի իշխանության կարգով»: Ընդհանուր տեսարանը՝ կռվի և բնապատկերի համադրությամբ, ներկայացնում է նաև կոնկրետ բնավորություններ:

Շատ ավելի ներդաշնակ են բնության և կառուցումների, արարման պատկերային համադրությունները: Զգացվում է, որ պատմիչը շրջել

և ուսումնասիրել է Հայոց երկրի տարբեր մասեր, տեղանքը նկարագրում է ականատեսի մանրամասներով, ինչը նկատում ենք, օրինակ, Արագած լեռան, նրա շրջակայքի, Շիրակի դաշտավայրի պատկերների մեջ. «Դաշտի արևելյան մասը կարծես մեջքի վրա պառկած ձգվում է արեգակի կողմը, իսկ լեռների ստորոտներում բխում են բազմաթիվ ականակիտ աղբյուրներ,...որոնք կարծես թե որպես պատանիներ, պտտվում են երիտասարդուհիների շուրջը: Հարավային արեգակնասլաց լեռը, սպիտակափառ գագաթով, ուղիղ բուսել է երկրից և հետզհետե սրվում է դեպի վեր՝ իսկապես մի ծերունի լեռ երիտասարդացած լեռների մեջ» և այլն: Նույնպիսի մանրամասներով պատկերված բնապատկերով հիանալով՝ Շամիրամը բերել է տալիս տարբեր արհեստավորներ, ամուր պարիսպներով ու պղնձակերտ դարպասներով քաղաք է կառուցում, կրկնահարկ ու եռահարկ ապարանքներ, բաժանում մասերի ընդարձակ փողոցներով, զարդարում «վարսագեղ սաղարթախիտ ծառերով, տնկում առատաբեր և գինեբեր այգիներ» և այլն: Կամ՝ հիշենք Երվանդակերտի կառուցման և պատկերի հայտնի հատվածը. «մեծ հովտի միջին մասը լցնում է բնակչությամբ և պայծառ շինություններով, լուսավոր, ինչպես աչքի բիրը, իսկ բնակության շուրջը կազմում է ծաղկանոցներ և բուրաստաններ, ինչպես բբի շուրջը աչքի մյուս բոլորակը: Իսկ այգիների բազմությունը նմանվում էր խիտ արտևանունքի գեղեցիկ գծին, որի հյուսիսային կողմի կամարածև դիրքը իսկապես համեմատվում էր գեղեցիկ կույսերի հոնքերին, իսկ հարավային կողմից հարթ դաշտերը՝ ծնոտների գեղեցիկ ողորկությամբ» և այլն: Նույն պատկերավոր մանրամասները տեսնում ենք Կարին քաղաքի կառուցման, Եգիպտոսի և Ալեքսանդրիայի արտաքին նկարագրությունների մեջ:

Սովսես Խորենացին համապարփակ երևույթ է ոչ միայն գիտաքննական կարողությամբ և մարդկային մտքի արարչագործ ազատության հաստատումներով, ազգային գոյաբանության հիմունքներ և ուղիներ տեսնելու կարողությամբ, այլև գեղագետի խորը ունակություններով և կերպարապատկերային ստեղծագործական հնարանքների բազմակողմանի ցուցադրումներով: Բնական է, որ ապագայի պատմագիրներն ու գրողները այս կամ այն կերպ պիտի մնային նրա ծիրում, դառնային Խորենացու դպրոցի ուղղակի կամ անուղղակի հետևորդներ:

ԵՂԻՇԵ

Անձը և աշխատությունը. Եղիշեի կյանքի և գործունեության մասին ևս քիչ տեղեկություններ ունենք: Եղել է Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի կրտսեր աշակերտներից մեկը, ժամանակի լուրջ գիտելիքներ է ստացել նրանց դպրոցում, սովորել է նաև հունարեն, ասորերեն և պարսկերեն, հասել վարդապետության աստիճանի: Քանի որ Խորենացու ժամանակակիցն է, ոմանք մտածում են, որ կյանքի առաջին հատվածը պետք է ապրած լինի նույն կերպ. այսինքն՝ ուսման մեջ կատարելագործվելու համար ամենայն հավանականությամբ Մովսես Խորենացու, Դավիթ Անհաղթի, Մամբրե Վերծանողի և այլոց հետ եղել է ժամանակի գիտության նշանավոր կենտրոններում, անցել են նախ Եդեսիա, ապա Պաղեստինի վրայով՝ Ալեքսանդրիա, որտեղ երկար ժամանակ սովորել են Կյուրեղ Ալեքսանդրացու դպրոցում, հմտացել տարբեր գիտությունների մեջ: Մոտ յոթ տարի սովորելուց հետո Հռոմով, Հունաստանի վրայով դժվարությամբ վերադառնում են Հայաստան: Այսպիսով, Եղիշեի ծնունդը կարող է կապվել մոտավորապես 415-ական թվականների հետ:

Հին ճառընտիրներից մեկում ասված է, որ Եղիշեն եղել է Վարդան Մամիկոնյանի դպրապետը, և, ինչպես ինքն է վկայում, անձամբ ճանաչել է Ավարայրի նահատակ նախարարներին և «փափկասուն տիկնամցից» շատերին: Ավարայրից հետո, որպես կրոնավոր, ճգնել է Սուրբ աշխարհի ծովեզրյա քարայրերից մեկում, ուր և գրել է Վարդանանց պատմությունը և կանոնական ուրիշ երկեր: Նրա հռչակը տարածվում է, և երբ ճգնանքի տեղը հայտնի է դառնում, նա հեռանում է Ռշտունյաց գավառ, գործում Սուրբ Նշան վանքում, որտեղ և վախճանվել ու հուղարկավորվել է: Մահվան թվականը ևս հայտնի չէ. իր գիրքն ավարտում է պարսից Պերոզ արքայի 6-րդ տարում հայ նախարարների՝ գերությունից հայրենիք վերադառնալու պատմությամբ: Դա եղել է 464-65 թթ., և որովհետև վկայություն կա, որ նա երկար չի ապրել, ապա կարելի է եզրակացնել, որ մահացած պետք է լինի մոտ 475 թ.:՝ համարյա 60 տարեկան հասակում: Ավելորդ չի լինի հիշել, որ Րաֆֆու «Կայծեր» վեպի հերոսներ Ասլանը և Ֆահրատը իրենց ճանապարհորդության ընթացքում այցի են գնում նաև Ս. Նշան վանքում գտնվող Եղիշեի գերեզմանին:

Թեկուզ սուղ, բայց կենսագրական այս հայտնի փաստերը չեն

խանգարել, որ որոշ պատմաբան-բանասերներ Եղիշեին ևս հանեն 5-րդ դարից և բերեն 7-րդ դար, փորձեն «հաստատել», որ Եղիշեի գիրքը Կարմիր Վարդանի ապստամբության մասին է: Կրկին քիչ դեր չի խաղացել այն, որ Ղազար Փարպեցին իրենից առաջ չի հիշում նաև Եղիշեին, որից օգտվել է իր Պատմության Երկրորդ դրվագը գրելիս: Մինչդեռ դժվար չէ տեսնել, որ Ավարայրի դեպքերի մասին Եղիշեն գրում է ականատեսի հավաստիությամբ և մասնակցի զգացմունքային անմիջականությամբ: Փորձ է արվում անտեսել հեղինակի անձն ու դեպքերի նկատմամբ աշխարհայացքային և զուտ մարդկային վերաբերմունքը, իր ուղղակի կամ անուղղակի ներկայությունը դրանում:

Եղիշեի ստեղծագործությունը ներառում է կանոնական գործեր և հայ մատենագրության ինքնատիպ երկերից մեկը՝ «Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին» գրվածքը, որը յուրովի ամբողջացնում է 5-րդ դարի գրականության դասականությունը: Եղիշեն բնութագրվել է որպես «բանաստեղծ-պատմիչ», և ինչպես մյուսներին տրված որակումները՝ Բուզանդը՝ «վիպասան-պատմիչ», Խորենացին՝ Քերթոլահայր, Փարպեցին՝ «ճարտասան-պատմիչ», սա ևս հաստատում է, որ հայ պատմագրությունը ուներ ավելի մեծ առաքելություն, քան զուտ պատմական փաստերի տարեգրումն էր: Պատմիչները, իրենց ստեղծագործական խառնվածքին բնորոշ՝ տարբեր միջոցների ու հնարանքների դիմելով, պետք է ոչ միայն հայոց անցյալի դեպքերը ներկայացնեին, այլև պատմական զարգացումների տրամաբանությամբ սովորեցնեին գոյատևելու ուղիներ ու գաղտնիքներ. ինչպես Եղիշեն է բանաձևում, այս գիրքը «ամենեցուն ուսուցանէ զիր անպարտելի զօրութիւնն»: Եվ պարզապես լուրջ գիտավերլուծական եզրակացություն չէ՝ ելնելով, օրինակ, Բուզանդի վիպասանական կամ Եղիշեի ակնհայտ բանաստեղծական կարողություններից, կասկածի տակ առնել նրանց գրքերի պատմական արժեքն ու հավաստիությունը: «Բանաստեղծ» Եղիշեն գնահատումների մեջ հաճախ շատ ավելի գիտնական է, քան «ճարտասան-ստուգապատում» Փարպեցին (Հիշենք թեկուզ Ավարայրի պատճառները ըստ երկու պատմիչների. ըստ Ղազարի՝ Ավարայրի բուն պատճառը Վարազվադանի դավերն էին), եթե նույնիսկ ինչ-ինչ փաստեր, որ կան Ղազարի գրքում, «մոռանում է» Եղիշեն: Ոչ միայն Միջնադարի աշխարհայեցողական պահանջով, այլև ականատեսի անմիջական ապրումի հիմունքներով

դեպքերը ներկայացվում են անձնավորված, կապվում հերոսի բնավորության հետ՝ հիմքում ունենալով «բարի-չար» երկատվածության ու հակադրության գաղափարադրույթը:

Եղիշեի՝ Վարդանանց պատմության սկզբում միջնադարյան խստակենցաղության կանոնը կա նրանով, որ դիմելով իր պատվիրատու Դավիթ Մամիկոնյան երեցին՝ նրա արժանիքները ընդգծելու համար քարկոծում է իրեն, ի ցույց հանում իր «տկար» կարողությունները: Նշում է, որ նրա հրամանն ընդունում է և «յոժարութեամբ ձեռնարկեցայք զայս ինչ», քանի որ ուզում է հավատալ, թե իր այս գործը պիտի լինի «մխիթարութիւն սիրելեաց և յոյս յուսացելոց, քաջալերութիւն քաջաց», և միշտ կոչված է դրանք ուսուցանելու: Հետո պատմիչն ընդգծում է, որ հենց այդ կարևորությունից ելնելով՝ այլևս չի փորձում վեհերոտությամբ նայել «ի մեր տգիտութիւնս», և այս համարձակությունը քրիստոնեաբար հիմնավորում է նրանով, թե ով փորձում է «դեգերել իմաստասիրության» մեջ, «երկնաւոր սիրոյ է նշանակս այս և ոչ երկրաւոր փառասիրութեան»:

Եղիշեն գրում է մոտ 40 տարվա պատմություն՝ Արշակունյաց անկումից մինչև 460-ական թվականները, պահպանում է նաև պատմագրության ժանրային պահանջները: Սթափ դիտարկումով է հիշեցնում, որ պարսից Սասանյան տիրակալները դեռ Արշակ Բ-ի ժամանակներում էին խստացրել կրոնական ոտնձգությունները, և նրանք կտրուկ պահանջի անցան ոչ միայն Հայոց պետականության անկման ու Պարսկաստանի մարզ դառնալու արդյունքում, այլև այն բանից հետո, երբ զրադաշտական մոգերն ու կրոնապետերը սկսեցին դեր ունենալ պետական ղեկավարման մեջ: Ներքին այս ազդակներից բացի՝ Հազկերտ Բ պարսից արքային դաժանությունների մղեց նաև արտաքին դրդիչ հանգամանքը՝ հաղթանակը հույների դեմ: Բուն դեպքերի շարադրանքի մեջ ևս Եղիշեն պատկերավորությամբ զուգընթաց պահպանում է քննական վերաբերմունքը, օգտագործում է տարեգրական կայուն ձևեր՝ «Յայնմ ժամանակի...», «Արդ դարձեալ յայնժամ...», երբեմն նաև դիմում է ժամանակագրության. «Եւ եղև յետ աւուրց քսան...», «Արդ ի վշտասաներորդի ամի տերութեանն նորին թագաւորի՝ դարձեալ անդրէն խաղայր գնայր», Հազկերտը իր թագավորության «տասներկուերորդ տարուն» հարձակվեց Արևմուտքի վրա և այլն:

Դեպքերը ոչ միայն զգացմունքային տպավորչականությամբ, այլև

պատճառահետևանքային կապերի մեջ դիտելու-ներկայացնելու նրա կարողությունը երևում է դեռ գրքի գլուխների բաժանման և դրանց բովանդակային բնութագրումների մեջ. «Ահա նշանագրեցի յայսմ եւթն յեղանակիս. Առաջին՝ զժամանակն: Երկրորդ՝ զիրացն պատահումն յիշխանէն արևելից», և այսպես բոլոր յոթ գլուխները: Կա նաև լրացուցիչ՝ «Արտաքոյ եւթն յեղանակին», ութերորդ գլուխը, որի մեջ պատմվում է Պարսկաստան գերի տարված հոգևորականների նահատակությունը, իսկ գլխին կցված է երկու հավելված՝ «Վասն խոստովանողացն Հայոց Խորենայ և Աբրահամու» և «Անուանք մախարարացն, որք կամօք յօժարութեամբ վասն սիրոյն Քրիստոսի ետուն զանձինս ի կապանս արքունի», որը վերջանում է «փափկասուն տիկնաց» խոհաքնարական նկարագրությամբ:

Եղիշեի Պատմության գիտականությունը. Արդեն վերոնշյալը հաստատում է գրքի գիտական կառուցվածքը, և այդ գիտականությունը ամբողջանում է երևույթը պատճառահետևանքային կապի մեջ դիտարկելու փաստով: Եղիշեն բացատրում է Ավարայրի պատճառները, ցույց տալիս դեպքերի ընթացքը, հիմնավորում դրանց հետևանքները: Մեծ պատերազմի անխուսափելիությունը հաստատվում է քաղաքական, կրոնական, ռազմական, անգամ սոցիալական դրդապատճառներով: Իրեն ենթակա երկրների, այդ թվում նաև Հայաստանի ռազմական հարաբերական ինքնուրույնությունն ու ուժը թուլացնելու համար Հազկերտը պահանջում է, որ բանակի հիմնական զորությունը կազմող այրուծին կամ հեծելազորը դրվի իր տրամադրության տակ, և այն ծվատում-թուլացնում է քուշանների դեմ երկարող կռիվներում: Այնուհետև երկրի ներքին հարաբերություններն ու միասնականությունը քայքայելու համար պարսից արքունիքը դիմում է մի շարք նենգ միջոցների: Ինչպես Եղիշեն է շեշտում, առաջ է քաշում կրոսերներին ավագների միջից, անարգներին բարձրացնում է պատվականների միջից, տգետներին՝ գիտունների, վախկոտներին՝ քաջերի միջից: Այսպես բոլոր արժանավորներին ետ է քաշում, անարժաններին առաջ մղում, ոմանց խաբում է ոսկով ու արծաթով, անգամ գյուղեր ու ագարակներ նվիրելով կամ խոստանալով իր սիրելի մախարարներին հավասարացնել:

Երկրին ու ժողովրդին ծանր հարված է հասցնում՝ Հայաստան ուղարկելով Դենշապուհի հարկահավաքին, որն աչքի էր ընկնում անասելի դաժանությամբ: Կատարվում է աշխարհագիր, հարկերն

անչափելի ծանրացվում են, եկեղեցին, վանքերն ու վանականները ևս հարկատու են դառնում: Դենշապուհը կարողանում է բանասարկությամբ հայ նախարարներին իրար հետ կռվացնել: Հայ հազարապետին փոխարինում է պարսիկը, դատավարության իրավունք է տրվում մոգպետին: Այս ամբողջ դաժանությունները, քաղաքական ու սոցիալական անկումները եղիշեն ներկայացնում է տպավորիչ գեղարվեստական ուժով. «Ո՞վ կարող է պատմել, թե ինչպիսի ծանր տուրքեր ու սակեր էին նշանակված անգամ լեռների, դաշտերի և անտառների վրա: Առնում էին ոչ թե ինչպես պետական արժանապատվությանն է վայել, այլ ավազակաբար հափշտակելով, այն աստիճան, որ իրենք էլ մեծապես զարմանում էին, թե մի տեղից որ այսքան զանձ է դուրս գալիս, ինչպե՞ս է շեն մնում այդ աշխարհը»:

Ռազմական, տնտեսական, նաև բարոյական այս հարվածները ի վերջո հանգում են ամենագլխավորին՝ դավաճանափոխության պահանջին, որը պիտի հասցնեք թուլացած երկրի ու ազգային ինքնության վերջնական կործանմանը. ամեն ինչ ամբողջական ու հետևողական էր ծրագրված ու կատարված: Իր հաջողություններից կուրացած Հագկերտը մոգերի դրոմամբ հատուկ հրովարտակով կրոնափոխության հրաման է ուղարկում, հակառակ դեպքում Հայոց երկրի մեծերը պետք է Տիգրոն ներկայանային: Եղիշեն գիտնականի վերլուծականությամբ ընդհանրացնում է, որ պարսից արքունիքը «Ձայս ամենայն առնել՝ զի թերևս զմիաբանութիւնն քակտեսցէ, և զուխտն եկեղեցւոյն ցրուեսցէ, և զշինականսն վատնեսցէ. և առ յոյժ աղքատութեանն՝ ականայ դիմեսցեն յօրէնս մոգուց»: Ուրեմն՝ պատճառները որոշակի էին, գործելու վերջնականատակը՝ հստակ քաղաքական, և Ավարայրի հետևանքներն էլ պետք է լինեին քաղաքական-ազգային: Դրա պարզորոշ գիտակցությունն է ստիպում հայերին՝ կտրուկ մերժողական պատասխան գրել Հագկերտի Թղթի պահանջին, իհարկե, աստվածաբանական հիմունքներով բացատրելով քրիստոնեության առավելությունները:

Այս պատճառների ընդգծումից հետո եղիշեն պատմական ու գեղարվեստական ընթացքի մեջ տալիս է դեպքերի հաջորդականությունը՝ Հայոց մեծերը Տիգրոնում և կեղծ ուրացությունը - Անգղի նախերգանքային դեպքերը - մեծ գոյամարտի նախապատրաստությունը - Ավարայր: Նախարարները Տիգրոն էին գնում ամեն մեկն իր կալվածքից և այնտեղ գտնում էին իրար՝ վշտերի ու տառապանք-

ների մատնված, այսինքն՝ ինչ-որ չափով Հագկերտին հաջողվել էր նախաավարայրյան հայոց մթնոլորտում վերոհիշյալ քայլերով «քակել զմիաբանութիւնն», որ պետք է հետո շարունակվեր հայտնի դավաճան գործիչներով: Նախկինում իրենց անօրինակ ուժով ու քաջությամբ աչքի ընկած իշխանները այստեղ առայժմ միայնակ ու մոլոր էին դիվանագիտական նենգությունների դեմ: Դա նաև հետևանք էր ուրացության պահանջի: Թեպետ ինչպես Թղթի պատասխանում, այնպես էլ այստեղ պիտի լինի դավանաբանական վեճ, և որքան էլ անգամ ժամանակավոր ուրացությունը ծանր ինքնակտտանք է, սակայն ազգի անելանելի վիճակը, քաղաքական գիտակցությունը պարտադրում են գնալ այդ քայլին: Երկրում ծանր են տանում հայոց մեծերի ուրացության լուրը. իսկ քննաբան պատմիչի մեջ կրկին խոսում է բանաստեղծը. «Դուք էիք մեր ապաստանի ամուր պարիսպը...այժմ այդ մեծ ամրությունը հիմնահատակ տապալվեց»: Օրհասը կրկին համախմբում է ազգին, որ սկզբնավորվի գոյության մեծ կռիվը: Հոգևորականներն ամեն տեղ քարոզիչներ են ուղարկում, որ համախմբվեն ու կռվի նախապատրաստվեն: Անգղ ավանի մոտ տեղի է ունենում ընդհարումը, «ուրացած» նախարարները միանում են մյուսներին, շրջապատում են պարսից բանակը, շատերին սպանում, շատերին մոգերի հետ գերի վերցնում:

Անգղը Ավարայրի նախերգանքն է, և պարզից էլ պարզ էր, որ լինելու էր մեծ ճակատամարտ, ուստի միամտություն է Վարդան-Վասակ հակադրության մեջ փորձ անել արդարացնելու կամ առավելություն տալու Վասակի «դիվանագիտական» դիրքորոշումներին: Հենց այդ սպասվելիք կռվի նախապատրաստության մեջ էլ հստակվում են շատ սահմաններ արտաքին ու ներքին հարաբերություններում, որ կրկին գիտական ու գեղարվեստական խոսքի համադրությամբ ներկայացնում է Եղիշեն: Արդեն այն, որ Անգղի մոտ «ժողովեցին զբազմութիւն արանց և կանանց, շինականաց և ազատաց, զքահանայից և զմեծականաց, երևեցան ամենեքեան զինեալք և սաղավարտեալք, սուր ընդ մեջ և վահան ի ձեռն», նշանակում է, որ դեպքերը համաժողովրդական կռվի են տանում ազգին, և Անգղը նախերգանք է նաև այս առումով: Բայց մեծ կռվի նախապատրաստության համար դաշնակիցներ են պետք, ինչին մղում են նաև դեպքերը. Աղվանքից լուրեր են գալիս, որ պարսիկները մեծ զորքով և մոգերի բազմությամբ փորձում են զրադաշտական կրոն տարածել այդ երկրում: Հայերը

օգնություն են խնդրում հունաց Թեոդոս կայսրից և նրա տարածած մահից հետո մերժվում: Հայոց գործը բաժանվում է երեք մասի, մի մասը ուղարկվում է՝ Ատրպատականի սահմանները պաշտպանելու, երկրորդ մասը մարզպան Վասակ Սյունեցու գլխավորությամբ մնում է երկրում, իսկ երրորդ մասը Վարդան սպարապետի հրամանատարությամբ անցնում է Աղվանք և Խաղխաղ ավանի մոտ փայլուն հաղթանակ տանում պարսիկների դեմ: Կրկին ուշագրավ մի հանգամանք. այն ժամանակ, երբ Վարդանը դաշնակիցներ էր փնտրում արևմուտքից արևելք ու հյուսիս, հարևան վրացիների ու աղվանների հետ կապեր հաստատում, հասնում մինչև հոների երկիրը, Վասակը հայոց Միջնաշխարհում սկսում է դավաճանական իր բացահայտ քայլերը: Միհրներսեսի հազարապետը Փայտակարան է կանչում Վասակին և նրան հայոց թագավորություն խոստանալով՝ մղում քայքայիչ գործերի: Հիշենք Անգղից հետո պատերազմի անխուսափելիությունը, և ուրեմն՝ «թագավոր» Վասակը հայոց պետականության վերականգնման գրավականը չէր լինի երբեք: Վասակը շարունակում է պարսից արքունիքին հարազատ՝ մասնատող քայլերը, իր կողմն է քաշում որոշ նախարարների, իշխանական տներում փորձում է մոգեր տեղավորել, և անճաճ տանգավորը՝ պարսից արքունիք պարբերաբար լուր է ուղարկում Վարդանի քայլերի մասին, փորձում է քանդել Հայոց միաբանությունը Վրաց և Աղվանից աշխարհների հետ: Նույն ժամանակ դեպի Հայաստան է շարժվում պարսկական մեծ զորաբանակ՝ Մուշկան Նիսալավուրտի գլխավորությամբ:

Տեղի է ունենում Ավարայրը, և նույնքան խորը և գիտաքննական է ճակատամարտի հետևանքների գնահատականը Եղիշեի կողմից: Ռազմական առումով ոչ մի կողմը չհաղթեց, և ինչպես Եղիշեն է շեշտում, «ոչ եթե կողմ էր որ յաղթեաց, և կողմ էր որ պարտեցաւ, այլ քաջք ընդ քաջս ելեալ՝ երկոքին կողմանքն ի պարտութիւն մատնեցան»: Եթե Պարսկաստանի համար ոչ-հաղթանակը իսկապես պարտություն էր, ապա հայերի համար այդ վիճակը ոչ միայն բարոյական, այլև լիարժեք քաղաքական հաղթանակ էր: Հիշենք Ավարայրին մոող երեք գլխավոր դրդապատճառները՝ տնտեսականը հարկերի խստացման ձևով – ռազմականը այրուձիի պատուհասման ձևով – կրոնաքաղաքականը դավաճանափոխության պահանջով, և Ավարայրից հետո՝ Եղիշեի ընդգծած երեք համապատասխան արդյունքները: Նախ՝ պարսից արքունիքը այրուձիի վիճակը «թեթևացոյց առ ժամանակ

մի»։ Այնուհետև՝ Հագկերտը «թողուլ հրամայէր զհարկս աշխարհին»։ Եվ վերջապես ամենակարևորը՝ ետ է առնվում դավանափոխության պահանջը, թույլ է տրվում, որ ամեն մարդ իր «կայքի և հաւատք»-ի տերը մնա։

Ինքնին առաջանում է կրոնի և «Հայոց պատերազմի» հարաբերության խնդիրը։ Պատմիչի համար ինչպես որ կարևոր էր, որ ճակատամարտից հետո բոլորը երկրում «եկան հավաքվեցին, և ամեն մեկը իր կալվածքին տեր դարձավ», այնպես էլ և գուցե ավելի ազդորոշիչ նշանակություն ունեցավ այն, որ՝ «ով իր կամքին հակառակ էր մոգություն ընդունել, թույլատրվեց նորից քրիստոնյա դառնալու»։ Դավանանքային խնդիրները եղիշեի գրքում հասկանալիորեն մեծ տեղ ունեն, բայց միշտ ակնհայտ է դրանց ազգային-քաղաքական իմաստավորումը։ Այդ խնդիրները պատմիչին հաճախ թելադրում են նաև ոճական և ժանրական ուղղվածքային առանձնահատկություններ։ Գիրքը կոչելով «ճառագրութիւն»՝ պատմիչը այդ ժանրային սահմանի մեջ կարևորում է ոչ միայն պատմական փաստի տարեգրումը (պատմագրության ժանրը), այլև՝ ճառի կրոնախոսական դատողությունների մեջ ցույց տալը անցողիկի և հավերժի, «կոյր մտքի» և «իմացեալ մահի» հակադրության ուսումնառական դերը, և դրա ազդեցիկությունը ապահովելու համար դիմելը պատկերավոր-բանաստեղծական նկարագրությունների (գեղարվեստական ժանրային հատկանիշներ)։ «Լաւ է կոյր աջօք քան կոյր մտօք» հակադրամիասնությամբ կրկին առաջադրվում է հոգու և մարմնի հակասությունը, որտեղ ուրույն գործառույթ է ձեռք բերում *միտքը*՝ ընդհանրացումը հասցնելով անհատ-երկիր հարաբերությանը. «Բոլոր մարմնոյս հոգի է կենդանութիւն, իսկ մարմնոյ և հոգւոյ միտք են կառավար. և որպէս առ մի մարդ՝ այսպէս առ բոլոր աշխարհս»։ Խոհական դատողությունը ստանում է քաղաքական շեշտադրում նրանով, որ՝ «Թագաւոր ոչ զիւրն միայն տացէ պարտիս, այլ և որոց եղև պատճառք ի կորուստ»։ Այս մշտադրդիական ճշմարտությունը որոշակիանում է Հագկերտի կերպարում. «Սկսաւ ծածուկ նետիւք խոցոտել *զմիտս* իւրոյ չարութեանն. և անբժշկական վէրս յոգիս և ի մարմին տեսանէր»։

Սա ավելի պիտի սրվի բացասական բևեռի հիմնական խտացման՝ Վասակ Սյունեցու անձի մեջ։ Բնական է, որ այս խոհը պիտի հասնի բարի-չար երկվության և եզնիկյան «Զէ ինչ որ բնութեամբ չար իցէ»

բանաձևի մեկնություններին՝ ազգային նույն իմաստավորումներով: Մարդու կամածին ազատությունը աստվածային տնօրինության արդյունք է, բայց հանգամանքները կարող են նրան երբեմն բարի, երբեմն չար դարձնել, որտեղ դեր են խաղում նաև նախաստեղծ չորս նյութական տարրերը. «Իսկ եթե առ անբան աշխարհս այսպէս հոգ տանի Աստուած, որչափ ևս առաւել առ բանաւոր աշխարհս՝ մարդս... Եւ ամենայն արարածք անբանութեամբ կատարեն զիրամանս պատուիրանի նորա, բայց մարդ և հրեշտակ ազատ թողեալ ի կամս անձին, քանզի մտաւորք են»: Այս և այլ կանոնական ձևակերպումների խոհական իմաստավորումը հանգեցնում է «կոյր մտքի» այսաշխարհային հիմնավորումներին՝ դրանք հաստատելով պատմական դեպքի և անձի օրինակներով:

Երկրային գործերի մեջ *մսֆի* առկայությունը կամ բացակայությունը հիմունք ընդունելով՝ Եղիշեն զուգահեռը տանում է դեպի երկինք՝ «Եւ թէպէտ և մարմնով յերկրի ենք, այլ հաւատով յերկինս ենք շինեալ»: Այս կանոնական պարզ դրույթը, որ տրամաբանության հակառակ ընթացքով երկնային թագավորից իջնում է երկրային թագավորություն՝ հիմնավորելու, որ այստեղ էլ թագավորը պետք է մտածի իր հպատակների կյանքի և ապահովության, անգամ նրանց մեղքերի թողության մասին: Ի վերջո, դատողությունները հանգում են նաև հայերին պարտադրված երկրային տիրակալի՝ Յազկերտի գոյությանը: Ենթարկվե՞լ այս «մահկանացու հրամանատարի» պահանջներին, թե՞ ոչ, եթե հայտնի է, որ պետք է հնազանդ լինել տիրոջը: Եվ ամեն ինչ պարզում է աստվածային բանականության լույսով կամ ոչ-կույր մտքով գործելու թելադրանքը. «Իսկ եթե վասն մահկանացու հրամանատարին զայն արութիւնս կատարեաք, որչափ ևս առաւել վասն անմահ թագաւորին մերոյ»: Դավանանքային ու քաղաքական ինքնությունը հիմնավորելով նաև Յազկերտի Թղթի պատասխանով և Ղևոնդյանների բանավեճով (Յիմքը կար դեռևս Եզնիկ Կողբացու «Եղծ աղանդոց»-ում) Եղիշեն նման նվիրումների մեջ ձևավորված անմահությունը տեսանելի է դարձնում այսպիսի կանոնական խորհրդանիշներով. «Ամենայն մարդ յանձն իւր եկեղեցի է, նոյն ինքն քահանայ. մարմինք իւրաքանչիւր՝ Սուրբ սեղան, և ոգիք նոցունց՝ Պատարագ ընդունելի»: Երբ Ղևոնդյանների հակաճառական բանավեճից հետո, որպես վկայաբանական հրաշապատումի փաստ, ցույց է տրվում, թե ինչպես մոգպետը Քրիստոսի հավատին է գալիս՝

գերադասելով սպասումը, «թե ե՞րբ իցե՝ զի ելից ի թանձրադանդաղ ձանձրալի մարմնոյս այսորիկ», ապա սա կրկին անգամ ընդգծում է Վասակի մարմնապաշտ փառասիրության, երկրավոր թագավորին գերապատվություն տալու հակումների սնանկությունը:

Վարդանանց նահատակության հոգևոր-քաղաքական իմաստավորումնի կողքին Վասակի որդնոտող մարմնի սատակումը բոլոր հիմունքներով տպավորիչ է դարձնում գաղափարական ընդհանրացումը, որ Եղիշեն ամբողջացնում է իր հայտնի աֆորիզմներով: Իսկ գրքի դասատվական կամ դաստիարակչական կոչումը, ուղղակի ձևակերպմամբ, պատմիչը ուղղում է դեպի մերժելին, ավելի քան օրինակելին՝ ազգային գոյաբանության առումով կարևորելու անմիաբանության վտանգը. «Գրեցաւ յիշատակարանս այս վասն նորա (Վասակի), առ ի կշտամբումն յանդիմանութեան մեղաց նորաց. զի ամենայն՝ որ զայս լուեալ գիտասցէ, նզովս ի հետ արկցէ, և մի լիցի ցանկացող գործոց նորա»: Ուրեմն՝ Եղիշեի համար գոյաբեր գաղափարը ազգային միասնականությունն է: Իսկ պատմության օրինակների հաստատումների մեջ, թվում է, ամենակարևորը ոչ թե բոլոր իրադարձությունները ներկայացնելն է, այլ պատմության ոգու ազգային-խոհական բացահայտումը: Եղիշեին առավելապես հուզում է, օրինակ, Ավարայրի բանական իմաստը ևս, և ազգային-քաղաքական բովանդակությունն էլ արժևորվում է հենց այդ առումով. «Ամենայն չարիք մտանեն ի միտս մարդոյ յանուսումնութենէ», քանի որ «կոյր զրկի ի ճառագայթից արեգական, և տգիտութիւն զրկի ի կատարեալ կենաց»:

Եղիշեի գրքի կառուցվածքը ևս յուրովի ենթարկվում է այս պահանջներին, որտեղ աստվածաբանականը գիտական, պատմական ընդհանրացումների բաղադրամասն է. 1. Հոգու և մարմնի, բարու և չարի միջև երկատված աշխարհն ու մարդը (հայեր և պարսիկներ, վարդանանք և վասակյանք) կտտանքի, ինքնամերժման ճանապարհով (կեղծ ուրացություն, Ղևոնդյանների նահատակություն) պետք է ձգտեն բանական կատարելության, «ուսումնականության», և ոչ թե «կույր մտքի», և այդ կերպ՝ ինքնահաստատման ու գոյության իրավունքի (Ավարայր՝ իր քաղաքական հաղթանակով, Ղևոնդյանների կրոնաբարոյական հաղթանակը): Ավելորդ չի լինի հիշել Ազաթանգեղոսի զուգահեռը, և ոչ միայն կանոնական իմաստով. ա) Հոգի և մարմին՝ Գրիգոր Լուսավորչի և Տրդատի կերպարներում, բ) Ինքնամերժում և ապաշխարանք՝ Լուսավորչի կտտանքը

և Խորվիրապը, Տրդատի խոզակերպությունը, գ) Բանական կատարելության ձգտում և ինքնահաստատում՝ քրիստոնեության ընդունումը և հայերի դարձը: 2. Պատմական փաստի ու անձի այսպիսի իմաստավորումը ծառայեցվում է ժամանակակիցներին և սերունդներին դաստիարակելու, ուղղելու հիմնական նպատակին, ուսուցումը միջնադարյան էթիկական կոչումին զուգահեռ ստանում է ազգային գոյաբանական իմաստ: 3. Ուսանելու-դաստիարակելու համար պետք է խոսքը լինի ազդեցիկ ու տպավորիչ. և այստեղ ինքնաբուխ ստեղծագործական պահանջ է դառնում բանաստեղծացման միտումը, խոհաքնարական տարրն ու գեղարվեստական այլ հնարանքներ, միջնադարյան-քրիստոնեական կանոնի խորքային ներդաշնակումը հեղինակի ոճի ինքնատիպությանը: Ահա թե ինչու հայ պատմագրությունը պետք է ունենար գեղարվեստական խոսքի առաքելություն ևս:

Գեղարվեստական առանձնահատկությունները. Եղիշեի բանաստեղծական խառնվածքը զգալի է անընդհատ՝ և գիտավերլուծական հատվածներում, և դեպքերի տարեգրման մեջ, և խոհական ընդմիջարկություններում: Հայ պատմագրության գեղարվեստական արժանիքը որոշող կարևոր հանգամանքներից մեկը, ինչպես գիտեմք, պատմական անձի կերպավորումն է, երբ պատմիչը անձը, դեպքը ներկայացնում է արտաքին ու ներքին մանրամասներով, զգալի է դարձնում կերպարի բնավորության ինչ-ինչ հատկանիշներ: Իհարկե, այս դեպքում ևս կերպավորման հիմքում հաճախ մնում է բարի-չար կանոնական երկատվածությունը՝ իր լուսավոր կամ մթին տպավորություններով և դրա ուսումնատվական դերով: «Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին» գրքում ակնառու է կերպավորման եռաշերտ բևեռացումը. ա) Վարդան և Վարդանանք, բ) պարսիկներ, գ) Վասակ և դավաճաններ:

Վարդանի և Վարդանանց կերպավորման ժամանակ խոսքի մեջ որոշողը դառնում է բանաստեղծացման լուսավոր տրամադրությունը, հայրենիքին, հավատին նվիրումի և անձնագոհության ազգապահպան գիտակցությունը մեծ խորհուրդ է ստանում զգացմունքի ծավալումներով, ինչի ազդեցության շառավիղները հասնում են մինչև նոր ու նորագույն գեղարվեստական գրականություն: Վարդանը դառնում է կերպարային ընդհանրացում, իսկ Վարդանանց Եղիշեն տալիս է դիպուկ մակդիրային գնահատական, ուր հերոսների որոշակի անհատականացման սկզբունքը կարևոր չէ,

նրանք ուղղակի ամբողջացնում են բարու որակային ընդհանրացումը. Խոռխոռունյաց տոհմից՝ «կորովի» Խորենը, Գնթունյաց ցեղից՝ «զարմանալի» Տաճատը, Դիմաքսյան ցեղից՝ «իմաստուն» Յմայակը, «հրաշակերտ» Ներսեհ Քաջբերունին, Գնունյաց ցեղից՝ «մանուկ» Վահանը, Ընծայնոց ցեղից՝ «արդար» Արսենը, «հառաջադեմ» Գարեգին Սրվանծոյանը և ուրիշներ, որոնք բոլորն էլ Վարդանի հետ նահատակվեցին Ավարայրում, և նրանց գեղարվեստական ամբողջացումը սպարապետն է:

Վարդան Մամիկոնյանի ազգանվեր առաքելությունը ցուցադրվում-հաստատվում է անընդհատ, կանոնական կամ անհատականացված, և նա երևում է որպես հմուտ դիվանագետ, փորձառու զորական և պարզապես՝ մարդ-հոգեբան՝ անմիջական կապերի հաղորդակցելիության կարողությամբ: Նրա շուրջը պիտի համախմբվի ազգը, նրանով կռիվը պիտի «հայոց պատերազմ» դառնա. «Իբրև տեսին զաջողութիւն գործոյն (Անգղի)...գային ժողովէին և նոքա»: Սա հիմնավորում է դեպքերի ամբողջ ընթացքում, նաև Ավարայրից առաջ, նրա սրբային առաքելությունը. «Դու տէր ստրատէգ ամենեցուն, ոչ ինչ պիտի քեզ վկայութիւն ի մարդկանէ», - վստահ են բոլորը: Վարդանը հայրենիքի ու հավատքի նվիրումի ճառեր է ասում, բայց և անընդհատ կերպավորվում իր գործերի մեջ: Որպես հմուտ դիվանագետ՝ նա լավ է պատկերացնում, որ մի քանի անգամ գերազանցող և հզոր մատյան գունդ ունեցող պարսից բանակի դեմ պետք է ելնել՝ դաշնակիցներ ունենալով: Թեոդոսին հաջորդած Մարկիանոս ոչ հայասեր կայսրի մերժումից հետո ոչ միայն պիտի ունենալ հարևան Աղվանքի և Վրաստանի դաշնակցությունը, այլև թիկունքն ապահովել հոների ուժով, ուստի նա ինքը գնում է Յոնաց երկիրը:

Զորավարի փորձառությունը հուշում է, որ պարսից զորեղ բանակի դեմ հայտնի և ընդունված ռազմակարգով կռիվը կարող է սպասված արդյունքը չտալ. իսկ այդ արդյունքը հաղթանակն է և ոչ թե սոսկ նահատակությունը: Եվ Վարդանը, հետևելով պարսից ուժերի դասավորությանը, ըստ այդմ կարգում է նաև իր զորքի թևերն ու կենտրոնը, կռվի ամենաթեժ հատվածում կաթվածահար անում մատյան գունդը, կիսում պարսկական բանակը, անկարող դարձնում թևերը: Նա հասցնում է ամենաանսպասելի հարվածը. իր գնդով առաջինը նետվում է թշնամու կենտրոնը, խառնում ռազմակարգը թեկուզ նրանով, որ գլխավոր հրամանատարը առաջին զոհե-

րից մեկն է դառնում: Հավաստի և ոչ դժվար թվացող հաղթանակը անսպասելի խառնաշփոթով կորցրած պարսիկները շարունակում են ճակատամարտը, բայց հայերից երեք անգամ ավելի զոհ են տալիս: Իսկ սպարապետի հրամանի համաձայն՝ կազմակերպված նահանջով լեռներն ելած հայ ուժերը հետո անսպասելի հարձակումներով ծվատում են պարսիկներին՝ արդյունքում ռազմական ոչ - ոքիի դիմաց քաղաքական հաղթանակ ձեռք բերելով:

Վարդանի բոլոր առաքիլությունները, դրական հատկանիշների բևեռացումը և զուտ մարդկային հատկանիշները ցուցադրվում են ճակատամարտից առաջ իր զինվորներին ուղղած խոսքում: Այդ խոսքը հավատի ու երկրի նկատմամբ նվիրումն է, կամքի և ուժի պահանջ. «Երկիւղ թերահաւատութեան է նշանակ. գթերահաւատութիւն մեք ի մենջ վաղ մերժեցաք, ընդմին և երկիւղն փախիցէ ի մտաց և ի խորհրդոց մերոց», և եթե հասել է կյանքը մահվամբ փոխելու ժամանակը, ուրեմն, «միայն յարութիւնս քաջութեան՝ վատութիւն մի խառնեսցուք»: Խոսքի շարունակության մեջ սպարապետը մարդկային-հոգեբանական նուրբ շփումներով շեշտում է իր հասարակ զինվորների հետ առաքելության նույնականությունն ու միասնականությունը՝ հիշեցնելով, որ միասին շատ կռիվներում են եղել. «Ձեզանից շատերը քաջությամբ ինձանից ավելի վեր եք և *հայրենական գահի* պատվով՝ ավելի բարձր», ուստի «չերկնջենք, ոչ էլ մահկանացու մարդու ահռելի սրի դեմ թիկունքներս դարձնենք»:

Վարդան Մամիկոնյանի դրական բացարձակացման հակադրությունն են պարսիկ գործիչները և մանավանդ Վասակ Սյունեցին: Պարսիկ տիրակալները առանձին-առանձին դառնում են բացասական հատկանիշների կրողներ՝ որպես ամբողջություն ընդհանրացնելով չարը: Նիսալավուրտը խտացնում է նենգությունը, Դենշապուհը՝ դաժանությունը, Միհրներսեհը՝ խորամանկությունը, իսկ այդ ամենի ամփոփումը Հագկերտի կերպարի մեջ է: Ձուտ կերպարային-գեղարվեստական առումով էլ խոսում է Վարդանի և պարսիկ զորապետ Նիսալավուրտի ճառերի հակադրությունը: Եթե Վարդանը նույն նվիրումի հարազատությամբ է կապված իր զինվորների հետ, ապա պարսից զորահրամանատարը սպանդի է մղում իր զորքին, պարզևներ խոստանում ոմանց և սպառնալիքներ տալիս: Կռվից առաջ իր զինվորներին նա ահաբեկում է, որ եթե մեկն ու մեկը փորձի փախչել, ապա մահ է սպասվում ոչ միայն նրան, այլև նրա բոլոր հարազատներին:

Դենշապուհի դաժանությունները, ինչպես տեսանք, հարկահանության ձևով ուղղված էին երկրին, եկեղեցուն և բոլոր մարդկանց: Նա չէր հանդուրժում որևէ չենթարկվածություն և պատժում էր անխնա: Ահա օրինակ՝ գեղարվեստական տպավորիչ մի դրվագ հարկահավաքի և հայ եպիսկոպոսի զրույցից, որն աչքի է ընկնում շարժուն երկխոսական կառուցվածքով.

«Դենշապուհ.- Ես լսել եմ, որ բոլոր վնասները Ռշտունիքում դու ես հասցրել:

Եպիսկոպոս.- Եթե այդպես ստույգ տեղեկացել ես, ինչո՞ւ ես նորից հարցնում:

Դենշապուհ.- Ուզում եմ ճշմարտությունը քեզնից իմանալ:

Եպիսկոպոս.- Ոչ, իմ արյունն ես ցանկանում:

Դենշապուհ.- Արյունարբու գազան չեմ, այլ վրեժխնդիր եմ լինում աստվածներին անարգելու համար». և այսպես շարունակ:

Միհրներսեհի խորամանկության և դիվանագիտական մութ քայլերի վկայությունն է այն, որ Անգղից հետո նա Վասակին Հայոց թագավորություն էր խոստանում, իսկ Ավարայրից հետո պարսից ոչ-հաղթանակի մեղքը գցում է Վասակի վրա, և դրա համար Հազկերտը պիտի պատժի դավաճանին: Հազկերտի կերպարի բացասական խտացումը հասնում է դիվային նկարագրի: Հույների դեմ հաջողությունից հետո նա «ինքն իր մեջ ալեկոծվում էր, թե ո՞ւմ վրա թափեմ դառն թույներս»: Եռում է չարությունը, և կարծես «բորբոքված կրակի մեջ շատ վառելափայտ է ավելացնում» այն, որ մոգերը խորհուրդ են տալիս դավանափոխություն պահանջել պարսից հպատակության տակ գտնվող բոլոր ազգերից և մանավանդ հայերից, որոնք բոլորից շատ են հավատարիմ Քրիստոսի հավատին: Հազկերտը, «ինչպես չար դև», ում աղիքների գալարումից ծուխ ու կրակ էր ելնում քիթ-բերանից, «ծակոտում է մտադրությունների բազմամթեր ամանը և ցրում-տարածում էր իր բոլոր նենգավոր մտածումները»: Մինչև վերջ հայերի ազգային ու անձնական ողբերգությունների բոլոր դրսևորումները այս չարի ծավալումների հետևանք էին:

Եղիշեի գրքում, ինչպես տեսանք, գաղափարական ու էթիկական առումով առանձնանում է Վասակ Սյունեցու կերպարը, դավաճանության նկատմամբ արգահատանքը. հենց Եղիշեի գեղարվեստական ուժի շնորհիվ է Վասակ անունը հոմանիշվել «դավաճան» բառին: Նախապես թվում է. թե մարգապանն աննկատ է պարսից դեմ և հայոց ինք-

նության համար մղվող քայլերի մեջ՝ Թղթի մերժողական պատասխանում, անգամ կեղծ ուրացության ժամանակ, հետո Հունաստանից օգնություն խնդրելու գործում: Բայց Անգղից հետո շատ սահմաններ են հստակվում, և այստեղ էլ դավաճանությունը քայլ առ քայլ դառնում է բացահայտ: Սոգպետին նա հայտնում է, որ պետք է դեռ սպասել. մինչև հարմար պահը գա, և ինքը ուժեր հավաքի՝ «եկեղեցու այս ուխտը երկփեղկելու», միաժամանակ Սյունիքից մոգերին օգնող զորախումբ է բերում: Այնուհետև ավելի բացահայտ է սկսում քայքայիչ ու ազգադավ գործունեությունը, որի մասին խոսվեց վերևում: Բայց Ավարայրից հետո պատժի համար Տիգրոն կանչված դավաճանը, իր ծառայության վարձն ակնկալելով, ցուցադրաբար պճնվում է, և պատմիչը այս անմիտ սնափառությունը ևս ներկայացնում է պատկերավոր մանրամասներով. «...Կապեց նաև վարսակալը և գլխին դրեց ոսկեղեն խույրը, և մարգարտով ու թանկագին ակներով հյուսված կռանակուռ ոսկեծույլ կամարը կապեց մեջքին, գինդերը կախեց ականջներին և մանյակը՝ պարանոցից, սամույրի մուշտակը զցեց ուսերին» և այլն:

Անցավոր փայլի ու փառքի համար նրա մտքի խավարը ճիշտ է գնահատվում, երբ նրան որակում են «անմիտ վաճառական», որ հավերժականը փոխանակում է դատարկ անցողիկի հետ. «Ով անմիտ վաճառական, զանմահ և զանանց պատին ետուր և զանցաւորդ զնեցեր, զոր և զայդ ևս ընդ մօտոյ աւուրս կորուսանելոց ես»: Ազդեցիկ է այս հակադրության բարոյական վախճանը. արքայական ընթրիքը վերածվում է դատի, նրան վերահանդերձավորում են մահապարտի հագուստով: «Կոյր մտքի» բնական դատաստանը դավաճանին դնում է միայնության ու մերժվածության մեջ, և այդպես է միշտ: Այսաշխարհային ու մարմնական փառքին հետամուտ դավաճանի մարմինը բանտի մենության մեջ որդնոտում է, նրանից հեռու են փախչում բոլորը, նաև բանտի ծառայողները: Նկարագրությունը վերածվում է սահմեկեցուցիչ պատկերի. «Ջեռաւ փոր նորա, և հարան և տրորեցան զոգք նորա, և քամեալ մզեցաւ թանձրամսութիւն նորա: Եռային որդունք ընդ աչս նորա, և ի վայր տրեցին ընդ ռնգունս նորա, խցան լսելիք նորա, և ծակոտեցան չարաչար շրթունք նորա», «մահվան հոտ փչեց նրանից»: Սրանից հետո պատմիչը վստահ է, որ հիմնավոր դաս է տվել սերունդներին՝ չնմանվելու նրան, չհետևելու դավաճանի քայլերին: Վասակի կերպարը այս առումով է դառնում եղիշեի գրքի

ծանրության կենտրոնը՝ մերժելի գաղափարի գեղարվեստական ազդեցիկությամբ:

Պատմագրության գեղարվեստական արժանիքը որոշող գործոններից մեկը պատկերավոր մանրամասներն են, նկարագրության խոհաքնարականությունը: Եղիշեն գրում է դեպքերին իր՝ ժամանակակից ու ականատես լինելու մասին, և ցավի անմիջականությունը հնարավորություն է տալիս քնարական ընդմիջարկությունների, կրոնախոհական գեղումների, պատկերավորության. «Ահա մեր կամքին հակառակ՝ արտասվալից ողբերով շարադրում ենք այն բազմաթիվ հարվածները, որոնց մեջ մենք էլ ընկանք՝ ականատես լինելով», կամ՝ «Ոչ կարծիքներ լսելով եմ այլայլվել և ոչ էլ լուրերից արթնացել. այլ ես ինքս անձամբ նույն տեղում տեսա ու լսեցի հանդգնաբար խոսելու ձայնը»: Եվ կամ՝ «փափկասուն տիկնանց» մասին գրելիս ավելացնում է, թե նրանցից «հինգ հարյուրի չափ անուն-անուն ճանաչում եմ, ոչ միայն նրանցից, ովքեր ավագագույններից էին, այլև շատերին կրտսերագույններից»:

Նկարագրության մանրամասներով առանձնանում է, անշուշտ, Ավարայրի ճակատամարտը: Գարնան ծաղիկներով պատած դաշտը շուտով արյունոտվում է, քանի որ «հայոց պատերազմի» ժամանակ, երբ «տերը ծառայից ավելին չէր երևում, և ոչ էլ փափուկ մեծացած ազատը՝ տառապյալ գեղջուկից», երկու թշնամի կողմերը «գազանացեալ զօրութեամբ յիրեարս յարձակէին...և ամբոխ աղաղակին երկոցունց կողմանց՝ իբրև ի մէջ ամպոց շփոթելոց՝ ճայթնունս գործէր, և հնչումն ձայնից զքարանձաւս լերանց շարժէր: Ի բազմութենէ սաղավարտիցն և ի փայլին պատենազէն վառելոցն իբրև նշոյլք ճառագայթից արեգական հատանէին: Նա և ի բազում սուսերացն շողալ, և ի ճոճել բազմախառն նիզակացն իբրև յերկնուստ ահագին հրաձգութիւնք եռային»: Պատկերի կոնկրետությունն ամփոփում է այն, թե ինչպես է Վարդանը մխրճվում թշնամու բանակի վտանգավոր հատվածը, ինչպես է կատաղությունից իրեն կորցրել Նիսալավուրտը: Իսկ «ընկածների դիակներն այնպես խիտ էին ու իրար մոտ թափված, ինչպես անտառի կտրատված փայտերը»: Արտաքին նկարագրությունը անձնականանում է, մտնում մարդկային ցավի, ապրումի մեջ, երբ պատմիչը շարունակում է ականատեսի զգացմունքայնությամբ. մարդու «սիրտը կտրատվում էր, և աղիքները գալարվում՝ լսելով խոցվածների մռնռոցը և ջարդվածների մռնչու-

նը, վիրավորների թավալգլոր սողալն ու շարժվելը, վախկոտների փախուստը, վհատվածների թաք կենալը, թուլասիրտների ճիչերը, սիրելիների ողբը»:

Ձգացմունքի անկեղծ պոռթկումը կա «Տիկնայք փափկասունք» հայտնի հատվածում, որտեղ հակադրությունը ողբային ապրումներից կարողանում է հասնել կենսասիրության: Ավարայրից անմիջապես հետո չէր հաղթահարվելու ճակատամարտի արյունոտ տպավորությունը («Եւ քանզի գարնանային էր ժամանակն, ծաղկալից դաշտքն դառնային յորդահոսանս արեանց բազմաց»), կար անկումի և փախուստի իրավիճակ. «Յուրաքանչյուրը թողեն իր գյուղը, ավանն ու ագարակը: Հարսները դուրս եկան առագաստներից և փեսաները՝ սենյակներից, ծերերն ընկան աթոռներից և երեխաները՝ գրկերից...»: Դրամատիզմը սրվում է «փափկասուն տիկնանց» կենցաղի, հոգեվիճակի անկումներով, հակադրությունը իրեղեն ու տպավորիչ է դառնում: Ամեն ինչ փոշոտվել է ու ծխոտվել, սարդոստայնով պատվել, չորացել են ծաղկանոցները, արմատախիլ են եղել այգիները: Իսկ Հայոց աշխարհի իշխանագուն կանայք, որոնք փափուկ կյանքով, քնքուշ մեծացել էին բազմոցների ու գահավորակների մեջ, շարունակ ոտքով, բոբիկ գնում էին աղոթատներ: Ովքեր մանկությունից որսի փափուկ մսով էին սնվել, խոտեղեն կերակուր էին ընդունում և չէին հիշում իրենց բարեկեցիկ կյանքը: Նրանց մաշկը սև գույն ստացավ, որովհետև ցերեկն արևակեզ էին լինում և գիշերները գետնի վրա էին քնում: Նրանք մոռացան իրենց կանացի տկարությունը և առաքինի տղամարդիկ դարձան: Միամտությամբ հաղթեցին խորամանկությամբ և «սուրբ սիրով լվացին նախանձի կապտագույն ներկվածքը», խոնարհությամբ ամբարտավանությունը հաղթահարեցին:

Հաջորդող բնապատկերը ամբողջացնում է մարդկային ապրումը, լուսավորի ու լավի նկատմամբ հավերժական սպասումը, հավատը. «Բազում ձմերաց հալեցան սառնամանիք. եհաս գարուն և եկին նորեկ ծիծռունք. կեցին և խնդացին կենցաղասէր մարդիկ, և նոքա ոչ երբեք կարացին տեսանել զանձկալիսն իւրեանց: Ծաղիկք գարնանայինք յիշատակեցին զպսակասէր ամուսինս նոցա, և աչք իւրեանց կարօտացն տեսանել զցանկալի գեղ երեսաց նոցա»: Այնպես որ, և պատմաէպիկական ու կրոնախոհական կառուցվածքային տարրերը, և եղիշեի բանաստեղծական խառնվածքն ու գրքի գեղարվեստական պատկերավորությունը ծառայում են ազգային պատմության քաղա-

քական որոշակիությունների մեջ ևս բանականության լույսով ապրելու գոյաբանական խնդրին: Այս գիտականի ու գեղարվեստականի համադրումներով 5-րդ դարի պատմագրության դասականությունը ամփոփում է Ղազար Փարպեցին:

ՂԱԶԱՐ ՓԱՐՊԵՑԻ

Կենսագրությունը. «Թուղթը». Փարպեցու կենսագրական տեղեկությունները քաղում ենք իր աշխատություններից և մասնավորապես Վահան Մամիկոնյանին ուղղված թղթից կամ նամակից, և այս առումով 5-րդ դարի վերջին պատմիչն ավելի բարեբախտ վիճակում է: Ծնված պետք է լինի 441-443 թվականների միջև Այրարատ նահանգի Արագածոտն գավառի Փարպի գյուղում, որ այսօր էլ կանույն անունով: Նրա իշխանական ծագման մասին որևէ վկայություն չունենք, բայց հայտնի է, որ մանկության շրջանը մեծ մասամբ անց է կացրել Հայոց սպարապետ և հետո մարզպան Վահան Մամիկոնյանի ընկերակցությամբ, հաճախ՝ նաև վրաց Աշուշա բղեշխի ապարանքում, որի կինը՝ Անուշվոջան, Վահանի մորաքույրն էր: Ավարայրի ճակատամարտից հետո Վահանի այրիացած մայրը՝ Չվիկ իշխանուհին, որդիների ու եղբայրների հետ տեղափոխվում է Ցուրտավ՝ քրոջ մոտ: Աշուշա բղեշխը նոր է վերադարձել Պարսկաստանից, ուր նա հայ և վրաց մի քանի նախարարների հետ պատանդ էր: Այստեղ երկու մտերիմ պատանիների դաստիարակությամբ նախապես զբաղվում են քույրերը: Այնուհետև նրանց կրթության ու ձևավորման մեջ կարևոր դեր է խաղում ժամանակի զարգացած անձնավորություններից մեկը՝ Աղան Արծրունին՝ Վահանի քեռին, որ նոր էր եկել Բյուզանդիայից: Պատանի Ղազարը հենց սկզբից իր ընդունակություններով ու համեստությամբ արժանանում է հմուտ ուսուցչի ուշադիր վերաբերմունքին և ուսումն ավարտելուց հետո, հոգևորական ձեռնադրվելով, մոտավորապես 465-66 թթ. մեկնում է Բյուզանդիա՝ ուսուցչի երաշխավորությամբ կրթությունը շարունակելու: Այստեղ նա սովորել է հունարեն և այլ լեզուներ, յուրացրել անտիկ մտածողների աշխատությունները, հմտացել եկեղեցա-աստվածաբանական հարուստ գրականության մեջ: Կրթությունը, որ սովորաբար տևում էր

5-6 տարի, անցել է կանոնավոր ընթացքով և ավարտվել ժամանակին, որից հետո Ղազարը եկել է հայրենիք:

Այսպիսով՝ Փարպեցին Հայաստան պիտի վերադարձած լինի 470-ական թվականների առաջին կեսին: Բնակություն է հաստատում Շիրակում՝ Կամսարական իշխանների մոտ, որտեղ ապրում է և որպես հոգևորական գործում մինչև 484 թ., երբ Նվարսակի պայմանագրով Հայաստանում ստեղծվեց խաղաղության տևական շրջան: Շիրակում Ղազարը հավանաբար զբաղվել է նաև դպրոցական ու կրթական գործով: Նույն առաքելությամբ, որպես ճանաչված հոգևորական, Փարպեցին մոտ երկու տարի աշխատել է Սյունիքում: 486 թ. մարզպան դառնալուց հետո Վահան Մամիկոնյանը երկրի բարեկարգման, կառուցումների ուղղությամբ կարևոր գործունեություն է սկսում, վերակառուցում է Վաղարշապատի Ս. Կաթողիկե եկեղեցին, միաբանության կազմը համալրում է եռանդուն հոգևորականներով, և այդ նպատակով Սյունիքից Վաղարշապատ է հրավիրում մանկության ընկերոջը՝ Ղազար Փարպեցուն, և նշանակում վանքի առաջնորդ: Փարպեցին ծավալում է բեղմնավոր գործունեություն, ձեռք է բերում մեծ հեղինակություն, հռչակվում որպես գիտակ ու շնորհալի գործիչ: Նրան միշտ աջակցում էին Վահանի եղբայրները, Կամսարական իշխանները: Այս ամենը ստեղծում է նաև նախանձի մթնոլորտ նրա շուրջը, մեծացնում հակառակորդ զանգվածը, հյուսվում են դավեր ու բամբասանքներ:

Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսի մահից հետո (490 թ.) հաջորդ Բաբգեն Ա կաթողիկոսի անտարբերության հետևանքով կրքերն ավելի են սրվում, զրպարտանքը բացահայտ է դառնում, և այս ամենը հասնում է մարզպանին: Փարպեցին ստիպված է լինում հեռանալ Ամիդ, որտեղ և գրում է «Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան»-ը և Համազասպ Մամիկոնյանի հետ ուղարկում մարզպանին: Նա բացատրում է ամեն ինչ, կուռ տրամաբանությամբ հերքում բոլոր զրպարտությունները: Նամակն իր ազդեցությունը թողնում է, և Վահանը հրավիրում է Ղազարին, հանձնարարում գրել «Հայոց պատմությունը», որը Փարպեցին սկսած պետք է լիներ մոտ 493 թ.: Գիրքն ավարտելուց հետո նա երկար չի ապրում, ուրեմն՝ մահացած պետք է լինի 6-րդ դարի սկզբներին:

Ղազար Փարպեցու ստեղծագործության մեջ առանձնանում են «Թուղթը» և «Պատմութիւն Հայոց»-ը: Թուղթը, որ հայտնի է նաև «Մե-

ղաղրութիւն ստախօս արեղայից» վերնագրով, արժեքավոր վավերագիր է՝ ժամանակի հայ կյանքը, ազգային ու եկեղեցական տարբեր երևույթներ, խնդիրներ ներկայացնելու առումով: Իր անձնականի ու կենսագրականի հենքի վրա պատմիչը հասարակական լայն ընդգրկումների է հասնում, դրանք ներկայացնում համոզիչ ու հիմնավոր ճարտասանական հնարանքներով: Հանձին անձնական թշնամիների՝ Փարպեցին ցույց է տալիս եկեղեցում և մտավորականության շրջանում գոյություն ունեցող երկու հակադիր ուղղություններ և նրանց միջև մղվող անհաշտ պայքարը, շեշտում Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի վախճանից հետո ուժեղացած ասորի տարրի և կղերականության հետադեմ թևի արատները, նրանց պայքարը ազգային առաջադեմ նկրտումների դեմ: Ընդ որում՝ այդ պայքարը գործել է երկար ժամանակ և ուղղված է եղել շատերի դեմ. Ղազարը հիշում է Մովսեսին (ըստ ամենայնի՝ Խորենացուն, «Երանելի փիլիսոփոսն Մովսէս»), որին ոչ միայն կենդանության օրոք հալածեցին, այլև մահից հետո ոսկորները գերեզմանից հանեցին ու ցրեցին. «Ո՞չ զլուսաւորիչն և զտգիտահալած զգրեանն նորա՝ առ անգիտութեան փաթաղիկէս կոչէին... Ձոսկերսն ի գերեզմանէն հանել տային և ի գետ արկանել»։ Սա բացատրելի է հունակողմ հակումներով Պատմահոր անձի մեջ, որին տրված էր մեծերի ճակատագիրը:

«Թուղթը» հայ ճարտասանական մտքի փայլուն նմուշներից է և կառուցված է հրապարակախոսական-բանավիճային հնարանքներով, որ ձեռք է բերում նաև գեղարվեստական հնչողություն: Սկսվում է իր և Վահանի կենսագրության համատեղ օրերի հիշողությամբ, և այս հնարանքը մեծացնում է հոգեբանական շփումը, վերացնում շատ սահմաններ, ստիպում դիմացինին՝ հարազատորեն ընկալել հաղորդածը: Հաջորդում է Վահանի ներքողը, նրան բարձրացնում է իրեն քարկոծելու ուղիով. «Արդ դու, տէր, այդ քաղցր ես և խոնարհամիտ և արդարահայեաց և կշռաքնին, և հաւատոց Աստուծոյ առաւել ընտանի, որպէս և ամենայն նախնիքն քո: Եւ ես անպիտանս և ամենեցուն կղկղանք, թէպէտ և երևիցեն առաջի Տէառն, առն եղեալ որդի. իբրև զանգզամ, որպէս մեծ առաքեալն Պօղոս՝ այլ քո Տէառն, քրիստոսանմանութեամբ տարեալ, ներելով անզգամութեանս իմում՝ ընկալ զիս իբրև զանգզամ»: Արդեն իսկ իրենց զուգահեռումը Քրիստոսի և Պողոս առաքյալի հետ հուշում է, որ այսպիսի հակաբևեռումները պիտի հաղթահարվեն նուրբ մոտեցումով. շեշտվում է, որ եթե Վահանի ուժը

զենքն է, ապա իր ուժը միտքն է, որով «արդարև քեզ իսկ և արժանի» է: Այս վստահությունը հասցնում է իր անկեցվածք արժևորմանը, որ հիմնավոր լինի հակառակորդների ցածրությունը. «Ես եմ այն Ղազար, որում ոչ ոք գոյ փոխանակ»:

Երբ վստահ է, որ բարոյահոգեբանական հիմնավորումները ազդեցիկ են, սկսում է թվարկել այն մեղքերը, որ իրեն են վերագրել «ստախոս արեղաները»: Այս հատվածում օգտագործվող ճարտասանական հնարանքն այն է, որ սկսում է խիստ ու ծանր մեղադրանքներից և ավարտում թեթև մեղքերով, որոնք կարող են նույնիսկ գովասանքի մոտենալ: Այսպես՝ իրեն մեղադրել են աղանդավորության մեջ, նրանում, որ պոռնկությունը իբր մեղք չի համարել, մասնա՝ չարագործներին ու պիղծերին վանք է թողել. հաջորդում են ավելի մեղմ վերագրումները, այն, որ Ղազարը նախկինում «գիտնաբար խօսեր», իսկ այժմ՝ ոչ, կամ՝ նա Ս. Գիրքը ոչ թե կարդում, այլ անգիր է ասում: ճարտասանության էթիկական նպատակադրումը բանավոր կամ գրավոր խոսքի միջոցով դիմացիմին, դահլիճին *համոզելն է*, և Թուղթը այս առաքելությունը իրագործում է, Վահանին համոզում է Ղազարի անմեղության մեջ:

«Հայոց պատմության» ընդգրկումը. նախորդները. Փարպեցու աշխատանքը հայ դասական պատմագրության ինքնատիպ արտահայտություններից է, որի հեղինակը պատմական երևույթները նույն պատճառականության մեջ *համոզիչ* դարձնելու կարողությամբ վաստակել է «ստուգապատում» բնութագրիչը: Պատմիրատու Վահան Մամիկոնյանը նաև խորհուրդ է տվել այս գրքի բնույթի և ուղղվածության առումով, որ այն լինի Հայոց քաղաքական և եկեղեցական պատմության համադրում, անշուշտ, ունենալով կրթադաստիարակչական նշանակություն, որպեսզի «ծուլներն ու վախկոտները», նայելով իրենց և լսելով ուրիշներին, «բարի նախանձով ոգևորված՝ աշխատեն լավանալ», ցանկանան նմանվել «առաքինի հոգևորականների վարքերին», կամ լսելով «քաջարիների գործերը՝ իրենց ու ազգին անվանի հիշատակ թողնեն իրենցից հետո»: Այսինքն՝ կրկին հոգևոր ու մարմնավոր ներդաշնակ ուժերի ուսուցողական նշանակությունն է՝ ազգային իմաստավորումներով: Պատմիչը, լավ հասկանալով այդ առաքելության կարևորությունը, լուրջ աշխատանք է տարել, ծանոթացել սկզբնաղբյուրներին, չի բավարարվել միայն հայկական աղբյուրներով (թեպետ ընդհանրապես չի նշում, թե ու-

մից է օգտվել), հանդես է բերել քննական վերաբերմունք դեպքերի ու անձանց նկատմամբ, օգտագործել է նաև ականատեսների պատմածները: Նա ընթերցողներին զգուշացնում է, որ բացթողումների, գրքի թերությունների նկատմամբ ներողամիտ լինեն. միշտ պետք է չմոռանալ, որ հեղինակը ոչ չեղածը պետք է ավելացնի և ոչ էլ եղածն անհոգաբար կրճատի, «պետք է խոսքերի վայելուչ դասավորություն, ինչպես կանոնավոր գիտությունը պահանջում է»: Այս ամենը Ղազարին մղում են դեպքերի ներկայացման պատճառական չափավորության և հիմնավորում նրա՝ ստուգապատում լինելը՝ անկախ գիտագեղարվեստական ընդհանրացումների ուժից ու կարողություններից:

Փարպեցու «Հայոց պատմությունը» ընդգրկում է մեկդարյա շրջան. սկսվում է Հայոց բաժանումից (387 թ.) և հասնում 480-ական թվականներ: Իրենից առաջ պատմիչը նշում է երկու անուններ՝ Ագաթանգեղոս - «երանելի Ագաթանգեղոս, այր բանիբուն գիտութեամբ և լի ամենայն հրահանգիւ, ստուգաբան ի կարգադրութիւն ճառից», որին շարունակել է Փավստոս Բուզանդը, ում մասին նշում է, թե դժվար թե Բյուզանդիայում կրթություն ստացած մեկը ականջին անհաճո բաներ գրի: Ահա նրանց էլ շարունակում է ինքը՝ Ղազարը: Չի հիշատակում Խորենացու և Եղիշեի անունները, որոնցից օգտվել է իր գրքի առաջին և երկրորդ գլուխները շարադրելիս: «Հայոց պատմությունը» կազմված է երեք մասերից, որ պատմիչը «դրուագ» է անվանում: Առաջին դրվագը դեպքերը ներկայացնում է Հայոց բաժանումից մինչև Արշակունյաց թագավորության անկումը (428 թ.), երկրորդ դրվագը պատմում է մոտ երեսուն տարիների իրադարձություններ, որոնց բարձրակետը Ավարայրն է, երրորդ դրվագը, ուր Ղազարը սկզբնաղբյուր է, տալիս է Վահան Մամիկոնյանի ժամանակների անցքերը: Այսպիսով՝ առաջին մասում Խորենացու հետևողությամբ պատմվում է Արշակ Գ և Վռամշապուհ արքաների տիրակալության շրջանի մասին, ցույց է տրվում պարսկաբյուզանդական պատերազմների ավերիչ դերը, բաժանումից հետո՝ Հայաստանի արևելյան մասում՝ Սասանյանների նենգ քաղաքականությունը, որը ինչ-որ չափով հանգեցնում է ներքին միաբանության և կիսանկախ երկրի քայքայմանը: Շատ ուժեր են ելնում Արշակունյաց գահի դեմ, նույնիսկ կաթողիկոսության թուլացման քայլեր են արվում, և սադրանքից հետո գահից հեռանում է Սահակ Պարթևը, ում հաջորդում են բանսարկու կամ ասորի կրոնավորներ: Դրվագը ավարտելով թագավորության անկու-

մով՝ Փարպեցին ակնարկային անդրադարձներով հասնում է Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի մահվան շրջանին: Այս փաստով և ամբողջ գլխի շարադրանքով անթաքույց է Ղազարի ենթարկվածությունը Պատմահոր գրչին, և գիտաքննական ու գեղարվեստական առումով հեղինակային ինքնության որևէ նշանակալից ցուցադրանք փաստորեն չկա:

Երկրորդ դրվագը ներկայացնում է Եղիշեի Պատմության ընդգրկած շրջանը, և այստեղ արդեն առաջանում են բանասիրական, նաև հերոսի կերպավորման մի շարք խնդիրներ, որոնք պատմիչի անհատականության հաստատումներն են: Բնական է, որ Վարդանանց դեպքերը Փարպեցին տալիս է համարյա այնպես, ինչպես Եղիշեն. Ավարայրի պատճառների մեջ շեշտում է Վարազվաղանի դավերի նշանակությունը, դեպքերի ընթացքն ու նրանց նկատմամբ պատմիչի վերաբերմունքը ըստ էության նույնն են՝ Վարդանի՝ շատ ավելի դրական բևեռացման և Վասակի բացասական նկարագրի մեջ ինչ-ինչ զիջումների առկայությամբ: Ականատես Եղիշեն գրում է զգացմունքային պատկերավորությամբ, աղբյուրներից օգտվող Ղազարը կարող էր ավելի սառն ու չափավոր կամ «ստուգապատում» լինել: Եվ ահա, բանասիրության համար գայթակղության քար է դարձել այն, որ Փարպեցին, ի տարբերություն Եղիշեի, հիշում է, որ Վարդանը, կեղծ ուրացությունից հետո Չայաստան վերադառնալով, արժանի չի համարում այս հողի վրա ապրելու պարգևը իրեն և որոշում է ընտանիքով հեռանալ Հունաց կողմերը: Նրան Վասակ Սյունեցին է համոզում չանել դա: Չգիտե՞ր Եղիշեն այս փաստը, թե գիտեր ու շրջանցում էր: Հնարավոր է, որ Սյունիքում աշխատելու տարիներին այս մասին Ղազարը լսել է որպես զրույց, որի մեջ կա «իրենց» իշխանին դրական կարևոր որակներ վերագրելու միտում: Իսկ եթե փաստը իրողություն է, ապա դժվար չէ կռահել, թե ինչու է Եղիշեն անտեսել այն. նախ՝ Վարդանին բացարձակացնելու ճիգը կարծես թույլ չի տվել, որ Ղազարը զրույցի կամ փաստի առաջին կեսի մեջ տեսնի կերպարի դրականը ստվերող գծեր: Որքան էլ այստեղ ևս սպարապետը ազգանվեր ու եկեղեցապաշտ ճառ է ասում, զգայացունց դարձնում այս հողի վրա ապրելու բարձր պատիվը, ակնհայտ է, որ մեծ կռվից առաջ երկիրը լքելը մանավանդ հմուտ դիվանագետի ու զորականի համար դասալքության նման մի բան է: Եթե փաստն իրողություն է, և Եղիշեն գիտեր, ապա նա ամբողջ խորքով կզգար դա: Այնուհետև,

ամենակարևորը. եղիշեն, ում գրքի գաղափարադաստիարակչական կոչումը հստակ էր իր իսկ ձևակերպմամբ, որևէ սողանք չէր թողնելու Վասակի «դրական» նկարագրի համար, որը Փարպեցու պարագայում ակնհայտ է: Ղազարը չի թաքցնում այդ վերաբերմունքը և քարկոծելով Վասակի դավաճանությունը՝ նրա կերպարի մեջ փորձում է ինքնադատաստանի ու տառապանքի շեշտեր տեսնել: Զխորանալով դավաճանի՝ բանտային սահմուկեցուցիչ վիճակի պատկերների մեջ՝ նա նկարագրում է, թե ինչպես բանտի մենախցում Վասակը «ինքնին զիրոյն ծեծէր զդէմնն, ասելով. Ահա ընկալ զայս ծաղսս, ասէր, զոր ետ բերել քեզ ուխտանենգութիւն սրբոյն Ավետարանին և արիւն նահատակութեան Ս. Վարդանայ»:

Ճարտասան պատմիչը և նրա գրքի գեղարվեստականությունը.

Այսպիսով՝ Մամիկոնյանների դրական հատկանիշների բացարձակացումը և ծայրահեղացումը Ղազար Փարպեցու կարևոր նպատակադրումն է, և այստեղ հնարավորինս նա գործադրում է ճարտասանի իր կարողությունները ևս: Հաճախադեպ են «Հայոց պատմությա-նը» բնորոշ պատճառականությամբ և գեղարվեստական անցումներով բնութագրվող դրվագները: Ահա բնորոշ հատվածներից մեկը. Հազկերտի Թղթի մերժողական պատասխանից հետո և Տիգրան գնալուց առաջ հայոց մեծերը «խորհէին՝ զչերթալն որպէս ապստամբութիւն կարծեցուցանել, և զերթալն խռովեալք տարակուսէին. հաշուէին զչերթալն լաւագոյն»: Միշտ նկատելի է ճարտասանության և գեղարվեստի մեջ կարևոր՝ հոգեվիճակների վերլուծության պահը, որը հաստատում է հերոսի և նրա քայլերի համոզչությունը: Ոչ միայն Վասակը, այլ անգամ Հազկերտը ներկայանում է ոչ այնքան դիվային հատկանիշների բւեռացումներով, որքան տիրակալ դիվանագետի մեծամիտ ցուցադրանքով: Տիգրանում նա պատասխան է սպասում մերժման հանդգնության համար և ստանում է սա. «Մեք զքեզ թագաւոր գիտենք. որպէս ամենեցունց՝ առաւել ևս մեր. իշխանութիւն ունիս նման Աստուծոյ ի վերայ մեր և ամենայն մարդոյ»: Դա զարմացում է արքայից արքային. «Այդ պատասխանիք ձեր ի նամակէն, զոր ետուք բերել առ իս՝ շատ հեռի են և անմանք»: Սրված իրավիճակում հնչում է Վարդանի համարձակ խոսքը. «Իմ պատասխանիք այդ են, յորում ցանկամ մեռանել, քան թէ կալ ուրացութեամբ»:

Այսինքն՝ Ղազարը մեկընդմիշտ վստահ է և վստահեցնում է, թե առանց Վարդանի ու Վահանի տոհմի՝ Մամիկոնյանների, ոչ մի գործ

չի հաջողվի: Վարդանի մասին անգամ Միհրներսեսին է ասում. «Ձայն-պիսի քաջ և պիտանի, զվաստակաւորսն մեր զՎարդան», իսկ Յագ-կերտը շատ է ցավում նրա մահվան համար: Մի այլ բնորոշ հատված. կեղծ ուրացության որոշումից հետո նախարարները կանգնում են դժվարագույնի առջև՝ համոզել Վարդանին՝ չնայած պիտի կարծել, որ դիվանագետի կարողությունը կօգներ նրան ըմբռնելու, որ դա է օրհասական իրավիճակից ելնելու միակ պարտադրյալ ուղին: Բոլորը վստահ էին և «գիտէին, եթէ առանց նորա ամենայն խորհեալքն ի նոցանէ և պատճառադրութիւնք և արարուածք թերիք են և անկատարք». և ամեն ինչ կրկին ներկայացվում է հիմնավորումները վերլուծելով, հարկ եղած դեպքում ներառելով պատկերավորման ու հոգեբանական անցումների տարրեր: Յայոց, վրաց և աղվանից իշխանները Յագկերտի՝ ուրացության պահանջից հետո մտածում են, թե ինչպէս «ելս իրացն կարասցեն գտանել», և որոշում են «չար որսորդի լարած որոգայթից» ազատվելու համար առայժմ առերես կատարել նրա հրամանը, իսկ իրենց երկիր վերադառնալուց հետո կամ հավատարիմ մնալ Քրիստոսին և կամ՝ «զմամք իւրաքանչիւր յօտարութիւն կնաւ և որդովք»: Բայց այդ որոշումը ինչպէ՞ս հայտնել Վարդանին՝ «ճանաչելով ի միտս իւրեանց, թէ նմա ոչ է հնար յանձն առնուլ և հաւանել այսպիսի խորհրդոյ»: Չասելն էլ անհնար է, քանի որ առանց նրա ամեն ինչ անիմաստ է: Այս իրավիճակային լարվածությունը, անկախ բացարձակացման միտումից, ստեղծում է գեղարվեստական միջավայր՝ մարդկային հարաբերությունների հոգեբանական համդիպադրումներով: Մի կերպ փորձում են տարտամ քայլեր սկսել, բայց Վարդանը «ամենևին ոչ առնուր յանձն լսել հաւանել այսպիսի բանից»: Ի վերջո, Վարդանի մտերիմ Մոկաց Արտակն է *համոզում* նրան՝ հիշեցնելով հակառակ վիճակի ողբերգությունը. «Յիշեա զհառաչանս մարց, զմտաւ ած զտղայոց ողբումն», որ կկատարվի իրենց ծրագիրը չիրագործելու դեպքում:

Հայաստանում ուրացության լուրը զգացմունքների ու խոհերի տվայտալից պոռթկում է առաջ բերում, և այստեղ Փարպեցու ոճը մոտենում է բանաստեղծական պատկերավորությանը՝ կրոնականոնական նրբերանգներով. «Այլ անդ էր լսել զծայնս լալոյ և զծայնս գուժի, գոչիւնս ողբոց և բարբառ ճշոյ. տղայք անձկոտք ի գրկաց հարց իւրեանց պակուցեալք փախչէին, կարծելով այլափոխեալս իմն, և ոչ զնոյնս նկատելով կերպարանս զարիւրէին, ստեպ հայելով յերեսս

մարցն, զորս տեսանեին կողկողագինս միշտ և արտօսաբուխս» և այլն: Վարդանը նրանց ամեն ինչ բացատրում է Սուրբգրային մեջբերումներով, որ հիմնավորի քրիստոնեությանը իրենց հավատարմությունը: Ոճամտածողական այս սկզբունքները մնում են Ավարայրի նախապատրաստության, վարդանանց ու վասակյանց բաժանումի, ճակատամարտի ու հաջորդող դեպքերի նկարագրություններում, որտեղ Եղիշեի ազդեցությունը լրացվում է Ղազարին բնորոշ վերլուծականության, պատճառաբանումների հիմունքներով համոզիչ դարձնելու առանձնահատկությամբ:

Ստեղծագործական բոլոր այս դրսևորումներն ամբողջանում են «Հայոց պատմության» երրորդ դրվագում, որի առանցքը Վահան Մամիկոնյանի կերպարն է և պատմական այն բարդ ու բախտորոշ իրադարձությունները, որոնք կապվում են այս սպարապետի ու մարզպանի գործունեության հետ: Վահանի կերպարը իր ավանդապատում հերոսականության մեջ պահպանում է կոնկրետ մարդկային բնավորության գծեր, որոնց գեղարվեստական հաջորդականությունը ամբողջացնում է հերոսին: Դա արվում է նաև կերպարի գնահատման կանոնական տարրերով: Նա էր «այր մտացի, առողջախորհուրդ և բարեսէր», և ինչպես Վարդանի պարագայում, այստեղ ևս անգամ թշնամին չի շրջանցում նրա արժանիքը, որը ներկայացվում է ի ցույց բոլորի. պարսից արքա Պերոզը «զլխովին ծանեաւ զնա և առ լաւս ունէր, և յանդիման ամենեցուն գովէր և արժանի պատուոյ հաշուէր»: Ձուտ հոգեբանական առումով հավանաբար կարելի է նկատել այն, որ պետականության անկումից մոտ 25 տարի անց ոչ մի կարևորություն չուներ, օրինակ, Եղիշեի համար, թե հայ նշանավոր գործիչների մասին ինչ կարծիք ունեն պարսիկ տիրակալները, իսկ 50 տարի անց մշուշվում է սեփական թագավորության ընկալումը, և զգալի է դառնում օտարին քեզ տիրակալ ընդունելու ենթագիտակցությունը, երբ անկախ նրա դեմ եղած կռիվներից՝ քեզ համար արժեք է ստանում նրա կարծիքը. սա գուցե և վիճելի է, բայց ստվերագծորեն նկատելի է Փարպեցու դիրքորոշման մեջ: Վահանը ևս քաջ զորական է, շատ հմուտ դիվանագետ, և այս որակները նրա հետ ամբողջացնում են նախորդ մարզպան Սահակ Բագրատունին՝ խորենացու մեկենասը, իր իսկ Վահանի եղբայր Վասակը (երկուսն էլ զոհվում են պարսից դեմ կռիվներում), նաև Ատոմ Գնունին և ուրիշները:

Այս ուժի ընդհանրականությունն է պարսից դեմ շատ ընդհարում-

ներում ու կռիվներում հաղթանակներ բերում: Այդ կռիվները երկարում են մինչև 481-484 թվականները: Վահանի ջանքերով ընդգրկվում են նորանոր նախարարություններ և ժողովրդական աշխարհագրային գնդեր, ամրապնդվում են կապերը Վրաստանի ապստամբական ուժերի հետ: 482 թ. զարմանը հայերը ջախջախում են պարսից ուժերը, շահում են Ներսեհապատի ճակատամարտը, որից հետո Վահանի հեղինակությունն ավելի է մեծանում: Կարևոր երևույթ էր հայ և վրաց դաշնակցությունը, պարսիկների դեմ հարևան երկրների միացյալ ուժով կռիվներ լինում էին երկու երկրների տարածքներում էլ:

Բնական է, որ Փարպեցու գրչի տակ միշտ բացարձականում է Վահանը, շեշտվում է, որ նա ինչ ձեռնարկում էր, հաջողում էր՝ և ոչ միայն պատերազմում, միշտ հաղթել է, և ժողովուրդը նրա մասին երգեր է հյուսել դեռ իր կենդանության օրոք: Վահանի ուժն ու մեծ կռվին նախապատրաստվելը չի ստվերում անգամ այն, որ հայ-վրացական համատեղ ուժերը 482 թ. Կուր գետի ափին՝ ճարմանայի դաշտում, պարտվում են: Պարսից ճնշումները ավելի են բորբոքում հայերին և Վահանին ու իր քաջարի զինակիցներին մղում ուղղակի անձնագոհության: Վահանն սկսում է փոքր խմբերով ամենուրեք հետապնդել և ոչնչացնել թշնամուն, ոչ միայն հյուծել-ջլատել նրա ուժերը, այլև միշտ սարսափի մեջ պահել: 484 թ. ազատագրական կռիվների մեջ շրջադարձային եղան: Պարսկաստանը պարտվեց արևելքի կռիվներում, այնտեղ զոհված Պերոզին փոխարինեց Վաղարշը, որը բանակցություններ սկսեց Վահանի հետ, կնքվեց Նվարսակի պայմանագիրը, զգալիորեն մեղմվեցին կրոնաքաղաքական հալածանքները հայերի նկատմամբ, Վահանին տրվեց մարզպանի պաշտոն: Եվ Ղազարի «Հայոց պատմությունը» ավարտվում է համաժողովրդական ցնծության նկարագրությամբ:

Այս և այլ դեպքերի մեջ ներկայացվող Վահանի կերպարը մեծ մասամբ ցուցադրվում է գեղարվեստական անցումներով ու մանրամասներով, որոնց մեջ ներառվում են այլ հերոսներ ևս: Ահա մի բնորոշ դրվագ Վահանի եղբայր Վասակի և պարսիկ Ատրվշնասպի միջև. հայերը փոքրաթիվ խմբով հանդիպում են պարսիկների մեծ ուժին Վարազկերտ գյուղում: Վասակը հանձնարարում է իր զինվորներին՝ երկու-երկու ցրվել և հավաքվել նշանակված վայրում: Ինքը երկար բանակցություն է վարում ժամանակ շահելու համար, որպեսզի թշնամուն մոլորեցնի, անգամ կոպիտ շատախոսության է դիմում. «Եւ

ծաղր առնելով ընդ ձեզ խօսեցայ զբանս առ պատգամաւորսն... Բայց ես տեսանել զձեզ եկի, թէ որպիսի ինչ էք. այլ դուք էք մարդիկ վատք և անպիտան, և պատահէք չարի և կորնչիք...»: Հայերը իրագործուն են ծրագիրը և հաղթուն ամակնկալի եկած թշնամուն:

Այս մարդիկ սոսկ ուժեղ կռվող չեն, այլ երբեմն հանգամանքների բերումով՝ խելոք ու խորամանկ, բայց միշտ՝ արժանապատիվ: Նման հատկանիշներով է երևում Վահանը պարսիկ Միհրանի դեմ. նա արդեն աստվածամկիրյալ խոսքերի ու քաջ կռիվների մեջ մի շարք հաղթանակներ էր տարել և հիմա դիմում է Միհրանին՝ հիշեցնելով, որ թագավորը պետք է ամենքին ու հպատակ բոլոր ազգերին հավասար նայի, իսկ ինքը լսել է, որ Պերոզը «առաջի ամենեցունց» հայտնել է, թե ասորին վատ է, «բայց քան զԱսորի այր՝ Հայ մարդ շատ վատթար է և անպիտան: Եւ ո՞չ արդեօք լաւ էր մահ, քան զայն լուր յայնպիսի թագաւորէ»: Հիմա ինքը երկու կռվում հաղթել է պարսիկներին, «երրորդն այս է, որ ընդ քեզ արարաք... Բայց միայն այս Հայոց, զոր դուք գիտեք, սոցա վճարեալ է զայնպիսի մեծ գործ, զոր դուք ամենայն Արիք լուայք և տեսէք. և ոչ բազում այրուծիոյ, այլ հարիւր արամբ և կամ ևս նուազիւ զհազար և զերկուս հազար այր փախուցեալ է սոքօք». ուրեմն՝ ձեր կողմից վատթար ու անպիտան դիտված հայի՝ 100-ից պակասն էլ կարող են պատուհասել պարսից երկու հազարին: Իսկ զորքը չի կարող լավը լինել, եթե «զօրագլուխն» վատ է, և չնայած ինքը մանկությունից որք է եղել (Վահանի հայրը՝ Վարդանի եղբայր Յմայակը, Ավարայրի նահատակներից էր), և որոշել է «արդար մտօք Տեառն և ձեզ ծառայութիւն առնել», հիմա, սակայն, ծանր է, որ «ընդ իս չհայէք ուղիղ»: Իր գործի մեջ թերություն կարող է եղած լինել, բանսարկունների բերանը չես փակի, բայց հո ինքը չէ՞ր կարող փախչել երկրից. ուրեմն՝ մնում է արժանապատիվ կռիվը: Կրկին և միշտ վերլուծաճարտասանական հիմնավորումներով և գեղարվեստական մանրամասների մեջ հոգեբանական ուղղակի ու ենթաշերտային անցումներով խորաքանդակվում է կերպարը, և բերված վերապատմողական մանրամասները դրա հաստատումներն են: Կերպարի իրական տեսանելիությունը չեն մշուշում ոչ Վահանի հաղթանակների մեջ աստվածային հովանավորության հիշեցումները, ոչ հաղթանակի այլաբանության կանոնական գնահատականը՝ աշխատանքի իրեղեն համեմատությամբ. «Ձի և ոչ ինչ այլ իմիք նման չէին այն նորոգ իրք, բայց եթէ յորժամ ժիր մշակք քաջ սուր մանգաղաւ

և գերանդեաւ զխոտ հարկանիցեն, և բազում որայս մօտ ի մօտ առ միմեանս կուտեալ թողուցուն, և ինքեանք ուրախալից ցնծութեամբ անյոգ յիւրաքանչիւր տունս գնայցեն»:

Մանավանդ Վահանի կերպարում է շատ ավելի ընկալելի ճարտասան պատմիչի ոճական արդեն բավականին հստակված ինքնատիպությունը: Ցայտուն դրվագներից մեկը հետևյալն է. հունաց օգնությանը դիմելու համար Վահանը ընծաների, զարդերի մեծ պատրաստությամբ ծրագրում է գնալ կայսեր մոտ: Այդ մասին լուր է ուղարկվում Պերոզին, ինչին տեղեկանում է նաև Վահանը: Եվ «իմաստախորհին» սպարապետը «առեալ փութանակի զբազմութիւն ոսկւոյն՝ հասանէր ի դուռն պարսից»: Հիմնավոր բացատրում և *համոզում է* Պերոզին, թե «այնքան կոյր չեմ, թէ զԱրեաց ոյժ և տեսանել անգամ չգիտեմ»: Մանավանդ իր ուժն ինչ է որ, «և ոչ երկուց կամ երից պատանեաց իշխեմ տիրաբար»: Ի վերջո, եթե այդպիսի մտադրություն ունենար, «զայդչափ ոսկի այսր զի՞ բերէի»: Նույն կերպ Նվարսակի հաշտությունից հետո Անդեկան պարսիկը համոզում է, որ եթե Հայաստան պարսիկ մարզպան ուղարկվի, ապա մի քանի տարի պետք կլինի, որպեսզի նա ծանոթանա երկրին, գտնի արգելքները հաղթահարելու ձևեր, ուստի ավելի նպատակահարմար է քաջ ու խելացի Վահանին մարզպան նշանակել:

ճարտասան ու վերլուծող Փարպեցին, ինչպես նկատեցինք, չի խուսափում քննարկան ու էպիկական պատկերավոր մանրամասներից, գեղարվեստական նկարագրություններից: Դասականության է հասնում, օրինակ, Արարատյան դաշտի նկարագրությունը, որի ազդեցության շառավիղները ձգվում են մինչև Րաֆֆի, մինչև «Սամվել» վեպում «Արարատյան դաշտի առավոտը» հայտնի հատվածը: Բնության և աշխատանքի ներդաշնակությունը բարձրագույն արժեք է, գեղեցկություն, իսկ դրանից հեռանալը՝ մարդկային մեծ ողբերգություն. «Զդաշտս մեծատարածս և որսալիցս, զլերինս շուրջանակի գեղեցկանիստս և պարարտարօտս, զհոծեալս էրեովքն կճղակաբաժնիւք և որոճայնովքն, և այլովք ևս բազմօք ընդ մոսին: Յորոց ի վերուստ ի կատարացն ջրոց հոսմունք, անկարօտ ոռոգման արբուցանելով զդաշտս՝ մատակարարէ անբաւ բազմութեամբ յոստանն, կանամբք, արամբք, և ընտանեօք, զանպակասութիւն հացի և գինւոյ»: Պատկերն ամբողջացնում է մարդու կողմից արարելու ընթացքն ու արդյունքը՝ հանքերն ու գանձերը, արհեստավորներն ու

իրենց աշխատանքը, գեղջուկին դեպի իրեն կանչող հողը, պարարտ այգիները, խորհրդավոր որսատեղերն ու որսի ելնող նախարարները, իշխաններին առատ որսից նվեր հանող «ջրասուզակ ձկնորսների մանուկները», քաղաքները՝ անթիվ ապարանքներով, բարձրաբերձ շինություններով, և նրանց մեջ փայլող Վաղարշապատ ոստանը, իհարկե, որդան կարմիրը, բազում թռչուններ՝ իրենց ուրախ կանչերով և այլն: Այս ամենի կորստի ծանր զգացողությունը, չտեսնելու համար, թե ինչպես են դրանք անցնելու պարսիկի ձեռքը՝ Արշակ Գ թագավորը թողնում հեռանում է հունաց կողմերը: Դաշտը դառնում է երկրի ու նրա բնաշխարհի, աշխատանքի ու կենսունակության և դրանց կորստի ինքնամերժ վիճակի խորհրդանիշը:

Այսպիսով՝ 5-րդ դարի պատմիչների ընդգծված անհատակացությունն արդյունք է նրանց գիտագեղարվեստական կարողության և ինքնատիպության, և այդ պատմագրությունը բավականին համապարփակ ընդգրկումների մեջ դառնում է հայ գեղարվեստական մտքի ու գրավոր գրականության կարևոր ակունքներից մեկը: Ազաթանգեղոսը պատմական փաստը հիմք է դարձնում անտիկ-հեթանոսական և քրիստոնեամիջնադարյան մշակութային դարաշրջանների անձնավորված հակադրությամբ ցուցադրելու նորի բազմաշերտ առավելությունները՝ կանոնական թեմաների մեջ կարևորելով հոգեբանական անցումների և զգացմունքային պատկերավորության որակը: «Վիպասան-պատմիչ» Փավստոս Բուզանդը, հստակելով պատմագրության ժանրային շատ հատկանիշներ, համադրականության մեջ գեղարվեստական տարրերի և հերոսների կերպավորման մնայուն հատկանիշներ է բերում՝ մարդկային հարաբերությունների դրամատիկ ընդգծումներով մնալով հետագայի գեղարվեստական գրականության ուշադրության կենտրոնում: Քերթողահայր Մովսես Խորենացին գիտագեղարվեստական հզոր ուժով գրում է Դայոց ամբողջական պատմությունը, վերադարձնում ազգային հիշողությունը, պարզում «բնիկ տերերի» գոյաբանական իմաստը, պետականության գոյության ու գիտակցության մեջ ռազմաքաղաքական ուժին զուգահեռում մշակութային շարունակականության փաստը: «Բանաստեղծ-պատմիչ» Եղիշեն հոգևոր-կրոնական խնդիրների ազգային-քաղաքական իմաստավորումն ու գիտական պատճառահետևանքային իմաստավորումն է տալիս՝ զգացմունքային տպավորչականությամբ հստակեցնելով դրականի ու բացասականի սահ-

մանը՝ իր ուսումնառական նշանակությամբ: «Ճարտասան-պատմիչ» Ղազար Փարպեցին պատմական նյութի վերլուծական հիմնավորումներով և կերպարների բացարձակացման միտումով կարողանում է մեծացնել փաստի հավաստիության ուժը և հոգեբանական հաղորդակցելի կապերը: Այս պատմագիրների անհատականության շառավիղները գործուն ուժ են մնում հաջորդ՝ 6-9-րդ դարերի, ինչպես նաև հետագայի գրականության մեջ:

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Զ-Թ ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Հինգերորդ դարում պարսից դեմ Վարդանանց և Վահանանց հերոսամարտերը, դարասկզբում գրերի գյուտով սկզբնավորված և մեծ բարձունքի հասած գիտական-մշակութային շարժումը պետականության վերականգնման խորքային նպատակներ ունեին (Վարդանը իր զինվորներին ուղղած ճառում հիշում է նաև «հայրենական գահի պատիվը»), բայց դրա իրականությունը չդառնալը և պարսկաբյուզանդական նոր նենգությունները 6-րդ դարում հասցնում են մշակութային յուրօրինակ անշարժության և համենայն դեպս չի հիշատակվում քիչ թե շատ նշանավոր անուն: Վեցերորդ դարի հայտնի ռազմաքաղաքական իրադարձությունը 571 թ. Կարմիր Վարդանի ապստամբությունն է: Հայերի հակապարսկական հասկանալի դիրքորոշումը, երկարատև ու համառ կռիվները հիմք ընդունելով՝ հունաց կողմը որոշում է, նույն կրոնի ընդհանրությունը օգտագործելով, ուժեղացնել քաղաքական ճնշումը հայերի վրա: Վեցերորդ դարը ողողված է դավանաբանական պայքարի ու գրականության առատությամբ. հույները բոլոր հնարավոր միջոցներով ձգտում էին հայ եկեղեցուն պարտադրել Քաղկեդոնի որոշումները, ճնշումները կարծես որոշակի հաջողություն են բերում նրանց, հայոց Եզր և Ներսես Տայեցի կաթողիկոսները ոչ միայն զիջումների էին գնում, այլև, ինչպես Սեբեոսն է Ներսես Տայեցու մասին գրում, «խորհեր հաւանեցուցանել զՀայս Քաղկեդոնի ժողովոյն»: Բայց հայ եկեղեցու գործիչները, ստիպված էին լինում, նույնիսկ երբեմն իրենց կաթողիկոսների դեմ պայքարելով, պահպանել հոգևոր ու ազգային ինքնությունը: Այդ համառ պայքարի արդյունքն էին նաև դավանաբանական թղթերը, գործերը, որոնք ամփոփվեցին «Կնիք հաւատոյ» և «Գիրք թղթոց» ժողովածուներում:

Յոթերորդ դարը նշանավորվեց Մորիկ կայսեր և պարսից խոսրով թագավորի դիվանագիտական նենգ քայլերով, Սասանյան հարստության անկումով և արաբների արշավանքներով: Պարս-

կաստանի և Բյուզանդիայի թուլացման հետևանքով Հայոց արևելյան և արևմտյան մասերը միացան որպես մեկ կիսանկախ պետություն, Թեոդորոս Ռշտունու խելամիտ քաղաքական դիրքորոշմամբ արաբական օրհասը որոշ ժամանակ հեռու մնաց Հայաստանից: Թեկուզ կարճատև այս վիճակը գիտության ու մշակույթի զարգացման պայմաններ ստեղծեց, դարը տվեց հայտնի անուններ՝ գիտնական Անանիա Շիրակացի, Ջվարթնոցի տաճարն ու Ս. Հռիփսիմեի եկեղեցին, տաղերգուներ Կոմիտաս Կաթողիկոսն ու Դավթակ Քերթողը, պատմիչներ Սեբեոսը, Հովհան Մամիկոնյանը, Մովսես Կաղանկատվացին: Բայց Հայաստանն ընկավ արաբական լծի տակ, և հաջորդեցին մշակութային անշարժության երկու դարերը:

ՍԵՔԵՈՍ

Պատմիչը և նրա երկը. Սեբեոս եպիսկոպոսը 7-րդ դարի ամենանշանավոր հայ պատմագիրն է: Հետագա դարերի որոշ պատմիչներ հաղորդել են, որ Սեբեոսը գրել է պատմություն հունաց կայսր Հերակլի մասին: Այն գտնվել է միայն 19-րդ դարի սկզբներին: «Պատմութիւն ի Հերակլն» գրքի հեղինակ Սեբեոսի մասին շատ քիչ կենսագրական փաստեր գիտենք. գրքի մեկ-երկու ցուցումներից երևում է, որ նա ճանապարհորդել է, եղել է Միջագետքում, այստեղ Մարաբասի աշակերտներից ձեռք է բերել նրա Մատյանը: Պարսից Խոսրով թագավորի պալատում հանդիպել է Չինաստանից եկած դեսպաններին, նրանցից լսել զրույցներ, ըստ ավանդության Մամիկոնյանների նախահայրեր, Մամիկ և Կոնակ եղբայրների մասին: Մասնակցել է 654 թ. Դվինի եկեղեցական ժողովին՝ որպես Սեբեոս Բագրատունյաց եպիսկոպոս, որ կարող էր նշանակել նաև, թե նա Բագրատունյաց նախարարության հոգևոր առաջնորդներից էր, քան թե Բագրատունյաց տոհմից: Քանի որ Պատմությունն ավարտում է 661 թվականով, իսկ այդ գիրքը գրել է 70 տարեկանում, ապա նրա ծնունդը կարող է կապված լինել 6-րդ դարի վերջերի հետ:

Սեբեոսի ստեղծագործությունից հայտնի է «Պատմութիւն ի Հերակլն» գիրքը, որի վերնագիրը չի նշանակում, թե միայն Հերակլ կայսեր և նրա հետ կապված դեպքերի մասին է այս գործը: Վերնագի-

րը շեշտում է այն կարևորությունը, որ կայսրը պարսից գերությունից ազատել է Խաչափայտը և վերադարձրել Հայաստանի տարածքով: Իսկ ամբողջության մեջ այս գիրքը Հայոց պատմությունն է, ուր Հայաստանի ճակատագիրը ներկայացվում է Բյուզանդիայի և Պարսկաստանի հետ հարաբերությունների մեջ, հասնում մինչև արաբական արշավանքների շրջանը: Կառուցվածքի և շարադրանքի մեջ զգալի է Մովսես Խորենացու ազդեցությունը, որը հիմնավորվում է այսպես. «Արդ՝ թե պիտոյ է քեզ, ով ընթերցասէր, երկրորդեցից ի պատմագրացն Մովսիսի Խորենացույ և Ստեփանոսի Տարօնացույ հաւաստի և ճշմարիտ մատենագրաց՝ զորդի ի հօրէ ճանաչել»: Սա նաև հաստատումն է այս և հետագա դարերի պատմագրության նմանողական ոճի, որտեղ, իհարկե, կարևոր դերը պիտի խաղար Քերթովահայրը, ում ուսումնատվական առաքելությունը 10-րդ դարի պատմիչ Թովմա Արծրունին հիմնավորում է «մերոյ լուսաւորութեանցս հաստատագոյն յօրինողի» որակումով:

Մովսես Խորենացու հետևողությամբ Սեբեոսն իր երկն սկսում է «նախնեաց պատմութիւն»-ից՝ Հայկի և Բելի առասպելից, համառոտակի խոսվում է Մակեդոնացոց դեմ Պարթևների ապստամբության, հայ Արշակունի թագավորության ստեղծման մասին, ներկայացվում են պարսից և հայոց թագավորների ցանկերը մինչև Պապ թագավոր, և պարսից ու հունաց իշխողները՝ մինչև Սասանյան հարստության վերջը: Իր ժամանակներին հասնելուց առաջ պատմիչը տալիս է Արշակունյաց թագավորության վերացումից առաջ կատարված դեպքերի տարեգրությունը: Փարպեցու նկարագրած անցքերը շատ համառոտ կրկնելուց հետո անցնում է 6-րդ դարին: Որպես սկզբնաղբյուր, սկսում է հանդիսավոր՝ «Եւ եղև ի նուազել ժամանակաց տէրութեանն Արշակունեաց...», որը հիշեցնում է Ագաթանգեղոսին («Ընդ նուազել ժամանակաց թագաւորութեանն Պարթևաց...»), և եղիշեին («Քանզի ի բառնալ ազգին Արշակունեաց...»):

Գրքի առաջին՝ համառոտ տարեգրական հատվածներում Սեբեոսը պահպանում է պատմագրության՝ որպես ժամանակագրության, ժանրային հատկանիշներ և դառնում ժանրի տրոհման-սահմանազատման սկզբնավորողներից մեկը. գեղարվեստական մանրամասները իրենց տեղը զիջում են տարեգրական տեղեկագրությանը (թեպետ այստեղ և հետագայի պատմիչների երկերում դեռ երկար պահպանվելու են շարադրանքի գեղարվեստական տարրերը): Խորենա-

ցու նման այս պատմիչն էլ երբեմն միջամտում և բացատրություն է տալիս երկխոսական կառուցվածքում, այսինքն՝ դիմում է «ընթերցասեր»-ին, ինչ-որ մեկին. Մարաբասի առիթով ասում է. «Զոր իմ գտեալ ի Միջագետս ի նորին աշակերտացն, կամեցայ ձեզ զրուցակարգել»: Նա Փալստոս Բուզանդի պատումի հետևողությամբ օգտագործում է ժամանակային հաջորդափոխությունը նշող կայուն ձևեր. «Յայնմ ժամանակի արև ի միտս իւր խոսրով արքայն», «Յայնժամ հասեալ մահ իշխանացն Յայոց», «Եւ եղև ի ժամանակին յայնմիկ հաճոյանալ Սմբատայ Բագրատունւոյ յաչս խոսրովայ արքային» և այլն: Դրանք որոշակի օրինաչափությամբ կիրառվում են պատմիչին մոտ ժամանակների դեպքերը ներկայացնելիս, ուր առկա են նաև վիպական կամ գեղարվեստական մանրամասներ, ինչպես Փալստոսի պարագայում էր: Իսկ հեռավոր ժամանակների պատմությունը շարադրվում է տարեգրությանը բնորոշ հստակ ժամանակային նշումներով. «Եւ եղև յամին ԽԱ-երորդի մեծին խոսրովայ...», «Յամի Ի-երորդի առաջներորդի Արտաշրի...», «Յամին ԽԹ-երորդի Արտաշրի արքային Պարսից...» և այլն: Մյուս կողմից՝ նշվում են նույն ժամանակներում կատարված այլ նշանավոր անցքեր Յայաստանում կամ հարևան երկրներում՝ անկախ դրանց ուղղակի կապերից, որ բնորոշ է տարեգրությանն ընդհանրապես. «Ապա եկն Վարազ Վզուրն և արար կռիվս մի ի Վանանդ, որ և նախ վանեցաւ, ապա յաղթեաց: Ապա եկն ասպետն մեծ Պարթևն և Պահլաւն, և արար կռիվ մի ի Շիրակ աւանին և յաղթեաց»: Բայց Սեբեոսն էլ ուսուցիչ խորենացու նման նախընտրում է իրադարձությունների տրամաբանական անցումների վերլուծական ընթացքը. «Այս խոսրով ի ժամանակս իւրոյ թագաւորութեան կապեաց զպահակն ճորայ և Աղուանից, կալաւ ձերբակալ զարքայն եգերացոց. և առ մարտիւ զԱնտիոք, և գերեալ նստոյց առ թագաւորական կայանին»:

Սեբեոսը քննաբան տարեգրող է, բայց դա չի խանգարում, որ նա դիմի նաև մանրամասների, ընդ որում՝ դա անում է ոչ միայն դեպքերի, կերպարների նկարագրության ժամանակ, այլև դավանանքային-քաղաքական վեճերի մասին պատմելիս, որոնց ազգապահպան նշանակությունը միշտ կարևոր է մնում: Մոտ 20 էջ ծավալում մանրամասն բերվում է Դվինի ժողովի պատասխան նամակը Կոստանդ կայսերը, որ կազմվել էր Ներսես կաթողիկոսի, Թեոդորոս Ռշտունու և հայոց հոգևոր ու աշխարհիկ այլ տերերի գլխա-

վորությամբ: Այս «Հանգանակ Նիկիական ժողովոյն»-ը նախորդ՝ 6-րդ դարի դավանաբանական անգիջում պայքարի ու գրականության յուրօրինակ շարունակությունն է: Երևույթի խորքում կրոնագաղափարականից զատ ակնհայտ է նաև մշակութաբանական հիմունքը, որը կարող է կողմնակի նշանակություն ունենալ Միջնադարի հայ գրականության զարգացման առանձնահատկությունները պարզելիս: Քաղկեդոնի ժողովը Քրիստոսի էության մեջ սահմանազատում էր մարդը՝ մարմնականը, և Աստվածը՝ հոգևոր-բանականը: Հայ եկեղեցու Հավատո հանգանակի մեջ հոգի-մարմին համադրության ընկալումը, նրանց հասկանալի հակասություններով հանդերձ, ըստ ամենայնի կարող է դեր խաղալ այն բանում, որ գրական-մշակութային որոշ երևույթներ, օրինակ՝ Վերածնունդը, որ Միջնադարի ծնունդ է, մեզանում կանխել են եվրոպականին: Եթե էությունը մեկն է՝ որպես աստվածային ու մարդկային, և չերևացող աստվածայինը տեսանելի է մարմնականի մեջ ու նրա միջոցով, կամ՝ «անտեսանելին ոչ երևեր, այլ ի տեսանելումն տեսանեին զանտեսանելին», և աստվածայինը «հայրենի բնութիւնն» կամ Հայր Աստծո էությունն ուներ, իսկ մարդկայինը՝ «մայրենի բնութիւն»-ը կամ Աստվածամոր էությունը, ապա հստակ է տրամաբանական եզրակացությունը՝ բնական ու բանական արտահայտություններով. «Հայրենի բնութիւնն ի մարդկային բնութիւն միացաւ անփոփոխելի միութեամբ: Եւ ծնաւ մի տեսակ՝ Աստուած և մարդ՝ որպէս ճրագն», որի լուսեղեն էությունը աստվածային միասնականության մեջ է: *Կասաբյալի և անկասարի միավորումը մի էության մեջ թույլ է տալիս դիալեկտիկորեն տեսնել կրոնի ու արվեստի մշակութային կադրերն ու ժառանգողները, ինչի որոշարկունը մեզանում ամբողջացավ Գրիգոր Նարեկացիով:*

Դավանանքի մշակութային իմաստավորումը ևս ի վերջո ծառայեցվում է միշտ գոյապահպանության խնդիր ունեցող ազգի քաղաքական նպատակներին: Եվ դասական պատմագրության մեջ, և այստեղ՝ Սեբեոսի գրքում, ավելորդ չեն համարվում ցանկացած դրվագի գեղարվեստական մանրամասները, եթե դրանցում կրոնաքաղաքական խնդիրների ուսանելիություն է առկա: Հիշենք Խորենացու գրքում պարսիկ Շապուհի (ոչ Երկարակյացի) և հայ Ատոմ Մոկացի իշխանի, Եղիշեի գրքում Դենշապուհի ու հայ եպիսկոպոսի միջև կայացած կոնֆլիկտային իրավիճակի երկխոսական արտահայտությունները՝ հակաճառություն-դավանանքային պայքար-ռազմական ընդիա-

րում-անձնական հակադրություն շերտերի համադրական արտահայտությամբ: Բերենք Սեբեոսի գրքից նույնատիպ մի հատված, որտեղ հակադրությունները ներկայանում են որպես հոգեբանական հանդիպադրումների գեղարվեստական փաստ: Ներսես կաթողիկոսը, որը «ի սրտի իւրում ծածկեալ ունէր գթիւնս դառնութեան» Քաղկեդոնի ժողովի, Կոստանդ կայսրին դիմավորում է՝ նրանց ծեսով պատարագ մատուցելով, ինչին չի ենթարկվում մի եպիսկոպոս: Նրան բերում են կայսեր և կաթողիկոսի առջև, և կայանում է լարված երկխոսություն. «Ասէ թագաւորն. եւ զի՞նչ ես դու, որ ես քո թագաւոր, և դա քո կաթողիկոս և հայր մեր. և դու ոչ արժանի համարիս զիս ընդ քեզ հաղորդութեանն: Ասէ եպիսկոպոսն. ես այր մեղաւոր եմ և անարժան, չեմ արժանի ընդ ձեզ հաղորդութեան», և այլն, և այսպիսի դիվանագետ ձևակերպման մեջ՝ ընդդիմադիր ոգի մինչև վերջ: Այսպիսի հատվածները ցուցադրում են նաև Սեբեոսի գրքի գեղարվեստականությունը:

Կերպավորման առանձնահատկությունները. Այս պատմագրի գիտական ու գեղարվեստական կարողություններն ամբողջական են երևում 7-րդ դարի պատմությունը շարադրելիս, դեպքեր, որոնց ռազմաքաղաքական թշնամանքի հիմքը Մորիկ կայսեր և պարսից Խոսրովի դավադիր նենգությունն է, և այս բարդ հարաբերությունների մեջ՝ նաև Մուշեղ Մամիկոնյանի, Սմբատ Բագրատունու, Թեոդորոս Ռշտունու կերպարները: Սրանք էլ ըստ էության Սեբեոսի Պատմության, այսպես կոչված, գլխավոր հերոսներն են: Հայոց Հավատո հանգանակի ոգևորիչ մանրամասներից բացի՝ պատմիչը անթաքույց ձգտում ուներ տպավորիչ ու խաղաղ պատկերավորությամբ պատմել կառուցումների մասին՝ Ջվարթնոց, Ս.Հռիփսիմեի եկեղեցի: Բայց պարտադրված էր սկզբնաղբյուր տարեգիրը լինելու այդ պարսկահունական դավերի, Սասանյան հարստության անկման, արաբական արշավանքների և հայերի օրհասական ճիգերի պատմության: Իր գրքի երկխոսական կառուցվածքի մեջ կարևոր տեղ տալով նամակ-թղթին՝ Սեբեոսը բերում է Մորիկ կայսեր նամակը, որտեղ նա Խոսրովին գրում էր, թե «հայերը ըմբոստ և խոտոր ազգ են և պղտորում են մեր հարաբերությունները, ուստի եկ ես իմ բաժնի հայկական գնդերը հավաքեմ տանեմ Թրակիա, իսկ դու էլ քո բաժնի գնդերը տար Արևելք: Եթե մեռնեն, թշնամիները մեռած կլինեն, իսկ եթե սպանեն, թշնամիներին սպանած կլինեն, քանզի եթե նրանք իրենց երկրում մնան, մենք հանգիստ չենք կարող լինել»:

Հետագա պատումը վիպական բնույթ է ստանում բոլոր մանրամասներով: Խոսքովի դեմ, որ Արևմուտքում ապաստանելուց հետո գահ էր բարձրացել Մորիկի աջակցությամբ, ապստամբում է պարսիկ Վահրամը և պահանջում, որ Մուշեղ Մամիկոնյանն օգնի իրեն՝ վերացնելու նաև հայերի ավանդական թշնամի Սասանյաններին: Հայ իշխանի դիվանագետ լռությունից հետո Վահրամը երկրորդ հայիռյախառն նամակն է ուղարկում և ստանում համարժեք պատասխանը: Իրավիճակը և ուժերի հարաբերությունը ճիշտ գնահատող քաջ ու խոհեմ Մուշեղը իր զորքով օգնում է Խոսքովին: Վերջինս հաղթանակից հետո Մուշեղի հետագա վտանգավորությունից ազատվելու համար նենգաբար ծրագրում է սպանել իր փաստացի դաշնակցին: Մուշեղը, կանխագգալով վտանգը, հանդիպման վայր է գնում 2000 զինվորով և Խոսքով թագավորի մոտ մտնում է առանց զենքերը հանելու և առանց դիվանագիտական խաղերի՝ պարզորոշ պատասխան է տալիս. «Ես զսպառազինությունն իմ յանձնէ իմնէ ի բա՞ց մերկացայց և լուծի՞ց զկամարս և զգօտիս յանձնէ իմնէ, զոր ոչ երբեք լուծանեն ի տան իմում յուրախութեան: Եւ կամ ի՞նձ արժան իցէ գիտել զչարութիւնդ Պարսից»: Բայց նա ի վերջո դառնում է Թրակիայի պատերազմի զոհերից մեկը:

Սմբատ Բագրատունու կերպարի մեջ ընդգծվում է մարմնական հզորությունը, հաստատվում դա վիպական դրվագներով, ինչը երևում է նաև նրա արտաքինի նկարագրության մեջ. «Եւ էր սա այր անհեթեթ անձամբ և գեղեցիկ տեսլեամբ, և բարձր և լայն հասակաւ, և բուռն և ցամաք մարմնով»: Բազում պատերազմներում է աչքի ընկել արիությամբ, ցույց տվել ուժն ու քաջությունը, որը երևում էր ամենուր: Մի անգամ, երբ անցնում էր խիտ մայրիների անտառի բարձր ու հաստաբուն ծառերի տակով՝ հաղթանդամ ձիու վրա նստած, ցատկելով բռնում է ծառի ճյուղից, ծնկներով ուժեղ սեղմելով ձիու մեջքը՝ ոտքերով ձին բարձրացնում է գետնից, այնպես որ զորքը ապշահար է լինում զարմանքից: Կերպարի դյուցազնական նկարագիրն ընդգծվում է նաև քուշանների հզոր ու հաղթանդամ հրամանատարի հետ դաժան մենամարտի տեսարանում, երբ երկարող կռիվը վերջապես ավարտվում է նրանով, որ Սմբատը նիզակի հուժկու հարվածով ճեղքում է թշնամու ամուր զրահը և գետին տապալում նրան:

Սմբատ Բագրատունին կարողանում է խուսանալել Թրակիա կռիվ գնալու՝ Մորիկի դավերից, «որ իրենց էլ չվիճակվի Թրակիա-

յի կողմերում մահանալ, այլ՝ կռվել և մեռնել իրենց աշխարհի համար»։ Դա իմանալով՝ կայսրը մարդիկ է ուղարկում Հայաստան, դեր է խաղում նաև մատուցությունը, և քաջ ու խոհեմ «Սմբատին ուրիշ յոթ հոգու հետ բռնելով տարան թագավորի մոտ»։ Մորիկը հրամայում է հերոսին նետել կրկես՝ գազանների հետ կռվելու, «զի կուր լիցի գազանաց»։ Մարմնական ուժի նույն պոռթկումն ու դրա գովքը կա կրկեսի տեսարանում. հզոր ու քաջիմաց իշխանը, արջի ականջին գոռալով, մոլորեցնում է նրան և բռնեցքի հարվածով գետին տապալում։ Երկրորդ անգամ բաց են թողնում ցուլին, Սմբատը կոտորում է նրա եղբյուրները, հետապնդելով՝ բռնում է նրա պոչից, պոկում կնճակը, «և ցուլը հալածված փախչում է նրանից» մի ոտքը բուպիկ»։ Երրորդը արձակում են առյուծին, և Սմբատը «Աստծո օգնությամբ բռնեց առյուծի ականջից և հեծավ նրան։ Իսկ հետո բռնելով կոկորդից՝ խեղդեց առյուծին» և հոգնած նստեց նրա վրա։ Ամբոխը աղաղակներով խնդրում էր ազատել նրան, բայց նենգ Մորիկը միայն կայսրուհու միջամտությամբ է կյանք շնորհում Սմբատին, սակայն աքսորում է նրան։

Թեոդորոս Ռշտունին կերպավորվում է ոչ միայն հմուտ զորավարի, այլև խոհուն դիվանագետի կարողությամբ։ Նա Սմբատ Բագրատունու որդու հետ մեծացել է Տիգրանի արքունիքում՝ «Ի դրանն Խոսրովայ արքային»։ Սպարապետ եղած ժամանակ նա կարողացավ իր շուրջը հավաքել շատ նախարարների, հաղթական կռիվներ մղել. «Եւ եղև ի վաղիւ առաւօտուն եկն եհաս ի վերայ նոցա զօրավարն Հայոց Թեոդորոս զօրու իւրով և յարձակեցաւ ի վերայ նոցա և եհար զնոսա անհուն կոտորածով։ Եւ եղև յաղթութիւն մեծ զօրավարին Հայոց»։ Նա կարողացավ գրեթե անկախ գոյություն ապահովել Հայաստանում, իսկ արդեն մարզպան Ռշտունին աչքի ընկավ նաև իր դիվանագիտական ճկուն քայլերով։ Դա երևում է հույների քաղաքական նկրտումների և քաղկեդոնականության դեմ ելած Դվինի ժողովի որոշումներում, արաբական հզոր ուժի դեմ հույների ու պարսիկների թուլությունը և դրա քաղաքական ժամանակավոր շահեկանությունը ճիշտ օգտագործելու նրա դիրքորոշումներում։ Սեբեոսը վիպական մի դրվագում տեսանելի է դարձնում հույների և արաբների հայավտանգ ծրագիրը. արաբները նամակ են ուղարկում Կոստանդին կայսրին, «որ էր գրեալ այսպէս, թէ՝ «Հայք իմ են, անդ մի երթաք, ապա թէ երթաս՝ ես գամ ի վերայ քո և առնեմ զքեզ, որ անդ-

րէն փախչիլ ոչ կարես»։ Իսկ արքայն Կոստանդին ասէ. «Աշխարհն իմ, և ես երթամ. դու եթէ գաս ի վերայ իմ, Աստուած արդարութեան դատաւոր է»։ Ողջամիտ Թեոդորոս Ռշտունին ճիշտ է համարում այն, որ հայերը «հնազանդեցան ի ծառայութիւն արքային Իսմայէլի», օգնում է արաբներին, և մի զգալի շրջան երկիրը, ազատ լինելով պարսկահունական ճնշումներից, հեռու է մնում նաև արաբական օրհասից։ Խալիֆայության ներկայացուցիչը Թեոդորոսին ճանաչում է իշխան և տիրակալ Յայաստանի, Վիրքի, Աղվանքի, մինչև Կովկաս լեռն ու ճորա պահակը։ Բնական է, որ նա եղել է հայ ժողովրդի սիրելի հերոսներից մեկը, և «Սասնա ծռեր» էպոսի Թևաթորոսի, ըստ որոշ պատումների՝ քեռի Թորոսի պատմական նախատիպն է՝ գուցե մինչ այժմ ոչ ըստ արժանվույն գնահատված։

Սեբեոսը սովորաբար խուսափում է պերճաբանությունից, որը նմանողական ոճի ձևերից է ընդհանրապես, աշխատում է շրջանցել նաև հրաշապատումները։ Անգամ Յերակլ կայսեր կողմից Խաչի վերադարձը գերությունից, որ ինքնին հրաշք-տեսիլքի ներառումների լայն հնարավորություն է տալիս, ներկայացվում է պատմագրական չափավոր պատումի մեջ։ Իհարկե, պատմիչը չի խուսափում համեմատություններից և գեղարվեստական այլ հնարանքներից։ Ահա, օրինակ, մի հատված հայոց զորքի նկարագրությունից. «Ամենքեան սոքա սպառազէնք, ընտիրք պատերազմողք, վառեալք քաջութեամբ՝ իբրև զհուր, որ ոչ զանգիտեն և ոչ զթիկունս դարձուցանէին։ Դէմք առիւծու դէմք նոցա, թեթևութիւն ոտից իբրև զթեթևութիւն այծեմանց երագութեամբ ի վերայ դաշտաց»։ Երբեմն պատկերը հասնում է նաև ազատ բանաստեղծական ծավալումների. ահա արաբական նավերի շարժումը դեպի Յունաստան, և փոթորիկը. «Եւ յարեաւ հողմն մրրիկ մեծ, և դղրդեցաւ ծովն ի ներքուստ անդնդոց ի վեր և բարձրացեալ դիզանային ալիք նորա իբրև զկատարս բարձրաբերձ լեռանց, և հողմն փոթորկեալ ի վերայ նոցա ճայթեր իբրև զամպ և զոչէր։ Եւ խոխոջին յանդնդոց լինէին. և անկան աշտարակքն, կործանեցան մեքենայքն, քակտեցան նաւքն, և ընկղմեցան բազմութիւն զօրացն ի խորս ծովուն, զի եբաց ծովն զբերան իւր և եկուլ զնոսա»։

Սեբեոսն, այսպիսով, հայ պատմագրության երկար շղթայի կարևոր օղակներից մեկն է՝ գիտական և գեղարվեստական խոսքի ներդաշնակությամբ, նմանողական ոճի և հեղինակային ինքնատիպության համադրություններով։ Այդ շարժման մեջ նրա աղբյուրներն

էին Աստվածաշունչը, Մովսես Խորենացին, նաև Փավստոս Բուզանդը, Ագաթանգեղոսի Պատմությունը հիշում է որպես «Գիր Սրբոյն Գրիգորի», ծանոթ է նաև Եղիշեին ու Ղազար Փարպեցուն, օգտագործել է նամակներ և ավանդազրույցներ:

ՀՈՎՀԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆ

Պատմիչը և նրա երկի ոճական առանձնահատկությունը.
7-րդ դարի հայ պատմագրության նմանողական ոճի ու նաև ինքնուրույնության յուրօրինակ համադրություն կա Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմութիւն Տարօնոյ» գրքում, որի բանահյուսական ընդգրծվածությունն ակունքվում է Բուզանդի Պատմությունից: Հիշենք, որ նշանավոր հայագետ Մանուկ Աբեղյանը հնագույն առասպելներից ու վիպերգերից հետո բանահյուսական երկրորդ ստեղծագործությունը անվանում է «Պարսից պատերազմ», որի հիմքը 5-րդ դարի պատմագրության և մանավանդ Փավստոսի հաղորդած տեղեկություններն ու վիպական զրույցներն են հայ-պարսկական ընդհարումների մասին: Աբեղյանը, պայմանականորեն ասած, բանահյուսական նյութերի երրորդ ճյուղը անվանում է «Տարոնի պատերազմ», որն ըստ էության ամփոփվում է Հովհան Մամիկոնյանի գրքում:

Այս պատմիչի մասին ոչ միայն կենսագրական տեղեկություն չունենք, այլև «Պատմութիւն Տարօնոյ» երկի հեղինակի խնդիրն է շարունակում վեճերի տեղիք տալ: Այդ գործի առաջին մասը վերագրվում է Ջենոբ Գլակին, երկրորդ մասը՝ Հովհանին: Գլակը ասորի եպիսկոպոս է, որին Գրիգոր Լուսավորիչը Կեսարիայից հետը բերել է և հետագայում Իննականյան կամ Ս. Կարապետի վանքի առաջնորդ վանահայր կարգել: Եղել է նաև Լուսավորչի քարտուղարը և, ըստ գրքի հաղորդածի, նրա պատվերով գրել Պատմությունը՝ առանցքում պահելով ոչ միայն Լուսավորչի գործունեությունը, այլև վանքը, նրա հետ ու նրա միջավայրում և Տարոնում կատարված դեպքերը: Բայց նկատելի է, որ հետագա դարերի հեղինակը այդ ամենը վերագրել է 4-րդ դարասկզբի գործչին՝ պատմածին հավաստիություն հաղորդելու համար: Օրինակ՝ մի տեղ գրվում է, թե «Ագաթանգեղոս զայդ ոչ յիշէ, զի ես յառաջագոյն գրեցի քան զնա»: Իսկ դեպքերն էլ գրքի այդ առաջին կեսում պատմվում են ավելի ընդգծված ու ցուցադրական

հրաշապատումներով, տեսիլքներով՝ բանահյուսական ոճի շեշտադրումներով հանդերձ, քան Ագաթանգեղոսի գրքում է: Քանի որ «Տարոնի պատմության» երկրորդ կեսի պատմական հենքը Մորիկ-Խոսրովյան շրջանն է, որի սկզբնաղբյուրը Սեբեոսն էր, ապա եզրակացվել է, որ Յովհան Մամիկոնյանը ևս 7-րդ դարի պատմիչ է, եղել է հոգևորական, ոմանք նրան նույնիսկ եպիսկոպոս են համարում՝ հավանաբար ելնելով Ջենոբին վերագրվող հատվածի հեղինակը լինելու և որոշ առումով նրա հետ առնչվելու փաստից: Աբեղյանը, այս գրքի գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Վահանի հետ կապված որոշ դեպքերի ժամանակային «խառնաշփոթից» ելնելով, գտնում է, որ Յովհանը պետք է ապրած լինի 8-րդ դարում: Այն, որ 7-րդ դարի դեպքերը ևս ներկայացվում են բանահյուսական պատումի ձևով, հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ «Տարոնի պատմության» հեղինակը ապրել և գործել է 7-րդ դարի երկրորդ կեսին և 8-ի սկզբներին:

«Պատմութիւն Տարօնոյ» գործը հետևողական անցում է պատմագրության ժանրից դեպի վիպական պատումը, և անգամ Ջենոբ Գլակին վերագրվող առաջին մասը, ագաթանգեղյան ոճի ինչ-ինչ տարրեր կրելով, ներառելով կրոնական ծավալուն զեղումներ, աղոթքների առատություն, տեսիլքի ու հրաշապատումի անընդհատ առկայություն, հենց բանահյուսական խոսքի «ճնշումներով», որոնց օրինակները կտեսնենք ներքևում, որոշակի հակադրության եզրեր ունի այդ ոճի դեմ: Այսպես, Գրիգոր Լուսավորչի մոտ 15 էջանոց երկարաշունչ աղոթքը մեջբերելով՝ պատմիչն շտապում է հավաստիացնել. «Եւ իբրև կատարեաց զաղօթսն, յայտնեցաւ առ նմա հրեշտակ Տեառն և ասէ. Յարուցեալ երթիցես ի ստորոտ լերինն Տաւրոսի, և ցուցից քեզ տեղի, ուր հաճեցաւ Տէր բնակել սրբույդ»: Որպես կանոն, Լուսավորչի աղոթքներն ավարտվում են նրանով, որ «եկն ձայն յերկնից, որ ասէր. Եղիցի քեզ որպէս և կամիս»:

Մի նկատելի նրբերանգ ևս. այստեղ աղոթքները զուտ դավանանքային վերացարկման մեջ չեն, ինչպես հաճախ է լինում Ագաթանգեղոսի գրքում, այլ շատ ավելի կոնկրետ գործնական, երբեմն պահանջի շեշտով են: Ահա օրինակներ Ագաթանգեղոսի գրքում ներառած՝ Ս. Գրիգորի աղոթքից. «Եւ արդ՝ տուր Տէր, զօրութիւն պատերազմել ի վերայ ճշմարտութեան անուանդ քո և մեռանել, և դարձեալ նորոգել փառօք միւս անգամ», կամ՝ «Արա զմեզ որդիս լուսոյ և որդիս տուրնջեան, զի փառաւորեսցի անուն քո ի վերայ

ամենայն տիեզերաց» և այլն: Իսկ Յովհաննի գրքում աղոթքը մեծ մասամբ ունի այսպիսի կոնկրետ ուղղություն և բովանդակություն. «Տէր, որ պահեցեր զսա (Ս. Կարապետի նշխարքը) և ածեր մինչև ի տեղիս յայս, ձգեալ զաջ քո ի վերայ տապանաց սոցա և կնքեա անվթար զօրութեամբ քով զոսկերս սոցա, զի մի ոք կարասցէ հանել զսոսա աստի»: Եթե առաջին դեպքում աղոթքն ինքնին աղերսածին հասնելու գրավականն է, ապա այստեղ նկատելի թեկուզ մշուշոտ թեականությունը, գուցե կասկածը ստիպում է ավարտել հրաշքի միջամտող հաստատումներով՝ հրեշտակի կամ երկնքից լսվող ձայնի կատարմամբ:

Ոճամտածողության այս տարբերության արտահայտությունն է Գրիգոր Լուսավորչի կերպարը Ջենոբ-Յովհաննի և Ագաթանգեղոսի մեկնաբանությամբ: Ագաթանգեղոսի գրքում Լուսավորիչը իր հստակ ծրագիրն ունեցող գործիչ է, հաղթանակին վստահ տիրակալ ուժի հատկանիշներով, ով պատրաստ է հաղթահարել բոլոր դժվարությունները և հասնել իր առաքելության իրագործմանը: «Տարոնի պատմության» մեջ շատ ավելի զգալի է կերպարի կրավորականությունը, այդ յուրօրինակ անշարժությունը հաստատում է, որ երեք դարերի մեջ Սրբի կերպարը իր բարձր վեհությունից կոնկրետ գործելու իրավունքը թողնում է սովորական մարդկանց և ինքը մնում է սրբի պաշտամունքային-կաղապարված անշարժության մեջ. այդպես կարող է ընկալել միայն հետագա դարերի պատմիչը, մանավանդ եթե նրա մտածողությունը ներծծված է ժողովրդական բառ ու բանի ոգով: Դրվագներ Գրիգորի և նրա մեծ գործի մղումներով ապրող հերոսների հարաբերությունից. «Իսկ ոմանք յիշխանացն զգացուցին Սրբոյն Գրիգորի, եթէ գաւառն Տարօնոյ երկուս բազինս մնացեալ են», կամ՝ Սյունյաց իշխանը «դարձաւ և ասէ. Փախո զԳրիգորդ յանհոգս ուրեք, զուցէ ըմբռնեն զդոսա և մեք ամաչենք ի թագաւորէն», և «իշխանն Անկեղ տանն տայ զՍուրբն Գրիգոր ի ձեռն իշխանին Սոկաց և ասէ. Փութացո յամուրն Ողկան, մինչև տեսցուք՝ եթէ զի՞նչ լինիցի», իսկ «իշխանն Սոկաց առեալ զԳրիգորիոս դառնայ ընդ զառիվայր լեռինն» և այլն:

Այս հատվածում ևս գործողությունների պատմական տարածքը փաստորեն Գլակա կամ Ս. Կարապետ վանքն է՝ իր լայն շրջակայքով, գործող անձինք մի քանիսն են՝ Տրդատը, Լուսավորիչը՝ իր ասորի կրոնավորներով, Սյունյաց, Անգեղ տան, Սոկաց իշխանները,

և այստեղ դեռևս չեն երևում Մամիկոնյանները: Դեպքերն, իհարկե, սկսվում են Խոսրով-Անակ միջադեպից, բայց համառոտ են տարեգրվում հայտնի դրվագները, Գրիգորի կտտանքների մասին ընդամենն ասվում է. «Եւ վասն ոչ զոհելոյ կոռցն՝ ի մեծամեծ տանջանսն մատնեաց զնա», նույն կերպ համառոտ ներկայացվում են Խոր-Վիրապն ու Տրդատի խոզակերպությունը: Դրա փոխարեն՝ բանահյուսական պատումի մանրամասներով է տրվում Դեմետր և Գիսանե կուռքերի դեմ պատերազմը: Այս երկու եղբայրները հնդիկ իշխաններ են, դավադրություն են անում իրենց թագավորի դեմ, հետո փախչում և ապաստանում Հայոց Վաղարշակ թագավորի մոտ, որը նրանց տալիս է «զերկիրն Տաթոնոյ իշխանութեամբ». այստեղ նրանք կառուցում են Վիշապ քաղաքը, կանգնեցնում իրենց հետ բերած կուռքերի արձանները: Նրանց կերպարներում երևում են Մամիկոնյան նախնիներ Մամիկ և Կոնակ եղբայրները, իսկ Հնդկաստան-Հինաստան համադրությունը ուղղակի ակնարկում է հեռավոր արևելքը: Տասնհինգ տարի անց թագավորը սպանում է եղբայրներին, իսկ սրանց հաջորդները կառուցում են հեթանոսական սրբավայր, կանգնեցնում Դեմետր և Գիսանե կուռքերին:

Այդ տեղում հետո պիտի կառուցվի Ս. Կարապետ վանքը, և պիտի կործանվեն կուռքերը, անշուշտ, քուրմերի դեմ կռիվներով: Կռվի ու մենամարտերի տեսարանները ներառում են դրվագներ, որոնց նկարագրությունը բնորոշ է ժողովրդական մտածողությանը և Հովհանի ոճին. դրանք փոխադարձ վիրավորանքներ են և դաժան վերաբերմունք սպանված հակառակորդի նկատմամբ: Անգեղ տան իշխանն ու Արծան քուրմը մենամարտում են այդպիսի կոչերով ու հոխորտանքներով: Նույն կերպ Սյունյաց իշխանը «ծայն տուեալ ասէ. Այ գայլակորիւն, յիշեցեր զբարս հօր քո և նոյն շաղախակերութիւն դարձար: Իսկ նա ասէ. Այ արծուածագ, որ թւօքդ ես հպարտացեալ, եթ ի լար ականատացս անկանիս, ես ցուցանեն զզօրութիւնս իմ ի քեզ»: Հաղթելուց հետո Սյունյաց իշխանը «կտրեաց զգլուխ նորա և զմարմինն գահավէժ արարեալ ասէր. Տեսցեն զքեզ և անգոք և գիտացեն, թէ արծուոյ հարեալ է զնապաստակդ»: Այս նախարարը, հաղթելով հոների իշխանին, «դարձեալ կտրեաց զգլուխն և ընկեց ի մաղախ իւր»:

Վիպական հերոսների կերպավորումը. Ակնհայտ է Հովհան Մամիկոնյանի ոճի կշռույթը՝ բանահյուսական պատումի երանգներով, որոնց առատությամբ աչքի է ընկնում մանավանդ գրքի երկրորդ մա-

սը: Տարեգրորեն թվարկելով Իննականյան վանքի վանահայրերին՝ Յովհաննը նկատում է, որ «ի Տրդատայ մինչև ի Խոսրով արքայ ոչ գտի գրով»: Եվ որովհետև չի հիշատակվում Սեբեոսը, ուստի նշվում է, թե Յերակլի և այդ պարսիկ Խոսրովի մահվան ու հաջորդող ժամանակների մասին գրել է ինքը, այն դեպքում, երբ իր գրածը, ըստ էության, պատմագրություն չէ, այլ վիպական-գեղարվեստական շարադրանք: Յենց սկզբից 7-րդ դարի Մուշեղ Մամիկոնյանի և Թողիկ հայրապետի ժամանակ Ս.Կարապետ վանքում պատահած դեպքն է՝ կապված Վարդպատրիկ Արծրունու կնոջ՝ Մարիամ իշխանուհու հետ: Երբ նրան արգելում են վանք մտնել, տիկինը կեղեքիչ ողբ է սկսում. «Տեղի տուք արտասուաց իմոց ամենայն ծայնարկուք: Ծածկեսցեն զիս լերինք, և ողորմեսցին ինձ բլուրք, գազանք երկեսցեն զիս, և թռչունք խիթասցեն ընդ իս»: Հաջորդում են համարձակ դիտարկումներ և կանոնականից դուրս քայլեր. իշխանուհին հիշեցնում է, թե «ո՞չ ապաքեն և ինքն (Ս.Կարապետը) ի կնոջ է ծնեալ. ո՞չ և Տերն ի կնոջ է ծնաւ, և առաքեալքն և մարգարէքն ի կնոջ է ծնան», ինչո՞ւ է, ուրեմն, արգելվում կնոջ մուտքը եկեղեցի: Իսկ նրա մահից հետո ամուսինը «շինեաց եկեղեցի վայելուչ և կոչեաց զանուն նորա Աստուածածին՝ վասն կնոջ իւրում»: Հնարավոր է դարձել մտքի համարձակության այս չափը, երբ կարելի է Մարիամ անունով մահկանացուի պատվին եկեղեցի կառուցել և կոչել Աստվածածին՝ ազատ ընկալելով Աստվածամոր հետ զուգահեռի ենթաշերտերը:

Հաջորդում է Մամիկոնյան սերունդների հերոսական գործերի վիպական նկարագիրը, և գեղարվեստական կառույցի մեջ երևում են Մուշեղ-Վահան-Սմբատ-Վահան ժառանգական անցումները, որ իր չորս ճյուղերի սերնդափոխությամբ հիշեցնում է նաև «Սասնա ծռեր» էպոսի կառուցվածքը՝ Սանասար և Բաղդասար-Մեծ Մհեր-Դավիթ-Փոքր Մհեր, և որտեղ կան արձագանքները 4-րդ դարի Մուշեղի և 5-րդ դարի Վահանի կերպարների: Պատմական հիմքը Մորիկ-Խոսրով հարաբերության ու դրա արձագանքների ընթացքն է. Նիխորճեսը սպանում է Որմիզդ թագավորին, սրա որդի Խոսրովը փախչում է Հունաստան, ապաստանում Մորիկ կայսեր մոտ և նրա օգնական զորքով գալիս ու նվաճում է հայրական գահը: Մշո, Տարոնի ու Սասունի իշխան Մուշեղ Մամիկոնյանին Դվինում Հայոց մարզպան է կարգում և հետևում ուրիշ գործերի: Նիխորճեսը ութսուն հազարանոց զորքով հարձակվում է Մուշեղի երեսուն հազարանոց ոչ մեծաթիվ բա-

նակի վրա: Սկսվում են հայ-պարսկական ընդհարումներն ու պատերազմները, որոնցում Մամիկոնյան զորավարները միշտ հաղթանակ են տանում, ինչպես էպոսի դյուցազունները: Այդ հաղթանակներն ու հետևանքները հաճախ դաժան են լինում, ինչպես այս դեպքում, երբ Մուշեղը Նիխորձեսին հաղթելուց հետո, «վեր ամբարձեալ զմուրճն, իջուցանէր ի վերայ գագաթանն, և ուղեղն ցնդեալ ընդ քիթն իջանէր... Եւ կտրեալ զգլուխն՝ եղ ի մաղախ իւր»: Մուշեղի հաղթանակը ոչ միայն ուրախություն է բերում Խոսրովին, այլև կասկած, մանավանդ գործում է նաև հույների նենգությունը, թե «արքայի մահու սպառնայ Մուշեղ»:

Սեբեոսի պատմածն այստեղ ներկայացվում է բանահյուսական գունավորումով. Խոսրովը որոշում է դավադրորեն սպանել Մուշեղին և հանդիպում է նշանակում: Բայց Խոսրովի *հույրը* տեղյակ է պահում Մուշեղին, և սա *հառասուն* իշխանի հետ զինված ու ծիավոր գալիս է թագավորի վրանի մոտ. «Եւ ամենայն խստութեամբ տուեալ պատասխանի, և լոյս ածեալ զմահու դարանն, թքակոծէին զնա», այնքան, որ Խոսրովը նույնիսկ վախենում է: Այնուհետև Մուշեղը բարոյական դատ է անում հույների նենգությանը՝ նրանց ևս դյուցազունի նման ահաբեկելով. «Կամեցայք դուք սպանանել զիս նենգութեամբ. արդ մի զարթուցանեք զառիժ՝ որ ի քուն է, և մի զգայլ՝ որ զիւր բարսն մոռացեալ է. ապա թէ ոչ, այն որ զութսուն հազարսն յաղթահարեաց, կարող է և զեթանասուն հազարսն սատակել»: Սպանվում է Մորիկը, և Խոսրովը գնում է նրա մահվան վրեժն առնելու, առաջարկում է, որ Մուշեղը ևս գնա իր հետ: Վերևում ներկայացված հարաբերություններից հետո հասկանալի է, որ Մուշեղը մերժում է, և Խոսրովը իր քեռորդի Միհրանին ուղարկում է Մուշեղի վրա՝ հրամայելով նրան Տարոնից Պարսկաստան տանել, հավատը «կործանել և զկոծնաւորսն սպանանել»: Արդեն ծերացած Մուշեղը օգնության է կանչում որդուն՝ Վահանին, 4-րդ դարի իր անվանակից հերոսի նման շեշտելով, թե երկար տարիներ պատերազմների մեջ է եղել, «և սլաքով են սրբեալ զարիւնն ի ճակատէս փոխանակ քրտան», իսկ հիմա թուլացել է արդեն:

Նույն կերպ Վահանը, 5-րդ դարի իր անվանակցի ավանդապատում արձագանքը լինելով, նրա նման քաջ է, խորամանկորեն խելոք: Ինչպես 5-րդ դարի Վահան Մամիկոնյանը պարսից Պերոզ արքայի հետ կարողանում է դաշնակից խաղալ և հաղթական կռիվներ տանել,

այնպես էլ այս Վահանը դաշն է կնքում Միհրանի հետ և. միամիտ թվացող ընթացքի մեջ, անընդհատ պատուհասում թշնամուն. խոստանում է նրա ձեռքը տալ Մուշեղին և չորս հազար զինվոր է պահանջում, որոնց Օձ քաղաքում բաժանելով տների մեջ՝ գլխատում է, հետո հայերին կազմակերպում է փախչել և հետապնդող պարսիկներ քաշել դեպի քաղաք ու կոտորել այնտեղ, իսկ ինքը գնում է «դաշնակից» Միհրանի մոտ, ասում, որ պարսիկները գրավել են քաղաքը, և նոր օգնական զորք է պետք, ու այդպես անընդհատ կոտորելով՝ ի վերջո սպանում է նաև Միհրանին, կտրում քիթը, նախկինում կրած բոլոր դառնություններին ի պատասխան՝ այս քայլերն ամփոփում է իր տոհմին բնորոշ արժանապատիվ խոսքերով. «Դո՛ւ ես նախատել զԱստուած, դո՛ւ ես, որ զկրոնաւորսն իմ, զսիւնսն աշխարհի զենել ետուր: Եւ պատառեալ զփորն, և ետ ծառային հանել զլերդն և դնել ի բերանն»: Միհրանի կնիքով կարողանում է հավաքել պարսիկ շատ նախարարների, փակել մի տաճարում ու մերկացնել և հետո՝ «ետ բերել զգլուխն Միհրանայ, և կախել ընդ յերդն, և ցուցաներ նոցա և ասէ. Այս այն գլուխն է, որ խորհեալ էր զՍուրբ Կարապետն հիմն ի վեր առնել»: Այրում է բոլորին՝ հիշեցնելով. «Դուք մերկ էք և ցրտացած»: Խոսքով թագավորը այս Գայլ Վահանի վրա է ուղարկում Վախտանգին, որը հնազանդություն և հարկ է պահանջում և ստանում Վահանի նույնաոճ պատասխանը. «Վատ և թոյլ անձիդ Վախթանկայ, ի խոչքորոց դասուց, որ զաղբս ճաշակեն, ողջոյն...Թէ սեր եկիր արկանել, զկինդ ընդէ՞ր ածեր ի հետ. մի՞թէ որդիս խնդրես յերանաց մերոց» և այլն:

Եթիկան և կանոնը Միջնադարի հիմնաշերտերից են և բխում են երկնային ու երկրային դասային բաժանվածության, հիերարխիզմի փաստից ու գիտակցությունից: Ինչպես նկատում ենք, ժողովրդական մտածողության ազատությունը պարզորոշ խարխլում է դա: Կարող է դեր խաղացած լինել նաև պետականության՝ ավելի քան երկդարյա կորստի արդյունքը: Հիշենք, որ 4-րդ դարի Մուշեղը կռվի դաշտում չսպանեց թշնամի Ուռնային, և նրա դասային ընկալումն ու բացատրությունը լիովին հասկացավ Պապ թագավորը: Իսկ 7-րդ դարում նաև պարսից երկարատև իշխանության ու դաժանությունների հանգամանքը հերոսներին մղում է համապատասխան քայլերի: Այդպես վարվում է մանավանդ 5-րդ դարից այստեղ «բերված» Գայլ կոչվող Վահանը, ով էպոսային ժառանգականության «հերթափոխը» հանձ-

նում է իր որդի Սմբատին: Հիշենք կրկին, որ ժողովրդական մտածողությանը բնորոշ է ժամանակատարածական ետևառաջությունը և տոհմաժառանգային «խառնաշփոթը»։ 7-րդ դարի հայտնի Սմբատը Բագրատունյաց տոհմից էր, որ Հովհանի գրքում Մամիկոնյան է, և նրան պիտի հաջորդի կրկին Վահան անունով որդին:

Ահա, Սմբատի հայր Վահանը, ով իր վերջին կռվում պարսիկ հզոր Ասուրին հղած կոչ-հայիոյանքի մեջ ասել էր, որ ինքը իսկապես գայլ է և պիտի կոտորի հակառակորդի ոչխարներին, միաժամանակ ծերության պարտադրանքով «ծայն բարձեալ ասէր. Ու՞ր ես, Սմբատ որդեակ, հաս յօգնականութիւն»։ Հաղթական կռվում Սմբատը կտրում է Վախտանգի գլուխը, իսկ երբ պարսիկ զինվորները փորձում են փրկել գլուխը՝ այն իրար փոխանցելով, նա դյուցազունին բնորոշ մանկական պարզությամբ գոչում է. «Այ տիրատեաց պարսիկ, զգլուխ քո ընդէ՞ր ոչ ետուր փոխանակ տեառն քո»։ Հայերը սպանում են անխնա, թշնամու քիթն ու ականջները կտրում, լցնում մաղախը, և վերջում «համարեալ զքիթսն, գտան սպանեալ պարսիկ ԻԴՌ (24000)»։ Հետո Սմբատը համարձակ պահանջ է դնում Խոսրով թագավորի առջև՝ հինգ տարվա հարկը և պատճառած վնասները հատուցել, «թէ ոչ գամ ճ մարդով ի վերայ քո և զամենայն պարսիկս գերեալ ի Տարօն ածեն»:

Անվերջ հաղթական կռիվների դյուցազնական դրսևորումներից է այն, որ Սմբատի սուրը արյունից մի անգամ քարանում է պատյանում, թշնամին գիշանգդի նման ոգևորված շրջապատում է, բայց օգնության է հասնում պատանի Վահան որդին՝ սգալով, թե՛ «Կա՞յ այն տառապեալ հայրն իմ ծերունի, եթէ փոխեցաւ առ Տէր ի հանգիստ: Իսկ Սմբատ լուեալ ասէր. Սուրբ Կարապետն ինձ ի թիկունս հասաներ, և ես ի պարսից մեռանէ՞ի»: Եվ սկսեցին կոտորել «մինչև ի մուտս արևուն», որի արդյունքը հայտնի հիպերբոլիկ պատկերն է. «Կերան գազանք զմարմինս դիականցն և գիրացան: Կուզ կերեալ՝ ուռաւ որպէս զարջ. եւ աղուէս հպարտ եղև քան զառիւծ. գայլ, քանզի շատակեր էր, պայթեաց, և արջ, քանզի զոր ուտէն՝ չմնայ առ ինքն, ի սովոյ մեռաւ. անգեղք, քանզի ազահք էին, նստան և այլ ոչ կարացին վերանալ. մկունք, քանզի շատ կրեցին ի ծակսն, ոտքն մաշեցան» և այլն:

Ոճի այս «նատուրալիստական» ցուցադրանքը՝ հայիոյալից խոսքերով ու դաժանորեն կտրտված մարմնամասերով, կարելի՞ է դիտել որպես յուրօրինակ «ռաբլեականության» կանխավիճակ՝ նույն գաղափարական նպատակադրման տարրերով: Եվ դա ուղղված է

մարմնի նորովի արժևորման ենթատեքստին, որ եվրոպական 16-րդ դարում արտահայտվում է գիրության-շատակերության մարմնեղեն ինքնաբավության ցույցերով, իսկ հայոց 7-րդ դարում հաղթանակի գրավական է դառնում նույնքան բնախոսական մանրամասների ոչնչացումով: Արդեն բավարար չէր չարի նկատմամբ միայն հոգևոր-բարոյական հաղթանակը, պիտի առաջնայնությամբ հաղթեր կամ ոչնչանար մարմինը՝ մերկ այրվող, մուրճի հարվածից գանգը բացված, ուղեղը ցրված, միզակի հետ սիրտը դուրս եկած, բացած փորից լյարդ ու թոքը հանած, կտրած գլուխը մաղախը նետած կամ երդիկից կախած, քիթն ու ականջը պոկած և այլն: Սա ոչ թե մարմնամերժությամբ հոգևոր մաքրագործման ու կատարելության ձգտման արդյունք է, այլ հակադարձաբար մարմնի արժևորում, եթե անգամ այստեղ զգալի մնան քաղաքական շեշտը և բանահյուսական շերտը: Հովհան Մամիկոնյանը, նմանողական ոճի ինչ-ինչ երանգների պահպանումով և ժողովրդական մտածողության ազատ ներառումներով, անհատական ոճային առաջընթաց է պայմանավորում գեղարվեստական խոսքի նման կառույցներով, որտեղ պատմագրությունը շատ առումներով հեռանում է իր ժանրային սահմաններից և գեղարվեստի արտահայտման հենք է դառնում:

ՄՈՎՍԵՍ ԿԱՂԱՆԿԱՏՎԱՑԻ

Պատմիչի անձը, հակումը դեպի Հայոց հոգևոր-մշակութային կյանքը. Յոթերորդ դարի այս պատմիչի կյանքի ու գործունեության մասին կցկտուր տեղեկություններ պահպանվել են իր իսկ «Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի» գրքում: Հայտնի է, որ նա «Հայոց Արևելից կողմանց» Ուտի գավառի Կաղանկատույք գյուղից է, 7-րդ դարի քաղաքական անցքերը նկարագրել է ականատեսի ստուգությամբ: Հավանաբար եղել է Աղվանից Վիրո կաթողիկոսի մերձավորներից, որը և նրան հնարավորություն է տվել մասնակից լինելու կաթողիկոսի և խազարների հրամանատարի հանդիպմանը, որի շատ մանրամասներ, ինչպես կտեսնենք, պատկերավոր ներկայացնում է պատմիչը: Պատմական դեպքերը հասնում են 10-րդ դար, ինչը հիմք է տվել հեղինակին համարել այդ դարի գործիչ: 10-րդ դարի պատմիչներ Հովհաննես Դրասխանակերտցին և Ուխտանեսը որպես սկզբնաղբ-

յուր են օգտագործել Մովսեսի գիրքը: Մխիթար Գոշը այդ գրքի հեղինակ է համարում Մովսես Դասխուրանցուն: Որքան էլ այդպիսի անուն մինչև 12-13-րդ դարերը հայտնի չի եղել, հետագայում ոմանք հենց Դասխուրանցուն են համարել Աղվանքի պատմության հեղինակը: 13-րդ դարում Կիրակոս Գանձակեցի պատմիչը գրքի հեղինակ է համարում Մովսես Կաղանկատվացուն: Այն, որ այս պատմիչը 7-րդ դարի դեպքերի ականատեսն է, կարելի է համարել անվիճելի: Ուստի հավանական է մտածել, որ 10-րդ դարում Աղվանքի պատմությունը շարունակել է Մովսես Դասխուրանցին, որով և փաստորեն ամփոփվել է այս երկրամասի պատմությունը:

«Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի» գիրքը ևս ինչ-ինչ տարակարծությունների հիմք է տալիս: Ըստ էության այն ընդգրկում է Մեծ Հայքի երկու նահանգների՝ Արցախի և Ուտիքի, մասամբ նաև Փայտակարան նահանգի պատմությունը: Հին աղբյուրներում այս երկրամասը կոչվել է Հայոց Արևելից կողմանք: 387 թ. առաջին մեծ բաժանումից հետո Սասանյան Պարսկաստանը, թուլացնելու համար իրեն ենթակա Արևելյան Հայաստանը, նրա այս նահանգները՝ Արցախը և Ուտիքը, նաև Փայտակարանը մտցրեց Աղվանից մարզպանության մեջ, որն ավելի թույլ էր և ավելի շատ էր իր ենթակայության մեջ: Հետագայում Աղվանից աշխարհը, նաև պարսից նենգ քաղաքականության հետևանքով, բավականին ինքնուրույնացավ Հայաստանից, քաղաքական և անգամ էթնիկական ինքնուրույն գծեր ձեռք բերեց, բայց հոգևոր-մշակութային առումով միշտ մնաց հայկական՝ ունենալով համարյա այնքան, կամ քիչ ավելի ինքնուրույնություն, ինչ ամեն մի խոշոր նախարարություն Մեծ Հայքի տարածքում, մի բան, որ բնորոշ է ավատատիրական հարաբերություններին ընդհանրապես: Մանավանդ Աղվանքի հոգևոր-մշակութային կյանքի որոշիչը միշտ եղել է Արցախը, նրանց եկեղեցին հայ առաքելական եկեղեցու մի թևն էր: Բոլոր այս քաղաքական ու մշակութային հարաբերությունները՝ Աղվանքի խիստ պայմանական ինքնուրույնությունը ոչ միայն պարսից, այլև հայոց նկատմամբ, մշակութային կապն ու նույնությունը Հայաստանի հետ, Կաղանկատվացու Պատմության ընդգրկումն ու բովանդակությունն են՝ ուղղակի կամ ենթատեքստային դրսևորումներով: Եվ որքան էլ պատմիչը տեղական հայրենասիրության դրդումներով, ինչպես կոեսնենք, երբեմն ինչ-ինչ հակադրություններ է տեսնում Հայոց և Աղվանից միջև, փորձում շեշտել իր երկրամաս-

սի և նրա որոշ գործիչների առավելությունը, միևնույն է, միշտ ակնհայտ է մնում նույն աշխարհաքաղաքական տարածքի և մանավանդ հոգևոր-մշակութային միասնականության հանգամանքը:

«Աղվանից աշխարհի պատմությունը» բաղկացած է երեք մասից, սկսվում է աշխարհի արարումից, այնուհետև հայ ժողովրդի ծագման համառոտ անդրադարձն է և այս հարաբերության մեջ՝ Աղվանքի պատմությունը: Հիմնական սկզբնաղբյուրներն են 5-րդ դարի հայ մատենագիրները, որոնցից պատմիչն օգտվում է նույնիսկ քաղվածաբար՝ բերելով նմանողական ոճի յուրօրինակ համադրություն: Օգտագործել է նաև ժողովրդական ավանդագրույցներ: Գրքի առաջին մասը պատմական առումով մեծ արժեք չի ներկայացնում, վերաշարադրվում են հայտնի դեպքերը մինչև 5-րդ դարը, մեծ տեղ է տրվում հրաշքներին ու տեսիլքներին, նահատակ սրբերի հրաշագործություններին, նշխարների գյուտերին, քրիստոնեության տարածմանն ու Մաշտոցյան գրերի ստեղծմանը և ուսուցմանը՝ որպես Աղվանքի լուսավորության գործոնների: Առավել արժեքավոր են Վաչագան Բարեպաշտի գործունեության, նրա կողմից Կանոնների սահմանման, քրիստոնեության ամրապնդման, մեծ տարածում գտած աղանդների հալածման մասին պատումները, նաև ընդհանրապես վանքերի ու եկեղեցիների վիճակի, ժողովրդի ու հոգևորականության փոխհարաբերության, եկեղեցուն տրվող տուրքերի տեսակների ու չափերի, վանքերի ու եկեղեցիների տերերի իրավունքների և նման այլ խնդիրների մասին տեղեկությունները: Անմիջապես պարզ է դառնում պատմիչի հակումը՝ մանրամասնելու կրոնական և եկեղեցական խնդիրներն ու պատմությունները:

Պատմական առումով որոշակի է երկրորդ գլխի արժանիքը, քանի որ նյութն առնչվում է հեղինակի ապրած ժամանակաշրջանի հետ և կարևոր է դառնում ոչ միայն Հայաստանի ու Աղվանքի, այլև հարևան երկրների պատմության համար: Նկարագրվում է խազարների արշավանքը, Աղվանքի գրավումը, նրանց և պարսիկների կռիվները, հոների արշավանքները, նրանց սովորույթները, պարսկաբյուզանդական պատերազմները, Ջիվանշիրի գործունեությունը: Այս գիրքը միակ աղբյուրն է, որից իմանում ենք Հայոց Արևելից կողմանքում իշխող Եռանշահիկների և Միհրական տների առաջացման ու գործունեության պատմությունը: Երկրորդ գլխում է բերված նաև Դավթակ Քերթովի Ողբը Ջիվանշիրի եղերական մահվան առթիվ: Կաղան-

կատվացու գիրքը կարևոր աղբյուր է ոչ միայն այն դեպքերի համար, որ Հերակլ կայսրը խազարներին հանում է Պարսկաստանի դեմ, և նրանց արշավանքն անցնում է Աղվանքի վրայով, այլև Հերակլի ու Խոսրովի մղած պատերազմների, վերջինիս կործանման և Կավատ Բ-ի գահակալության պատմության համար, մանավանդ վերջինը, ինչպես կտեսնենք, տրվում է վիպական մանրամասներով:

Երրորդ գլխում նկարագրվում են արաբական արշավանքները, Հայաստանում և Աղվանքում՝ ընդհարումները, մանավանդ Դվինի կռիվը: Արաբական տիրակալությունը և հետագա համառոտ տարեգրումները՝ կրկին կրոնակեղեցական մեծ ծավալով, արդեն վերագրվում է Մովսես Դասխուրանցուն: Այստեղ անսպասելի և սկզբնաղբյուրային փաստ է այն, որ երեք հազար հոգուց բաղկացած ռուսական մի զորամաս անցնում է Դերբենդը, հայտնվում Անդրկովկասում, մոտ 944 թ. հասնում Աղվանքի Պարտավ մայրաքաղաքը:

Հայդասական պատմագրության նմանողությունը որպես սկզբունք ունենալով՝ Կաղանկատվացին Խորենացու գրքի կառուցվածքային տրամաբանությանն է ենթարկում իր աշխատանքը, Եղիշեի նման մեծ տեղ է տալիս կրոնական խնդիրներին ու զեղումներին, նրա պես զգացմունքային է, երբեմն՝ բանաստեղծական, փորձում է շեշտել կրոնի քաղաքական իմաստը, Փարպեցու տված՝ Արարատյան դաշտի նկարագրության նման է ներկայացնում Աղվանքի բնությունը, իր սիրած հերոսներին՝ Ուռնայր, Վաչագան, Վաչե, Ջիվանշիր, կերպավորում է բարու ներքին ու արտաքին էթիկետի չափանիշներով՝ Բուզանդի նման դիմելով նաև վիպական մանրամասների:

Այս պատմիչի անթաքույց նպատակներից մեկը եկեղեցու և կրոնի ծավալում ներբողն է, որը ազգային ինքնահաստատման հիմունքներ էլ ունի, միտված է անընդհատ ցուցադրելու Հայոց և Աղվանից եկեղեցիների նույնականության գոյաբանական դերը: Ահա թե ինչու է պատմիչը ցուցադրական ցավով արձանագրում Վրաց եկեղեցու անջատումը, և նրանց Կյուրոն կաթողիկոսին «անօրեն» և այլ խիստ որակումներ է տալիս, դա հասցնում քաղկեդոնականության մերժմանը՝ միշտ ցույց տալով Աղվանից եկեղեցու հավատարմությունը. «Խռովութիւնք և հերժուածք բազումք ի կողմանս կողմանս գիտնաւորաց և տգիտաց լինէին, մարտ և մրցումն Յունաց և Հայոց. և աշխարհն Աղուանից անվրդով մնայր յայնցանէ», և միշտ ու Վրաց եկեղեցու անջատումից հետո էլ «Աղուանք ոչ քակտեցան յուղղա-

փառութենէ և ի միաբանութենէ Հայոց»: Եվ այս գիրքը ներծծվում է կրոնախոհական գեղումներով, աղոթքադավանանքային մեջբերումներով, որոնք ծավալի մոտ մեկ երրորդն են կազմում. միայն քաղկեդոնականության դեմ հատվածը 50 էջից ավելի է, մոտ 20 էջ Վիրո կաթողիկոսի հետ կապված կրոնական գեղումներն են: Անգամ պատմական ու էպիկական հատվածներում, ինչպես օրինակ, Հերակլ կայսեր թշնամանքը Խոսրովի դեմ, հոների օգնության ձեռքբերումը, կռիվը և հաղթանակը, ներառում են 10 էջից ավելի կրոնական գեղումներ, նույնքան ծավալուն է նաև Ջիվանշիրի աղոթքը և այլն:

Մի շարք հասկանալի պատճառների կողքին այստեղ կարող է դեր խաղացած լինել նաև այն, որ պարսից քաղաքական դավերով Մեծ Հայքից աշխարհաքաղաքական առումով առանձնացած Հայոց Արևելից կողմանքը ենթարկվում է հարավի մշակութային աղարտանքին, բավականին կայուն արմատներ են գցում հին հավատալիքներն ու դրանցից ածանցվող դիվային աղանդները, մոգային գուշակումները, նաև արևելյան զրույցների մտվածքները, որոնց արձագանքը, ինչպես կտեսնենք, ներառվում է նաև պատմիչի ոճի մեջ: Դիպուկ վկայություն է այն, որ Վաչեն, ով Ուռնայր արքայի պահանջով՝ «առաջ լեալ էր քրիստոնեա ընդ հայրենի աւանդիցն, անօրէնն Յազկերտ արար բռնութեամբ զնա մոգ»: Կամ՝ Պերոզ արքայի ժամանակ, երբ կրկին ուժեղանում է մոգերի իշխանությունը, անգամ «ընդ նոսին և Վաչական առ բուռն սաստիկ չարութեան թագաւորին ականայ հաւանէր մոգութեանն»: Պատմիչը երկու դեպքում էլ ստիպված է կարևորել վերապահումը, թե Վաչեն շարունակում էր պահել իր հավատը և կյանքի վերջում գահը թողեց ու անցավ ճգնալեցնադության, իսկ Վաչագանը «միշտ թաքուն աղոթում էր»: Այս իրավիճակում բնական է լույսի սպասումը արևմուտքից՝ բնօրրան Հայաստանից: Ահա, Վաչագան Բարեպաշտի ներբողի մեջ Կաղանկատվացին շեշտում է. «Գովութիւնն ոչ ինչ նուազ գոլ վարկանեմ, քան զարևմտականին տիրող Կոստանդիանոս կայսր, կամ զԱրշակունին Տրդատիոս Հայոց Մեծաց փրկութեան գտող, զի և մեզ արևելեացս սա եղև դուռն լուսոյ աստուածագիտութեան և բազմազան բարեաց օրինակ»:

Մեծ Հայքի գոյաբանական իմաստը տեղային «ինքնուրույնության» մղված Հայոց Արևելից կողմանքի մեջ ցուցադրվում է նաև «Աղուանք» անվան ստուգաբանությամբ: Հետևելով Պատմահորը՝ Կաղանկատվացին նշում է, որ Արշակունի առաջին արքա Վաղարշա-

կը Զաբէթի ժառանգներից Սիսական տոհմից կարգեց մեկին՝ «Առան անուն որ ժառանգեաց զդաշտս և զլերինս Աղուանից... Եւ աշխարհն յաղագս քաղցրութեան բարուց նորա անուանեցաւ Աղուանք, վասն զի աղու ծայնէին զնա վասն քաղցրութեան բարոցն»։ Այս ամենով հանդերձ՝ տեղային սնափառությունը երբեմն ստիպում է պատմիչին՝ հակադրություն տեսնել Զայոց և Աղվանից միջև՝ ներբողելով երկրորդի գործիչներին։ Դա նկատվում է, օրինակ, Ուռնայրի կերպարում։ Բուզանդի գրքից հիշում ենք, թե ինչպես է պարսից կողմն անցած Ուռնայրին պատժում Մուշեղը՝ չսպանելով նրան։ Կաղանկատվացին, նշելով, որ Ուռնայրը Շապուհի քրոջ ամուսինն է, ավելացնում է, թե նա Զայաստանի մեջ հաղթության նշան կանգնեցրեց. «Եւ էր Ուռնայր արքայ Աղուանից քեռայր Շապիոյ Պարսից արքայի՝ քաջագոր այր որ ի մեծամեծ պատերազմունս զհոյակապ անուն ժառանգեաց, ի մեջ Զայաստանեայց նշան յաղթութեան կանգնել»։ Այս ներբողը անմիջապես հիմնավորվում է նաև հայոց լույսի հետևողությամբ՝ քրիստոնեության ընդունումով, որ պատմիչի համար միշտ առաջնային է. «Ամնու և զվերստին ծնունդն ի Սրբոյն Գրիգորէ Զայոց Լուսավորչէ, գայ լուսազգեստեալ ի Սուրբ Զոգլոյն՝ առաւել լուսաւորէ զԱղուանս»։ Նույն կերպ Ջիվանշիրի բացարձակացման շերտերում ինչ-ինչ կոնֆլիկտներ են ներկայացվում հայերի հետ. Աղվանքի թագավորի հեղինակությունը տարածվում է ամենուր, հունաց կայսրն է ձգտում նրա բարեկամությանը և պարգևատրում նրան «հավիտենական թագավորի խաչով», իսկ երբ «հայոց նախարարները և զորավար Զամազասպը տեսան, որ այդպիսի երկնավոր պարգևը նրանոտ է գտնվում, խիստ նախանձեցին»։ Միաժամանակ հայոց և վրաց նախարարներից շատերը «մտածում էին իրենց սերունդից նրան կին տալ», և Ջիվանշիրը ընտրում է Սյունյաց տոհմից մի օրիորդի։

Ոճական համադրությունը և գեղարվեստը. Տարբեր ազգերից բաղկացած, քաղաքական այլևայլ ճնշումների ենթարկված և միշտ Զայոց հոգևոր-մշակութային լույսին ձգտող Աղվանքի մասին պատմող հեղինակը հավանաբար չէր կարող խուսափել աշխարհայացքային ու ոճամտածողական տարազանությունից, որն զգացվում է անընդհատ՝ և դեպքերի տարեգրման, և վիպական մանրամասների մեջ։ Այդ համադրականությամբ է որոշվում Մովսես Կաղանկատվացու «Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի» գործի գեղարվեստական առանձնահատկությունը։ Կապող օղակը հոգևոր-մշակութային

լույսն է, որի կարևոր խորհուրդներից է, օրինակ Մաշտոցյան գրերի և Ավարայրի պատմական ու գեղարվեստական գնահատականը: Այս հարաբերության մեջ խորհրդանշանային դերակատարում ունի Արցախը, որին, որպես կանոն, կցվում են «լեռնակողմն» կամ «յամուր գաւառ» մակդիրները: Չնայած իր իսկ Գրիգոր Լուսավորչի կողմից քրիստոնեության տարածմանն ու Ամարասի հիմնումին, նաև այն բանին, որ Վաչագանը «գտաներ և զամենասուրբ նշխարս Գրիգորի և գյոյժ հռչակելոյն Զեփսիմեայ և Գայիանեայ ի Դարահոգ գեօղմ՝ որ է ի նահանգին Արցախայ», մոգության ու կախարդական հավատալիքների քայքայիչ շորշոփները հասնում են նաև այստեղ. Վաչագանը «հրաման տայր այնուհետև Արցախամուր աշխարհին իւրում ծառայութեանն ի բաց թողուլ զդիւապաշտութեան կարգս», որը հակառակ առումով ազգային նշանակություն ուներ այնքան, ինչքան նոր կրոնի հաստատումը:

Ահա այս մշակութային ներհակությունների ազդեցությունը իր հետքերն է թողնում նաև պատմիչի ոճական ինքնատիպության վրա, երբ կրոնախոհական պատկերավորության մեջ ներառվում են արևելյան գրույցներից եկած կենցաղային, առօրյական տարրեր՝ իրենց բաց իրեղենությամբ: Խոսում է նահատակ Գրիգորիս կաթողիկոսի (նրան, ում Վատնյա դաշտում ծիու պոչից կապելով սպանեցին) մասունքների որոնման դրվագը: Որոնողների մեջ «մի անապատական մեզ հյուր եկավ...Լվանալով ոտքերը և մի քիչ ճաշակելով՝ ելավ այդ տեղում քուն մտավ: Ապա շտապ վեր կացավ, տեղնուտեղը խաչ պատրաստեց և կանգնեցրեց տեղում»: «Մի այլ աբեղա հյուր եկավ, ու մենք կարգադրեցինք ճաշ տալ նրան. մինչդեռ նա հաց էր ուտում, իսկ մի մանուկ գինի էր մատուցում բաժակով, գյուղում աղմուկ-աղաղակ բարձրացավ: Մենք բոլորս նրան մենակ թողինք ու գնացինք դեպի աղմուկը: Մեր գնալուց հետո հյուրը վեր է կենում, բաժակն առնում ու գնում», վաճառում է այն, դրա փողով սովորում դպրոցում, և մի անգամ «երագում տեսնում է, որ սպիտակ հագուստով, խիստ ահավոր կերպարանքով մի եպիսկոպոս աթոռի վրա նստած է այն խաչի մոտ»: Զոգեկան տառապանքներից ազատվելու համար գնում է Երուսաղեմ և վերադառնալով՝ ցույց տալիս մասունքի տեղը:

Այս գրուցային պատումին ներդաշնակվում են կրոնական հրաշապատումները. այնտեղ, ուր որոնումներն էին ընթանում, «երկիր պատառեր՝ և ընդ պատռուածն ճրագ լուցեալ երևէր, և բոց ճրագին յեր-

կուս բաժանեալ բուրեր ի վեր. և ասէ ցաբեղայն որ զնշանն ցուցանէր, թէ երթան պատմեն արքայի (Վաչագանին) զնշանդ զոր ցուցեր ինձ. և նա ասէ՝ երթ և պատմեա: Եւ գայր այրն առ արքունիս, և թուր թէ արքայ ի քուն իցէ, և ինքն չիշխէր զարթուցանել» և այլն: Հրաշապատումի և առօրյայի ավելի ցայտուն համադրման օրինակ է իրավիճակի շարունակությունը, և փաստը ոչ միայն հեղինակի, այլև ընդհանուր աշխարհայեցողական առաջընթացի վկայություն է, երբ հարկ է լինում սովորական մարդկային կենցաղի մասնիկ դարձնել հրաշքը, երբ դոգման ներքին բացասման է գնում շարժման ու փոփոխման բաց տեսանելիությամբ: Այսպես՝ մասունքը գտնելուց հետո «Առաքինասէր թագաւորն՝ հոլանեալ և բահ ի ձեռն առեալ՝ քաջաբար առնէր զբրածն. նա և բարեսէր և յոյժ հաւատացեալ թագուհին զխինձ մատուցեալ թագաւորական զգեստու ի հողոյն կրէր փութապէս»: Ուրեմն՝ մի կողմից սրբի մասունքի հետ առնչվող տեսիլապատումը, մյուս կողմից՝ քնած թագավորին արթնացնելու տարակուսանքը, և այն, որ արքան բահը ձեռքին, կիսամերկ հող է փորում, իսկ թագուհին կրում է հողը՝ օրինակ դառնալով իշխաններին ու նրանց կանանց: Եվ միշտ՝ այստեղ ու այլ դրվագներում աստվածային լույսի տեսիլքն է հաստատում հրաշքն ու իրողությունը: Մի այլ օրինակ. Ուտյաց գավառից Թագուհի անունով տիկնոջ Քրիստոսասեր նահատակությունից հետո «յանկարծակի նշան զարմանալի երևեալ ի Տեառնէ, ակն յայտնի *ամենեքեան տեսանէին* լոյս սաստիկ ծագեալ ի տեղւոջն, ուր սուրբն վկայեաց»:

Հրաշապատումի և կենցաղորեն «նյութականացված» տեսարանի համադրությամբ են կառուցված Վիրո կաթողիկոսի հետ կապված դրվագները: Բնական է, որ նրա բնութագիրը պիտի տրվի բարու կանոնական խտացումներով, առանց կերպարային անհատականացման հոգսի. «Այր հանճարեղ և իմաստուն, զօրաւոր ի բանս իմաստութեան, և լեզու նորա իբրև գրիչ երագագրի ի պատմութիւնս խօսից խորհրդականաց և ի մտաւոր խօսս թագաւորաց և մեծամեծաց»: Դրամատիկ հատվածներից մեկը կապվում է խազարների արշավանքի հետ, և անընդհատ նկատելի են ականատեսի պատումի գեղարվեստական մանրամասները, խոսքը նաև երբեմն հասնում է պերճաբանության. «Յայնժամ գոչեաց գազանն ահագին ի վերայ նոցա, որսացաւ և եղձայց բաւական կորեանց իւրոց, ելից զմօրիս իւր որսով և զզօրս իւր յափշտակութեամբ...Եւ անկանէ ստուէր խա-

ւարային ի վերայ բնակչաց քաղաքին, լուծան հօդք անդամոց նոցա, թուլացան բազուկք նոցա»: Կանոնականության հակումը հասնում է շեշտված հրաշապատումի. թշնամին հետապնդում է նաև կաթողիկոսին. «Լարեցին զաղեղունս ի վերայ նորա յիրս դառնութեան: Յայնժամ սքանչելի շնորհք Սուրբ Խաչին, զոր ունէր ընդ իւր, անջրպետեաց ի մէջ նորա և թշնամեացն»: Մարգարեների վկայակոչումներով հիմնավորվող հրաշքին հաջորդում են իրական քայլեր, թշնամու անբանականությունը մերժող «նատուրալիստական» կենցաղային պատկերներ: Վիրո կաթողիկոսը որոշում է ընծաներով հաշտություն ու հնազանդություն խնդրել, նրա իմաստուն պահվածքը գրավում է թշնամուն, որոշում են նրան հատուկ պատվի արժանացնել: Եվ հյուրասիրության ժամանակ ահա թե ինչ են տեսնում կաթողիկոսն ու իր մարդիկ. մեծ կոնքերը լցված էին «յանսուրբ անասնոց» մսով, որ ձեռքերով հանում ու խժռում էին՝ նույն ամանի աղաջրի մէջ պարբերաբար մտցնելով մատները, միևնույն բաժակով երկու կամ երեք հոգի գինին կամ ուղտի ու ձիու կաթը լցնում էին «յանյազ որովայն իւրեանց իբրև ի տիկս ուռուցիկս» և այլն: Հյուրերը նրբորեն հրաժարվում են նույնն անել, և այդ թանձրածոյից միտքը մաքրելու միակ ուղին մնում է կաթողիկոսի աղոթքն ու հոգևոր ներիմաստավորման ապրումը:

Կաղանկատվացու «Աղվանից աշխարհի պատմության» մէջ որևէ գործչի հետ կապված դրվագը՝ կրոնական, պատերազմական, թե այլ բովանդակության, անկախ իր մեծ կամ փոքր կարևորությունից՝ վերածվում է գրուցանովելային անցումներով աչքի ընկնող գեղարվեստական ինքնուրույն ստեղծագործության, որի մէջ բարիչար կանոնական սահմաններով հանդերձ՝ ընկալելի են կերպարները, տպավորիչ է զգացմունքայնությունը: Օրինակ՝ Հերակլի և Խոսրովի թշնամանքի, վերջինիս գահընկեցության դրվագում երևում է քաղաքական դավերի, կերպարային խոր հակադրությունների, հերոսի դրամատիզմի գեղարվեստական ուժը: Հերակլ կայսեր օգնության դիմումին հոների թագավոր Ջեբու Խաքանը պատասխանում է շահավետ համաձայնությամբ և ընտիր հեծյալ ու աղեղնավոր զորք է ուղարկում: Լսելով ծայներ՝ «մեծ թագաւորն Խոսրով՝ յարուցեալ իբրև զհեղեղ անհուն, կամ որպէս առիւծ ընդդէմ որսորդաց և իբրև արջ որդեկոտոր», խորամտորեն փորձում է ցույց չտալ «զերկնչիւն իւր յերեսաց նորա», և մնում է հպարտ: Հաջորդում են փոխադարձ հոխոր-

տանքներ, ահաբեկվածությունը թաքցնող խոսքովն ասում է. «Եթե յաղթել ոչ կարասցես՝ իսկ մեռանել ընդէ՞ր ոչ»: Հոները արշավում են հունական զորքի առջևից, «և եղեն իբրև զփոշի, զոր տանի մորիկ»։ Պարտության հեռանկարն զգացող պարսիկ մեծերը երկմտում են, թե «մինչև յե՞րբ հոսեսցին վտակք արեանցս», և որոշում են խոսքովի փոխարեն գահին նստեցնել նրա Կավատ որդուն։ Պատմահոգեբանական այս իրադրությունը պատմիչին մղում է խոսքովին ձոնած կանոնիկ ներբողի։ Կավատը Հերակլի աջակցությամբ մեծ զորքով գալիս է հոր վրա, պարսից կողմում շատերը «օրհնէին զԿաւատ և ասէին. «Արքայ, հաւիտեան կեաց»։ Ամբոխի աղմուկը լսելով՝ խոսքովը հարցնում է, թե «զի՞նչ են ձայնք կողմանցն այնոցիկ»։ Բոլորը լռում են, և նա կրկնում է հարցը ու ստանում վեհերոտ պատասխան. «Զի՞նչ են անկարգ հնչմունք բարբառոցն։ Եւ նոքա ասեն. Քանզի կամի թագաւորել փոխանակ քո որդի քո Կաւատ, և ամենեքին ընթանան առ նա»։ Երկխոսական վիճակը ձեռք է բերում լարվածություն և ընկալելի հոգեբանական անցումներ. թագավորը «բախտեալ զկուրծս՝ հեծելով ասէր. Վայ ինձ, եղուկ եմ ես»։ Դրվազը ամբողջանում է որպես վիպական պատում, հայերի համար նենգ թշնամու կերպարն անգամ ձեռք է բերում մարդկային գծեր, դառնում դրամատիկորեն ազդեցիկ։

Սովսես Կաղանկատվացու ոճամտածողական այս յուրահատկությունները ընդգծվում են, իհարկե, Ջիվանշիրի կերպարում։ Նրա ուժը և արտաքին ու ներքին հմայքը ընդունում են նաև հարևան հզոր տիրակալները. նրանք պատվում են Ջիվանշիրի «գերահռչակ» և միշտ «ծայրափառեալ» անձը, ընծաներ ուղարկում նրան հարավից ու արևմուտքից, և այդ ամենին նա միշտ պատասխանում է. «յԱստուծոյ է զօրութիւն և փառք իմ»՝ անշուշտ աղոթքային ընդմիջարկումներով և պատմիչի ներբողով շաղախված։ Պերճաբանության հակումով բացարձակացման այս միտումը դուրս է գալիս մարդկանց աշխարհից, մեծ տարածականություն ստանում. Ջիվանշիրին երկրպագում են անգամ կենդանիներն ու գազանները։ Եվ հրաշապատումը կրկին ներառում է իրական-մարմնեղեն եզրեր. հզոր փիղն է գալիս, «որոյ գերանաձև սրունքն որպէս զլեռան» բարձր պահում էին հսկա մարմինը, իսկ երկար պատիճի նման վայր կախած կնճիթը «այսր անդր ստէպ դարձուցանելով, զտուրևառութիւն շնչոյն ընդ խռչափողն արտաքս հեղիով...ահաբեկ զարհուրանօք դողումն ուներ զքնութիւն մարդոյ»։ Այս պատկերային իրեղենությունը զուգակցվում է միշտ

բարձր վերացարկմանը՝ պերճաբանության ու բառակուտակումների կանոնիկ հնարանքներով:

Ահա դավադիր սպանությունից առաջ բնության մեջ Ջիվանշիրի զբոսանքի նկարագրությունը, ուր զգալի է նույնիսկ խրթնաբանությունը. «Ջի ի ժամ տապակեզ աւուրցն առեալ գերահրաշ պետականին զազատազարմ տոհմն ի հովիտս բարձրաբերձ լեռանցն՝ բերկրէր», և անսպասելի հայտնված նենգ մարդասպանը՝ «լցեալ վիրագային զազանութեամբ զայրագնեալ վիրաւորէր զամենայն մարմինն նորա, և իբրև զթիւնաւոր օժ խածանող սրտմտութեամբ նրանակոտոր և վաղակաւոր խոցոտմամբ՝ անխայաբար յերկիր ընկենոյր զիւր տէրն»:

Տպավորիչ ազդեցիկություն ստեղծելու ոճային այս համատեքստում, բնական է, որ ներառվում են բառային կուտակումներ, հոմանիշային պեսպետություն. «Ըշտապեցաւ, տագնապեցաւ, տարակուսեցաւ առաւել քան յաւուրս Յոբայ արդարոյ. ժողովեաց և գումարեաց զգօրսն իւր», կամ՝ «Սկսաւ մրմռեալ, ելանել, տարածանել և ապականել զղաշտս և զլերինս», և կամ՝ «Վառեցան, բորբոքեցան և այրեցան իբրև փուշք ի մեջ հրոյ»։ Պատկերավոր մտածողությունը նույնպես գեղարվեստական կառույցի մեջ է ներկայացնում աշխարհի երկատվածությունը բարի-չար էթիկական հիմունքներով. «Իմաստունք նոցա յիմարեցան, քաջք նոցա վատեցան, սպառնալիք նոցա դադարեցան, նահատակք նոցա դողեցան, բազմութիւնք նոցա սակաւացան»։ Պատկերը տպավորիչ-ընկալելի է դառնում նաև Վաչեի ներբողի մեջ, ուր կրկին առկա է «տիեզերականացման» հակումը. «Եթէ զլուսինն ածից քեզ յօրինակ՝ յոյժ ծիծաղելի է իմաստնոց՝ երկրտասան անգամ ի տարւոջն վիժած, ժանտակոծ, մանգաղաձև, կիսագունտ, խոնաւալից, կիսալոյս, հիւանդոտ, գիշերագնաց, խաւարասէր, լուսատեաց, չղջկանման, պակասընթաց, հրատանջ»։ Խիստ բանաստեղծական այս մակդիրներին հարադրվում է հակառակը. «Իսկ դու լիալայն, բարձր, աւետաբեր, հրեշտակակերպ, ուրախարար, քաջալերիչ, պայծառ, գեղեցիկ քան զամենայն հասակակից ընկերս քո»։ Անկախ ճոռոմաբանության հակումից՝ պատկերի առաջին կեսը կամ լուսնի հետ համեմատությունն ու լուսնի բնութագիրը ընկալելի է և բովանդակությամբ համապատասխան տրամադրություն ստեղծող։ Իսկ հաջորդ հատվածում Վաչեի բնութագրման ձևը ուղղակի բարու և լավի վերացարկված կանոնիկություն է, որտեղ, որպես կանոն, անհատական հատկանիշները կարևոր չեն:

Իրական, ոչ վերացական բնութագրման միտումը կա նաև Աղվանքի բնության նկարագրության մեջ, ուր զգալի է Փարպեցու կողմից Արարատյան դաշտի պատկերման կնիքը՝ կենսասիրության և գեղեցիկի այսաշխարհային ընդգծումներով. «Բարեվայելուչ և ցանկալի է աշխարհն Աղուանից՝ ամենագիւտ շահիւք և բարձրաբերձ կոհակօք Կովկասայ: Եւ գետն մեծ Կուր՝ հեզասահ գնացիւք բերելով յինքեան զձկունս մեծամեծս և մասունս, ճեմելով գայ անցանէ և անկանի ի ծովն Կասպից: Եւ որ շուրջ զնովան են դաշտք՝ գտանի ի նոսա հաց և գինի շատ, նաւք և աղ, ապրեշում և բամբակ և անբաւ ձիթենիք» և այլն:

Այսինքն՝ հերոսների կերպավորման և բանաստեղծական պատկերավորման հատվածները, ինչպես և «Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի» գրքի կառուցվածքը ցույց են տալիս, որ Մովսես Կաղանկատվացին նմանողական ոճի ցուցադրանքի մեջ որքան էլ մեծ ծավալով ներառում է կրոնախոհական կանոնական տարրեր, դիմում հերոսների բացարձակացման հնարանքների, բայց ի հարկի օգտագործում է իրական կերպավորման հոգեբանական շերտեր ևս, նաև թշնամու կերպարում, նույնքան անթաքույց է ներկայացնում արևելյան զրույցների կենցաղային նստվածքը և պատկերների իրեղենությունը՝ թանձր գունավորումներով: Գուցե դա էլ է նշանակություն ունեցել, որ հայ գրականության մեջ աշխարհիկ անձնավորությանը ձոնված առաջին բանաստեղծական երկը ամփոփված է Կաղանկատվացու Պատմության մեջ: Արդեն իսկ գեղարվեստորեն նկարագրելով Ջիվանշիրի դավադիր սպանությունը՝ պատմիչը մեջ է բերում նրա պալատական բանաստեղծ Դավթակ Քերթոզի Ողբը ամբողջությամբ:

ԴԱՎԹԱԿ ՔԵՐԹՈՂ

Նրա մասին գիտենք ընդամենը այն, ինչ հաղորդում է Կաղանկատվացին: Եղել է պալատական բանաստեղծ, լավ է իմացել ոչ միայն քրիստոնեական գրականությունը, այլև անտիկ մշակույթը: Ողբի սկզբում դիմում է աստվածային խոսքի գիտակ ոգուն, որ հիշեցնում է «առ մուսային» հայտնի դիմումածև: Իսկ Ջիվանջիրի ներքոդի մեջ կա նաև այսպիսի պատկեր. «Վարէր զկառս *Urtsi* ի մէջ աստեղացն»: Այսպիսով՝ 7-րդ դարի այս բանաստեղծը առաջին անգամ գրում է սովորական աշխարհիկ-քաղաքական գործչի, իրական մարդու մասին գեղարվեստական ստեղծագործություն՝ «Ողբ ի մահն Ջևանջիրի...», որտեղ օգտագործում է ծայրակապի ինքնատիպ հնարանք. յուրաքանչյուր բանաստեղծական տուն սկսվում է հայոց այբուբենի հերթական տառով, այսինքն՝ այն կազմված է 36 տներից: Հեղինակը ներկա է եղել մինչև թաղումը եղած իրավիճակին և թաղման արարողությանը, լսել ողբարկուների սգո երգերն ու փառաբանությունները և իր երկի հիմնականում կանոնիկ կառուցվածքի մեջ ներառում է նաև ժողովրդական «լալաց երգի» տարրեր:

Ողբի բովանդակային երեք մասերից առաջինում վերոհիշյալ դիմումից հետո համաժողովրդական սգո նկարագրությունն է. չէ՞ որ «երկրի պաշտպանը» այլևս չկա, բոլորի վրա անեծք է թափվել: Սուգը դառնում է համատարածական, երբ «արևելյան աշխարհի մեծ բեկումն» ու երկրում հնչող «կործանման աղաղակը» ստիպում են, որ «երկրածինքս ամենայն ողբասցեն ընդ իս», քանի որ ամբողջ «մեծասքանչ տերութիւն»-ը կործանվեց, «հրաշալի պետութեան ճառագայթ»-ը շիջեց: Սուգը համադրվում է ներքոդին, և կանոնական պահանջը ստանում է բանաստեղծական ինքնատիպ արտահայտություն. իշխանը «էր նստեալ որպէս առիւծ ի մորուռ», «Նիրհէր ի մարմին այլ հոգւոյն արթնութեամբ»: Գնալով նկատելի է դառնում նաև իրական ընկալելիությունը.

Պայծառ րո արփին էր մեզ լոյս անմուս,

Ոհ թէ զինչ գիտեր խաւար թխդահոծ...

Ներքոդը ծավալվում է նույն տարածականությամբ. Ջիվանջիրի անունը սփռվել է ամբողջ աշխարհով, համբավը հնչում է աշխարհի չորս ծագերում, և տիեզերքն է գոլում նրա իմաստությունը. «Ընդ ամենայն երկիր ել համբաւ նորա. //Եւ ի ծագս աշխարհի ծաւալեցաւ

անուն նորա»։ Անգամ հունաց կայսրն ու հարավի իշխաններն էին տենչում տեսնել նրան։ Բայց շատ են մարդու մեղքերը. և այս ողբային վիճակը իրենց բոլորին հասավ չարի ծնունդի ձեռքով, որը մեծ իշխանի հովանավորյալներից էր։ Ահա և՛ զգացմունքների, ապրումի հախումն ընթացքը «խառնում է» ողբ-պոեմի կառուցվածքային կանոնը, իրար են փոխատեղում ողբը, ներբողն ու անեծքը՝ մեծ մասամբ վերացարկումների մեջ, երբ գեղարվեստական ազդեցությունը մեծացնելու համար կարծես կարևորը իրական դեպքի կամ կերպարի բնութագրական ճշմարիտ որոշակիությունը չէ, այլ դրանց խորհրդանշված վերապրումը, քանի որ ներքին ուժն ու ձգտումն է ուսանելու մեծ ազդակը, որը ևս միջնադարականության կանոններից է։

Բովանդակային պայմանական հաջորդ շերտը չարագործի նկատմամբ տածվող անարգանքի խոսքերն են, նզովքը, անեծքը։ Բնականորեն այս հատվածում պատկերն ավելի իրեղեն է դառնում. թող այդ «չարի ծնունդին» և «անօրէնութեան որդուն» անեծքը պարուրի, միշտ նրա ճանապարհը փակվի, ծորի ազդավները սլանան դեպի նա, և վայրի գազաններն սպասեն նրան, որդեր ու մկներ ծնվեն նրանից, որ՝

Աղեկէզ տշորմունմ բորբոքեալ ի նմա՝

Կեցեն առժամայն զսիրաստան մարմին նորա։

Ոչ բանական ոճիրի անչափելիությունն ընդգծվում է՝ անեծքի իրագործման կրողներ դարձնելով չարի խտացում կենդանիներին ու զեռուններին, որ պատկերն ամփոփվի մարդասպանի մարմնի դաժան աղավաղումներով. ձեռքերը, որ բարերար տիրոջն սպանեցին, և ոտքերը, «որ կոխեցին զհրաշալի պատկերն», թող «ուրկածին ախտիւն» գոսանան, ցեցը նրա մարմինը խոցոտի, օձի թույնը նրա վրա հեղվի։ Ոչինչ, սակայն, չի մեղմում կորստի անսահմանությունը, և կրկին հաջորդում են ողբին համադրված ներբողները՝ նորից նույնպիսի վերացարկումներով։ Մեծ իշխանը «ճշմարիտ խաղաղութեան ճրագ» էր, որ «Յառներ ի քնոյ իբրև կորիւն առիւծուց», և այլն, և հիմա՝

Վերացաւ մեր թագ, վերացաւ աթոռ.

Եւ փառք վայելչութեան ընդ քեզ թաղեցաւ...

Թխպամած գիշերը ծածկեց նրա դեմքը՝ անփարատելի ստվեր նետելով յուրայինների վրա։ Հեղինակը տագնապահար այրվում է, երբ բարձրագահ աթոռը թափուր է տեսնում։ Զիվանշիրի հեռանալը մխի-

թարության ճանապարհը փակեց, և բոլորի աչքերը միայն արտասուքի աղբյուրներ են թորում:

Բովանդակային հաջորդ շերտը կապվում է էպիկական հատվածների կամ դեպքի նկարագրության հետ, որը կրկին պետք է ընդունել պայմանականորեն, քանի որ փաստը ևս ներկայացվում է վերացարկուններով, որտեղ կարևորը բարոյաէթիկական գնահատումներն են՝ միշտ ընդգծված զգացմունքայնությամբ: Այսինքն՝ կոնկրետ նկարագրին՝ թե ինչպես, ինչ ողբերգական մանրամասների անցումներով տեղի ունեցավ նենգ սպանությունը, փոխարինում են շատ ավելի պատկերավոր համեմատությունը, բանաստեղծական հնարանքները, որոնք կոչված են անընդհատ շեշտելու կորստի անսահմանությունը.

*Գլորեցաւ վէմն կենդանի և հգոր,
Եւ դարիսդն ամրութեան խորհակեցաւ,
Աճարակն բանաւոր տաղալեցաւ,
Եւ ցանկն շինութեան խրամաճեալ փակեցաւ:*

Ձուգահեռաբար միշտ նկատելի է նաև կանոնի վերացարկունը. թշնամիները «Ջանգիւտ կորստեան փորեցին խորխորատ, //Ձի զիովիվն բարի ընկլուզեսցեն ի մմա» և այլն: Բավականին սեղմ է իրական եղելության պատկերային անդրադարձը, որով փաստորեն ամփոփվում է բուն էպիկական պատումը.

*Լաւեաց զաղեղն իւր բանասարկու թճնամին,
Չարաչար խոցոճմամբ հասոյց ի վերայ...
Խարդավանող խորհրդօք տալեալ մեկուսի,
Եւ անողորմ խոցոճմամբ վիրաւորեաց զվեհազնըն:*

Դավթակ Բերթողի «Ողբ ի մահն Ջեւանշերի» երկը, այսպիսով, պահպանելով միջնադարյան ողբի կանոնական շերտեր, առանձնանում է նյութի ընտրությամբ, բանաստեղծական հնարանքների ինքնատիպությամբ, քնարական տարրի գերակայությամբ և մի շարք առումներով կարևոր քայլ է հայ քնարերգության մեջ: Ի վերջո, Դավթակն էլ ուսանում է այս աշխարհի փառքի ու մեծության «սնոտութիւն»-ը՝ «Քն զսնոտութիւն նորին նոր ուսեալ, //Թէ չունի երբեք ումեք աստ մմալ», ինչպես որ 7-րդ դարի մյուս նշանավոր բանաստեղծ Կոմիտաս Կաթողիկոսն է հաստատում, թե «սնոտի է անցաւոր մեծութիւն»՝ իր երկի համար բովանդակային այլ ընդգրկում ունենալով:

ԿՈՄԻՏԱՍ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ

Հայ հոգևոր-մշակութային կյանքի նշանավոր դեմքերից է, 7-րդ դարում՝ եկեղեցու հայտնի գործիչ: Սեբեոսի վկայությամբ՝ նոր եկեղեցի կառուցելու համար երբ քանդում են Ս. Յոնիփսիմեի մատուռը Վաղարշապատում, գտնում են նահատակված Կույսերի մասունքները, հրաշքը համընդհանուր ցնցում է առաջ բերում, իսկ Կաթողիկոսի գերբնական-միստիկ ապրումները ծնունդ են տալիս բանաստեղծական քերթվածին՝ «Անձինք նուիրեալք»-ին: Հայոց հոգևոր երգերի մեջ այս գործն առանձնանում է մի շարք առումներով: Ազաթանգեղոսի Պատմության վկայություններ հիմքում պահելով, ունենալով նաև կրոնակեղեցական կանոնականության շերտեր՝ շարականը քնարերգական ինքնատիպ խտացում է՝ կերպարների իմաստավորմամբ և զգացմունքային հագեցվածությամբ, ուր կարևորը պատմիչի հաղորդած փաստերի կրկնությունը չէ: Կույսերի նահատակությունը վերապրումի տոնական հանդիսավոր վիճակ է ստեղծում. «Տօնեսցուք ըստուգութեամբ ի հնձանս նոցունց», «Ցնծութեամբ տօնեսցուք գլիշատակս նոցունց»: Կույսերը Քրիստոսի սիրուն նվիրված անձիք են, իմաստուն նահատակներ, որոնք այդ կերպ նաև «երկնաւոր զինուոր»-ներ են դառնում՝ Հայոց երկրի և բոլոր մարդկանց փրկության նվիրյալներ: Կանոնը շարունակվում է հոգու և մարմնի հակադրությամբ երկրորդի մերժումով.

*Մերժեցին զկարիս մարմնական կենցաղոյս,
Ձի ծանեան՝ եթէ երազ է և սուս դաժուճանք.
Ոչ հեճացան ի գրգանս փափկութեան.
Իմացան՝ եթէ սնոսի է և անցաւոր մեծութիւնս:*

Այս կյանքի անցավոր վայելքն ու գրգանքը «սուտ պաճուճանք» համարող կույսերը «հոգևոր անդաստանին» են ապավինում, ժուժկալությամբ «անթառամ պսակին» արժանանում: Բայց այս հոգևոր նվիրումը խաղաղ չեն կարող վայելել, որովհետև նրանց համար չարիք է դառնալու իրենց ու մանավանդ Յոնիփսիմեի մարմնական գեղեցկությունը: Երկու հակադիր կողմերի ինքնատիպ էթիկական համադրություն է ստեղծվում. իրենց համար մերժելի մարմինը միջավայրի համար միակ տեսանելին է, պարզապես ձգտումների առարկան: Եվ կանոնական նյութը ներառում է ինքնատիպ քնարերգական պատկերներ, որոնք կապվում են նաև մարմնական գեղեցկության ներքո-

դին բանաստեղծի անուղղակի վերաբերմունքով.

Գեղեցկութիւնք մարմնաւոր տայծառութեան ծերոյ

Յիմարեցոյց զթագաւորն և տակեան հեթանոսք

Ի գեղ սփանչելի աստուածասուր կուսանացն.

Տարփացեալ զուարթունքն ընդ մարդկան Տօնեցին:

Ամեն տեղից գալիս են, հավաքվում՝ «Քարոզել յայտնապէս զքնաղ տեսութիւն»։ Եվ որքան էլ դեպի Քրիստոս «անվնաս նայող» կույսերի համար հիմնականը միշտ հոգևոր կատարելությունն է, հանուն որի իրենց այդ գեղեցիկ դիտվող մարմինն անգամ կարող են «սուսերին մատնել», «մարմնական հեղգութեան»-ը փոխարինել «երկնաւոր արթնութիւն»-ը, միևնույն է, երկրավոր ձգտումների աշխարհը հասնում է մինչև յուրօրինակ գործարքի՝ մարմնեղեն գեղեցկության վրա։ Փաստորեն հիմք ընդունելով Ազաթանգեղոսի վկայությունը, ըստ որի՝ Դիոկղիտիանոս կայսրը իր նամակով պահանջում է կամ բռնել և հետ վերադարձնել կույսերին, կամ Տրդատին առաջարկում է տիրել նրանցից չքնաղագույնին՝ Յոնիսիմեին, բանաստեղծը այս աշխարհին բնորոշ մի ընդհանրացում է կատարում. թագավորները ձգտում էին գեղեցկագույնը գողանալ միմյանցից.

Լուան թագաւորք և լցան խնդութեամբ,

Որսալ յանձն առին զգաղսնի մեծութիւնն.

Պարզ և իրեաց խոսանային բանիւք,

Եւ ծածուկ հնարիւք գողանալ ի միմեանց:

Բնական է, որ այս իրավիճակն ու հարաբերությունները հանգեցնում են աներևակայելի մեծամարտի։ Մարմնական գեղեցկության պատկերը հասցնելով նրան, որ անգամ հրեշտակներն են տարվում դրանով՝ Կոմիտաս Կաթողիկոսը պատկերում է այդ գեղեցկության համար կռիվը, ոչ ազաթանգեղյան պատումի մանրամասներով, այլ շատ ավելի՝ պատկերային այլաբանությամբ, ուր հոգևորի հաղթանակը հիմնավորվում է շատ ավելի աստվածայինի հանդիսատեսությամբ, քան ուղղակի միջամտությամբ։ Պարզ է, որ կույսերի կամ տկար կանանց զենքը զորեղ թշնամու դեմ հավատն է ու հոգևոր ուժը։ Այս կռիվը զարմացնում է մարդկանց, հրեշտակներին և անգամ Աստծուն, ով խոնարհվում է՝ վերևից դիտելու դաժան մեծամարտը՝ «Քանզի էնն Աստուած ամենագոր զօրութեամբն //խոնարհեալ տեսանէր զհանդէս կուսանացն»։ Տպավորությունը իսկական բանակաների ճակատամարտի է մոտենում՝ երկնավոր և երկրավոր սահմանազա-

տումներով, և պարզ է, որ ընդգծվում է թագավորի պարտությունը, նրա մարմնական հզորության տկարացումը.

Թուլացան կորովի՜ հասածի՞զ աղեղանց,

Եւ սկաւ կանայք վառեցան զինու.

Թագաւորն յերձացեալ զօրութեամբ և փառօ՜

ի մանուկ ի կուսէն յարեալ ամաչէ:

Հաղթանակի հետևանքը լինում է կույսերի նահատակությունը, և այստեղ, ի տարբերություն Ագաթանգեղոսի, չի շեշտվում Տրդատի սիրահարվելը, Հռիփսիմեի մահից հետո՝ նրա տառապանքի հոգեվիճակը՝ իրենց մարդկային կարևոր ու իրական երանգներով: Առաջնայինը կույսերն են, որոնք իրենց նահատակությամբ դառնում են «զոհք փրկութեան»՝ «բառնալով զխաւար դիւապաշտ մոլորութեանց յաշխարհէ», նրանք եղան նաև «փրկանք անծանօթ աշխարհին» Հայոց: Քրիստոնեության մուտքը բերեց Հայոց վերածնունդը, «անձինք նուիրեալք»-ի միջոցով «Բարբառք երկնաւոր լցին զերկիր», իրենք, որ էին «Եւ ողկոյգք ճմլեալք երկնաւոր մշակին», կենսաբեր ուժ դարձան երկրի համար, որ Հայաստանն է: Ավելացնենք պարզապես, որ Կոմիտաս Կաթողիկոսի այս քերթվածը ևս հետաքրքիր օրինաչափությամբ կառուցված է հայոց այբուբենի հերթագայությամբ, ունի 36 բանաստեղծական տուն, որ կարծես յուրովի համադրում է փրկության ու ճանապարհի երկու լուսեղեն օրրանները՝ Քրիստոսի հավատն ու Մաշտոցյան գիրը...

ՂԵՎՈՆԴ ՊԱՏՄԱԳԻՐ

Պատմիչի անձը, գրքի ընդգրկումը և գաղափարական ուղղությունը. 7-րդ դարի նկատելի աշխուժացումը գիտության ու ճարտարապետության, պատմագրության ու քնարերգության բնագավառներում հաջորդ՝ 8-րդ դարում, արաբական լծի պայմաններում, կրկին փոխարինվում է մշակութային անշարժությամբ: Ութերորդ դարի քիչ թե շատ հայտնի անունը Ղևոնդ վարդապետն է: Հայտնի չեն նրա ծննդյան և մահվան թվականները և կենսագրական այլ տեղեկություններ: Մանկությունը հավանաբար անցել է Գողթն գավառում, ուսում ստացել է Դվինի կաթողիկոսարանում: Մոտավո-

րապես 790 թ. ծերունի պատմիչը ավարտած պետք է լինի Պատմութ-
յունը: Իր վկայությամբ՝ շատ դեպքերի ականատեսն է եղել, որոշ բա-
ներ լսել է նույնիսկ արաբ զորականներից: Հավանաբար եղել է նաև
Կոստանդնուպոլսում, ուր ծանոթացել է կայսեր նամակին, որտեղ
քննադատվում և մերժվում է մահմեդականությունը. իսկ նամակը
հիմնավոր մանրամասներով գետեղված է Ղևոնդի գրքում: Այս գիր-
քը գրվել է «ի հրամանէ տեառն Շապիոյ Բագրատունւոյ», և ընդհան-
րապես, պատմիչը վեր հառնող Բագրատունյաց հայացքների կրող
է: Ստեփանոս Ասողիկը նրա գիրքը ընդունել է որպես «Պատմութիւն
Ղևոնդ Երիցու», ճանաչվել է նաև որպես Ղևոնդ Վարդապետ:

«Պատմութիւն Ղևոնդեայ մեծի վարդապետի Հայոց» կամ՝ Ղևոնդ
Պատմագիր, «Պատմութիւն Արաբաց ի Հայս» վերնագրերով ներկա-
յացված աշխատությունը ունի պատմագիտական կարևոր արժեք ոչ
միայն հայերի համար, այլ նաև՝ արաբների, քանի որ 8-րդ դարում
արաբական պատմագրությունը դեռ ձևավորված չէր: Սկսվում է Մահ-
մեդի մահից՝ 630-ական թվականներից, և առաջին մասերում ուղղա-
կի սկզբնաղբյուր է 7-րդ դարի երկրորդ կեսի արաբների պատմութ-
յան. պատմվում է, թե ինչպես են Մահմեդի գաղափարախոսության
շուրջը համախմբվում արաբները, ինչպես են տիրում Պաղեստինին,
Ասորիքին ու Պարսկաստանին, ընդլայնում հարձակման ուղղութ-
յունները, մտնում են նաև Հայաստան, հասնում մայրաքաղաք Դվին՝
բերելով ավար, կոտորած, գերություն: Հունական իշխանությունները
չեն կարողանում դիմադրել, միայն հայոց Թեոդորոս Ռշտունի զորա-
վարը անսպասելի հարձակումներով հաջողացնում է շատ գերի ու
ավար ետ խլել:

Ղևոնդը մեկ առ մեկ հիշատակում է ամիրապետերին՝ իրենց իշ-
խանության տարիներով, զուգահեռաբար գրում նաև Հայաստանի
կառավարիչների, իշխանների գործերի մասին, նկարագրում այն
ավերն ու թալանը, որ արվել է Հայաստանում արաբների, հույների,
նաև հյուսիսային ազգերից խազարների կողմից: Ոչնչացվում է հայ
ազնվականությունը, բայց լինում են նաև դիմադիր կռիվներ: Պատ-
մագիտական առումով ամբողջական է արաբական խալիֆայության
կողմից Հայոց երկրի վերջնական նվաճման փաստը: Մանրամասն
նկարագրվում են զորավար Մուհամմադ Իբն Մրվանի արշավանքնե-
րը 7-րդ դարի վերջերում, երկարատև կռիվները, որոնց արդյունքը
երկրի ու ժողովրդի համար պատմիչը ներկայացնում է որպես «խո-

գերի ոտքերի տակ փխրված ցորենի խուրձեր»:

Ղևոնդի ոճը այս հատվածներում ընդհանուր առմամբ չափավոր-տարեգրական է, հեռու հրաշապատումային մանրամասներից, օգտագործում է ժամանակային հաջորդափոխությունը նշող կայուն ձևեր. «Ջայնու ժամանակաւ դարձեալ այլ հէն գայր ի վերայ զօրուն», «Եւ եղև յետ այսորիկ իբրև լուաւ...», «Յայնմ ժամանակի թափուր եղեալ աշխարհս Զայոց ի տոհմէ նախարարաց», «Ջայնու ժամանակաւ դարձեալ գրգռէր սիրտ զօրաւարին Մահմետի...», «Յետ այսօրիկ զօր բազում գումարէր Սրուան» և այլն:

703 թ. Վարդանակերտի կռիվը արաբների դեմ նկարագրվում է ականատեսի ճշտությամբ և մանրամասներով, պատմիչը փորձում է գաղափարական մեկնություն տալ ու բացատրել արաբների դաժանությունները՝ առանձնացնելով երկու էական պատճառ: Առաջինը կապվում է իսլամի պահանջի հետ՝ տիրել ուրիշների երկրներին, սպանել այդ ժողովուրդներին, վայելել նրանց երկրի «պարարտութիւն»-ը. «Ջպատուէր օրինադրին իւրեանց ունէին օժանդակ,...կերայք զմիս ընտրելոց երկրի և արբէք զարիւն զօրաւորաց»: Երկրորդ պատճառը հայոց իշխանական դասի վերացումն է՝ «բառնալ յաշխարէս Զայոց զտոհմ նախարարաց նոցին,...զի միշտ խոչ և գայթակղութիւն լինելոց են իշխանութեանս մերոյ»:

Ղևոնդի Պատմությունն առատ է այս ծրագրի և նրա երկու ընդգծված կետերի իրագործման կոնկրետ փաստերով: Երկիրը հայտնվեց անասելի հարկահանության տակ, հարկ էին պահանջում անգամ մեռածների համար: Ովքեր չէին ուրանում իրենց կրոնը, զանգվածաբար կոտորում էին, «ժանտ և ապարասան» Մուսե ամիրապետի հրամանով արաբները իրենց նետերի սրությունը ստուգում էին հայ կենդանի մարդու վրա: Ահավոր ոճիր է գործվում Նախճավանում. արաբ հրամանատարը իր մոտ է կանչում հայ նախարարներին իրենց հեծյալներով: Սրանք «ըստ օրինի պարզամտութեան իւրեանց վաղվադակի անդր հասանէին»: Զավաքվածներին երկու մասի են բաժանում, լցնում Նախճավանի և Խրամի եկեղեցիները և ողջ-ողջ այրում, շատերին էլ բանտարկում էին, նրանց հարստությունը հափշտակում, հետո կոտորում և այդպես «Յայնմ ժամանակի թափուր եղեալ աշխարհս Զայոց ի տոհմէ նախարարաց մատնէին որպէս զոչխարս ի մէջ գայլոց»:

Այս իրավիճակներում, բնական է, որ նորովի պիտի ընդգծվեր

կրոնի ազգային-քաղաքական իմաստավորումը, բայց նաև անթաքույց էր երեքդարյա անիշխանության ու պետականության կորստի գաղափարական նստվածքը: Մի կողմից հասկանալի համարելով արաբական անասելի դաժանությունների դեմ կռիվները, «մի նոր Ավարայր» առաջ բերելու ուժը, մյուս կողմից նկատելի է, որ այս պատմիչը շեշտում է նաև միայն զուտ անձնագոհության դրդիչներով կռվի անիմաստությունը: Պարզապես օրհասական վիճակներում կամ դրանցից ամենաանտանելիի ժամանակ հայ նախարարները «առնէին առ միմեանս երդմունս և դաշինս ուխտի՝ կեալ և մեռանել ընդ միմեանս», և այս երդումով պաշարում են Կարինը: Միայն Սահակի որդի Աշոտ Բագրատունին, «զի էր այր խոհական հանճարով, ոչ միաբանեաց ի գործ վնասակար աղէտին», նույնիսկ խրատում է չդիմել այդ ինքնասպան քայլին, երբ հռոմեացիներն անգամ չեն հանդգնում արաբների դեմ զենք հանել: Ավելորդ չի լինի հիշել, որ Ավարայրից առաջ էլ հույներն էին պարտվել պարսիկներից և չդարձան հայերին դաշնակից, բայց ոչ Եդիշեն, ոչ Փարպեցին այդ գոյամարտը չհամարեցին «վնասակար աղէտ»։ իսկ Բագրատունիները գուցե նույն «հրեական սթափ» դատողականությամբ այն ժամանակ չմասնակցեցին Ավարայրին: Նմանողությունը, այսպիսով, ոճական և այլ ընդհանրություններով հանդերձ, բերում է տվյալ ժամանակյա գաղափարական սահմաններ և սահմանափակումներ ևս: Եվ այս դեպքում որքան էլ Ղևոնդ Պատմագրի կողմից կա սթափ գնահատականը, նաև Բագրատունիներին համակարծիք լինելու ցուցադրանքը, կարևոր է անկումների շրջանի մտավորականի դիրքորոշումը ևս, երբ ազատության համար կռիվը համարվում է «վնասակար աղէտ», որի դեմ ելնողը դիտվում է որպես «այր խոհական հանճարով»:

Ինչ էլ լինի, ակնհայտ է արաբական օրհասի դեմ պատմիչի մղումը, որտեղ գաղափարական առումով անխուսափելի են կրոնահրաշապատումային դրվագները ոչ միայն պատմական փաստի, այլև դավանաբանական պայքար նշանակող թղթերի - նամակների մեջ՝ անկախ դրանց վավերականությունից: Օրինակ՝ բնորոշ շերտեր կան Օմար խալիֆի և Լևոն կայսեր նամակագրության մեջ, որը բանավեճ-հարցադրում-պատասխան-հաղթանակ կառուցվածքային անցումներով կազմում է 50 էջից ավելի: Արաբի առաջարկը՝ մեկնաբանել քրիստոնեական կրոնի մեջ որոշ մուս կետեր, աստիճանաբար բանավեճը հասցնում է թշնամանքի, և անխուսափելի դարձած պատերազմում

Լևոն կայսրը, հաղթանակ տանելով, Մսլիմի հոխորտանքին պատասխանում է. «Եւ արդ կենդանի է Տէր՝ զի որդի մահու ես դու, և ոչ ես արժանի կենաց. այլ որովհետև զդատաստանս իմ Տէր դատեցաւ և դարձոյց զանօրինութիւն քո ի գլուխ քո և զարիւն անձանց անմեղաց խնդրեաց ի ձեռաց քոց՝ ես ոչ մխեցից զձեռս իմ ի քեզ»: Մսլիմը, մարմնական տեսք ստացած աստվածային ուժից պարտվելով, ներում է հայցում, իր երկիրն է վերադառնում և խալիֆի կշտամբանքներին պատասխանում. «Ոչ կարէի ընդ Աստուծոյ կռուել»:

Աշխարհայացքային ու մտածողական այս ձևն այնքան է բացարձականում, որ Ղևոնդը ճակատամարտում տեսնում է զորքի առջևից գնացող մարմնեղեն հրեշտակների առաջնորդություն: Նրանք «մարմնական տեսլեամբ երևէին թշնամեացն», և Ավետարանով, մոմերով ու խունկով զորացնում էին յուրայիններին, և «յեղաւ արիւնն իրաւացի, թպէտ ոչ սրով մարդկան՝ այլ աներևոյթ սրով հրամանաւ Բարձրելոյն»: Աստվածային տնօրինության բացարձակացումը և մարդկային քայլերի խոհականությունը, դրանց միասնությունը Ղևոնդի համար աշխարհայացքային արժեք ունեն: Դրանց հակադրություն են դառնում աղետն ու թշնամու դաժանությունը, որոնք և ամբողջացնում են ողբային դրսևորումները՝ «Արդ ով արդէօք արժանաւորապէս ողբասցէ զթշուառութիւն աղէտիցն», կամ՝ «Արդ ո՞վ ոք առանց արտասուաց բերիցէ զանհնարին աղէտսն որ ժամանեաց նոցա» և այլն: Այս ամենի յուրովի ամփոփման դեր խաղացող հրաշքը շատ ավելի գուշակության տեսիլք է. «Եւ յառաջնումն ամի իշխանութեան նորա (Աշոտի) երևեցաւ աստղն զարմանալի տեսլեամբ վարսաւոր, զի ճաճանչ նշողիցն սիւնաձև յիւրմէն փողփողէր զլոյսն յետոյ ինքեան, զոր անուանեալ կոչէին աստղ գիսաւոր, որ եղև նշանակ սովոյ և սրոյ և մեծի սասանութեան»: Իսկ մարգարեներից մեջբերվող ոչ փոքրաքանակ կռահումները կոչված են բնության այդ կանխանշանները մեկնաբանել-հաստատել: Եվ եթե, ասենք, Ամովսի մարգարեության չորս կետերից երեքը խորհրդանշվել ու պարզվել է, ապա պետք է կրկին քննել-բացատրել՝ ոչ թե մարգարեության հաստատումը կամ կասկածը բացահայտելու համար, այլ գտնելու դեռևս չերևացածը, այստեղ՝ 4-րդ կետը:

Գեղարվեստական հատկանիշները. Ղևոնդ Պատմագիրը գեղարվեստական մանրամասների է դիմում ոչ միայն թշնամու գործած դաժանությունների, այլ շատ ավելի՝ կռիվների և դրանցում կեր-

պավորվող հերոսների մասին պատումներում: Արաբական արշավանքների և տիրակալության հենց սկզբից եղել են կռիվներ, հաջողություններ, որոնց գեղարվեստական արձագանքի մանրամասները բնական են Պատմության համատեքստի մեջ: Իր հերոսականությամբ և էպիկականությամբ առանձնանում է մանավանդ Վարդանակերտի ճակատամարտը: Վասպուրականի իշխանները 2000 հոգիանոց զորաբանակով հետապնդվում են 5000-ից ավելի արաբների կողմից և ստիպված պատսպարվում են Երասխի ձախ ափին գտնվող Վարդանակերտ ավանում: Պատգամավոր են ուղարկում թշնամու մոտ. «Ահաւաղիկ երկիրդ մեր առաջի ձեր է. ձեզ տուեալ է զբնակութիւնս մեր, զայգիս մեր և զանտառս, և զանդաստանս մեր. արդ ընդէ՞ր և զանձինս մեր խնդրէք: Թոյլ տուք մեզ գնալ ի սահմանաց մերոց»: Արաբները մերժում են, և հայերը օրհասական կռվի են մղվում, և պատմիչը ամեն ինչ ներկայացնում է վիպական մանրամասներով: Առավոտյան ժամերգությունից հետո հայերը շատ կանուխ անակնկալ հարձակվում են և սկսում սրի քաշել թշնամուն: Տրտաշունչ սառնամանիքը ևս օգնում է, սրից ազատվողները լցվում են սառցակալած Երասխի մեջ և ջարդոտված սառույցի տակ հեղձամահ լինում:

Հետագա դեպքերը գեղարվեստական մանրամասներով ցուցադրում են երկու կողմերի ուժն ու թուլությունը ամրակայող բարոյական նկարագիրը, հայերի մարդկային վերաբերմունքը թշնամու նենգ դաժանության դիմաց: Փախչող արաբներից 300 հոգի ապաստանում են Շուշան անունով տիկնոջ մոտ, նրանց հետապնդում է Աշոտի որդի Սմբատը: Հայ կինը, որ թշնամու զինվորներին «առեալ պատէր զվէրս և ողջացուցանէր և զգեցուցանէր հանդերձիւք», «բազում աղերսանօք» խնդրում է ձեռք չտալ նրանց: Ուղղակի հակադրություն է մի ուրիշ տեսարան. փախչողների մի ուրիշ խումբ մտնում է եկեղեցի՝ վստահ, որ այստեղ ապահով է իրենց համար: Հայերի կողմից պաշարումից և իրենց վիճակի անելանելիությունից հետո արաբ հրամանատարը խոստանում է հանձնել իր զինվորներին, եթե չսպանեն իրեն: Հայերը կատարում են այդ պայմանը, հետո հրամանատարին նավակով տանում են լճի խորքը, չեն սպանում, այլ ուղղակի գցում են ջուրը:

Ծանր հարկերն ու օրհասական վիճակը հայերին մղում են նոր ապստամբության, որի նախապատրաստությունը սկսում են Արտավազդ և Մուշեղ Մամիկոնյանները, նրանց են միանում շատ իշխաններ, բացի վերոհիշյալ Աշոտ Բագրատունուց, «բազում ի ռա-

միկ ժողովրդոց եկեալ խառնէին ի գունդն նոցա»: Այստեղ են նաև հոգևորականները. ամեն ինչ շատ է հիշեցնում Ավարայրը: Եվ որքան էլ Ղևոնդը կարծես համամիտ է այս կռիվը մերժող Աշոտի հետ, բայց Եղիշեի ոգևորության ու ոճի նմանողությամբ է նկարագրում հայերի նախապատրաստությունը, և Արժեշ ավանում 775 թ. տեղի ունեցած ճակատամարտը հերոսական վեհություն է ստանում, դիտվում որպես նոր «Վարդանանց պատերազմ»՝ անկախ ողբերգական ավարտից: Հոգևոր միասնականության ուժն է նկատվում զենքի կռվում. «Իսկ քաջայաղթ նահատակքն թէպէտ և նուագունք էին ի մէջ չարաշուք որսողացն՝ սակայն ոչ զանգիտեցին ի դառնաշունչ օրիասէն, այլ մինչ ի սպառ գունարեալք ոգևոլ չափ՝ մարզէին զմիմեանս բանիւք ասելով. «Քաջութեամբ մեռցուք ի վերայ աշխարհիս մեր և ի վերայ ազգիս, և մի տեսցեն աչք մեր կոխան ոտից լեալ պղծալի արանց զսրբարանս մեր»: Եղիշեի նման Ղևոնդը ևս հերոսականի ու ողբերգականի համադրությամբ է հիշում նահատակ նախարարների անունները, և երկու դեպքում էլ ինքնության ու ազատության համար կռիվը ստանում է ազգային գոյաբանական արժեք՝ անկախ պատմիչների գաղափարական դիրքորոշումից և կռվի ռազմաքաղաքական հետևանքներից:

Բնական է, որ նմանողությունը դեպքերի նկարագրության ու կերպավորման մէջ կարող է զգացնել տալ ոճական կանոնը, երբ էթիկետի մէջ երկրորդական է մնում անհատականացման սկզբունքը: Ներառվում են պարզ ոճական «կլիշե»-ներ, որոնցով արտաքին պատկերը մղվում է բարի կամ չար իմաստավորումների: Այսպես՝ Գրիգոր Մամիկոնյանը «էր այր երկիւղած յԱստուծոյ, եղբայրասէր և օտարասէր և դարմանիչ աղքատաց, և կատարեալ ի հաւատս աստուածապաշտութեան». Աշոտ պատրիկը էր «այր երևելի և նախամեծար ի մէջ նախարարացն Հայոց, ճոխ և պերճ յիշխանութեանն և ամենայն վարս երկրայինս զգաստ և առաքինասէր և ազնուական քան զամենեսեան և ծանօթ երկիւղին Աստուծոյ» և այլն:

Գեղարվեստական խոսքի կոնկրետ արտահայտչաձևերով և բնութագրական կերպավորումներով հանդերձ, որ փոխանցել է 5-րդ դարի պատմագրությունը, պիտի շարունակաբար պահպանվեն ոճական կանոնն ու «կլիշեն», որոնք առկա են նաև իրադարձությունների ներկայացման մէջ: *Հարձակում*՝ «Քանզի ըստ օդաթևն արագութեան յարձակեալք իբրև օձք թևաւորք յառաջեցին թշնամիքն». *դասե-*

րազմ՝ «...Ձբագումն առհասարակ կոտորէին, և մնացեալքն հեծեալ յերիւարս փախստական անկան յաշխարհն իւրեանց»։ *հարձակում և հարված՝* որպէս չարը բացասող բարութեան բնեռ, որպիսին է, օրինակ, Թեոդորոս Ռշտունին, որ «Երագաթն յարձակմամբ իբրև զխոյանալ արծուոյ հասեալ ի վերայ հինին եկելոյ...սատակէին զթշնամիսն», և «զսակաւ մնացորդսն թշնամեաց փախստական արարեալ՝ դարձուցանէին զգերեալսն, և զաւար և զկապուտ թշնամեացն ժողովեալ՝ դարձան խնդութեամբ»։ *նահաճակություն՝* «Լաւ համարեցան զմահ անձանց, քան տեսանել զկորուստ աշխարհիս և զանպատուքիւն եկեղեցեաց Քրիստոսի»։

Այսպիսով՝ ժամանակի անկումների գաղափարական արձագանքները կրելով՝ Ղևոնդ Վարդապետը կանոնականությամբ ու ոճական մանողությամբ, նաև շատ դեպքերի ու դեմքերի վիպական ավանդներով ու զգացմունքային հագեցվածությամբ պահպանում է դասական պատմագրության շարունակականության ոգին ու դասերը։ Ժառանգման ավանդները յուրովի շարունակվում ու զարգացվում են 9-10-րդ դարերի պատմագրության մեջ։ Նրանց համար հիմնական նյութ դարձած՝ արաբական լծի դեմ պայքարի և անկախության ձեռքբերման, պետականության վերականգնման ժամանակները կենսահաստատման նոր ազդակներ են բերում, բովանդակային լավատեսական նոր շերտեր, հեղինակային վերաբերմունքի նոր դրսևորումներ։

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Ժ – ԺԲ ԴԱՐԵՐՈՒՄ

10-12-րդ դարերում հինգդարյա դրամատիկ ելևեջումներով հարուստ ծանր ընդմիջումից հետո հայ պետականության վերականգնումը Բագրատունյաց կենտրոնաձիգ իշխանության, այնուհետև Կիլիկյան հայկական թագավորության և Հյուսիսային Հայաստանի կիսանկախ պետականության ձևերի մեջ խթանիչ ուժ է դառնում տնտեսական վերելքի, նոր քաղաքների զարգացման, արտաքին առևտրի և քաղաքները միջազգային կապերի հանգույցներ դառնալու համար: Դրսի լայն կապերով հիմնավորված աշխարհայացքի ընդլայնումը բերում է իր լավ ու վատ կողմերը, Հայաստանը արևելքն ու արևմուտքը կապող շղթայի միջակա օղակներից է և այդ հարաբերությունների մեջ է զարգացնում տնտեսությունն ու մշակույթը: Հզորացող Անին վերելքների ու վայրէջքների խորհրդանիշն է դառնում. խաղաղ կյանքի ու ճոխության ցուցադրանքի մեջ անթաքույց է բարոյական անկումը, ինչպես միշտ է լինում: Պատմիչները ցավով արձանագրում են հավատքի ու միասնականության կորուստը, այն, որ մարդիկ սովորում են եկեղեցի չգնալ, ոմանք էլ եկեղեցու մոտ չեն իջնում երիվարից և փող տալով՝ ստիպում են, որ քահանան դուրս գա և այստեղ օրհնի կամ թողություն տա: Զգալի են դառնում եկեղեցու դեմ շարժումները, շատ դոգմաների խարխուլումը:

Ձևավորվում են մարդու արժևորումների նոր սկզբունքներ, որոնք նաև ընդհանուր եզրեր են փորձում պահպանել պաշտոնական եկեղեցու կանոնների հետ, կամ այդ նորը պարզապես բնականորեն տեղավորվում է կանոնի մեջ: Բոլոր դեպքերում այս հակադրամիասնությունը մշակութային առաջընթացի հիմքեր է ստեղծում՝ անկախ այն բանից, թե այս նորը Վերածնունդ-Ռենեսանս կկոչենք, թե ոչ: Մարդը իրեն և իրենով հոգևոր ու նյութական աշխարհները ճանաչելու ուղիով ինքնահաստատման է գնում մի կողմից Կատարյալին մոտենալու և նրան ձուլվելով մաքրագործվելու ձևերի մեջ (Գրիգոր Նարեկացի), մյուս կողմից իր և այլոց դեմ ծանր վեճի ու բանավեճի միջոցով,

որը նրան մղում է հանրագիտական (Գրիգոր Մագիստրոս, Դով-հաննես Իմաստասեր): Գրական դրսևորումների մեջ դրանք կրկին ստանում են հոգու և մարմնի, զուգահեռաբար մարդու ներաշխարհի և արտաքին բնության պայքարի իմաստավորումներ՝ միստիցիզմի և ռացիոնալիզմի համադրական ճանաչողություն-ինքնահաստատում ուղիներով, որոնք անխուսափելի ներառում են կրկին մարդու ողբերգականության ընկալումներ, քանի որ ինչքան շատ ես ճանաչում և իմանում, այնքան ավելի է պարզվում, որ ոչինչ չգիտես:

Այս ամենի արդյունքում ծնված անհատապաշտական հիացքի և տրագիզմի զգացողության համադրությունը կարծես ստիպում է մարդուն՝ իր ուսերին ամռել աստվածային գործառույթ և միշտ մնալ որպես հոգևոր երևույթ՝ չազատվելով ավանդական՝ հոգի-մարմին ներհակությունից: Սա յուրովի հիմունք է դառնում արվեստի, գրականության ժանրային, բովանդակային, պատկերակերպարային առաջընթացի համար՝ շարժումը ուղղելով դեպի պայմանականության աստիճանական թուլացում, այսինքն՝ խորհրդանշից ու էթիկետի այլաբանությունից դեպի կոնկրետ իրականը, համադրականությունից՝ վերլուծականություն: Ամենից առաջ հիացքի ու ողբերգության ներդաշնակ ուղիներով ճանաչման ձգտող մարդու ինքնարտահայտման լավագույն ձև է դառնում քնարերգությունը, որը հայկական Միջնադարում ժանրաբովանդակային ինքնուրույնացման շարժվող գրական-գեղարվեստական խոսքի առաջին դրսևորումն է: Այդ սկիզբը նախանշող Նարեկացու «գրականացրած» *սաղը*՝ որպես գրական իշխող ժանր, ձեռք է բերում մոտիվականացվածքային տարազանություն՝ կանոնական ծիսակարգային տաղերից հետո սոցիալական ու քաղաքական տաղեր, «Տաղ գարնան», «Տաղ սիրո» և նման երկերի կողքին՝ «Տաղ քաջի Լիպարտին» պատմագեղարվեստական պոեմ հիշեցնող գործը: Մշակութային հետագա զարգացման սկիզբը ևս երևում է քննվող դարաշրջանի ետնարեկացիական շարժման մեջ:

Այս նույն դարաշրջանում տաղի, գանձի, շարականի կողքին հաստատվում է խոհախրատական ոտանավորը, գրականության աշխարհականացման կարևոր քայլ է նշում հանելուկը, ծնունդ է առնում կրոնախոհական, պատմագեղարվեստական պոեմը, միջնադարյան առակը համադրորեն բերում է նաև զրույցի, մովելի, հեքիաթի ժանրային տարրեր: Ինքնուրույնացող գեղարվեստական գրակա-

նությունը քայլ առ քայլ կտրու՛մ է պորտալարը պատմագրությունից: Եվ հենց այս շրջանում է, որ պատմագրությունը ավելի է մոտենում տարեգրությանը-ժամանակագրությանը, ուր նշվում է թվականը, և համառոտ տեղեկացվում են դեպքերը՝ առանց տրամաբանական և հոգեբանական, կամ այլ կապերի ու անցումների: Գրվում են Ստեփանոս Ասողիկի «Պատմութիւն Տիեզերական»-ը, Սամուել Անեցու «Հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց»-ը կամ ժամանակագրությունը, Սմբատ Սպարապետի կամ Գունդստաբլի «Տարեգիրք»-ը, Մատթեոս Ուռհայեցու «Ժամանակագրութիւն»-ը և այլն: Իհարկե, զուգահեռաբար շարունակվում են պահպանվել դասական պատմագրության գեղարվեստական ավանդները, որոնք պիտի հասնեն նոր ու նորագույն գրականություն: Այդ հատկանիշների կրողներն են մնում Հովհաննես Դրասխանակերտցին և Թովմա ու Անանուն Արծրունիները, նաև ուրիշներ:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԴՐԱՍԽԱՆԱԿԵՐՏՑԻ

Պատմիչի անձը, կապը նախորդների հետ. Որպես տվյալ ժամանակի հայոց կաթողիկոս՝ Դրասխանակերտցին բավականին տեղեկություններ է հաղորդում իր մասին ինչպես «Շար հայրապետացն Հայոց», այնպես էլ «Պատմութիւն Հայոց» երկերում, որոշակի փաստեր թողնում է նաև նրա ուշ ժամանակակից Թովմա Արծրունին: Ծնվել է 845-850 թվականներին Արարատյան գավառի Դրասխանակերտ ավանում: Հիմնավոր կրթություն է ստացել Սևանա վանքում՝ Մաշտոց կաթողիկոսի մոտ, ում հետ ազգակցական կապեր ուներ: Ինքնակրթությամբ խորացրել է ոչ միայն կրոնական ու աստվածաբանական գիտելիքները, այլև հիմնավոր ուսումնասիրել քերականական ու հռետորական արվեստ, փիլիսոփայություն: Վարել է բարձր եկեղեցական պաշտոններ, եղել «դրան եպիսկոպոս», ազգային-հասարակական գործունեությունը բուռն, երբեմն դրամատիկ է դարձել 897 թվականից, երբ ընտրվել է կաթողիկոս:

Հայաստանի համար քաղաքական բարդ ու դժվարին ժամանակաշրջան էր. 9-րդ դարի կեսերից արաբական կայսրությունն սկսում է թուլանալ, 850-852 թթ. հայերի ապստամբությունը կարևոր դեր է

խաղում պետականության վերականգնման ճանապարհին, Աշոտ Առաջին Բագրատունին ստանում է իշխանաց իշխանի, իսկ 885 թ.՝ նաև թագավորի տիտղոս: Բայց կարճ է տևում այդ հարաբերական անկախությունը, արաբները սպանում են հաջորդած Սմբատ Առաջինին: Այս բարդ իրավիճակում Յովհաննես կաթողիկոսը բուռն ճիգեր է թափում երկրի կայունության համար: Յուսուփին սիրաշահելու նպատակով թանկարժեք ընծաներով գնում է նրա մոտ, վերջինս կաթողիկոսին բանտարկում է, հետո պահում իր մոտ՝ հայերի ոգին թուլացնելու համար: Դրասխանակերտցին դժվարությամբ փախուստի է դիմում, անապահով վիճակը ստիպում է նրան անցնել Աղվանք, հետո՝ Վրաստան:

Հայաստան վերադառնալուց հետո դիմում է բյուզանդական կայսեր օգնությանը և Աշոտ Երկրորդ (Երկաթ) թագավորի հետ իրավեր ստանում գնալ Կոստանդնուպոլիս: Շատ լավ իմանալով նման այցելության դավանաբանական-քաղաքական վտանգը՝ դիվանագետ կաթողիկոսը արքային ուղեկցում է մինչև Տարոն, ետ գալիս Մանյա այր, մեկ տարի հետո վերադառնում Դվին: Նրա փոթորկալից կյանքի խռովքը դեռ երկար շարունակվում է. Նսըր ոստիկանից խույս տալով՝ առանձնանում է նախ Գեղա բերդում, հետո՝ Սևանա կղզում, գնում է Բյուրական, հետապնդող արաբները այստեղ կոտորում են շատ հայերի, կաթողիկոսը ստիպված հեռանում է Բագարան (Աշոտ Բռնավորի մոտ), արտաքին վտանգի ու ներքին պառակտումների լարված վիճակը պատճառ են դառնում, որ նա ընդառաջի Գագիկ Արծրունու առաջարկին և մեկնի Վասպուրական (Հիշենք Մուրադանի «Գևորգ Մարզպետունի» վեպի Յովհաննես կաթողիկոսի կերպարը): Մահացել է Ջորափորում, հավանաբար 929 թվականին:

«Պատմութիւն Հայոց» երկի կարևոր արժանիքները բավականին գնահատված են: Գիրքը գրել է ծերության հասակում և ավարտել մահից մի քանի տարի առաջ. ենթադրվում է, որ պատվիրատուներն են եղել Աշոտ Երկաթը և Գագիկ Արծրունին: Գլուխների բաժանված չէ, բայց պայմանականորեն կարելի է երկու մաս տեսնել. առաջինը հորենացու նման սկսում է հնագույն առասպելներից, նախորդներին խիստ համառոտելով՝ հասցնում մինչև 9-րդ դարի կեսերը, որից հետո, որպես ականատես, գրում է մանրամասն ու գեղարվեստորեն, ավարտում 924 թվականով: Առաջաբանում, ծերությունը նկատի ունենալով, նշում է, թե «շտապ տագնապի տարակուսանացս ոչ ներէ

ինձ ծախել զժամանակս», թեպետ գրքի վրա երկար է աշխատել, նույն անձի մասին, դեպքերի պարտադրանքով, փոխել է վերաբերմունքը: Օրինակ՝ Գագիկ Արծրունուն նույնիսկ կոչում է «թագաւորն Հայոց Գագիկ», իսկ երբ նա, հեռանալով Բագրատունյաց կենտրոնածիճ պետականությունից, Յուսուփ ոստիկանից թագ է ստանում և թագավոր կոչվում, պատմիչը նրան անվանում է «թագակերպեալ իշխանն Գագիկ»:

Ակնհայտորեն կրելով Մովսես Խորենացու ազդեցությունը՝ առաջին հատվածի դեպքերը շարադրելիս չի հիշում Պատմահոր անունը, թեպետ, օրինակ, չափավոր դրական վերաբերմունքով նշում է, թե քրիստոնեության մուտքի մասին «լիապես քեզ ուսուցանէ աջողակ պատմագիրն Ագաթանգեղոս»: Կաթողիկոս պատմիչի այս պահվածքը գուցե նաև տուրք է եկեղեցու պաշտոնական դիրքորոշմանը, մանավանդ Մար Աբաս Կատինային հիշելով՝ Հայկի և Բելի, Արա Գեղեցիկի մասին պատմելուց հետո ընդգծում է. «Եւ այսքան անուանք և զրոյցք թէ հարցեալ լինի՝ յորմէ՞ զոլ գիտել, գիտասցէ զի Քաղդեացւոց մատեանքն մեզ ընձեռեցան, որք կան ի Նինուէ և յեղեսիայ առ Տիբերիւ գրեալ»: Կամ պարզապես հեղինակային փառքի քողարկված առկայությունն է ժամանակի հայտնի գործչի կողմից, ով իր մասին ազատ պատմելու վստահություն ունի և սկզբում գործն սկսելու տագնապանքը հիշեցնելով՝ մի կողմից վկայում է գրաբարի նահանջի պայմաններում «գեղջկաց անարուեստ» խոսքից հեռու մնալու և մանողության պարտադրած պերճաբանությանն ու գրքային ոճի արհեստականությանը դիմելու խնդիրը, մյուս կողմից՝ «զբերթողաց արուեստի տապալման» վկայություն համարում այն, «զի մի տղայաբար ինչ յանդգնեալ զմիանգամ գրեալսն երկրորդեցից»:

Մի անգամ արդեն գրածը երկրորդելու անիմաստ դիրքորոշումը, իհարկե, չի կապվում կրոնի մուտքի և ազգի դարձի մասին պատմողին և բոլոր ժամանակների իմաստությունների աղբյուրին՝ Ս.Գրքին, որից տասնյակից ավելի անգամներ առատ մեջբերումներ են արվում, և հայոց ողբերգությունները դիտվում են որպես գործած մեղքերի համար աստվածային դատաստանի հաստատում:

Իսկ Խորենացին այս գրքի առաջին հատվածում ներկա է անընդհատ. պահպանված է, օրինակ, երկխոսական կառուցվածքային հենքը, խոսքն ուղղվում է կամ մեկենասին, կամ ընթերցողին ընդհանրապես. «Եւ վասն զի այսոքիկ այսպէս քեզ տեսանել եղև», «Եւ

այսպես քեզ հաւատարմասցին, որ վասն նահապետութեան ազգիս է բան»: Այս դէպքերուն Պատմահոր նման ծանրության կենտրոնն է դարձնում իր դատողությունը, կատարածի գնահատումը. «Արդ այլ մի ևս ասանօր ինձ աշխատութիւն հասուցանէր, որ զհամառօտութիւն բանի և զհաւաստիութիւն և զարագաբանութիւն միշտ պատուել գիտես» (ուղղակի խորենացու գրեւածն է), կամ՝ «Եւ բան գովեստից սորա բազում ճառից պիտոյ է» և այլն: Նմանողությունն ակնհայտ է դէպքերի և հերոսների նկարագրում ևս. հիշենք Յայկ Նահապետի «լայնալիճ աղեղի», «երեքթեւան նետի» պատկերը, «վաւաշն այն և տռփոտ կաթոտն Շամիրամի» բնութագիրը, Երվանդյան Տիգրանի Մեծ լինելու և Արտավազդի չարության՝ խորենացուց եկող գնահատականները: Բուզանդ-խորենացիական վերաբերմունքն է պահպանվում նաև Արշակունի վերջին արքաների գործունեությունը ներկայացնելիս, խորենացու նման է հիշում դավաճան Մերուժան Արծրունու մահը Զիրափի կռիւում, Գրիգոր Լուսավորչի մասին գրում է շատ ավելի խորենացու նման, քան «աջողակ» Ագաթանգեղոսի, համարյա նույնն է վերջին Արշակունի Արտաշիր թագավորի Սահակ-Պարթևյան գնահատականը. «Զի թէ անառակ է, սակայն սուրբ մկրտութեամբն դրոշմեալ է...գիճացեալ է մարմնով, այլ ոչ անհաւատ հոգևով»:

Աշխարհայացքը, գրքի բովանդակությունը և կերպարները. «Հայոց պատմության» երկրորդ հատվածի բովանդակությանը բնորոշ է մանրամասն ու զգացմունքային շարադրանքը, այն ունի կարևոր ճանաչողական արժեք, քանի որ գրված է ոչ միայն ժամանակակցի, այլև ականատես մասնակցի կողմից. անմիջական տպավորությունն էլ ապահովում է գեղարվեստական ուժը: 30-40 տարիների այդ շրջանը անդրադարձն է Հայաստանի ներքին դրության, արաբական բռնությունների և ազատագրական կռիվների: Հաճույքով է Դրասխանակերտցին պատմում Աշոտ Ա-ի ժամանակ ձեռք բերված ինքնուրույնության մասին, դա համարում ոչ միայն աստվածային շնորհների, այլև Աշոտի մեջ «ներքին մարդու» կենսաուժի արդյունք. «...Ի մաքրութիւն նորոգման ներքին մարդոյն անտեսաբար կենսացուցանէր»: Եվ նրա մահն էլ «բարւօք ծերութեամբ» խաղաղ վախճան էր, որը դժբախտաբար չունեցա՞վ նրան հաջորդած Սմբատ Բագրատունու փոթորկալից կյանքը: Նախապես պատմիչը նույն հպարտությամբ է խոսում երկրի բարձրացող հեղինակության ու շենության մասին, և Սմբատի կերպարի մեջ ընդգծվում են խելոք դիվա-

նագետի, ճկուն գործչի հատկանիշներ: Նրա իշխանության տակ են միավորվում Մեծ Հայքի բոլոր կողմերը, բացի Աղձնիքից, նա կարողանում է բարեկամություն հաստատել Վրաստանի հետ, խաղաղ հարաբերություններ վերականգնել Յուսուփ ոստիկանի հետ, այնքան, որ սա բազմաթիվ ընտիր զարդեղենով «երևելի զգեստս արքունականս ոսկեճամուկս և շղարշատես հրաշանկարս միանգամայն առաքելի պատիւ մեծարանաց արքային Սմբատայ»: Պատմիչը հետո գոհունակությամբ ավելացնում է նաև, թե՝ «բայց և ես, որ զայս գրեցի, պատուեցայ պատուասիրաբար յոստիկանէն զգեստուք ըստ օրինի կարգիս. և ջորի պաճուճաբար ոսկեզօծ զարդուք առաջի մատուցանելով ինձ»: Այս պայծառ տրամադրությունը շարունակվում է խաղաղ երկրի ծաղկուն կյանքը պատկերելիս. բոլորը հանգիստ բնակվում են իրենց ժառանգական կալվածքներում ու տներում, տնկում այգիներ, «արմատացուցին բուրաստանս ձիթենեաց և պարտիզաց. հերկեցին հերկս արտաքոյ փշոց և կթեցին պտուղս հարիւրաւորս. զեղան շտեմարանք ցորենոյ ի ժամանակի լրութեան հնձոց. լցան գուրք գինւոյ ի կութս այգեստանեայց և լերինք ցնծութիւն զգեցան...առհասարակ բոխէր աղբիւր բարեաց»:

Բայց խաղաղության ու շենության մղված պատմիչի աշխարհայացքն ու ոճամտածողությունը մթին երանգներ է ստանում, քանի որ երկար չի տևում այս բարեբախտ վիճակը, և կրկին սկսում են գործել նախարարական ինքնակործան երկպառակությունները: Սմբատի բանիմաց ու հերոսական նկարագրին խառնվում են ողբերգական շերտեր, կերպարը գեղարվեստորեն ամբողջանում է իր մարդկային տեսանելի նկարագրով, որը յուրովի խորհրդանշում է երկրի ու ազգի վիճակը: Սմբատը ստիպված է լինում իր ուժը պահելու համար բարեկամության փորձեր անել Բյուզանդական կայսրության հետ: Իսկ իշխանների դավերն ու կռիվները սրվում են, ելնում են Սմբատի ու միմյանց դեմ, իրարից բերդեր ու կալվածքներ խլում, ավերում, Սմբատին գրգռում սրա կամ նրա դեմ, երբեմն մույնիսկ թշնամիների կողմն անցնում թագավորի տիտղոս ստանալու համար, որը ցրելու առումով արաբները, ինչպես հասկանալի է, բոլորովին ժլատ չէին: Պարզ է, որ այս վիճակը պիտի օգտագործեր Յուսուփ ոստիկանը, մոռանար «բարեկամությունը», նոր ասպատակություններ սկսեր, անասելի չափերի հասցներ հարկերը: Եվ այս ամենի մեջ ավելի է ընդգծվում Սմբատի կերպարի ողբերգական շեշտը, որի ամփոփումն

է նրա տմարդի ձերբակալումն ու տանջալի մահը: Դրասխանակերտցին, այսպիսով, երկրին, ազգին ու նաև թագավորին հասած օրհասների մեջ արտաքին վտանգից ավելի կործանարար է համարում ներքին անմիաբանությունը: Եվ կաթողիկոս պատմիչը, բնական է, որ ճիշտ էր գնահատելու եկեղեցու դերը, որը միշտ մնում է միակ միաբանող ուժը: Ինքը՝ Դրասխանակերտցին, խաղաղարար միջնորդությամբ ոչ միայն հաճախ դիմել է թշնամիներին ու հարևաններին, այլև դժվարին ճիգեր արել հայ նախարարների եղբայրասպան կռիվները դադարեցնելու ուղղությամբ. բայց մեծ լարումով ձեռքբերած խաղաղությունը միշտ կարճ է տևել:

Ահա, Աշոտ Երկաթը սոսկալի կերպով վրեժխնդիր է լինում հոր եղերական մահվան համար, կարողանում է վերականգնել երկրի խաղաղ վիճակը, հիմնավորել Հայոց թագավորության հաստատումն ու կայունությունը, Հայաստանը փաստացի ազատվում է արաբական գերիշխանությունից: Աշոտ Երկաթի կերպարին ևս բնորոշ են մնում քաջահմուտ ռազմագետի, խիզախ զորականի և խելոք դիվանագետի հատկությունները: Բայց կրկին գործում է հայոց ինքնասպանության հավերժական լիցքը՝ անմիաբանությունը: Հաճախ արտաքին օբյեկտիվ դրդապատճառները քննաբար դիտելով և ճիշտ գնահատելով՝ Դրասխանակերտցին քրիստոնեա-միջնադարյան աշխարհայեցողության պահանջով հակվում է նաև որոշ դեպքերի հիմքը տեսնելու անհատի անձնական թերությունների մեջ, ներանձնականացնելու դրանք: Աշոտ Երկաթի կերպարում դա երևում է հետևյալ դրվագում. Աշոտը, «բղջախոհութիւն»-ից դրդված, հաճախ էր լինում Յլիկ Ամրամին պատկանող Ուտիքում, և «հոյակապ իշխանն մեծ Սահակ (Սևադա), որ որդիացուցեալն էր փեսայութեամբ զթագավորն Աշոտ», ոմանց «չարախորհուրդ բան»-երից «հրապուրեալ», թագավորի դեմ սկսում է չարիք գործել՝ որպես օտար թշնամու, «և իբրև սառնամանիք ցրտութեան ձմերայնոյն ի բաց եղաւ, ապա երկաքանչիւրք նոքա զօրաժողով լինէին ի մարտ ընդ միմեանս պատերազմել»: Նույնպես և Յլիկ Ամրամը, ենթարկվելով ներքին մոլորություններին, «չարիմացութեամբ ի մութ թաթաւեալ»՝ դուրս է գալիս թագավորին հնազանդվելուց և «լքեալ խոտեալ անարգեալ զբնիկ տէրութիւն իւր»՝ ծառայության է մտնում «անբնիկն» աբխազ Գուրգենի մոտ: Հիշենք այս ժլատ փաստարկված իրավիճակների մեկնությունը Մուրացանի «Գևորգ Մարգաբետունի» պատմավեպում;

Միջնադարյան աշխարհայեցողության այս գիծը՝ արտաքին փաստը դիտել որպես ներքին բնավորության շարունակություն, տեսանելի դարձնելու համար փորձենք այսպիսի դիտարկում անել. Դրասխանակերտցին հարմար է նաև որպես «սահմանային» հեղինակ Միջնադար-Վերածնունդ անցումներում: Դիտարկման իմաստը սա է. վերցնում ենք որևէ հատված Դրասխանակերտցու Պատմությունից և փորձում ենք վերապատմել այսօրվա բառամտածողությամբ, վերապատմել, ոչ թե թարգմանել: Ահա օրինակ. «Ոստիկան ոմն՝ Խուզիմա անուն, եկեալ ի Դվին քաղաք՝ կացեալսն նուաճէր», «Եւ տեսեալ զգեղեցկութիւն մեծամեծ դաստակերտիցն տան կաթողիկոսարանին,... և դաւաճանեալ ի չար ցանկութենէ և ի դիւանոլ ազահութենէն՝ ուժգին իմն դժուարութեամբ յինքն ի հայրապետէն Յովսէփայ խնդրէր տալ նմա զմեծ դաստակերտս: Իսկ մեծի առնն զմահ ընդ կեանս խառնեալ՝ ամենևին ոչ տայր տեղի չար և ապիրատ բանից նորա: Իսկ ոստիկանն առ մղձկեալ սրտին դնէ ի բանտի զայրն Աստուծոյ» և այլն: Հատվածի բովանդակությունը՝ այժմյան ընկալումներով. Խուզիմա ոստիկանը, գրավելով Դվինը, տեսնում է կաթողիկոսարանի դաստակերտի գեղեցկությունը և Հովսեփ հայրապետին առաջարկում է տալ դրանք: Իսկ մեծ մարդը տեղիք չի տալիս, և ոստիկանը բանտարկում է նրան:

Ակնհայտ է ոճամտածողական հետևյալ տարբերությունը. 1) Միջնադարի հեղինակը արտաքին դեպքը, փաստը հանգեցնում է մարդու ներաշխարհին, բխեցնում այնտեղից, կապում կատարողի խառնվածքի ու բնավորության հետ. ոստիկանը՝ «դաւաճանեալ ի չար ցանկութենէ և ի դիւանոլ ազահութենէն», կամ՝ «առ մղձկեալ սրտին...»: 2) Հատկանշական է ամեն մի հարաբերության ոչ վերլուծական անմիջականությունը, որպես կանոն՝ ոչ թե երևույթի խորքն ու շերտերը քննաբան դիրքորոշմամբ պարզելու, այլ զգացմունքային հագեցվածությամբ ներկայացնելու և բարի-չար երկատվածությամբ տպավորությունն ընդգծելու հակումը: 3) Ազդեցությունը և դաս առնելու պահանջը առաջադրում են միջնադարյան ոճին բնորոշ՝ բառային կուտակումների, հոմանիշային պեսպետության և այլ ձևեր՝ «Ի գալ հանդիպիլ ժամանիլ հասանիլ դարուն երկորդի՝ հեղեղեալ ողողեալ ներսուղեալ ջնջեաց Տէր...», «Եւ վասն զի յոյժ տագնապեալ տարակուսեալ տառապեալ նեղեցան մեծամեծք Հայոց» և այլն:

Ներանձնականացման ընդգծումը ակնհայտ է նաև իր իսկ պատ-

միջի կերպարում, որ նաև նոր ժամանակների ազատության և մշակութային նոր հարաբերությունների արգասիք է: Պատերազմների, ներքին կռիվների, հոգևոր մաքառումների, ավերի և կառուցումների ու շենության ավանդական տարեգրումների մեջ երևում է հեղինակի անհատականությունը: Դա կարող է հասկանալի լինել այնքանով, որ պատմիչը՝ որպես կաթողիկոս, ժամանակի նշանավոր գործիչներից էր նաև, բայց ոչ միայն այդքանով: Հարցն այն է, որ իր մասնակցությամբ երևույթը միայն փաստի արձանագրումով չի սահմանափակվում, այլ Դրասխանակերտցին ազատորեն խոսում է նաև իր ապրումների մասին՝ գոհունակություն, տառապանք, ծանր հիշողություն, դրա թողած անհաղթահարելի լարվածություն և այլն: Ահա օրինակ՝ երկու Արծրունի իշխանների միջև երկարող եղբայրասպան կռիվը կաթողիկոսին ստիպում է միջամտել, և հաջորդած հաշտությունը ինքնագոհ բավարարվածություն է բերում նրան: Բայց դա շուտով փոխարինվում է վեհափառի արժանապատվությանը հասած վիրավորանքով, երբ նա իմանում է, որ հետո իշխաններից մեկը կուրացրել է մյուսին:

Կերպարի մեջ անընդհատ երևացող անհանգիստ գործիչը, զգալուն, գուցե նաև շատ զգացմունքային մարդը, ով ոգևորությամբ է ընդունում ամեն մի հաջողված քայլ և ծանր հուսալքությամբ՝ ամեն մի ձախողում, ում դեպքերը դարձրել են զգուշավոր, գուցե ինչ-որ չափով՝ անձնապաշտ, այս բոլոր հատկանիշները ընդգծված ցուցադրում է արաբների հետ դժվարին հարաբերությունների ամբողջ ընթացքում: Զգացմունքների մի պոռթկուն վիճակ ենք տեսնում մանավանդ Յուսուփի կողմից իր բանտարգելման հիշողությունների մեջ, որը ևս արտաքին փաստի և ներանձնական ապրումների ինքնատիպ համադրություն է. «Եւ պահապանաց սաստիկ աղաղակն և ճուչն դատափետ միշտ ոչ հեռացեալ հասանէր ի լսելեաց իմոց յերեկոյէ մինչև ցառաւօտն, և սակս այնորիկ բարձեալ էր յինէն մինջ արտևանաց և հանգիստ իրանաց»: Բնական է, որ այս հիշողությունը նրան տեղից տեղ է փախցնում, արաբների մոտիկության վախից նա այդպես էլ կայուն ժամանակ չի կարողանում նստել Դվինի կաթողիկոսարանում և վախճանվում է այդտեղից հեռու: Կերպարն իսկապես ամբողջական է ստացվել ազգային ու անձնական կապերի համադրություններում:

Երկրի ու իր անձի մեջ անընդհատ նկատվող վերելքներն ու վայ-

րեջքները, որոնք հաստատումն են բարդ ժամանակների, պատմիչ-կաթողիկոսի մեջ ամրակայել են մեծ մարդասիրությունը և ոչ թե հակառակը: Նվաճումներին հաջորդած կորուստները համադրաբար մարդկայնանում են նրանով, որ պարզապես ընդգծվում է խաղաղ աշխատանքի աղարտման ողբերգությունը, ցավը «լքված երկրագործների» ու «դատարկված շտեմարանների» համար. «Քաղցր և հեշտալի գարունն ի ձմերային սգաւորութիւնս յեղանակեցաւ: Յայնժամ երկրագործք մեր բազմայորդորք էին ի վաստակս ձեռանց իւրեանց, իսկ այժմ լքեալք և ընդարմացեալք. անդ հօտք արօտականք ծաղկաւէտք խայտացեալ, աստ խամրեալ և յոյժ պակասեալ, այնժամ դաշտք պարարտութեամբ լցեալ, իսկ այժմ տխրութեամբ»: Նարեկացիական տրամադրությունների ու պատկերների այս վկայությունները հաստատում են այսաշխարհային իրական կենսասիրություն և անսեփնեթ մարդասիրություն:

Այսպես երկատված ու երկակիացված աշխարհն ու մարդիկ դիտվում են նաև բարի-չար էթիկական բաժանման կանոնով. Աբդլլահը «էր այր ժանտ ժպիրի և ապարասան և յաւէտ չարաբարոյ, որ զկեղծաւորութիւնն իբրև զթոյնս իժի յինքն բռնեալ ունէր», իսկ Գրիգոր-Դերեցիկ Արծրունի իշխանը «էր այր սէգ և զգաստ, և զօրաւոր արդեամբք և բանիւ, և տնօրինէր միշտ յամենայն բարեձևութիւնս բերիլ» և այլն: Եթե լինում են կերպարի անհատականացման փորձեր, ապա դրանք հաճախ վերաճում են նմանողական ոճի կանոնի, և այստեղ կրկին առաջնությունը Պատմահորն է: Աշոտ Առաջինը «քաջահասակ էր և անձնեայ և թիկնաւէտ և զուարթերես և մրայօն նկարէն իմն, և միշտ արեան յաչսն ունելով՝ որպէս զյակինք կարմիր ի մէջ մարգարտի ծագեալ, և վայելչացեալ գեղեցկութեանն ալեօք» (Հիշենք Սմբատ Բագրատունու պատկերի մի հատված հտորենացուց. «Ձարդարված էր գեղեցիկ ալևոր մագերով, աչքերի մեջ արյունի փոքրիկ նշանով, որ փայլում էր ինչպես դրակոնտիկոն ոսկու և մարգարտի մեջ»): Գիտական ու գեղարվեստական ընդգրկումների, նմանողության ու ոճամտածողական ինքնատիպության յուրովի արտահայտություն է երևում Յովհաննես Դրասխանակերտցու ուշ ժամանակակից, 9-10-րդ դարերի գրականության և ընդհանրապես հայ պատմագրության նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկի՝ Թովմա Արծրունու, նաև Անանունի աշխատանքում:

ԹՈՎՄԱ ԱՐԾՐՈՒՆԻ ԵՎ ԱՆԱՆՈՒՆ

Պատմիչը. Խորենացու «դպրոցը». Թովմայի մասին կցկտուր տեղեկություններ կարող ենք քաղել իր գրքից: Ապրել և գործել է 9-րդ դարի երկրորդ կեսից մինչև 10-րդ դարի առաջին տասնամյակները, մականունը ենթադրել է տալիս, որ Արծրունյաց տոհմից է: «Պատմութիւն տանն Արծրունեաց» գործը սկսել է գրել Գրիգոր-Դերենիկ իշխանի պատվերով: Այս իշխանն սպանվել է 885-86 թթ., հետևաբար Թովման կարող էր պատվեր ստանալ 885-ին կամ դրանից առաջ: Պիտի կարծել, որ Գրիգոր Արծրունի իշխանը իր տոհմի ծագումն ու նշանավոր գործերը ճշտելու և տարեգրելու, նրան փառաբանելու հանձնարարությունը կտար հասուն և մտավոր արժանիքների տեր մեկին: Եթե այդպիսի տարիք ընդունենք 35-40 տարեկանը, ապա Թովմայի ծնունդը կարող է կապվել 850-ական թվականների հետ: Գիրքը շարունակել է գրել Գրիգոր-Դերենիկի երկրորդ որդու՝ Գագիկ Արծրունու պատվերով: Քանի որ գրքի վերջում Հովհաննես Դրասխանակերտցու մասին գրում է՝ «երանելի» անվանելով նրան, իսկ այդպես պատվում էին վախճանված մարդուն, և Հովհաննես կաթողիկոսի մահը ընդունված է համարել 929 թվականը, ապա դժվար չէ նկատել, որ Թովման իր Պատմության վրա աշխատել է 40 տարուց ավելի, և դրանից հետո էլ հավանաբար վախճանված կլինի ժերության հասակում: Գրքի վերջին մասերում կան կրկնվող հատվածներ, նկատելի է ոճական տարբերությունը՝ այստեղ գերիշխում է զուտ գեղարվեստական շարադրանքը: Հեշտ է նկատել, որ այս վերջին հատվածները հեղինակել է ուրիշ մեկը, որի մասին ոչինչ չգիտենք, ուստի ընդունված է նրան կոչել Անանուն Արծրունի: Հավանաբար նրա պատվիրատուն ևս Գագիկ Արծրունին է եղել, որին դիմում է «սիրելի քաջ, քաջի արանց նախնական» մեծարանքով: Հնարավոր է, որ Գագիկին կամ հենց իրեն՝ հեղինակին քիչ է թվացել Արծրունիների փառաբանումը բավականին սթափ և ստուգապատում Թովմայի կողմից, և նոր հեղինակը լրացրել է դա Գրիգոր-Դերենիկի ու Գագիկի կերպարների բացարձակացմամբ՝ կրկնելով կամ գեղարվեստորեն պատմելով դեպքերը մինչև 940-ական թվականները:

«Պատմութիւն տանն Արծրունեաց» երկը հայ պատմագրության արժեքավոր ու ինքնատիպ գործերից է, որ իր որոշ կողմերով մնում է անկրկնելի: Բաժանված է երեք դպրությունների, բայց բովանդա-

կային առումով ընդգրկում է երկու մաս. առաջին մասը սկսվում է Ադամից և հասնում մինչև 850-ական թվականները, երկրորդ մասում իր ժամանակի դեպքերն են: Առաջին հատվածում դեպքերի համառոտ տարեգրումներ են՝ որոշ բացթողումներով, առանցքում Արծրունիների ծագման և պատմական նշանավոր իրադարձությունների մասնակցության ցուցադրման ծրագիրն է, որտեղ հասկանալի է տոհմի դրականացման հակումը՝ նկատելի չափավորությամբ, այստեղ գրավոր աղբյուրներից զատ օգտագործել է նաև ժողովրդական գրույցներ: Մի տեղ ասում է. «Բայց մեզ կայ առաջի ասել վասն Ջափրայ և չար գործոց նորա, անգիրս մնացեալ յայլոց, զոր կատարեաց ի վերայ աշխարհի Յայոց երկայնագոյն ժամանակաւ»: Տոհմական սնափառության որոշ արտահայտությունները, որ նաև պատվիրատուի կամքն է (Գրիգոր-Դերենիկին դիմում է այսպես. «Ընկալեալ ի մեզ զիրաման պատուիրանի քո, զոր փտորժակք փափագելիք զքեզ ստիպեցին՝ ներքադրեալ ի յիշատակարանս մատենից զնախնեացն քոց զազգաբանութիւն և զորպիսութիւն») չեն խանգարում, օրինակ, «անօրէն» Մերուժան Արծրունու չար գործերի և արժանի սպանության մասին պատմել: Նկատելի է նաև, որ պատմիչը հակված է բոլոր նշանավոր իրադարձություններին մասնակից դարձնել Արծրունիներին ևս, իսկ իրեն լավ հայտնի նոր ժամանակների որոշ փաստեր մոռացության տալ, եթե տոհմակիցների բացասական բնութագիրն է շեշտվում: Օրինակ՝ հայտնի է, որ Սմբատ Բագրատունու պարտությունը արաբներից լինում է Արծրունի իշխանի դավաճանության հետևանքով, բայց այդ մասին հեղինակը լռում է: Չնայած դրան՝ Թովման Բագրատունիների գնահատման մեջ ևս օբյեկտիվ-դրական է:

Թովմայի քննասիրությունը մեծ չափով կապվում է ուսուցչի՝ Մովսես Խորենացու գիտական ընդգրկունության հետ: Նրա նման վկայակոչում է աղբյուրները («Յաւաստիս այս մեզ Եւսեբիոս Կեսարացի, Յուլիանոս Աղիկառնացի...», «Եւ յետ այնորիկ ի բազմանալ որդւոց մարդկան՝ յերիս մասունս և զերկիր բաժանեալ, ըստ ասացելում Յերոդոտայն, զոր ասէ մի ըստ միոջէ մեծն Եպիփանոս», «Աստանօր լաւագոյնս իմն աստուածայինն Մովսէս գրէ», «...Ձի լաւագոյնս ևս վասն այսորիկ պատմէ մեծ քերթողն Մովսէս» և այլն), որոնց մեջ, բնական է, որ առաջնությունը մնում է Քերթողահայր Խորենացուն, ում համարում է «մեր լուսավորության հորինող». «Որպէս ընթեռնուք ի բանիքուն գրակարգութեանն Մովսէսի տիեզերահռչակեալ վարդապետի և

քերթողի և մերոյ լուսաւորութեանցս հաստատագոյն յօրինողի»:

Ոճամտածողական առումով նկատելի է եղիշեի ազդեցությունը ևս՝ իր բանաստեղծական զգացմունքայնությամբ, և այս նմանողությունը տարածվում է շատ պատմագիրների վրա՝ կարծես անուղղակի ցույց տալով հայ ազգային խառնվածքի մեջ քնարական տարրի գերակայությունը էպիկականի հանդեպ: Օրինակները քիչ չեն, բերենք ցայտուն հատվածներից մեկը: Աշոտ Արծրունին ոչնչացնում է արաբ հարկահաններին, բոթը ցնցում է խալիֆին. հաջորդում է եղիշեական պատկերավոր հատված: Խալիֆը մռնչալով իբրև առյուծ և տարակուսելով իբրև արջ, բոցավառվում է հնոցի կրակի պես, իրար վրա դիզված ծովի ալիքների նման ծիրանագույն արյան փրփուր է տալիս, գոչում է կարկտաբեր ամպերի ճայթյունից առաջացած հորդահոս հեղեղի նման, հրախառն տոջորմամբ սրտի եռացումից և արյան մաղձախառնումից ապուշ է կտրում և այլն: Ակնհայտ է զուգահեռը Հազկերտին տված եղիշեի բնութագրի հետ:

Այս բանաստեղծականությանը համադրվում է Թովմայի հիմնական ուսուցչի գիտաքննական վերաբերմունքը, Խորենացու նման համեմատություն է կատարում, ճշտում եզրակացությունը, անընդհատ ներկայանում իր դատողություններով. «Եւ արդ քանզի կարգ բանիցս էած զմեզ առ այս խնդիր՝ պարտ է նախ գիտել...», «Բայց թէ որպէս եղև կատարումն իրացն, մեզ չէ յայտ» և այլն: Նախասիրած թեմաների մասին խոհաքնարական ծավալումների առատ քանակը զգալով՝ ինքն է շտապում չափավորել խոսքը և դա անում է մի տեսակ ինքնազգուշացումով: Այսպես՝ Աբգար թագավորի մասին պատմելիս շտապում է ընդմիջարկել. «Եւ մեք զկարգ պատմութեանցս մասնաւորաբար և համառօտապէս յառաջ վարեսցուք, զի ոչ է ժամ մեզ զներբողականօքն զդեգերումն առնել, զպատմողական զրուցատրութեան կարգաւն զանց առնել»: Բայց անկախ ժամանակների հեռավորությունից, երբ Թովման խոսում է իր սիրելի հերոսների մասին, մարդու համակողմանի արժեւորման նրա ձգտումը ծավալվում է ազատ, հերոսի արժեքը ընդգծելու համար նույնիսկ ինքնաձադկման է գնում, ուր կարելի է միջնադարյան խստակենցաղության եզրեր ևս գտնել: Օրինակ՝ Գագիկ Արծրունու մասին երկար պատմելու ցանկությունը զսպում է նույն կանոնով. «Բայց քանզի պատմագրութեան է ժամս և ոչ զովասանականութեան՝ արտաքոյ եղէց յոլովից բամբասանաց, մանաւանդ զի ոչ բաւականանաւ իմով աղքատիմաստ բնա-

գիտութեամբ զսորայս բացահայտել զչափ ներբողականին՝ այլոց ուժեղագունից և մտահարուստ արանց թողի»: Այսինքն՝ մի կողմից պատմագրության ժանրն է ստիպում չերկարացնել խոսքը գովասանքներով, իսկ մյուս կողմից՝ ընդհանրապես մարդկային արժևորման անխուսափելի պահանջը առաջարկում է չմոռանալ նաև մյուս ուժեղ և մտահարուստ մարդկանց, նրանց արարման իրավունքի ինքնադրսևորումն ու բացահայտումը: Բնական է, որ այս ընթացքի մեջ մարդը որպես արժեք դիտվում է հոգու և մարմնի ներդաշնակումներով, «ուժի և մտքի» համադրումը հավասարազորում է դրանք. «Եւ ինձ ի վերայ տրտմականացն դեմ եղեալ առ կատարելագոյն և առ անզուգական անհամեմատ խնդութիւնն դեգերել, առ հոգևորական ուրախութիւնսն ընթանալ յետ մարմնականացն յաճախութեանցն», - գրում է պատմիչը Վասպուրականի Աշոտ իշխանի մահվան և դրա հետ կապված ապրումների մասին:

Թովմայի քննասիրությունը հասկանալի է դարձնում այն, որ նա Աստվածաշնչյան ուղղակի կամ անուղղակի հղումները, մարգարեների վկայակոչումները նույնպես ծառայեցնում է մարդկային արժևորման գաղափարին: Մի դեպքում ստուգաբանում է Սուրբգրյան հայտնի անունները, իմաստավորում դրանք, ինչպես օրինակ՝ Ադամի որդի Սեթի մասին գրում է, որ այդ անունը «թարգմանի արբունն, զոր Փիլոն Աղեքսանդրացի փիլիսոփոս և վարդապետ հնոյն՝ Ջրարբի ասէ, թերևս զսննդականութեան և զաճողական բազմամարդութեանն պատճառ նշանակեալ յառաջատես հայրն»: Մյուս դեպքում՝ մարգարեությունները գալիս են հաստատելու մեղքի և պատժի սպասվելիք անխուսափելիությունը: Ընդ որում՝ այս առթիվ մեջբերումը կարող է արվել անուղղակի վերհիշումներով. «Որպէս և գրեալ է ի մարգարէութեանն Երեմիայի, եթէ եբաց Տէր զգանձս իւր և եհան անտի զանօթս բարկութեան, զոր ժողովեալ պահեալ և կնքեալ ունէր յօր հատուցման վրիժուց՝ հատուցանէ մեզ ըստ գործս մեր, ի հարկանել զքարի զոտս մեր»: Կանոնական վերացարկումն ընկալելի է դառնում, օրինակ, Բուդայի կերպարի գնահատման մեջ. «Առ սա ինձ թուի ասացեալն մարգարէին Ամբակումայ. Տեսէք, արհամարհոտք, և զարմացարուք և եղծարուք, զի գործ մի գործեմ ես յաւուրս ձեր, գործ որում ոչ հաւատայցէք, թէ ոք պատմեսցէ ձեզ»:

Միշտ անխուսափելի է նախորդների պատկերացումների ու ոճի ազդեցության հանգամանքը: Խորենացուց ուսումնառելու փաստից

բացի՝ Թովման, անուններ հիշի, թե ոչ, օգտվել և ազդվել է 5-րդ դարի մյուս պատմիչներից ևս, ինչպես նաև Սեբեոսից ու Ղևոնդից՝ կայուն կերպով մնալով Խորենացու «դպրոցի» հետևորդ։ Նախ՝ քննաբար է ընդունել առասպելային ակունքները. նկատում է, որ ինչպես հույներն էին «համբաւում», թե Յերակլեսը «յիսուն կոյս ի միում գիշերի ապականէր», այնպես էլ այդպիսի ամոթալի ծանակ են գովաբանում բաբելացիները, թե իբր Բելը մի գիշերում կարող է քառասուն ոչխար ուտել. «Ով բաբելացի կոյր՝ ունելով խելապատակ ցնդեալ ի մկանց և ի խլրդից»։ Նույնպիսի անգիջում բանավեճ կա, իհարկե, Եզնիկ Կողբացու հետևողությամբ, Ջրվանի կողմից Որմիզդի և Արիւննի ծննդաբանության և ընդհանրապես զրադաշտականության դեմ։ Բայց հաճույքով է վերապատմում Արտաշես Բ-ի շինարարական աշխատանքների մասին, Տրդատի և Գրիգոր Լուսավորչի ձեռքով հայերի դարձի մասին խոսելիս որպես աղբյուր հիշում է ոչ թե Ագաթանգեղոսին, այլ Խորենացուն՝ նախընտրելի համարելով վերջինիս գիտականությունն ու չափավորությունը։ Չորրորդ դարի դեպքերը տարեգրելիս կրկին հիմնական աղբյուրը դառնում է Պատմահայրը։ Նույն խստությունը պահպանելով Մերուժանի նկատմամբ՝ վիպական մանրամասներ է տալիս Շավասպ Արծրունու մասին, մանավանդ Հայր Մարդպետին որսի ժամանակ սպանելու դրվագում, որը պատասխանն էր այն նենգության, որ գործեց ներքինապետը՝ զրգռելով Տիրան արքային և ստիպելով, որ սա կոտորի Արծրունիներին։

Գրքի բուն բովանդակությունը. պատկերավոր մանրամասներ. Արաբական տիրակալության և 9-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած կռիվների, դրանցում ժողովրդի, Բագրատունիների և Արծրունիների դերի, անկախության վերականգնման շրջանի պատմական սկզբնաղբյուրը, իր գրքի երկրորդ կեսում, Թովմա Արծրունին է հովհաննես Դրասխանակերտցու հետ միասին։ Այստեղ ավելի ազատ են բացվում պատմիչի գիտական ու գեղարվեստական կարողությունները՝ հերոսների կերպավորման, բնապատկերի ու ճարտարապետական կառույցների, նաև ժողովրդի ապրելակերպի ու բնութագրի արտացոլումներում, որոնք և մեծ չափով որոշում են այս գրքի ինքնատիպությունը։ Մանրամասն պատմվում է, թե ինչպես հայերը ծանր հարկերի պատճառով Տարոնի իշխան Բագարատ Բագրատունու գլխավորությամբ ապստամբում են արաբների դեմ, սասունցիները իջնում են լեռներից և կոտորում արաբներին Տարոնում, ամիրապետը

մեծ բանակով ուղարկում է Բուղա գորապետին, որը դաժան ավեր է սկսում և գերեվարում շատ նախարարների: Նախարարները կարողանում են ազատվել գերությունից, ինչ-որ չափով համախմբվում և պայքար սկսում, վերականգնվում է հարաբերական անկախությունը Աշոտ Ա Բագրատունու գլխավորությամբ: Այս ընթացքում, հասկանալի է, որ պատմիչը հատուկ ուշադրություն է դարձնում Աշոտ Արծրունու, սրա որդի Գրիգոր-Դերենիկի և սրա որդիներ Աշոտի, Գագիկի ու Գուրգենի գործերի վրա՝ մանրամասն պատմելով նրանց կռիվների և շինարարության մասին: Գիրքն, այսպիսով, չի մնում սոսկ տոհմական պատմության շրջանակներում և ներառում է Հայաստանում և հարևան երկրներում տեղի ունեցած իրադարձությունները:

Թովման իր ուսուցիչ Խորենացու նման առանձնահատուկ սիրով է ցանկանում խոսել կառուցումների մասին և կարողանում է դա անել ծավալուն էջերով՝ հիշեցնելով նաև Պատմահոր կողմից տրված՝ Արտաշեսի, Երվանդի, Շամիրամի և այլոց շինարարությունները, դրանք հիմնականում ներդաշնակելով բնապատկերի հետ: Վաճալճի տեղանքը «հաճոյ թուեալ յաչս նորա՝ շինէ զքարաբլուրն ապարանս արքայանիստ աշնանայինս, պայծառահորդորս, գեղեցկայարմար պարսպաւորս ընդդէմ ծիծաղելով ծովուն ի հիւսիսի նայեցուածով, արեգակնային ի վերայ խաղալով ճառագայթաձիգ ճնմականացն, յելս և ի մուտս ձկան իմն թուելով ի վերայ մկանաց ալեացն խաղալով», և այլն և այսպես մոտ երկուսուկես էջ: Բնությունը իր կենսաբեր ուժով պատկերի մեջ է առնվում նաև ժողովրդական կյանքի նկարագրության, հերոսների կերպավորման ընթացքում, ինչի հաստատման օրինակները կտեսնենք ներքևում:

Եվ որքան էլ իր շարժունակությամբ ու մանրամասներով այն ամբողջացնում է Աղթամարի համալիրի կառուցումն ու նկարագրությունը, Ամանունին դա քիչ է թվացել և կառույցի պատկերումը նա կրկնել է մոտ տասը էջ ծավալում՝ ընդգծելով, որ այն Արծրունիների տոհմի ամենախոհուն վկայությունն է, որ պիտի բերի հավերժի բարոյական հիմնավորումներ: Ռշտունյաց ծովեզրյա Ոստանի բարեխառն այս տարածքում, որ առատ էր սաղարթախիտ ու պտղաբեր ծառերով, անուշահամ աղբյուրներով, իսկ մոտակա Արտոս լեռը ամբարում էր արմատների ու ծաղիկների դալարությունը՝ ձնհալ ջուրը հասցնելով նաև ծովի կայտառ ձկներին, Գագիկը կառուցում է ծովահայաց ամրոցը, ափը պարսպում հզոր վեմերով, իսկ շողարձակ լու-

սամուտները արևագալին և արևամուտին փայլատակում էին ծովի հետ՝ ապշեցնելով գույների կախարդական պատկերներով. «Շինէ և ի գլուխ պարսպին ընդդէմ ծովուն տաճար մի ճեմարանոց ոսկեզարդ և պէսպէս պաճուճեալ գեղովք, արեգակնահրաշ ճառագայթաձևս ի խողտանս աչաց և յուրախութիւն օդաբերս, զովացուցիչս, միանգամայն և լուսնացոյցս շողախաղացս, որք ի ծագել և ի մտանել արեգականն փայլատակելով ի վերայ ծովուն՝ շող գործեն ի սիրտս տաճարին...»: «Հայոց մեծ արքա Գագիկի» հրամանով բազում արհեստավորներ նվիրումով անում են իրենց աշխատանքը, որ նույնպէս մանրամասն է ներկայացվում, կառուցելու թագավորական պալատը և հրաշափառ եկեղեցին: Իմաստութեան մեջ զորավոր ճարտարապետ Մանվելը վանքը քանդակագարդում և նկարում է ոչ միայն սրբերի, մարգարեների ու առաքյալների պատկերներով, այլև շարակարգում է երեների խումբն ու թռչունների երամները, միմյանց դէմ ըմբոստացող գազաններին, որոնք ապրելու կոիվն են հիշեցնում: Իսկ եկեղեցին զոտևորում են խաղողի որթեր, կանայք ու այգեգործներ, այլևայլ կենդանիներ: Անընդհատ զգացվում է վերածննդյան մշակութային մթնոլորտը, որը նորի ու կանոնականի համադրումն է: Հրաշակերտ Խաչը, գահի ճիշտ հորինած տեղը, ոսկեհուռ զարդերով արծաթապատ դռները ամբողջացնում են կառուցի կատարելությունը, իսկ այդ ամենի պատկերավոր մանրամասները գրականության մեջ դառնում են մարդկային արարչագործության և կենսասիրության աստվածային հաստատումներ՝ իրական հիմունքներով:

Թովմա Արծրունուն բնությունն օգնում է՝ հայ պատմագրության մեջ յուրօրինակ հեղաշրջում բերելու ժողովրդական կյանքի մանրամասներով: Տալիս է ծննդան նկարագիրը, որը մահվան-անշարժության, նաև խաղաղության խորհուրդ ունի. օդը խստանում է թանձրացած միգախառն մրրիկից, ձյունը դիզվում է լեռան ստորոտում, որի տակ քուն է մտել արաբ զորավարը, ինչպէս արջը՝ ծննանը. «Սոյնպէս և այրն այն Յովսէփի (Յուսուփ) զօրավարն Տաճկաց մնայր անցանել ձմերանն՝ զի ելցէ ի վերայ աշխարհիս Հայոց սրով և գերութեամբ և մեծամեծ հարուածովք»: Հաջորդող գարունը, երբ «ի շնչել հարաւային օդոյն, եռացուցանելով երկրի ի վեր զջերմային զօրութիւնն, զուարթացուցանելով անդնդական բերմամբ զընդարմացեալ արմատս և զբոյսս», արթնացնում է գազանին: Եվ Սասնո Խութ գյուղի բնակիչները, տեսնելով քաղցած գազանի-Յուսուփի կատաղություն-

նը, հետապնդում են նրան, սա «փախստեայ անկանի ի բարձրաբերձ եկեղեցին» և գմբեթի մեջ «սարսռալից դողմամբ զետեղեալ լինէր»։ Այստեղ նրան սպանում է գյուղապետ Յովնանը, և դաժան թշնամին «թաղեցաւ զթաղունն իշոյ»։ Գեղարվեստական այս տպավորիչ հատվածը, բնապատկերի զուգահեռով, իրական ազդեցությունն է թողնում նաև նրանով, որ պատմիչը հավաստում է, թե «ես աչօք իմովք տեսի զայրն զայն, որ հարեալն էր զնա, և ի նմանէ ստուգեցի, վասն նորա»։

Ականատեսի հավաստիությամբ խութեցիների ապստամբությունը պատկերավոր ներկայացնելուց հետո թովման մեթոդական առումով կարևոր ձևակերպում է անում և հիմնավորում ժողովրդի կյանքի պատկերման անխուսափելիությունը. «Աստանոր սակաւութ քացայսեցից զորոյսութիւն բնակչաց լերինն, թէ զիա՞րդ կան ո՞րպիսիք որ են և ո՞րպէս՝ հնարաւորեալ յապրուստ անձանց վճարեն զկարևոր պէտս իւրեանց լի աշխատութեամբ և սաստիկ տառապանօք»։ Հաջորդում է բնակատեղիի, տների ու ապրելու կերպի մանրամասնը. «Բնակութիւն նոցա ի խորածորս և ի տապարս լերանց և ի պրակս մայրեաց, ի գագաթունս լերանց։ Եւ բնակեն առանձին ըստ տունս ազգաց, և այնչափ ի բացեաց են ի միմեանց՝ մինչ թէ որ յարանց զօրաւորաց ի բարձրաբերձ տեղեաց ուժգին խանչիցէ՝ հազիւ թէ ուրեք կարիցէ առնուլ զբոմբիւն ձայնին»։ Ոմանք հայրենի լեզվից հեռացել են, իրարից հեռու բնակվելու և միմյանց նկատմամբ ոչ բարեհամբույր լինելու պատճառով։ Սնվում են կորեկի հացով, կորեկը ցանում են «երկմատնի փայտատովք»։ Հագնում են այծի մորթուց կարած հագուստ ու կոշիկ, նույն հանդերձանքով ու կերակրով են բավարարվում ամառը և ձմեռը։ Այնուհետև, որ այս դեպքում շատ կարևոր է, պատմիչը ճանաչելի է դարձնում նաև ժողովրդի այս հատվածի բնավորության գծերը. «Եւ են գազանաբարոյք, արիւնարբութ, առ ոչինչ համարելով զսպանումն եղբարց հարազատաց, նա և զանձանց ևս»։ Լեզուն «խրթին և անհետազօտելի է», խոսում են գոռգոռալով, կոպիտ են ընդհանրապես, բայց պահպանել են նաև ազգային բնավորության հավերժական մի հատկանիշ. «Եւ են հիւրասէրք, օտարընկալք, պատուադիրք»։ Չմոռանանք, որ ժողովրդական կյանքի այս դիպուկ ու պատկերավոր մանրամասների նկարագրությամբ թովմա Արծրունին հայ պատմագրության մեջ առաջինն է և ըստ էության միակը։

Կերպարները. Թովմա Արծրունու և Անանունի Պատմության գեղարվեստական ուժն ու հնչեղությունը հաստատող առաջնային սկզբունքներից մեկը նշանավոր անձանց կերպավորումն է՝ երբեմն բացարձակացման միտումներով: Ունենալով ավանդաբար եկած այն հստակ գաղափարական դիրքորոշումը, թե ազգային-պետական գոյության հիմնաքարը միասնականությունն է, և կործանարար է այն, որ «ոք զբոլոր անդամս մարմնոյ յօշիցէ ի մասունս մասունս՝ և ոչ երևի տեսակ կենդանի մարդոյն... Իսկ եթէ մի յանդամոցն կորիցէ՝ զպատահումն խեղութեան ընդունիցի, այլ ոչ ի բաց դարձցի կենդանի», Թովման այս աշխարհայացքային հիմքի վրա է ճիշտ գնահատում Աշոտ Ա, Սմբատ, Աշոտ Բ Երկաթ Բագրատունի գործիչների դերը, նրանց նկատմամբ համակրանքով ներառում կերպարային անհրաժեշտ տարրեր: Չէ՞ որ կայուն ճշմարտություն է այն, որ «ամենայն թագաւորութիւն բաժանեալ յանձն աւերի, և ամենայն քաղաք և տուն բաժանեալ յանձն ոչ կայցէ»: Այսինքն՝ և Բագրատունիներն ու Արծրունիները, և բոլոր մյուս իշխանները, եթե միասնական չեն, ապա կմեռնի երկիրը, տունը, ինչպես անդամները կորցրած մարմինը: Այս հստակ դիրքորոշումը չէ՞ր կարող դժգոհություն առաջ բերել Արծրունիների մեջ, որոնք ականա չպահեցին այդ միասնականությունը, և Թովմայի «վրիպումը» ուղղելու միտված Անանունը ուղղակի չի տեսնում Բագրատունիներին, իսկ Գագիկ Արծրունուն ամենայն Հայոց թագավոր է կոչում: Ինչ էլ լինի, Թովմայի տոհմային փառասիրությունը ևս ստիպում է կերպավորման բացարձակացում բերել Գրիգոր, Գագիկ, Գուրգեն Արծրունիների կերպարներում: Նրանց դրական բևեռացումները պատմիչը զուգակցում է իր ապրումներին, ազատ խոսում իր ցավի ու հրճվանքի մասին:

Վասպուրականի Աշոտ իշխանի մահվան առթիվ գրում է. «Թախծք անգրաւք, քան թէ խնդութեանցն աճեն բողբոջք. արտօսր յորդառատ վտակաց ծաւալին յաչաց, քան թէ ծաղուն խոխոջեն խխնջիւք, գլորումն, քան թէ կանգնումն յառաջատեն... կեանք ցաւագինք, քան թէ առողջութիւն ընդդիմակ մահու յաջորդին»: Զգացմունքներն ավելի ազատ ծավալվում են ներբողների մեջ, և կորստի ցավին միշտ հաղթում է կենսասիրության ուժը, որը, որպես կանոն, կապվում է Գագիկի կերպարի հետ. «Զկնի այսորիկ յաջորդէ զաթոռ իշխանութեանն Գագիկ եղբայր Աշոտոյ, ըստ նմանութեան երկուց ականավճիտ աղբերց մերձակայից, յորոց մի ոմն նուագեալ՝ միւսն ևս յաւէտ ի վեր զբղխումն

արծակից, զոր օրինակ և երկուց վիշապաց կամ կորեանց առիւծոց, մինն դողեալ՝ միւսն բարձրագոյնս խրոխտայցէ»։ Գագիկին մարմնի աճման հետ հոգու վերաթռիչ ձգտումն է առաջ տանում, որի արդյունքը նրա հաղթանակներն ու կառուցումներն են, իսկ միջավայրը՝ մյուս հայտնի անունների գործերը, որոնք ներբողվում են նույն ոճով։ Օրինակ՝ Գուրգեն Արծրունու մասին էլ ցանկանում է երկար գովեստներով խոսել, «վասն զի այլոց գործք մի կամ երկու այլ ևս գործք գործեալ է, իսկ սորայս՝ գերազանցեալ յաճախեաց քան զբազմացն իրողութիւն»։ Ասպետական հարաբերությունների ինքնատիպ միջադեպ է այն, որ Գուրգեն Ապուլայելը, կորցնելով կալվածքները, դիմում է թափառումների, ծանոթանում Խութեցի Յովնանի հետ, Անձևացյաց Մուշեղ իշխանի մահից հետո նրա կնոջից նամակ ստանում, ուր նա առաջարկում է. «Եթէ հաճոյ թուիցին քեզ կնութեան, և կամիցիս քեզ զտիրելն Անձաւացեաց՝ մի վեհերեալ հապաղելով դանդաղկոտ լինիր» (Յիշենք Ծերենցի «Երկունք Թ դարու» պատմավեպի սյուժետային գծերից մեկը, որտեղ թափառական ասպետի ու նրա արկածների պատմությունը ոմանք դիտում են որպէս արհեստական ներմուծում եվրոպական գրականությունից, մինչդեռ սա հայկական Միջնադարին ու Վերածննդին բնորոշ որակ է)։

Արծրունիները մասնավորապէս բացարձակացվում են Անանունի հատվածում, ուր գեղարվեստական առաջադրանքը հենց դա էլ եղել է։ Մանավանդ Գագիկի դրական բնեռացմանը հեղինակը հետամուտ է հերոսի ծնունդից սկսած և ներբողների մեջ չի կաշկանդվում չափի որևէ պարտադրանքով։ Յերոսի արտաքինն արդեն խորհրդանշում է նրա իմաստությունը. «Հարթ և ուղիղ, վայելուչ և պայծառ երեսօք, հեր գլխոյ նորա թխակերպ, գանգուրագեղ գիսաւորութեամբ աղբբէկ ջոկացեալ ի վերայ ասպետափառ ճակատուն յոյժ խուռնախիտ թանձրութեամբ. մրազարդ կամարածև կցուացք յունից, և բիբք և արտևանունք հանդերձ պտղովք վկայեալք, իբրև զշուշան ի հովիտս ծաղկեալ ծաւալին հրաշագարդ յօրինմամբ» և այլն. շուրթերը կարմիր լարի նման էին, ատամները իրար սեղմված, մորուքը այտերին էր ծաղկած մանուշակի նման, մարգարտախուռն զարդերով էր ծածկված գլուխը, լանջերը, և մարմինը լույս էր ճաճանջում, և բոլորն աղաղակում էին՝ «Տէր, կեցո զթագաւորն և լուր մեզ»։ Հաջորդում է ուղղակի բանաստեղծական ներբող այն մասին, որ նա խաղաղության և շինության առիթ է, արդար դատաստանի կշեռքով

ավագակների «հերքիչ», նա սիրելիների համար «անծախ պարզև» է, իր տան «բերկրաբեր աւետիքը», բռնավորների «բքաբեր սպառնալիքը», որդիների համար նա բարիքի կրթարան է, , նա «Բաբելացուց, Մարաց և Պարսից, Յունաց» համար իրե բևեռ է, Հայաստանի համար՝ պղնձե պարիսպ և այլն, և այսպես շարունակ:

Թովման և Անանունը պատկերավորության կանոնական կամ ինքնուրույն միջոցների են դիմում այլ հերոսների, անգամ թշնամիների կերպավորման ժամանակ, կամ որևէ տպավորիչ դեպքի մանրամասների մեջ: Այդպես ընկալելի են դառնում Յուսուփը, մանավանդ Բուղան՝ անկախ չարության խտացումներից: Ահա՝ Բուղան «մերթ տապալեր իբրև զօձ, մերթ գռչեր իբրև զառիժ, և իբրև զխոզ վայրենի կնչեր, կռնչեր, փրփուր ի վեր բերելով, զատամունս կրճտելով»: Բայց արդեն Արցախի Ապունուսե իշխանի հետ բարդ հարաբերության մեջ նրա չարությունը կանոնիկից շարժվում է դեպի իրականը, ձեռք բերում հոգեբանական շերտեր: Բուղայի հոխորտամքին հայ իշխանը համարձակ պատասխան է տալիս, որը պատմիչի գրչի տակ գրականանում է նարեկացիական հակադրամիասնական պատկերի ուժով. «Եւ դու նպատակ՝ և աղեղն իմ խոցոտիչ, դու ախոյեան՝ և մանկունք իմ յաղթանակ, դու ոսոխ՝ և զօրք իմ դատապարտիչք. քո պատերազմ՝ և մեր յաղթութիւն, քո պարանոց՝ և իմ սուսեր... դու եղժգն՝ և մեք հուր դիրածախ, դու յարդ՝ և մեք հողմք դիրափուշ, դու ծաղիկ՝ և մեք խորշակ թառամեցուցիչք», ստացվածքը քոնն է, ժառանգորդը մենք ենք, եթե դու պտղալից արտ ես, մենք ապականարար կարկուտ ենք, դու՝ շինվածք առանց հիմքի, և ես հեղեղ՝ հիմն ի վեր տապալող, դու որս ես վայրի, մենք՝ որսորդներ, դու թռչուն ես, որին մենք ցած կիջեցնենք, դու՝ վիշապ ծովային, մենք՝ կարթ քո քիմքին և այլն: Սա անակնկալի է բերում զորապետին, և «յոյժ տարակուսանօք լցաւ յանձն իւր»: Նա ծանր պարտություն է կրում, և «հատաւ քուն յաչաց նորա, և ոչ ոք մտանէր և ելանէր առ նա զաւուրս ժ, զի եմուտ ի սենեակ ամօթալի երեսօք»: Կերպարի հոգեբանական երանգները որոշակիանում են նրանով, որ հաղթանակների ու ամենագորության վարժված մեծամիտ զորապետը անակնկալի պիտի գար իր դեմ եղած հանդգնության ցույցից, իսկ պարտությունը նրան պարտադրելու էր մենանալու ձգտում: Հոգեբանական իրավիճակն ստանում է հասկանալի ավարտ. ի վերջո համարձակվում են նրա մոտ մտնել և դիմել անուղղակի հանդիմանանքով՝ հոգու արիության կորստի համար.

«Միթե դո՞ւ միայն առաջին յաղթեցար և հարար ի թշնամեաց, կամ քո՞ միայն զօրքդ անկան», և անկումների ու վերելքի՝ համընդհանուր և անցողիկ լինելու փիլիսոփայությունը ունենում է իր ազդեցությունը:

Թովման նույն գեղարվեստական պատումի մեջ է առնում նաև «օտար» թեմաների նովելային զրույցներ: Հիշենք, օրինակ, նույն Բուդայի կողմից Թիֆլիսի գրավման և հաջորդող դրվագները. քաղաքը շրջապատում են, հրկիզում, քաղաքապետը, ով կարող էր փախչել, պաշտոնական հազնված ներկայանում է Բուդային: Սա զարմանում է այդ անմտության վրա և բանտարկում նրան: Քաղաքապետի գեղեցկուհի կինը փորձում է տպավորություն թողնել և առատ փրկագին վճարելով՝ ազատել ամուսնուն: Նրա գեղեցկությամբ հրապուրված Բուդան հրամայում է գլխատել քաղաքապետին: Ամուսնու կորստից հետո կինը կիսամերկ շրջում է բանակում և պահանջում իր բողոքը հայտնել ամիրապետին: Բուդան որոշում է նրան իր կինը դարձնել, իսկ սա գոչում է. «Վասն իմ սպաներ գտերն իմ, ես ոչ վայել եմ քեզ կին, այլ մեծի թագաւորին»: Նրան կնության են ուղարկում Ջափր ամիրապետին: Կռվից ու հաղթանակից «փքացեալ լի ամբարտաւանութեամբ» Բուդան վերադառնում է, բայց նոր կնոջ դրդմամբ ամիրապետը նրան ծանր կռվի է ուղարկում Խորասանի կողմերը: Ինքնակա նովելային այս դրվագը, անկախ պատմական կարևորությունից, ավելացնում է գեղարվեստական ինքնուրույն շերտեր, բացում մարդկային հարաբերության հասկանալի ու անհասկանալի երանգներ՝ երբեմն նաև հոգեբանական ենթաիմաստներով:

Ամանունը, որպես կանոն, գեղարվեստական ու զգացմունքային հագեցվածությամբ հատվածները ուշադրության է արժանացնում, եթե դրանք կապվում են միայն Արծրունիների հետ: Գողտրիկ զգացմունքային դրվագ է Գրիգոր-Դերենիկի մահվան առթիվ նրա «արփիագեղ տիկին» Սոփիի ողբը: Կորստի ցավը «թանձրամած խաւարային» ամպի նման տարածվեց ամբողջ Հայաստանում, «մանավանդ ի վերայ բարձրագոյն և սեփական Վասպուրականն կոչեցեալ նահանգի», քանի որ «կորեաւ մեծանուն իշխանն, և անտերունջ մնաց երկիրս Հայոց»: Տիկնոջ ողբը ուղղվում է այն ոճրագործ ձեռքին, որ հեղինակեց այդ կորուստը. «Ո՞վ ոք զայդ գործել համարձակեցաւ, ո՞վ ոք զոսկեփետուր ախոյանարձակ քաջագգի վարուժանն իմ հաւահար առնել կամ ի ծուղակ ըմբռնել կարողանայր, և ոչ ինքն օձտեալ ի նմանէն մեռանէր. ո՞վ ոք զբարձրաթիռ արծիւն քաջահնչօղ և

ահարկու ծայնիւ ի խոնարհ սուզել լինէր ձեռընհաս. ո՞վ ոք զանյաղթ վիշապն սանձել մերձենայր» և այլն: Շատ ավելի զգալի է ժողովրդական ողբի ոգին, որտեղ իրական համեմատությունները ընդգծում են կենսասիրության ուժը՝ «քաջագգի վարուժան, բարձրաթիռ արծիվ...», որոնց չգոյությունը անչափելի է դարձնում ողբերգությունը:

Թովմա Արծրունին, պահպանելով նմանողական ոճի որոշ կողմեր, Խորենացու քննականությունն ու Եղիշեի զգացմունքայնությունը, բերելով կերպավորման ու պատկերավորման նոր առանձնահատկություններ, միաժամանակ ոճամտածողական ինքնատիպության է հասնում կառուցումների ու բնապատկերի մանրամասներով և մանավանդ ժողովրդական կյանքի, բնավորության նկարագրություններով: Գեղարվեստական բովանդակավորման հստակեցումը 10-րդ դարում բերում է գրականության ժանրապատկերային ինքնուրույնացում, առանձնանում-ինքնահաստատվում է արվեստի ամենազանգվածային տեսակներից մեկը, և այստեղ սկզբնավորման առաքելությունը Գրիգոր Նարեկացունն է:

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՅԻ

Կյանքը և ստեղծագործության ընդհանուր բնութագիրը. Գրիգոր Նարեկացին մշակութային դարաշրջան սկզբնավորող երևույթ է, քանի որ նրանով է հայ գեղարվեստական միտքն ու գրականությունը ինքնուրույնանում ժանրային, բովանդակային և այլ առումներով, առանձնանում պատմագրությունից, վարքա-վկայաբանությունից, եկեղեցագործառնական տեսակներից, այլ համադրություններից: Հինգհարյուրամյա անիշխանությունից հետո վերականգնված պետականությունը իսկական վերածնունդ բերեց բոլոր բնագավառներում՝ քաղաքական, տնտեսական, մշակութային: Ինչպես լինում է միշտ, նորը դրական պոռթկումների մեջ բերում է նաև բացասական սողանքներ. հզորացող քաղաքները արտաքին կապերի մեջ մեծացնում էին մտքի և այլ ազատության սահմանները, կենցաղի պերճանքը խաբիսլում էր հավատքի միաբանող հիմքերը, «տիեզերահռչակեալ» Ամին դառնում էր այդ ամենի կրողը: Անկումների հակադրություն են մնում ոչ միայն եկեղեցիների ու վանքերի առատությունը՝ «հազար ու

մեկ եկեղեցու» մետաֆորով, այլև վաճառական խստակենցաղությունը, միաստիկ ցուցադրանքը: Բոլոր նման ելևէջումները պիտի խտանային մեծ անհատի մեջ, և այդ հանճարը դատապարտված էր լինելու Նարեկա վաճառական Գրիգորը, ով ազգային հոգսն ու նկրտումները հասցրեց համամարդկային ընդգրկումների, ուն հասու էր բոլոր ժամանակների ու տարածությունների մարդու տեսակը՝ աստվածային կատարելության հետ հարաբերություններով:

Գրիգոր Նարեկացին ծնվել է Վանա լճի հարավում գտնվող Նարեկ գյուղում՝ ժամանակի նշանավոր գործիչներից մեկի՝ Անձևացյաց Խոսրով եպիսկոպոսի ընտանիքում: Ծննդյան թվականը ընդունված է համարել 951-ը, հավանական է դիտվում նաև 949-ը, այլ խոսքով ծնունդի ժամանակը կապվում է 940-ական թվականների երկրորդ կեսի հետ: Վաղ հասակում կորցրել է մորը, և հայրը Գրիգոր ու Յովհաննես որդիներին տարել է Նարեկա մենաստան, ուր նրանց կրթությունն ու դաստիարակությունն ստանձնել է վանահայր Անանիա Նարեկացին՝ Խոսրով եպիսկոպոսի կնոջ հորեղբորորդին, որը ժամանակի հայտնի դեմքերից էր: Այստեղ հիմնավոր կրթություն են ստանում. Գրիգորը անթաքույց ակնածանքով է խոսում Յովհաննես եղբոր մասին, ով հետո դարձել է վանահայրը, ինչ-ինչ մասնակցություն ունեցել «Ողբերգության մատյան»-ի ստեղծմանը: Կրթության ավարտից հետո Գրիգորը շարունակել է գործել Նարեկա՝ հանրաճանաչ դարձած վանքում և դպրոցում ինչպես ինքն է որակում, որպես «կրտսեր բանասիրաց, յետին բանահիւսաց և կրտսեր վարժապետաց»: Աչքի է ընկնում իր հզոր իմացությամբ և սրբակենցաղ վարքով, բնութագրվում որպես «կատարեալ քերթող և հռետորաց հռետոր»: Բայց փոթորկում է եղել նրա կյանքը ևս. կոնկրետ առիթներն ամենայն հավանականությամբ կարող են կապված լինել ինչպես հոր՝ կաթողիկոսական ընտրություններին մասնակցության և ծախողման, ամգամ բանադրման, այնպես էլ ուսուցչին՝ Անանիային՝ Թոնդրակյան շարժմանը հարելու մեղադրանքների հետ: Բայց կա նաև հավերժական ճշմարտությունը այն բանի, որ ժամանակից դուրս գտնվող հանճարին, որպես կանոն, չի ընդունում տվյալ ժամանակը: Քիչ չեն բանասիրական տարակարծությունները ներքին հակասությունների, հալածանքների, դրանց պատճառների ու այլազան դրսևորումների մասին: Իսկ համճարը կոչված է երկնելու մարդկության մեծագույն գրքերից մեկը, ապրելու և մտածելու եկեղեցու կանոնով՝ մտքի ու

հույզի անհատական պոռթկումների շաղախի մեջ: Վախճանվել է 1003 թ. փետրվարին: Մոտ մեկդարյա պաշտոնական լռության մեջ ժողովուրդն էր ստեղծում ավանդագրույցներ նրա հրաշագործությունների մասին: Իսկ Նարեկացու գրական առաջին հետևորդները ասպարեզ եկան հայոց պետական ու հոգևոր-մշակութային նոր վերածննդի օրրան Կիլիկիայում՝ Ներսես Շնորհալի, Գրիգոր Մարաշեցի, Ներսես Լամբրոնացի, Գրիգոր Տղա և այլք:

Գրիգոր Նարեկացու՝ մեզ հասած գործերը բազմաժանր են, միտված են պահպանելու կանոնական խոսքի պահանջները, բայց դրանցում միշտ պոռթկում է հանճարի մտածողական ինքնատիպությունը, բանաստեղծի խոհաքնարական խառնվածքը: Այդ հայտնի ստեղծագործություններն են «Մեկնութիւն Երգոց Երգոյն», «Պատմութիւն Ապարանից Խաչի», «Ներբող ի Սուրբ Կոյսն», «Ներբող ի Սուրբ Խաչն», «Ներբող ի Սուրբ Առաքեալսն», «Ներբող ի Սուրբ Յակոբայ Մօբնայ», գանձեր, տաղեր ու մեղեդիներ և «Մատեան ողբերգութեան»-ը: Վաղ շրջանի գործերից է «Երգ երգոցի մեկնությունը», որը գրվել է 977 թ. Վասպուրականի Գուրգեն Արծրունի թագավորի հրամանով: Եվ արդեն այն, որ Հին Կտակարանի այս ինքնատիպ երկի մեկնությունը թագավորը վստահում է երիտասարդ վանականին, հուշում է վերջինիս մտավոր բացառիկ կարողությունների և դրանց ճանաչման մասին: «Երգ երգոցի» ակնհայտ մարմնական սիրո, ձգտումի և այլ ապրումների հոգևոր իմաստավորումը, այլաբանական մեկնությունը ինքնին բարդ պահանջ է, որի իրականացմանը նվիրվել են նշանավոր անուններ, որոնց մեջ առանձնանում է նաև Նարեկացին: Բնորոշ պատկերներից մեկը՝ «Յանկողնի իմուն ի գիշերի խնդրեցի, զոր սիրեաց անձն իմ, խնդրեցի զնա և ոչ գտի. կոչեցի զնա, և ոչ ետ ինձ ձայն», մեկնաբանվել է, օրինակ այնպես, որ Մարիամ Մագթադինացին փնտրում է Քրիստոսին և չի գտնում: Իսկ երիտասարդ Նարեկացու մեկնության մեջ արդեն զգացվում է տասնամյակներ հետո ծնունդ առնելիք գլուխգործոցի խոհուն հեղինակը, որ ինքնին ակնարկում է, թե Նարեկի նյութը կենսական երկարատև խտացումների արդյունք է: Պատկերը նա ընկալում է այս ենթատեքստով՝ որքան էլ մարդ փնտրում է աստվածային զորությունն ու մեծությունը, չի գտնում այն: Նույնիսկ «Ապարանից Խաչի պատմության» մեջ անթաքույց է բանաստեղծը, ինչը նկատելի է, օրինակ նավի և ծովի պատկերների մեջ. «...Եւ հետս շաւղաց երթևեկութեանց փայտա-

կերտ լաստաց՝ անխարիս հարկաց և անշունչ կառաց՝ գերագոյն դիմաց՝ երկնագոյն դաշտաց՝ անկայուն հատակաց...»:

Գանձերն ու տաղերն են դառնում Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծական ինքնահաստատման հիմնավոր գրավականները: Գանձը եկեղեցագործառնական ժանր է, որը Գանձարան ժողովածուում ունի հստակ ծիսակարգային դեր, կարող է համադրվել քարոզի ու մաղթանքի հետ: Նյութը աստվածաշնչյան կերպարներ ու դրվագներ են, կարող է առնչվել ազգային սրբադասված հերոսների ու երևույթների հետ: Վերհիշվում են դրվագներ, դրանք գանձի պոետիկայի կարևոր բաղադրամասն են դարձնում էպիկականությունը, այսինքն՝ դիպաշարային պատումը: Անգամ ներբողը կառուցվում է պատմողական ձևի մեջ, պատումը հաճախ կենդանի է ու ազդեցիկ, քանի որ մաղթանք-քարոզի համադրությամբ նկատի ունի հասցեատերեր: Պատումահուզական անցումները երբեմն ներկայանում են որպես բարդ ստորադասական կառույց.

*Գովեալ ակն ղաճուական, Սուրբ Աստուածածին,
Որ յորովայնի փուն կրեցեք զբանն Աստուած,
Որ յառաջ՝ քան զյալիժեանս,
Մերունակ բնութեամբ առեալ մարմին և չարչարեալ վասն մեր,
...Զարդարեաց զնորածնեալքս սուրբ աւագանան:*

Սակայն Նարեկացին իր ստեղծագործական խառնվածքով լիրիկ է, ուստի գանձերի մեջ պահպանելով էպիկականության այս անխուսափելի տարրը՝ նա մասնավորապես ներբողների ու «աղաչենք»-ների հատվածում ձևավորում է քնարական խորը տրամադրություններ, և մեծ չափով պայմանավորում է գանձերի գեղարվեստական հմայքը: Օրինակ՝ «Հողմ սաստիկ եգիպտակործան և ամպ՝ վերարկու տոհմին Յակոբայ»: Նարեկացին անընդհատ հանդես է գալիս իր բառաստեղծական անկաշկանդ կարողություններով.

*Դուռն հիւսեալ մայրասախսակոփ ,
Քարինք բիրեղփ՝ ընդ կարկենահաց ,
Պաղղաղաջունփ՝ արփիանկար մահարձանոփ արծաթեղինոփ:*

Միշտ զգացնել է տալիս «Ողբերգության մատյանի» հեղինակը, ով կարողանում է անձնական ապրումները զարմանալի կատարելությամբ ներդաշնակել իրական կյանքի խորհմաստ ընդհանրացումների հետ՝ անընդհատ օգտագործելով բառաիրավիճակային հակասություններ ու համակցություններ ստեղծելու իր մեծ ունակությունը.

*Արձանացուցես զմեզ անւարժ լինութեամբ
Ընդ թեօք հովանեաւ Սուրբ Խաչիդ.
Զարհայութիւնն՝ յաղթող, զդատողութիւնն՝ անդաշիժ.
Զիշխանականսն՝ հանդարտ, զգինւորութիւնսն խրատեալս.
Զիավարժիցն տուր սանձս, տոսկականացն՝ անթօութիւն,
Հետևակացն խրախոյս, քաղաքայնոցն դատուեալ...*

Տաղն արդեն պատկերավոր մտածողության ավելի ազատ ծավալումների հնարավորություն է տալիս իր գործառնական և գեղագիտական դերակատարումով: Գանձարան ժողովածուներում գանձի էպիկական նյութը տպավորիչ ու ազդեցիկ է դարձնում, յուրովի գեղարվեստորեն ամբողջացնում տաղի և մեղեդու քնարական կատարումը, այդ քնարականությունը ընդգծվում է ակնհայտ երաժշտականությամբ, և տաղը հաճախ հոմանիշվել է *երգ*, «*երթուած նուագելի*» տեսակներին: Ահա թե ինչու տաղը, անկախ կանոնական բովանդակությունից և այլաբանական շերտերից, մեզանում սկզբնավորում է «անկախ» բանաստեղծությունը, հետագա դարերում ընդլայնում է բովանդակային շերտերը՝ կանոնականից աստիճանաբար անցնելով սոցիալական, քաղաքական, սիրո և բնության և այլ ընդգրկումների:

Նարեկացու տաղերը կանոնական վերնագրեր և բովանդակային միտվածություն ունեն՝ «Տաղ վերացման խաչին», «Տաղ եկեղեցւոյ», «Տաղ ծննդեան», «Մեղեդի ծննդեան», «Յայտնութեան», «Յարութեան», «Վարդավառի» և այլն: Նրանցում հաճախ է պատկերը մետաֆորային բարձր վերացարկման հասնում. քառաթև Խաչը առյուծի ահեղ ծայնով դող է բերում սանդարամետին, քանզի կոչված է «գերելոցն առնել գերեդարձ», և տանջվածները պսակ են ստանում «յանմահ արքայէն»: Կամ «Մեղեդի Յարութեան»-ի մեջ «Կերայք յիմ հացես և արբեք զիմ գինիս» ավետարանական տողերը ամբողջացնում են կենսասիրության, պայծառության քնարական տրամադրությամբ.

*Եկ, հարսնուհիդ ի լեռանց ընծուց ի դաշտաց այծեմանց:
... Հնձան կոխելով գոյն ի գոյն բոսորի:
Խառնեալ ի գինի զխառնելիս անուշից:
Բաժակ մատուցաւ ի հրաւր հարսանեաց...*

Մետաֆորային այս խորքը, որ հատկանշվում է կանոնական ու գեղարվեստական ոճային համադրությամբ, զգացնել է տալիս նաև

այն, որ Նարեկացու լեզվամտածողական ինքնատիպությունը, իր այլաբանական շերտերով, կրում է «Երգ երգոցի» պոետիկայի՝ որպես ուսումնառության դպրոցի, անուղղակի ազդեցությունը: Դա արտահայտվում է հետևյալ անցումներով. 1) խոհը, բնապատկերը, բնության զգացողությունն ընդհանրապես իրական և նմանաբանական շերտերի մեջ ներկայացնելու սկզբունքը, 2) մարդու, մանավանդ կնոջ կենդանի ու գունագեղ արտաքին կերպավորումը, զգացմունքային հագեցվածությունը, 3) բանաստեղծական այս սկզբունքներին հարակցված և այլաբանական խորք ունեցող ու բարձր վերացարկման մեջ՝ հասկանալի կրոնական մեկնությունները: Այս հատկանիշները, ոչ ուղղագիծ ազդեցությամբ, այլ ստեղծագործական ինքնուրույնության կայուն հաստատումներով ներառում են Նարեկացու տաղերը: Ահա օրինակ՝ «Ծննդեան» տաղերից մեկը՝ Աստվածածնի և բնության ներդաշնակ կերպավորման մետաֆորային ընթացքով.

*Ի ծոց ծնողին ծագումն անուն,
Յարվւոյն ծագեալ, եկեալ ի սէր,
Կուսին ծնեալ զծոցոյ ծաղիկն:
Ծաղիկ ծոցոյ, ծոց հայրենի,
Ամոյոյ նման իջեալ յերկնից,
Ձսէր իւր ի մեջ ֆաղցրիկ ցօղեալ:
Սէր ի յամոյոյ, ամոյ սիրաւարժ,
Օդոյն հոսեալ և նոյն զեղման,
Վայր իջուցեալ կաթս անծրևաց:
Լուսինն ի լոյս ի լրումն եկեալ,
Ճոխ ճենելով գիշերավարն
Ձկնի ճենէր քարկ աստեղօf:*

Բանաստեղծական մտածողությունն ասոցիացվում է այսպիսի պատկերային անցումներով. 1) Կուսի ծոցից ծնվում է ծաղիկը, որ 2) ամպի նման երկնքից իջնում է՝ 3) մեզ ցողելով իր քաղցր սերը, որը 4) իբրև «կաթս անծրևաց» իջնում է ամպից, իսկ 5) լուսի լրումով լուսինը ճնմում է «քարկ աստեղօք»: Քրիստոսի հրաշափառ ծնունդի այս այլաբանական կերպավորումը օգնում է, որ տաղը երկնային, բայց նաև երկրային պայծառ տրամադրությամբ օժտի ընթերցող-ունկնդրին, ապահովի բնության լուսավոր ընկալումը, արարման վեհագույն զգացումը, և այդ ամենի մեջ պարուրված անդորրի մարդկային ապրումը: Սա կրոնի և արվեստի ներդաշնակ առաքելությունն

է, որ կոչված է մարդուն արարման ու մաքրագործման հավերժական ընթացքի մեջ դնել: Իսկ այդպիսի ներգզացում ու խոհ պարգևում են Նարեկացու մյուս տաղերը ևս:

«Յայտնութեան» տաղում գեղեցիկ գույնով «պտղինաւէտ, բողբոջախիտ, խիտասաղարթ» և «հոտ բուրազուարթ, փունջ խումներամ» ունեցող ծառ ու ծաղիկը, «փթթինազարդ» վարդը ավետիս են տալիս գարնան արեգակի զարթոնքի համար, և սա պարզ բնապատկեր լինելով՝ այլաբանում է ծնունդի ու հայտնության առիթով հավատացյալների նվիրումն ու ցնծությունը, որ ակունքվում է նաև Քրիստոսի ուսմունքի ավետաբեր լույսից ու ջերմությունից: Կրկին համադրվում են կանոնականի և իրականի բանաստեղծական ընկալումները: «Յարութեան» տաղի ակնհայտ այլաբանությունը տեսանելի է դառնում Մասիսից Երուսաղէմ՝ ոչ աշխարհագրական, այլ հավատքի ու գեղարվեստի տարածության անցումով իջնող սայլի նկարագրով: Կենցաղային տարրերը, որոնց իրական մանրամասներն արդեն կարևոր են գրականության համար, կրկին այլաբանում են կրոնական վերացարկում. սամիները արծաթի են, լուծը՝ ոսկի, փոկերը «շարանման հոյլ մարգարիտ» են, եզները՝ սաթ ու սպիտակ, «ծաղկախայտուցք, արագաքայլ», եղջյուրները «խաչանման» են: Սայլին բարձած կորնկանի ու մանուշակի վրա՝ ոսկեղեն գահին, նստած է արքայորդին, որի երկու կողմին «վեցթևեան» սերովբեներն ու քերովբեները սաղմոսներ են երգում: Եվ երեք անգամ կրկնվող՝ «Եվ ահա չշարժէր սայլիկն այն, // և ահա չխաղայր անիւն այն» տողերն ու տաղի ամբողջ ռիթմայնությունը հանգում են նրան, որ ասպարեզ է գալիս սայլապանը՝ «Այն ճորտն ճոճ էր ու ճապուկ, // ուռանիջակ, հաստաբազուկ, // լայնաթիկունք, խարտիշագեղ, ահեղագոչ», որի կանչից շարժվում է սայլը. «Ի գիլ գայր ի գիլ, սայլիկն ի գիլ // ի Մասեաց յաջ կողմանէն՝ // սայլիկն ի գիլ գայր ի գիլ // և ճոնչալով գայր մտանէր յերուսաղէմ»: Բանաստեղծը ինքը մեկնում է այլաբանության եզրերը, բայց պետք է խոստովանել, որ հիշողության մեջ մնում են նաև սայլի ու նրա մասերի, բարձած կանաչի, սայլապանի արտաքինի իրական, աշխարհիկ հիմքերից եկող պատկերները:

Ահա և Նարեկացու մի շարք հայտնի տաղերում կանոնն ու այլաբանությունը կարծեք թե դառնում են ոչ հիմնականը, գեղարվեստական տպավորությունը կապվում է **բնության կամ մարդու արտաքինի իրական ընկալումների հետ**: «Ծննդեան» մեղեդիում Աստվածա-

մոր պատկերը, իր ամբողջ լուսեղենությամբ, նաև աշխարհիկ, հմայիչ կնոջ նկարագիր է. աչքերը առավոտյան ծավալվող ծիծաղախիտ ծով են կամ «երկու փայլակնաձև արեգակ», որոնցից առավոտյան լույսն է իջնում, գեղեցիկ պատմունճանով էր զարդարված, գոտին արծաթափայլ էր, քայլում էր «մարգարտափայլ գեղով», և ոտքերից շողն էր կաթում, «քաղցրանուագ ձայն»-ով գրավում էր բոլորին: Այս երկրային ու երկնային պատկերների մեջ շատ տեսանելի մանրամասներ կան.

...Հանդարտիկ խաղայր, թիկնէթեկին ճեմէր:

Բերանն երկթերթի, վարդն ի օրթանց կաթէր.

...Վարսիցն երամից զարդ, երամից զարդ,

Ոլորս են առեալ եռահիւսակն բոլորեալ այսիւր:

Ծոցն լուսափայլ, կարմիր վարդով լցեալ,

Ծղիքն ծիրանի մանուշակի հոյլք...

Ավելորդ չի լինի նկատել, որ Միջնադարի սիրերգուները իրենց սիրած կնոջ արտաքինի գովքի մեջ հաճախ էին ներառում Նարեկացու այս պատկերները, ինչի հաստատումները կտեսնենք հետագայում: «Վարդավառի» տաղում բնության ու զարման զարթոնքի նույնախիսի իրական ընկալումներ են, ուր այլաբանություն կարելի է տեսնել միայն խիստ բարձր վերացարկումների դեպքում: Զնարական պատկերները վերապատմելու ոչ ընդունելի պարտադրումով ներկայացնենք զարմանային բնության շոշափելիությունը, որ հետագա տաղերգության նախասիրած մոտիվներից է մնալու. գոհար վարդը վառվում է արևի վեհ վարսերից, որոնց վրա ծավալվում էր ծովային ծաղիկը, ճյուղի վրա շողշողում էր պտուղը, որը սնվում էր խուռն տերևով, վարդի գույնզգույն ծաղիկներն են ծաղկում, ծառերը վարդագույն ոստ են արձակում, հովտում շողում է շուշանը, շողշողում արեգակի դեմ, հյուսիսային հովն է գովացնում գոհար շուշանին, հարավային լեռներից քաղցր օդով ցողում են շուշանին, և շուշանը լցվում է շող-շաղով ու շար մարգարտով, ծաղկունքը բոլոր շաղ են առնում, իսկ շաղն ամպից է, ամպն՝ արեգակից, և աստղերն են գունդ-գունդ բոլորում լուսնին: Կրկնում ենք, որ այստեղ բարձր վերացարկման դեպքում կարելի է տեսնել պայծառակերպության այլաբանական խորհուրդը՝ հենց թեկուզ արեգակից ամպ, ամպից շաղ կենսաբեր ուժի մետաֆորով, բայց առաջնային գեղարվեստական տպավորությունը կապվում է իրական բնապատկերի հետ:

Գրիգոր Նարեկացու տաղերի ժանրային կարևոր առանձնահատկություններից մեկը ժողովրդական մտածողական տարրերի առկայությունն է նրանցում: Դրա արտահայտություններից են *–իկ քնքշացուցիչ մասնիկը՝ հավիկ, ծայնիկ, սայլիկ*, նաև երգային երանգ ու ռիթմայնություն հաղորդող կրկնությունները, ինչպես՝ *«Ի գիլ գայր, ի գիլ, սայլիկն ի գիլ»*, *«Հաւուն, հաւուն արթնացեալ...»*, *«Խառնեալ, խառնեալ ի գինի գխառնելիս անուշից»*: Շատ տաղերի որոշ պատկերներ վերածվում են մեղեդու, և տաղը՝ որպես նաև երգ, ներառում է ժողովրդական խաղիկների գեղարվեստական միջոցներ՝ ներբող-համեմատություն, հարց-դիմում, պատասխան-հաստատում. *«Հաւիկ մի դայծառ կացեալ // Ի յայն խաչաթևին վերայ, // Թես արծաթածալ ուներ // Արեգական շողոյն նման: // Աննմանին ո՞վ նման. // Աննման»*: Ընդհանրապես հարց-պատասխանը բանաստեղծի նախասիրած կառույցներից է՝ *«Քանի՞ թիւ խորանացն, քանի՞ թիւ կամարացն...// Հազար թիւ՝ խորանացն, հազար թիւ կամարացն»*, և դա, բացի նրանից, որ օգնում է պատկերն ավելի շարժուն դարձնելու, ընկալումը՝ ավելի անմիջական, դառնում է նաև յուրօրինակ կառուցվածքային հենք Նարեկացու նախասիրած հակադրամիասնությունների: Օգտագործվում են նաև պատկերավորման այլ ձևեր՝ հայտնի բաղաձայնությ-ալիտերացիաները, հոմանիշների պեսպեսություն, ձայնարկություններ ու բառային բարդ նորակառույցներ, ինչպես նաև ընդհանրապես Նարեկացու ոճին բնորոշ հակադրություններ ու հարակցություններ՝ *«Երկինք ի յերկիրս և երկիր ի յերկինք, // Վայրէջք ի խոնարհ և վերելք ի բարձունս»*:

«Մատեան ողբերգութեան» աղոթագիրքը, իր համընդգրկունությամբ, լիարժեք հնարավորություն է տալիս նյութ քաղել տարբեր ոլորտների համար, վերլուծական դատողություններ անել տարբեր գիտասպարեզներից՝ աստվածաբանական, փիլիսոփայական, գրականագիտական, բժշկական, սոցիալական ու անգամ քաղաքական, տիեզերաբանական ու բնագիտական և այլն, քանի որ այստեղ մարդն է, Աստված և տիեզերքը՝ իրենց հարաբերությունների մետաֆորային խորքով: Բովանդակային ու պատկերային հարստությունն է նաև, որ հիմք է դարձել ժանրի մասին մինչ այժմ շարունակվող տարակարծությունների. ձեռագիր ու տպագիր օրինակների մեծ մասում այն համարվել է աղոթագիրք-աղոթամատյան, փորձ է արվել «ողբերգություն» բովանդակային հուշումը դիտել որպես ժանր, խորհրդային

Ժամանակներում հասկանալի հիմնավորումներով համարվել է քնարական պոեմ, պարզապես «մատյանն» է որպես ժանրանուն դիտվել: Մինչդեռ որոշակի է, որ սա աղոթագիրք է, քանի որ ժանրի համար կարևոր՝ կառուցվածքային հենքը աղոթքի եռաշերտ ընդգրկումն է՝ կատարյալ և ամենաարարիչ Աստված – մեղավոր կամ դժվարին վիճակում գտնվող մարդ - փրկության աղերսանք ու գոհաբանություն: Եվ անգամ այն, որ այս կանոնական մակարդակները ներառում են խոհաքնարական անսահման խորքեր և բառապատկերային ինքնատիպությունների հեղեղ, հիմք չեն տալիս երկը չդիտել աղոթքի կառուցվածքային շրջանակների մեջ: Ներքին մարդը՝ իր ապրումների, ձգտումների, հուսալքության ու հուսավառության ամենախորքային ծավալումներով, և Կատարյալի, և արտաքին անկատար աշխարհի հետ բարդ հարաբերություններով, հիմունք է դառնում գրքի հաղորդակցական և գեղագիտական դերի: Այս երկը բոլորի անունից է ու բոլորի համար և իր համատարածական ու տարժամանակյա գեղարվեստական ուժով ստանձնում է բոլոր ժամանակների արվեստի բարձրագույն կոչումը՝ մարդու մաքրագործման, որ նույնն է, թե բանական հասունացման տվայտալից ընթացքի համակողմանի գեղարվեստացումը:

Կանոնական պահվածքի բարոյականությունը որոշող է մնալու Մատյանի երկբևեռ կերպավորումների հարաբերությունները ցույց տալիս, որ նաև հասկանալի լինի ու հոգեբանորեն շոշափելի մարդու մաքրագործման ձգտումը Աստծու բարձր կատարելությանը: Միաժամանակ ներքին մարդու կերպարը խորքով շարժվում է դեպի արտաքին կապերն ու աշխարհը, մարդը ներանձնականացման մեջ մնում է նույնքան արտաքին էակ, իր մեջ ներկայացնում աշխարհը, անգամ տիեզերքը, որը անընդհատ փոթորկում է անհամգիստ՝ չհեռանալով Աստծու արարչագործության լույսից, քանի որ ամենամեծ անկումների սարսափն անգամ այդ լույսով պիտի հաղթահարվի: Եվ կատարյալ Աստված – մեղավոր մարդ - փրկության աղերսանք ու հույս աղոթքային կառույցի մեջ է անընդհատ առնվում Մատյանը՝ այս *երեք* շերտերը *չորրորդելու* իր կարևոր դերով: Բնական է, որ Աստծու առատ ներբողը հիմնականում մնում է կանոնականության մեջ՝ ստանալով նաև բանաստեղծական ինքնատիպություն.

Անհարկոյս վստահութիւն, անհարժամ հանգիստ, անյեղլի կնիք...

Ծածկոյթ ցանկալի, զգեստ անկադուս...

Անադական անձրև, արփիացնցուղ ցող...
Անհամառոտ յոյս, երկար սետողութիւն,
Անզղջական տուր, ամենաբաշխ աջ,
Արդարակշիռ ձեռն, անաչառաքես ական...
Եւ որ ինչ առ մեզ բերին
առ ի քնն հոսմունք փաղցրութեան,
Ձոր հանդերձելոցն ճառից լուսաբանեն կերթավորութիւնք...

Բան Գ, ա

(«Անխարդախ նեցուկ, անվրդով հանգիստ, անխաթար կնիք,
//... Ծածկույթ ցանկալի, զգեստ անկապուտ, // Անապակ անձրև,
արփիացնցուղ ցող, // Յավերժական հույս, աչք ամենատես,
// Ամենաբաշխ աջ, անզղջական տուրք, // Անկողմնակալ ձեռք,
անաչառ հայացք, //... Եվ դեռ ինչեր կան քո կողմից մեր մեջ, // Որ
պիտի ասվեն ու լուսաբանվեն հաջորդ մասերում»։ թարգմ. Վ. Գևորգ-
յանի) : ՆԱ, որ «բարերար ու բազմապարզ» է, իր նման չարագոր-
ծի մեղքերը չի հիշում, ընկածին չի ոտնահարում, «Չաճապարեցիր
քահայանապետ վրա պրծնելով՝ // Խորտակել ծանր վիրավորվածին»
(Բան ԺԴ, գ)։ Բանաստեղծը ծգտում է անընդհատ զգայացունց վի-
ճակներ ստեղծել՝ շաղախելով Աստծու կատարելության ներքոյը իր
կործանման հուսակտուր ճիգերին.

Արդեւ մոռացե՞ս զբարերարելդ՝ ականկալութիւն.

Անեսցե՞ս զգթասիրելդ՝ խնամող.

Այլայլեսցե՞ս զմարդասիրելդ՝ անփոփոխ...

Ո՞չ զբոլորն դարգևեսցես փրկութիւն.

Ո՞չ մատուցանիցես դեղ վիրացս :

Ո՞չ դարման տկարութեանս...

Բան Բ, գ

(«Պիտի մոռանա՞ս բարերարելդ, ականկալություն. // Գթասիրելդ
պիտի անտեսե՞ս, ով խնամակալ. // Պիտի այլայլե՞ս մարդասիրելդ,
անխոտորելի... // Մի՞թե կատարյալ փրկություն պիտի ինձ չպարզենս,
// Չմատուցե՞ս ոչ դեղ իմ վերքերին, // Եվ ոչ էլ դարման՝ տկարութե-
անս»)։ Մետաֆորային խորքը բարոյա-հոգեբանական շերտը մո-
տեցնում է տիեզերաբանականին. «Դու չես պարփակվում տարա-
ծության մեջ, // Սակայն առանց քեզ սահմաններ չկան» (Բան ԻԳ, ա)։
Ուրեմն՝ հասկանալի է, թե ինչու՝ «Ոչ թե կիտելով, այլ ցրելով են գան-

ձերդ բազմանում, //Ունեցվածքների բազմապատկվում են //Սփռելով, ոչ թե խնայողությամբ. //Ոչ թե դիզելով, ամբարելով են //Պաշարների աճում, այլ տարածելով» (Բան ԼԱ, ա): Ներքոյը հակադրամիասնությամբ ներառում է մարդու հատկանիշներ, որոնք, բնական է, Արարիչը չի ունենալու, քանի որ դրանք մարդկանց են պարտադրված.

*Ոչ փակեալ ես ընդ օրհնօք,
Ոչ տարունակեալ ես ընդ կանոնաւ,
Ոչ խոնարհեալ՝ ընդ հնազանդութեամբ,
Ոչ չափեալ ես ընդ սահմանաւ,
Ոչ վրիդեալ՝ ի բարկութենէ,
Ոչ սխալեալ՝ ի խստութենէ,
Ոչ փոփոխեալ՝ յողորմութենէ,
Ոչ սկարացեալ՝ ի փրկութենէ:*

Բան ԽԳ, բ

(«Ոչ օրենքների կապանքի մեջ ես, //Ոչ կաշկանդված ես ինչ-որ կանոնով, //Ոչ խոնարհված ես հպատակությամբ, //Ոչ չափավորված ինչ-որ սահմանով, //Ոչ բարկանալով վրիպում ես դու, //Ոչ խստանալով սխալներ գործում, //Ոչ փոփոխվում ես ողորմությունից, //Ոչ տկարանում փրկագործումից»): «Մարդկայնացման» հակումի այս շրջանակից Տերը դուրս է գալիս կանոնական խոսքի վերացարկումներով, որոնց Հինկտակարանային կարևոր արտահայտությունն են սաղմոսները. «Օրհնության կոչում, ավետիքի ձայն, //Բերկության բարբառ, անմահության դեղ, //Կյանքի պահապան, անդորրի ճամփա » և այլն (Բան ԾԷ, ա): Եվ բնեռների միջև կապող օղակի դերը միշտ տրվում է Մատյանին՝ շեշտելով, որ այսպես անընդհատ երգելն ու ողբալը, «Սաղմոսարանի խոսքերն այն բոլոր» մեջքերելը օգուտ չեն, քանի որ շարունակ իր դեմ են ուղղվում: Ներառվում են կրկին իր գրքի դերակատարման մասին տեսական ձևակերպումներ. զգում է, որ երկարում են կանոնական խոսքի ուղղակի կամ անուղղակի մեջքերում-վերհիշումները և ինքնագգուշացման ձևով նշում է. «Եւ զի մի տաղտկացայց՝ յամեալ ի բանիս, //Ի համառօտել զսոյն փութացայց» (Բան ԿԱ, բ. «Սակայն որպեսզի շատախոսությամբ չլինեն տաղտկալի, //Կաշխատեն այժմ խոսքս կարճ կապել»): Թեպետ մանավանդ ԿԱ, ԿԲ, ԿԴ և այլ գլուխներ բերում են նույն կանոնական առատությունը, որը նույնքան խորքային հիմնավորում է ստանում յուրօրինակ տեսական ձևակերպմամբ.

*Ահա զանճառիցն իմոց ճառեցի
Ձղատկառելիսն խայտառակեցի,
Ձգաղճնիսն հրադարակեցի,
Ձամփոփեալսն տարածեցի,
Ձդառնութեանս մաղձ ժայթեցի...
Ձղատախազն դատաւորին հանդէպ կացուցի,
Ձաղառնեացն փորձ այժմէն իսկ գտի...*

Բան ԿԵ, ա

(«Ահա պատմեցի անպատումներն իմ, //Խայտառակեցի գործերս պատկառ, //Ցուցադրեցի գաղտնիքներս ողջ, //Ամփոփվածները հանեցի ի տես, //Արտաժայթեցի մաղձը դառնութեամբ...//Կանգնել տվեցի նաև դատախազ դատավորի դեմ, //Ապագայի փորձն այսօրից գտա»): Այս ամենը զուգահեռաբար բերում է երկխոսական վիճակը. իր փրկության ճգնաժամը և հնարավորությունը միայն ի՞ր վրա է, թե՞ նաև իրեն արարողի. չէ՞ որ ՆԱ է իրեն այդ կերպարով ստեղծել և միայն ՆԱ կարող է փրկությունն իբրև ձրի տուրք բաժանել: Եվ թեպետ իրեն վատագույնն է համարում, բայց երբ հիշեցնում է, թե «օրինաբանեալ եղև աւագակն, որ դատախազն է անհաւատից. պատուեցաւ և կինն պոռնիկ՝ սկզբնամայրն ապաշաւողաց» (Բան Զ, բ. «Օրինաբանվեց և ավագակը այն՝ //Իբրև դատախազ անհավատների. //Պոռնիկ կինն անգամ պատիվ ստացավ՝ //Որպես նախամայր զղջացողների»), ապա բավականին պարզվում է վիճակի բարոյական իմաստը և այսաշխարհային փրկության իրավացիությունը: Իր անկատարության հոգսը Կատարյալի հետ կիսելու այդ իրավունքը հաստատելուց հետո մարդը փորձում է ձեռք բերել որոշ ինքնավստահություն. «Եւ զի մի զփրկութեանն վստահութիւն ի սպառ կտրեցից, և ապագէն եղեալ մատնեցայց...» (Բան Է, ա. «...որպեսզի իսպառ չկտրեն հույսը փրկության ու չմատնվեն՝ դառնալով անզեն»):

Այդ վստահությունը նախ մարդու մեջ ամրանում է հույսի, հավատի և սիրո ուժով. ինքնաձաղկունները պիտի ենթարկվեն փրկության հույսին, որի հիմքը հավատն է. «Աստանօր ի յուսոյն կերպարն փոխեալ՝ յարգահատել համարձակեցայ» (Բան ԺԲ, ա. «Ուստի և այստեղ, վերստին հույսին վերադառնալով, //Պիտի հանդգնեն գթութիւն շարժել»): Իսկ բոլոր իրավիճակներում վստահության հիմքը սերն է. «Զի ոչ այնքան յուսոյն հանգուցիւ, որքան սիրոյն կապանօք բերիմ» (Բան ԺԲ, ա. «Ոչ այնքան հույսի հանգույցով, որքան //Սիրո կապով

են աղերսված նրան»): Վստահության հիմնավորումներից է այն, որ ինքը փրկության համար աղերսել է Արարչին, չի հայցել այն երկրային մեկից, չի դիմել ոչ «հորն երկրավոր», ոչ «ծնող մորը», ոչ «հարազատ եղբորը», որ ինքն է դրան կարոտ, ոչ անգամ արքաներին, որոնք «արվեստավոր» են մահվան, բայց ոչ կյանքի մեջ: Հավատացել է միայն Աստվածամոր միջնորդությանը, նրան է դիմել, «որ բարձրասցի պատիւ քո ինն և ցուցցի փրկութիւն իմ քն» (Բան 2, բ. «Թող փրկությունս ցույց տրվի քեզնով, //Եվ քո պատիվը ինձնով բարձրանա»):

Նախապես ահա, մարդը զգացական անորոշությամբ մոտենում է Աստծուն, տվայտանքների ու երկնչումների մեջ փորձում վստահության հասնել՝ միշտ վերացարկումներով ու որոշակիացումներով պահելով փրկության հույսն ու հավատը: Եվ քանի որ սա նաև մարդու բանական հասունացման դրամատիկ ընթացք է, նա ճանաչողության տրամաբանությանը հետևելով՝ հեռացնում ու մոտեցնում է ներհակադիր ծայրաբևեռները, քանի որ տարածությունն է հստակեցնում ճանաչելի սահմանները: Իսկ ներանձնական կուտակումները թեթևացնելու համար նախ բանաստեղծական մտածողության մեջ հնարավորինս հակադրությունները վերածվում են հակադրամիասնությունների, երբ նշվում է, թե Արարիչն է այս որակները տվել մարդուն կամ պահել իրեն.

*Քեզ արդարութիւն հանդերձե՛ր, բարեւար,
Եւ ինձ ամօթ և ղաճկառանս ղաճաւսեցե՛ր.
Քեզ՝ փառս վայելչականս,
Եւ ինձ՝ նախասինս յարմարաւորս...
Քեզ՝ իրաւունս բազմաժանիս,
Եւ ինձ ղաճասխանասուութիւնս ամենավարանս...*

Բան Ի, գ

(«Քեզ արդարություն հարդարեցիր, Տեր, //Ինձ պատրաստեցիր լուտանք ու ամոթ. //Քեզ՝ վայելչական փառք ու մեծություն, //Իսկ ինձ՝ նախատինք. //...Քեզ՝ իրավունքներ արժանավայել, //Իսկ ինձ՝ դատաստան ամենավարան»): Ահա այս երկբևեռության մեջ երրորդ շերտի՝ աղերսանքի, և չորրորդի՝ Մատյանի կապով ստեղծվում է համադրություն, որը հարաբերությունների բարդության մեջ պետք է հիմնավորի մարդու փրկությունը: Վստահության հիմունքների որոնումները հանգեցնում են նաև նրան, որ մարդը ներանձնականացման

կուտակումները փորձում է հաղթահարել՝ մեղքերն ու արատները զուգահեռելով արտաքին աշխարհի հետ, շարժվելով դեպի «դուրս», ցանկանում է նորից վստահանալ, որ թեկուզ «փոքր այս աշխատանքից» անվաստակ չի մնալու, «Ինչպես զրաջան սերմնացան՝ ամուլ, անբերրի հողի...» (Բան Բ, ք): Իսկ արդեն այստեղ նոր հիմնավորում պետք է դառնա Մատյանի հասցեգրումը բոլորին, որ նա խոսի բոլորի անունից ու բոլորի համար:

Մարդը, իր աշխատանքի ու արդյունքի տվյալալից ընկալումը, դրանք վստահ բովանդակավորելու, դրանով կյանքը իմաստավորելու և այդ կերպ Արարչին մոտ լինելու անընդհատ որոնումը. – լայն հարաբերություններում այդպես չէ՞ միշտ և ամենուր: Ուրեմն՝ բնական է, որ առանց հասցեագրելու էլ այս Մատյանը բոլորի համար է՝ նոր ծնվածի, արբունքի հասածի, «անկար ծերությամբ» վախճանին սպասողի, մեղավորի ու արդարամիտի, նկունի ու խիզախի, հպատակի ու իշխանավորի, շինականի ու բարետոհմիկի: Այս համընդգրկունությունը և հույսը, թե վշտերից լքվածները կամրապընդվեն Մատյանով, քանի որ այն գրվել է «Մարմնի և հոգու վիշտն ու ցավերը բուժելու համար» (Բան Գ, դ), արդեն հաստատում են ներանձնականացված մարդ - արտաքին աշխարհ բարդ ու ընդգրկուն կապերի առկայությունը: Մեղքերի զուտ կանոնական կուտակումների մեջ անգամ կա այդ տարածականությունը՝ իր հոգեբանական, սոցիալական, բնախոսական և այլ խոսուն մետաֆորային շերտերով.

*Եւ ոչ վերարկուաւ ղաւսաղարելի,
Եւ ոչ դիմակօք կեղծաւորելի,
Ոչ առ երեսս բանիւք մասչելի,
Ոչ կերդարանօք երբէք խաբելի,
Ոչ յօդուածով բանից ստելի,
Ոչ արագմամբ ոտից փախչելի...
Քանզի մերկ են քեզ ծածկեցեալքն,
Եւ հրադարակեալ են աներևոյթքն:*

Բան Դ, ա

(«Ոչ հնար կլինի պատսպարվելու վերարկուի տակ, //Ոչ դիմակներով ծածկված կեղծելու, //Ոչ մոտենալու խոսքով երեսպաշտ, // Ոչ խաբխբելու՝ կերպարանելով, //Ոչ կմկմալով ստախոսելու, //Ոչ ճողոպրելով փախչելու հապճեպ...//Ձի ծածկվածները մերկ են քեզ համար, //Իսկ անտեսները՝ հայտնի, անսքող»): Պատկերային հիմ-

նաեզրեր են դառնում ոչ միայն «ողբի, հեծության, վիատանքի», «մահացու վերքերի շարավը» սրտի խորքերում ամբարած և «հոգեկան սաստիկ ցավատանջ խիթեր» ունեցող ներքին մարդու ապրումները, այլև «անկայուն կյանքի հոգսերով տարված» /Բան Ե, ա/ «երկրածին» էակի ինքնաճանաչում - գնահատանքը արտաքին երևույթների, դրանց իրեղենության զուգահեռներում. իր նման «մահացու մոխրին» լույսի ճառագայթ չես համարի, երբ որ ախտերը ծովափնյա ավազի նման տարանջատ են՝

Ոմն և ծնունդի իւր, ոմն և շառավիղի իւր,

Ոմն և փուլի իւր, ոմն և արմատի իւր...

Ոմն և ճիրանի իւր, ոմն և մատունի իւր...

Ոմն և ղաթի իւր, ոմն և դիմունի իւր...

Կործանիչն և հնազանդեալն իւր,

Բռնաւորն և յելուզակի իւր,

Խածանողն և ծակոտուածի իւր...

Բան Զ, գ

(«Մեկն իր ծնունդով, մեկն իր սերունդով, //Մեկն իր փշերով, մեկն արմատներով... //Մեկն իր ճանկերով, մեկն իր մատներով...//Մեկն իր պատրանքով, մեկն հակումներով...//Կործանիչը իր հպատակներով, //Բռնակալը իր ելուզակներով, //Խածոտողը իր խայթ ու խոցերով»): Եվ հետո պիտի ամփոփվի՝ «Սրանք են պետ ու գլխավորները //Բոլորի հոգու ապականարար պղծագործների»: Եվ հաջորդում է կրկին Մատյանի դերակատարման ընդգծումը. սրանք «Մտացածին չեն. ավելին, դեռ ես //Ամբողջ խորությամբ չպատկերեցի, //Մնացածները թողնելով, որ դուք //Սրանց միջոցով ուսումնասիրեք» (Բան Զ, դ): Իսկ քնարական հերոս – հեղինակ ընդհանուր համադրությունը, Մատյանի կերպարային ամբողջացմամբ, օգնում է հստակեցնելու տրամադրությունների առաջընթացն ու պատկերային իմաստը.

Եւ արդ, քանզի յաւէտ յառաջնում զղջմանն

Յուսահասութեանն բանիւ լիայ

Եւ տարակուսանաց հեծանաւն ի մահ ծաղկեցայ

Աստուծո ի յուսոյն կերպարան փոխեալ՝

յարգահատեալ համարծակեցայց:

Բան ԺԲ, ա

(«Քանզի նախընթաց զղջման խոսքերով //Սաստիկ վիատված՝ հուսալքվեցի, //Ուստի և այստեղ վերստին հույսին վերադառնալով՝

//Պիտի հանդգնեն գթություն շարժել»): Մատյանի ուժը ընդգծվում է աղերսանքի մեջ պահանջի շեշտով, երբ ասում է, թե իր նման հուզվածին նորից չխռովի, չէ՞ որ ինքը պարտավոր է մի օրում «բյուր քանքարների տուգանք վճարել», ուստի մարդկային մտքի փոքրության համեմատ միայն իր համար չէ, որ ներում է հայցում, այլ «պաղատիմ մարդասիրութիւն» (Բան ԺԸ, ա): Եթե ինքը Աստծու պատկերն է, պարզապես «մեղքով հնացած», ապա հավատով սպասում է, որ ՆԱ «խոսքի հրայրքով» քուրաների մեջ ձուլի իրեն, և այն ժամանակ *ամեն* հետաքրքրվող ուղիղ կհասկանա Մատյանի միտքը և կկարողանա նրա «խոսքի երեսից քողը ետ տանել» (Բան ԺԹ, գ): Այսպես մարդուն միաձուլյ փրկության են տանում Արարչի լույսը, որը տեսնելու կուրություն չպետք է ունենալ, Մատյանի ուժը, եթե նրա այլաբանական խորքը ընկալվի, և արտաքին աշխարհի իրական բովանդակությունն ու հարաբերությունները, եթե նրանք տեսանելի են բանականորեն: Մետաֆորային այս ընդգրկումների մեջ միշտ ակնհայտ է նաև կանոնական նյութի բանաստեղծականացումը. քանի որ «մօուզը մտքիս ոտքի հաստատված չպահեցի ես //Բանականության երասանակով» (Բան Ի, բ), ուրեմն պետք է անընդհատ կուտակել ու ցուցադրել մեղքերը՝ զուգահեռելով Մատյանի տեսական հիմնավորումներով. «Ինչո՞ւ, ուրեմն, այս գլխում բոլոր //Այդ խոտորնակի խավար հետքերը չցուցադրեն: //Ահա և խոսքիս նախընթաց ձևն ու //Իմաստն այստեղ էլ պահած անփոփոխ՝ //Կխոստովանեն նաև մնացած //Ախտաբծերն իմ չարագործության» (Բան ԻԱ, ա): Կամ՝ «Այլաբանական նույն եղանակով, //Նույն պատկերներով, չափով շարունակ //Բարդելով՝ այստեղ պիտի մատուցեն //Կշտամբանքները նախատված անձիս», և այլն (Բան ԻԲ, ա. «Դարձեալ այլաբանեցից՝ ի նոյն շարունակ բարդեալ //Զկշտամբանացս եղանակ դարովեալ անձինս, //Ածեալ մատուցեալ, կրկին կացուցեալ /նովին պատկերաւ ի նոյն պայմանի»):

Ժամանակն է, որ արատների գերկուտակումների մեջ տարածականությունը ներառի նաև դրանց ակունքների, մարմնի ու զգայարանների ներքին ու արտաքին «պատուհանային» խորշավոր դերակատարումը, որ Աստծու իմաստության կայծակը մատուցվի «լեզվիս ներազդող բոլոր գործարաններին՝ //Մաքրելու համար քո ձեռակերտած //Զգայարաններն իմ գոյացության» (Բան ԻԲ, բ. «Արդ, մատո, խնամակալ հզոր, //Զբանիդ գորութեան իմաստից կայծակն //Ի գործի ազդման լեզուիս շարժութեան, //Առիթ մաքրութեան յամեն

նուստ զգայականաց գոյաւորութեանց»): «Ամոթույք»-ները ուրիշներին ծածկելու փոխարեն ի ցույց պետք է դնի, իսկ դրանց մեջ նաև կանոնիկորեն հանրահայտնիները, որոնք են՝ «Ընտանիք թշնամիք, հարազատք հակառակք //Եւ որդիք դաւաճանողք, //Ստորագրեցելովք մասամբք նշանակեցից՝ //Գրեալ յանուանէ, որ են այսոքիկ» (Բան ԾԶ, ա. «Որոնք ընտանի թշնամիներ են, //Դավաճան որդիք. //Ստորև պիտի նշեմ մեկ առ մեկ իրենց անունով»), որպեսզի զգուշանան միշտ և հիշեն, որ դրանք են «Սիրտս նանրախորհուրդ, բերանս չարախօս, //Ակնս յայրատատես, ականջս վրիպալուր, //Ձեռնս մահածիզ, երկամուկնքս անթոր, //Գնացք խաւարային, գոյութիւն լերդի վիմական...» (Բան ԾԶ, ա. «Սիրտ նանրախորհուրդ, բերան չարախօս, //Տարփահայաց աչք, ականջ թյուրալուր, //Մահածիզ ձեռքեր, երկամ անթոր, //Երթ խավարային, քարազանգված յարդ»): Քանի որ Մատյանը նաև մարմնի առողջացման առաքելութիւն ունի, ներքին վիճակից դեպի արտաքին կապեր շարժունը ներառում է ախտերի ու զեռունների մեծ միջավայր՝ հարաբերելու համար «ներսի» և «դրսի» միկրոաշխարհները, որպեսզի ընդհանրացունը հասնի տիեզերականին, քանի որ այստեղ Արարչական տիրույթ է.

Եթէ ի սկարսն խիզախեցից, վասնիմ ի յիծակացն,

Եւ զի՞ տիտոյ են ինձ առիծունմ:

Եթէ յարջոց տասառողաց աղբեցայց,

Մժիղմն՝ արեան ծառաւիմ, ինձ տասահեսցեն:

...Թողում ասել զխառնիճն

Եւ զջորեակն զգօսն զօրաւոր,

Ընդ թունաւորն թրթուր և ընդ անկենդանական երևիլն...

Բան ԿԸ, Ե

(«Ինչ հարկավոր են էլ առյուծներն ինձ, //Բոռ ու պիծակից կսպառվեն իսկույն. //Եթե գիշատիչ արջերից փրկվեմ, //Պիտի պատահեն ինձ մօեղները արյունածարավ. //...Մի կողմ են թողնում խառնիճ-մարախի բանակներն հզոր, //Թունավոր թրթուր, անշունչ թվացող այլ չքոտիներ»): Մեծ ու փոքր մեղքերին նմանաբանող և իրենց վտանգավորությամբ հավասարազոր արտաքին աշխարհի այս կրողները լրացնում ու անձնավորում են մարմնական հիվանդութիւնների կործանարար նշանակութիւնը ոչ միայն նրանով, որ նրանք ծնվում են որովայնի «ճիճուններից», «պալար-այտուցներ» առաջացնող, «կսկծեցուցիչ եռքոր հարուցող» մանրէների «անարգ ոհմակներ»

րից», այլև նրանով, որ նրանք չեն խնայում ոչ ոքի. այս «անկերպավոր անիծները»՝ որպես «զագրաթորմ, կսկծեցուցիչ և քրտնածին երամակներ», որ կարիճի խայթոցի զորություն ունեն, «Ոչ միայն զամիկս և զխառնիճաղանջս, //Այլ և զթագաւորս հզօրս և ահագինս // Փախուցանեն, հանեն, տարագրեն» (Բան ԿԹ, բ. «Ոչ միայն գեղջուկ, խառնիճաղանջ ու ռամիկ մարդկանց, //Այլև ահարկու և հզորագոր թագավորներին //Փախցնում, վտարում, հանում են նրանք»): Այսպես ենթատեքստում հուշվում են նաև դասային ու սոցիալական հարցադրումներ, որ արտաքին աշխարհի հայտանիշներն են, և դրանց անդրադարձները հետո ավելի զգալի են լինելու:

Մեկ որ հստակված է հակադրությունների կանոնական, բարոյագեղագիտական սահմանը, զուտ մարմնականի ու հոգեկանի ներհակությունը հասնում է ոչ միայն բարու և չարի, այլև վերելքի ու անկման, հուսավառության ու հուսախաբության, ունեցածի ու կորցրածի, գիտակցման ու անգիտության համամարդկային ու տարժամանակյա կոնֆլիկտայնության հզոր բանաստեղծական որակների, որ նաև գրականության մեծ առաքելություններից է, և այսպես համադրվում են կրոնի ու արվեստի գեղագիտությունը, փիլիսոփայությունը: «Ողբերգության մատյան»-ում դա վերջնականորեն որոշակիանում է *մարդկային երկվության* համընդգրկուն արտահայտություններով, որոնցում հենց բանաստեղծական ու փիլիսոփայական ենթատեքստերով են ներկայանում եռաշերտ կառուցվածքի բոլոր կողմերը, միշտ Մատյանի՝ որպես կապող գործոնի, միջամտում – հստակեցումներով, ուր նաև մարդ - արտաքին աշխարհ կապի գեղարվեստական ընդհանրացումներն են: Մի դեպքում արտաքին աշխարհը անձնականացումը խորացնելու պատկերային հիմունք է, անհատ – հասարակություն կապի մեջ մարդու դրամատիկ վիճակը բացահայտող գործոն, երբ՝ «Եթե զինուոր տեսանեն՝ մահու ակն ունին, //Եթե պատգամաւոր՝ խստութեան, //Եթե օրինաւոր՝ անիծից, //Եթե բարեկրօն՝ յանդիմանութեան...» (Բան ԻԳ, գ. «Թե զինվոր տեսնեն, մահ են սպասում, //Թե պատգամաբեր՝ արհավիրքի բոթ, //Թե օրինապահ՝ անեծք ու նզովք, //Եթե բարեպաշտ՝ հանդիմանություն»): Եվ այս անորոշ անսպասելիության մեջ ոչ կյանքի օգուտն է հասկանում, ոչ «հասու է բարու ընտրության», դողում է, երբ անգամ խրախճանքի են հրավիրում, և կասկածում է միշտ, թե արժանի՞ է արդյոք նույնիսկ աղերսանք անելու, եթե «Նավահանգիստը խցվեց քարե-

րով, //...Ընկալ նեցուկը հարկիս շինության» (Բան ԻԴ, բ): Կործանման զգայացունց վիճակը անընդհատ դրսի աշխարհի երևույթների հետ է զուգահեռվում. «Բազմախորտակ մարմնի տապանը» չի կարող նորոգված տեսնել, քանի որ ընդամենը «արքունի գանձերի վատնիչ» է, «փրկությունից զուրկ մի կալանավոր», որ արժանի պատժի առաջ է կանգնել. «Բյուր քանքար եմ պարտք, այնինչ գրպանում չունեմ մի ունկի», և շուրջբոլորն էլ «ժանտ աղքատության հնոցն է մրրկում» (Բան ԻԶ, բ. «Աղքատութեանն հնոց յամենուստ մասանց մրրկի»): Այս համատեքստը ամբողջացնում է մարդկային դրամայի տպավորիչ քնարական պատկերը՝ երկվության տարժամանակյա ընդգրկումներով, որը Նարեկի գաղափարագեղագիտական ընդգրկումների առանցքը կարելի է համարել.

*Ի հանգստեան իւրում՝ վասակեալ,
Ի խրախութեան՝ ինքեան srsնեցեալ,
Դիմօ՝ ժղեալ, և մօօ խոցեալ,
Կերդ՝ ի ծաղր, և աչք՝ ի յողբումն,
Երես գսփոփանս ձևացուցանէ,
Եւ արսասուքն զդառնութիւն ursին ճճմարտ:
...Դէմք կրկնակի կերդից,
Մինն՝ սխրեալ, և միւսն ցասուցեալ,
Կճսամբանք ընդ միոյ երկու,
Մինն՝ աստեացս, և միւսն՝ աղառնեացն,
Աղաւիճութիւնք կարծողականք,
Մինն՝ գոնէ, և միւսն՝ թերևս...*

Բան L, բ, գ

(«Հանգստի ժամին նա միշտ լինում է տանջահար, հոգնած, // խրախճանքի մեջ՝ տխուր ու տրտում, //Դեմքով՝ միշտ ժպտուն, բայց մտքով՝ խոցված, //Տեսքը՝ ծիծաղկոտ, աչքը՝ ողբի մեջ. //Արտաքուստ թեև ձևանում է շատ հանգիստ, սփոփված, //Բայց արտասուքը լուռ վկայում է կսկիծը սրտի: //...Մի դեմք, երկակի արտահայտությամբ՝ //Տխուր ու ցասկոտ. //Մեկի փոխարեն երկու կշտամբանք, //Մեկը՝ ներկայի, մյուսն՝ ապառնու. //Տարակուսելի երկու ապավեն, //Մեկը՝ «թերևս», մյուսը՝ «գոնէ»»): Հիշենք, որ այս երկվությունները «իրեղենամուն» են շոշափելի պատկերներով՝ արյունով ու կաթով լի երկու ընպանակներ ձեռքերին, խնկաբույր ու ճենճահոտ երկու բուրվառներ, քաղցրություն ու դառնություն ամփոփող երկու անոթներ,

արտասուք ու ծծումք պարունակող երկու բաժակներ: Այսպես ներքին ու արտաքին մարդու քնարական համադրումը խոհական անսահմանության է հասնում, անձնական ապրումն ու մտածումը հասարակական արժեք են դառնում. մարդը պետք է խոստովանի «մտքով անցածներն իբրև կատարված», սրտի մեջ «ծածուկ պահվածներն՝ իբրև բարձր ասվածներ», ծիծաղը՝ իբրև «ինքնական լքում շնորհի», *երդումները՝ իբրև «խաբողի հեռ գործակցություն»* (Բան ԽԵ, ա): Եվ այն, որ մարմինը երկու ոտքերի վրա հրեշտակածն է կառուցվել, որ թռիչքի շնորհ տրվի, և «երկիրն հայրենի բարձունքից» դիտվի, պիտի ցավ առաջացնի միայն, որ մարդը «կամովին գետին կորացավ»: Ոչ քիչ է պատահում, որ այս տրամադրությունները ներդաշնակվում են նաև ժողովրդական կենցաղի, աշխատանքի պատկերներին, բնության ընկալումներին.

*Ձի ոչ երբեք հարթ ընթանայ երիվար առանց սանձակալի,
Եւ ոչ արօր կժիռ ինչ գործէ առանց մաճկալի,
Եւ ոչ երկուորակ լծոցն ի ճահ ծեմեսցին առանց եզողի,
Ոչ ամոլ վերաչուէ առանց հողմոյ,
Ոչ արեգակն փոխաբերեալ ուր օրջանակի
առանց տարրական օդոյ ...
Եւ ոչ ես, նոֆօ հանդերձ՝ առանց բարեգործիդ
հրամանաց ակնարկութեան:*

Բան ԾԴ, բ

(«Ինչպես որ առանց սանձակալի ձին //Անխոտոր, անգայթ չի գնա երբեք, //Ինչպես արորը առանց մաճկալի //Յերկ չի կատարի հավասարապես, //Ամուլի զույգերն առանց հոտաղի //Չեն ընթացակցի հաշտ ու համաքայլ, //Ինչպես ամպերը չեն չվում բնավ առանց հողմերի...//Արեգակն առանց օդի տարրեղեն //Շրջապտույտը իր չի բոլորում, //Այնպես էլ և ես առանց ակնարկող հրամաններիդ //Ոչ մի բան անել չեմ կարող երբեք»): Արտաքին այս շառավիղումները հասնում են մարդկային կյանքի այլ ոլորտներ, ներառում ճանապարհ գնացողի («Չամբարեցի գեթ մի փոքր պաշար //Անհատնում ուղին դուրս գալուց առաջ, //Որ փարատեի տագնապը սովի»), պատերազմում գտնվողի նկարագրություններ. «Ոչ աջ ձեռքիս մեջ զենքեր ունեցա //Եվ ոչ էլ ձախով վահան կրեցի, //Որ պատերազմում կարողանայի մնալ անվնաս. //Ոչ նժույգներիս զրահ հագցրի, //Ոչ մարտիկներիս՝ զինավառություն, //Որ կարենայի ճակատ հարդարել» (Բան ԿԸ, բ):

Եվ ուրեմն՝ ինքը ընդամենը նման է ծաղկող, բայց պտուղ չտվող ծառի, մեկին, որ «ասում, սակայն չի անում ոչինչ», հիմքը զցում է, բայց չի ավարտում, ձգտածին հանդիպում է ու իսկույն թիկունք դարձնում, «Արևածագին հարուստ եմ թվում, //Իսկ մայրամուտին դեգերում եմ ու հածում ձեռնունայն» (Բան ՀԱ, ք):

Նարեկի բազմահարուստ նման պատկերները, դրանց կանոնական ու մետաֆորային ամբողջացումները, կառուցվածքային նույն տրամաբանությամբ, մարդկային ընկալումները բացատրում-մեղմվում են միշտ Գրքի դերակատարման, խոսքի ձևերի իմաստավորված փոփոխության ընդմիջարկումներով, որոնք դիպուկ հնարանք են, նույն էթիկական կոչումն ունեցող հոգեբանական, կանոնական, փիլիսոփայական հիմնավորումների հետ միասին, նրբորեն զգացնելու Կատարյալին մերձեցման հնարավորությունն ու անխուսափելիությունը: Մի դեպքում ուղղակի նշում է ողբերգային անցումների իմաստը, թե՝ «նախորդ ողբերում մասնակիորեն» պատկերեց իր վիճակն ու ապրումը, այժմ կշարունակի «ավաղումները վիշտ ու աղետիս» (Բան ԻԵ, ա), կամ ուրիշների նման, որ «ողբալի բանաստեղծություն եղանակելիս» աշխատում են «ցավատանջորեն ճմլել սրտերը», ինքն էլ «լալկան բանաստեղծություն հորինող մարդկանց բազմության գլուխ» անցած («Ուստի և բազմեալ իմ ի գլուխս պարու /ակմբից դասու այնր երախանաց, //Որք զլալեացն յեղանակեն բանաստեղծութիւն»)' «Վշտակիր հոգուս հեծեծանքները պիտի տարածեն» (Բան ԻԶ, ա): Նույն կերպ անընդհատ հիշեցնում է, թե «նախընթաց գլուխների» ողբածայն բանաստեղծությունը շարունակելով՝ այս գլխում ևս պիտի պատմի «խոստովանորեն ու զղջողաբար» (Բան ԻԵ, ա): Մի այլ դեպքում ողբ ու աղերսանքի մեջ նաև գոհաբանական շեշտն է զգացնել տալիս. «Այս աղերսանքն եմ նվիրաբերում՝ //Շարադրելով ահա հետևյալ //Գոհաբանական դրվագների մեջ» (Բան ԼԴ, ա):

Աստծուն մոտենալու շատ հնարանքների մեջ հեռավորությունը մեծանում է ՆՐԱ կատարելության ընդգծումներով, որտեղ զգացվում են նաև տիեզերաբանական ընկալումներ. «Այնքան որ կարծրը հոսանուտ է քեզ, իսկ հեղուկը՝ պինդ, //Կրակն ամեհի՝ ցող է զովասուն, //Իսկ անձրևը՝ բոց կիզանողական» (Բան ԾԳ, ա): Մետաֆորային այսպիսի վերացարկումները փոխարկվում են նաև բնագիտական պատկերացումների. մարդը, որ հառաչանքներից բարդված մի մատ-

յան է (կարևոր համադրություն է կոնֆլիկտայնության լուծման վերջ-
նադրությունը), «անպատվար քաղաք», առանց դոմափակերի տուն,
«Աղ՝ տեսքով միայն և ոչ թե համով, //Գետին՝ անօգուտ երկրագոր-
ծության», պիտի կործանվի, քանի որ պատասխանից ու փոփոխու-
թյունից չի կարող խուսափել ոչ ոք և ոչինչ.

Ոչ անդունդի խորոց, ոչ գեղի վիհից,

Ոչ բարձրությունից լեռանց, ոչ անձաւ ֆառանց,

Ոչ փառաբալ փոսից, ոչ սորբ հեղեղաց...

Ոչ ծործոր դժուրաց, ոչ վերադրութիւնի բլրոց,

Ոչ արձակմունց շնչոց, ոչ անբաւութիւնի ծովուց,

Ոչ սահմանի յորձանաց, ոչ հեռաւորութիւնի եզերաց...

Բան Խ, Բ

(«Ոչ անդունդները խորախոր, և ոչ վիհերն անհատակ, //Ոչ կարծ-
ությունը ապառաժների, //Ոչ խռոչ ու ծերպ, ոչ փոս ու փապար...//
Ոչ բլուրների շարքը թանձրախիտ, //Ոչ շունչն հողմերի, ոչ ծովերն
անծայր, //Ոչ եզերքները հեռավորության»): Փոփոխականության այս
ընկալումները հարաբերվում են նրան, որ մարդկային երկվություն-
ների տիեզերականությունը արտաքին աշխարհի հետ երբեմն զու-
գահեռվում է որոշակիացած սոցիալական արժեք ունեցող բնութագ-
րումներով, որոնց նրբերանգներ տեսանք նաև վերևում: Միշտ ան-
հատ – հասարակություն կապի մեջ ընդգծելով իր ողբերգությունը,
որը նաև արդյունք է դրսի միջավայրից անհարկի հասած հարվածնե-
րի, որոնց ոչ միայն ցավն է իրենը, այլև այդ միջավայրի անբանական
լինելը ընկալելու դրաման («Եթե հարվածի բռնուցք բարձրանա, //
Յամոզված է, որ իր համար է հենց, //Իսկ եթե պարզվի ձեռք պարզա-
ծիր, //Զի ակնկալի երբևէ իրեն: //Երբ պարծենում է որևէ մեկը, կորա-
նում է նա, //Երբ հոխորտում են, ընկճվում իսկույն»): Բան L, գ), այս
կերպ երրորդ դեմքով «օբյեկտիվացնելով» իրեն, բերում է արտաքին
աշխարհի այլազան շերտեր՝ փոթորկի մեջ կործանվող նավի կա-
ռուցվածքի մանրամասներից մինչև սոցիալական խավերի ընդհան-
րացնող բնութագրեր:

Իհարկե, Աստծու կատարելության ընդգծումները այս դեպքում ևս
ներդաշնակվում են Մատյանի բանական առաքելությանը, քանի որ,
ինչպես կտեսնենք, փրկության գործնական հիմունքներից կարևորը
այդ ներդաշնակության մեջ է լինելու: Ելքը նախ հավատն է, թե հնա-
րավոր է անգամ «Թերատության մեջ՝ կատարելություն, //Խորաման-

կության մեջ՝ շիտակություն, //Խարդախության մեջ՝ ուղղամտություն» (Բան ԼԱ, գ), որովհետև հավատի հասցեատերը ամենակարողն է ու կատարյալը, «Անկասկած հնար, անկապտելի կյանք, //Գերու արձակիչ, մատնվածի թիկունք... //Անհամար տողեր ու տներ անբավ» (Բան ԼԲ, ք): Եվ խնդրանքն էլ այստեղ համատեքստի օրգանական մասն է, որ ուղղված է ոչ թե իր փրկագործմանը, այլ դրան ծառայող Մատյանին համայնական ուժ հաղորդելուն. «Օժտիի մատյանն այս խոստովանության, //Օրհնյալ այն տան պես, բույրով համասփյուռ...//Որ այն հասնելով՝ կրկնակ զորությամբ //Ազդի, ներգործի շատերի վրա» (Բան ԼԳ, ա): Այսպիսի ընկալումը ամրակայվում է արտաքին նկարագրության - գնահատականի զուգահեռով, որտեղ Օրենքների լուսաբեր ուժի տրամադրություն են բերում կայսեր-հաղթողի-զորավարի-փեսայի մետաֆորները.

*Քանզի են արդարև կայսերականի ոմանի,
Ի բարձրութեանն գահի բազմեալք...
Արքայն և ղառաւորք իւր,
Բարեհռչակեալն և հնչմունք իւր,
Յաղթողականն և փողք իւր,
Զօրաւորն և մարտիկք իւր,
Փեսայն և ղարաւորք իւր...
Ազատութիւնն և շնորհք իւր,
Նշանն կենաց և ամրութիւն իւր,
Արուեսն և հրաժք իւր...*

Բան ԼԸ, ք

(«Կայսերական են դրանք արդարև, //Բազմած վեհապանձ գահերի վրա, //Արքան՝ խմբերով իր վսեմաշուք, //Բարեհռչակվածն՝ իր համբավներով, //Յաղթողն իր փողով, զովյալն՝ իր փառքով, //Զորավարը՝ իր մարտիկների հետ, //Փեսան՝ բոլորված պարավորներով... //Ազատությունը՝ իր շնորհներով, //Կենաց նշանը՝ իր ամրապնդմամբ, //Արվեստն իր անճառ հրաշագործմամբ»): Նարեկի կառույցին բնորոշ հակադրամիասնությունը այս ուժի լուսեղենությանը հակադրում է արատների ծնած անկումը, և որոշակի է դառնում սոցիալական ենթատեքստը, ուր համադրվում են «դրսի» ու «ներսի» ցավերը. «Մերձավորն ինչպե՞ս թողեց հեռացավ, //Ազատվածն ինչպե՞ս տրվեց պատանդի, //Ուսուցիչն ինչպե՞ս անօրինացավ, //Ինչպե՞ս փոքրացավ մեծատունը պերճ» (Բան ԽԸ, գ): Սոցիալական, անգամ

քաղաքական դժգոհությունը բանաձևվում է այսպես՝ «Ինչ-որ երկրավոր գահակալների՞ աղերս ուղղեցի, //Որոնց հետ նաև անցողիկ լինեն բարիքներն իրենց» (Բան ԾԱ, ա. «Առ իշխա՞նս երկրաւոր գահից, //Եթէ անցաւոր է ընդ ինքեանս և իւրեանցն բարութիւն»): Երկրային տիրոջ՝ երազելի լուսավոր ընկալմանը հակադրված այս ճշմարիտ եզրահանգումը լրացուցիչ ազդակ է մարդկային երկվությունների ու անկումների, երբ մարդու ոչ բանական քայլերը ուղղելուն մահվան անխուսափելիության գիտակցությունն անգամ չի օգնում. մահը չարիք է,

*Քանզի և որդես իմաստակի ումենն արսաֆոյ
Բարոտ բութեցաւ չար ասել զմահէ
առ չիմանալոյն տաճառի,
Եւ ես վկայեմ իմովս բանիւ.
Քանզի իբր զանգզայ տաճարս անասնոց՝
Մեռանիմք, և ոչ զարհուրիմք...
Տարագրիմք, և ոչ Տագնադիմք...
Պակասիմք, և ոչ տաճարասիմք,
Գնամք, և ոչ զգուցանամք,
Գերիմք, և ոչ ևս զգամք...*

Բան ԾԵ, դ

(«Ինչպես այլազգի մի իմաստասեր //Մահն համարում է մեծագույն չարիք, //Եթե իսկապես իմաստավորված, գիտակցված չէ այն, //Ես էլ իմ խոսքով նույնն եմ հաստատում. //Քանզի անգզա ու պաճարամիտ անասունի պես //Մեռնում ենք իզուր՝ ու չենք զարհուրում....»): Եվ միշտ ընդգծվում է արտաքին պատկերների անձնականացումը. «Ներկան անգո է, անցյալն՝ անորոշ, գալիքն անստույգ», քանի որ մարդն է անհամբեր, թերահավատ բնությամբ, ոտքերն անհաստատ են, մտքերը՝ ցնդած, բնակարանը կավեղեն է, և անձրևներն են ուժգին, կյանքը կարճ է, զվարճությունները՝ չնչին, անընդհատ խաբվում է, բոլոր աշխատություններն իզուր են անցնում, «Ամբարներս լոկ ոչնչով են լի, պահեստներս՝ հողմով» (Բան ԾԵ, գ): Խոհական այս համադրությունների մեջ անխուսափելի են սոցիալական ընդհանրացումները, որոնք պարզապես տարժամանակյա արժեք ունեն.

*Անձն տարագիր, աւանդ վաճառեալ,
Մարտիկ անտաճարս, սղառագեն անժուժկալ,
Մշակ հեղգացեալ, աղօթական անխրախոյս,*

*Բենական ստորնաբաժ, ֆահանայ անկնդրուկ...
 Մասակարար կամակոր, խորհրդակից նենգաւոր,
 Հազարադէս գողամիս, մեծաւոր կծծի...
 Պաշտօնեայ արքեղոյ, գանձուց ուսիկան երկմիս,
 Պաշգամաւոր բանսարկու, դռնադան ֆնեած,
 Աղֆաս հղաւս, մեծասուն ժխտող...
 Թագաւոր թարմասար, կայսր ոգեկործան,
 Իշխան տիրադաւ, զօրավար զրկող,
 Պաշաւոր ակնառու, միջնորդ անիմաստ...*

Բան ԾԶ, ք

Ներքին ու արտաքին կյանքի բարդ անցումների ճանապարհ կտրելով՝ մարդը հասնում է նպատակին հանդիպելու վիճակին, համընդգրկուն Նարեկը մոտենում է ավարտին: Եթե Մատյանը բուլղորի համար է, նրա խոսքը ուղղվում է ամենքին, մեղավորի հետ՝ նաև անմեղին ու մաքուրին, ապա ավելի է հասկանալի, թե ինչու է անընդհատ խնդրում, որ Արարիչը օգնի ավարտելու իր ձեռակերտը, որ չլինի այնպես, որ ընթանա ու չհասնի, ամպի ու չանձրևի, երկնի ու չծնի, չլինի այնպես, որ «անվաստակ ձեռնունայնությամբ» անցնի «կյանքի թերավարտ ուղին», որ վստահ լինի, թե ծանր աշխատանքի սկիզբը կթեքանա, դուրընթաց կլինի «առաջադրած այս ձեռակերտը». և ուրեմն՝ «Բերկությունը հասցրու գործի վախճանին, //Շտապեցրու իմ հանդիպումը նպատակիս հետ» (Բան ԶԵ, ա. «Ի վախճան իրին բերկութեան զիս հաստ, //Ժաման կացուցես ի հանդիպումն յուսոյն»): Զէ՞ որ այս երկի երկբևեռ ընդգրկումը, աղերսանքի երրորդ բովանդակային կարևոր շերտով, անընդհատ չորրորդվում է հենց Մատյանի տեսագործական ընդմիջարկումով, որը վստահության հիմքերից մեկն է, թե «Այս գիրքն իմ ձայնով անծիս փոխարեն...պիտի միշտ աղաղակի, տարածի այն, ինչ ծածկած է եղել, ինչ որ գաղտնի, պիտի հռչակի» (Բան ԶԸ, գ. «Սոյն գիր իմովս ձայնիւ, իբր զիս, ընդ իմ աղաղակեսցէ, //Տարածեսցէ զծածկեալսն, հռչակեսցէ զգաղտնիսն»): Եվ ուրեմն՝ բանական հասունացման և դրանով փրկագործման հիմնավորումների ճշմարիտ գործոնն էլ *գիրքն* է՝ այս Մատյանը, որը հաստատում է արարման բանական իրավունքը՝ միշտ գիտակցելով, որ Արարիչը մեկն է, բայց մարդն էլ կարող է և պարտավոր է արարող լինել, քանի որ նրան տրված է հավերժանալու այդ առաքելությունն ու իրավունքը.

*Պատմեցի ի յականջս ազգաց
Եւ քաղաքացի ի լուր ժողովրդոց,
Նկարեցի ի դրունս իմաստից
Եւ տղաւորեցի ի սեամս զգայութեանց.
Եւ թողէ վախճան ընկալաց իբր զմահացու,
Այլ յարակայութեամբ բանի այսր սովերի
Գրեցայց կենդանի:*

Բան ԶԸ, ք

(«Թող որ հռչակված հասնի ազգերին, //Ժողովուրդներին քարոզ-
վի ի լուր, //Տպվի դռներին բանականության //Եվ զգայության սեմերի
վրա դրոշմվի ամուր: //Ու թեպետ որպես մի մահկանացու՝ պիտի վախ-
ճանվեն, //Բայց այս մատյանի հարակայությամբ կմնամ անմահ»):
Այսինքն՝ մարդուն դիտելով ներքին ու արտաքին տիեզերքների հա-
մընդգրկուն հարաբերությունների մեջ, այդ ամենը հասցեագրելով
բոլորին՝ մեղավորից մինչև անմեղ, խոհաքնարական խորքերը ներ-
կայացնելով պատկերային ինքնատիպություններով՝ Գրիգոր Նա-
րեկացին, բանական կատարելագործման դժվարին ճանապարհին,
ողբի ու ապաշխարանքի կանոնական ձևերի մեջ այդ նույն մարդու
այսաժխտախիճ փրկությունը տեսնում է բանականորեն բարին ու
լավը ստեղծելու, գործելու պատրաստականության մեջ, քանի որ
արարման այդ կարողությունն է նրան մոտեցնում Արարիչ-Աստծուն՝
այդ կերպ հիմնավորելով նրա անմահությունը:

ԳՐԻԳՈՐ ՄԱԳԻՍՏՐՈՍ

Կյանքը և գործունեությունը. 10-րդ դարի վերելքին հաջորդե-
ցին 11-րդ դարի անկումները: Դեռևս լիովին չթոթափած արաբական
մղձավանքը՝ սրվեց թուրքերի հայտնվելով և բյուզանդական նեն-
գություններով: Եվ ինչպես միշտ է լինում, գործուն դարձավ ներքին
երկպառակությունը, փաստորեն վաճառքի հանվեց Անին, մեր պե-
տականությունը և մեր արժանապատվությունը: Անելանելիության
զգացումը զանգվածային դաժրեց արտագաղթը: Այսպիսի պայման-
ներում մտքի աշխատանքին, գիտությանն ու մշակույթին կոչված
անհատները ևս դատապարտված էին մխրճվել քաղաքականության

ճահիճը: Ահա դրամատիկ այս ժամանակների արդյունքն է նաև Գրիգոր Մագիստրոսը: Հայտնի այս ռազմաքաղաքական գործիչը միաժամանակ նշանավոր գիտնական էր, մանկավարժ, գրող և ընդհանրապես՝ հանրագիտակ երևույթ, ով ներկայացնում է աշխարհիկ մտավորականի ամբողջական կերպար և, որպես այդպիսին, առանձնանում միջնադարյան հայ մշակույթի մեջ: Նա իր ժամանակի բարդ տեղաշարժերի մասնակիցն է, ով պիտի կրեր ռազմաքաղաքական պարտադրանքների և հոգևոր-մշակութային ու գիտամանկավարժական ձգտումների անհամատեղելիության դրամատիկ վիճակը: Սերում է վեր հառնող Պահլավունյաց տոհմից, ծնվել է 990-ական թվականներին, որդին է Բջնիի ամրոցի, Կոտայքի, Նիգի, Գեղարքունիքի ընդարձակ կալվածքների տեր Վասակ Պահլավունի իշխանի: Հայրը քաջ զորական էր, նաև կառուցել է տվել ինչպես Բջնիի հայտնի ամրոցը, այնպես էլ շատ եկեղեցիներ: Հորեղբայրը՝ Վահրամ Պահլավունին, Անիի թագավորության սպարապետն էր, ով նույնպես աչքի է ընկել իր ռազմական ու շինարարական գործունեությամբ: Մանկությունը Գրիգորն անց է կացրել Անիում, որը 10-11-րդ դարերում տնտեսական ու մշակութային խոշոր կենտրոն էր: Այստեղ հիմնավոր կրթություն է ստացել, ձեռք բերել ոչ միայն կրոնաաստվածաբանական գիտելիքներ, այլև ուսումնասիրել այլ ճշգրիտ ու հասարակական գիտություններ՝ քերականություն, փիլիսոփայություն, ճարտասանություն, երաժշտություն, թվերի գիտություն, աստղաբաշխություն և ընդհանրապես՝ բնագիտություն: Բավականին տեղյակ է եղել այլ ազգերի մշակույթին, գիտությանը, մասնավորապես հունականին, մարդկային մտքի բարձրակետը համարում է Պլատոնին ու Արիստոտելին:

Մագիստրոսը գլխավորել է Թոմարակյան շարժումը ճնշելու գործը, ավերել է նրանց կենտրոնները, թոմարակյաններին արտաքսել Հայաստանից: Սակայն նշում է, որ ինքը, ի տարբերություն նախորդների, թույլ չի տվել, որ զինվորները խոշտանգեն աղանդավորներին, սպանեն կամ աղվեսադրոշմով խայտառակեն նրանց: Գրիգոր իշխանը գործուն մասնակցություն է ունեցել Անիի Բագրատունյաց թագավորության քաղաքական կյանքին, որի վայրէջքի բարդ շերտերը կրել է իր մեջ: Ստերմությունը Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսի հետ չխանգարեց, որ Անիի շուրջը կատարվող անմաքուր գործարքներից հետո կանգնի ոչ թե Վեստ Սարգսի հայրենադավ և բյուզանդամոլ շարժման, այլ՝ հորեղբայր Վահրամ Պահլավունու կողքին և նվիրվի

խարխլվող պետականության պահպանման դժվարին գործին: 1045 թվականին դավադրաբար Կոստանդնուպոլիս կանչված Գագիկ Բ-ի, Վահրամ սպարապետի հետ էր նաև Գրիգոր իշխանը: Բայց հայրենիքը վաճառված էր, թագավորը՝ գահազրկված և մեկուսացված, հուսահատ ճիգերը փոխվել էին զանգվածային արտագաղթի: Գրիգորը ևս ստիպված է լինում իր կալվածքները հանձնել բյուզանդացիներին և կայսրից հողեր ստանալ Միջագետքում: Խորհրդավոր են մնում Մագիստրոսի և Գագիկ Բ արքայի ոչ ջերմ հարաբերությունները, նաև այն, որ Բագրատունի վերջին թագավորի գահազրկումից հետո Գրիգորը կայսրից ստանում է Մագիստրոսի ռազմաքաղաքական պաշտոնը, նշանակվում Միջագետքի, Վասպուրականի, Տարոնի կուսակալ: Այս ներդավադիր հարաբերությունների մեջ լուսավոր կետ էր մնացել գիտամշակութային գործը, Անիի իր դպրոցը, որոնց նկատմամբ նվիրումը անընդհատ ծախսովում էր «դրսի» պարտադրանքներով: Իր սիրած զբաղմունքին տրվում է առիթից առիթ: Վախճանվել է 1058 թվականին:

Ստեղծագործությունը. գրել է գիտական ու գրական տարաբնույթ գործեր: Նրա գրչին են պատկանում «Մեկնութին քերականին» երկը, տարբեր թարգմանություններ, որոնցից մեզ հայտնի է միայն Էվկլիդեսի «Սկզբունքները», ներբողներ, նշանավոր թղթերը և «Հազարտողեան» պոեմը: Մագիստրոսի գրական ժառանգությունը մասնիկն ու արդյունքն է նրա ազգային ու մշակութային գործունեության: Հիմնել է ուսումնական կենտրոններ, նպաստել գիտության տարածմանը, ծավալել է շինարարական գործունեություն, եկեղեցիներ ու մատուռներ կառուցել Կեչառույքում: Լայն է եղել նրա գիտամանկավարժական իմացության ու ծրագրերի ընդգրկումը՝ հունական ու հայկական դիցաբանությունից, պատմության և գրականության ու արվեստի հարցերից մինչև բնագիտություն և աստվածաբանություն: Ուսուցումը պատկերացնում էր երկու աստիճանով. առաջին աստիճանում, սկսելով Ս. Գրքից («զՀին և զՆոր Կտակարանս և առասպելավարժութիւնս»), պիտի անցնեին եռյակ (քերականություն-ճարտասանություն-տրամաբանություն), քառյակ (թվաբանություն-երկրաչափություն-աստղաբաշխություն-երաժշտություն) գիտություններ. «Նախ պարտ է զքերականութիւնն հանդերձ թարգմանութեամբն ուսանել տիրապէս մակստացականութեամբ»: Երկրորդ աստիճանում պետք է ուսանեին հունական փիլիսոփայություն,

մասնավորապես՝ Պլատոն և Արիստոտել («Եւ զկնի այսր՝ զհռետորականն երիւք հանդիսիւք անսխալ տրոհութեամբ, և ապա զսահմանացն պարունակել, և զպղատոնական և արիստոտէլական»): Մագիստրոսի՝ որպէս մտածողի ու գործչի հայացքների ամփոփագիրն են դառնում **Թղթերը**, որոնց առանձնահատկությունների և ընդգրկումների մասին խոսել են շատերը: Դրանք հեղինակի հանրագիտական ու լեզվամտածողական ինքնատիպության հաստատումներն են, որոնք միաժամանակ ներկայացնում են հայ կյանքի տարբեր կողմեր՝ քաղաքական, սոցիալական, հոգևոր-մշակութային, մարդկային-անհատական և այլն: Մագիստրոսը միշտ երևում է որպէս հետաքրքիր պատմող, ով, որպէս կանոն, դիմում է դիցաբանությանը, անտիկ մտածողներին, Պյութագորասի թվերի գիտությանն ու երկրաչափությանը, հակված է հաճախ քննաբար իմաստասիրել: «Կամէի քեզ յայսմ տառի երկրագոյն իմաստասիրել ըստ իմում սովորութեան և ըստ քումդ յօժարութեան», - այսպէս հաճախ է ընդմիջարկում նա:

Մագիստրոսի հանրագիտակ մտքի ազատությունը երևում է դեռևս թղթի-նամակի կառուցվածքի մեջ: Միջնադարում մեծ տարածում գտած թղթի ժանրը գործնական-պաշտոնական, անձնական-անհատական, դավանաբանական տեսակների մեջ պահպանում է կանոնիկ կառուցվածքային տարրերը: Սուտքը, որպէս կանոն, հասցեատիրոջ տիտղոսների, կոչում-արժանիքների ներբողային ընդգծումն է, վեհաշուք արարողայնության մեջ՝ ողջույնների հղումը: Բերենք մի դիպուկ օրինակ Ներսէս Շնորհալու թղթերից. «Քրիստոսապսակեալ ինքնակալ ծիրանածին և օգոստոսափառ սուրբ թագաւորի, երկնաւորին յերկրի անւանակրի և աթոռակալի...» և այլն: Հաջորդում է բուն բովանդակությունը, որին կարող է բնորոշ լինել հստակ գործնականությունը կամ նույն վերամբարձ գեղեցկախոսությունը: Իսկ ավարտը բարեկամության, նվիրումի, ողջության՝ կրկին պաթետիկ հավաստիացումներն են. «Ողջ լեր թագաւոր օգոստէ, երկնաւոր թագաւորին պահպանեալ զօրութեամբ» և այլն: Մագիստրոսը չի պահպանում այս կանոնիկ կառուցվածքը, նրա թղթերը սկսվում են ուղղակի բովանդակությամբ, հատկանշվում նյութի ուսուցողական նպատակադրումով:

Ինքնատիպ խորհուրդ ունի Մագիստրոսի յուրօրինակ իմաստասիրությունը կոնկրետ իրերի, առարկաների, երևույթների մասին,

որ կարող է արվել այլևայլ առիթներով և ստանալ գիտաուսումնական հաղորդագրության արժեք: Այդպես նա փիլիսոփայում է սարերի (թուղթ L2), ձկների (ԺԲ), կաղնու (ԺԴ), խնձորի (ԺԵ) և այլնի մասին: Նրա դատողությունները հետևյալ ընթացքն ունեն. տվյալ երևույթի կամ առարկայի մասին խոսելիս նա կամ վերհիշում-վերապատմում է հնագույն կամ աստվածաշնչյան որևէ ավանդապատում, կամ անտիկ ինչ-որ առասպելաբանական աշխույժ միջադեպով ընտանեկան-կենցաղային մտերմիկ հունոր անում, ինչպես փեսային՝ Թոռնիկ Մամիկոնյանին հղած նամակներում է (ՀԴ, ՀԵ, ՀՁ, ՀԷ): Հայ թղթագրության նախորդ կանոնիկ տեսակներից հետո նամակի այս նոր ձևը բարձր կենսալիցության խորհուրդն է բերում իր հետ: Օրինակ՝ ձկների մասին անում է դատողություններ, որոնք, անկախ կենցաղային բնույթից, արդյունավետ ուսումնական արժեք ունեն. «Եթե ամենայն նաւք ուղղակի ի մի վայր ժողովին, ոչ են կարող շարժելոյ թեփ մի ի տտանէ նորա...Եւ դարձեալ այլ ունենն ձկան զմարդկան և զձկան ունել կերպարանս ահագին զագանի, որում անուն էր Ովդակովն, որպէս պատմէ Ապողղորոս»: Իսկ թուղթն ավարտում է այսպիսի ընտանեկան ջերմ կատակով. «Եւ դու փութացիր հաճեցուցանել զմեզ ձկանքք, նորագոյնս և առոյգս զնոսա առաքել. եթէ ոչ զաշխատութիւնս իմաստասիրելոյդ իմ զեղչեալս յըղուզակս քո ենթադատութիւնս հակաճառեցից ընդդէմ քեզ»: Աշխարհիկ մտավորականի և ռազմաքաղաքական գործչի իմաստասիրական լրջախոհությունը համադրվում է մարմնի կենսասիրությամբ, մարդն ամբողջանում է բարձր փիլիսոփայության և աշխույժ առօրյայի աշխարհիկ ներդաշնակությամբ:

Ակնհայտ է մի այլ երևույթ. երբ Մագիստրոսը ցանկանում է դիմացինին կատակով կամ առավել ևս լուրջ դնել խառնաշփոթ վիճակի մեջ, դիմում է բարդագրությամբ: Այս երևույթը նկատելի է դեռ 10-րդ դարից և ստացել է տարբեր բացատրություններ: Տվյալ դեպքում, որքան էլ գիտնական հեղինակը հակված է անգամ ամենասովորական իրերի ու երևույթների մասին խոսելիս իմաստասիրել, բայց թուղթնամակը, որպես ոչ միայն ավանդական պաշտոնական, այլ այժմ նաև մտերմիկ հաղորդակցման ձև, պահանջում է խոսքի անմիջականություն ու պարզություն՝ անկախ պատկերավոր ու խոհական հակումներից: Մագիստրոսի թղթերը դրան համադրում են նաև գիտական-հանդիսավոր, երբեմն բարդ ու ճապաղ լեզվամտածողություն: Դեռ 10-րդ դարում Հովհաննես Դրասխանակերտցի պատմիչը պա-

հանջում էր հեռու մնալ գեղջուկ լեզվաոճից և օրինակելի ընդունել հռետորական վերամբարձ գրելաձևը: Նարեկացու բառաստեղծման մեջ ևս կար այդ հանդիսավոր վեհությունը: Բայց կենդանի խոսակցական լեզուն այնքան էր տարածվել, որ ինքը Նարեկացին ևս դիմում է ժողովրդական լեզվի պատկերներին: Եթե ուսուցումը նախ առնչության հնարավորություն է Ս.Գրքի բարձր վերացարկումներին, մետաֆորային այլաբանությունների ընկալումներին, ապա այդտեղ պետք է նախընտրելի լինի վերամբարձ ոճը՝ իր ամբնին տպավորչականությամբ, որ հավատի մեջ կարևոր է: Բայց Մագիստրոսի ոճը ուղղակի խրթնաբանության շերտեր է բերում:

Այդ բարդագրությունը բացատրվել է նմանողական դիրքորոշումից բխած հակումներով դեպի հնաբանությունները, որ այստեղ առկա են: Բարդագրության մեջ տեսել են նաև բյուզանդական ճարտասանական արվեստի ազդեցությունը, իսկ խրթնաբանությունը բացատրել առավելապես արաբական ազդեցությամբ: Այս ամենի մեջ և դրանցից ավելի նկատելի է մի ուրիշ գիտաէթիկական սկզբունք. Մագիստրոսի հանրագիտակ էությունը հակում ուներ բանավիճողին խառնաշփոթի մեջ գցել: Հետաքրքիր է, որ եվրոպական Վերածննդին (Ռենեսանսին) բնորոշ են համարել վեճի սուր արտահայտություններն ու ճշմարտության հանրագիտակ հաստատումները: Եթե ազդեցությունները, և մանավանդ արաբականը, այդքան որոշիչ դեր ունեն, ապա ինչո՞ւ բարդագրություն չի երևում ոչ Իբրահիմ ամիրային գրած ծավալուն նամակներում (թուղթ Հ, ՀԱ), ուր մանավանդ քննվում են դավանաբանական խնդիրներ, ոչ էլ առանձնապես դա ակնհայտ է Մանուչե գիտունի հետ բանավեճի հետևանքով ստեղծված հայտնի «Հազարտողեան»-ում: Մագիստրոսը հատուկ միտումով բարդ է գրում մեծ մասամբ այն ժամանակ, երբ վիճում կամ իմաստասիրական վերլուծություններ է անում, ձգտում է սովորեցնել նրան, ով մանավանդ կասկածամիտ է և դժվար ընկալող: Այստեղից էլ այն, որ նա ծրագրված անհասկանալի է գրում, բանավիճելով ուզում է ցուցադրել իր մտքի գիտական-տրամաբանական խորքը, իր առավելությունները դիմացինի անճարակության դիմաց: Օրինակ՝ կաթողիկոսին ուղղված թղթերից մեկում ակնհայտ է ներքին պայքարի, վեճի շունչը, և ոճը հենց այդ հատվածում դառնում է խրթնաբան. «Սակայն ի նշանացն ի բանիցն միով զբիւրս ծանեայ, քանզի սովորեալ էի հնարից և խաբեութեան անօրինացն և սակս կաթոտաբոր-

բորիտոն և վավաշ կիւսակերտող և օճիրագործ հատընկեց վիուկ ճուղղանն, զոր խափուցանող իմն և զարիւրեցուցիչ յարուցանէ մորկեալ ալիս, որպէս ճուղանաց և ճարակ ճռուողել ի գիշերի յանկողինս»:

Այս դրույթը հաստատող ամենահետևողական վկայութիւնը Կիրակոս դպիրին Մագիստրոսի գրած երկու զոտ գիտական-բանավիճային նամակներն են (թուղթ ԽԷ, ԽԸ), որոնցում հեղինակի ինքնավստահութիւնը, վեճի ընթացքում երբեմն հակառակորդի պարզամիտ անգիտութիւնը բացատրելու միտումը բխում է նախ և առաջ իր մտքի ամենահասու և քննախույզ կարողութիւնից: Դեռ պետք է շատ կարդալ ու սովորել՝ մոտենալու համար մարդկային իմացութեան անիմանալի խորքին. «Բայց և եթէ զբոլորիցն կամիցիս համառօտ գտանել, զի մի յածաչու խոնջմամբ տարակուսեսցիս տարախոհական մտածողութեամբ, աղէ, առ ընթերցիր ուղեղապէս յոքնակուռ վերծանութեամբ զԳրիգորին Նիւսեան ծայրագոյն մատեանս»: Արտաքնապէս սովորական թվացող խորհուրդը ևս ստանում է բարդ ձևակերպում:

Ի վերջո իր իմացական ուժը Մագիստրոսը ձևակերպում է անհասկանալի ու վերծանության կարիք ունեցող ուղերձի՝ «Գամագտական գեղանամ շոհացեալ»-ի մեջ, որը ևս ուղղված է նույն դպիրին: Խոսում է այն, որ սա որպէս վերնագիր ունի «Առ հեղգս յուսումն իմաստից» կապակցութիւնը: Ուրիշ չափածո թղթեր ևս կան, որ վերնագրված են «Առ հեղգ աշակերտս յուսումն և հպարս գոյ» և «Առ հեղգս ոմանս յաշակերտացն որք ուսանին զիմաստասիրութիւնս», որոնք նույնպէս գրվել են գիտաթիկական նույն պահանջով, ինչ այս մեկը.

Գանգիւն բախիւն հասեալ գեղազանամ քեզ ճոխացեալ.

Բաբայական ղայքար ղարսիւ սրաւական աճաղարեալ:

Գաղափարագեղագիտական այս ծրագրի արտահայտչաձևերից մեկը արծակ խոսքի մեջ ևս բանաստեղծական հնարանքների գործածումն է (հատում, հանգաժորում, բաղաձայնույթ), երբեմն բառի, անգամ հնչյունի միստիֆիկացիան, որը Միջնադարում դիտվում էր որպէս բարձր մտքի արտահայտություն, ինչը ևս բարդագրության տպավորություն էր թողնում. «Իսկ մեր փոխանակ վարսելոյ, վերստին վեհ զնա կացուցեալ, վրդովիչ և վատնիչ հայկեանս նահանգի պարտ վարկանիմք. վասն որոյ վայ ի վերայ Զայկեան և Արամեան նահանգի» և այլն: Նույնը առկա է չափածոյացման միտումների կամ

արտահայտությունների մեջ.

Տրամախոհ տարադրական տառանական տողեալ տոգեալ...

Բառական բաղդառական բաղազանեալ բարգավաճեալ...

Այսպես թե այնպես, եթե կա չափածոյացման միտումը, հասկանալի է գրողի խոսքի մեջ պատկերավոր մտածողության ու անմիջականության հակումը, որը հանդես է գալիս սովորաբար այն ժամանակ, երբ առկա է անկեղծ ցավը, ինչպես ասենք, հորեղբոր՝ Վահրամ Պահլավունու մահվան տպավորությամբ ծնված խոհերը Սյունյաց Յովհաննես արքեպիսկոպոսին գրած թղթում (ԺԱ). «Քեզ այսպես վայելէր թագաւոր և յայսպիսի պաղատան ճեմել, այսպիսի խրախճանութեամբ խրախճանալ, այսպիսի հայրենիս ստանալ, այսպիսեօք գանձօք փարթամանալ, այսպիսի կառօք կառամարտել»: Խոսքը չի կարող խճճվել նաև այն դեպքում, երբ հիմնականը անկեցվածք հոգսն է ինչ-որ բանի առթիվ կամ ինչ-որ մեկի ճակատագրի համար: Իր երկու աշակերտներին հանձնելով Պետրոս կաթողիկոսի հովանավորությանը՝ վերջինիս հղած միջնորդագիր-նամակում Մագիստրոսը հուզում է անկեղծ ծնողական մտահոգությամբ. «Ես կարի յոյժ ուրախ եղէ. վասն զի գառինքս այս ի քաջ հովիւ վստահացայ և ի ներքս ի գաւիթ քո մտցեն. քաջ գիտեն, եթէ գող ոչ գոյ, և ոչ գողասցին, և զձայն օտարի ոչ լուիցին, և գայլ ոչ յափշտակեսցէ»:

Գրիգոր Մագիստրոսը նաև ճարտարապետության գիտակ է և Վերածննդի պատմիչների, օրինակ, Թովմա և Անանուն Արծրունիների նման սիրում է մանրամասն պատկերներով նկարագրել այդպիսի կառույցները (թուղթ ԴԷ): Հարկ եղած դեպքում նա տեղյակ դատողություններ է անում նաև երաժշտության մասին. արժեքավոր է նրա նամակներից մեկը (թուղթ ԾԳ)՝ ուղղված Դանիել երաժշտին, ուր խոսվում է մի հույն երաժշտի և թռչունի յուրօրինակ մրցավեճի մասին. «Պռփիւրիփոնոս ի Պելովպէ ընդ հաւս հանդիպացեալ ի գարնանային յեղանակին փողէր և փողսն սրնգէր, իսկ լեզուովն ճռուողէր յոգնաբեղուն բաղդատական տրոհմամբ զհւրաքանչիւրոյն յատուկ ըստ տեսակի: Ջսա ասեն եռասեռեան և բազմայատուկ և անհատական: Եռասեռեան իբրու զմարդ բանական և զձայնս հաւուց բարբառեալ ըստ իւրաքանչիւր սեռի»: Փաստորեն արվեստի կատարողական սկզբունքները, բնության հետ ենթատեքստային վերլուծական համեմատությունը ընդհանրական է այնքանով, որ զգալի է Յովհաննես Իմաստասերի գեղագիտության հետ զուգահե-

ռը, որ դարաշրջանի մշակութաբանական հատկանիշներից է:

Մագիստրոսը առաջիններից մեկն է, որ գրավոր խոսքի մեջ գործածում է առակը, նշում աղբյուրը, բացահայտում այլաբանական իմաստը և ուսուցողական արժեքը: Առակի ժանրին ևս դիմում է այն ժամանակ, երբ խոսքը բանավիճային է, և պիտի ապացուցվի իր իմացական առավելությունը: Այս առումով խորհրդանշական է ՋԱ թղթի վերնագիրն արդեն. «Առ կարծեցեալ ոմն գիտնական, զոր յոյժ տգէտ գտեայ» և նրանում մեջբերված առակն այն մարդկանց մասին, որոնցից մեկը «զկանափի մետաքս կարծեալ ի Թրակացիս տանէր վաճառել. և ոմն մեղու օծեալ զքարինս ասորորակս ի Պաղեստին վաճառել փութայր իբրու զբետին»:¹ Դաս տալու նույն մտայնությունն ակնհայտ է Բջնիի Եփրեմ եպիսկոպոսին գրած նամակում (ԾԸ), ուր մեջ է բերվում առյուծի և ճանճերի մասին Ողոմպիանի առակը՝ հակառակ մեկնությամբ, այսինքն՝ ոչ թե անզոր ճանճերը համախմբվելով կարող են նեղել անգամ հզոր առյուծին, այլ նրանք ի վերջո միշտ էլ ոչինչ են առյուծի ուժի դեմ: Եվ յուրօրինակ բարոյախոսականով նա եպիսկոպոսին խորհուրդ է տալիս չափը ճանաչել. «Ճանճիկ, ի ճոխ առիծոյ ծամելիս մի մտանէր, եթէ ոչ՝ ճմլիս, ճոպճոպիս, շատ ճենճերաս. ի ծակն, ի փեթակն, ճանճիկ, անդ տզգա, բզգա և յարքունիս մի երթար»: Երբեմն էլ՝ արդեն մտերմիկ թղթակցության ժամանակ Պահլավունի իշխանին առակը պետք է գալիս խոսքը առասպելախառն և զվարճալի դարձնելու համար (ինչպես ԻԳ թղթում բազեի մասին առակային փոքրիկ պատումը), կամ պարզապես այն խրատական պատկերավորությամբ ասածը համեմելու միջոց է (ինչպես Գ թղթում արտույտի մասին առակը): Հաջորդ դարում Ներսես Շնորհալին, «առակ» կոչելով հանելուկը, այն նույն ուսուցողական նպատակներով ծառայեցնում է ուրիշ գաղափարա-էթիկական ծրագրի, և դա գրականության հասարակական դերի բարձրացման նոր քայլ է, իսկ աշխարհականացման լիարյուն ամփոփումը Մխիթար Գոշի և Վարդան Այգեկցու առակներն են՝ իրենց բովանդակային ու կերպարային հարուստ շերտերով:

Գրիգոր Մագիստրոսի չափածո երկերը ևս, անկախ իրենց կանոնական բովանդակությունից, պահպանում են ազատ մտածողության և ընդգրկումների նույն շրջանակները, զգացնել տալիս ժամանակի գաղափարա-գեղագիտական պահանջի մեջ գտնվող նույն հեղինակին: «Հազարտողեան առ Մանուչէ» պոեմը ծնվել է արաբ գիտունի

հետ սկզբունքային բանավեճից հետո, երբ վերջինս՝ «յոյժ հմուտ իսմայէլական դպրութեան և ամենայն իմաստութեամբ պերճացեալ», Ղուրանի չափածո լինելու փաստով փորձում է հաստատել իրենց կրոնի առավելությունը, իսկ Մագիստրոսը մի քանի օրում -*ին* նույնահանգով համառոտած չափածոյի է վերածում Կտակարանները՝ դիմացինին թողնելով տարակուսալից անկարողության մեջ, ինչ սովորաբար պատահում է իմաստուն իշխանի ընդդիմախոսների հետ: Այս պոեմով սկզբնավորվում է հայոց հանգավոր բանաստեղծությունը, իսկ մյուս կարևոր քայլը կապվում է նյութի հետ: Աստվածաշունչը միշտ, և Միջնադարում առավել ևս, համարվել է Գիրք գրոց, աղբյուր ամենայն գիտելիքի և իմաստնության, նա այլաբանական շերտերով հարուստ բառամտածողական կաղապարներ է տվել, նրա թեմաներով ծնվել են տարբեր գրական ու կրոնագործառնական բանաստեղծության տեսակներ, նրա շատ գրքեր անընդհատ մեկնաբանվել են: Բայց որ իր հիմնական բովանդակային կառուցվածքի մեջ այն վերափոխվի՝ ենթարկվելով ուրույն և այլ ստեղծագործական սկզբունքների, սա հավանաբար հնարավոր է միայն մտքի հարաբերական ազատության պայմաններում: Գեղարվեստական բարձր հնչեղության չհավակնող այս գործի գրական հիմնական հատկանիշը, հանգավոր բանաստեղծությունից բացի, էպիկական շարժում պատումն է՝ հայտնի կանոնական սյուժետային վերապատմումներով: Մեջբերենք, օրինակ, զգայացունց զեղումների հնարավորություն պարունակող հատվածներից մեկը Քրիստոսի խաչելության տեսարանից.

Եւ աղա իմքն արձակէ, ի ձեռս իւր առնէ զհոգին:

Տեսեալ հարիւրադէսն և զարմանայր վասն իրաւին.

Դարձաւ և հաւատաց. Սա Ասուծոյ էր սոյոգ որդին:

Ոմանք որ անդ կային և գեղարդեամբն խոցէին

Զկող Կենարարին, ուսի բղխեաց անհանելին,

Արիւնն ի մեռելոյ, զոր չէ հնար բնականին,

Եւ ջուր ի կենդանոյ՝ սոսկ յօրինակ աւազանին...

Գրիգոր Մագիստրոսը, այսպիսով, կարևոր քայլ կատարեց գրականության աշխարհականացման ճանապարհին, բերեց վերածննդյան հանրագիտակության և մտածողության ազատության իրական հաստատումներ: Միաժամանակ այս գործչի կողմից հանգավոր բանաստեղծության սկզբնավորումից և գեղարվեստական գրականության ժանրա-բովանդակային ինքնուրույնացումից հետո, որ կատարեց

Գրիգոր Նարեկացին, արվեստի գեղագիտական-փիլիսոփայական, բնության հետ նրա կապի տեսական-գործնական հիմնավորումներ է տալու հաջորդ նշանավոր մտածողն ու գործիչը՝ Յովհաննես Իմաստասերը:

ՅՈՎՀԱՆՆԵՍ ԻՄԱՍՏԱՍԵՐ ՍԱՐԿԱՎԱԳ

Կյանքը և ստեղծագործությունը. 11-12-րդ դարերի նշանավոր գիտնական է, փիլիսոփա-գեղագետ, մատենագիր, բանաստեղծ, ընդհանրապես հանրագիտակ երևույթ: Ծնունդը պետք է եղած լինի 11-րդ դարի 40-50-ական թվականներին, ըստ ոմանց՝ ծննդավայրն է Արցախի Փառիսոս գյուղը: Բայց հոգևոր ու բանական կատարելագործման օրրան են Անին ու Յաղպատը: Յաղպատում հիմնավոր կրթություն է ստացել, նրա ուսումնատեղության մասին ավանդագրույց է պատմվում. նա մատյաններով փակվում է մի քարայրում և, երբ երկար ժամանակ անց դուրս է գալիս, նրան զարմացած հարցնում են, թե ինչով է սնվել. ցույց է տալիս ձեռագրերը և ասում, թե «սրանք են եղել իմ կերակուրը և ընպելիքը»: Յաղպատից մեկնում է Անի, բացում դպրոց, որը մեծ հռչակ է ձեռք բերում, այստեղ դասավանդվում են ինչպես կրոնաստվածաբանական, այնպես էլ բնագիտական առարկաներ: Նրա դպրոցի և գործունեության մասին գովեստով են խոսում հետագայի պատմիչները՝ Սամուել Անեցին, Վարդան Արևելցին, Կիրակոս Գանձակեցին և այլք: Նրա հեղինակությունը հասել է նաև հարևան Վրաստան. տեղեկություն կա այն մասին, որ վրաց Դավիթ թագավորը, ով «սիրում էր հայ ժողովրդին, Յաղբատի հռետոր մի վարդապետի, որի անունն էր Սարկավագ, խոստովանում էր և ստանում նրա օրհնությունը»: Իմաստասերը երևույթները կարող էր բացատրել նաև բնագիտական հիմունքներով. օրինակ՝ վրաց եպիսկոպոսները նրանից են հայցել ժողովրդի պատկերացումների մեջ տարածված «թռչող վիշապի» գոյության հավանական բացատրությունը, և Սարկավագը դա արել է բնագետի խորիմացությամբ «Վասն շարժման և սասանութեան երկրի» աշխատության մեջ. «...Ոչ եթե վիշապ է փոշին մանուածոց ի փոթորկէ յօդս խաղացելոց, այլ հողմ ինչ է պտուտեալ՝ պատեալ զմիմեամբք լցեալ հողմով յերկրէ...Եւ ոչ զատանին և

ոչ խոտորին ի միմեանց, մինչև ի բարձրութիւն օդոյդ վերնոյ, այնպէս երևին»։ Քննական ճշմարտությունն ու դրա գիտական հիմնավորումը այս մեծ մտածողի էությունն է, ինչը և ամրապնդել է նրա բարձր հեղինակությունը ամենուր, բերել ճանաչված իմաստասերի ու մանկավարժի կոչում։ Վախճանվել է 1129 թ. և հուղարկավորված է Հաղբատի վանքում։

Ստեղծագործությունը բազմաժանր ու բազմաբովանդակ է. գրել է Պատմութիւն, որ ամբողջությամբ մեզ չի հասել, աղանդների դեմ ուղղված գործեր, բնագիտական երկեր, ժամանակագրութիւն՝ Ադամից մինչև վրաց եկեղեցու բաժանումը, մաթեմատիկական ու փիլիսոփայական երկեր, տոմարական գործեր (նա հայ ամենանշանավոր տոմարագետն է, ով հայկական շարժական տոմարը դարձրեց անշարժ), և վերջապէս՝ հայտնի «Բան իմաստութեան...» պոեմը։ Բոլոր այս երկերը ունեցել են նաև կարևոր գործնական արժեք և ուղղություն, զգալիորեն կապվել են նրա հասարակական և մանկավարժական գործունեության հետ։ Միշտ Սարկավազը գրում է հավասարակշիռ դատողի, երբեմն նաև բանավիճողի դիրքերից, որն ամենուր հետամուտ է ճշմարտությանը։ Նրա պահվածքն այդպիսին է անգամ աղանդների դեմ. «Բայց զարմանալ ինձ և կարի յոյժ՝ թէ գիա՞րդ ոչ զարհուրին ստութիւն ոմանք ի վկայութիւն ճշմարտութեան ի ներքս բերել», - գրում է «Հակաբանութիւն հնագիտական» աշխատության մեջ։

Բնության խորն ընկալումը և բնական երևույթների մասին ճշմարիտ գիտելիքները յուրովի հասկանալի են դարձնում, թե ինչու ժամանակի գեղագիտական պահանջների ձևակերպումը պիտի կատարեր հենց Հովհաննես Իմաստասերը «**Ասացեալ բան իմաստութեան** ի պատճառս զքօսանաց **առ ծագն** որ զաղօթանոցաւ նորա ճռուդէր քաղցրածայն **որ կոչի Սարեկ**» նշանավոր երկում։ Գիտագեղարվեստական պոեմում հասարակական ու գեղագիտական մտքի առաջընթացը, անգամ հեղաշրջումը պայմանավորող լուրջ ասելիքը բանաստեղծը ներկայացնում է դյուրամատչելի պատկերավորությամբ։ Նկատվել է, որ «սոփեստի միտք» ունեցող գործիչը գիտական խոհուն ասելիքը կարողացել է ներկայացնել «զվարճալի» ձևի մեջ, և Ալիշանի դիպուկ ձևակերպմամբ՝ այն «ինչ որ ժե դարուն մեջ սկսան եվրոպացիք՝ ինքը մետասաներորդին սկսեր է»։

Մյուս կողմից, գիտական-փիլիսոփայական լուրջ խնդիր լուծե-

լու կոչված այս ստեղծագործությունը և նրանում օգտագործած գեղարվեստական հնարանքը՝ Սարել (սարյակ) թռչունի ու բանաստեղծի տրամախոսությունը, պայմանավորում են կառուցվածքի պատճառականությունը: Իմաստասերը հիմնավորելու է բնությունից սովորելու, բնությունը արվեստի նյութ դարձնելու գաղափարն ու մեթոդը: Այդ ասելիքը նպատակահարմար է դարձնում կառուցվածքի մեջ տեսական *դուլթի (թեզի) - հակադուլթի (անսիթեզի) - համադուլթի (սինթեզի)* եռամիասնությունը, կամ այս դեպքում՝ բնության ու բնականի խորհրդանիշ սարյակի երգը և նրանից ուսանելու առաջարկը - փոխադարձ հակաճառությունները՝ գիտական ու հոգեբանական անցումներով - վեճի տրամաբանական ամփոփումը՝ սարյակ-բնության հաղթանակով: Պոեմն սկսվում է սարյակի իրական ու խոսուն բանաստեղծական պատկերմամբ.

*Արթուն և զուարթուն թռչուն հսկող և բարբառող,
Անդառաստր միայնակեաց և ձեռնընդել համբուրաստր.
Կանչող և կարկաչող, ծծուող ձայնիւ ղառօճմաստր...*

Վերածննդյան ոգու արտահայտությունն ակնհայտ է առաջին տողերից ոչ միայն նրանով, որ ուսուցանելու իրավունքը վերապահվում է բնությանը, և թռչունի երգով հիացած բանաստեղծը ուղղակի կոչ է անում՝ « Եկ ուսո ինձ զի ծանեայց կիսակատար իմաստակիս», և գիտակցում է, որ մեծի ու փոքրի, հայտնի ու նոր ճշմարտությունների հակադրություն, նույնիսկ խառնաշփոթ պետք է լինի, այլև այն պատճառով, որ երևույթի-կերպարի իրական բովանդակությունը բացահայտող էպիտետները (կանչող, կարկաչող, անտառաստր, ձեռնընդել և այլն) հաստատում են Միջնադարի աշխարհայեցողությունից մի կարևոր առաջընթաց. սարյակն այստեղ դառնում է ոչ թե բնության կամ որևէ երևույթի միստիկական ոգու խորհրդանշային կրող՝ իր այլաբանական վերացականությամբ, այլ թռչունի ճիշտ ու բնական այս պատկերի մեջ միաժամանակ ամփոփվում է ներանձնականացված մարդու (արթուն, միայնակյաց, պաշտոնասեր, խոհեն, անմեքծ ու մերձավոր, խանդաղատող ու ողբերգակ և այլն) ձգտումը: Նա բնության և մարդու, բնականի և մարդկայինի ներդաշնակումն է, և դա մոտեցնում է մարդ-բնություն եզրերը, դառնում Վերածննդի գեղագիտության հիմքը:

Սարյակից սովորելու պահանջը արդեն անխուսափելի այդ մերձեցումը պայմանավորող էսթետիկական երևույթի էթիկական ընթացքն

է, անշուշտ, բարդ հոգեբանական շարժման մեջ: Այս երեք որակների՝ հավասարազոր համակեցությունը բազմախոս երևույթ է: Թռչունի նկարագիրն ու բնության ազատ ընկալումը հաստատում են մարդուն դեպի իրենց տանելու ինքնակա իրավունքը. չէ՞ որ անտառասեր ու երգեցիկ միայնակեցությամբ օժտված սարյակը նաև արվեստի մետաֆորային նախակերպարն է: Նա պետք է առանձնացվի և ներկայացվի կատարելատիպի դերով, ինչպես բնությունից ու իրականությունից ինքնուրույնացված և ձևի մեջ կատարյալ է արվեստը.

*Ազգաւ թռչուն մեզ թևաւոր, ի ջուրց բոխեալ ընդ հոմասեռս,
Բայց Տեսակաւ դու անջատեալ ընդ փանափս և աննշանս.*

*...Այլ ըստ անձին ես փաշավարժ, բոլոր մասամբ անձնականաւդ,
Խոհեմ և ողջախոհ, իրաւացի և փաշասիր.*

Իսկ արուեստի դու երաժիշտ ամենահմար, անվարդադէտ.

Ինքնաբաւ և ինքնուսուժմ, վայրաքնակ և անփառաւ,

Ամներձ և մերձաւոր, ուրախարար լսասիրաց,

Սասկախօս և հարթականկ, խանդաղատող և ողբերգակ,

Համայող և ողորդ, գիտատականս ներադրող.

Սղառնացող և հեզախօս, գգուող, կոչող և հրաժարող...

Այս բնութագրումները, որ երևույթի մեջ շատ են հուշում մարդկայինը, միաժամանակ արվեստի հատկանիշներ են և դեռ սկզբից մեծ չափով հուշում են բնություն-արվեստ-մարդ համադրությունը: Այնպես որ, պատկերի հակադրական եզրերը (սպառնացող և հեզախոս, գգվող-կոչող և հրաժարվող, կականող և խնդացող, ամներձ և մերձավոր), բանական երևույթի ներանձնականացման մեջ անհրաժեշտ երկվությունը զգացնելով հանդերձ, նաև կարևոր խորհուրդ ունեն՝ որպես հիմնավոր գեղարվեստական ընդհանրացում: Սա փաստորեն դրույթն է, որ հակադրության իմաստասիրական ու հոգեբանական բազմաբնույթ որակներով հետազայում պետք է խորացվի՝ հանգեցնելու համար գիտականորեն իմաստ ստացած համադրության: Չէ՞ որ այս իմաստասիրական երկը ոչ միայն դիդակտիկ, այլև գիտական քնարերգության լավագույն հաստատումներից է:

Հակադրությամբ տրամախոսության մեջ բարդ ընթացք է ստանում, քանի որ հեղաշրջումը միանգամից չի կատարվում, այն դեռևս քողարկվում է ուսուցանելու ընդունակ սարյակի ինչ-ինչ առօրյականացմամբ, որ քայլ առ քայլ հիմնավորվի հաղթանակի նրա իրավունքը, կայունանա ուսուցման ընթացքը, ամրանա գիտա-

հեղաշրջող արդյունքը: Սովորական թռչունը առայժմ դեռ կարող է լինել նաև «Աննշան եղկելի և անպատիւ փառավորեալ»՝ չնայած շատ որոշակի է նաև նրան ուղղված խնդրանքը.

Անյօդ ծայնիւ վարդաղեսեա, և սագիր զիս առակերս.

Զի հասուցից քեզ փոխարէն ընդ ուսելոյ իմաստութեանն:

Ահա այս հակասությունը իր բանավիճային հիմքում նպատակ ունի շեշտելու նաև հեղինակի-մարդու անհատականությունը, կարևորելու նրա անձնական ազատությունը: Եվ ընդգծվում է վարդապետին չաշակերտելու փաստը, որի մեջ է ստեղծագործության ասելիքի հասարակական իմաստներից մեկը: Սարյակի տված պատասխանը հենց հասարակական պայմանականություններից դուրս գտնվողի խոսքն է. նա նշում է, թե ինքը մարդկային ավանդական պատկերացումների շրջանակներում թեպետ որևէ օգտավետ բան չի արել, բայց ձգտել է հեռու պահել իրեն մեղքերից, աշխատել է հարազատ մնալ բնականին, չեղծել նրա անաղարտությունը և ամբողջացնել իր անհատականությունն ու ազատությունը: Ահա թե ինչն է, որ իր օրինակով նա կուզենար հիշեցնել մարդուն և սովորեցնել.

Ոչ մեղայ, ոչ մահացայ, ոչ կորուսի զոր ընկալայ.

Զաւանդն ղահեցի և տուգանաց ոչ զգացի.

Զժիմեցի ես առսարակ, զի յոգնակի դարձեալ մեղայց,

Կամ ընկալայց զղատուհաս նմանաղէս բնաւորացի.

Միոյ օրթան և բարբառող, բազմասեսակ բաժանելոյ,

Զչար կամացն միութիւն, նմանաղէս ղարսաւելի,

Փոխադարձել յոչ բնաւոր, ըստ մեղանացն շահեցման:

Արդ կացի ի բնականին, որոյ ղարգեն է յայնություն:

Սարյակի այս պատասխանը, որը նրա առաջին խոսքն է, մուտքը, նույն ժամանակ բնականին հարազատ մնալու հավատամքի առաջին դրսևորումն է: Դոգմայի որոշ հակադրություն լինելով՝ այն միանգամից չի ընդունվի որպես անառարկելի ճշմարտություն. նրա դեմ պետք է բանավիճի անգամ սովորելու պատրաստական հեղինակը, և միջնադարյան աշխարհայեցողության երանգներ ներմուծելով, որպես ճարտասանական խոսքի հրաշալի գիտակ, արդյունքի մեջ ևս պիտի պահպանի չհստակեցված անորոշությունը, թեպետ արդեն ամեն ինչ պարզ է թվում: Սակայն այդ բեկումը դեռ պետք է շղարշավորվի նաև կրոնական տվայտանքներով՝ հոգեբանական հաղթահարումների ճանապարհով ավելի հիմնավորելու արդյունավետությունը: Թռչունի

կողմից «պատճառ բազմանազ եղանակացն»-ը բնության հետ կապելու սխրանքը շփոթեցնում է բանաստեղծին՝ «Տրտմեցայ և զուարճացայ ի մէջ երկուցն պաշարեալ»։ Հոգեբանորեն հասկանալի է, որ անսպասելի առաջին ցնցումը, որպէս կանոն, ծնում է հակաճառելու թեկուզ տարերային ձգտում, և «արուեստիւ երաժիշտ ամենահմար» սարյակի «կանչող ու կարկաչող երգ»-ը հիմա այլ կերպ է ընկալվում. «Աղաղակաւ զիս ծանծրացոյց, և չօգտեցայ ի խոկմանէն»։ Մեծ ճշմարտի որոնման ճանապարհին անխուսափելի անորոշ ու հոգեկեղեք վիճակը, հակադիր եզրերի անհաշտ համադրումը արթնացնում են դրամատիկ ելևէջումներ անհատի հոգեաշխարհում։ Եվ միայն խռովարար հաշտվողական երանգով է բանաստեղծը խոստովանում իր դժվարին նահանջի բանական անհրաժեշտությունը. «Յանուանէր զնա կոչեցի և խօսեցայ դատաստանաւ»։ Եթե մի կողմից կա հաճելի զգացում, որ առաջանում է ուսուցման արդյունքի աստիճանական պարզորոշումից, ապա մյուս կողմից վաստակի այդ անդորրը փոթորկվում է նահանջի գիտակցությունից։ Այս և հետագա ամբողջ ընթացքում Հովհաննէս Իմաստասերը ոչ միայն գիտահասարակական մտքի նորարարություն է բերում, այլև բանավեճ-երկխոսության մեջ ստեղծում է ճշմարիտ հոգեբանական շարժում՝ միշտ հասնելով մարդկային համաժամանակյա ընդհանրացման։ Տեսական բովանդակություն ունեցող զրույցը կառուցվում է հոգեբանական հանդիչ անցումներով.

Ասեմ, ընդէ՞ր դու զիս նեղես, զխորհեցողս իմաստութեան.

Ու՛ժի մճացս իմոց յաղթես անդլակի ճճուողութեամբ.

Խորհրդոցս այլայլութեամբ, զդեզերանս առնես անճահ.

Լնուս զականջս խռովութեամբ, զմիսս ցրուս ունայնութեամբ:

Վասն որոյ սիրս արժաբերին, ոչ յամելով առ իս իմեան,

Վազեն արժաւս իբրև ընդ ծերդս և բնաւ արգել ոչ ունելով:

Հոգեկան դրամատիկ երկընտրանքը խորանում է բանաստեղծի մեջ, քանի որ «Ի գիւտն քո փութամ և զգտեալն մոռանամ». նա ակամա ստիպված է կասկածի տակ առնել նախկին իմաստությունները, գիտի, որ նորի բերած առաջին բարդությունները պարտավոր է իր անձի մեջ կրել, ստիպված է հիշեցնել, որ հոգևոր-բանական կատարելությունն է առաջնային, և դրա համար մարդը պարտադրված է «Ձկարևորսն մոռանալ, որով ապրի անձ և մարմին»։ Բանավեճի հիմքում դնելով անխուսափելի ճշմարիտ դրույթը՝ հետագայում հա-

կասությունների արտացոլման մեջ Իմաստասերը անընդհատ ստեղծագործական գյուտեր է անում սովորական ու պարզ թվացող պատկերներով անգամ: Օրինակ՝ իր հոգեկան ներհակությունը հանկարծ շոշափելի է դարձնում առօրյա դիպուկ մի պատկերով, որով ներքին ապրումը տանում է դեպի արտաքին միջավայր. անսպասելի հոգեվիճակի առաջացրած ցրվածության հետևանքով նա թանաքը թափում է վերարկուին:

*Ձվերարկուս ինձ համունակ զայս արարեւ դու անդիսան,
Ձի ի րո բանս ընդ զբաղմամբ ներկեաւ սասիկ այս մեւանաւ:*

Ահա այս գիտական բանավեճի և դժվարին հաղթահարումների հոգեբանական համոզիչ շարժումը ձևավորում է հակադրույթը կամ անտիթեզը: Բանաստեղծը խնդրում է սարյակին պատասխանել, թե ինչո՞ւ նա էլ իրեն նմանակից մյուս երգող թռչունների նման, դաս առնելով բնությունից, չի ապրում բնության առանձնության մեջ, այլ երգում է մարդկանց մոտիկ: Չէ՞ որ՝

*Երաժիշտ եմ և նոֆա, բայց ցանկացան անաղաշի,
Դաճնականացն նուազօք, զբազմավայրսն զարդարեն.
...Աս գաս նստիս մերձ առ ինն իբր արուեստիս ինձ յանգակից,
Բազմադեաւ երգարմաւ եղանակես և կախաւես.
Յոմերական ճաղիցս չափի և ծանուցեալ լինի բազմաց,
Ոճանաւոր և ցուցական ըստ ֆերդդացն Տեսակի:
Կամ թէ ևս աւելագոյն, որդես թուի ինձ դիտողիս,
Ձի վարժումն և կրթութիւն ոչ ժամանէ մերձ առ բնութիւն:*

Այսպես ահա, կառուցվածքային խորը տրամաբանությամբ իրար են մոտենում հակադրության եզրերը («Աստ գաս նստիս մերձ առ ինն իբր արուեստիս ինձ յանգակից»), տրամախոսությունն աստիճանաբար հասնում է վախճանին: Իմաստասերը դեռևս պահպանում է բանավեճի հնարավորությունը, մինչև որ փարատվի կասկածը, և հիմնավորվի որևէ կողմի հաղթանակը. նա հակադրվելով համաձայնվում է սարյակի դրույթին, միաժամանակ երգասան թռչունների հետ համենատում «մեծագով» երաժիշտների, որոնք անգամ «նուազեալ են առ նոքօք, որք բնականաւ են պաճուճեալք», և սպասում թռչունի պատասխանին: Սարյակի և մարդու համակեցության փաստով վեճի ներքին շարժումը հանգում է մարդու խնդրին և դա բնական է: Սարյակի պատասխանը և բանաստեղծի եզրահանգումը ամփոփում են համադրույթը կամ սինթեզը, որը հակադիր եզրերի վերջնական ներ-

դաշնակումն է: Անդորրից առաջ սրվող լարվածության վերջին պահը մարդկային մեղսանքների անգիջում մերկացումն է, ուր կրոնամիջ-նադարյան կանոնը անխուսափելի է.

*Իմ և ձեր է այս աշխարհ յորում և դուք եք ղանդխեսեալ,
Դուք զձերն տուժեցայք վասն յանցման առ Արաչին,
Աստուածութեանն ցանկացայք, զոր ունէի՝ զայն կորուսեք.
Յերկինս ելանելով մերձ առ դժոխս սողացէք,
Առ գերակայսն ամբառնալով կործանեցայք ի ստորին վայրս:*

Մեղավոր մարդու բանադրանքից բացի սարյակի այս կռիվը ուղղ-ված է բնության և բնական զարգացման ներդաշնակությունը մար-դու ավերիչ միջամտությամբ խաթարելու տարժամանակյա խնդրին: «Երկրի ապականիչք» մարդուն իմաստուն թռչունը բարոյադատելով՝ տալիս է ամփոփումը. «Ջրկումն մեր ի ձենց, և դուք զմեզ ամբաստա-նէք»: Մարդն ընդունում է դժվարին և անխուսափելի պարտություն-ը, որը նախապատրաստվել էր երկար ու արվեստի պահանջներով հետևողական հիմունքների վրա և պիտի ամփոփեր բնությունից սո-վորելու, բնությունն արվեստի նյութ դարձնելու հեղաշրջումը, ինչը հաստատվել է մեծախորհուրդ քննականությամբ. «*Հարցի և ֆննեցայ* և պարտեցայ ի յաղթութեանն»: Վերածնունդը այս ռացիոնալիզմը ժա-ռանգել է անտիկ գեղագիտությունից, ուր սահմանվում է, որ արվես-տի աղբյուրը միտքն է, և արվեստը մտքերի «աճեցուցիչ» է: Մագիստ-րոսի և Իմաստասերի ռացիոնալիզմը Նարեկացու միստիցիզմից հե-տո համահայկական այն գրական-մշակութային միջավայրն էր, որին բնորոշ էր բանական քննավեճն ու հանրագիտակությունը: Աստծու և բնության կատարելության և դրա հետ մարդու հակադրամիասնա-կան հարաբերությունների մեջ են անհատի ինքնազատագրման և ինքնահաստատման դժվարին փորձերը: Այս դեպքում նյութի տարա-ծականությունը պահանջում է նաև ժանրային բազմազանություն, որ նույնպես վերածննդյան որակ է, և այստեղ առանձնանում է Ներսես Շնորհալու անունը:

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ

Կյանքը և գործունեությունը. Շնորհալին հայ հոգևոր-մշակութային և քաղաքական կյանքի խոշոր երևույթներից է, ուն ազգային-հասարակական և գեղարվեստական գործունեությունը մնայուն շառավիղներ է թողել բոլոր ժամանակներում: Ծնվել է 1101 կամ 1102 թ. Կիլիկիայի Ծովք դոյակում: Նա սերում է Պահլավունիների տոհմից, Գրիգոր Մագիստրոսի դստեր որդու՝ Ապիրատ իշխանի որդին է: Հայրը շատ վաղ, պաշտպանական կռիվներից մեկում նետահար սպանվում է, և Ներսեսի ու նրա ավագ եղբոր՝ Գրիգորի դաստիարակության հոգսն ստանձնում է Գրիգոր Վկայասեր կաթողիկոսը: Նրա մահից հետո մանուկներին հովանավորում է Բարսեղ Անեցի կաթողիկոսը: Կրթություն ստանում են Քեսունի Կարմիր վանքում՝ ժամանակի ճանաչված գիտնականներից մեկի՝ Ստեփանոս Մանուկի մոտ: Կրթական այս մշանավոր օջախը տվել է հայտնի գործիչներ:

Դեռ 20 տարին չբոլորած՝ Գրիգորիսը օծվում է կաթողիկոս՝ Գրիգոր Փոքր Վկայասեր, իսկ իր իմաստությամբ ու համեստությամբ աչքի ընկած Ներսեսը միշտ մնում է եղբոր մեծագույն աջակիցն ու օգնական-խորհրդատուն: Նա միաժամանակ վաղ հասակից ձեռնամուխ է լինում ստեղծագործական աշխատանքի. գրում ու թարգմանում է կրոնագործնական բնույթի երկեր, ստեղծում է գեղարվեստական գործեր, խորանում ժամանակի գիտությունների մեջ: Երազել է ստանալ ավելի հիմնավոր կրթություն, թեպետ երաժշտական, բանաստեղծական և հոգևոր բազմահմուտ կարողությունների տեր երիտասարդը կրթաիմացական սահմանների մեջ արդեն ապահովվում էր բարձր մակարդակ:

Քաղաքական անբարենպաստ պայմանների պարտադրանքով Գրիգոր Փոքր Վկայասեր կաթողիկոսը հայրապետական աթոռանիստը Կարմիր վանքից տեղափոխում է ավելի ապահով հայրենի Ծովք ամրոցը, իսկ 1150 թ. նույն պատճառներով եղբայրները փոխադրվում են Հռոմկլա: Եթե Ծովքը դարձավ Շնորհալու մտավոր կատարելության բուռն տարիների օրրան, ապա Հռոմկլան խորհրդանշն է Շնորհալի ստեղծագործողի աներեր ինքնահաստատման ու լիակատար ամբողջացման. պատահական չէ, որ նա ուներ Ներսես Կլայեցի անունը ևս: Թեպետ հենց Հռոմկլան էր, որ տաք ու խոնավ բնակլիմայական պայմաններով յուրօրինակ չարիք դարձավ բարձ-

րադիր լեռների օդին սովորած Ներսեսի համար. հաճախ կրկնվող ջերմախտը հյուժում էր նրան:

1166 թ. ծերացած Գրիգորը հրաժարվում է աթոռից հօգուտ եղբոր, և Ներսես Շնորհալին օծվում է հայոց կաթողիկոս: Հասարակական-ազգային գործունեության ակնհայտ հակումների տեր կաթողիկոսի համար բացվում են նոր հնարավորություններ, նա մեծ եռանդով ձեռնամուխ է լինում բարենորոգչական աշխատանքների, բարեկարգում է եկեղեցին, կարգավորում հոգևոր դասն ու ծիսակատարությունները, ժամերգությունների բովանդակությունը: Գործառնական և գեղարվեստական գործերից զատ՝ դրա հաստատումները տեսնում ենք թղթերում, որոնց մեջ ամենահայտնին՝ «Թուղթ ընդհանրականը», իրավական կարևոր փաստաթուղթ է, որը երկխոսական կառուցվածքով, կենդանի ու անմիջական լեզվամտածողությամբ հատկանշվող երկ է: Նրանում նշվում է եկեղեցական բոլոր դասերի ու աստիճանների ներկա վիճակը, ուսուցանվում նրանց պարտականությունը, արվում են սոցիալական դիտարկումներ: Նյութապատվությունը, ընչաքաղցությունը, արծաթասիրությունը դարձել են նաև եպիսկոպոսների, քահանաների արատները, և Թուղթը իրավական ու բարոյական առումով ձգտում է հեռու պահել այդ ամենից: Կյանքային դրվագների վերապատմումներով ներկայացվում է նաև աշխարհական դասերի՝ իշխան, զինվոր, քաղաքացի, ռամիկ, նաև կին, սոցիալական բովանդակությունը, խորհուրդ-խրատներ ուղղվում նրանց: Այս կերպ «Թուղթ ընդհանրական»-ը ձեռք է բերում իրավական, պատմաճանաչողական, ինչ-որ չափով նաև գեղարվեստական արժեք և վկայում հեղինակի՝ տեսական ու գործնական բարձր պատրաստականության մասին:

Նույնպիսի դերակատարում ունեն նաև Շնորհալու թղթերը՝ ուղղված Հունաց Կիո Մանուել կայսերը, ասորի Միխայիլ պատրիարքին, Հաղպատի հայ եպիսկոպոսներին, որոնք հիմնականում կապվում են եկեղեցիների միասնության և այլ կրոնական ու ազգային խնդիրներին, որ դարձել էին Շնորհալու և նրա հաջորդների գործունեության պարտադրյալ չեքից մեկը: Կաթողիկոսը ոչ միայն դիվանագիտորեն աննկատ զիջումներ պետք է աներ հունական եկեղեցուն և ավելին չանելու հիմնավորումներ բերեր, այլև երբեմն ավելի դժվար բացատրություններ տար Հաղպատի հայրերի մոլեռանդ քարկոծումներին՝ հիշեցնելով նաև Կիլիկիայի աշխարհագրական դիրքն ու իր թեթև

նահանջների անխուսափելիությունը: Այս կերպ Ներսես Շնորհալին, Գրիգոր Տղան, Ներսես Լամբրոնացին «Գիրք թղթոց»-ից և «Կնիք հալատոյ»-ից հետո բերում են և ամբողջացնում պաշտոնական թղթի ցայտուն ու ինքնատիպ օրինակներ՝ ժանրի կանոնիկ սահմանների ընդլայնման փաստով:

Թղթերը հաստատումն են նաև Շնորհալու մտածողական յուրատիպության. իրական-կենդանի օրինակները հիմնավորում են տրամաբանական անցումները, նաև գեղարվեստական տպավորությունը: Այսպես՝ Մանուել կայսերը հղած թղթերից մեկում հակաճառական կանոնիկ կառուցվածքի մեջ մանրամասնվում է հայոց հավատո հանգանակի ճշմարտությունը, և օրինակի ուժը հիմք է դառնում պաշտպանողական բացատրությունից անցնելու հակահարձակմանը և դրա տրամաբանորեն հիմնավորված արդյունքին: Հուլյների մեղադրանքին, որի հիմքում տարբերություն է դրվում ձկան և կաթնեղենի՝ կենդանական տեսակի ու ծագման հարցում, հաջորդում է բացատրությունը՝ «Արդ ցուցցուք ձեզ և զայսոսիկ ճշմարտութիւն». դուք քարոզում եք «ի բաց կալ յանպիսի կերակրոց յաւուրս պահոց, ասելով՝ եթէ ձուկն առաւել է քան զկթեղէն կերակուրս, զի ձուկն կատարեալ կենդանի է, և կիթն ոչ կենդանի», և հակառակ կողմի փաստարկման սնանկությունը անառարկելի է դարձվում կտրուկ հարվածով. «Այս որովայնամոլոց է և ոչ պահողաց սահման, որ և ոչ յերկարեաց ի Հայաստանեայցսն»:

Կաթողիկոս Ներսեսի կյանքն ու գործունեությունը արտաքին ու ներքին բարդ հարաբերությունների մեջ լարված նվիրումի օրինակ է, և նրա անունն է մեծ չափով որոշում 12-րդ դարի Կիլիկյան Հայաստանի ոչ միայն քաղաքական, այլև գուցե շատ ավելի՝ հոգևոր-մշակութային աննախադեպ վերելքը: Իսկ այդ ամենը առավելապես ընդգծվեց գահակալական ընդամենը յոթ տարիների ընթացքում՝ 1166-1173 թթ.: Շնորհալին վախճանվել է 1173 թ. օգոստոսին Հռոմկլայում: Նրա գործունեությունը ամբողջացվում ու մնայուն է դառնում գեղարվեստական ու երաժշտական բազմաժանր գործերով, որոնց կարևոր մասը առաջընթաց քայլ է ապահովում գրականության պատմության մեջ:

Ստեղծագործության ժանրային բազմազանությունը. Դա երևում է ինչպես փոքրածավալ քնարական երկերում, այնպես էլ ծավալուն քնարաէպիկական գործերում: Ընդհանրապես Վերածննդի կարևոր հատկանիշներից մեկը, ինչպես տեսանք, գեղարվեստական

Ժամերի վերածնունդն է, շատերի սկզբնավորումը, և հայ իրականության մեջ գեղարվեստական գրականության ժանրային ինքնուրույնացումը կապվում է Նարեկացու անվան հետ: Ներսես Շնորհալիքն ամբողջացնում է երևույթը՝ արծակ ժամերի՝ թղթի, ճառի, աղոթքի, քարոզի գործառնական կոչումին զուգահեռ գեղարվեստական խոսքի ինքնահաստատումը հիմնավորելով չափածո երկերով՝ շարական, գանձ, տաղ, աղոթք, խրատական բանաստեղծություն, հանելուկ, ծավալուն երկերից՝ «Վիպասանութիւն» չափածո տարեգրությունը, «Հիսուս որդի» խոհական պոեմը, «Յաղագս երկնից և զարդուց նորա» բնագիտական հակումով տրակտատը, և «Ողբ Եդեսիոյ» պատմաքաղաքական պոեմը: *Շարականը*, ծիսակարգային ու կանոնական նշանակությամբ, առնչվում է Աստվածաշնչյան կամ ազգային սրբադասված դեմքերի ու դեպքերի բովանդակությամբ: Այն ուսումնաստվական ազդեցունակությունը խորացնելու համար դիմում է գեղարվեստական տարբեր հնարանքների, ուր կարևոր բաղադրամաս է ուղղակի դիմումը՝ «Յիշեա զմեզ Տէր...», «Քև լուծան կնիք դատապարտութեան», «Իշխանութիւնք աթոռոց զովեն զքեզ», և այլն, որն այժմեական իրական շարժման իմաստ է ձեռք բերում հաճախադեպ «այսօր», «ահա» բառերի կրկնությամբ, որով նորովի բովանդակավորվում է «աղաչեմ»ների, «ողորմեա»ների, «մեղայ»ների կուտակումների վերացականությունը. «Այսօր հայցմամբ ծերունւոյն արծակեա և զիս բազմամեղս ի կապանաց մահու», «Այսօր զգալուստ Փրկչին մերոյ ցնծութեամբ տօնէ Նոր Երուսաղէմ» և այլն:

Կանոնական սյուժեների վերապատմումների հետ կապված էպիկականությունը շարականի մեջ ընկալելի է դարձնում թատերայնության տարրը. դրա կարևոր տպավորությունը ստեղծվում է ոչ միայն բեմի վրա երգային խոսքի կատարումով, այլև հենց տեքստի մեջ շարժման պատկերավորությամբ: Այսպես՝ «Ծաղկազարդի կիրակի» շարականում Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ բավականին տեսարանային է, դա նախապատրաստում է ծիսարարը. «Ձուարճացիր և բերկրեա, ժողովուրդ Աստուծոյ. մատու զոստս ծաղկեալս հաւատով և ասա՝ օրհնեալ որ երկիրդ թագաւոր տիեզերաց».

Տեսաք ի յերկրի մտեալ ի նոր յաւանակի:

Ընդ առաջ ելեալ արեային դասք եքայեցվոց.

Ծերին ուսովք ձիթենեօք և տղայքն արմաւենեօք:

Միաբանական ծայնիւ գոչէին երգ նոր:

Շնորհալի՜ն շարականներում ևս դիմում է տաղաչափական զանազան ձևերի: «Վարդանանց» շարականը կառուցված է «Ներսէսի երգ» ծայրակապով. գերիշխում է քնարական ներբողը, դրվատվում են Ավարայրի հերոսները, ընդ որում, յուրաքանչյուր հերոսի անվան առաջին հնչյունով բաղաձայնությ է ստեղծվում: Օրինակ՝ Խորեն Խոռխոռունու ներբողը.

Խոհական իմաստութեամբ խոհեմացեալ անճառաղէս.

Խորեն խորհրդական և ծանուցեալ անուն բարի.

Խաչելոյն վկայ եղեալ՝ հեղմամբ արեան դասկաւ:

Աղոթքներում ևս տառապող անհատի հոգու կանչը, փրկության տվայտալից սպասումները կանոնական կառուցվածքի ու պատկերների մեջ ծնուն են ինքնատիպ պատկերներ, մետաֆորային խորքը դառնում է իսկական բանաստեղծություն. «Հուր կենդանի Քրիստոս, զհուր սիրոյ քո զոր արկեր յերկիր՝ բորբոքեա յանձն իմ, զի այրեսցէ զաղտ հոգւոյ իմոյ և սրբեսցէ զխիղճ մտաց իմոց, և վառեսցէ զլոյս գիտութեան քո ի սրտի իմում»: Բառաիրավիճակային այս հատվածը, իրական եզրերով, կարող է նաև այլ խոհական նմանաբանությամբ ընկալվել. քո սիրո հուրը բորբոքիր իմ անձի մեջ, որ այրի հոգուս աղտը և սրբի իմ մտքերի խիղճը: Բայց անկախ ամեն ինչից՝ ակնհայտ է մեծ բանաստեղծությունը:

Եկեղեցագործառնական դերով հանդերձ՝ քնարերգության «անկախացման» կարևոր քայլ են *գանձերն ու Տաղերը*, սկսած Նարեկացուց: Սրանց նյութը ևս կանոնական է՝ ընդհանուր Աստվածաշնչյան, ազգային սրբագործական մոտիվներով, որոնցում անխուսափելի են մետաֆորային վերացարկումները, այլաբանությունը՝ անկախ պատկերի նյութական հիմքերից: Ահա մի հատված «Ի ծնունդն Տեառն» տաղից.

Սիրամարգ ոսկեփող նկար յոգի,

Տասրակ ողջախոհ, մաքուր աղանդի:

Երևեալ ծաղիկ գարնայնոյ,

Վարդ մանիշակ րբում շուշան վայելուչ:

Բանաստեղծանում է շարժման այլաբանությունը, ինչպես այս համատեքստում է՝ Տիրոջ «կենդանի բարբառի» կանչով «արդարոց երան»-ը «լուսափայլ ամպի» պես սրաթռիչ վերանում է դեպի «յերկնային խորանոթ»: Շնորհալի՜ն Նարեկացու նման կարողանում է նորովի իմաստավորել բնության երևույթները, հոգևոր շղարշի նրբութ-

յունը ամբողջացնում է տեսանելիությունը («Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ //Այսօր ի նոր գերեզմանէն. //Երփնագարդ հոգւոցն տունկը //Կանաչացան կենդանութեամբ»։ «Ի յարութիւն Տեառն» տաղը), անընդհատ ներմուծվում են տաղաչափական նոր հնարանքներ՝ բաղաձայնույթ, ծայրակապ, այբուբենի հերթագայություն, վերջնաբառի կրկնությունը հաջորդ տողի սկզբում, ինչպես այս դեպքում է.

*Նոր իմն է հնչիւն ընթերակայ երգոյս,
Երգ ներհաղական յոգնաճեղեան Րախճան,
Րախճան տանձալի բազմերանեան քառասնաթիւ Սրբոց:
Սրբոյ վկայից զինաւորաց թագաւորն երկնից...*

Շնորհալու ծայրակապ-ակրոստիքսները կամ հուշում են հեղինակի անձը՝ «Ներսէսի երգ», «Ի Ներսիսէ կաթողիկոսէ», «Ներսէսի նվաստի», և այլն, կամ տաղի բովանդակությունն ու նյութը՝ «Ի Ստեփաննոս», «Սրբոյն Գրիգորի երգ ի Ներսիսէ», «Ներսիսի երգ ի քառասուն վկայսն Աստուծոյ»: Անձնականացված ապրումի առկայծումները, անկախ կանոնական նյութից ու տաղաչափական կաղապարներից, իրենց ինքնատիպ պատկերավորությամբ ապահովում են գեղարվեստական հաղորդակցելիությունը: Եթե «Խաչի» տաղերից մեկում՝ «Բարունակ բերող ուրախարար պտղոյն, //Յնչունն ողկուզի ճշմարտութեան որթոյն, //Սեղան հոգևոր յերկնից իջեալ հացին...» հատվածի «պտուղ», «ողկոյզ», «որթ», «սեղան», «հաց» իրեղեն երևույթները մետաֆորային վերացարկման են տանում, մի այլ դեպքում նույն վերնագրով տաղում Փրկչի խաչելությունը համեմատվում է փրկության ծաղկի հետ՝ «Բանաւոր ծառոց երևեցան ծաղիկք», ապա «Ի սուրբ վկայսն» տաղում կույսերի անձնագոհությունը բացահայտում է կանացիական սիրո և մկրտումի՝ նույնչափ մասն աշխատանքային հնչեղությունը՝ «Յուր սիրոյ ինքեան սուրբ փեսային վառեալ», և այս ջերմության շնչից ծլարծակում է բնությունը, ծաղկի, կանաչի, «երփնագարդ» գույների ու «անուշահոտ» բուրմունքի զգացողությունը ողողում է ամեն ինչ.

*Մեզակն արդար զհուր սիրոյ ծագեալ,
Ձանհաւատութեան սառն մեղաց հալեալ,
Բանաւոր ծառոց երևեցան ծաղիկք
Երփնագարդ գունով, անուշահոտ բուրմամբ:
Գարուն հոգևոր դալարացոյց զհոգիս.
Գոսացեալ ճնկոց կանաչացան սաղարթ:*

Քրիստոնեական գրականության նախասիրած «լույսի» մետաֆորը «լույս-խավար», «բարի-չար» երկատվածության էթիկական արժևորումից բացի՝ տաղերում հաճախ գործածվում է նաև բանաստեղծական ինքնատիպ իմաստավորումներով: Մի տեղ «լույս» բառի կրկնությունը խորհրդավորություն է հաղորդում. «Նոր և առաջին լույս ծագեալ հայրն լուսոյ, //Երկորդ գնոյն վառեալ լոյս շառաւիղն լուսոյ»: Բայց տաղը՝ «Ներսէսի հայրապետին», այս կերպ պարզապես ներկայացնում է Գրիգոր Լուսավորչից հետո Ներսէս Մեծ հայրապետի՝ բանական լույսի երկորդ շառավիղը լինելու փաստը: «Լույսի» մետաֆորը կանոնական այլաբանության մեջ դառնում է անմիջական-ապրումային պատկերահիմք. «Զլոյս փառաց արկօղն որպէս զօթոց ծածկոյթ //Մերկ կրեցեր մարմնով ընդ ներկութեան մերոյ»:

Տաղերի մեջ երբեմն խոհաքնարական տրամադրությունը ձևավորվում է էպիկական շարժունակությամբ, որը մեծ մասամբ կոչված է ներկայացնելու կրոնական հրաշապատումը, երբ շարժումը հրաշքի գերբնական դրսևորումն է: «Մեծի ուրբաթին» տաղը, օրինակ, պատմում է խավարամիտ անհավատների դեմ Քրիստոսի մղած պայքարի մասին.

*Ժամ ոչ հիւ էր և ոչ գիշեր, ըստ մարգարէին.
Ժամանեալ զայ Տէր զօրութեանց ի տաւերազմ:
Ինքն ի հանդէս մարտի իջեալ ընդդէմ մահու:
Լւան ի յօխանն Զարին, տակեան ահիւ մեծաւ.
Լեալ մահու և դժոխոց սասանեցան:
Ծանեաւ Ադամ զնշան զալոյն Տեառն ի դժոխս,
Կարկառ նման Յիսուս զծեռն իւր բնեռեալ.
Կոչէ ձեռամբ քաջալերէր. մի երկնչիր...*

Զգալի է ժամանակի իրադրական կոնկրետությունը, շարժման մեջ տեսանելի են հերոսների վիճակը, ապրումը, հարաբերությունը, քիչ կարևոր չէ, որ այս և այլ դեպքերում Շնորհալիւն ազատորեն դիմում է ժողովրդական ստեղծագործությանը բնորոշ յամբական երկանդան բանաստեղծական ոտքին: Ստեղծագործական այս հակումները պիտի ամբողջանան հանելուկի ժանրում, բայց դրանք բավականին զգալի են *խրատամանկավարժական ոտանավորի* մեջ: Խրատը միջնադարյան աշխարհայեցողության անքակտելի մասն է. մեղավոր մարդու մաքրագործումը անհրաժեշտ դաստիարակության արդյունք է, որտեղ ինքնագոհաբերող սրբերի վարքը արդեն խրատի ակնհայտ

երանգ ունի, որ կարող է ծավալվել լայն շառավիղներով: Խրատի էթիկական բովանդակությունը պայմանավորում է երկու հակադրամիասնական եզրերի՝ խրատողի և խրատվողի առկայությունը: Իսկ խրատի կառուցվածքը առաջադրում է պահանջներ, որոնք արվեստի առաքելությունն են ընդհանրապես. հեղինակը (խրատատուն) պիտի կարողանա իր ասելիքը-գրական նյութը (խրատը) այնպես կառուցել, որ մատուցման ձևի ազդեցիկությամբ ապահովի ունկնդիր-ընթերցողի (խրատվողի) զգացմատաժական աշխարհի հետ շփման եզրերը: Ներսես Շնորհալիկն խրատատու հեղինակի կերպարում ստանձնում է վարդապետ-վարժապետի դերը, բայց անթաքույց երևում է նաև հոգևոր հովվապետը, իմաստուն անձը ընդհանրապես, ով նախ իր ժամանակի մեջ է և բնական է համարում միջնադարյան երկնային ու երկրային հիերարխիզմը՝ «Եւ մի ընդդէմ կալ հրամանին, //Այլ հնազանդեայ պատուիրանին», քարոզում բարեպաշտ համբերություն՝ «Չարչարանաց, ասէ, համբեր. //Պանդխտութեան ժուժկալ դու լեր»:

Հայերենի այբուբենի հերթականությամբ ստեղծված «խրատք»-ի որոշ օրինակներում գաղափար է տրվում ժամանակի կյանքի, սովորությունների, ժողովրդի մեջ արմատացած որոշ արատների մասին.

Ռ -այն ըռամիկ արանց հանուրց

Ոչ նախանծել, խրատէ, վարուց.

Եւ գինարբուաց երգոց տարուց

Մի հաղորդել լկտի բարուց:

Այբուբենի հերթագայությամբ խրատների հաջորդ շարքում՝ «Բան հաւատոյ վասն անեղին և եղելոց բարառնաբար ի դիմաց հայկական տառից չափաբերմամբ ոգեալ», կարևոր է ոչ այնքան քրիստոնեական դոգմաների հիշեցումն ու դրանցով խրատելը, որքան բանաստեղծական այն հնարանքի օգտագործումը, որի ամբողջական օրինակներ Շնորհալիկն պիտի բերի անընդհատ: Խոսքը բարառնության և դիմառնության հնարանքի մասին է, որտեղ առաջինն այն է, որ պատկերը համապատասխանում է տվյալ անձի վարքին ու բարքին, բխում է նրան հատուկ բնավորության գծերից, ընդ որում, այդ դեմքը կարող է լինել մարդ, կենդանի, բույս, շնչավոր ու անշունչ առարկա: Սրան ըստ էության նմանվում է, այսօր շատ ավելի շրջանառվող եզրույթով, դիմառնությունը, որն ավելի է ընդլայնել երևույթի սահմանը: Դիմառնությունը անձնավորում է, մարդկայնացում, որը Միջնադարում ընկալվել է որպես այլաբանություն կամ փոխաբերութ-

յուն, այն պարզապես բանական էակի հատկանիշներ է վերագրում ցանկացած առարկայի ու երևույթի: Ահա, Շնորհալու այս շարքում ևս ակնհայտ է տառի վերացարկված անձնավորումը, տառը-գիրը ոչ միայն խրատում ու սովորեցնում է, այլև կերպավորվում է ինքը ևս.

Բ- էն *սառ* չէ *բանի սկսուած,*
Այլ ականայ բռնագքօսած:
Կամ՝ **Է** – *նն յօդական միայն է սառ,*
Բայց զոր յօդէ քեզ խրատ առ,
Յորժամ մեղայ դառն լիտառ
Քեզ երևի քաղցր և դիրառ:
Կամ՝ **Փ** – *իւրն փառաց է քեզ քառոց,*
Այս խրատական բանից տալոյս:

Այբուբենի՝ խրատող-ուսուցանողի առաքելությունն արդեն մեծ խորհուրդ ունի: Այդ դերին կոչված «Բան ներտաղական ի խրատ ոգ-ւոց համայնից» շարքը ևս ուղղված է բոլոր տարիքի մարդկանց, ուս-տի ավելի զգալի է աշխարհիկ ասելիքը, հաղթահարված է նախորդ շարքի սխոլաստիկան: Այսպես՝

Բենն - *բանից, ասէ, չարաց*
Սանձեա զլեզուդ վասն ընկերաց.
Նա և ի բան բամբասանաց՝
Դիր լիտաղական քոյոց օրթանց:

Խրատի հասցեատերերը տարիքային սահմանափակության չեն ենթարկվում, այն ուղղվում է բոլորին, առաջին հերթին՝ հասարակ մարդկանց, իսկ եթե առավել ևս մանուկներին է հղվում, առանձնահատուկ կարևոր է դառնում մատչելիությանը ազդեցիկ ու հասկանալի լեզուն: Մանուկներին խրատելու առանցքը ուսման նկատմամբ սիրո սերմանումն է, այն, որ պետք չէ «Սնոտ խաղօք անմտանալ», այլ անհրաժեշտ է իմաստությանը հետևել, «Եւ յուսմանէ ոչ ձանձրանալ»: Իսկապես, Շնորհալին դառնում է հայ մանկագրության սկզբնավորողը. սովորեցնում են տառերը և միշտ մղում դեպի ուսումն ու գիտությունը.

Ձ- *այն*
Չայնէ առ քեզ, մանուկ ուշիմ,
Թէ ականջօք լուր զբանս իմ.
Ուսման գրոց լեր մտերիմ:

Մանկավարժ-բանաստեղծը իր խոսքը բարձրացնում է տարիքի

աստիճաններով, դիմում է երիտասարդներին ու ծերերին, սովորեցնում տարբեր դասերի ներկայացուցիչների՝ միշտ գտնելով տվյալ տարիքի կամ խավի համար բնորոշ հոգեվիճակ, խրատի ուղղություն ու հեռանկար. «Նու՛ն – նորոգ, ասէ՛, երիտասարդ, //Ձիմաստութիւն զգեցիր քեզ զարդ...», կամ՝ «Շայն – շա՛ս, ասէ՛, ով ծերունիդ, //Յնացեալ ալեօֆ, կալ աշխարհիդ...» և այլն:

Խրատը երբեմն համադրվում է մաղթանքին, ներառվում անձնական մամակի-թղթի ժանրային սահմաններում, ներդաշնակվում կրոնականոնական ասելիքին ևս, որը մասնաժանրի ժանրային պահանջն է: Այսպես օրինակ՝ Ապիրատ եղբորորդուն հղած չափածո մամակը իր անմիջականության, հարազատական անկեղծ սիրո պոռթկումների մեջ ներառում է քրիստոնեական ասպնջականության և ասկետիզմի քարոզ-մաղթանքը. «Սիրոյ մի տար աշխարհական, //Զհոգիդ գերել անմարմնական»: Բայց ամբողջ թուղթը, որպես մտերմիկ երկխոսության գեղարվեստական վկայություն, աչքի է ընկնում բնական կենսասիրությամբ. «Ինձ դու յաւէտ կաց խնդական, //Մարմնով առողջ և հոգեկան»: Նամակի սկզբում՝ հոգատար սիրո մեջ, ուր հոգեբանորեն հասկանալի է մասնապայծառ ներբողի բերած ծնողական փառասեր ինքնագոհությունը, Շնորհալի՛ն կերպավորում է Ապիրատին, չի թաքցնում մարմնականի անկաշկանդ գովքը, զենքի հետ ճկուն խաղի հերոսականությունը.

*Պանծացելունդ արիական
Ձիավարժից ներհմական,
Ի տէգ միզակ շարժողական
Որդէս ծղոս մի եղեգան,
Բամեալ յահեակ կրող վահան,
Իբր սանձով անշեղական:
Արիութեանց դարառական
Նախնեաց քաջացն գոլ նման:*

Թուղթ-խրատի կամ մաղթանքի մեջ ապրումի ու զգացմունքի անձնականացումը, յուրօրինակ ներքին դիալոգիզմով, մեծացնում է մարդկային հարաբերությունների շփման սահմանները, անմիջականությունը բացում է գեղարվեստական ուժի և ազդեցիկության շերտերը: «Նորին թուղթ մխիթարութեան առ ոմն իշխան Արևելեան վասն որդւոյ իւրոյ տարածամ մեռելոյ» բանաստեղծությունը մի կենդանի զրույց է՝ հոգեբանական համոզիչ անցումներով, և դաստիարակման

ընթացքն էլ ազդեցիկ է հենց հոգեբանորեն: Մեծ ողբերգության բերած ցավը հաղթահարելը հնարավոր դիտելու համար կանոնական մուտքը հիշեցնում է, թե աստվածային հույսն անտես է, բայց պետք է բանալ սրտի աչքերը և նայել հավատով. «Դիտեն զաշխարհն զայն վերջին, //Ուր ոչ է սուգ, ոչ տրտմութիւն»: Միշտ կարելի է մխիթարանքի հիմքեր գտնել և սա հասկանալի դարձնելու համար անցում է արվում մտերմիկ խորհուրդների, զգացմունքների շփումը դառնում է հանդարտ ու հուշող.

*Եւ դու թէ զմէզ մեղաց մթին,
Մաքես յոգւոյդ յաչաց բրին,
Չմանուկ տղայդ քո զբաղծալին
Այլ ոչ ողբաս կսկծագին:*

Ուրեմն՝ մաքրիր մթին մեղքերի մեզը հոգուդ աչքերից և մի ողբա ողորդ կորուստը: Սա ինչպե՞ս է հնարավոր անել. ընկալելի հիմքը բանաստեղծականացված երկու երևույթների՝ աշխարհի, «ուր ոչ է սուգ, ոչ տրտմութիւն» և «զմանուկ տղայդ քո բաղծալի», ներդաշնակումն է, ուր անմահության պատրանքը հաստատվում է լուսավորյալ տարածության և հավերժական ժամանակի ընկալմամբ: Երբ սա հասկանալի դառնա, խոսքը կարող է ներառել պահանջի շեշտեր, սթափության ուժով՝ խնդության հնարավորություն. պետք է ճանաչել մարմնի մահկանացու լինելը, և այն ժամանակ՝ «Սրտիդ կրակն որ կայ ի վառ, //Փոխի ի ցօղ զւարթարար»: Դժվար շարժվող հարաբերությունների մեջ ձեռք բերած անմիջականությունը վերածվում է բանաստեղծական պատկերավորության, և այն հավատի լույսի հետ կոչված է հաղթահարելու մթին ապրումները. Շնորհալու համար գեղարվեստական ու կանոնական խոսքերը միշտ կազմում են կայուն համադրություն և ոչ հակադրություն, քանի որ այդպես է հավերժորեն:

Հանելուկները. Այս ժանրը գեղարվեստական գրավոր գրականության մեջ նորություն է բերում մի շարք առումներով: Արդեն այն, որ Շնորհալին հանելուկի տեղը պատճառաբանում է այսպես՝ «ասացեալ է զառակքս վասն ուրախութեան մարդկան», նշում է, որ գրական այս տեսակը գալիս է ուղղակիորեն ծառայելու մարդկանց, նաև զուտ գործնական առումով դառնալու նրանց կյանքի ուղեկիցներից մեկը, հաճելի մտավարժությամբ ժամանակավորապես կտրելու նրանց տառապանքներից ու հոգսերից: Ահա թե ինչու հանելուկների լեզուն մոտ է առօրյա ժողովրդականին: Այս ամենից բացի՝ ժանրը

առաջընթաց է նշանակում մի այլ առումով ևս. գիտենք, որ միջնադարյան մտածողության առանցքային կողմերից մեկն այն է, որ անձը, երևույթը գնահատվում են բարի-չար երկակիության էթիկական պահանջով, բարու և չարի համար ստեղծվում են յուրօրինակ պատկերակերպարային կաղապարներ, որտեղ անձի, առարկայի, երևույթի անհատական գծերը, արտաքին ու ներքին բնորոշ կողմերը կարևոր չեն, հիմնականը նրանց նկատմամբ էթիկական վերաբերմունքի հաստատումն է այդ երկակիության բևեռներում: Գիտենք նաև, որ հայ պատմագրությունը, պահպանելով այս կանոնը, երբեմն բերում է կերպարի կամ երևույթի անհատականացված բնորոշ գծեր: Բայց ժանրի ամբողջական պահանջով հանելուկն է, որ ստիպում է ընթերցողի կամ ունկնդրի գուշակությամբ ներկայացվող անձը, առարկան, երևույթը բանաստեղծական պատկերավորման ուղղակի կամ այլաբանական ձևերի մեջ կերպավորվեն իրենց անհատական-բնութագրական կողմերով, հակառակ դեպքում անիմաստ է դառնում ժանրը: Գրականությունը ստիպված է տիպական հատկանիշներով ճանաչելի ու հաղորդակցելի դարձնել իր նյութը. սա ինքնահաստատման ճանապարհին գրականության աշխարհականացման կարևոր քայլերից է.

*Լսէ, եղբայր, քաջ կարևոր,
Առ քեզ նժան, իմքն է բոլոր.
Նա եւղ ունի կեղևն ոսկոր,
Կտեա և կեր զգոռուզն աղուոր:*

Այսինքն՝ հուշում է, որ պիտի առաջարկվի բնորոշ «նշանը», որն օգնելու է ճանաչել տվյալ դեպքում ընկույզը: «Կերպարացված» հատկանիշները ճանաչել են տալու անձը, առարկան, երևույթը ոչ միայն ընդհանուր իմացության հայտնի շերտերով, այլև գիտելիքների որոշ պաշարի առկայությամբ: Հանելուկը թեթև ժամանցին զուգահեռ ունեցել է «իմաստութեան» կոչում, իսկ Շնորհալու համար դրանք «սահման իրին», այսինքն՝ առարկաների հատկանիշների բնութագրություն են: Բովանդակային կողմերը ընդգրկում են, «վասն ուրախութեան մարդկան» կոչումը հնարավորություն է տալիս նաև հումորային որակումների, ընդհանրապես մեծանուն է նյութի ազատության հավանականությունը: Շնորհալու հանելուկները պայմանականորեն ընդգրկում են թեմատիկ երեք ոլորտներ. ա) կրոնական, բ) պատմաավանդական, գ) բնության երևույթների: Ընդ որում՝ պատկերային հիմնաեզրերը ևս կարող են համադրաբար մի թեմայից

մյուսին անցնել, այսինքն՝ կրոնական անձը կամ երևույթը ներկայացվեն կենդանու, թռչունի, իրերի ու արհեստի և այլ բնորոշ փոխաբերությամբ, անշուշտ, բնութագրական հատկանիշների ընդհանրության վրա, որոնք կարող են ներմուծված լինել Աստվածաշնչյան և ժողովրդական ակունքներից: Այսպես՝ Աբելն ու Կայենը ներկայանում են որպես երկու հովիվ եղբայր, որոնցից մեկը արդար զոհ է մատուցում, մյուսը «եղև պիծակահար»: Կամ Պողոս առաքյալը համեմատվում է Դամասկոս կռիվ գնացած քաջ այրի հետ, որին «Յարքայութիւնն ի շուրջ կուգայր»: Քրիստոսի ծնունդը զուգահեռվում է առանց խոյի «որոջի» ծնվելու հետ, որ ամեն զատկի «մատաղ լինի»: Ոչ միայն Աստվածաշնչյան նյութի իմացությունը, այլև կանոնական խոսքի այլաբանական շերտերին հաղորդակցվելը ինչ-որ չափով կարծես ճանաչելը հեռացնում են բնութագրական հատկանիշի որոշակիությունից: Եվ այն, որ, ասենք, Հակոբի կերպարը գուշակության է տրվում որպես կուժի և բրուտի կռվի արդյունք, այս վերացարկունների մեջ «խոյ», «գառ», «կուժ», «բրուտ» իրեղեն հիմքերը կարող են չօգնել ճիշտ պատասխանը գտնելու, եթե լավ չի յուրացված բնագրային համատեքստը, կամ չկա անհրաժեշտ իմացական հիմք:

Սակայն նույն կրոնական թեմայի շատ հանելուկներ հենց անհատական բնութագրական հատկանիշներով ավելի հեշտ ճանաչելի անձեր ու երևույթներ են հուշում: Սև կատարով «փոքրիկ հաւուկ»-ը, որ «լռիկ նստեր և աղօթք առնէր», հոգևորականն է, այստեղ՝ «աբեղան»: Կամ՝ դժվար չէ կռահել, որ հետևյալ պատկերավորմամբ ներկայացվող երևույթը դրախտն է.

Դա՛ւժ մի կայր արձակ ու լայն,

Լցեալ ծաղկօք յոյժ գանազան.

Ոչ յեղանակս միայն գարնան,

Այլ անթառամ մի՛ւժ յաւիժեան:

Բոլոր դեպքերում՝ հանելուկի ուսումնառական նշանակությունը պահանջում է գիտելիքների որոշ պաշար ոչ միայն կրոնի կամ պատմության ոլորտից, այլև՝ բնության, մանավանդ որ պատկերային հիմնեզրերը միշտ կարող են խառը լինել. կրոնական նյութը առաջարկվի բնության երևույթներով, բնությունը՝ կրոնական պատկերների նմանաբանությամբ: Օրինակ՝ «բարձր ու լայն» և «անսին և՛ անգերան» շինած եկեղեցին, որի բազում կանթեղներն ու ջահերը «անձեթ» լույս են տալիս, իհարկե, երկինքն է: Բայց արդեն «ա-

մառ» հուշող հետևյալ հանելուկի համար անհրաժեշտ գիտելիքներ են պետք.

*Տանուհեք խիստ ծերունի,
Ձեռ Նոյ ունեք երեք որդի,
Ունի լուս հաց ու լուս բարի,
Անթիւ ունեք կարսով գինի:*

Այսինքն՝ առաջանում է գրականության նյութի և պատկերավորման, ձևի և բովանդակության հարցը, ուր, իսկապես, կարևոր չէ՝ կրոնական երևույթներն են առաջարկվում բնության «օգնությամբ», թե հակառակը: Կարևորն այն է, որ գրականությունը յուրացնում է կերպավորման մոր սկզբունքներ, և մտավարժությունը գիտելիքներ է տալիս մոր հիմունքներով: Նույն միտումը կարող ենք տեսնել պատմական հերոսների ու դեպքերի մասին հանելուկներում, ինչպիսին այս օրինակն է, ուր պատմաավանդական Տորք Անգեղը համեմատվում է «յաղթական Սամփսոնի» հետ, ով մեծ վեմեր է բարձրացնում և ծովը գցում և «կանգնեաց արծան»: Բնական է, որ եթե չգիտենք Յին Կտակարանի Սամփսոնին կամ չենք հիշում Խորենացու հաղորդածը, դժվար կլինի գուշակել հանելուկի առարկան: Իսկ գրականության նյութը ավելի է շարժվում դեպի համակողմանիություն, և արվեստի մորարարությունը պետք է դիտել բովանդակային ու պատկերակերպարային համադրության մեջ՝ հիմնավորելով նաև հեղինակի ստեղծագործական դիրքորոշմամբ:

Այս սկզբունքների ամբողջականացումը կա բնության երևույթների, կենդանիների, բույսերի մասին հանելուկներում: Օրինակ՝

*Յամէն օրջի ինքն ի քարեր.
Ունի ծախու մազէ քծեր,
Գինոյ ունի աղուր սկեր,
Ի՛՜ օժտք ծրի դանկի կոթեր:* (Այծ)

Առարկան առաջարկվում է կռահումների՝ հուշելով նրա բնութագրական հատկանիշները, և բովանդակային ու պատկերային մակարդակներում չկա տեղական սահմանափակ պատկերացումների որևէ տարր: Սրանք են, որ ապահովում են ժանրի նկատմամբ նաև այսօրվա տեսական պահանջները, նրա պոետիկայի ինքնատիպ գծերը այժմ էլ պահպանում են նույն յուրահատկությունը: Շտապ կապից արձակելու, դանակով մորթին հանելու պահանջ առաջադրող բույսը, որի փորի մեջ գարին կարող է աճել ու նրան անպիտան դարձ-

նել, վարունգն է: Պատկերի հեղինակային ինքնատիպությունը, որպես կանոն, զուգահեռվում է ժողովրդական մտածողությամբ: Ժողովրդի պատկերացումների մեջ է, որ կենդանին, որը տալիս է մազե քրծեր, գինու տիկ, դանակի ձրի կոթ,- այժմ է. կամ՝ կենդանին, որը մուշտակ ունի և խաղում է, «ու հետ տանձին զաչերն ածեր», - արջն է. կամ՝ տիկնոջ նման հուշիկ քայլող, պարանը հետևից քարշ տվող և բազեի նման որս անող կենդանին կատուն է: Հաճախ ուղղակի համադրվում է բանահյուսական ու հեղինակային ոճամտածողությունը.

Չորհոսանի է զեհ զգուն,

Ու ձու ածէ զեհ զթռչուն,

Խոտ նա ուսէ զեհ անասուն,

Ունի մզկիթ և ոսկրէ տուն: (Կրիա)

Շնորհալու այս կարգի որոշ հանելուկներում նկատվում են ժողովրդական խաղիկներին հարազատ պատկերավորման միջոցներ, ինչպես օրինակ, դիմումի երկխոսական վիճակը, *-իկ քնքշացուցիչ մասնիկի* կուտակումները. «Հաւատուորիկ մի կայր փոքրիկ, //Ու ինքն կեռայր զինչ զստիկ: //Յափիկն ուներ տաճկի խնկիկ, //Ու ի շուրջ կուգայ զետ փերեզիկ» (Բզեզ): Կա տեսակետ, որ հանելուկները, որպես ուրախ ժամանցի միջոց, նաև երգվել են. երգողը կամ ասացողը տրամախոսական իրավիճակում, դիմումի միջոցով ունկնդիրներին ևս դարձնում է ուսումնառվող-ժամանցային եղելության յուրօրինակ մասնակիցը: Սա բանահյուսության մեջ ժողովրդական մտածողության էպիզմի դրսևորման դիպուկ ձևերց մեկն է:

Ներսես Շնորհալու հանելուկների մեջ կան նաև այնպիսիները, որոնք պատկերավորման ծավալուն ընթացքով վերաճում են խոհական բանաստեղծության: Այսպիսի հանելուկը կառուցվում է հաճախ ոչ այնքան ճանաչելի հատկանիշների թվարկումով, որքան պատկերի ասոցիատիվ կառույցի մեջ, որը ակնարկում է առարկայի, երևույթի ճանաչումը բառի ուղղակի հաղորդակցական արժեքից վեր ելնելով, այսինքն՝ կարծեք թե կրկին կա կռահելու առարկան և պահանջը, բայց կարևորը մնում է խոհական դիտարկումը: Ահա կյանքի ու մահվան մասին մի խորհրդածություն, որը որպես հանելուկի առարկա հուշում է «Աշխարհը».

Պանդոկ մի կայր վերայ երկրի

Ի՝ յանցաւոր ճանադարհի.

Որ անծանօթն ի նմա գային,

*Եւ ծանօթքն գընային:
Մինչ հիւր գայր՝ մեծարէին,
Եւ մինչ գնայր՝ կողոփէին.
Ոչ թէ մասն ինչ իրս առնուին,
Այլ զբովանդակն խլէին:*

Ընդհանրապէս այս և հեղինակային այլ օրինակների մեջ նկատելի է դառնում մակդիրների, էպիտետների ու համեմատությունների ավելի ազատ կիրառությունների հակումը, ինչը քիչ բնորոշ է ժողովրդական մտածողությանը: Շնորհալին, այսպիսով, փոքր ծավալի քնարական տարածանք գործերում՝ կանոնական ու աշխարհիկ թեմաների բանաստեղծական կատարումների մեջ, ամբողջացնում է գեղարվեստական գրականության ժանրաբովանդակային ինքնուրույնացումը, միշտ ապահովում առաջընթացի տրամաբանությունը, որը իր յուրովի դրսևորումներն է ունենում նաև նրա ծավալուն երկերում, գործեր, որոնք հաստատում ու ընդլայնում են պոեմի ժանրի շատ հատկանիշներ:

Ծավալուն երկերը. Կառուցվածքային առումով այս գործերը՝ «Մաղթանք առ սուրբ հրեշտակսն», «Ներբողեան կենսատու Ս. Խաչին», «Յիսուս Որդի» և այլն պահպանում են աղոթքի, ներբողի, ողբի պոետիկայի առանձնահատկությունները, որոնցում կրկին կանոնական ասելիքին համադրվում է բանաստեղծական մտածողության ինքնատիպությունը: Առաջինում «Աստուծոյ մերձաւորք» հրեշտակներին խնդիրք-միջնորդություն է հղվում մարդկանց փրկության համար, ընդ որում բանաստեղծը այդ փրկչական ուժի մեջ է առնում տարբեր խավի ու տարիքի մարդկանց՝ քահանաներին, ճգնավորներին, թագավորին ու ժողովրդին, մանուկներին ու ծերերին, կույսերին ու անուսնացողներին, ճանապարհորդներին, ցանկանում է վստահանալ, որ իր աղերսանք-մաղթանքը՝ «Իբր ծովու կաթիլ մի ջրոյ» կօգնի բոլորին.

*Չալկոսն ի գոյն սոյիսակ
Ծաղկեալ հոգւով որդէս հերովf.
Զծեսս ի հրահանգս հանճարոյ
Վերելս ի սիրս դնելով:*

«Ներբողեան կենսատու Սուրբ Խաչին» պոեմում Տիրոջ փրկչական անձնագոհության խորհուրդն ու խորհրդանիշը կերպավորվում են և քնարական, և պատմողական ձևերի մեջ, իսկ Ալիշանը այստեղ

նույնիսկ «գուսանական» արվեստի շերտեր է տեսել: Խաչը, որ «Ոչ է սաղարթ միայն յերկրէ տունկ միւթական», և «Բնութիւն ունի մահու տնկոյն համանման, //Եւ զօրութեամբ եղև բաշխող անմահութեան», զոհաբերություն-փրկություն համադրումների խորհրդանիշ է, որ «լուսոյ հրեղէն» ամպի նման իր մեջ կարող է առնել բոլորին: Բայց ինչպես պետք է արժանի լինել այդ հրին մոտենալու, երբ «եռանդն արեանն իջեալ», և «հրեղէն գետ խաղացեալ»: Ձոհաբերությունն ընկալելի է դառնում դրամատիկ սրվածությամբ, Փրկչի վախճանը ողբում են նրան երկնող մայրը՝ «Արեամբ որդւոյն գփայտող ներկեալ // Խանդաղանօք ողջագուրեալ», երկինքն ու երկիրը, «Եւ ստորակայ լուսինս որ էր, // Ձտիպ պատկերին յարին փոխէր»: Գտնված է բանաստեղծական հզոր պատկեր, հատվածի կառուցվածքային ուժն ու ներքին լարվածությունը ապահովվում է հակադիր եզրերի ներդաշնակությամբ.

*Ով հրաշալի փայտ դու չնչին
Ձիա՞րդ տարաւ զանճանելին,
Յուր և զլոյս ի միասին,
Եւ նոյն բնութիւն քո ոչ փոխին
Որդէս տարեք ոչ երեքին:*

Վերջապես հնձանի պատկերով ներկայացվող փայտի գեղագիտական իմաստավորումը, հնձան, ուր Կույսի պտուղն է ծնվում ի բերկություն մատռվակների, անշուշտ ունի կանոնական հենք և կատարման մակարդակում բարձր բանաստեղծություն է:

«Յիսուս Որդի» պոեմը Շնորհալու գողտրիկ գլուխգործոցներից է, որը նախանշում է Նարեկի ազդեցությունը, և հենց Կիլիկյան գրականության մեջ է, որ Ներսես Շնորհալիով, Գրիգոր Մարաշեցիով, Գրիգոր Տղայով մեկդարյա լռությունից հետո վերջապես հիմնավորվում է Նարեկի և Նարեկացու «դպրոցը»: Պոեմում Քրիստոսի հրաշագործված կերպարը՝ որպես կատարելության խորհուրդ, մարդու փրկության առհավատչյան է, և աղոթքի կառուցվածքը այստեղ ևս բացում է ներքին մարդու ապրումների ու ձգտումների մեծ աշխարհը՝ կանոնական ու ժողովրդական պատկերների համադրությամբ: Որքան էլ Տիրոջ խոսքը մարմնական պահանջներ է սահմանափակում, բայց մարդու ձեռքը միշտ դրան է ձգտում՝ «Կթել պտուղ ինձ մահածին. // Բերանս առեալ զճաշակ մեղուին, // Բայց յորովայնս մաղձ դառին»: Բանաստեղծը կամ մեղավոր մարդն ընդհանրապես իրեն համեմա-

տում է Կայենի հետ, որ սակայն, ոչ թե եղբորն է սպանում, այլ իր անձն է նենգում: Նա անընդհատ միայն մեղքերի աշտարակն է բարձրացրել, նմանվել է «բեկեալ նաւին տարաբերեալ միջածովին», կամ աշնանային «հողմահար խռիվ խոտին»:

Այսպես ամեն քայլափոխի հանդիպում ենք էպիտետների, համեմատությունների հայտնություն-կիրառությունների, և մարդկային դրաման անձնականանում է այդ մակարդակում: Շատ հատվածներ ակնհայտ են դարձնում բանաստեղծի կապը կյանքի իրական շարժման հետ, նրա բառամտածողությունը երբեմն ներառում է անգամ ժողովրդական տարերքի կենսալից պատկերներ, գիտակ համակրանքով է խոսվում աշխատավոր մարդու գոյավիճակի, անգամ հոգեբանության մասին, դրանք դարձնում հակադրության դրական եզրը՝ շեշտելու իր անձի մեղսագործ էությունը: Այսպես՝ կյանքի ճշմարիտ ուղուց շեղված իր անձը նման չէ մաճկալին, որը վարի ժամանակ մաճը բռնած, միշտ ուղիղ առաջն է նայում՝ չշեղելու համար ակոսի ուղղությունը: Ջուգահեռվում է Աստվածաշնչյան փոխաբերությունն այն մասին, որ մարդը նման է մեծատուն հարուստի, որն, ավաղ, իր բարեբեր արտում որոմ է ցանել և ոչ թե ազնիվ սերմեր: Եվ կամ՝

*Ձի ոչ արծաթ են փռային,
Եւ ոչ ոսկի թէ հրով փորձին.
Այլ են անագ ընդ կաղարին,
Որ ի տարզելն կորնչին:
Եւ ոչ են վէն յեզր ծովին,
Որ ի յալեացն անճարժ դահին.
Եւ ոչ արմատ ծառոյ խորին,
Որ ի հողմոց ոչ տաղալին:*

Քանի որ ընդգրկում է մարդկային ցավն ու ծգտումը, ապա ամեն ինչ ենթարկվում է մարդկայինին, անգամ Կատարյալը մարդկայնանում է, որ հուշում է հակառակի հավանականությունը ևս, Տիրոջ հրաշագործությունների էպիկական պատումը տրվում է երկրորդ դեմքով, գրույց-հիշողության նման, հաճախ դրա շատ հանդարտիկ ընկալումներով, ինչպես՝ «Իսկ ընտրեալ և սուրբ գնդին //Առաջնորդեալ որպէս խաշին», երբեմն խնդիր-խորհրդի տեսքով. «Դիր պահապան շրթանց լեզուին, //Ոչ բարբառել ի վնաս անձին»: Այնքանով, որ ուշադրության կենտրոնում միշտ և առավելապես մարդն է, բանաստեղծական խոսքն էլ զարգանում է նրա անկումների սարսափի և

վերելքի հույսի շուրջը: Թեպետ ինքը «տկար ծիծեռ»-ի կամ «անդիմադարձ աղանի»-ի նման թշնամի տեսնելիս ճշում է «նազ ձայնի», բայց հանճարեղ նախորդի նման հավատում է մեղքերից ազատվելու, կատարյալ դառնալու հնարավորությանը. «Ձի հնար լիցի հոգույս ստորին //Ելից առ քեզ մտօք յերկրին, //Ընդ սանտղածն բանս քոյին»: Դրան հասնելու ճշմարիտ ուղին համարում է բանական լույսի հետ շփման հնարավորությունը, երբ աղերսում է, որ չլինի հանկարծ, որ ինքը լսի «գոչգիտական» ձայներ, «Այլ տուր վառեալ շիջեալ ջահին //Մտաց կուրիս լուսով քոյին»:

Բանաստեղծը ձգտում է մտքերի կուրությունը վառել բանական լույսի ջահով, «Որ փոխանակ բանականին //Անբան տարերքն սարսեին»: Այս դեպքում բնական է եզրակացնել, որ «խաւարի գունդը» ոչ միայն անհավատների ամբոխն է, այլ նաև կույր տգիտության կրողներն են ընդհանրապես, տգիտություն, որից իր նախորդ Գրիգոր Մագիստրոսի և իր հաջորդ Հովհաննես Երզնկացու և շատ այլ ուրիշների նման ձգտում է հեռու մնալ բանաստեղծը. «Ընդ խաւարել լուսաւորին՝ //Յերքեա յինէն զգունդ խաւարին»: Յետաքրքիր է, որ Ալիշանը, կանոնական ողբի ու աշխարհիկ երգի շերտեր տեսնելով այս պոեմում, զուգահեռ է տարել ոչ թե Նարեկի, այլ Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» հետ. անկախ հասկանալի միակողմանիությունից՝ 10-12-րդ և 13-րդ դարերի մշակութային միջավայրը բերում է աստվածայինի և մարդկայինի բարդ հարաբերությունների գեղարվեստական ցնցումներ, որոնք միշտ առաջընթացի հիմնավոր խթանիչներ են:

Ներսես Շնորհալու յուրօրինակ հանրագիտական, նախորդ ձեռքբերումների յուրացվածության վկայություններ են «Յաղագս երկնից և զարդուց նորա», ինչպես նաև «Վիպասանութիւն» երկերը՝ իրենց ժանրային առանձնահատկություններից սկսած: «Յաղագս երկնից»-ի վերնագրում բանաստեղծը կրկին «բարառնութիւն» հնարանքն է նշում և հայտնում, որ այս գործը գրել է «բժշկապետ և աստղագետ» Մխիթարի խնդրանքով: Բժիշկ-աստղագետի խնդիրքով կրոնավոր-բանաստեղծի գրած՝ բնագիտական հակում ունեցող ստեղծագործությունը արդեն իսկ վկայում է Վերածննդի ներկայացուցչի հետաքրքրասիրությունների լայն շրջանակների, նրա մտածողության ընդգրկումների մասին: Պոեմի կամ տրակտատի որոշ հատվածներ, անշուշտ, ակնհայտ են դարձնում Շնորհալու բնագիտական

պատկերացումները.

*Հողմոց հնչմամբ ոչ տառանհիմ,
այլ կանգուն կամ.
Յորոհմանէ ոչ սասանհիմ,
այլ զօրանամ:
Քանզի ի ծոց իմ են տոհա
իրու ծնան.
Եւ ըստ կամաց իմոց շարժին,
չեն աղսամբ:
Ես եմ դառնառ երից սեռից
կենդանութեան,
Օղականաց, երկրաւորաց
եւ ծովական:
Նոցին մահու դարձեալ լինիմ
ես գերեզման:*

Բնության այս ինքնաբնութագրմամբ Շնորհալին ընկալում է տիեզերքի մատերիական միասնությունը, նրա դատողությունները հասնում են տարերային դիալեկտիկայի՝ նյութական գոյությունները դիտում է հարաբերակցության մեջ, ամեն ինչ հանգեցնում շարժման, ժամանակի փոփոխության, մահը դիտում որպես նորի ծնունդ՝ փիլիսոփայական եզրահանգումները ներկայացնելով պատկերավոր մտածողությամբ. անդունդն ու բարձունք «անփոխական» չեն, այն, որ անդունդ է, բարձունք կարող է դառնալ, և հակառակը.

*Շարժիմ յաւէտ, թռչիմ արագ անհասական,
Ի շարժմանէ թարթել ական մի չկայանամ:
Ժամանակաց երկարութեամբ ես ոչ հնանամ,
Եւ ի գունոյ տայծառութեան չճգեղանամ:*

Բնական է, որ այս ամենը ի վերջո հանգեցվում է Աստծո արարչագործությանը, առատ տեղ է տրվում Կատարյալի ներբողներին, այս առնչությամբ բացվում են մարդկային էության հայտնի շերտեր, երկրի բանական ու անբանական բնակիչների բնութագրումներ՝ չթաքցնելով ուսուցողական մշակակությունը: Խոսվում է հոգևորի ու մարմնականի համադրություն-հակադրության մասին, անգամ երկինքը բնութագրվում է այսպես.

Ես եմ միջոց ընդ անմարմինս և մարմնական,

*Ունին առ իս յերկուց բնութեանց յասկական.
Ըստ անմարմնոց՝ զոչ ի ծեռաց շօտափական,
Եւ ըստ մարմնոց՝ զոլով աչաց տեսողական:*

Պատկերային կառույցի եզրեր են դառնում նաև կրոնական հասկացությունները՝ երկինքը համեմատվում է խորանի հետ՝ «Բոլորակ են կիսագունդ որպէս խորան»: Բանաստեղծական վերացարկումը շոշափվում է միստիկ ընկալումների հետ, երբ, օրինակ, յոթ մոլորակները զուգահեռվում են Աստծո արարչագործության յոթ օրերին. «Ունին յինքեանս զթիւ աւուրց արարչութեան, //Եւ զխորհուրդ եւթանց դարուցն կատարման»: Եվ վերջապէս, երկնքի բոլոր լուսատուների լույսը խավարում է, «Յորժամ ծագէ լոյսն անմատոյց աստուածութեան»:

Ներսէս Շնորհալու ծավալուն երկերի մեջ առաջընթացի յուրովի կրողներ են պատմական պոեմները, որոնցում ավելի ակնառու է աշխարհականացման ընթացքը, ինչպէս որ դա նկատելի էր փոքր ձևի մեջ՝ հանելուկներում: Վաղ շրջանում գրած երկերից մեկը՝ «Վիպասանութիւն»-ը, ժանրային նորություն է այնքանով, որ «Վիպելպատմել» որակային անցումները այս ստեղծագործությունը մոտեցնում են պատմագրությանը, իսկ նրա ժամանակագրական համառոտությունը հիմք է տալիս այն անվանելու չափածո տարեգրություն: *-Եալ* նույնահանգով կառուցած երկի մանավանդ առաջին մասը համառոտ թվարկում-տարեգրում է Հայոց պատմության նշանավոր դեպքերը մինչև 11-րդ դար: Պատմագիրների մման երիտասարդ բանաստեղծն էլ ցանկանում է վստահանալ, որ իր գործը կկշտամբի «չարին խնամ» տանողին և կմղի դեպի բարի՝ «Առ ի բարեացն նախանձ շարժի»:

Սկսելով առաջին մարդու արարումից, ջրհեղեղից, Նոյից ու նրա որդիներից՝ այնուհետև դեպքերը հիշատակում է այս ոճով. «Ապա Տիգրան թագաւորեալ, //Այն որ միջինն կոչեցեալ: //Զյունական զօրսն հարեալ, //Ի Պաղեստին նա արշաւեալ» և այլն: Տարեգրական հանգավոր խոսքը, որքան էլ դեպքերի առատ տեղեկագրմամբ ստեղծում է էպիզմի պատրանք, դեռ չի վերածվում գեղարվեստական էպիկականության, քանի որ այստեղ կարող են թվարկվել նույնիսկ իրար հետ կապ չունեցող, բայց նույն ժամանակահատվածում կատարված դեպքեր: Իսկ էպիզմ նշանակում է որևէ կոնկրետ իրադարձության շարժունակ, գործողությունների դիպուկ մանրամաս-

ներով հատկանշվող պատկերավորություն: Սկզբի հատվածներում էպիկականության որոշ տարրեր նկատվում են, օրինակ, Տրդատ Մեծի կերպարում.

*Եւ սղաս զինու զհւրեան արկեալ,
Յարժունական ծիող հեծեալ,
Հանդէդ միմեանց առճակաւեալ,
Մտակ ի կուժս աշտանակեալ:
Կայսերակերմն զօրացեալ,
Բարբարոսաց ղեշին յաղթեալ:*

Տրդատի և Գոթաց արքայի այս մենամարտը Շնորհալին պատկերում է արդեն գեղարվեստական մտածողության համար անխուսափելի մանրամասներով՝ զինված, արքայական ձի նստած, ձին ուժեղ մտրակելով թշնամուն առճակատ սլացող Տրդատը այդ շարժում մանրամասների մեջ դառնում է կենդանի կերպար, էպիզմը բարձրացնում է երևույթի ընկալելիության չափը և ոչ թե ժամանակագրական տեղեկագրությամբ հոսում երևույթի վրայով՝ արձանագրելով միայն մերկ փաստը:

Այս և պատկերավորությամբ աչքի ընկնող մյուս հատվածներում երիտասարդ Շնորհալու վրա զգալի է 5-րդ դարի պատմիչների ազդեցությունը: Ազաթանգեղոսի («կայսերակերպ»-ը նրա բառն է) լեզվա-մտածողական տարրերի առկայությունը կա, օրինակ, Գրիգոր Լուսավորչի կոտանքների մասին պատմող հատվածում.

*...Եւ եղեգամբ կողմն փեռեալ,
Եւ արճատւացն անօթ բախեալ,
Ընդ փաղցր օդոյ աճիւն ծծեալ,
Փոխան ջրոյ փացախ արբեալ,
Դարձեալ կաղար եռացուցեալ,
Եւ ընդ հագագն ստրակեալ...*

Արշակունի վերջին թագավորների գործունեության շատ կողմերի մասին բանաստեղծը կամ մոռանում է, կամ հպանցիկ է հիշում, նրանց մասին գրում է սթափ սառնությամբ. Խոսրով Կոտակը «Յօրն բարւոյ ոչ նմանեալ» մեկն էր, Տիրանը ևս միայն «Այլ վատութեամբն համբաւեալ» էր, իսկ Արշակ Երկրորդի մասին նշում է ընդամենը Ներսես Մեծի վերաբերմունքով.

*Որ և զԱրշակն ամբարճեալ
Սաստղ բանին կժամբեալ,
Ջախին Գնելին անդարճ հեղեալ,*

ԶԱՐԵԱԿԱՎԱՆ ԲԱՊԱՐ ՇԻՆԵԱԼ:

Ներսեսի հետ հարաբերության մեջ է զնահատում նաև Պապին՝ այսպիսի համառոտ բնութագրով. «Բայց Պապ զազիր գործովք կացեալ»: Նկատելի է, որ Բուզանդ, Խորենացի սկզբնաղբյուրներից գերապատվությունը տրվում է երկրորդին: Այսպես մեկ-երկու նախադասությամբ տարեգրում է Հայոց երկրի բաժանումը, նաև Արշակունյաց անկումը, Ավարայրը համառոտում է բանաստեղծական զգացմունքով: Անմիջապես հետո հաղորդում է. «Իսկ յետ ամաց սակաւ անցեալ, //Փոքր ինչ չարին աղօտացեալ, //Հայոց ոգի և շունչ առեալ. //Բագրատունեաց թագաւորեալ»: Այս համառոտաբանության պատճառներից մեկը կարող է լինել այն, որ Շնորհալու բուն նպատակը պապենական Պառլամենտների նշանավոր դեմքերի մասին մանրամասն խոսելն է, և այս սկիզբն էլ, որպես նախադրություն, ծագումնաբանությունը ցույց տալու հոգս ուներ: Մերոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի հավասարաթեք առաքելությունը որակելով որպես՝ «Զբանին ակօսն պատառեալ, //Զիմաստութիւնն սերմանեալ», գրերը բնութագրում է հետևյալ մետաֆորով. «Երիւք տասամբք վեցիւք յանգեալ, //Արեգական ելիւք չափեալ»: Իր նախնիների մասին արդեն ավելի ազատ է գրում բանաստեղծական ու էպիկական պատկերավորությամբ: Բնորոշ օրինակ է հոր՝ Ապիրատ Պառլամենտ սպանության տեսարանը, որտեղ էպիզոմի ու զգացմունքի անսեփեթ արտահայտչամիջոցները համադրվում են իրար.

Բայց մինչ վախճան մարտին առեալ

Եւ թշնամեացն հալածեալ,

Անդ շինական այր պատահեալ

Եւ չար յաղթումն գործեցեալ:

Յայլասեռից զոմն հարեալ,

Եւ յաղթութեան բան բարբառեալ.

Զվեհն ի հանդեսն իւր առձայնեալ,

Որ վահանաւն էր պարփակեալ:

Յոր և նայել իսկ կամեցեալ,

Զի զնահատակն խրախուսեալ,

Նա թագնաբար անդ դարանեալ

Հագարացի ոմն նստեալ.

Զլայնալիճն լի քարշեալ,

Թէ երբ նայի՝ դէտակն առեալ...

Ավելի ընկալելի են հերոսի գործողությունների հոգե-իրավիճակային շարժառիթները, շրջապատող միջավայրի ու տրամադրության, ինչպես և սպանության պատկերավոր մանրամասները: Եվ Շնորհալու այս առաջին երկը, որպես գրական փաստ, հատկանշվում է գեղարվեստական կատարման տարբերությամբ, ժանրային որոշ համադրականությամբ, թեպետ պոեմի տարրեր ունենալով, այն ի վերջո չափածո տարեգրություն է: Իսկ ստեղծագործական կարողությունների ամփոփման, գրականության առաջընթացի հիմնավոր խտացումը նրա գլուխգործոցն է:

«Ողբ Եղեսիոյ» պոեմը. Խորենացու և Դավթակ Քերթովի «Ողբ»-երի նախօրինակն ունենալով՝ Ներսես Շնորհալին ժանրային համակողմանիությամբ հիմք է դնում նոր՝ պատմաքաղաքական ողբին կամ պոեմին, ստեղծում իր դպրոցը և ասպարեզ բերում այնպիսի հաջորդների, որպիսիք են՝ Գրիգոր Տղան, Ստեփանոս Օրբելյանը, Գրիգոր Խլաթեցին, Առաքել Բաղիշեցին, Սիմեոն Ապարանցին, Հակոբ և Ստեփանոս Թոխաթցիները և ուրիշներ, փաստորեն ակունք լինում նաև նոր և նորագույն գրականության նախասիրած տեսակներից մեկին՝ պատմագեղարվեստական գրականությանը: «Ողբ Եղեսիոյ»-ն, ներառելով Խորենացու, Նարեկացու, նաև Աստվածաշնչյան ողբերի կառուցվածքային ու լեզվամտածողական տարրեր, մնում է ինքնատիպ գրական երևույթ:

Պոեմի ծնունդը իրական շարժառիթներ ունի, հիմքը պատմական է և ականատեսի պատմածը: Միջագետքի այս նշանավոր քաղաքը, որը ոչ միայն ասորահունական, այլև հայկական մշակույթի կենտրոններից է, 1144 թ. դեկտեմբերին գրավում է Ջանգի ամիրան: Ամբողջ մեկամսյա պաշարման և քաղաքի անկման ժամանակ այնտեղ էր Շնորհալու Շահան եղբոր որդին՝ Ապիրատը, որի հետ առանձնակի գործվանքով էր կապված հորեղբայրը: Վերադառնալով Ծովք ամրոցը՝ Ապիրատը պատմում է եղելության մանրամասները և խնդրում է գրել այդ մասին:

Հայտնի է, որ ոչ հայկական երևույթի մասին գրելով՝ Շնորհալին պոեմը շնչավորում է հայկական հայրենասիրությամբ, այն ներծծված է հայ ողբի ու փրկության հույսի ազգային տրամադրություններով: Մտերիմ ողբակից որոնող Եղեսիան «Յեւս արևու վերադարձի //Առ Մեծն Հայք՝ Տուն Թորգոմի»: Հայաստանի՝ ողբասաց դառնալու հանգամանքը Եղեսիան հիմնավորում է փառքի, շեն ու խաղաղ

աշխատանքի և ավերի ու անկունների հակադրությամբ: Հիշում է Արշակունյաց թագավորության վերելքի տարիները և Լուսավորչի հիմնած նոր հավատի եկեղեցին, «Յորում կաթեաց շողն երկնային, /զպաղն հալեաց զհիւսիսի»: Այնուհետև անցնում է ինքնուրույնությունը կորցրած և ապրելու իրավունքը վտանգի տակ դրած ժողովրդի պատմության ոչ թե տարիների, այլ դարերի անդրադարձներին.

*Ահա բարձաւ այս վաղագոյն,
յոյժ հեռացաւ, ոչ երևի.
Անուշք և՛ երազք էին յայտնի,
արդ ծածկեցան ի զարթմնի:
Այլ փոխանակ այս ամենի
յոյժ հակառակն տեսանի,
Քանզի նստիս որք և այրի,
սխուր դիմօք՝ զերդ ի սգի:
Վասն այն զքեզ իսկ կոչեցից՝
լինել սգակից ինձ յայս վայրի:*

Այս մեծ ցավը և Եդեսիայի բերանով պոռթկացող տրտունջը, որ ներկայանում է հռետորական հարցի հանդիսավոր կրկնությամբ, հենց բանաստեղծի ողբն է իր հայրենիքի ու ժողովրդի ճակատագրի համար: Բայց պատմությունը կրկին ոգևորվելու հիմք է տալիս, ծնվում է Բագրատունյաց թագավորությունը, և երկիրը «ողկուզալի այգի» է հիշեցնում, հայոց «մանկունքն՝ նորոգ բուրաստան», իսկ պանծալի թագավորն ու ծառայության պատրաստ հուժկու զորականները իրենց հուսալիությամբ անխախտ ուժի վկայությունն էին, որ հովանի պիտի լինեին «պաճուճալի դստերց», որոնք «յերգ և՛ ի քնար միշտ ի խաղի» էին: Սակայն Անին բնաշխարհում հայ պետականության վերջնական խորտակման ծանրաշունչ ողբն է խորհրդանշում, ահա թե ինչու իր օրհասական պահին նրան է ողբակցության կանչում եղբրամայր Եդեսիան.

*Բայց և զքեզ յայս հրաւիրեմ,
արևելեան քաղաքդ Անի,
Կցորդ իմոյս լինել ձայնի
և սփոփիչ տարակուսի:
Քանզի և դու երբեմն էիր
վայելչական հարսն ի ֆողի,
Մեծաւորաց յոյժ ցանկալի,
հեռաւորաց փափագելի:*

Պոեմի բովանդակային զարգացումը ենթարկվում է հստակ կառուցվածքային պատճառականության. նախերգանք – քաղաքի պաշտպանումն ու կոտորածը և երազի պես ցնդած անցյալի իրականությունը - անեծք ու նզովք և վրեժխնդրության կոչ - ազատության հույս և լուսավոր ակնկալություններ գալիքի նկատմամբ: Սրանեջ առկա են կառուցվածքային ավելի նուրբ շերտեր և դրանց գեղագիտական տրամաբանությունը, որոնք կապվում են ինչպես միջնադարյան ու ժողովրդական ողբի, այնպես էլ բանաստեղծական այլ տեսակների պոետիկայի հետ: Շնորհալին պոեմում իրաշալիորեն ներդաշնակում է պատմաէպիկական և կրոնամիջնադարյան եզրերը՝ հիմքում ունենալով ականատեսի պատմածի հավաստիությունը: Ողբը Միջնադարի նախասիրած ժանրերից է՝ մեղք-մեղավոր-ապաշխարանք-փրկություն մակարդակներով, որոնց հայկական ողբը համաձուլում է նաև քաղաքական նախադրյալի հաճախ գերակշռող գոյությունը: Խորենացու զուտ ազգային և Նարեկացու՝ համամարդկային ողբերի ուսումնառական օրինակները ներդաշնակելով Շնորհալին հասնում է երկու որակների ինքնատիպ համադրության:

Պոեմում օգտագործված է դիմառնության ձևը, եղերամոր մարդկային դեմք ու բնավորություն է ստանում Եդեսիա քաղաքը, որի խոսքն էլ ձևավորում է երկի կառուցվածքը: Քրիստոնեական բարոյականությանը հետամուտ՝ Եդեսիա - ողբասացը կոչ է հղում նշանավոր քաղաքներին, հարևան երկրներին, որ սրանք ողբակցեն իրեն, որովհետև վերահասու չարիքի հավանականությունից ազատված չէ ոչ ոք, քանզի բոլորն են մեղավոր և բոլորը պետք է ողբան: Ողբակցության են կանչվում «Երուսաղեմ քաղաք մեծի թագաւորին երկնաւորի», «Եւ դու, Յոնն, մայր քաղաքաց, գերապայծառ և պատուելի», նաև «Կոստանդեայ թագաւորի» քաղաք Կ.Պոլիսը, Եգիպտոսի Ալեքսանդրիա մայրաքաղաքը, ի վերջո, Հայոց երկիրն ու Անին: Ինքն էլ նրանց նման մի ժամանակ չեն էր ու կյանքի աշխույժով լեցուն, բայց այժմ օրհասն իր դռանն է չոքել:

*Բայց այժմ թողե՛ր զիս ամայի,
իբրև զբու յաւերակի,
Կամ որդես մարդ անօգնական
և ի մեռեալս անյիշելի:*

Ըստ կրոնական բարոյականության՝ քաղաքը իր դժբախտության պատճառը գտնում է իր իսկ մեջ, քանի որ ամեն ոք իր մեղքերի հա-

մար է պատասխան տալիս, և հատուցումը միշտ անխուսափելի է.
ինքը՝ «Բազմատեսակ մեղօք լցայ /և չար գործովք աղտեղացայ»,
որտեղից և կանոնական եզրահանգումը.

*Ուրեմն, այս ինձ դասահեցին,
ըստ իրաւանց եկին հասին,
Քանզի լցայ գործովք չարին
և չարարի զկամս Նորին,
Այլ հավասար ազգ մարդկային,
ամենեքեան, որ յիս կային,
Իւրաքանչիւր ոք հասակին
յանդգնաբար մեղանջէին:*

Հարկ է նշել նաև, որ թեկուզ մարդկային դեմք է ստացել քաղաքը, սակայն նրա այսօրինակ ինքնաձաղկումները սոսկ քրիստոնեական ասկետիզմի թելադրանք չեն, այլ ժամանակի քաղաքային կյանքի մասին ընդհանուր, բայց հասարակական արժեք ունեցող դիտողություններ (Հիշենք Անիի բարոյական անկումները հաստատող՝ պատմիչների վկայությունները): Այնուհետև, կառուցվածքի տրամաբանությունը հուշում է զգայացունց պահեր. ողբալից վիճակը ներկայացնող պատկերներն իրենց բնական, մարդկային ազդեցիկությամբ շատ են հաղորդակցելի: Ցավի մեջ մենակ մնացած, «անօգնական մարդու», ավերակի միջի բուի կամ մոռացված մեռելի հետ զուգահեռման հոգեկեղեք վիճակն է նաև, որ պարտադրում է ցավակից գտնել, արհավիրքը տեսնելուց հետո գոնե միայնակության ծանր զգացողությունից ազատվել: Պատկերի այսպիսի մարդկայնացման ինքնատիպ հիմնավորումներից մեկը բնության անկախ ու ոչ փոխաբերական ընկալումն է. քաղաքի փառքի օրերը համեմատվում են բնության շռայլ գեղեցկության հետ, ուր պատկերին կրկին բնորոշ է ներքին շարժունակությունը.

*Ջուր կենդանի յինէն բղխէր,
զուարթածաղիկ բոյս յօրինէր,
Գեցոց նման վճակ հոսէր,
գրուրասանս արբուցանէր:
Ծովն ի միջի իմ ծածանէր,
բաղցրիկ օդովն ծիծաղէր,
Սաղարթաբէր ծառով՛ ծաղկէր,
առասագոյն մոշաբերէր,*

*Տերևախիտ հեղիկ շարժեր,
հոտ անմահից յիւրմէ բուրեր,
Առաւօտուն ցօղն իջանէր,
ոսկեմման ճաճանչ փայլէր:*

Ժամանակն է հանդես բերել այս ներդաշնակության ավերի հեղինակին, և այստեղ բնականորեն որոշող պիտի լինի միջնադարյան բարի-չար երկատվածության էթիկական պահանջը, Ջանգի ամիրան պիտի ներկայացվի չարի անկոնկրետ խտացումով, որպէս՝ «չար վիշապ», որ «նենգաւոր և թիւնաւոր» օձի նման գալիս է սողալով, որ փորձի «խայթել զգարչապարն», կամ խոցել գաղտնի նետով, և այս թշնամին նույնն է, ինչ «դարանեալ գայլն ի մայրին, ինձն թաքչէր յանապատին»:

Ահա, պոեմի վերլուծության ժամանակ պետք է կարևորվեն նախ նյութի զարգացման այսպիսի տրամաբանությունը, հոգեվիճակների արտաքին նմանության տակ թաքնված տրամադրությունների փոփոխություն-առաջընթացը, և հետո՝ քնարական ու էպիկական հնարանքների, ստեղծագործական միջոցների այն ամբողջությունը, որ կիրառված են այստեղ: Այսպէս՝ ողբակցության կոչի մեջ պատմող եղերամայրը դիմում է ճարտասանական հարցադրումների հնարանքին, և նախ՝ հարցի մեջ ներկայացվող հակասական վիճակների համադրությամբ շոշափելի է դառնում ունեցած ու կորցրած կենսալից օրերի իրական պատկերը, տրվում է քաղաքի կյանքը շեն ու խաղաղ օրերին և օրհասի ժամանակ: Այնուհետև՝ հանդիսավոր հարցերը ողբասացի հոգեվիճակի դիպուկ արտահայտչաձևերն են, բանախոյսական ակունքից եկող հնարանքը կեղեքիչ է դարձնում ողբի զգացումը.

*Այժմ ո՞ւր է թագն Բո զարդի
և կամ թսական հրաշալի,
Ո՞ւր զարդարանքն դժխոյի՝
հարսին որդւոյ թագաւորի,
Ո՞ւր թասնուճան հարսնարանի
կամ ոսկեհուռ վերջաւորի.
Ո՞ւր թարարակն եզնամուլի,
զիհա՞րդ ի Բեզ ոչ զենամի,
Կամ մասռուակքն բաժակին
զի՞ ոչ բաժխեն զանուռ գինի...*

Սա անկաշկանդ ձևի ու բովանդակության մեջ ներքին լարվածությամբ հատկանշվող աշխարհիկ քնարերգության լիարյուն հաստատումն է, որ մարդկային ապրումների խորքերը պարզում է անուրջի-երագի և արթմնի իրականության միջև եղած տարժամանակյա հակադրությամբ: Կյանքը պարտադրում է ողբալի վիճակներ, և «որպես ծաղիկ ամառայնի», մոռացվում են անցյալի փառքի օրերը, հիմա «անողորմ ապօրինի» սուրն է միայն, «որ մեր արեանս է սովի» և որը «զայգին խլեաց արմատաքի, մերկեաց յոստոցն զծիթենի»:

Պոեմում իրար հաջորդող դրամատիկ վիճակների պատկերներն ու ողբի քնարական պոռթկումները գրական նյութի զարգացումը ենթարկում են հստակ պատճառականության, ամեն ինչ արված է գեղագիտական ընկալման բարձր արդյունք ապահովելու համար: Ողբը ընդհանուր մարդկային ապրում է և վերաբերում է բոլորին. «Այլ կարեկից այսր աղէտի /պարտ է կոչել աղերսալի //Ձչորեքծագեան կողմ աշխարհի, /ուր են հանուր մարդկան որդի»: Երևոյթի համընդհանուր մարդկային հիմքը հաստատվում է նրանով, որ առայժմ շեշտվում է ոչ թե սոսկ մի քաղաքի գրավման ու կոտորածի պատմական փաստը, այլ դրանով ընդհանրապես մարդու շինարար, խաղաղ կյանքի փոխարեն բնականությունից շեղված, նրան արյուն ու ավեր պարտադրած հակաբանական վիճակը: Սա անպայման Շնորհալու պոեմի ընդհանրացման մեծ ուժն է, նրա տարժամանակյա, համամարդկային ասելիքը: Ձգայացունց անցումները հաճախ են ստիպում դիմել նաև բանահյուսական ողբի տարրերին, կորստի դիմաց ինքնակտտանքի տեսարանին.

*Կանչեն առ ձեզ ծայն կանացի,
կականալիր և՛ ողորմելի:
Ձօղոս ի գլխոյս մերկանալով,
զիմ պատառեն ծածկոյթ զարդի,
Փետտեն զվարս իմ ցանկալի,
խզեն զհերս անխնայելի,
Քարամբք ծեծեն զկուրծս սրտի,
բախեն զերեսս իմ աղօսակի:*

Այս ընթացքի մեջ կառուցվածքի տրամաբանությունը բերում է հաջորդ շերտը՝ քաղաքի գրավման էպիկական պատումները, և ողբասացությունը հենվում է իրական - դրվագային նկարագրի վրա, հիմնավորվում դրանով: Այս անցումը հատկանշվում է նաև հանգավոր-

ման ինքնատիպ արվեստով:

«Ողբ Եդեսիոյ» պոեմն ընդհանրապես բազմահանգ է՝ որոշ հատվածների գերիշխող նույնահանգությամբ (Շնորհալիւն Մագիստրոսից հետո լիարյուն կյանք տվեց հանգավոր բանաստեղծությանը): Սկիզբը ենթարկված է -ի հանգավորման: Ողբը, նրա հոգեկան-հոգեբանական հիմնավորվածությունը, ողբակցության զգացումը իրենց ծայնա-հնչերանգային բովանդակությամբ կարծես ավելի ընկալելի են -ի վերջնահնչյունի կրկնությամբ, այս ծայնավորը ներքին կեղեքման, տառապալից ցավի անորոշության երաժշտական պատրանք ունի իր մեջ (Ամեն մի երաժշտության մեկնաբանման մեջ, որպես բարձր վերացարկման հասած արվեստի, մեծ կարող է լինել սուբյեկտիվության չափը):

Պոեմի հաջորդ հատվածները, երբ իշխող է դառնում դեպքերի պատկերման էպիկական շարժունակությունը, կառուցված են առավելապես -ան, -ին, -եալ հանգերով, որոնք իրենց մեջ ներառում են շարժման, գործողության պատրանք: Բանաստեղծական մշակույթի, տաղաչափության, հանգի ու հանգավորման նորարար Շնորհալու կողմից հանգավորման այս արվեստը, որը ծառայեցվում է տվյալ կոնկրետ հատվածի բովանդակությանը, կամ արված է որոշակի նպատակադրումով, կամ բանաստեղծ-երաժշտի խորը զգացողության արդյունք է, երևույթների ծայնային ընկալումների բնատուր շնորհք: Իսկ էպիկական պատումը նախապատրաստվում է այսպիսի մուտքով.

*Եւ թէ զիա՞րդ այս գործեցան
կամ յի՞նչ իրաց լուսահեցան,
ժամ է ասել դէմ յանդիման,
Պատմել բանիւ ողբերգական:*

Իհարկե, պոեմի մեծ մասը կազմող այս հատվածներում ևս երբեմն տեղ են տրվում քնարական զեղումների, և այս գործը ժանրային առանձնահատկությամբ քնարաէպիկական է: Ականատեսի անմիջականությամբ ներկայացվող շատ հատվածներ պատմողական խոսքի լավագույն օրինակներ են. տրվում են դեպքերի կարևոր մանրամասներ՝ օրվա որ պահն է, ինչ ապրումներ ունեն և ինչպես են կռվում քաղաքի պաշտպանները, թշնամին ինչ ռազմական քայլերի է դիմում, իրավիճակի հետ ինչպես է փոխվում ծրագիրը և այլն: Մեր առջև պատերազմական տեսարանի՝ շրջափակման, երկկողմ կռիվների, քան-

դած պարսպից ներխուժելու, դաժան ավերի ու կոտորածի, հերոսական դիմադրության գեղարվեստական նկարագրությունն է.

*Ձև զանազան փոփոխեին,
նոֆօֆ ի մարս վառեալ գային.
Ձրահաւորֆ, աղեղնաւորֆ,
նեֆիֆ հարեալ խոցոսէին,
Պասնէօ կանգնեալ մեֆենայիւֆ,
ռմբաֆարս հոսէին.
Բայց այսոքիւֆ ոչ կարացին
յաղթել ֆաջացն, որ յիս կային:
Մինչև ի յայլ հնար մեալ
այն խորամանկ նենգաւորին.
Որոյէս խլուրդն փորէին
ներֆոյ հիմանն ամրականին...
Յայնժամ քարքառ առձակէին
առ ժողովուրդս ֆաղաֆին.
Մի յամառել ընդդէմ նմին,
զի մի մահու մեռանիցին...*

Քաղաքի պաշտպանները «ուխտ ու դաշինս դնէին» չլքել դիրքերը, կռվել մինչև վերջ: Սա անձնագոհ հերոսականություն էր, քանի որ պաշտպան կանոնավոր զորքը այդտեղ չէր, մարդիկ կռվում էին՝ հուսալով, որ «քաջ և արի զօրքն» «հասցեն մեզ յօգնութեան», և «Ի գիշերի և ի տուրնջեան, /միշտ գալստեանն ակն ունէին»: Այս դրամատիկ սպասումները ևս հուսախաբ են անում նրանց, և այլևս մոտ է կործանումը. թշնամին քաղաքի մեջ է, պաշտպանները հերոսական նահատակության են դիմում, հոգևոր հայրերը՝ «Հապա, եղբարըք սիրելիք, /մի զարհուրիք,- առձայնէին»: Սկսվում է խաղաղ բնակչության անօրինակ կոտորածն ու արյան գետերի հոսքը, և արբենում են թշնամու՝ արյան ծարավի սրերը: Դուստրերը նվաղում են մայրերի գրկին, «Մարք զտղայսն գրկէին, /ի միասին մեռանէին», որդիները փրկությունը, ավաղ, անզոր դարձած հայրերից էին հայցում: Սակայն ամենուր խառնիխուռն փախուստ, սրախողխող ու ջրախեղդ արված դիակներ, որոնք ևս հանգիստ չունեին արյունարբու թշնամուց, քանի որ սրանք դուրս էին քաշում խեղդված դիակները, «Ձորս զննէին, կողոպտէին, /մերկ, խայտառակ գայն թողուին»:

Մթին պատկերների զարհուրելի շարքը առաջացնում է ցավի

վճռականություն, ամեն ինչ կորցնելու սարսափելի գիտակցությունը հասցնում է գոյության սահմանին: Եվ ցավի ու վճռականության միաձուլումը բանաստեղծն արտահայտում է այնպիսի պատկերավորման ձևերով, ուր որպես բողոք պայթող կրկնություններն ընդգծում են ազդեցիկ ողբերգության տրամադրությունը.

*Ոչ տաճանօք զոք տաճեին,
ոչ վերարկուս արկանեին,
Օրինաւոր ոչ թաղէին
և ոչ կոծովք յուղարկէին:
Անդ ոչ գոյր երգ փահանային,
և ոչ հնչումն աստուածային...*

Եթե մինչ այստեղ քաղաքի գրավման ու կոտորածի ամբողջ տեսարանն աչքի է ընկնում անհրաժեշտ էպիկականությամբ, ապա այժմ, երբ կատարվել է ոճիրը, և ակնհայտ է չարագործի դիմանկարը, հեղինակը դիմում է խորհրդածությունների, իսկ սյուժետային պատումի մեջ երևան են գալիս նաև հիպերբոլայի տարրեր.

*Այլք ի չարին յարքանեկին,
որոց դազիք անուանեին,
Իբրև զօունս կասաղիս
յորսոց վերայ հարձակեին,
Չարիւնս առեալ զսղանելոցն
զանծինս իւրեանց օծանէին:
Եւ զորովայնսն հերձուին,
զլեարդս հանեալ խածանէին:*

Այս ծանրաշունչ պատկերները, սակայն, չեն ամփոփվում որպես անել հոռետեսություն, սրանք չեն կոտրում քաղաքի ըմբոստացման ոգին. պահպանվում է բարոյական հաղթանակի և հավերժացման լավատեսությունը: Անկոտրում է ընկած քաղաքի կամքը, որովհետև նա գիտի՝ չարի հաղթանակը երբեք հավերժ չէ: Ահա թե ինչու Շնորհալին յուրովի սպանիչ դատավճիռ է կայացնում թշնամուն, նրա կարճ հաղթանակի մեջ տեսնում ոչ միայն պարտության, այլ նաև կործանման սաղմերը: «Մի պարծիր, ով անզգամ», - դիմում է նա «ժանտ ու ժպիրի» ոսոխին, մի կարծիր քեզ հսկա ու ամենակարող, և դրանով՝ իբր թե «զիս հնձեցեր դու տարածամ», քանի որ քո չար տեսակն արդեն իսկ քո բացասման հիմքն է, և քո անբանական էությանը նման ես այնպիսի կենդանիների, որոնց գոյություն ունենալը դեռ ապրել չէ.

*Քանզի նման ես դու մկան,
 որ սասակմամբ ողծե՛ գթան.
 Կամ աղսեղի կոյր խլրդան,
 որ կայ յանլոյս խորս մթան.
 Կամ զերդ թրթուր զագրաբերան,
 թիւնօք դեղէ՛ գրուասան,
 եւ կամ մարախ յոյժ բազմազան,
 զհիւթն ծծէ՛ զդաւարական:*

Բնական է, որ երևութիւնների գնահատումը մտնում է բարոյականության ոլորտ, ճշտում իմաստավորված բանական կյանքի ու անբանական գոյության սահմանները, և հենց *բանականությունն* էլ օգնում է՝ տանելու բարոյական հաղթանակը *անբանի* նկատմամբ: Հավատը հիմնավորվում է այն ուժով, որ պետք է «Զնուկն և զխլուրդն միաբան /ջրով խեղդէ խոր հեղձական», և հաղթական ապրումի վեհությամբ ողբարկու բանաստեղծը կամ եղերամայրը գոչում է.

*Արդ, լուր և դու, փսեալ գերան,
 մերձ ի յանկումն կործանման,
 Քանզի ահա թուրն ազդական,
 սուրն սրեալ ասուածական,
 Այն, որ է Բանն Հայրական,
 քան զերկայրի սուր հասական,
 Պարանոցիդ վերայ շողան,
 ըմդել զարիւնդ մռմռան:
 Որ զբաժակն դառնահամ
 ինձ արբուցէր գլխմարական,
 Արդ զմրուրն վերջնական,
 արքցես և դու զզլորական:*

Անեծքը, որ ողբի կառուցվածքի բաղադրատարրերից է, պահանջում է հակառակորդին տեսնել օրհասական նույնանման վիճակներում, երբ «Որդիք ծեր՝ որբ, կանայք՝ գերեալ, /լիցին մուրողք և աստանդեալ, //Ելցեն յարկացն տարագրեալ, /փոխան ինոցն տատանեալ» և այլն: Պոեմի ամբողջ ընդգրկման մեջ, որն ինչպես տեսանք, մարդկային ցավի- ապրումի զարգացման տրամաբանությամբ ենթարկված է կուռ կառուցվածքային սկզբունքների, հիմնականում իշխող ողբերգական վիճակն ու տրամադրությունը վերջում վերածվում են լավատեսության, պարզապես գունային պայծառ խաղի. եղե-

սիան իր որդիներին պարտադրում է հանել «տխրարար» զգեստը, չար չնայել երկրին, կորստյան մեծությունը չհամեմատել «անճառ կենացն» հետ, և «զգեցիք ուրախարար»։ Ողբի-ողբերգության լավատեսական ավարտի կանոնը, որը Միջնադարում ուներ իր էթիկական հիմնավորումը, գալիս է դեռևս անտիկ տեսությունից՝ «Ողբերգութիւն ընդ ողբոց գլուսոյ նուագսն խառնեալ»։

«Ողբ Եդեսիոյ»-ի կառուցվածքի այս տեսական-գործնական, պատմական-վիպական, բարոյական-հոգեբանական պատճառականությունը հաստատում է, որ գեղարվեստական ընդհանրացման տեսակետից անկարևոր է բանաստեղծի լավատեսության պատճառների մեջ որոնած այն վերապահությունը, թե Շնորհալիւն փրկության հույսը կապում էր խաչակրաց արշավանքի հետ. անկախ ամեն ինչից՝ այս գլուխգործոցը իր գեղագիտական ամբողջության մեջ ներդաշնակ համալիր է, որը ևս պիտի սկզբի առաքելություն ունենար։

Իսկ Ներսէս Շնորհալու հետևորդների գեղարվեստական ժառանգության մեջ առաջընթացի տրամաբանությունը պարտադրում է մարդու կամ գրական հերոսի սոցիալական-քաղաքական և անհատական ազատությունների արտահայտչաձևեր՝ ժանրային բազմազանության ընդլայնումով։ Եթե չափածո տեսակների մեջ Նարեկացուց Շնորհալի դրանք բավականին ընդգրկում էին, ապա գեղարվեստական գրականության այս «ինքնուրույնացման» փաստը արծակի մեջ ամբողջացման քայլ է անում միջնադարյան առակի ժանրային համադրականությամբ։

ՄԽԻԹԱՐ ԳՈՇ

Կյանքը և ստեղծագործությունը. Գիտնական է, օրենսդիր, մանկավարժ, գրող, եկեղեցա-հասարակական գործիչ։ Ծնվել է Գանձակում 1120-ական թվականներին, սովորել է ծննդավայրում։ Չափա-հաս դառնալով՝ ձեռնադրվում է կուսակրոն քահանա և գիտելիքների մեջ խորանալու համար որոնում է գիտնական վարդապետների։ Ստանում է վարդապետի աստիճան, գնում է Կիլիկիայի Սև լեռան անվանի գիտնականների մոտ։ Գիտության մեծ պաշարով վերադառնում է Գանձակ, հետո գալիս է Խաչեն, ի վերջո հաստատվում Գե-

տիկ վանքում: Երկրաշարժից հետո վանքն ավերվում է, և Ջաքարե ու Իվանե Ջաքարյան իշխանների հովանավորությամբ նախկին տեղից ոչ հեռու կառուցում է Նոր Գետիկ վանքը, դարձնում այն գիտության ու կրթության կարևոր կենտրոն, ուր շատերն են գալիս սովորելու, քանի որ ամենուր տարածվում է Մխիթարի իմաստնության համբավը: 13-րդ դարի նշանավոր պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցին, որը եղել է Գոշի աշակերտ Վանական Վարդապետի սանը, Գոշի մասին կենսագրական տեղեկություններ հաղորդելով, նրան կոչում է «մեծ վարդապետ», «հռչակաւորն և մեծիմաստն գիտութեամբ»:

Մխիթարի հեղինակությունը տարածվում է ոչ միայն հոգևորականների ու մտավորականների, այլև քաղաքական ու պետական գործիչների շրջանում: Բնորոշ փաստ է վկայում Կիրակոս Գանձակեցին. վեճեր են լինում «շարժական սեղանի» կամ եկեղեցու դեր ունեցող վրանի մասին, որպեսզի արշավանքների ժամանակ, հեռվում զորականները պատարագի հնարավորություն ունենան: Ջաքարե ամիրսպասալարը ստիպված է լինում այդ հարցի առթիվ Անիում ժողով գումարել: Մխիթար Գոշը, անմիաբանությունից դառնացած, ժողովին չի մասնակցում՝ պատճառաբանելով վատառողջ լինելը: Բայց նրա բացակայությամբ հարցի որոշումը անհնար է դիտվում, և նորից «առաքեցին առ վարդապետն Մխիթար, և աղաչեին զնա զալ ի ժողովն»: Անսալով այս պահանջին՝ Մխիթարը գալիս է, և Ջաքարեն դիմավորում է նրան ու ասում, թե քանի որ նա եկել է, մյուսները իրեն «փոյթ չեն»: Գոշի մասին պատմվող ավանդազրույցներում նա նույնիսկ սրբացվում է: Մահացել է խոր ծերության հասակում՝ 1213 թ. և հուղարկավորվել է Նոր Գետիկում, որը նրա անունով կոչվել է Գոշավանք:

Ստեղծագործությունն ընդգրկում է մոտ մեկ տասնյակ աշխատություններ, որոնք կապվում են տարբեր ճյուղերի հետ. «Յամառօտ մեկնութիւն մարգարեութեանն Երեմիայի», Ադամի և որդիների մասին ողբ, «Յայտարարութիւն ուղղափառութեան հաւատոյ ընդդէմ անենայն հերձուածողաց», «Թուղթք խրատականք», «Վկայութիւն սրբոյն Խոսրովայ», աղոթքներ, առակներ և Դատաստանագիրքը: Այս վերջինը, որպես աշխարհիկ և հոգևոր կյանքը կարգավորող օրենքների ժողովածու, նշանավոր է մի շարք առումներով (Այն գրել սկսել է 1184 թ., անընդհատ շարունակել և ինքը ավարտած չի համարում): «Նախադրության» մեջ խոսվում է դատական համակարգի,

դատարանի կազմության, ապացույցների տեսակների, երդման և այլ հարցերի մասին: Եվ անմիջապես ակնհայտ է դառնում հեղինակի մտքի գիտականությունը: Օրենքների գիրք գրելու կարևոր պատճառ է համարում այն, որ մարդիկ հավատալիքներ են դարձել, «այժմ ոչ ներգործ է Ռոզին Սուրբ», կորցրել են վախը, հանցանքներն են շատացել:

Դատաստանագիրքը կարևոր դեր ունի ինքնուրույնության և միասնականության ազգային ընկալումների առումով, և այս տեսակետից իր ազդեցությունն է թողել նաև Սմբատ Գունդստաբլի նույնանուն գործի վրա: Այն նպատակ ունի ամրապնդել հայ եկեղեցու ինքնուրույնությունը, նաև օգնելու հայկական պետականության կայունացմանը. առաջին մասը «Եկեղեցական կանոնք»-ն է, երկրորդ մասը՝ «Աշխարհական օրենք»-ը: Իրական գործունեության մեջ ևս սրան համահունչ ընդգծվում է աշխարհայացքային մի գիծ. Մխիթարը Կիլիկիան և բնօրրան Հայաստանը ընկալում է որպես միասնական պետություն՝ ամենայն հայոց թագավորով և կաթողիկոսով: Երբ Ջաքարե ամիրսպասալարը դիմում է Գոշի խորհրդատվությանը, «ասէ ցնա մեծ վարդապետն. մեք ոչ կարենք առնել զայդ առանց հրամանի կաթողիկոսին Հայոց և թագաւորին Լևոնի»: Կիլիկիայում Մխիթարի հարցումից հետո ժողով է գումարվում, քննվում է խնդիրը, իսկ պատասխան նամակը ևս աչքի է ընկնում նույն ընտանիքի հոգսի ու նպատակի անկեցվածք ջերմությամբ:

Դատաստանագրքի բնորոշ առանձնահատկություններից է այն, որ ազգային ու կանոնական հիմունքներով օրինականացվում է դասային աստիճանակարգությունը («Յաղագս դատաստանաց կարգաց եկեղեցւոյ և տան թագաւորի» հոդվածը), ծառաներին հնազանդության է կոչում տերերի նկատմամբ («Յաղագս դատաստանաց շինականաց» հոդվածը): Հիմնավոր ենթատեքստ ունի այն պահանջը, որ դատելու համար երբեք չդիմեն, թեկուզ հայոց մեջ ապրող, բայց այլազգիների. «Զի մի վասն ոչ գոլոյ դատաստան՝ երթիցեն առ այլազգիս ի դատաստան»: Միշտ ակնառու է Գոշի մեծ մարդասիրությունը. նա պատիժ է սահմանում ոչ միայն տերերի դեմ ելնող ծառաների, այլ նաև այն տերերի համար, ովքեր անհարկի ծեծում են ծառաներին: Գտնում է, որ մարդ «յաղագս աղքատութեան եղև վարձկան», և տերը պարտավոր է ճիշտ վճարել նրա աշխատանքի համար: Եվ ընդհանրապես, թագավորներն ու իշխանները հարկերը պետք է «արդարու-

թեամբ» վերցնեն, քանի որ նրանք Աստծուց կարգվել են «ի պահպանութիւն և ի փրկութիւն աշխարհի և ոչ ի կործանումն»:

Առակները. Այս ժանրի գոյությունը Մխիթար Գոշի ստեղծագործական աշխարհում յուրովի հաստատումն է նրա իմաստնության: Իր բանահյուսական բնույթով առակն, անշուշտ, այլաբանորեն կյանքի արատները ցուցադրելու, կենդանիների ու բույսերի կերպարային որևէ հատկանշի ընդգծումով թերությունները հաղթահարելու հոգս ունի: Այլաբանական շերտերը և դրանք մեկնաբանելու տարբեր հիմունքները դառնում են նաև իմաստնության հատկանիշ, մանավանդ ավելի է ընդգծվում առակի դաստիարակչական բնույթը: Եվ ահա, առակախոսությունը բնորոշ է համարվում տարեց ու փորձառու մարդկանց, իմաստուններից մեկը՝ Սողոմոնը, հեղինակում է առակներ, Հիսուս Քրիստոս իր քարոզչության մեջ հաճախ է դիմում առակի ժանրին: Բնական է, որ միջնադարյան առակի պատմողական-սյուժետային մասին հաճախ հաջորդում է ծավալուն բարոյախոսականը, որը հենց հիմնավորում է ժանրի կրթադաստիարակչական առաքելությունը:

Ժամանակին իր իմաստնությամբ հայտնի դարձած Մխիթար Գոշը առակը դիտում էր առավելապես այս տեսանկյունից, ուստի նա մշակում և խմբավորում էր առակները, մի բան, որ չենք տեսնում Վարդանի ժողովածուում: Առակները Գոշը բաժանում է երեք խմբի՝ 1) բարոյական, 2) առասպելական, 3) ստեղծական: *Բարոյական* առակների հերոսները կենդանիներ և բույսեր են, բայց այս առակը առանձնապես չունի բարդ սյուժետային անցումներ, որևէ համառոտ և բնորոշ պատկերի հիման վրա բարոյադաստիարակչական ընդհանրացումներ են արվում, որոնք հաճախ կանոնական նշանակություն ունեն: Օրինակ՝ մի առակում ասվում է, որ բույերը իրենց թագավոր են կարգում համասփյուռին, քանի որ «երկոտասան ոստ է համասպրանին, և մանավանդ զի մեծամեծ ունելով զօրութիւն բժշկութեան»: Բովանդակությունն ընդամենը սա է, որը հիմք է տալիս ծավալուն բարոյախոսության Քրիստոսի՝ բարձրագույնը լինելու, նրա մաքրագործող կամ բուժիչ առաքելության և տասներկու առաքյալների մասին: Մի այլ դեպքում գարին ցորենից ուզում է ավելի խոշոր երևալ, բայց մարդկանց որովայնում նա ուռածություն է առաջացնում: Բարոյախոսականը խոնարհություն է պահանջում և այն, որ ամեն մեկը սովորի իր չափի ու կարողության մեջ մնալ: Մի

ուրիշ առակում պատմվում է, որ թագավորից բոլոր բույսերի վրա հրամանատար է կարգվում ճակնդեղը, և մյուսները սկսում են չարախոսել: Այստեղ էլ բարոյախոսականը զգուշացնում է, որ պետք չէ լինել «դատիչք վարուց իշխանաց», եթե ոչ՝ «լուծանին կարգ իշխանութեանն»՝ այս կերպ հիմնավորելով միասնության և աստիճանակարգության կարևորությունը ոչ միայն կանոնական, այլ գուցե նաև ազգային գոյության սահմաններում: Բնական է, որ առակի խրատը ստանում է նաև կենցաղային որոշակիություն. այսպես՝ եզը անընդհատ փախչում է լծի տակից՝ հերկ անելիս, կալ կալսելիս, և սա հիմք է տալիս խրատելու նրանց, «որք ծուլութեամբ զկեանս և առանց գործոյ կամին անցուցանել»:

Առաստելական առակների գործող անձինք ևս կենդանիներ ու բույսեր են, բնության տարբեր երևույթներ, երկնային լուսատուներ, սարեր, ձորեր և այլն: Սրանք արդեն ունենում են մի քանի հերոսներ, սյուժե, երկխոսական վիճակներ, և այս հատկանիշներով շատ ավելի են հիշեցնում ժանրի մեզ ծանոթ ու ավանդական բնութագիրը: Այս առակներն ունեն ավելի հարուստ բովանդակություն, անդրադառնում են մարդկային կյանքի շատ կողմերի՝ քաղաքական, սոցիալական, կենցաղային խնդիրների՝ այլաբանությամբ ունենալով խրատաբարոյական նպատակադրում: Երբեմն կենցաղային թվացող սյուժեն բարոյախոսական մասում առաձգականացվում և հասնում է կրոնաքաղաքական ընդհանրացման: Այսպես՝ մկները բողոքում են կատվին, թե «զի՞նչ քեզ մեղանչեմք, որ այդպես զմեզ հալածես»: Սա երեսպաշտորեն պատասխանում է, թե իրենք կոչված են մարդկանց ամբարները պաշտպանելու, և եթե մկները չմտնեն ամբարը, կարող են ապահով չլինել: Իսկ երբ սրանք հավատում են կատվի երդումին, «յարուցեալ կատուն զբազունս սատակեաց»: Եվ բարոյական քարոզի մասում շեշտվում է. «Նման է իսկ առակս կեղծաւոր երդուացողաց որպէս և մահմետականք»: Ինքնին առաջանում է թույլի և ուժեղի հարաբերության խնդիրը ոչ միայն արտաքին-քաղաքական, այլև ներքին սոցիալական կապերի մեջ, ինչի ընդհանրացման ուժը խոհականորեն տարժամանակյա է: Թույլի նկատմամբ համակրանքը հաճախ հասնում է ուժեղի ոչնչացնող քննադատությանը: Հիշենք արջի և մրջյունների մասին հայտնի առակը, երբ մրջյունների բույնը քանդող և նրանց խժռող արջին սկսում են խայթել բոլոր համախումբ զեռունները, և ցավից ու անճարությունից իրեն կորցրած արջը զլու-

խը խփում է քարին ու սատկում: Առակն ուսուցանում է, թե միաբանությանը և «հմաստութեամբ զօրանան փոքունք և յաղթեն հզօրաց»:

Հաճախ հզորությունը այլաբանվում է թագավորի կամ իշխանների կերպարներով, որոնք իրենց ժողովրդի ապահովության դիմաց կարծես խժռում են նրանց, ինչպես անում է առյուծ արքան: Կամ՝ սնափառ կաղնին իրեն հզոր ու բոլորի թագավոր է կարծում, բայց նրան համոզում են, որ այդպես չի կարող լինել, քանի որ նրա պտուղը ուղղակի պիտանի չէ մարդկանց: Երբեմն սոցիալական կամ քաղաքական իրավիճակը կրոնախոհական մեկնություն է ստանում: Մի առակում ասվում է, որ երբ զարմանը խաղողի ճյուղերը սկսում են կտրել, նա ողբում է իր որդիների կոտորածի համար: Բայց երբ մորենու նման կեղծ վշտակցողներ են հայտնվում, որոնք հետո խաղողի արմատների վրա մոլախոտ պիտի դառնան, հասկանալի է լինում խսկական մխիթարանքի իմաստը. չմոռանալ, որ բոլորը մահկանացու են, և ապրել կենդանի ճյուղերի առավել ուժեղությամբ ու դիմացկունությամբ, «զի ըստ հաճոյից Տեառն իցեն մնացեալն ժառանգք»: Օտար կամ ներքին աշխարհիկ տերերին զուգահեռ՝ առակային հերոսները այլաբանում են նաև հոգևորականներին: Մանավանդ պետականության ու բարոյականության անկումների, հավատի կորստի ու դրա մեծ վտանգավորության շրջանում հարկ է լինում միշտ հիշեցնել հոգևորականի ազգապահպան կոչման մասին և, ուրեմն, խիստ ծաղրել այդ անբասիր կոչումից բոլոր շեղումները: Մի առակում խոհեն մեկը ծառին հարցնում է, թե ինչու որքան բարձրանում է սաղարթը, այնքան խորն են գնում արմատները, ինչի պատասխանը նույնանում է բարոյախոսականի խրատին. «Որք կամին ուսանել հաստատութիւն իրի զհոգևորաց և զմարմնաւորաց. զի արժան է հաստատուն հիմանքք սկզբնաւորել, զի մի ի փորձութեանց անկանիցին բռնաւորաց»:

Եվ ահա, ազգային-հասարակական հարաբերությունները, աշխարհիկ ու հոգևոր տիրակալների դերը երբեմն գնահատվում են առակային այլաբանության ցնցող պատկերներով: Այսպես՝ երբ անգղի ձագերը դժգոհում են, թե ինչու են ծնողները իրենց միայն մեռածների մարմնով կերակրում, և ոչ թե արծվի ու բազեի նման՝ կենդանի մսով, սրանք պատասխանում են, թե Աստված է այդպես կարգավորել, և իրենք պիտի բավարարվեն «մեռելօք, նման քահանայից, և ոչ ըստ օրինակի իշխանաց՝ զկենդանեաց յափշտա-

կենք»։ Ինչպես Դատաստանագրքում, այնպես էլ առակներում, տիրոջ նկատմամբ հնազանդություն քարոզելով, Գոշը չի հանդուրժում անարդարությունը թույլի նկատմամբ, դաժան իշխաններին ու «զագահ քահանայ»։ Նույնքան անհանդուրժելի է նաև աշխարհիկ և հոգևոր իշխանությունների միջև թշնամանքը. երկիրը, լեռների բարձունքից երկնքին նայելով, փորձում է նրա նման վեր «համբառնալ և լուսաւորել»։ Բարոյախոսականը զգուշացնում է. «Յանդիմանէ նշանակս զաշխարհական ոմանս, որ փքացեալ ի ճոխութիւն իւրեանց, զքահանայից կամին յափշտակել զպատիւ»՝ մոռանալով, որ իրենք կարող են լուսավորվել, բայց ոչ լուսավորել։

Սեղծական առակների հերոսներն արդեն մարդիկ են, հասարակական տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ՝ քահանա, իշխան, զինվոր, թագավոր, շինական, ուսուցիչ և այլք։ Այս խմբի վերնագիր-բնութագիրը հուշում է, որ նրանում շատ են լինելու անհատական-ստեղծական տեսակները, քան բանահյուսական ակունքից բերվածները։ Երբեմն կարծես նպատակը մնում է զուտ խոհախրատական ասելիքը և մարդկային բնավորության այս կամ այն հատկանիշի պարզաբանումը, և մասամբ միայն՝ սոցիալ-քաղաքական ընդհանրացումները, թեպետ դրանք, որպես կանոն, տեսանելի են նաև ենթատեքստում։ Առաջնայինը, սակայն, մնում է խոհ-խորհրդածությունը մարդկայինի մասին՝ դրսևորման կոնկրետություններով։ Օրինակ՝ հունաց թագավորի որդին ցանկանում է ամուսնանալ և տարբեր աղջիկներ տեսնելով՝ չի հավանում նրանց արտաքինը։ Իմաստունների խորհրդով տարբեր ամանների մեջ լցնում են նույն ճաշը, և արքայազնը, երբ զարմանքով է ընդունում դա, նրան բացատրում են, որ նույնն էլ կանանց պարագայում է. նրանց մարմնի միայն ձևերն են տարբեր. իսկ բարոյախոսականն ավելի է որոշակիացնում, թե կինը «վասն որդեծնութեան տուեալ է, և ոչ է անօթ ցանկութեան»։ Կամ մի այլ առակում ասվում է, թե դերձակն ու բեհեզագործը չարախոսում են իրար դեմ, իսկ իմաստուն Սողոմոն արքան բացատրում է, որ նրանք մեկն առանց մյուսի չեն կարող ապրել, և «թէ անկազմ է կտաւ առանց կարողի»։ Մի այլ դեպքում պարզունակ բացատրություն է, թե առողջ կազմվածքով և ուժեղ մարմնով մեկը արհամարհում է բժշկին, բայց երբ հանկարծ հիվանդանում է, չի հեռանում նրանից. բարոյախոսականն ընդգծում է կանոնական պահանջը, թե «զմարմին կարօտ ասել բժշկի, և զհոգի՝ խրատու վարդապետութեան»։

Խոհը ձեռք է բերում նաև սոցիալական երանգավորում, ասենք, անմաքուր գործի, ավագակության միջոցով ապրուստ ունենալու և դրա համար պատժի ենթարկվելու փաստով: Այս առումով առակներից մեկում ինքնատիպ հոգեբանական վիճակ է ստեղծվում: Մի գող մտնում է ունևորի տուն, և երբ տանտերը տեսնում ու ցանկանում է բռնել նրան, սա նույնիսկ բողոքում է, թե «ընդէ՞ր զիս տեսանելով աշխատեալ՝ ոչ ասացեր բարի վաստակիլ»: Երբ դատարանում նրան բացատրում են, թե միայն բարի գործն է ողջույնի արժանանում, նա ասում է. «Եթէ նմա ոչ է բարի, սակայն ինձ յոյժ բարի»: Բարոյախոսականն ասում է, թե իրենք իրենց բարի կարծելը քիչ է, որ արդարանան: Սրան մոտ ասելիք ունի նաև այն առակը, ուր պատմըվում է, թե ինչպես մի ավագակ բռնում և տանջում է քահանային, իսկ սա Աստծո ուժով զորացած՝ հաղթում է նրան և սկսում տանջել: Երբ ավագակը նրան հիշեցնում է, թե «քահանայ ես և միշտ ասես՝ խաղաղութիւն ընդ ամենեսեան», քահանան ստիպված պարզաբանում է, թե «վասն գխաղաղութիւն ամբողջ պահելոյ տանջեն զքեզ, որ ոչ սիրես գխաղաղութիւն»: Այսպիսի ընդհանրացումը հասնում է նաև ազգերի հարաբերությանը, երբ Գոշը «հարկաւորաբար», այսինքն՝ ուրիշի հարձակումից պաշտպանվելու համար մղվող պատերազմը ընդունելի է համարում, թեպետ որոշողը միշտ պիտի մնա այն, որ «թագաւորութիւն յայլմէ ոչ նեղիցի ի թագաւորէ, և բավական կեանս ունիցի, բարի է խաղաղասէր լինել»: Բնական է, որ առակների բարոյախոսությունը զգալի չափով կապվում է քրիստոնեական սկզբունքների հետ, ուր այսաշխարհային կյանքի ունայնությամբ են մերժվում ընչաքաղցությունը, չարությունը և այլն: Ուստի խիստ է Մխիթարի խոսքը կեղծ քահանաների (առակ ԴԸ), նրանց ազահության ու կաշառասիրության (առակ ԾԻԱ) նկատմամբ:

Առակների ուսուցողական կոչումը և մանավանդ «թանձրամտաց առաւել ախորժելի» լինելը որոշում է նաև նրանց կառուցվածքի, գեղարվեստական տարբեր հնարանքների օգտագործման սկզբունքները: Բարոյախոսականների սկիզբը ուղղակի ընդգծում է դա. «Ըստ առակիս սովորեն առնել», «Սաստէ առակս այնոցիկ», «Զմեզ խրատէ առակս», «Զօրինակս այսպէս իմասցիս», «Ուսիր յառակէս ըստ կարի բան գրոց ժողովել», «Զօրութիւն առակիս այսպիսին է»: Հաճախ առակների սկիզբը ևս խորհրդավոր լարվածություն է առաջացնում, ինչը մեծացնում է հետաքրքրությունը շարունակության նկատմամբ:

Ահա օրինակներ. «Թագաւոր ոմն ետես տեսիլ, զի իբրև զանձրև իջաներ աղուես», «Երթեալ էշ կրօնաւորիլ ի լեառն», «Փիղ ետ զորդի իւր ցՊղատոն ուսանել իմաստասիրութիւն», «Գոմէշ կամեցաւ ուսանել երկրաչափութիւն» և այլն:

Ս. Աբեղյանը նկատել է, որ առակը այլաբանության հասկանալի առկայությամբ հանդերձ, հակված չէ պատկերավորման առատ միջոցների՝ համեմատությունների, մակդիրների օգտագործման: Դա այդպես է, բայց հանդիպում են գեղարվեստական տարբեր հնարանքների օգտագործման օրինակներ ևս: Այսպես՝ առակներից մեկում հերոսը, որ հասարակ կտավագործ է, իր աշխատանքը ներկայացնում է ծավալուն համեմատության միջոցով. սանրը թագի նման պահում է, նստում աթոռին, ոտքով աշխատեցնում անիվը, ձայնը փողի ձայնի նման է հնչում, և «թագավորական» այս միջավայրը ամփոփում է մի այլ դիպուկ համեմատություն. «Զկտաւ ժողովեմ իբր աշխարհի հնազանդեցուցանելով»: Փոխաբերության խորքային օրինակ կա մի առակում, ուր պատմվում է, թե բուն ցանկանում է խնամհանալ արծփի հետ՝ ասելով. «Դու տուրնջեան քաջամարտիկ ես, և ես գիշերոյ»: Բայց ուժի այս ցուցադրանքը որևէ դեր չի խաղում, քանի որ հարսն ու փեսան այդպես էլ իրար չեն կարող տեսնել՝ մեկը գիշերն է որսի դուրս գալիս, մյուսը՝ ցերեկը: Փոխաբերությունն իր մեջ ունի շատ ենթատեքստային խորքեր ուժի, անհամատեղելիության, կյանքը շարունակելու անհնարինության և այլնի մասին: Առակների մեջ զգալիորեն օգտագործվում է նաև կենսալից հումորը. մեկը մոտենում է շամամ վաճառողին և հարցնում, թե ինչ է դա: Ներկաները «գիտեցեալ եթէ տգէտ ոք է, ասեն՝ թէ ծու է սիրամարգի», և սա հավատալով տանում է ու դնում հավի տակ: Հումորը առաջանում է երեք վիճակների առկայությամբ. 1) միամտություն և անտեղյակություն, 2) արտաքին պարզունակ նմանության հիմքի վրա առաջացած խառնաշփոթ, 3) պատահականություն. այստեղ հերոսը մի քանի օր անց գնում է ստուգելու, թե ինչ եղավ, և երբ տեսնում է, որ մի թռչնակ է թռչում այդ տեղից, «նստեալ լայր՝ եթէ անժամ եկի»:

Մխիթար Գոշի առակների մեջ հանդիպում են այնպիսիք, որոնք իրենց ժանրային հատկանիշներով ու կառուցվածքով մոտ են նովել-գրույցին կամ հեքիաթին. այս ժանրային համադրականությունը ավելի բնորոշ է Վարդան Այգեկցու ժողովածուին: Ահա օրինակ՝ Գ առակում պատմվում է, թե ինչպես թագավորը տեսավ երկնքից

անձրևող աղվեսներ: Իմաստունների անգործությունից հետո գաղտնիքը պարզելը հանձնարարվում է մի աղքատի, ով շրջում է ամենուր և ի վերջո հանդիպում մի վիշապի: Խոստանում է իրեն տրվելիք պարգևի կեսը վիշապին տալ, եթե սա պարզաբանի եղածը: Վիշապն ասում է, թե տեսիլքը նշանակում է, որ եկել է ժամանակը, «զի մարդիկ նենգաւորք եղիցին և խաբեբայք իբրև գաղուէս»: Պատասխանը գոհացնում է թագավորին, և աղքատը ստանում է պարգևը: Հընթացս հերոսի պահվածքը ցուցադրում է տեսիլքի իմաստը. նա որոշում է խորամանկել և չտալ վիշապի բաժինը՝ վստահ, որ երբեք չի տեսնի նրան: Բայց նոր տեսիլքը՝ անձրևող ոչխարը, կրկին հանդիպեցնում է նրանց, մարդը մեղա է գալիս, խոստանում վճարել երկու մեկնությունների համար, և պարզվում է, որ այս անգամ էլ «մարդիկ իբրև զոչ-խար պարզամիտ իցեն»: Նույն կերպ երրորդ տեսիլքը կրկին կապվում է աղքատի կամ ընդհանրապես մարդու էության հետ նրանով, որ երկնքից անձրևող սուսերը խորհրդանշում է մարդկանց՝ բռնավոր ու չար լինելը, ահա թե ինչու, ինքն էլ չպատկերացնելով մղունի դրդիչները, մտածում է սպանել վիշապին: Դա չի ստացվում, և վիշապը ընդհանրացնում է մարդկային բնավորության այս անցումների խոհն ու տրամաբանությունը, որտեղ ակնհայտ է առակին բնորոշ դաստիարակչական կոչումը:

Արձակի գեղարվեստական որակներ ու շերտեր հանդիպել ենք պատմագրության, վարքավկայաբանության և այլ տեսակների մեջ, բայց բովանդակային և ժանրային առումով գեղարվեստական արձակը ներկայացնում են առակները, և ուրեմն՝ հայ գրականության մեջ առաջին արձակագիրը Մխիթար Գոշն է: Նրա ուշ ժամանակակից Վարդան Այգեկցու ժողովածուն, ժանրային ու բովանդակային լայն ընդգրկումներով, կարևոր քայլ է գրականության աշխարհականացման ճանապարհին:

ՎԱՐԴԱՆ ԱՅԳԵԿՑԻ

Կյանքը. քարոզիչ առակաբանը. Այգեկցին 12-13-րդ դարերի ականավոր գործիչ է, որի քարոզչական գործունեությունը հաստատում է նրա՝ որպես հոգևորականի և մտավորականի կերպարը:

Կենսագրական սուղ տվյալներ թողել է իր գործերի հիշատակարաններում: Ծնվել է Ասորիքի տնտեսական կարևոր կենտրոններից մեկի Դլուք կամ Տլուք գավառի հայաբնակ Մարաթա գյուղում և իրեն երբեմն կոչում է նաև Մարաթացի: Սկզբնական կրթությունը ստացել է ծննդավայրում, այնուհետև՝ Կիլիկիայի նշանավոր Սև լեռան Արքակաղին վանքում, եղել է այդ վանքի հոգևոր եղբայրության անդամ: Ստացել է վարդապետի աստիճան և զբաղվել քարոզչությամբ նախ Ամիթում, ապա՝ Տլուքում: Որպես քարոզիչ-հոգևորական, շատ է շրջել հայաբնակ գանազան վայրերում, ծանոթացել է տարբեր խավերի մարդկանց, իմացել նրանց բնավորության, ապրելաձևի մանրամասները: Մտերիմ է եղել թագավորազն իշխան Պաղտիմի (Բալդուինի) հետ և 1198 թ. մասնակցել Կիլիկիայի Լևոն Բ արքայի թագադրության հանդեսին: Ինչ-ինչ պատճառներով հալածվել է, պանդխտել տարբեր վայրերում, ի վերջո, 1210 թ. հաստատվել Այգեկ վանքում: Սա մի կրոնական անապատ էր, որ հիմնվել էր 12-րդ դարի վերջին Կիլիկիայի Սև լեռների Տոսխ ձորում: Այստեղ իր ծավալուն գործունեության շնորհիվ էլ ստացել է Այգեկցի անունը: Այստեղ է գրել իր 22 ճառերը, խրատական թղթերը և այլ գործեր: Մահացել է ծերության հասակում՝ երևի 1230-ական թվականներին:

Ստեղծագործությունն ընդգրկում է տարբեր բնույթի արձակ գործեր՝ հիմնականում կանոնական բովանդակության: Առաջին երկերից մեկը՝ «Արմատ հաւատոյ»-ն, հայ և օտար եկեղեցական մատենագրությունից քաղվածքների ժողովածու է, որը դեր է խաղացել քաղկեդոնականության դեմ բանավեճի մեջ, որի վտանգն ակնառու էր մանավանդ Կիլիկյան Հայաստանում: Այգեկցին ուժեղ հակահարված է տալիս ամեն տեսակ անջատողական ձգտումներին՝ միաժամանակ հնարավորինս մեղմելով դավանաբանական խնդիրների հետ կապված ազգամիջյան խռովությունները. «...Վասն կարգաց եկեղեցւոյ մի քննէք և բանավէճ լինիք և անհանգիստք»: Կարևոր դեր ունեն մանավանդ Այգեկցու քարոզներն ու խրատները, որոնցում նա սովորեցնում է հեռու մնալ մարդկային արատներից՝ շնություն, կախարդություն, նենգություն, լեզվանիություն, մեծամտություն, արծաթասիրություն, գողություն, ռիսակալություն, որովայնամոլություն, հարբեցողություն և այլն: Այս ընթացքում նա կարևոր փաստեր է հաղորդում տարբեր խավերի կյանքի ու պատկերացումների մասին: Նրա քարոզները դեմ են ելնում նաև սոցիալական անհավասարությանն ու բռնությանը, և

նա կարծես ցավով բացականչում է. «Վայ, որ կտրե՛ գվարձս մշակին և զրկե՛ զորքն և զայրին և զաղքատն»։ Մյուս կողմից՝ նա զրկվածներին կոչ չի անում կռվի ելնել զրկողների դեմ և որպես կրոնավոր՝ վստահեցնում է Աստծու արդար դատաստանի գոյությամբ։ Իր քարոզներն ու խրատները համադրելով առակներին՝ Վարդանը սկիզբ է դնում առակավոր ճառերին։

Այգեկցին ինքը հետագայում առանձնացրել է առակները, կազմել ժողովածու, և այն մինչև 17-րդ դարը լրացվել է այլ հեղինակների կողմից։ Ահա թե ինչու, ի տարբերություն Մխիթար Գոշի առակների՝ մեկ հեղինակային պատկանելության ու ոճի հետևողական մշակվածության, Վարդան Այգեկցու ժողովածուն հատկանշվում է բովանդակային և ոճական տարազանությամբ, հստակ կանոնական շարադրանքի կողքին երևում է ժողովրդական լեզվի ոչ հավաքուն բնույթը, ուր երբեմն առկա է հախուռն ազատությունն ու անգամ գռեհկաբանությունը, որին հարմարեցվում է քարոզչական բարոյախոսությունը։ Օրինակ՝ «Իմաստուն աւագէշ» առակում պատմվում է, թե ավագ և իմաստուն մի էշ, որին «ամենեքեան որպէս զհայր և զառաջնորդ պատուէին», սարը ելնելիս հանկարծ «խառնանչեց և գոռաց սաստիկ ահագին և յետոյ կողմանէն ճաթնունս մեծամեծ արծակեր»։ Մյուսների տարակուսած հարցին պատասխանում է, թե «առաջի ձայնիս զօրութեան բնաւ ոչ կարեմ յիմանալ» հետևից արծակած ձայները։ Բարոյախոսականում նշվում է, թե մարդիկ այնքան են թաղված մեղքերի մեջ, որ ուրիշների մասին իրենց գոռգոռոցի մեջ չեն նկատում իրենց մեղքերը, և «զայն, որ յետոյ յայս կենացս կայ մեզ պահեալ՝ զահագին տանջանս դժոխսոցն բնաւ ոչ յիշենք»։

Քարոզիչ հոգևորականին, այսպիսով, առակը պետք է գալիս կանոնական խոսքն ու պահանջները մատչելիությամբ տեղ հասցնելու, մեղքերից հեռու պահելու և այլ դաստիարակչական նպատակների իրագործման համար։ Ուստի այստեղ առակը հաճախ մոտենում է այլասացության ժանրին, երբ սյուժեի փոխարեն որևէ համառոտ այլաբանական պատկեր խոհական բարոյախոսության հիմք է դառնում՝ լուծելու կրոնական խնդիրներ. սա շատ մոտ է Գոշի առանձնացրած բարոյական առակի տեսակին։ Այսպես՝ «Լուսին և արեգակ» այլասացության մեջ ընդամենը այն պատկերն է, որ «Լուսին խաւարի և թերացեալ պակասի լուս նորա, և զայ հանդէպ արեգակայն և առնու ի նմանէ կրկին զլուս իւր»։ Եվ սա քարոզ-

չին օգնում է ստեղծելու մեղքերի խավարին ենթակա մարդու կերպարը և այն, որ միայն Քրիստոսի նկատմամբ աներեր հավատն ու ապաշխարանքը կրկին մաքրագործման լույսով կլուսավորի նրան:

Առակի ավանդական հերոսներն ու մարմնական որևէ վիճակ կարող են ծառայեցվել նույն քարոզչական բարոյախոսությանը: «Արջ ձմեռնանին» առակում այն բնախոսական իրողությունը, թե արջը ձմեռնամուտին «լուանայ գյորովայն իւր և ննջէ մինչև ի մուտս գարնանային ժամանակին», իսկ եթե հանկարծ «սակաւ մի կերակուր մնայ ի փոր նորայ, այն սպանանէ զնա», հիմք է դառնում բարոյախոսելու, թե չպետք է թաքցնել մեղքերը, որոնց մեջ մեծ ու փոքր չկա, հակառակ դեպքում անգամ փոքր մեղքը «առաքէ զնա հուրն անշէջ»: Կամ՝ «Քուռակ և աւանակ և խոզ» հայտնի առակի միշտ արդիական միջադէպը՝ երբ զարմացած քուռակի հարցին, թե իրենք միշտ աշխատում են, բայց գարիով ճոխ կերակրում են խոզին, ավանակը պատասխանում է, թե դրա ձայնը շուտով կլսվի, և երբ մորթելիս խոզի ճղճղոցն է լսվում, սա հիմնավորում է, թե «մի երկնչիր, քանզի գարու հաշիւն կու խնդրեն յիւրմէ», առաջադրում է հետևյալ բարոյախոսականը. «Յիրաքանչիւր ոք, որ ուտէ ձրի զայլոց վաստակն, որպէս զխոզն, նա աստ մարմնաւոր դատաւորաց վճարի մահուամբ, յետոյ ի հանդերձելումն ահագին ատենին հոգով և մարմնով պատասխան տայ»:

Կանոնական խրատին շաղախվում է նաև սոցիալական ասելիքը: Նույնքան տարժամանակյա առակներից մեկում՝ «Իշոյ ծնաւ թռռն», հայտնի դիպվածը, թե էշին «աւետիս մատուցին», որ նրան թռռ է ծնվել, նա ասաց, թե ով էլ ծնվի, «զծանդրութիւն բեռանցն ոչ թեթևացուցանեն ի թիկանց իմոց», բերում է բավականին տարողունակ քարոզչական ընդհանրացում, թե չպետք է երբեք ապահով լինել, որ ինչ-որ մեկը «քաւէ զմեղս քո, այլ դու ջանա, որքան որ կարես՝ ապաշխարութեամբ և արտասուօք»: Իսկ «Արծիւ և բու» առակում քարոզը չափավորության պահանջ է դնում հետևյալ սյուժետային զարգացումով: Բուն տեսնում է, թե ինչպես արծիվը մագիլներով ճանկած՝ մի գառ է հափշտակում ու վեր սավառնում, և մեծամտում է, թե ինքն ավելի ուժեղ է և կարող է ոչխար թռցնել. չի հաջողվում, և հովիվը սպանում է նրան: Բարոյախոսական. «Ամենայն մարդ պարտի, որ զինչ Աստուած տուեալ է, զայն բավական համարի»:

Քարոզչական ընդհանրացումն ու ազդեցիկության հոգսը երբեմն

չի շրջանցում բարոյախոսության առաձգականացումը: Վերևում նկատելի այդպիսի երանգներին ավելացնենք «Այրի և կովն և խորթ և էշն» առակի ասելիքի եզրահանգումը: Խորթ որդին գողանում է այրի կնոջ կովի խոտն ու տալիս իր էշին: Կինն աղոթում է, որ Աստված մեռցնի էշին, բայց սատկում է կովը, և կինը տրտնջում է. «Ով Աստուած, մի՞թե ոչ կարացիր ընտրել զէշն և զկովն ի միմեանց»: Բարոյականը. «Ցուցանե առակս, թե մի աղօթեր ընկերի քում չար հասանել, զի մի պատահին քեզ չար: Դարձեալ ցուցանե առակս, թե շատ աղօթք կայ, որ Աստուած ընդ հակառակն կատարե զնա, որ ոչ լինի ի կամս Աստուծոյ, քանզի նա գիտէ զօգուտն անձանց մերոց»:

Առակի բովանդակային շերտերը. Քարոզչական նպատակը և խրատական ճառի համադրումը դրան նպաստում են բովանդակային ընդգրկունությամբ, և ոչ թե հակառակը: Վարդանի ժողովածուն, որն ունի նաև «Աղուէսագիրք» անվանումը, առակային հերոսների միջոցով՝ արջ, կարևոր տեղ ունեցող՝ աղվես, գայլ, ոչխար, մրջյուն, ճանճ, օձ, տարբեր բույսեր, մարդկային տարբեր խավեր, հատկանշվում է հարուստ բովանդակությամբ, հարցադրումների դաստիարակչական ընդգծումներով և ժանրային համադրականությամբ: Տեսանք կանոնաքարոզչական առակ-այլասացությունների առկայությունը, կան խոհական բնույթի գործեր, աշխատանքի կարևորությունը ընդգծող, սոցիալական հարցադրումներ պարունակող առակներ, նաև այնպիսիք, ուր առաջնային են դառնում ժողովրդական հնարամտությունն ու հումորը, նկատելի է նաև, որ հին առակները խմբագրվում են բանահյուսական պահանջներով, կամ առակը երբեմն մոտենում է զրույց-նովելի, հեքիաթի ժանրային առանձնահատկություններին:

Խոհական առակներում խորհրդածություններ են մարդկային էության, կյանքի ու մահվան և նման այլ իմաստասիրական խնդիրների շուրջ: Այստեղ երբեմն ուղղակի բանաստեղծական պատկերավոր զուգահեռներ են, որոնք բավականին խոսուն են, և բարոյախոսականի կարիք կամ չկա, կամ այն պարզապես մեկնաբանում է պատկերի ենթատեքստը, համեմատության եզրերը: «Այր և մեղրակաթ ծառ» առակում այդ պատկերը հետևյալն է. բարձր ծառի տերևներից մեղր է կաթում, մի մարդ վերևում նստած՝ լիզում է տերևները և չի նկատում, որ ներքևում մկները կրծում-կտրում են ծառը, որի տակ սուկալի գուբ կա և նրանում՝ մի ահագին վիշապ: Պարզաբանումն այն է, որ «ծառն ժամանակս է և մեղրն ի նմայ մեղքն է կամ հեշտութիւն, զոր

գործենք լեզուօք. և մկունքն լուսն է և գիշերն, որ հատանեն զժամանակս մարդոյ. գութն գերեզմայն է, և վիշապն մահն է»։ Հովասափի Պատմությունից վերցրած այս դիպուկ համեմատությունները բազմախոս ենթատեքստ ունեն մարդու, կյանքի և մահվան մասին։

«Քրիստոնեայ և այլազգի»՝ առակի բովանդակության հետ ուղղակի կապ չունեցող վերնագրի տակ խոհը ուղղվում է դեպի մարդկային էությունը։ Մի մարդ աղը շալակած ճամփա է գնում և հոգնած ու անհույս արքայություն խնդրում Տիրոջից։ Հայտնվում է հրեշտակը և ասում, որ կկատարվի նրա աղաչանքը, եթե հետևի իր խորհրդին. «Մի խօսիր ի մեջ դրախտին, թե չէ՝ կոյ հանեն զքեզ ի դրախտեն»։ Սակայն դրախտում նա տեսնում է արտասովոր բաներ, որոնք թույլ չեն տալիս լուռ մնալ, և այդ անմիտ երեք տեսարանները ու նրանց ստիպմամբ խոսելը նրան երեք անգամ վտարել են տալիս դրախտից։ Նախ նա չի համբերում, երբ տեսնում է, որ մեկը հները թողած՝ նորատունկ ծառերն է կտրում։ Երկրորդ անգամ նկատում է, որ մեկ ուրիշը փայտ է հավաքում և որքան չի կարողանում կույտը շալակն առնել, այնքան ավելի է շատացնում։ Երրորդ ոչ բանական տեսարանն այն է, որ 72 կողմից քաշում են լեռը, և մարդն ասում է, «թե ընդէ՞ր ի մեկ դիհաց ոչ քարչէք, որ կարէք զլեռն շարժել»։ Մարդկային մտքի և անմտության, ուժի և թուլության, ձգտումի և անկարողության մասին իր պարզ ու անմիջական պատկերացումն ունեցող, կյանքի աղը շալակած այս մարդը մեկընդմիջտ վտարվում է՝ իր բեռն ավելացնելով զարմանքի հարցականներով։

Գրականության և արվեստի գլխավոր հերոսը՝ մարդը, այսպիսի դրսևորումներով է նաև համակողմանի կերպավորում ստանում, ներկայանում սովորական պարզ ու բարդ հարաբերությունների մեջ։ Համեմատությունները մեկնաբանելու միջոցով է խոհը ներկայանում նաև «Առիւծ սուտ հիւանդացեալ» առակում, ուր պատմվում է, թե հիվանդացած առյուծ արքային տեսակցության են շտապում տարբեր գազաններ ու կենդանիներ, բայց ով մտնում է, էլ դուրս չի գալիս, «զի կեր լինէր առիւծոյն»։ Վարազը, նկատելով դա, ներս չի մտնում և ուժեղ ժանիքների հարվածով սպանում է դռնապան ինձին։ Մեկնաբանությունը հետևյալն է. «Առիւծն մահն է, և քարայրն գերեզմանն է, և մեք անմիտք, որ քան զխոզն չեղաք, որ ածենք զմտաւ, թէ որք մեռան, այլ ոչ կենդանացան։ Եւ հանապազ ագահիմք»։

Մարդկային էության մասին խորհրդածությունը երբեմն ձեռք

է բերում քաղաքական ենթատեքստ, կամ սովորեցնում է, որ ամեն մարդ իր գործով զբաղվի, իր էությանը հարազատ մնա: «Գայլ և էշ» առակում, երբ գայլը ուզում է ուտել էշին, սա խնդրում է, որ մինչ այդ իր պայտը հանի, քանի որ մեխը շատ է ցավեցնում, և հետո ուժեղ աքացիով ջախջախում է նրա բերանը: Գայլը ստիպված է լինում ընդունել, որ ճիշտ էր դատաստանը, «զի ես ի սկզբանէ մագործ էի, և արդ ո՞ւր արար զիս պայտար»: Բարոյախոսականն ավելի է որոշակիացնում եզրակացությունը. «Շատ լան և ապաշաւեն, որ ձեռնամուտ ի գործ և յարուեստ ինչ, զոր չեն ուսել»: Մոտավորապես նույն ասելիքն ունի «Գայլ և աղուէս և ջորի» հայտնի առակը, ուր գայլն ու աղվեսը, իբր թե իրենց մեծ տարիքը հիմք դարձնելով, փորձում են ուտել ջորուն, որն ասում է, թե իր տարիքը սմբակի տակ է գրված, և նրա աքացին կրկին պատժում է գազաններին, և դա հիմնավորվում է նույնատիպ բարոյական եզրահանգմամբ. «Ամեն մարդ պիտի, որ զինչ որ ուսեր՝ զան անէ»:

Խոհը ուղղակի քաղաքական ենթատեքստ է ստանում «Այծք և գայլք» առակում, որտեղ այծերը նամակ են ուղարկում գայլերին, որ իրենց միջև խաղաղություն պետք է հաստատվի, իսկ գայլերը շտապում են համաձայնել՝ ընդգծելով, թե «պատճառն և զսկիզբն խռովութեան և կռվոյ մերոյ հովիվն է և շունն»: Այծերը հավատալով հեռանում են հովվից և երդվում՝ «հարիւր տարի անխախտելի սիրով լինէին»: Տխուր ավարտի բարոյաքաղաքական ընդհանրացումը հետևյալն է. «Բնութեամբ ամրացեալ է սիրտ մարդոյն ի թշնամութիւն՝ ի յատելութիւն ազգի առ ազգ և տոհմի առ տոհմ և մարդոյ առ մարդ», ուր ավելի է ընդգծվում խոհը ազգային ու մարդկային հարաբերությունների մասին: Բնական է, որ շեշտվում է ներքին թշնամանքի ու անմիաբանության կործանարար դերը, ինչի հաստատումն է «Արծիւ և մետ» առակը: Երբ արծիվը տեսնում է, որ իրեն խոցած մետի փետուրը հենց իրենից է, տխուր մտածում է. «Վայ ինձ, զի յինէն է ահա պատճառ սպանման իմոյ»: Ներքին միաբանությանն ավելանում է գոյության մյուս կարևոր հիմունքը՝ ուժը, միշտ իրենց խոհական ու քաղաքական ենթաշերտերով: «Առիւծ և աղուէս» առակում ասվում է, որ երբ բոլոր գազանները գալիս են շնորհավորելու առյուծի կորյունի ծնունդը, և աղվեսը փորձում է ծաղրել, թե սա՞ է ընդամենը արքայի զորությունը, որ մի ձագ է ծնել, առյուծը հանդարտ պատասխանում է. «Այո, մի կորիւն ծնանիմ, բայց առիւծ ծնանիմ և ոչ աղուէս քան զքեզ»:

Այգեկցու առակների ոճամտածողության մեջ, անկախ կանոնաքարոզչական, խոհական ու քաղաքական ասելիքից, միշտ զգալի է ժողովրդական բառ ու բանի ազդեցությունը, և դա ավելի շեշտվում է այն գործերում, որոնց բովանդակությունն արտացոլում է *աշխատանքի ու սոցիալական հարաբերությունների* խնդիրներ: Ժողովրդի համար գոյության ամենամեծ բարոյականությունը արդար աշխատանքն է, որը չի հանդուրժում անազնիվ ու զարտուղի ճանապարհ, և միշտ պատժվում է նա, ով փորձում է դա անել: «Դրացի և լեզուահատ եզն» առակում ասվում է, որ հարևանի հորթը գողացած և խորամանկորեն նրա լեզուն կտրած ու այդ խաբեբա նշանով եզան տեր դարձած մարդը պատժվում է ըստ արժանվույն, թեպետ ամեն ինչ արվել էր աշխատանքի միջոց ունենալու համար. վարի ժամանակ «խռտան եզինք, և նա անկաւ առաջի խոփոյն և ցցեցաւ խոփն ի փոր նորա թափանցիկ»:

Ընչաքաղցության մերժումը, ժողովրդի պատկերացմամբ, աշխատանքն է իր մաքրագործող ուժով, և այսպիսի խնդիրներին առնչվող առակները կենսունակ են մինչև հիմա: «Կտակ վասն գանձի» հայտնի առակում հայրը մահից առաջ ասում է, թե այգում մեծ գանձ ունի պահած, բայց չի նշում տեղը: Եվ «սկսան որդիքն ջանալ մեծաւ աշխատութեամբ և խորագոյն վարէին»։ այգին բարգավաճում է և մեծ հարստություն բերում նրանց, քանի որ աշխատանքն ինքն արդեն գանձ է: «Եզն և ձի» առակում, երբ ձին հպարտանում է, թե իրեն զուգում են «ոսկով և արծաթով և բազմին ի վերայ ին» թագավորն ու իշխանները, եզը ստիպված հիշեցնում է, որ եթե ինքը չաշխատի, ձին և թագավորն ու իշխանները կմեռնեն. «Տուցանէ առակս, թէ մարդ կայ, որ աշխատի քան զեզն, և մարդ կայ, որ հանապազ զձի հեծնի և աւեր ածէ աշխարհի»։ Նկատելի քաղաքական ու մանավանդ սոցիալական հնչողությունն ավելի է ընդգծվում «Եկեղեցի և ջրաղաց» առակում, որտեղ նույն ասելիքն ամփոփվում է ավելի սուր բարոյախոսականով. շինականը, հասարակ մարդիկ «աշխատին և դատին, որպէս մեղու, և թագաւորք և իշխանք...զվաստակս նոցա ուտեն»:

Բնական է, որ և առակագիրը, և ժողովուրդը երազում են չարը պատժելու արդար դատաստանի մասին: «Առիւծ և գայլ և աղուէս» առակում, երբ այս ընկերները որսում են խոյ, մաքի և գառ, և գայլը առաջարկում է ըստ արժանվույն բաժանել՝ խոյը առյուծին, մաքին իրեն և գառը աղվեսին տալով, իսկ առյուծի ծանր ապտակից հետո

«կրկնվեցան աչք նորա», ուստի աղվեսը շտապում է «արդար» բաժանում անել՝ երեք որսն էլ առնուծին տալով՝ որպես նախաճաշ, ճաշ և ընթրիք, ու ասում, թե «աչք գալլուն ուսուց զիս», բարոյախոսականը գուցե և փոքր-ինչ հենվում է հակափաստի վրա՝ շեշտելով, թե այսպես չէր լինի, եթե արդար դատաստան արվեր. «Ցուցանէ առակս, թե բազում չարագործք խրատին և թողուն զչարիս, յորժամ թագաւորք և իշխանք կախեն զգողս և զանիրաւս»: Սոցիալ-խոհական բավականին ամփոփ եզրահանգում է արվում «Իշխան և այրի» առակում, երբ դաժան իշխանի երկար կյանքի համար աղոթող կինը հետո բացատրում է. «Քո հայրն վատ մարդ էր, ես անիծեցի, նա մեռաւ, դու նստարի նորա տեղն՝ այլ խիստ չար. կու վախիմ, թե մեռանիս, նայ քո որդին այլ խիստ լինի չար»: Որևէ բարոյախոսականի կարիք չկա,- դրանք բացակայում են ժողովածուի առակների զգալի մասում,- քանի որ ամեն ինչ ասված ու ընդհանրացված է շատ դիպուկ:

Առակներում կարևոր տեղ է տրվում ժողովրդական *հումորի ու հնարամտության* ուժին, ինչը ընդլայնում է ժանրի բովանդակային և գեղարվեստական շրջանակները: Հնարամտությունը մի դեպքում դրսևորվում է որպես ճակատագրի հարվածներին ենթարկված, անելանելի պահի մեջ գտնվող մարդու ինքնափրկության միակ ելք: «Ամենագետ մարդը» հեքիաթ-նովելում, որ այստեղ որպես առակ է ներկայացված, պատմվում է, որ թագավորի կառուցվող աշտարակն անընդհատ քանդվում է, և իմաստունները խորհուրդ են տալիս պատի մեջ դնել ամենատգետ մարդուն: Մտածում են բերել հովվին, ով տարիներ ապրում է մարդկանցից հեռու, բնության մեջ, միայն իր ոչխարների հետ: Հակադրվում են մարդկային հարաբերությունների ոչ բանական ձևերը և բնությունն ու նրա անաղարտությունը կրող մարդը, գրականությունը տեսնում է մարդկային հոգեբանական նոր շառավիղներ, առաջարկում նոր լուծումներ: Ոչխար կթող հովիվը թագավորի մարդկանց ասում է, որ երբեք գյուղ կամ քաղաք չի գնացել, մարդկանց հետ գործ չի ունեցել, թագավորն ինչո՞ւ պետք է իրեն կանչի: Հետո նույն պարզ բարեհոգությամբ հյուրասիրում է իր փաստացի դահիճներին, նրանցից իմանում հրավերի բուն պատճառը և բնության ու կյանքի շատ գաղտնիքների խորքային իմացությամբ եզրակացնում, թե «յիմարք և տգետք այնք իմաստունքն են, որք այդ ընտրութիւնդ են արարեալ»: Եվ բնության ու աշխատանքի մարդն է ճշտում խելքի ու անխելքության սահմանները, պարզում

մարդկային հարաբերությունների ինչ-ինչ խորշեր: Հովիվը խորհուրդ է տալիս ամենատոգետ մարդուն գտնելու համար խլել զորապետի ունեցվածքը, ի ցույց բոլորի տանջել նրան, հայտարարել, որ սպանել են, և ով կամենա, կարող է հանձն առնել այդ պաշտոնը, տիրել զորապետի ինչքին ու իշխանությանը: Երբ հայտնվում է մեկը, նրան հարցնում են, թե չի՞ տեսել՝ ինչպես վարվեցին նախկինի հետ, և «նա ասե՛լ այո տեսի. բայց ես այլ աղէկ առնեմ, որ զերդ զայն չլինեմ»: Սա է մարդու կարճամտության հայտնի դրսևորումներից, գուցե և մեղքերի ակունքներից մեկը, երբ մտածում ես, թե իշխանությունն ու վայելքը միշտ քոնն են լինելու, իսկ պատուհասն ու պատիժը քեզանից հեռու են:

Հնարամտությունը, այսպիսի լուրջ խոհական դիտարկումների փոխարեն, երբեմն շաղախվում է հումորի հետ, և այս դեպքում ևս ուժեղ է ժողովրդական մտածողության կնիքը: «Փոխ տալ առանց վկայի» զրույց-նովելում մարդկային հարաբերության մի ուրիշ դրսևորում է: Առանց վկայի պարտք վերցրած մեկը հրաժարվում է այն վերադարձնել: Գործը քննելիս դատավորը պարզում է, որ այդ պահին որևէ հիշարժան բան չի եղել, ուղղակի նստել են մի քարի վրա և հաշվել գումարը: Դատավորի հարցին, թե «կարե՞ս զքարն զայն բերել», պարտք տվողը, դրամը ետ ստանալու բուռն ցանկությունից մղված, վազում է՝ կատարելու պահանջը, իսկ պարտապանից դատավորը նրբորեն կարողանում է իմանալ, որ նա չի կարող անգամ շարժել քարը: Ամեն ինչ պարզ է, ինչպես դատավորի եզրակացությունը. «Գնա և տուր զիւր դրամն յինքն, զի դու եղեր վկայ, որ պարտիս»: Հումորը երբեմն առակներում ձեռք է բերում պարզապես կենցաղային զավեշտի դեր, ուր անկարևոր են բարոյախոսությունն ու խրատը: «Ծուհւոյ տղա» առակում ասվում է, որ մի տղա դրամ է գտնում, մի մարդ փորձում է խաբել ու առնել այն: Տղան առաջարկում է էշի նման խմնչալ, որ տա, և դրանից հետո ասում է. «Դու էշ խելօքդ գիտես, որ այս կարմիր դեկան է, և ես ո՞չ գիտեմ»: «Յիմար և ձմերուկ» առակում պատմվում է, որ անտեղյակ մեկը ձմերուկը գնելով որպես «հնդի իշու ձու», տուն է գնում, ճանապարհին ձմերուկը գլորվում է և ընկնում թփերի մեջ, որտեղից մի մապաստակ է փախչում, «իսկ նա կարծեաց, թէ բեկաւ ձուն և էշն ելեալ փախչէր. և ի հետ մտեալ ծայնէր մապաստակին. ա՞յ էշ հնդացի, վայ ինձ, մի փախչիր»: Հումորին բնորոշ միանությունը ձեռք է բերում նաև սատիրիկ ենթատեքստ:

«Աղուէս և որսորդք» առակում, երբ իրեն հետապնդող որսորդներին աղվեսը խնդրում է ասել, թե ինչո՞ւ են նեղում, և սրանք պատասխանում են, որ մորթին պիտի հանեն, աղվեսը բացականչում է. «Տէր Աստուած, գոհանամք զքէն, որ այս է խնդիր սոցա, ապա ես գիտէի, թէ գաւառիս հաւի կցող կամէին դնել կամ ճիտանոցի հայրապետ»:

Հունորն ու ծաղրը ակնառու են Վարդանի ժողովածուում ոչ քիչ քանակ կազմող այն առակներում, որոնցում ցուցադրվում են հոգևորականի թերությունները: Մասնավորապես անգիջում ծաղրի են ենթարկվում կեղծիքը, շահանդությունը, անբարոյականությունը: «Գող քահանայ և այրի» առակում պատմվում է, որ քահանան մի կնոջից գողանում է կովը և թաքցնում եկեղեցու բեմում՝ վարագույրի հետևում: Կինը գտնում է կովը և ասում. «Ով գարշելի, զքեզ կով գիտէի, և արդ զքեզ պատարագող ո՞վ արար»: Երգիծանքը նույնքան խիստ է ու դաժան »Սիայնակեաց և գամփռ շուն» առակում, ուր ասվում է, թե գիշերը հոգևորականը ահաբեկվում է շանից և խոստովանում Աստծուն, թե այսքան ժամանակ ապրել է անբարոյական վարքով «և ոչ զարհուրեցայ ի քէն, և այսօր ի գամփռ շանէն վախեցայ և փախուցեալ ոչ կարացի շնալ»: Կամ «Կաշառառու քահանայ» առակում թռչունները խոստովանում են, թե մուկ ու գորտ են որսացել և կերել, քահանան այդ մեղքի համար նրանց թողություն չի տալիս, բայց դա իսկույն անում է, երբ կաշառք է ստանում, «և հաղորդեաց զնոսա»:

Երբեմն քննադատությունը դուրս է գալիս քահանայի զուտ անծից և հասնում այլ ընդգրկման: «Աղքատ և երէց և Աւետարան» առակում պատմվում է, որ ժամերգության ընթացքում քահանան կարդում է Ավետարանի խոսքերը, թե «մերկ էի, և զգեցուցէք զիս, քաղցեալ էի, և կերակրեցէք զիս»: Անծրևից թրջված ու քաղցած աղքատը վերջում մոտենում է քահանային՝ հուսալով, որ սա կկատարի Ավետարանի պահանջը: Իսկ երբ քահանան «եթող զաղքատն անդ», նա Ավետարանը տարավ և «եղիր ի ջուրն և քար մի ի վերայ», և հետո բացատրեց. «Սուտ բաներ կան մէջն», «Եւ երէցն ամօթալի եղև»: Ցավով նկատելով որոշ հոգևորականների մեջ այսպիսի անկումները՝ առակները խիստ են նաև ժողովրդի հավատի կորստի նկատմամբ, և սա անուղղակի հաստատում է Բագրատունյաց թագավորության կործանումից հետո հավատքի ու բարոյականության անկումների ընդհանուր բնույթը: «Երէց և ժողովուրդ» առակում գյու-

դի «սաղմոսասեր» ու բարեպաշտ քահանան ոչ մի կերպ չի կարողանում օտարված ժողովրդին եկեղեցի տանել, բոլոր միջոցներն անգործ են թվում, և նա մի օր խենթ է ձևանում: Ամբողջ ժողովուրդը՝ «այր և կին և տղայ մեծ և փոքր», շտապում են եկեղեցի՝ տեսնելու երեցի խենթությունը: Եվ դառնացած քահանան ստիպված է լինում ասել. «Ով մոլորեալ, քանի որ սաղմոսէի և աղօթի և ժամ ասէի, նայ սատանայ կապել էր զսիրտն ձեր և քարացուցել, որ դժար թուեր ժամ գալն, և այժմ սատանայի ծայնն եկիք շուտով լսել և ծիծաղել»: Եվ նա «ձգեաց գփիլոնն և գնաց ի գեղէն»:

Կերպարները, ժանրային համադրականությունը. Վարդանի ժողովածուի ընդգրկումն բովանդակությունը բերում է նաև առակային կերպարների բավականին հարուստ աշխարհ, ինչը տեսանք վերևում՝ առյուծ, գայլ, էշ, աղվես, այծ, ագռավ, խեցգետին, մրջյուն, աղավնի, կաքավ, մուկ, ուղտ, խոզ և այլն, որոնք ընդհանրացնում են մարդկային բնավորության ինչ-ինչ կողմեր, որը, սակայն, չի խանգարում, որ առակների հերոս դառնա նաև մարդը՝ որպես հասարակական տարբեր խավերի ներկայացուցիչ: Ժողովածուն «Աղուեսագիրք» ևս կոչվել է գուցե նաև այն պատճառով, որ հերոսների մեջ շատ հաճախաբար է աղվեսը, և նա է, որ ընդհանրացնող իր հատկանիշից՝ խորամանկությունից բացի բերում է մարդկային բնավորության այլ կողմեր ևս. «Աղուես գետատար», «Բազմարուեստ աղուես», «Գայլագռա՝ պանիր ի կտուցն և աղուես», «Աղուես և խեցգետին», «Առիւծ և գայլ և աղուես», «Աղուես և կաքաւ», «Աղուես և ուղտ՝ մերձ ի մահ», «Վարազ և աղուես», «Չկնորս գայլ և աղուես», «Աղուես և թրթատար գայլ», «Խօսող աղուես և շուն», «Առիւծ և աղուես», «Աղուես և օձ», և այլն:

Աղվեսը ընդհանրացնում է մարդկային խորամանկությունը, նենգությունը, անգամ միամտությունը և այլ գծեր: Նա իր խորամանկությամբ անընդհատ պատժում է չար ու ընչաքաղց գայլին: Խորամանկության ցինիկ և հումորային արտահայտություն կա, օրինակ, «Աղուես և գայլ» առակում, ուր հորի մեջ պանիրը ուտելու ցանկությամբ աղվեսը թակարդն է ընկնում, հետո խորամանկորեն թակարդի մեջ է գցում գայլին, դուրս գալիս ու բարձրանում դարավանդը: Իսկ գայլի ողբին, թե անտեր մնաց փոսի մեջ, ցինիկաբար պատասխանում է, թե ինքն է անտեր, որ հենց այնպես մենակ սարն է ելնում, «Թէ չէ քեզ հիմա հազար տէր գայ»: Նենգությունն ընդգծվում է «Աղուես և

ուղտ մերձ ի մահ» առակում, ուր մահամերձ ուղտի հարցին, թե ինչո՞ւ է եկել, աղվեսը պատասխանում է, «թե մեռանիս, ես ուտեմ զմիս քո»: Իսկ երբ ուղտը հիշեցնում է, թե իր պարանոցը երկար է, «և հոգին իմ ուշ ելանէ», աղվեսը նույն նենգությամբ ասում է. «Բայց ես կարի համբերող եմ ազգաւ»: Աղվեսի մեջ նաև ուղղամտության, անզամ ազնվության հատկանիշներ են երևում «Աղուէս և օձ» առակում: Որպես ընկերներ՝ նրանք փորձում են անցնել գետը, և աղվեսը օձին օգնում է՝ փաթաթելով իր վզին: Օձը մտածում է օգտվել առիթից և խայթել նրան: Գործում է աղվեսի ճկուն միտքը, խնդրում է, որ հրաժեշտին թույլ տա համբուրել ընկերոջ երեսը, «և աղուէսն էառ զվիզն ի բերան, և այլ ճար ոչ կար խայթելու»: Ափ հասնելով սատկած օձին գցում է գետին, թաթով ուղղում և հաստատում ընկերական ուղղամտության արժեքը: Առակների կերպարային այլ ընդհանրացումներ կարելի է տեսնել ինքնուրույն:

Վարդան Այգեկցու ժողովածուին բնորոշ որակներից մեկն էլ այն է, որ առակը ներկայանում է ժանրային համադրականությամբ, և արդեն բերված օրինակներում էլ հանդիպեցինք առակ-նովելի ու գրույցի, առակ-հեքիաթի տեսակներ, երևույթ, որ ինչ-որ չափով նկատելի էր Գոշի առակներում ևս: «Երեք բան իմաստասիրի» հեքիաթ-առակում հերոսի ճակատագրի շատ կողմեր կապվում են իմաստուն խորհրդատուի երեք խրատների հետ՝ որ լավ օրը վատին չտա, որ ամենքի հետ ճանապարհ չգնա, որ ինչ տեսնի, ուրիշին չասի: Հետո սկսվում է հեքիաթ-արկածին բնորոշ և գործում դեր ունեցող պատահականությունների շարքը, ուր հերոսին միշտ փրկում են այդ խրատները: Նրա հմայքով ու խելքով հիացած թագավորը որդեգրում է նրան, և սկսվում են պատահական դեպքերի փորձությունները: Թագավորը մի անգամ նրան ուղարկում է բերելու մատանին, որ մոռացել էր ննջարանում: Այստեղ տեսնում է, «զի ննջեալ կայր նայիպ մի ի յանկողին թագուհուն»: Ոչ ոքի ոչինչ չի ասում, բայց այդ զորապետի և թագուհու չարախոսությունից հետո թագավորը ստիպված է լինում վտարել նրան՝ մի հատուկ գրությամբ, ուր պահանջվում է հասցեատիրոջից՝ սպանել գրաբերին: Նույն պատահականության բերումով թուղթը տանում է զորապետը և դառնում իր իսկ չարագործության զոհը: Հեքիաթի սյուժետային անցումներով պարզվում են բոլոր դավերը, չարը պատժվում է, հերոսը թագավոր է դառնում: Ժողովածուում ուրույն շարք են կազմում անզգամ կնոջ մասին հեքիաթ-նովելները՝

«Այր և լեզուանի կին», «Անգգամ կին» և այլն: Այստեղ կենցաղային վիճակները արկածի մեջ են դնում ամուսնուն, ում կինը «հանապազ անհանգիստ պահեր և տանջեր», և միշտ ավարտը լինում է երջանիկ՝ ոչ քիչ դեպքում սյուժեի հումորային անցումներով:

Այսպիսով՝ առակը բանահյուսական ծագում ունենալով՝ հեղինակավոր իմաստնությամբ ուսուցանելու կոչում ունի և դրանով հարազատ է Միջնադարի աշխարհայեցողությանը, ուստի կիրառվել է նաև կրոնաքարոզչական խոսքի մեջ, ձեռք բերել կանոնական գործառույթ: Անկախ այն բանից, որ Մխիթար Գոշը մշակում ու խմբավորում էր առակները, իսկ Վարդան Այգեկցու ժողովածու նրանք թափանցել են ժողովրդական բառ ու բանի հախուռն ազատությամբ, իրենց կանոնական դերակատարմանը զուգահեռ՝ հարուստ բովանդակային ու կերպարային գրական ընդգրկումներով սկիզբ են դրել ինքնուրույն գեղարվեստական արձակին, կարևոր քայլ են արել մարդկային հարաբերությունների բազմաճյուղ արտացոլումների և հայ գրականության աշխարհականացման մեջ: Իսկ գրականության թեմատիկանոտիվային համակողմանի աշխարհականացումը կապվում է 13-րդ դարի հետ, որի սկզբին է առնչվում նաև Այգեկցու ստեղծագործությունը: Աշխարհականացումը ինքնատիպ առաջընթաց է ունենում 13-18-րդ դարերի քնարերգության մեջ՝ ի դեմս տաղի ժանրաբովանդակային սահմանների ընդլայնման:

ԺԳ - ԺԸ ԴԱՐԵՐԻ ՏԱՂԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

13-րդ դարից հայ պետականության փաստական անկումը, Կիլիկիայում որոշ շրջան ձևական գոյությամբ հանդերձ, որ երկարեց վեց դարից ավելի, ցույց տվեց անիշխանության ոչ միայն սոցիալ-քաղաքական, այլև մշակութային անհամաչափ շարժման օրինաչափությունը: Մոնղոլ-թաթարական օրհասը լիովին չթոթափած և թուրքական ու պարսկական լծի տակ կիսված բնօրրանը շնչահեղձվում էր բազում կաշկանդումներից, քաղաքական անօրինակ հալածանքներից, պատմության և գուցե ազգային բնավորության ցավալի փաստ էր դառնում արտագաղթը: Աշխարհի տարբեր անկյուններում ձևավորվում էին գաղթօջախներ, հայոց արարող ձեռքն ու միտքը արագ ինքնահաստատվում էր դրանցում, այդ օջախները դառնում էին ոչ միայն տնտեսական, այլև մշակութային զարգացման կենտրոններ, դրսում տպվեց հայերեն առաջին թերթը, դրսում եղավ հայ տպագրության գյուտն ու բարձր զարգացումը, դրսում էր ստվերագծվում ապագա հայոց պետականության կառուցվածքն ու բնույթը:

Բնօրրանում շնչահեղձվող ժողովուրդը քաղաքական անազատության և տնտեսական ճնշումների մեջ հոգևոր-մշակութային շարժումը զգացնել էր տալիս համալսարանների (Գլաձոր, Տաթև), պատմագրության և կանոնական գրականության ավանդների և մանավանդ քնարերգության ցլանքների մեջ: Գրականության մեջ սոցիալ-քաղաքական ըմբոստացումներին զուգահեռվում էր սիրո և բնության քնարական տրամադրությունը՝ միշտ ուղեկից ունենալով խոհախրատական խոսքի դաստիարակչական ուժը: 16-րդ դարից սկսած՝ հեղինակային բանաստեղծությունը անխուսափելիորեն ենթարկվում էր աշուղական երգի ազդեցությանը, պահպանում նաև միջնադարականության ավանդները և, որպես կանոն, շարունակում մնալ տաղերգուի անհատականության ու արվեստի մեջ՝ դառնալով ընդհանրապես հայ քնարերգության ու մշակույթի կարևոր վավերագրերից մեկը, ինչի հաստատումն են Նահապետ Քուչակի, Նաղաշ Յով-

նաթանի և Սայաթ-Նովայի երգերը: Գրականության մեջ տաղերգությանը աշխարհականացման սկզբնավորողներն են դառնում Ֆրիկը և Կոստանդին Երզնկացին, որոնք հիմնավորում են այդ առաջընթացը՝ որպես մարդու *arsafին* կամ սոցիալական ու քաղաքական միջավայրի և *ներֆին* կամ սիրո ապրումների ու բնության ընկալումների բանաստեղծական ինքնատիպություններ:

ՖՐԻԿ

Կյանքը, խոհախրատական տաղերը. Միջնադարի տաղերգության տաղանդավոր ներկայացուցիչներից է: Անձնական քնարերգության սկզբնավորողներից մեկն է, քանի որ եթե Նարեկացին, իր մասին խոսելով, նկատի ուներ բոլորին, իր մեջ ընդհանրացնում էր բոլոր մարդկանց, ապա Ֆրիկը ընդհանրացումների հասնում է հենց իր իսկ ճակատագրի փաստերով, իր մասին խոսելիս իրեն նկատի ուներ: Ահա և, նրա մասին որոշ կենսագրական իրողություններ քաղում ենք իր իսկ տաղերից: Ծնված պետք է լինի մոնղոլ-թաթարական արշավանքների սկզբին՝ 1230-ական թվականներին, հավանաբար Արևելյան Հայաստանում: Մանկությունից սիրել է ուսումը, լավ ծանոթ էր կրոնական գրականությանը, հրաշալի գիտեր Աստվածաշունչը, թեպետ աշխարհական էր և հոգևոր կոչում չուներ: Եղել է բավական ունևոր, բայց մոնղոլական դաժան հարկահանության պայմաններում կորցրել է ամեն ինչ, ընկել ծանր պարտքերի տակ, անգամ որդուն գրավ դրել («Դրի զին որդին գրաւ»), նրան որոնելու և թափառումների ճանապարհին գերի է ընկել, փրկագնվել մտերիմ մարդկանց օգնությամբ, որոշ ժամանակ փորձել է վիշտը խեղդել խմիչքի մեջ, ի վերջո ապավինել գրականության ու ստեղծագործելու լույսին: Տաղերը այս կերպ իսկապես կերպավորում են հեղինակին ու նրա ճանապարհը: Ֆրիկը մահացել է 14-րդ դարի առաջին քառորդում: Նրա ստեղծագործությունն իր աշխարհիկ և կրոնական ընդգրկումներով պայմանականորեն կարելի է բաժանել հետևյալ մոտիվների. ա) խոհախրատական, բ) քաղաքական, գ) սոցիալական: Այս առումով Ֆրիկը ընդլայնեց *սաղի* ժանրաբովանդակային սահմանները դեպի աշխարհիկ ոլորտներ:

Խոհախրատական տաղերում է, որ Ֆրիկը խրատը հիմնավորում է իր կենսագրության փաստերով և խոսում իր կյանքի մասին: Այս մոտիվը Ֆրիկից մինչև Սայաթ-Նովա հիմնականում պահպանում է կանոնական մույն պահանջներն ու շեշտերը. մարմնական ծգտումների, հարստության մերժում, բարի գործի և հոգևոր առաքելության կարևորություն, մահվան հավասարադատության հիշեցում և այլն: Ֆրիկը ևս մարդկային հարաբերության որոշիչը համարում է Աստվածաշնչյան սիրո ուժը, այդ սերն է որոշում նաև Աստծո վերաբերմունքը մահկանացուի նկատմամբ: «Յաղագս կենդանի սիրոյ առ Աստուած» տաղում հենց այդ հարաբերությունը՝ Աստվածաշնչյան դեմքերի ու դեպքերի վկայակոչման հիմունքներով և հիշեցումով, թե «Քան զամեն ինչ յառաջ սերն է գոյացել, /զինչ որ հօր խոստացեալ սիրով կատարէր», պարտավորեցնում է մարդու աստվածասիրության մղումները, չէ՞ որ դա է ուղին Ադամ-Աբել-Աբրահամ-Իսահակ-Մովսես-Մարիամ-Հիսուս հրաշալի անցումների: Այդ սերն այնպիսի մեծ փառք ու պատիվ է, որ նրան հասնելու կամ այն ունենալու համար «չարին համբերել» պետք է: «Այս համասփիւր ծաղիկն...» սկսվածքով տաղում ծաղկի զուգահեռի մեջ ներկայացնելով Քրիստոսի բուժիչ ուժը (Ձուգահեռը առկա է նաև Գոշի առակներում և այլուր), հիշեցնում է դրան արժանանալու դժվար ու կարևոր ծգտումը.

*Չայս դեղ ով ուզել կամի, թող զուգէ զհւր սիրսն առիւծու,
Թողնու զաշխարհիս տաւրանս ու ելնէ ի լեառն սիրու:*

Այդ սիրուն արժանի չեն լինում մեղավորները, որոնք «աշխարհիս պատրանքին» են տրվում, իսկ մեղքերից ազատվելու ավանդական ուղին զղջումը և ապաշխարանքն է, որը Ֆրիկը հաստատում է «Խրատ բարոյ ի դէմ զղջման» տաղում: Նա ստիպված է լինում միշտ հիշեցնել, որ կա մարմնի և հոգու սեր, և «Մարմնուն սերն, իմ եղբարք, շատ բարակ և՛ երկան կու պիտի, //Յոգուն սերն այնպէս պիտի, որ կենայ ի պատուիրանի» («Վասն սիրոյ հայերէն» տաղը. նկատի ունի «հայրեն» տեսակը): Բնական է խավարից Աստծո խոսքով լույսին մոտենալու պահանջը և դրան հակառակի վտանգը, որ «Ողբանք զղջման ի Յոգի» տաղում հնչում է այսպես.

*Չանացի թ՝ ի լոյս ելնեմ՝ ի խաւարն խիստ մոտեցայ,
Ականջ խաբողին դրի, զԱստուծոյ բանըն մոռացայ:*

Եվ արդեն որոշ տաղերում Սուրբգրյան կանոնների կրկնություններ են («Բանք գովութեան առ Աստուած», «Բան մեկնութեան»,

«Վասն Ադամայ» և այլն)։ «Հայրն է ըսկիզբն, Որդի ծնունդ, //Յոգին բըղխումն է զինչ վըտակ»։ Գնալով խրատը կոնկրետ ու ազդեցունակ է դառնում աշխարհիկ ունեցվածքի անցողիկության և մահվան հավասարադատ ուժի ցուցադրումներով և խոհական դատումներով այն մասին, որ ի վերջո մարդը պիտի միայնակ մնա իրական ամեն ինչի կորստի դեմ։ «Ողբ ի վերայ մահու» տաղի մեջ շեշտում է, թե մեռնողն անգամ ողբացող չունի, նույնիսկ ծառաներն ուրացան, մտերիմները հեռացան իր աղքատ հոգուց։ «Ոչ ծլիմ, ոչ բուսանիմ, գերդ զաղընձած սերմ եմ գերիս»։ Այս վկայումով բացատրվում է նաև Ֆրիկ գրական անունը, որ կիլիկյան հայերենում նշանակում է կրակի վրա այրած-աղանձած դեռահաս ցորեն։ «Ողբանք փոշիմանութեան» տաղում ավելի հստակվում է երկու աշխարհների կամ կյանքերի հակադրության սահմանը։ Առաջինն անիմաստ ձգտումների և կուտակումների աշխարհն է, որ անցողիկ է. այստեղ խրատի ենթատեքստի մեջ առնվում է նաև քաղաքական հնչեղությունը՝ ուղղված թաթարական լծի դեմ։

*Ժողովեցի շաւ մի բարի՝
Ըռզակ արի զինք թաթարի.
...Այն բազային եմ նմանի,
Որ փոքր որսի ոչ հաւանի:*

Կենսագրական հիմնավորում ունեցող այս փաստը ավելի ազդեցիկ է դարձնում խոհն ու խրատը մահվան ամենակարողության և մյուս աշխարհում բոլոր մարդկանց հավասարության մասին, որ՝ «Ձինչ ծնեալ կայ մեռանի, /մահն ամենին հաւսար կու գայ», մա չի խնայում ոչ թագավորին ու իշխանին, ոչ կաթողիկոսին, ոչ մուրացիկին, ոչ ծերին ու երեխային, և բոլորից հավասար փոշի ու ոսկոր է մնում միայն։ Սա խրատելու համար է, որ «Ֆրիկն հանցեղ պարզ է խօսել, /որ ամենայն մարդ իմանայ»։ Ուրեմն՝ պետք է լավ քննել այս կյանքը, «որ բաժանենք զլաւն ի վատէն»։ Հասկանալի է, որ խրատը կանոնական ասելիքի մեջ հաճախ զուգահեռվում է սոցիալական ու քաղաքական խնդիրների հետ։ «Վասն հոգու» տաղում կորուստների ու մեղավորության վախն է անընդհատ իշխում քնարական հերոսի մեջ։ Եվ եթե մարդուց լավի սպասելիք չունի, գոնե առ Աստված հավատն է հուսադրում նրան։

*Կու դողամ զինչ ուռն ի քամուն.
Դի զին որդին գրաւ,*

*Ուստի ճուղաղ գնալուն,
Միթե՞ թագաւորն երկնից՝
Նա բերէ զիմ որդին ի տուն:*

Իսկ «Տաղ հոգեշահ»-ի մեջ կրկին մահվան հավասարադատութեան խրատատու ուժն է, այն սոցիալական հիմնավորումը, թե ոչ մի հարուստ իր հետ ոչինչ չի տանում այն աշխարհի, և նրա դատածը ուրիշներին է մնում.

*Իսկի տեսնել ես կամ լսել,
Ինչ մեծասուն մարդ է մեռել,
Իսկի դեկան իր հետ տարել:
Ինքն ժողովել, և՛ այլք են կերել:*

Խրատը հաճախ որոշակիանում է ինչ-ինչ մարդկային արատների ցուցադրումով, ինչպիսին, ասենք, շնությունն ու հարբեցողությունն են: «Վասն երիտասարդի շնութեան և արբեցողաց» տաղում պահանջում է արդար լինել, Ավետարանին լսել և ոչ թե բերանը «պոծել աղտեղի» ուտելիքով, կամ մեջքը պնդել պոռնկությամբ խառնակվելու համար, թե չէ՝ «ստամոքս արծակ ես զուգել», և մարմինդ միայն գինին է հեշտ պահում.

*Շրթունքդ ծուխ է ժողովել, դագճոսեիր հետ ամենոյ,
Ձեզգուդ մըխել ես չար ու սուս, չես ծանծրանայ յիշոց տալոյ,
Բազուկդդ հասս է և յաղթող վասըն կռուոյ և ծեծելոյ,
Միտքդ ու հոգիդ է խաւարել ի յաշխարհի սուս բաներոյ:*

Այդպիսի կարճամիտ երիտասարդը, մարդն ընդհանրապես, ունեցածը նման «սուտ բաների» վրա մսխելով, զլանում է չնչին բարի գործ անել. «Աղքատըն գայր մերկ ու քաղցած, չը տայր բաժին իսկի հոգու»: «Խրատ ոգեշահ և պիտանի»-ի մեջ ևս բանաստեղծը իր սրտին կոչ է անում վատին չլսել, չարին տեղ չտալ, «Մտօքդ իմացիր աղէկ և քըննէ, տըխմար մի կենալ, //Զուտելն ու խըմելն ատէ, աղօթից ի գատ մի կենալ»: Չպետք է մոռանալ, որ «կուժ ու կթխայ» սիրողի «որդիքն յեզուց մուրան», և թե՛ «Ով աղքատաց բաժին չի տայ», նա այդ բաժինը որդերի համար կպահի: Միշտ պետք է «Մարմին սըրտին լինի ծառայ» հոգու փրկության համար, թե չէ Աստծո երախտիքը կմոռանանք, որով նա ամեն բարիք մեզ է տվել, որպեսզի իմաստնանանք և հասկանանք, որ «մուլքն ու հագինայ» անցողիկ երազ են.

*Բերել տիտի խելքն ի վերայ,
Հինգ զգայաւանքս, որ առ մեզ կայ,
Չորս բնութիւնս՝ որ իմանայ.
Եղուկ նորա, որ ոչ զըղջայ:*

Քաղաքական և սոցիալական մոտիվները. Այս մոտիվների հարցադրումներ, ինչպես նկատեցինք, Ֆրիկը կատարում է նաև խրատի կառուցվածքի մեջ: Քաղաքականը հիմնականում կապվում է թաթար-մոնղոլական տիրակալության և 13-րդ դարում դրա բերած օրհասի հետ, ներառում նաև ներքին իշխանավորների անօրինական քայլերի անդրադարձներ: «Վասն անմիաբանութեան քրիստոնէից» տաղում նա պարզորոշ ընդգծում է.

*Ամենքն ատողք են միմեանց,
Վասն այն օտարք զմեզ կոխեն.
Գէմ քրիստոնեայք մեծ մեղք ունեն,
Որ հանց յերկար դար (տանջանք) կու քաշեն:*

Այս աշխարհի հարստության անցողիկությունը կապելով նաև քաղաքական անապահովության հետ և խրատի մեջ ևս հիշեցնելով, թե իր «Ժողոված» շատ բարիքներ թաթարն է տարել՝ «Ընդդէմ ֆալաքին և վասն բաղդի» հայտնի տաղում Ֆրիկն ավելի է ամբողջացնում քաղաքական դիտարկումները: Նախ դժգոհում է, որ ճակատագրի «չարիք» վատի տունը ոսկով է ծեփում, իսկ լավին վտարում է երկրից, խոզարած չարժեցողին ձիավոր է զուգում, իսկ ճշմարիտ մարդկանց տունը առանց բահի քանդել տալիս, անգետներին ապահովում է, իմաստուններին սար ու ձոր գցում: Հավերժական ու դառն այս ճշմարտությունները բարոյական ծածկույթի տակ հավասարապես ունեն ինչպես սոցիալական, այնպես էլ քաղաքական իմաստներ: Եվ դա ակնհայտ է շարունակության մեջ. ճի՞շտ է, թե՞ սխալ, որ ճակատագիրը այսօր ում սիրում և ոսկե աթոռին է դնում, վաղը «մոխրաւոր» հողին է հավասարեցնում: Իսկ այս խոհական ընդհանուր դիտարկումների մեջ կտրուկ է դառնում քաղաքական ըմբոստացումը.

*Հիմիկ դըժարեց բանես, որ թաթարն եղավ թագաւոր,
Չըրկեց զամենայն աշխարհըս և զողերն եղիր մեծաւոր:*

Բովանդակության ազգային-հասարակական հնչեղության առումով որևէ բան չի մեղմվում, երբ ֆալաք-ճակատագիրը իրեն «ծուռ

դատաւոր» համարող բանաստեղծին «անգէտ հալւոր» է կոչում և բացատրում, որ այդ ամենի տնօրինությունը կապվում է Արարչի հետ, իսկ ինքը ընդամենը կատարող է:

Քաղաքական ասելիքը ավելի որոշակիանում է «Վասն Արդուն ղանին և Բուդային» ծավալուն տաղի մեջ: Այստեղ ևս քաղաքական հարաբերությունների մեջ նկատելի սոցիալական երանգը բարոյական գնահատականի է ենթարկվում: Հայերի նկատմամբ բարեհաճ ընկալված մոնղոլ Արդուն խանի դեմ նրա իսկ հովանավորած զորապետերից մեկի՝ Բուդայի ապստամբությունը ինքնին նաև բարոյական իմաստ ունի, ինչը հուշում է տաղի սկիզբը՝ «Բուդա, դու ո՞նց կամիր նենգել, //Աստուածաղիի թագաւորին», նրան, ով «զքեզ ի վեր քաշեց», և մոռացար, որ «Ով անմեղաց հոր կու փորէ, //Ինքն անկանի ի մէջ գբին»: Թեպետ բանաստեղծության հիմքում իրական փաստ է, բայց չի կարևորվում դեպքի նկարագրությունը, այլ քնարական խոհի մեջ իշխում է քաղաքական ու բարոյական գնահատականը, որը ի վերջո հանգում է կոնկրետ ազգային հոգսին: Բուդայի հարկահանները («մասասչիք») Հայոց աշխարհը թալանի ու ավերի են ենթարկել, նույնիսկ պարծենում են, որ այրիներին ու որբերին են զրկում, ոչինչ և ոչ ոքի չեն խնայում: Նրանք արժանի են ամենադաժան պատժի՝ մեզ հասցրած օրհասի համար.

*Գեմ չի մնաց լեռներ ու դաժժ,
Որ մասասչիքն չկոխեցին...
Քըասն սարի դար ֆաւեցա՛մ,
Որ հալեցաւ ոսկր ու մորթի:
Լոկ շընչաւոր ենք մնացել,
Խելք, զգայաւմք ի մեզ չեւկին:*

Նշանավոր «Գանգատ»-ում արդեն քաղաքական վիճակի ընդհանրացումը և բողոքը տարժամանակյա և համատարածական բովանդակություն է ստանում՝ հասնելով նաև երկնային արդարության ոլորտներ: Եթե բոլոր մարդիկ նույն Ադամից ու Եվայից են ծնվել, ապա ինչո՞ւ են ատում իրար, կռվում, կոտորում միմյանց: Աստված ինչո՞ւ է մեր երկիրը «Մահմէտին» ու սատանային հանձնել, մեզ խաչել այս երկրի վրա.

*Որքա՞ն ֆակեն եկեղեցի,
Քանի՞ շինեն լոկո՞ մզկիթներ,
Որքա՞ն ճանջեն զմեզ յաւախարհի,
Եւ կեղեքեն զկեանս մեր յայժմի:*

Չէ՞ որ մենք էլ մարմին ենք և ոչ թե պղնձե արծան, եղեգն կամ խոտ չենք, որ կրակի տված խանձեն: Որքան էլ հասկանալի է, որ դա Աստծո բարկության արդյունք է և պատիժ մեր գործած մեղքերի համար, բայց՝

*Արդ եթե չենք ինչ յիշանի,
Եւ կամ չունինք գործ ինչ բարի,
...Նա դու ջընջէ զմեզ մէկ հետի,
Որ քո բարի սիրելի հանգչի:*

Այս մարտական գանգատը անցնում է նեղացածության համեմատաբար խաղաղ հոգեվիճակի, քանի որ ի վերջո փրկության ելքն էլ պիտի անսալ և հիմնավորել Արարչի բարի կամքով:

Սոցիալական մոտիվը ևս ներկայանում է ընդհանրացումների և որոշակիության նույն հարաբերությամբ: Դեռևս իր խոհի ու խրատի մեջ Ֆրիկը, ինչպես տեսանք, հաճախ էր ելնում սոցիալական հիմունքներից՝ ցույց տալու համար, որ ինչքան էլ շահի ու հարստության հետևից ընկնենք («Բուռն եմ ածել ես աշխարհի, //Որ կու վազեմ հետ շատ շահի»), չպիտի մոռանանք, որ ոչ մի «մեծատուն» մեռնելիս իր հետ ոչինչ չի տանում, ուստի պետք է արդար ապրել և հոգու փրկության մասին մտածել: Խոհի, խրատի և սոցիալական հարցադրումների համադրությամբ է կառուցված «Ի վերայ եղբայրասպանին» ավանդազրույցը: Մուտքն ակնհայտ ժողովրդական բառ ու բանի կնիք ունի.

*Դարդաս մի կայր Մըսայ երկիրն,
Որ իր նըման իսկի չի կայր,
Երկու եղբայր ի հոն կային՝
Ի մէկ հօրէ, մօրէ եղբայր:*

Իր նմանը չունեցող դարպաս-պալատի տերերը հարազատ եղբայրներ էին, բայց անգամ ամենագոր արյունակցական կապը երբեմն նահանջում է ոսկու խաթարիչ ուժի դեմ, որ անբնական է և ոչ բանական: Մի անգամ ոսկեպատ բաղնիքում, ուր վարդաջուր էր հոսում, եղբայրներից մեկը, այդ ոսկուց ու նրա հետ կապված «անցաւոր մլքից» կուրացած, որոշում է սպանել մյուսին՝ վստահ, որ հարըստությունն ավելի լավ է, «քան զքեզ հարիւր հազար եղբայր»: Հանկարծ լեզու է առնում պատի աղյուսներից մեկը և փորձում դաս տալ.

*Յէ՞ր կու մորթես զայդ քու եղբայրդ,
Այս անցաւոր մըլքիս համար:*

Ստիպված է լինում հիշեցնել, որ ինքն էլ մի ժամանակ մեծ պարոն էր՝ «մէկ հազար բերդի» և «անհաշիւ ձի ու ոչխարի» տեր, բայց մահից հետո իրեն էլ բոլորի նման դատարկ հողին հանձնեցին, հեղեղը հողը քշեց ծովը, ալիքը դուրս նետեց, «Վարպետ մի եկաւ ու զիս էառ, //Տարաւ սիրուն կարաս շինեց», մի օր կոտորվեց, աղբանոցը նետեցին, աղբի հետ արտը տարան, ուր «խոփն ի դուրս ձգեց», և մի վարպետ էլ աղյուս սարքեց: Ավանդագրույցի մեջ հողից ծնված ու կրկին հողէ աղյուս դարձած մարդու այս իրական ու խորհրդանշական ճանապարհը կարող է ընկալվել իր մեջ ունեցած ենթատեքստային իմաստությամբ ևս. ծով-վայելքով դեպի արատ-աղբանոց և խոփ-աշխատանքից հետո՝ կառույցի մասնիկ: Այս տպավորիչ ուղին ու խորհուրդը, անշուշտ, պիտի իր ազդեցությունը թողներ և ստիպեր եղբորը՝ հրաժարվել մտադրությունից:

«Գանգատ բանք վիճման ընդ ամենագօրին Աստուծոյ» երկը, որ Ֆրիկի բոլոր վեճերի ու ընդհանրացումների ամփոփագիրն է, սոցիալական շեշտադրումների հասնում է ընդգրկուն շառավիղներով: Նախապես հասկանալով, որ իր գանգատն ու վեճը կտրուկ են լինելու և ընդգրկելու են շատ ոլորտներ՝ Ֆրիկը, բնական է, որ սկսում է Աստծո՝ արդար ու ողորմած լինելու ընդգծումով, որը միայն իրավունք է տալիս իրեն՝ գնալ նման հանդգնության.

*Ասուած արդար և յիրաւի,
Եւ ողորմած յամենայնի,
Առ քեզ հանդէս գամ ի վէճի,
Թէ դու լըսես քո ծառայի:*

Կասկածն սկսվում է Ադամի ու Եվայի դրվագից, թե ինչպե՞ս են նույն նախահորից ծնվել տարբեր արտաքին ու գույն ունեցող, տարբեր լեզուներով խոսող այսքան շատ ազգեր, որոնք դեռ նույնիսկ թշնամի են իրար: Այնուհետև վերոհիշյալ քաղաքական հարցադրումներից հետո գանգատը շարունակում է, այսպես կոչված, բնական անհավասարությունների մերժումով, «Որ մէկն ապրի տասն տարի, //Մէկըն հարիւր այլ աւելի», մեկի մինուճար զավակը մեռնի, մյուսի տասը երեխաներից ոչ մեկին ոչինչ չպատահի: Անհավասարությունների այս մերժումը ի վերջո ձեռք է բերում սոցիալական բովանդակություն, և Ֆրիկի հայտնի տողերը, շատ այլ արդիական ընդհանրացումների հետ, խնդրի ուսումնաստվական ուժը պահպանում են միշտ.

*Մէկն ի տաղանց տարնորդի,
Մէկն ի հարանց մուրող լինի.
Մէկին հազար ծի ու ջորի,
Մէկին ոչ ուլ մի, ոչ մափի.
Մէկին հազար դեկան ոսկի,
Մէկին ոչ փող մի տըղնծի...
Մէկին հարամըն յաջողի,
Մէկին հալալն կորուսի...*

Խոսքի այսքան համարձակ ու կտրուկ բնույթը մեղմելու փորձ է արվում՝ խնդիրը նաև բարոյական ոլորտ տեղափոխելով և Աստծո արդարադատության էթիկական իմաստը ընկալելու ջանքով. Աստված այսպես է արել, որ մեծն ու փոքրը ճանաչվի՞, բախտավորը հայտնի լինի, իսկ «անբաղտի լեղին պատռի՞»։ Բայց սուր, ակնհայտ հակադրության գնահատականը, միևնույն է, չի մեղմվում. եթե թագավոր է կամ արքունի իշխան, բայց չունի «Եւ ոչ շընորի խօսակարգի, //Նայ, թող հեղեղըն ըզնա տանի, //Քարէ կարկուտն այլ աւելի», իսկ եթե շնորհք ու խելք ունի, ապա ինչո՞ւ է լինում այնպես, որ՝

*Գայ և կանգնի կրսեւ դասի,
Անժուֆ, անժնորհֆ և անյարգի:
Բաղդընւորն գայ ծոճկըսալի,
Գայ և նըստի յաւագ բարձի,
Լուծն ի փորին թէ շուրջ անցնի,
Ոչ զալելու մի չի դիտնի:*

Միշտ արդիական հնչեղություն ունեցող այս ուժեղ դիտարկումները Միջնադարի մտածողը պիտի ավարտի Աստծո կամքի արդարացիության ու հավերժության շեշտադրումով և իր ապաշխարալից մեղայականով.

*Ես քեզ մեղայ երկնաւորի՝
Տեառն Աստուծոյ աղեղ, մեծի.
Քո դասասանն է յիրաւի,
Տէր, քո կամացն է աշխարհս լի:*

Բայց, միևնույն է, մարդը արժևորել է իրեն նաև որպես սոցիում, և ակնհայտ ինքնահաստատման այս ընթացքը զարգացման բազմաճյուղ միտումներ պիտի դրսևորի մինչև նոր ու նորագույն գրականություն:

ԿՈՍՏԱՆԴԻՆ ԵՐԶՆԿԱՑԻ

Կյանքը և միջավայրը. Գրականության հերոս հաստատվող մարդը ինքնաճանաչման ու ինքնաբացահայտման է գնում սիրո և բնության, դրանց կապի ընկալումներով ևս: Հայ գրականության առաջին սիրերգակը Կոստանդին Երզնկացին է, ում ծնունդն ու գործունեությունը կապվում է յուրօրինակ վերելք ապրող մի քաղաքի հետ: 13-րդ դարի Երզնկան, չնայած հայ պետականության փաստական կորստին, մոնղոլական արշավանքներին և քաղաքական ու տնտեսական անկումներին, դարձել էր արհեստավորության և առևտրի խոշոր կենտրոն, ապրում էր նաև մշակութային աշխույժ կյանք: Այդ տեղաշարժերի յուրօրինակ արձագանքն են եղել երկու նշանավոր դեմքեր՝ Յովհաննես (Պլուզ) Երզնկացին և Կոստանդին Երզնկացին: Առաջինը հայտնի գիտնական էր՝ իմաստասեր, տիեզերագետ, մատենագիր, մանկավարժ ու հասարակական-քաղաքական գործիչ, գրել է նաև խոհական բնույթի տաղեր ու հայրեններ: Երզնկայի արհեստավորական ծաղկուն համքարությունները համախմբվում են ըստ ճյուղերի, և 1280 թ. ստեղծվում են «եղբայրություններ», որոնք կազմում են իրենց կանոնադրությունը՝ «Սահման և կանոնք»: Դրա հիմնական հեղինակը Յովհաննեսն էր, որն այն հասցեագրում էր «տղայահասակ մանկանց աշխարհականաց»: Ակտիվ դերակատարում է ունեցել նաև Կոստանդինը, որի կյանքում, ինչպես կտեսնենք, «եղբայրությունները» կարևոր դեր են խաղացել: «Սահման և կանոնք»-ը հաստատում-կանոնավորում էր ոչ միայն արհեստավորների սոցիալական պահանջները, միասնականությունը, այլև հիմք էր մշակութային շարժումների, հավանաբար ուներ նաև օտարի դեմ համախմբման քաղաքական ենթատեքստեր (երգերում ևս հիշվող «մանկունք», «թուխ մանուկ» հասցեատերերը ազատագրության զինվորի կերպարային կրողներ են):

Կոստանդին Երզնկացու մասին ևս կենսագրական շատ սուղ տեղեկություններ ունենք, ինչ-որ բաներ քաղում ենք իր տաղերից: Ապրել և ստեղծագործել է 13-րդ դարի երկրորդ կեսից մինչև 14-րդ դարի առաջին տասնամյակները: Ծնվել է 1250-ական թվականներին, Մեծ Հայքի Եկեղյաց գավառում, հավանաբար հենց Երզնկայում, որտեղ անցել է նրա ամբողջ կյանքը: Մանուկ հասակից ուղարկվել է վանք, ուսումնառության առաջին շրջանն անց է կացրել Երզնկայից

ոչ հեռու գտնվող Տիրաշենի մենաստանում, որը հայտնի դպրատուն ուներ: Հստակ չէ նաև Կոստանդինի կրոնավոր լինելու հանգամանքը: Հավանաբար նա նպատակ է ունեցել վանական դառնալու, ուսանել և որոշ ժամանակ մնացել է վանքում: Բայց շատ բան փոխվել է Երզնկայի արհեստավորական «եղբայրությունների» հետ կապվելուց հետո: Լինելով ակտիվ կազմակերպիչներից մեկը՝ Կոստանդինը նաև նրանց մշակութային պահանջի կատարողներից էր: Երզնկան արևմուտքի ու արևելքի մշակութային կապերի ճանապարհին կրում է դրանց ազդեցությունները, որոնց երգերում զգալի տեղ ուներ սիրերգությունը, և քաղաքային արհեստավորությունը բնականորեն կարող էր այդպիսի երգի պահանջ ևս առաջադրել: Այդ առիթով Կոստանդինը գրում է.

*Եղբար՛ մի կամ հե՛ս մեզ սիրով,
Աճխարհի բան ուզեն գրով.
Նա ես վասն այն յայՏնի ծայնով
Սիրու բանես սացի յոլով:*

Պարզորոշ այս վիճակը չէր կարող հանգիստ ընդունել եկեղեցին, ում համար ակնհայտ էր հավատի խարխլումների փաստը: Եվ Երզնկացին ենթարկվել է անգամ հալածանքների, ստիպված է եղել ցավով արձանագրել դրանք և ընդհանրապես իր նկատմամբ եղած սառնությունը, չարությունը.

*Ոմանք չար են հե՛ս ինձ,
Կրճեն ասամն ի յիմ վերայ,
Ի՛նձանց դասե՛ս թըլի
զարհունս հեղուլ իր կամ լինայ:*

Ի վերջո բանաստեղծը ստիպված է եղել իր կարողությունն աստվածատուր շնորհքով բացատրել և տաղերից մեկի սկզբում տալ այսպիսի արձակ հիմնավորում. «Ոմանք չարախօսեն զինեն վասն նախանձու, թե որպե՞ս խօսի սա այսպիսի բան, զի վարդապետի չէ աշակերտել, զի այլ է աշխատիլն և այլ է շնորհքն ի հոգւոյն», և այդ շնորհքն իր մեջ հաստատվել է տեսիլքով, որ նա տեսել է վանքի մեջ, ուր «կայի հնգետասան ամաց». երևում է «արեգակնազգեստ և լուսաւոր» մի ծերունի և ասում, որ իրեն գրելու շնորհք է տրվում.

*Իմ բանս ի յայն լուսոյն
եկեալ առ իս մանանայ.
Որ իմ աջօքս ես զինք*

*բարձր ի յաթոռ նստած տեսայ.
Երբ որ զայս մեծ դարգևս
ի յայն լուսոյն ես ընկալայ:*

Որքան էլ ճակատագիրը նրան տանում է դեպի աշխարհիկ կյանքն ու երգը, ներքին երկվությունները բնականորեն չեն հաղթահարվում մինչև վերջ, իսկ հոգևորի ու աշխարհիկի այս հարաբերությունը պիտի շարունակվի մինչև Միջնադարի վերջին տաղերգուն՝ Սայաթ-Նովան: Կոստանդինը դրամատիկորեն ընդգծում է.

*Յոգիս է խիստ յոժար
բանից իմաստնոց լըսել,
Մարմինս է հեճատը,
զի յաշխարհէս է զինմ ծընել:*

Ահա, ստեղծագործող անհատի այս բարդ ներհակությունների մեջ է անցել մեր առաջին սիրերգակի կյանքը, իսկ մահացել է երգնկացին 1320-ական թվականներին: Ստեղծագործությունն ընդգրկում է երեք մոտիվներ՝ ա) խոհախրատական, բ) սիրո և բնության այլաբանական երգեր, գ) սիրո և գարնան տաղեր:

Կրոնախրատական և սիրո այլաբանական տաղեր. Խրատական մոտիվը, իր հիմնական կանոնական բովանդակությամբ, հաստատում է քրիստոնեական աշխարհայեցողությանը բնորոշ այն կայուն ճշմարտությունը, որ Աստվածային բանական լույսի իրեղեն կրողի՝ գրի ու գրքի հետ առնչվող մտավորականը, հոգևոր դասից լինի, թե աշխարհիկ, պարտավորել է խրատել, որ հեռու մնան նյութական աշխարհի ծնած արատներից, մարդը հետամուտ լինի հոգևոր ու մտավոր գանձին՝ ներքուստ վստահանալով, թե ո՞րն է անցողիկ և ո՞րը հավերժական: Բարդ ելևէջումներով լեցուն կյանք ապրած երգնկացին ևս խրատում է մերժել նյութական բարիքները, ձգտել «երկնաւոր իմաստութեան» և միշտ հիշելով այս կյանքի անցողիկությունը՝ լինել խոնարհ ու չափավոր.

*Կոսանդին, իմ խըրափս
հաւան կացիր դու հեզաբար,
Մի իզուր հոգօք մաշիլ՝
վասն անցաւոր կենաց համար:*

«Խրատ հասարակաց պիտանի» տաղում քարոզում է երբեք չպարծենալ խելքով կամ հարստությամբ, մարդ ինչքան էլ իմաստուն լինի ու բարձրանա, պետք է միշտ խոնարհ մնա և ձգտի անգետնե-

րի հետ չհաղորդակցվել: Եթե ծաղկած ծառ ես, անցորդը կճաշակի քո պտուղը, իսկ եթե անպտուղ ես, «Անպիտան ես դու մարդկան, /փուշ ես, խայթող զերդ օձ կարբի»: Տգետ մնացողն ու անիմաստ վայելքների հետևից ընկնողը կապարի մման ծովի հատակը կիջնի, նա չի կարող իմաստունին մոտենալ, ինչպես խավարը լույսին չի մերժեցնում: Այսպես բանաստեղծի համար մարդկային հարաբերության ու գնահատման ընդգծված չափանիշ է դառնում գիտունությունը: Տգետը խավարի «թանձրացեալ քնով» է տարված, գիտունը «աւետաւոր առաւօտի» պայծառ արեգակ է, ծաղկով լի բուրաստան, որ նաև անմահության պտուղ է տալիս, «Իսկ անմիտն է անպըտուղ, /դատարկացեալ և լի փշով»: Հակադրությունն ազդեցիկ է դարձնում խրատը, ընդհանրացնում նրա խոհական ու էթիկական իմաստը. իմաստունը ճշմարտության ճանապարհն է, անգետը՝ խորխորատ, որի խոցող խոսքից է նաև չարչարանք կրել «Տէրն մեր Քրիստոս»: Հասկանալի է, որ համատեքստի մեջ ներառվում են Աստվածաշնչյան զուգահեռներ, ինչն ավելի է հիմնավորում այն, որ կենտրոնում միշտ մնում է մարդը, ենթատեքստում՝ նաև բանաստեղծի կերպարն ու քնարական ապրումները.

*Լաւ է ինձ՝ մէջ գազանաց
մարդակերաց բընակելով,
Քանց անմիտ և՝ անիմաստ՝
որ յիս խօսի յանգէտ բանով:*

Կոստանդինը չի խուսափում որոշ պատկերների կրկնությունից, դրամատիկ շեշտադրումներով նորից է խրատում, որ չպետք է պարծենալ, եթե անգամ Սողոմոնի մման իմաստուն ես և պատերազմում հաղթող, գանձերի տեր, քանի որ եթե «բարի պտուղ» տվող ծառ ես, «Ծարաւած մարդ ու քաղցած, /ի քեզ մօտ ով հանդիպի, //ճաշակէ ի քո պտղոյն՝ /զինչ որ շրթունքդդ բարբառի»: Եվ ում գործերը բարի են, սիրտը՝ սուրբ, հոգին՝ խոնարհ, նա կարող է Աստծո բնակարան դիտվել. «Երրորդութեան աթոռ կոչի, /Աստուածութիւնն ի նա բազմի, //Օքևանք է Քրիստոսի /Յոգւոյն Սրբոյ տուն և տեղի», և եթե Ս.Գրիգորի մման Վիրապին համբերի, երկնային արքայության մեջ հրեշտակների երգը կունկնդրի:

Խրատը ներառում է նաև մարմնական հաճույքներից հրաժարվելու պահանջը, և անշուշտ, հանգում մահվան հավասարաբեր անխուսափելիությանը: «Բանք յաղագս անցաւոր մեծութեան» տա-

դում հիշեցնում է, որ կյանքը խաբող երազ է, եթե մարդիկ չունեն «աչք մտաց», ուրեմն՝ իրենց հասցրել են մահու դուռը: Իսկ մահը ոչ սուլթանի ուժն է հաշվի առնում, ոչ խնայում գեղեցիկի վայելչությունը. բոլորը ի վերջո «Դարձել են փոշի և ոսկերք են ցամաք»: Այս փաստարկումներով նորից առաջադրվում է չարության ու տգիտության խնդիրը, և չի քողարկվում իր անձնական կյանքի զուգահեռը: Անմիտը դատարկ կյանքի օրինակով ուղղակի ավելի է ցուցադրում նաև անհմաստ մահվան ողբերգությունը, քանի որ այս կյանքում ուրիշներին միայն հալածանք ու տառապանք է բերել, ինչպես իր նկատմամբ եղավ. «Ձի շատ կսկիծ ու վերք ի մարդկան է յիս հասել, // Իմ սիրտս է խոց զուգած՝ դառն ցաւօք է զիս տանջել»: «Կրկնեալ պատասխանի այսպէս ի դէմ» վերհիշեցնող վերնագրով տաղում ասվում է, որ չունի հանգստություն, չկա ուրախության ճար, սիրելիները հեռացան, օտարին ինչպէ՞ս մեղադրի, միայն հոգին է անգետ մարդկանց հարվածներից այրվում:

Այսպես Կոստանդին Երզնկացին ևս Ֆրիկի նման խրատական պահանջների ու ընդհանրացումների գնում է իր իսկ անձնական ապրումների, տառապանքի ազատ ցուցադրումներով: Սեփական զգացմունքների ու վիճակի մասին ոչ-կանոնական խոսքի իրավունքը կարող էր լինել դրդիչներից մեկն այն բանի, որ գրականության մեջ սկզբնավորվի սիրերգությունը, քանի որ սերը ինքնարտահայտման ամենաազատ խթանիչներից է: Թեպետ Երզնկացու պարագայում հասկանալի է, որ սիրո զգացումը նախապես պիտի ներկայանա այլաբանական քողավորումներով:

Բնության և սիրո այլաբանական երգերը բնապատկերի մեջ իշխող գարնան զարթոնքը, կյանքի շարժումը, ծաղկունքը, թռչունների երգը և համընդհանուր ցնծությունը կապում են արևի լույսի ու ջերմության հետ, որը այլաբանում է Քրիստոսի և նրա բերած հավատքի կենսատվությունը: Երզնկացին հաճախ վերնագրի կամ ենթավերնագրի մեջ հուշում է այդ այլաբանությունը. «Բան գարնան օրինակալ խորհուրդ ի Քրիստոս: Մի մարմին հասկանայք, այլ հոգևոր», «Բանք յերկու դէմս մտաց տեսութիւնք՝ ի հոգի և ի մարմին, զոր առաւօք խօսի այսպէս», «Այս գարունս զգալուստն Քրիստոսի պատմէ առաւօք», ուղղակի «Բան գարնան» վերնագրված տաղում ևս՝ «Մի մարմնաւոր հասկանայք զբանս, այլ հոգևոր» և այլն:

Կա գարնան ավանդական պատկերը՝ «Երկիրն կենդանացաւ

ու լեռն ու դաշտ կանաչ բուսան, //Ծաղիկ բերին ծառերն՝ յարեգա-
կանն ի մեծ լուսոյ», ծաղկունքը զարդարվում են գույնզգույն, կար-
միր վարդն է փռվում, աղբյուրները հորդանում են ու «ցնծալով առաջ
խաղան», գետերը «ոլոր կապին», բոլոր արարածները կենդանա-
նում են, երկնքի կամարի տակ երկիրն է ցնծում: Իսկ այլաբանութ-
յունն ակնարկվում է ոչ միայն ենթավերնագրում՝ «Բանք յաղագս
արեգականն արդարութեան, որ ծագեաց ի Զօրէ միածին Որդին Քրիս-
տոս, զոր առակօք խօսի», այլև տաղի ավարտի մեջ բերված կանո-
նական պատկերում՝ կապված լույսի խորհրդի հետ. «Այս լոյսս ի յայն
լուսոյն, որ ինքն է տէր ամէն լուսոյն». այդ լույսը չտեսնողները հավա-
տի կուրության մեջ են և խավար կյանքով են ապրում: Անգամ վար-
դի հոտով արբած սոխակի արևելյան սիրերգային այլաբանությունը
հոգևոր իմաստավորում է ստանում (ինչը առկա է նաև պարսկական
սուֆիական պոեզիայում): Գեղեցիկ փետուրներով զուգված հավ-
քերը՝ «Հարբել են յանուշ հոտուն /ու նստել են ի վրայ վարդին, //Ու
անդադար քաղցրածայներն՝ /քունն է հատել ի գիշերին»: Սիրո պարզ
այս զգացումը հաղորդող տաղի սկիզբը հոգևոր բանաստեղծության
նախասիրած «այսօր» մուտքով կարծես հավերժական է դարձնում
պատկերն ու ապրումը.

*Այսօր եղև յայծառ զարուն,
ցընծան ծաղկունք և յորդորին,
Եւ հագնին ցեղս ի ցեղաց,
մանրուն հաւերն ի հաւն խօսին.
Եւ ի վերայ լեռանց բարձանց
գույնըզգունաց ծաղիկք սփռին,
Եւ ծածկեն զերեսս երկրի՝
ըզլեռն ու զդաւոսն ու զդաղջանին:
Կամ՝
Այսօր եղայ հողմըն զարման,
Սիրով հընչեն ի բուրասան,
Ջինչ սառն ու յաղ ցուրս ձըմեռան,
Ի մեր տեսուս հալածեցան:*

Լույսի ընդգրկումն իմաստավորումն առանձնապես տպավորիչ է
դարձնում արշալույսի պատկերը՝ կրկին հոգևոր ընկալումներով՝
«Թէ Տէրն ի յարարածըս /հայի քաղցր ի յիր սիրուն, //Յայն պահուն
է, որ լինի /Լըշան լուսոյն առաւօտուն»: Արտաքին բնապատկերը

մտնում է հոգու և մարմնի ներաշխարհը, բնության հետ զուգակցվում է սիրո զգացմունքը՝ դեռևս հոգևոր իմաստավորմամբ. «Ձաթայ և ի քնոյս, ելայ կացի պահ մի արթուն. //Երբ էանց գիշերն յերկար՝ նըշան եղև առաւօտուն»։ քաղցր է լուսի ծնունդը, և պետք է վայելել այն, աղոթքով ընդունել կապը Տիրոջ հետ։ Այս կերպ սերը կարող է համընդհանուր դառնալ, իսկ հոգևոր սիրո ընդգրկունությունը ձեռք կբերի նաև աշխարհիկ հոգեվիճակի ազդեցիկություն։

Ի սիրուն սէր յաւելու, սիրով զընալ տուն ի սիրուն.

Ի ով սիրոյն ինք հեճկի՝ հասնի սիրովն առաւօտուն:

Գարնան զարթոնքը, այն, որ ձմեռը «բանդ է խաւար», բայց «Երբ որ հնչեց հողմն հարաւ, //Ձինչ տրտմութիւն՝ յերկրէ տարաւ, //Հանց՝ որ չկայ տեղ մի ծարաւ», ինչը մղում է սիրո, և հասկանալի է դառնում, որ այս հարաբերությունների մեջ այլաբանությունը ներառում է Վարդի և Սոխակի սիրավեպը։ Չէ՞ որ զարթնում է ամեն ինչ, արթնում է հողն ու ծովը, եղնիկները աղբյուր են իջնում, ծիծեռնակն է սաղմոսերգում, և «Բըլբուլն եհաս շաքարբերան...//Վարդին եհար կանաչ վըրան»։ Հաջորդում է սիրո ընդգրկուն ուժի տրամադրությունը, այն, որ սիրահարի համար ամբողջ աշխարհը լցված է սիրով, ողջ բնությունն է սիրով շնչում, և այլաբանությունը այստեղ ոչինչ չի փոխում։

Թէ սէր է ծառն ու սէր ծաղիկն,

ու սէր հաւուն ձայնն ի ծառին...

Վասն սիրոյ փոքրիկ հաւերն

ի ծաղկնուն վերայ նստին:

Սոխակի այս երգին Վարդը պատասխանում է, թե ինքն էլ է սիրով կենդանի ու զարդարուն, «Ու թէ սէրն յիսնէ զատի, /նայ զիս տանի հողմ ու քամին»։ ջուրը սիրով է կաթում իր սրտում, սերը իր դեղին սրտի մեջ է, որ բացել է Սոխակի համբույրի համար, քանի դեռ իրեն չեն քաղել։ Այսպես Երզնկացու տաղերը ներդաշնակորեն անցնում են աշխարհիկ սիրո պատկերներին, և «Տաղ գարնան», «Տաղ սիրոյ» վերնագրերը, իրենց թեկուզ երկակի բովանդակավորմամբ համադրում են հոգևորն ու մարմնականը և ընդգծելով առաջինի բարոյախոհական նշանակությունը՝ կարևորում նաև երկրորդի մարդկային անձնական անխուսափելիությունը, մանավանդ գրականության մեջ սիրերգության ինքնահաստատումը, ինչպես նկատում ենք, դժվարին ճանապարհ է անցել։

Սիրո և գարնան երգերը. սրանք վերջնականորեն դառնում

են գրականության աշխարհականացման կարևոր քայլերից մեկը և միջոց մարդու-գրական հերոսի ինքնաբացահայտումների ճանապարհին: Ըստ բանաստեղծի՝ կյանքի շարժիչ ուժը սերն է, բնությունն ինքը սեր է, և ամեն ինչ սիրո ծնունդ է և սիրով է կենդանի: Երգնկացու սերը դրսևորվում է արտահայտչական երկու միջոցներով, որոնք հետագա դարերում դառնում են միջնադարյան սիրերգության յուրօրինակ կաղապարային արտահայտչաձևեր («կլիշեներ»): 1) կնոջ արտաքինի ու հմայքի գովք, 2) սիրահարի նվիրումի, տառապանքի, ինքնամոռացումի ապրումներ: Արտաքին հմայքը, որպես կանոն, զուգահեռվում է ծաղիկների, երկնային լուսատուների և ընդհանրապես բնության հրաշալիքների հետ. այդ պատճառով է նաև, որ այս երկու մոտիվները միասնաբար են քննվում: Իսկ «Տաղ սիրոյ» նույնատիպ վերնագրերը մտահոգություն չեն առաջացնում կրկնությունների նկատմամբ, որոնք ազատորեն առկա են սիրո տաղերում:

Հնարավոր չէ խուսափել սիրած կնոջ հմայքից, քանի որ՝ «Ձերդ զլուսին սուրաթ բոլոր, // Շուրջ զերեսին մազերն ոլոր»: Կնոջ շուրթերի ներքևում «գոհար ակն է շարած», ինչ հագնում է, վայելում է իրեն, երկիրը նրա լուսից ու ջերմությունից կարծես հալվում է: Բոլորը գիտեն, որ երբ կինը «մանրաքայլ» գնում է, թվում է, «Արև ծագեցալ ի մէջ գիշերի»: Որպես կանոն՝ կնոջ արտաքին բարեմասնությունները ներկայանում են դեմքի ձևի, երեսի ու մազերի գույնի, սանրվածքի, ձայնի, խոսվածքի, հագուստի, մարմնի, կեցվածքի, քայլվածքի պատկերներով: Ավելորդ չի լինի հիշել, որ «Մեղեդի ծննդեան»-ում Նարեկացին Աստվածամոր արտաքինի մեջ տեսանելի էր դարձնում ոլորում մազերը, վարդի թերթերի նման շուրթերը, քայլվածքը, հագուստը, և այս պատկերներից ազատորեն դիմում են Միջնադարի սիրերգակաները: Այստեղ կնոջ «սուրաթը լուսեղեն լուս» է, լուսնի պես բոլորած է ելնում, հոնքերը «աղէղունք»-ի նման են, որ գաղտնի նետերով խոցում են: Նախընտրելի է դառնում լուսնի հետ համեմատությունը՝ «Քո տեսն ի լուսին նըման», «Լուսին սուրաթ, սիրահ մագով»:

*Ձինչ որ հագնի, նա իւր վայլէ.
Երբ գունզգուն ելնէ՝ փայլէ,
Ձերկիրն ի իւր լուսոյն հալէ...*

Հասկանալի է, որ այս գերբնական հմայքը իր հետ պիտի բերի սիրահարի անչափ նվիրում ու տառապանք: Նա անգամ չի կարող զարնանային բնության հրաշքը վայելել, հիանալ վարդի անուշ բուրմունքով և շուրջը սփռված ծաղիկներով, պայծառ արևով ու թռչունների երգով, զգալ հորդացող գետի ուժը, լողացող ձկների աշխուժությունը, ամպից իջնող ցողի քնքշանքը, քանի որ սիրո գերեվարումն է մնացել միայն (*գարուն և սեր*). «Հանց քաղեցիր զշունչս ու հոգիս՝ //Այլ չի մնաց երեսս գուն»: Մի այլ «Տաղ սիրոյ»-ի մեջ բանաստեղծին երևացած գեղեցիկ պատկերը «հոգիս յիսնէ տարաւ», նրա տեսքից «սիրտը եփեց» և պարզապես՝ «Ձիս ի խելաց շուտով թափեց» (սիրո *նվիրումը*), քանի որ հնարավոր չէ այդ հմայքով չմոլորվել. ինչպե՞ս կարող է ինքը կարոտ չմնալ նրան՝ «Ձինչ ծարաւած երկիր ցողոյն», նրանից հեռու լինելը կյանքի «հատել» է նշանակում, պատրաստ է կամովին նրա ծառան լինել, թե չէ «Լացն ու հառաչն են զիս պատել» (*ցավը-սառաղանդ*): Թեպետ այս ամենը չեն մարում նրան հասնելու ձգտումը, որը հնարավորություն կտա տեսնելուց հետո անընդհատ հիանալու նրա պատկերով. «Որքան խմեմ զլի շիշան //Նռան գունով զգինին ռաւշան» (*վայելի* տարրեր): Հնարավոր է, որ գինու այլաբանության հոգևոր իմաստավորման կողքին դեր է խաղացել նաև 11-14-րդ դարերում կարևոր տեղ ու ճանաչում ունեցած պարսկական սուֆիական պոեզիան (Հաֆեզ. «Բեր, մատուցակ, բեր գավերը, տրվենք գինու տարերքին, //Սերը, որ ինձ լույս էր թվում, մթագնել է իմ հոգին»), որի ազդեցությունն սկսվել էր միջնադարյան հայ քնարերգության վրա այնքան, որ 16-րդ դարից մեզանում տեղ գրավեց աշուղական երգը, զգալի մաքրված թուրքական աղարտանքից, որի պարսկական ակունքները, ինչպես կտեսնենք, ընկալել ու խոստովանել է դարի կաթողիկոս-բանաստեղծ Գրիգորիս Աղթամարցին: Ընդ որում՝ հայկական և պարսկական միջավայրում գործել է «եղբայրությունների» տված պատվերի հանգամանքը:

Իսկ Կոստանդին Երզնկացու համար միշտ իշխող է մնում բնության և սիրո ներդաշնակ ընկալումը, որտեղ տրամադրության «կանոնը» սիրահարի նվիրումն ու տառապանքն է.

Այ սուրաթ տայծառ ու տաակեր լուսասես.

Ձիմ աչես ի քո սիրոյդ է՞ր կու զաես.

Դու զարման քամի, ես ծաղիկ ծառաւած՝

Իմ ծառաւ ւրսիս համար հողմն հընչեց:

Կինը գնահատվում է «սուլթանի, փատիշահի» ամենակարող ուժով, որի սիրուց շատերը ընկնում են «բանտ ի զնտան»։ Բայց անգամ այդ դեպքում բնաբուխ է սիրահար բանաստեղծի՝ ընդամենը նեղացածությունը. «Դու ծաղկանց ես թագաւոր՝ վարդի գունով, //Զիս ի քո դիմացդ ի փուշըն է՞ր կու դատես»։ Սիրո երգը պիտի բերի նաև տաղի ուղղակի երգառիթմային բնույթ, ուր անթաքույց է արհեստավորական քաղաքի աշխարհիկ երգի կամ քաղաքային ֆուկլորի առանձնահատկությունը, այն դեպքում, երբ ժողովրդական «խաղիկը» մեզանում, որպես կանոն, դիտարկվում է որպես ռամկական երգ, նրա ծնունդը շատ ավելի կապվում է գյուղաշխարհի հետ։ Իսկ քաղաքային երգի ակնհայտ զգացողություն կա, օրինակ, «Յոգի, աչերուս իմ լոյս» տաղում.

*Յոգի, աչերուս իմ լոյս...
Երբ որ ի դիմացս ելնուս,
Փախչիս, երբ որ զիս տեսնուս.
Խղճա քո գերոյս, իմ լոյս:
Դու զլոյս աչերուս առնուս,
Թէ զիս քեզ օտար տեսնուս,
Դու ես հոգի իմ հոգոյս,
Խղճա քո գերոյս, իմ լոյս...
Գիշեր ու ցորեկ արթուն,
Ո՞նց անեն վարդին սիրուն՝
Չունեն հանգիստ և կամ քուն.
Խղճա քո գերոյս, իմ լոյս:
Սուրաթ լուսեղեն լուս ես,
Լուսին քոլորած ելնես,
Չտեսդ ինձն է՞ր ծածկես,
Խղճա քո գերոյս, իմ լոյս...*

Սիրած էակի արտաքին հմայքի, սիրո նվիրումի ու գերության, տառապանքի ու նեղացածության պատկերներն ու հոգեվիճակները առկա են այս տաղում, ինչպես և Երզնկացու՝ զարման ու սիրո մյուս ոչ մեծաքանակ երգերում, որոնցով սկիզբ առնող այս մոտիվը հաջորդող հինգ դարերի ընթացքում՝ մինչև Սայաթ-Նովան, ունենում է պատկերահոգեբանական օրինաչափ զարգացում՝ հեղինակային ոճի ինքնատիպ դրսևորումների կողքին պահպանելով սիրերգության կաղապարային կառույցների կրկնությունը։ Հաջորդած 14-15-

րդ դարերը չդարձան մշակութային աշխուժության շրջան, քաղաքական անազատությունն ու սոցիալական ճնշումները կաշկանդեցին արվեստն ու գրականությունը ևս: 15-րդ դարի տաղերգության հայտնի անուններից Մկրտիչ Նաղաշը կրկնեց կանոնական խոսքի տարրերը, սկիզբ դրեց պանդխտության մոտիվին գրավոր գրականության մեջ, իսկ Յովհաննես Թլկուրանցին իր բավականին տարողունակ քնարերգության մեջ հանգեց ժողովրդական մտածողության շեշտադրումներին:

ՄԿՐՏԻՉ ՆԱՂԱՇ

Կյանքը, ստեղծագործության ընդհանուր բնութագիրը. Նշանավոր եկեղեցահասարակական գործիչ է, բանաստեղծ, նկարիչ: Ծնվել է Բաղեշ գավառի Պոռ գյուղում 1394-95 թվականին: Մանկուց մեծ հակում է ունեցել դեպի արվեստը, գրականությունը, հայտնի է, թե որտեղ է կրթություն ստացել, բայց հմուտ է եղել աստվածաբանության մեջ, լավ իմացել է պատմություն, հունական փիլիսոփայություն, հունարենով կարդացել է մասնավորապես Արիստոտել, տիրապետել է արևելյան լեզուների, արտագրել և ծաղկել-նկարել է ձեռագրեր, ստացել Նաղաշ-նկարիչ անունը: Ծնողները ցանկանում էին վաճառական դարձնել, բայց ետմոռոլական շրջանի նոր կեղեքումներն ու դառնությունները նրան ստիպում են գնալ կյանքի այլ ուղիով, ձևեր գտնել՝ իր ժողովրդին օգտակար լինելու: 1420-ական թվականներին՝ կնոջ մահից հետո, տեղափոխվում է Միջագետքի Ամիդ քաղաքը, ձեռնադրվում վարդապետ և նվիրվում ազգային գործունեությանը: Իր առաքինի կյանքի օրինակով և խոհախրատական երկերով մեծ հեղինակություն ու հարգանք է վայելում, նրան դիմում էին տարբեր հարցերով ոչ միայն մոտակա բնակավայրերից, այլև «յամենայն աշխարհաց գային»: Նաղաշի համբավը դուրս է գալիս երկրից, հասնում պարսից արքունիք, Եգիպտոսի սուլթանին ու Յոնանի պապին, իսկ հայոց Կոստանդին Ե Վահկացի կաթողիկոսը 1430 թ. նրան կարգում է կաթողիկոսի տեղապահ: Հարգանք էր վայելում քրիստոնյա և այլադավան ժողովուրդների մեջ, իր հեղինակությամբ շատ հայ ռազմագերիների է ազատել, վերանորոգել է խոնարհված

եկեղեցիներ, կառուցել Ս. Աստվածածին վանքը, որի բարձր դիրքի պատճառով կոչել են նաև Ս. Բարձրաբերձ Աստվածածին: Վերակառուցում է Ամիդի Ս. Թեոդոս եկեղեցու խարխուլ կաթողիկեն, որը հետո մոլեռանդ մուսուլմանները քանդում են: Նեղացած Նաղաշը հեռանում է Կ. Պոլիս, այստեղից՝ Կաֆա (Թեոդոսիա), որտեղ չորս տարի զբաղվում է մանկավարժությամբ: Բայց Ամիդի տիրակալը ետ է կանչում նրան, և նա կրկին շարունակում է իր գործունեությունը: Հավանաբար 1469 թ. Ամիդում բռնկված համաճարակի զոհերից է եղել, քանի որ դրանից հետո տեղեկություններ նրա մասին չեն պահպանվել:

Ստեղծագործությունը սերտորեն կապված է նրա բուռն գործունեության հետ, հիմնականում աչքի չի ընկնում բարձր գեղարվեստական արժանիքներով, բայց մի շարք առումներով նորություն է բերում: Գրել է ա) բնության և սիրո, բ) խրատական-սոցիալական, գ) պանդխտության մոտիվներով: Բնության և սիրո տաղերը գարնան ու ծաղկունքի լավատեսական ընկալումների մեջ, իրենց ընդգծված այլաբանությամբ կանոնական են, պատկերները՝ պարզ և ուղղակի: Այսպես՝ «Տաղ հարսանեաց և ուրախութեան մարդկան» խոսուն վերնագրի տակ պտղաբերման պատրաստ բնությունը («Ամպ ի յերկինք թուխ դարձան, //Ձանձրև քաղցրահամ ցօղայ //Որ երկիրս ծնանի, //Ծաղկունք զարդարեալ ցրնծան») անմիջապես զուգահեռվում է հարսանյաց ծեսի, նոր զույգի ժառանգաբերության ժողովրդական ընկալմանը և ուղղվում դեպի կրոնական արժևորում, որը դառնում է կարևորը.

Գովեմք զհարսն ու զփեսայն,

Սոքա Հակոբայ նըման.

Շայլայ ի միջաց խնդան,

Ծնօղ լինին ռաճ մանկան...

Րաբունին երկնից արքայն

Եւ սուրբըն տաւոյն տղայն

Երկուքն իջան Յորդանան,

Մըկրեաց գնա Յովան:

Այս ընթացքում կարևոր են նաև կենցաղի որոշ պատկերներ՝ կապված ձմռան ու գարնան հակադրության հետ. ձմռանը խրճիթում փակված մարդը, ով ձանձրացել է, ձգտում է դեպի գարնան բնության գիրկը, աշխատանքը, կյանքի շարժումը և եռուն ուրախությունը, որոնք բոլորն իմաստավորվում են պտղաբերության սպասելիքներ-

րով: Ասելիքն ավելի ուղղակի է ներկայացված Նաղաշի մի տաղում, ուր հոգևոր այլաբանումը շեշտվում է հենց վերնագրում. «Տաղ ի դէմս մարգարեիցն և Քրիստոսի և Լուսավորչին»: Այստեղ բնության ծաղկունքն է, առանձնացող մի ծաղկի բուրմունքը, որը ամբողջ աշխարհին է հասնում, և բոլորը սիրով այդ ծաղկին են դիմում, հավատքով պայծառանում նրա տեսքից՝ «Ծաղկունքն յայն ծաղկի սիրուն /շաղառին ու շողշողացին», ոմանք էլ անհավատության կույր նախանձից չորանում են: Իսկ այս հարաբերություններն ավարտվում են այլաբանության մեկնությամբ. «Ծաղկունքն մարգարեքն էին, նահապետք և սուրբք առաջին. //Ծաղիկն, որ յետ նոցին, այն Յիսուսն էր Յօր միաձին»:

Վարդի և սոխակի սիրավեպը ևս կառուցվում է պարզ ներբողային երկխոսության ձևով, որտեղ սիրահարի զգացմունքը, տվայտանքները մոտ են ժողովրդական ընկալումներին. բլբուլը հանդիպում և անմիջապես սիրահարվում է վարդին, առանց նրա իր կյանքն անհմաստ է համարում: Բայց երկընտրանքի մեջ է, չի համարձակվում մոտենալ՝ վախենալով, թե մերժում կստանա: Սակայն վարդը փոխադարձում է զգացմունքները, և նրանց միջև սիրալիր գրույց է սկսվում: Երկը վերնագրված է «Տաղ վասն վարդին և բլբուլին».

*Բլբուլն ի վարդն ասաց. հոգիս կու ֆակի,
Ու բաժանիլն ի քնն ինձ մահ կու թուի.
Քո շաւ կարօտող սիրս կու լափի,
Որ թէ շաֆար տան ինձ, զահր է ու լեղի...
Վարդն ի բլբուլն ասաց. սիրս կու այրի,
Ունիմ շունչ ու հոգի ու չեմ կենդանի.
Կրակ կայ իմ սրժիս, անժէջ կու վառի,
Որ զքեզ խիս ուզ գայ ու թէզ կորուսի....*

Խրատական և պանդխտության տաղերը. Խրատական տաղերը, իրենց խոհական ու սոցիալական ընդգրկումներով, մարդասիրությամբ կազմում են Մկրտիչ Նաղաշի ամենաբարձրարժեք գործերը, և նա շատ ավելի հայտնի է սրանցով ու միջնադարյան սիրերգության մեջ չի էլ դիտարկվում: Մեծ ճանաչում ունի «Խրատական բաներս ազահուրեան» տաղը, որը հայտնի է նաև «Վասն ազահուրեան» վերնագրով: Այստեղ բանաստեղծը փորձում է գտնել մարդկային էության բնութագրիչներ, տեսնել այն երևույթը, որը ակունքն է բոլոր արատների և ոչ-բանական հարաբերությունների: Այդ երևույթը, ըստ

նրա, ազահությունն է, որով պատճառաբանվում են բոլոր անկումները, և Նադաշը, գալով Աստվածաշնչյան ակունքներից, փորձում է հասնել ընդհանրացման երբեմն հանդես բերելով միակողմանի վերաբերմունք: Աշխարհը փարթամությամբ լի մի տուն է, ուր մտնել-ելնելու արժանավորություն պետք է ունենալ.

Որք իմաստուն են հաւատով, զչափաւորն առնուն զնան

Եւ որք անմիտ են, չառափառ ազահութեամբն կուրանան:

Գիտունության ու անգիտության բարոյական չափանիշներով մղելով չափավորության՝ եկեղեցու նշանավոր գործիչ հեղինակը կարծում է, որ ազահության պատճառով Ադամն ու Եվան վտարվեցին դրախտից, եղավ Բաբելոնի խառնակ աշտարակաշինությունը, ջրհեղեղը և այլն, և այս որոշ պարզունակ բացատրությունն ամբողջացնում է ավելի դիպուկ օրինակներով, ինչպես Կայենի կողմից Աբելի սպանությունը, և հասնում իր ժամանակի տարբեր խավերի բնութագրումներին, ասելիքին հաղորդում նաև սոցիալական հնչեղություն.

Ի սկզբանէ մինչ ի վախճան ամէն վնաս որ գործեցան,

Ազահութիւն եղև դասճառ, որ ի բարեացն զրկեցան:

Ազահությունից են ծնվում գողությունը, սուտ երդումը, երկրների կռիվը, քաղաքների տապալումը, ժողովուրդների գերեվարումը, հոր և որդու բաժանքը, և կենցաղի, սոցիալական ու քաղաքական հարաբերությունների շատ հարցեր: Խրատն ու բարոյական դատն ավելի ընդգծված է դառնում հոգևորականների վարքի անդրադարձների մեջ, և լիովին հասկանալի է այս սուր ընկալումը այն խավի թերությունների նկատմամբ, ովքեր լավի դաստիարակիչ օրինակ պիտի լինեն: Բայց չէ՞ որ պատահում է այնպես, որ կաթողիկոսները անօրինություն են պաշտպանում, եպիսկոպոսներն օրինում են անբաններին և նույնիսկ՝ «...պոռնկաց կու տան հրաման, //Կաշառ առնուն կարմիր դեկան, ամենն վասն ազահութեան», վարդապետները վաճառականի են նման, արեղաները վանքերն ուրացել, գյուղերում են շրջում, «սաղմոս ասելն մոռացան», երեցները միմյանց հետ կռվում, «բիր ու գաւազան»-ով խփում են իրար, ազահությունից «փետրեն մորուս, կտտրեն բերան», և այլն: Բոլոր այս հիմնավորումները ամփոփվում են խրատաբարոյական ազդեցիկ ընդհանրացմամբ.

*Ազահն գայլ է, դասառող և ծառաւի արեան մարդկան.
Թեղէտ հարուստ է և փարթամ և տէր ընչից և մեծութեան,
Բնութեամբն ազահ է և անյագ, ջանայ զրկել զամենեւեան,
Մոռացեալ է զօր մահուան և ոչ յիշէ մա զդասասան:*

Մկրտիչ Նաղաշը, որպէս բարեգործ և մանկավարժ, անդրադառնում է նաև մարդկային՝ առօրյական թվացող թերություններին, ձգտում խրատել ու ազատված տեսնել այդ ամենից: Այդպիսին է, օրինակ, խռով մնալն ու ռիսկալուծությունը, ինչին անդրադարձել է «խրատ խռով չկենալու և ռիս չպահելու» գործում: Այս դեպքում ևս բաժնեգիծը գիտունությունն ու անգիտությունն է. անգետն է, որ ռիսակալ է լինում, և դրանից հետո մա ինչքան էլ աղոթք անի, օրինապահ ապրի, «բաժին չունի ի Քրիստոսէ»: Բայց եթե ռիսակալ չես, բոլոր մեղքերը կարող ես քավել, քանի որ Աստծուն ես քեզ հետ հաշտեցնում, իսկ ռիս պահելիս Կայենի պատիժը կկրես.

*Թ՝ իմաստութեան աղբյուր ես դու, Արիստեղ զեզ գիտես,
Թէ չար կամիս քո ընկերիդ, անմիտ, դու քեզ հոր կու փորես:*

Բնական է, որ խրատի գործնական ուժը մեծացվում է մահվան՝ անխուսափելի հայտնվելու հանգամանքով: Եթե աշխարհիկ կյանքը մարդուն մեկ օր ուրախություն է տալիս, ապա հետո գալիս է դառնությունը, և մարդու հույսը խաբուսիկ է դառնում, ուստի չպետք է փարվել այս կյանքին, պետք է բարի գործ կատարել այն կյանքի արքայությանն արժանանալու համար: Զուտ կանոնական այս պահանջները հանգում են չափավորության քարոզին, և բանաստեղծը կրկին հուշում է, թե իմաստուններն են միայն այդպես հեռանում զանձերով ու փարթամությամբ լի այս աշխարհի սեղանի մոտից: «Վասն ունայնութեան աշխարհի» տաղում խրատում է աշխարհը չզրկել կամ իրենը համարել, թե չէ՝ «Չոգիդ բաժանի ի քէն ու մնայ մարմինդ ի զնտան»: Չէ՞ որ հայտնի ճշմարտություն է, որ բոլորն ի վերջո անցան, «դարձան ի հող և ի փոշի», իսկ կյանքը մութ գիշերվա երազի պես եղավ: Քայլ առ քայլ խրատը ձեռք է բերում սոցիալական երանգ ևս, բանաստեղծը շեշտում է, թե քանի որ «Ռամիկը, թագաւորը, իշխանը, որ ի հող դարձան հաւասար», ապա՝ «Աղքատ բարեգործ լաւ է, քան հազար չար հարստութիւն»: Ինչպէս Ֆրիկը, Նաղաշը ևս քարոզում է չընկնել շատ դատելու և խլելու հետևից, քանի որ «հետոյ փոշիման տրտում տի լինիս», երբ պարզ է ու միշտ պարզ կդառնա, թե «Որքան շատ մեծութիւն ու մալ ժողովես, //Նայ թողուս օտարաց և՛ ի հող մտա-

նես», և ուրեմն, կրկին մնում է կարևոր ճշմարտությունը՝ «Ձինչ բարի գործեցիր, նայ զայն տի տանիս»:

Մահու՝ արդար դատավոր լինելու ընկալումը, որին համադրվում է նաև ժողովրդի իմաստությունը, իսկապես խրատատու ուժ է, ուստի՝ հաճախադեպ և նույն ժողովրդական մտածողության կնիքն ունենալով՝ չի սքողում նաև մահվան ողբերգականության գիտակցությունը: Մահը, ի վերջո, կյանքի ընդհատումն է և դրանով նաև՝ ողբերգական ու սարսափելի, որ հնարավոր չէ անտեսել: Մահվան հավասարադատ ուժի կողքին ընդգծվում է նաև նրա ողբալից բնույթը, որի մեջ կենսասիրության հաստատումներ կան: Մի այլ «խրատական բանք»-ի մեջ Նաղաշը չի շրջանցում մահվան այդ բնութագիրը ևս. «Անցան մեծութիւն և փառք աշխարհիս, //Աւերի և քակտի շինուած տաճարիս»: Եվ այս բնույթի տաղերը ներկայանում են որպէս «ողբեր»: «Ողբ ի Նաղաշ Մկրտիչ եպիսկոպոսէ վասն տղայոց մահուան» գործում ընկալելի է «դառնութեան կսկիծ ու սրտի ողբ», «Ձի գեղեցիկ և ճոխ պատկերքն մեռանիւն»: Դա ավելի զգալի դարձնելու համար այդ գեղեցիկ պատկերն է հիշում. «Աղէկ մանուկ և՛ աղուոր պատկեր արևման, //Ունքն կամար, աչքն կանթեղ է յանդիման». նա, որ իր սրտում հազար նպատակ պահեց ու անցավ՝ ողբ բերելով հարազատներին և անգամ բնությանը.

*Դառն արժաստւո՛ւ հառաչեցէ՛ք դու՛ք միաբան,
Որ սար ու ծոր և ծառ ու ճիւղ ամէն կուլան:*

«Ողբ Նաղաշի վասն մեծեցելոցն» տաղում զգացմունքը սրվում է երկու աշխարհի հակադրության դրամատիկ ընկալումներով, դրանից առաջացած անկումներով, որոնք այս կյանքի իրավունքի հաստատումն են: Մարդ կարծում է, թե ամուր բերդ է, փայլում է վարդի մման, «Սիրամարգի մման ի շուրջ կու գայի»: Բայց փլվեց պարիսպը, «Եկաւ մութն ու տիրեց իմ ծով աչերուս, //Գնաց խելքս ի գլխոյս և գոյս երեսէս»: Մահը և ապրելու տենչը Նաղաշը տպավորիչ է ներկայացրել նաև «Ողբ վասն մեռելի» քերթվածում, որը երգվել է հուղարկավորությունների ժամանակ.

*Գեղեցիկ գոյնն երեսաց թառամեցաւ,
Եւ ծովային աչքն ի լուսոյ տակասեցաւ,
Վայելուչ զօրեղ բազուկն թուլացաւ,
Լար արծաթոյ ոսկի մանեակն մանրեցաւ...*

Անժամանակ մահվան սարսափը երիտասարդ մահամերձ հիվանդին ստիպում է աղաչել, որ փրկեն իրեն, չէ՞ որ ոչ ոք չի ցանկանա «նեղ զնտան ու գերեզման» մտնել, ինքը ևս չի ուզում իր տանից ելնել, «Ձի շատ հասրաթ ու շատ բան կայ հոգալու»: Այս կենսասիրությունն ու մարդկային դրաման, իհարկե, ի վերջո, հանգում է աստվածային կամքի ամենագործությանը, որի դեմ «գանգատը» ընդամենը ժամանակավոր ցավի տարերային արտահայտություն է, որքան էլ մահը «լեղի» է.

*Եւ քան զմահն լեղի իսկի չկայ վաս,
Որ կու բաժանէ զփեսան ու նոր հարսն ի զաւ,
Երբ բաժանողն Ասուած է, ո՞ւմ անեմ զանգաւ,
Շաւ իմաստուն, խելացի, որ կու մնան մաթ:*

Պանդխտության տաղերում ևս ողբային վիճակների նկատմամբ նույն մարդասիրական վերաբերմունքն է: Ժողովրդական երգերում տարածում գտած «ղարիպ»-ության խնդիրը, որ Անիի կործանումից հետո զանգվածային բնությո՞վ դարձավ հայ կյանքի ողբերգություններից մեկը, «անհատական» գրականություն մտավ Սկրտիչ Նաղաշի սկզբնավորումով: Պահպանվում է նյութի ավանդական կաղապարը, հիմնականը իր տանից ու հարազատներից հեռացած, օտար ափերում ապրող մարդու ողբային վիճակի ուղղակի արտացոլումն է, և նույնիսկ այդ վիճակը չի տարբերում՝ պանդուխտը իշխա՞մ է, թե ռամիկ, մանավանդ Նաղաշն էլ ճանաչման հասած վիճակում պանդխտել է: «Տաղ վասն ղարիպի ասացեալ»-ը սկսվում է հենց ցավի ընդգծումով.

*Չոգի, մի ասեր ղարիդ, թէ չէ իմ սիրս կարունի,
Ղարիդն ի յօսար երկիր, գէմ խիս դիժար կու լինի.
Ձինչ հաւն երամէն ի զաւ, մոլորած ի սեղ չի հանգչի,
Այնչափ երերուն կենայ, մինչ որ իւր սեղըն հասանի:*

Բանաստեղծն ինքը պարզորոշում է, թե «ղարիպին հալն գիտեն», ուստի «վայ» է տալիս նրան. երբ հիշում է նրա վիճակը, «քան զուռ դողան»: Բնական է, որ «արյունոտ սրտի, երամից զատված» թռչունի բանահյուսական պատկերները դեր են խաղում, որ տաղը կառուցվի «հայրենի» չափով, նյութն ու մատուցման ձևը շատ են աշխարհիկ, իսկ ապրումը դառնում է զգայացունց: Եթե պանդուխտը փորձի մխիթարվել, որ այդ դժվար օրերը ևս կանցնեն, ու ինքը տուն կվերադառնա, միևնույն է, այժմ հարազատներին հիշելիս՝ «Երեսիս գունըն

կու քաղի, հոգիս բերանս կառնու»։ ղարիպի աչքերը միշտ արցունքի մեջ են, «Յորժամ ի մէջիս նստի, անկասկած սրտիկն արունի, //Զաչերն ի բոլորն ածէ, կարևոր և զոք նա չունի»։ Ահա թե ինչու նրա բնորոշ վիճակը սրտնեղությունն է, որը բխում է մենակության զգացումից։ Այդպիսին է պանդուխտը, եթե նույնիսկ նյութական կարիքից չի զնացել օտարության։ Իսկ աղքատի համար ավելանում է նաև հոգսը, թե «վաղիւն ես ի՞նչ լինիմ գերիս, երբ լուսանայ», և կրկին նա «երեսն ի քաշ»՝ դուրս է գալիս փողոցները, ուր միշտ անորոշություն է։ «Նաղաշի ասացեալ է վասն ղարիպացն» տաղում նույն հոգեցունց վիճակները ներառում են այլ խնդիրներ ևս։ Աստված մարդասիրաբար է ստեղծել մարդուն, և բնական կապերի մեջ ամենամեծ ցնցումներից մեկը իր օրրանից կտրվածի ողբերգությունն է.

Արևելք, հիւսիս, հարաւ, արևմեան.

Մարդն ի վերայ է թագաւոր և անմման:

Բայց ղարիոյի կեանքն է լալի, ողբերգական,

Յորժամ լինի օտար երկիր թափառական:

Պանդուխտի կողքին ոչ եղբայր կա, ոչ սիրելի, հացը դառն է ու լեղի, ջուրն արտասուքով է խմում, խելքը կորած է, միտքը՝ մոլոր, աչքերի գույնը՝ հատած, նրա դեմ փակ են դռները, փորձում է վախժորած ինչ-որ տուն մտնել, անարգելով հրում են, և «յետ դառնայր տրտուն արտասուելով»։ Անգամ հիվանդանալիս «Յօտար փողոց մոխրաթաւալ անկեալ կենայր», և միշտ մենակ է ողբում իր վիճակը, մահն անգամ մենակ է գտնում նրան, «Մէկ մի չկայր, զձեռն խաչէր ի վերայ սրտին», իսկ մահից հետո օտարները «Ծիծաղելով առին տարին յեզեր հողին»։ Ոչ միայն հոգեկան ապրումների զգայացունց պատկերները, ողբերգության սրվածությունը, այլև հերոսի ու միջավայրի տեսանելի նկարագրությունները հաստատում են գեղարվեստական գրականության քնարական խոսքի մեջ երևացող էպիկական տարրի կարևոր նշանակություններից մեկը՝ կերպարի ցուցադրումը ներքին ու արտաքին հարաբերությունների որոշակիության մեջ։ Մկրտիչ Նաղաշի տեղը միջնադարյան քնարերգության մեջ որոշվում է խոհախրատական նյութի ընդգրկունությամբ, մահվան ողբերգության շեշտումներով ու կենսասիրության հաստատումներով և պանդխտության թեմայի սկզբնավորումով։ Գրականության աշխարհականացումը գնալով ավելի հիմնավոր է կրում ժողովրդական բառ ու բանի ազդեցությունը, և դրա վկայությունը տեսնում ենք Հովհաննես Թլկուրանցու տաղերգության մեջ։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹԼԿՈՒՐԱՆՑԻ

Կյանքը. խոհախրատական տաղերը. Նրա մասին կենսագրական փաստեր համարյա չունենք, ոմանք նրան նույնացրել են 16-րդ դարի՝ Սսի նույնանուն կաթողիկոսի հետ: Բայց հայտնի է, որ 1493-ին թվագրված մի տաղում նշում է, որ 70 տարեկան է: Ուրեմն՝ ծնունդը 1420-ական թվականներին է, իսկ կյանքն ու գործը կապվում է 15-րդ դարի հետ: Ծննդավայր թվկուրանը կամ Թուրկուրանը գտնվում է Միջագետքի Ամիդ քաղաքից ոչ հեռու, և բնական է թվկուրանցու կապը Կիլիկիայի հետ, ինչի հաստատումը տեսնում ենք նաև նրա վիպական տաղերում: Հայտնի է, որ հոգևորական է եղել և ժամանակի ուսյալ մարդկանցից մեկը:

Ստեղծագործությունն ընդգրկում է հետևյալ մոտիվները. ա) խոհախրատական, բ) սիրո և բնության, գ) վիպական: Խոհախրատական տաղերի մեջ, անշուշտ, պահպանվում է կանոնական ասելիքը, որը ինչքան էլ փոքր տեղ ունի թվկուրանցու ստեղծագործության մեջ, միևնույն է, ստվերագծում է անխուսափելի տարրերը, ուղղակի աշխարհիկորեն ավելի է որոշակիանում շրջանակը: Պահանջում է չընկնել նյութական հարստության հետևից, որը մեղքերի ակունք է, չմոռանալ մահվան հավասարադատ գոյությունը, այն, որ ոսկե դարպասներով բերդ ու քաղաք ունեցողն էլ է հողում պառկել, խոզի նման բտվողն էլ, պայծառ հանդերձով գեղեցիկ կինն ու աղջիկն էլ «գէշ տեսք» են ստացել, թուրը ձեռքին և ձի հեծած քաջին էլ տեսնում ենք «երկու փայտի մեջ պառկած»: Եթե Ս. Գիրքն էլ չազդի, «Մահն հերիք է մեզ խրատ, /որ կենդանի զոք չի թողեր»:

*Քանի դաժիս ի հետ մեղաց,
է անզգամ մարդ կասաղած.
Ձանչափ չարիք ու գործեցիր,
Հերիք արայ, դարձիր մեղաց:*

Ինչքան էլ կարծես մխիթարության երանգ է զգացվում այն հիմնավորման մեջ, որ պետք է իմաստավորված ապրել և աղքատիմացի պես չմեռնել, ու «Հազար երանի նորա, զոր բարի գործով» մահը կգտնի, բայց արդեն որոշակի զգացվում է մահվան ողբերգականության ընկալումը, որը և դառնալու է թվկուրանցու խոհի առանցքը, որոշողը մնալու է աշխարհիկ կենսասիրությունը:

*Է մահ, ֆանի զֆեզ յիշեն,
Կու դողամ ու սարսափիմ ես.
Չկայ ֆան զֆեզ լեղի,
Ի՛նչ ամենայն լեղոյ լեղի ես:*

Ծիշտ է, մահը «թագաւորի և ճգնաւորի» մարմնի «զօդուածն» հավասար է քանդում, բայց հարս ու փեսային անգամ չի խնայում, և հյուսում է ժամանակի դաժան անշարժութեան խորհրդանիշը՝ սարդոստայնը. «...Գեղեցկութիւնն գնացեր, //Եւ ի վերայ գերեզմանին / սարդին իւրէն ոստէն հիմէր»: Ողբերգութեան ընկալումը չի մեղմվում այն կանոնական բարոյախոսութեամբ, թե՛

*Ի զուր խըռովեալ գանձես,
Ոչ գիտես, թե ում ժողովես.
Չափաւրիս ես ի գիրկդ առեր,
Քեզ ի խոր դժոխք կու փորես:*

Աշխարհիկ հարաբերութիւնների շեշտադրումով խրատը նաև կենցաղային բնույթ է ստանում. խորհուրդ է տալիս հեռու մնալ հարբեցողութունից և անբարոյական կնոջից: Գինին մեղքերի մայրն է, և դրա ավերը տպավորիչ դարձնելու համար բանաստեղծը դիմում է նատուրալիստական պատկերների՝ այդ կերպ վստահամալով խրատի արդյունքին: Հարբեցողը փսխում է ու քնում աղտեղութեան մեջ, շունը լիզում է նրա բերանը, նա ծուռունուռ է քայլում, բոլորը խուսափում են նրանից: Իսկ անբարոյական կնոջ խնդիրը բացասման է տարվում պատկերային վերացարկումներից դէպի կոնկրետը.

*Օրհնեալ է անուն անմահ Բանին,
Որ ի կողէն սեղծեալ է կին.
Ոչ կողն ծուծ ունի, եղբայր,
Ոչ կինն ուղեղ, որ խելք բերէ:*

Եթե կողի մեջ ուղեղ չկա, և նրանից ստեղծված կինն էլ խելք չի ունենալու, ապա գիտունութեան նույն սկզբունքից ելնելով՝ չպետք է զարմանալ կնոջ արատների վրա,- շեշտում է Միջնադարի սիրերգութեան ամենախնքնատիպ դեմքերից մեկը: Կինն իր քաղցրախոսութեամբ Ադամին դրախտից հանում է՝ պատճառ դառնալով առաջին մեղքի, նա եղբայրների մեջ կռիվ է գցում, «Ձիւրն կասէ, զայլոց չլսէ», անգամ եկեղեցում աղոթքին չի հետևում, այսօր ապաշխարում է, վաղը նմանվում է դևի, «Աչքն արտասուէ, սիրտըն արատ է»: Ուստի՝ «Թէ սէր ունիս հետ Աստուծոյ, //Դու զգինին և զբոզն ատէ»: Ազատորեն ժո-

ղովրդական բառ ու բանին դիմած բանաստեղծը կնոջ բնութագիրն ամփոփում է ժողովրդի նույն պարզ ու անմիջական ընկալումով.

*Կինն զաջք ու զունքն դեղէ,
Ու զերեսին կարմիր փէ,
Ձոր հայ ազգիս ըսկի տարս չէ:
Աստուած փրկէ կնկան Շառեն:*

Կենցաղային արատներից երգիծական զգուշացումները հասնում են չարության ընդգծումների ընդհանրապես, և այդ հարաբերություններում բացատրելի է մարդու միայնությունը, որի խոհական շերտերը հասնում են նոր ու նորագույն գրականություն ևս: Թլկուրանցին ժողովրդական նույն փորձառությամբ եզրակացնում է, թե «Քանի ողջ ես, զքեզ պահէ», որովհետև ոչ ոք կողքիդ հարազատ չէ, քեզ հետ կնստեն որպես հրեշտակ, կհեռանան «քան զսատանայ».

*Իմ սիրս, լսէ և՛ականջ արա,
Որ սիրելի իսկի չկայ՝
Ոչ դրացին և ոչ եղբայր...*

Բայց այս ծանր գիտակցությունը ինչպես Միջնադարի, այնպես էլ նոր ժամանակի բանաստեղծներին հոռետեսության չի տանում, գտնվում են հոգևոր թե մարմնավոր սիրուն ապավինելու հիմունքներ, որոնք մարդասիրությունը զուգահեռում են աստվածասիրությանը.

*Դու տառե գտերն կանգուն,
Սիրդ սիրով թող լինենայ.
Ասելութեան տեղիք մի տար,
Որ բարութիւն երթայ մնայ...
Մարդասէրն է Աստուածասէր:*

Եվ այն, որ մարդիկ հաճախ «խաբող են և՛անառակ», անգամ նրանք, ում սիրելի գիտես», «Հուրն ի բերնէն ի դուրս կու գայ» և այլն, չեն կաշկանդում, որ սիրո ուժով աշխարհն ու մարդկանց դիտող Հովհաննէս Թլկուրանցին դառնա Միջնադարի ամենանշանավոր հայ սիրերգակներից մեկը:

Սիրո և բնության երգը. Այն Թլկուրանցու քնարերգության մեջ չունի հոգևոր այլաբանության որևէ երանգ, և ինչպես Մ. Աբեդյանն է նկատել, «Այստեղ արդեն մարմինն է իշխում իր թանձրացած, երկրավոր, ցանկական պահանջով. մարդը երկնային ոլորտներից իջել է իրական աշխարհը և իրական կյանքի վայելքը»: Ավելին՝ բա-

նաստեղծի ազատությունը հասնում է նրան, որ այսաշխարհային զգացմունքին տալիս է աստվածային հիմնավորում. կնոջ հմայքն այնքան ուժեղ է, որ «Ձքեզ սիրե Աստուած և մարդ», ուստի և չպետք է մոռանալ, որ՝

*Դու ստեղծե՛ր զկինն ի կողէն,
Վասն Ադամայ սիրոյն համար:*

Սիրո ուժը չի հանդուրժում ազգային, դասային ու տարիքային տարբերություն, իր հորձանքի մեջ է առնում «հարիւր տարուայ» արեղային, հային ու թուրքին: Իսկ բանահյուսական ակունքների հետ կապի առումով հետաքրքիր է «Յովհաննէս և Աշայ» ժողովրդական սիրավեպի մշակումը, որ վերագրվել է Յովհաննէս Երզնկացուն, բայց ակնհայտորեն այս Յովհաննէսի գործն է: Սիրավեպը բավականին տարածված է եղել որպես հեքիաթ, ասք, զուգերգ և այլն: Բայց բոլոր դեպքերում պահպանվել է սյուժետային առանցքը՝ հայ տղայի և թուրք աղջկա սիրո պատմությունը: Ժողովրդական տարբերակներում հերոսը «պըստկէկ» մարդ է՝ «տըկլոզ քեամակով», որը իր կորեկ հացի կեսը աղքատներին է բաժին հանում, որպես նվիրյալ մոնթ՝ ամբողջ օրը կարդում է ու գրում, մինչև որ քարավանի մեջ տեսնում է օտարազգի գեղուհուն և սիրուց կորցնում է ինքն իրեն: Չեն օգնում ոչ շրջապատի դժգոհությունը, ոչ մոր մեղադրանքը, որ որդին սիրուց մոռանում է իր ապագան («Քեզի լայեղ է քահանայ, //Բուրվառն ձեռքդ, խունկն վերայ»), ինչին որդին պատասխանում է, թե այդ աղջիկն իրեն «Որ չըսիրի՝ տունս կաւրի»: Ժողովրդի մեջ տարածված են եղել սիրավեպի հատվածներ՝ որպես զուգերգ, ուր սիրո նվիրումի և ծաղրանք-մերժումի հայտնի մոտիվներն են.

*Աղջիկ, աղջիկ, ես քեզ գերի,
Կըրակդ ինկե սիրս կըդադի,
Պալանայ բոց բերնէ կէլնի,
Կուց մի ջուր տուր, չէլնի՝ իրիցի:
Տըղա, տըղա, հայու տղա,
Առ քո շենք-շնորհ, վեր կաց գնա,
Մեր տուն-ձեր տուն շատ հեռի ի.
Քո տըն մօտ ձիկ ի՞նչ բան ունի...*

Սրանք բանահյուսական տարբերակներ են: Թվկուրանցու մշակում-քերթվածը ամբողջացնում է նյութի բովանդակային ու պատկերային համակարգը՝ հեղինակի ոճամտածողության մեջ պահ-

պանելով նաև ժողովրդական բառ ու բանի շերտեր: Սիրո նվիրումի ու տվայտանքի քնարականությունը համադրված է պատումի էպիկականությամբ կամ դեպքի նկարագրությամբ: Սկսվում է հերոսի լարված զգացմունքի շեշտադրումով.

*Այս ի՞նչ կրակ էր՝ զիս այրեց,
Կամ ի՞նչ խաւար էր՝ զիս լաւեց,
Ես վէմ անխախտ էի, խախտեց,
Պօղոթաւ ամուր՝ զէս ջուր հալեց:*

Քնարական այս լարումին հաջորդում է էպիկական խաղաղ պատումը. «Օրն էր շաբաթ լոյս կիրակի, //Վերի վանիցն ի վայր կու գի», բուրվառը ձեռքին, Սաղմոսարանը հետը, որ կարդում էր քայլելիս: Հոգևոր միջավայրի համդարտությամբ հաջորդում է իրավիճակային լարվածություն. ձին նստած, քաջի նման անցնում է աղջիկը, խնձոր գցում, և տղայի զարմանքին, թե՝ «խնձորդ ի յիս ի՞նչ բան ունի», պատասխանում է.

*Սէն Հովհաննէս, քեզից օղլի,
Պէն միւսիւրման մօլլա դըզի
(Դու Հովհաննէս, տերտերի որդի,
Ես մուսուլման մոլլայի աղջիկ) ,
Ձիւրաւ սիրեմք խօս կու լինի:*

Հայ տերտերի որդու և թուրք մոլլայի աղջկա սերը լարումը պետք է հասցնի մեղքի գիտակցության: Բայց ոչ արեղաների «մեղա» ասելը, ոչ մոր կանչը («Դարձիր ի տունն, ասա մեղայ») ոչինչ չեն կարող անել սիրո կրակի դեմ, ամեն ինչ անգոր է.

*Չըկայ նըման գէմ Աւային,
Լեզուն լիւլլիւլ, ծայնն դումրի,
Սէջըն բարակ զէս Ֆրանկի:*

Հայրը ծեծում է աղջկան, տղան «խև» դարձած՝ սարերն է ընկնում, աղջիկը նրան առաջարկում է կրոնափոխ լինել. «Հետ մօլլանուն շուրջ գալ պիտիս, //Ապա ծոցուս տէր կու լինիս»: Դրանից նեղացած տղան իրենց սերը «հարամ» է համարում, մինչև որ Աշան առաջարկում է սիրո համար եկեղեցի կառուցել, որտեղ և՛ «Պսակ դնեն ու զմեզ օրհնեն, //Թող քոյ սրտի կամքըն լինայ»:

Ժողովրդական ակունքներից եկող նման ազատությունը երևում է նաև թվուրանցու բուն սիրո և բնության տաղերում՝ աշխարհիկ բնույթին համադրելով միջնադարյան սիրերգության «կլիշեն»: Եվ

այսպես, սիրո արտահայտման առաջին կանոն-ձևը մեծ մասամբ բնության՝ ծովի-ծաղկի-լուսատուների զուգահեռներով կնոջ արտաքին հմայքի պատկերումն է, և Նարեկացուց եկող այս հնարքը այստեղ ևս ներկայացնում է հասակը, աչք-ունքը, այտերը, ձեռքերը, բերանն ու շրթունքը, լեզուն ու ձայնը, ծամերը, ծոցը, ժպիտը, պատմունճանը, գոտին, քայլվածքը: Ահա մի բնորոշ օրինակ Թլկուրանցու տաղերից.

*Ձէ՛ս զարեգակն որ լոյս կու տայ,
Տեսայ աչե՛ր զէ՛ս ըզծովեր...
Ուրակ ճակատ ու ճոխ բերան,
Ծամն ու վարսերն էր հոգեհան,
Ծոցն էր լըցված սոյիսակ վարդով,
Չմէջփն ու թիկունքն քան զուռ ճոճան...*

Արտաքին հմայքը վերածվում է անհրապական ուժի, ձեռք բերում բերդեր ու պարիսպներ ավերելու լիցք, վեմեր է խորտակում, լեռներ հալեցնում. «Սպիտակ ճակատ ու սև աչեր...//Լար շրթնովըդ վարդ թափես, //Ծօճան վզովդ բերդեր քակես»: Պատկերի մեջ շարունակում են կարևոր մնալ վարդը, շուշանը, մանուշակը և այլն. «Շուշան, ըռեհան ու մանուշակ», «Գոյնդ է կարմիր վարդին, հոտովդ անուշ ես», «Աչերդ է թուխ ու պետ, դու խօրօտիկ ես, //Քաֆուր վարդի նըման անուշիտիկ ես. //Դու փընջած մանուշակ, վարդ ու ծաղիկ ես»: Բանաստեղծը չի վարանում դիմելու նույն պատկերի ուղղակի կրկնությանը, քանի որ կանոն-«կլիշեի» օգտագործումը սովորական էր միջնադարյան տաղերգության մեջ. «Ծոցդ է դրախտ անմահութեան», «Ծոցդ է դըրախտ անմահութեան, //Անմահական պտղով դըրախտ» (Ինչպես Սայաթ-Նովայի՝ «Ռանգըտ Փռանգի ատլաս է» կրկնությունը): Բնության երևույթներից զատ կնոջ արտաքինը զուգահեռվում է նաև զարդեղենի, քաղցրեղենի հետ. «Շողայր կլափն ու լար շրթունք //Ու մարգարտէշար ատամունք», «Բերանդ շաքրով լի թութակ լեզու ես», «Դու մեղրով շաղըղած նուշ ու շաքար ես...//Դու հալած ու թափած ոսկի արծաթ ես», «Բեհեզ հագնիս ու ծիրանի» և այլն:

Միջնադարյան սիրերգության երկրորդ կաղապարը սիրահարի մեծ նվիրումն է, որի արտահայտչաձևերից են նաև վայելքի ձգտումը, իսկ ավելի հաճախ՝ գերի ու հիվանդ մնալու տառապանքը, որը գերակա է մնում այս զգացմունքների մեջ: Այստեղ է, որ բանաս-

տեղծը ոճամտածողական ինքնուրույնության լայն հնարավորություն է ունենում, զգացմունքն ավելի է անհատականանում, որը միշտ առաջնայինն է արվեստի մեջ: Նվիրումը մի դեպքում սիրած կնոջով հիանալու, նրանից փրկություն անսալու կանչ է.

*Ար՛եկ արև գարնանային,
Ար՛եկ առնան դայծառ լուսին,
Նիս որ հային յերեսդ ի վեր,
Տեսըդ հերի՛ք է ինձ բաժին...
Աչերդ ծով է ծառուածին,
Բերանդ փաղը է փաղածին:*

Կամ՝ «Ասցի՝ սիրե՛ զիս, ծով աչեր. //Նիստ որ հային երեսդ ի վեր», և կամ՝ «Քու սերդ ի յիս դիպալ՝ ստոյգ կայրիմ ես, //Ար՛եկ ինձ դեղ արայ, իմ ճարըն դու ես»: Մի այլ դեպքում այդ նվիրումը պարզապես սիրո երդում է. վստահեցնում է, որ «Անձամբըդ սուրբ ու անարատ՝ //Ես կու գրեմ զիս քեզ մատաղ», կամ՝ «Երկինք ՝ և երկիր վրկայ, որ կու սիրեմ զքեզ, //Ձարթիր, զականջըդ բաց, որ զանգատիմ քեզ. //Եկեալ եմ քեզի հիւր՝ ասպընջական ես, //Ընդէ՛ր յիս չես հայիր, գէմ անհաւատ չես»: Եվ, միևնույն է, սիրահարը չի ազատվում անասելի տառապանքներից, սիրո փոթորկալից, տանջող անորոշությունից.

*Ինձ յանկասկած ի դէմս ելաւ,
Շունչս քաղեց ու խելքս էառ...
Ի տուն ի դուրս չունիմ դադար...
Քանի տեսնում կու սարսափիմ,
Սիրտս ի փորիս կառնու գալար.
Ինձ մեղադիր յէ՛ր կու լինիք՝
Ով որ տեսնու չի մնայ արդար:*

Կամ՝ «Ես իմ սրտիս դանակ ածեմ, //Ձաչքս ճաղի տամ հանելու», և կամ՝ «Ես եմ ափ հողէ, դուն հրեղեն ես, //Քանի զիմ այրեցեալ սիրտս արիւնես. //Յորտեղ որ կու նստիմ զիս կմոռանամ ես. //Ձայդ քո ծով-ծով աչերդ դեղով լցեր ես»: Ի վերջո մնում է սիրո տիեզերական ուժի հաստատումը, ուժ, որից ազատված չեն բոլորը. անգամ արեղայի ու քահանայի համար է այդ սերը որոգայթ, միայնակյացի խելքն է տանում, կնոջ ծով աչքերից ու թուխ ամպի մման հոնքերից վարդապետն է մոռանում ուսումն ու գիրը.

*Հարիւր տարու հաքեղանին,
Որ ճերմակն է դարձե՛ր դեղին,*

Կսրէ գփուսիկ տասարագին

Ու զֆեզ ուզէ առջև խաչին:

Կնոջ ոսկեթել վարսերով, ծիրանի երեսով, վարդով լի ծոցով ինքնամոռացության հասած սիրահարը խոցված է նրա հայացքի նետերով, չունի ոչ մի բժշկարար, քանի որ սիրո հանդիպած մարդը այրվում է վառ կրակի մեջ, «Այլ ոչ աղօթք միտքըն կու գայ, //Ոչ յայսմաւոր կարդայ և ճառ»: Սերը, իհարկե, ներդաշնակվում է գարնան գարթոնքին, ինչը ընդգծված տեսանք երգնկացու տաղերուն: «Տաղ գարնան» վերնագիրն ունեցող քերթվածուն բնության պայծառությունն է, ուր ցնծում են բոլորն ու ամեն ինչ, և այս պոռթկումի մեջ սերը վայելքի երանգներ է ներառում. «Ով որ սուրաթըդ համբուրէ՝ // Խնդնով անցնէ զբոլոր տարին. //Ով կուռ միջացըդ գիրկ ածէ՝ //Կանանչ մընայ քան զնշդարին».

Ահա եղև տայծառ գարուն,

Ծաղկեաց այգին ու տաղչանին...

Գունդֆն ծաղկին ու հեճ կաթին,

Անուճանայ հովն ու ֆամին,

Չագերն ծայն ածեն յայգին,

Քաղցր կու գայ ծայն տլողուլին...

Չթևըն բերէր բոլոր վզին,

Սիրով խըմէր զանուճ գինին:

Այս պոռթկումների մեջ սիրո ուժի հիմնավորումը կապվում է նույնիսկ Աստվածաշնչյան դրվագների հետ. «Սերն զԱդամ դրախտէն եկան. //Սեթայ որդիքն խառնակեցան», «Կինն զՅովհաննէսն գլխատեաց //Յերովդիայ պղծոյն համար»: Սիրո ուժի անսահմանությունը ներառում է այլ ժողովուրդների հայտնի սիրավեպերի ու նրանց հերոսների վերհիշումներ, ակնհայտ աշխարհագրական տարածականությունը կարծես այդ մեծ ուժի ամենակարողության հաստատումն է. «Քեզ վայելէ ծառայ խպտի, //Պուլղար, չաքբազ, հոռոմ, լաչին», քանի որ կնոջ մարմինը իր հրայրքով տիրակալն է ամեն ինչի.

Սիրով մի սղանանէր, ճելլաս էֆենսի...

Չվահրաս Շիրինին զխաղարն ես ո՞նց տամ...

Չինչ ծուկն ի սիրոյ յանկարծ ընկնի կարթ.

Ի՞նչ խըրաս կու տաս, է, անթառամ վարդ...

Կլափդ է խնծոր, ծըծերդ է լամամ,

Չինչ յեղենդ դըրախտի՝ ի քո ծոցդ կան:

Այս գուգահեռների մեջ յուրօրինակ թափառում մոտիվ կարելի է դիտել սիրո կրակի մեջ այրվող թիթեռի կերպարը. սիրահարը թիթեռի նման մոմի վրա է թռչում՝ «Այրումն եկեր եմ, չկայ ճար», «Քան զթիթեռն ի հուրն որ է ի վառման, //Եկայ որ այրիմ և մոծիր դառնամ»։ Միջնադարյան պարսից և ընդհանրապես արևելյան պոեզիայում այս պատկերի գործառնությունը դիտարկվում է երկակի կերպարային գուգահեռների մեջ։ Բացի աշխարհիկ սիրո ուժին ենթակա, նրա կրակի մեջ այրվելու ենթատեքստից, այստեղ տեսնում են նաև հոգևոր բովանդակավորումը կամ աստվածային էությանը միանալու կրոնաէքստազային վիճակը։ Վերացարկումը հիմնավորվում է նաև նրանով, որ մոմի փոխաբերությունն իր մեջ ի սկզբանե ուներ լույսի խորհուրդը՝ իր այլաբանական շերտերով՝ այրվել, մաշվել, հալվել, լաց լինել, դեղին դեմք ունենալ կամ տանջվել, նաև ապաշխարել, փափկել, ճկվել և այլն, և այս ամենի մեջ շեշտվում է գորշության մեջ պայծառ, սակայն տխուր մենության գաղափարը։

Թլկուրանցու սիրերգության մեջ միջնադարյան աշխարհայեցողության տարրերից մեկը կարելի է համարել այն, որ կնոջ հմայքի պաշտամունքը և սիրո ուժին գերի լինելու վիճակն անգամ չեն հասցնում նրան, որ երևա կնոջ բնավորությունը, լավի նրա խոսքը. նա ընդամենը հրաշք է, որի համար խենթանում է տղամարդը, բայց ոչ ավելին։ Տաղերում կնոջ պահվածքի-բնավորության ստվերագծումներ երբեմն նկատվում են։ Ահա, այն ժամանակ, երբ այրված սիրահարը փրկության դեղ է սպասում կնոջից՝ «Ջուր տուր ծարաւ լերդիս՝ փափաք եմ ես քեզ», կինը ընդամենը իր սեփականքն է անում. «Ճապուկ, ճոխ ու ճարտար երբ որ դու քայլես, //Մանրիկ-մանրիկ ծիծղաս ու շունչս քաղես»։ Այսպիսի դեպքերում սիրահարը նույնիսկ սթափության պահեր է ունենում՝ «Խև Յովհաննէս Թուրկուրանցի, //Մի դներ զքեզ պիղծ բաների»։ Բայց կնոջ խելքահան չարաճճիությունները նորից խելագարության են տանում նրան, չէ՞ որ կինը միշտ կարող է ակնատի մեջ գցել.

*Ջունմըն ֆաղէ, զաչֆն դեղէ,
Ջինմ զարդարէ գէտ նոյ ծառ,
Մէջֆն ու տըռկունմն ծըռմոէ,
Ջմարդիկ ծգէ ի սար և՛ ի ֆար։*

Սա գուցե նրա սիրո առարկա հրաշք-կինը չէ, բայց կարևորն այստեղ այն է, որ այս քնարերգուն սերը ներկայացրել է արտաքին պատ-

կերի և ներքին ապրումի համակողմանիությամբ, ստեղծագործողի անհատական ինքնատիպությամբ շաղախել ժողովրդական պատկերացումների ազատությունը՝ անպայման դառնալով հայ սիրերգության նշանավոր դեմքերից մեկը:

Վիպական տաղերը. Սրանք այլ առումներով հաստատում են ժողովրդական բառ ու բանի քաջիմացությունը, բանահյուսական նյութի հարազատությունը: Այս առումով խորքային շերտեր ունի Գրիգոր Նարեկացու մասին ավանդագրույցների մշակումը: Այստեղ կառուցվածքային երեք անցումներով ցուցադրվում է սրբի կրոնախոհական հրաշապատումի ժողովրդական պարզ ընկալումը: Առաջին հատվածը տանուտեր Գորգիկի պատմությունն է, իսկ ավանդագրույցը սկսվում է բանահյուսական պատմելաձևին բնորոշ էպիզոմով.

*Գեղ մի կայր՝ Նարեկ ասեն,
Որ յաթոռն էր վարդապետին.
Անդր՝ Տանուսէր մի կայր,
Իւր անունըն Գորգիկ ծայնին:*

Շարունակվում է նույն ոճական արտահայտչաձևերով. այս տանուտերը հայտնի է իր արատավոր բարքով, եկեղեցի չի գնում, վարդապետ Նարեկացու հանդիմանանքին պատասխանում է, թե «Շատ մշակ ունիմ՝ չըբանին», որից հետո վարդապետի անեծքով մահից հետո հողը նրան չի ընդունում: Մեղավորության մարմնական ցուցադրանքի կանոնականությունը հասնում է բանահյուսական ուղղակիությամբ հատկանշվող մերկ ու ծանր պատկերների. մարմինը դուրս է չարտվում հողից, հոտում, «Ոչ շուն իւր մսէն ուտէր, //Ոչ թռչունք վերօքն անցանէին»: Ամեն ինչ հարթվում է վարդապետի միջամտությունից ու աղոթքից հետո, և հողը ընդունում է մեղավոր մարմինը:

Երկրորդ ճյուղի հրաշագործությունը կապվում է Կիլիկիայի հետ, և սա հատկանշական է նրանով, որ Նարեկացու 10-րդ դարին հաջորդած հարաբերական լռության 11-րդ դարից հետո հենց Կիլիկիայում 12-րդ դարում սկսվեց հայ հանճարի արժևորումը, ասպարեզ եկան Նարեկացու առաջին հետևորդները: Բանահյուսական գնահատականը ևս խոսում է այն մասին, որ Նարեկացու համբավը հենց Կիլիկիա է հասնում, այնտեղ են որոշում տեսնել սրբի հրաշագործությունը. «Համբավն այլ ի Սիս հասաւ //Սքանչելիք սուրբ վարդապետին», և նրա մոտ են գալիս Սիս մայրաքաղաքի երկու հոգևորական: Տեղ են հասնում և տեսնում, որ Նարեկացին ոչխարի հոտ է արածացնում

(«հովիվ» հոգևոր իմաստավորման ժողովրդական ընկալումը), գայլերին հոտին պահապան է նշանակում և հյուրերին հրավիրում իր կացարանը՝ առարկայորեն ցույց տալով, թե սրբակենցաղ վարքի և գործի ուժով ինչպես է վերանում չարը.

Եւթն գայլ սարին մսէր

Ու ալաս կենին ոչխարին:

Նա զգայլերն ի վար ձենեց

Ու հովիւ եդիր ոչխարին:

Պատումի երրորդ ճյուղը պահքի օրը խորոված աղավնիներով հյուրասիրելու և աղոթքով կենդանացնելու դեպքն է, որը կրկին ներկայացվում է միջավայրի ու հերոսների հոգեվիճակի տեսանելի մասնաճանաչումով՝ հյուրերը ապշությունից ձեռքերն իրար են զարկում, մատները շուրթերի դնում.

Երեք աղաւնի բռնեց-

Օրըն ղաք էր՝ չորեքաբթին-

Եւ եդիր յառջև հիւրերին:

Հրամեցէք բարի հիւրեր,

Ճաշակիմք ի յայս սեղանին:

Նոքա ձեռք յիւրաւ զարկին,

Դին զմասն ի վերայ ղըռնկին.

Ասեն, տէր, զայս ինչ արիր,

Օրըս ղաք է չորեքաբթին:

Իսկ Նարեկացու «չիմացությունը» կարծես բանահյուսական մույն պարզ ընկալմամբ ակնարկում է նրա նկատմամբ կասկածների ենթատեքստը: Այդ և այլ իրավիճակները հարթվում են ազդեցիկ հրաշագործությամբ, երբ վարդապետը առաջարկում է կամ ճաշակել, կամ հրաման տալ, որ աղավնիները թռչեն, իսկ հյուրերի վարանումից հետո ինքն է հրամայում, և աղավնիները «Թև առին եւթնապատիկ //Վերայ գլուխ սուրբ վարդապետին»:

Լինելով առաջին տաղերգուն, ով չափածո մշակման է ենթարկում ժողովրդական բանահյուսությունը, Հովհաննես Թլկուրանցին Կիլիկիայի նշանավոր գորավար Լիպարիտի մասին ևս գրում է՝ օգտագործելով ժողովրդական գրույցները: «Տաղ քաջի Լիպարտին» երկը նորովի հաստատում է, որ տաղի ժանրը, սկզբնավորվելով որպես եկեղեցածիսակարգային տեսակ, հետագայում դառնում է մասն ընթերցվող-երգվող բանաստեղծություն, ընդլայնում բովանդակությամբ

յունը սոցիալական ու քաղաքական, սիրո և բնության մոտիվներով, այս դեպքում ներառում նաև պատմական դեպքեր: «Տաղ» բնորոշված այս երկը, ունենալով ներբողի և ողբի ժանրային հատկանիշներ, պահպանում է դրանց ինչպես կրոնական, այնպես էլ բանահյուսական տարրերը: Սկսվում է հերոսի ներբողով առ այն, որ Սսի հայտնի զորապետը քրիստոնյաների պարծանքն է, նման է քաջն Սամփսոնին, աղքատասեր է, վարդապետին լսող, «Սըսա երկրի» լուսատու աստղն է և այլն:

*Արեգական նման տալժառ,
Երեսըդ լոյս էր կամար,
Բարձրդ բարի, խօսքդ Ժափար...*

Բարու կրոնական ընկալումները ներդաշնակվում են կերպարի ազգային իմաստավորումներին. «Թուրքն ի յաիէդ դառնա մոխիր, // Ով մեծ հըզօր, քաջ Լիպարիտ», ով մենակ հազարի դեմ էր կանգնում, հայոց սյունն էր՝ նման ոչ միայն Ս. Սարգսին, այլև Ս. Վարդանին, «Քան ըզՄուշեղ այլ խիստ յաղթող, // Քան ըզՏրդատ հայոց արքայն»: Այս ներբողը ներառում է մեր մեծ էպոսի ոճամտածողական տարրեր, և նման զուգահեռներն ավելի ակնհայտ են էպիկական հատվածներում, երբ պատմվում է դեպքը.

*Յորժամ հեծնուր զհւր ձին վազան,
Ի ձեռն առնոյր ըզռում ճօճան,
Սասանէր ազգըն թուրքմանաց,
Դողայր ամէն թուրքմանասան:*

Բազում անգամներ Մանչուկ ամիրան հարձակվում է Կիլիկիայի վրա, Լիպարիտը քաջաբար հաղթում է նրան, և սպարապետի փառքը տարածվում է ամենուր: Սի անգամ ևս թշնամիները, չարիքով լցված քացախե տիկի նման կամ որպես օձ ու կարիճ, «ի Սիս եկան» «չարեաց մառան Մանչուկի» գլխավորությամբ, վաթսուն հազարանոց զորքով կռվի փող հնչեցրին, բայց Լիպարիտի ահից «Ձինչ զուռ (ուռենի) դողան, առաջ չի գան»: Ջորավարի փառքին նախանձող թագավորը ծաղրաբար դիմում է նրան, թե այս բոլոր «Յեծելս քեզ համար եկան»: Իսկ Լիպարիտը քաղցրաբար ու հեզ պատասխանում է, թե՝ «Ես քաղքիս չարին փոխան...//Թէպէտ հասաւ ինձ օր մահուան»: Հագնում է զրահը, երկրպագում Ս. Աթոռին, փառավորում Սուրբ Երրորդությանը, հառաչանքով համբուրում որդուն, հրաժեշտ տալիս եղբորը, «արևնման» Մանանա տիկնոջը, դավադիր թագավորին խոս-

տանում պահել Սսի կամուրջը, զորեղանում Քրիստոսի անվամբ ու կռվի դաշտ իջնում: Էպիկական մանրամասները հիշեցնում են Դավթի հրաժեշտն ու կռիվը, և հավաստի է, որ բանահյուսության նկատմամբ անթաքույց հակումներով տաղերգուն ծանոթ եղած կլինի Էպոսի բանավոր պատումային որևէ տարբերակի: Բանահյուսական մույն շարժունակությամբ է ներկայացվում նաև կռվի դրվագը.

*Կսրեց լ՝ անցաւ առիծմման,
Ձհեծելն արար փախըսական...
Լաւկարն արար դիզան դիզան,
Հանց որ արին գետեր ելան.
Նա թագաւորն չարացաւ,
Ձհեծելն առաւ ու ետ դարձաւ:
Թուրքաց հեծելն առաջ եկան,
Չկարմունճն առին ու կանգնեցան...*

Դեռևս տաղի սկզբի ներբողի հատվածում սպասվող ողբերգությունը մեկնելով հերոսի միայնությամբ («Այն չար պահիկն որ քեզ հասաւ, //Քեզի օգնող չկայր բնաւ»), այժմ կամուրջի վրա դուրսագնորեն կռվող հերոսի ճակատագրի նկատմամբ ողբը հիմնավորվում է կրկին մենակության փաստով, նրանով, որ սպարապետը «Ձոչ ոք զըտաւ իւր օգնական», և կատաղի թշնամին, հոշոտելով հերոսին, «Ձիւր սուրբ մարմինն ի հօն թողին, //Ձգլուխն առին ի հետ տարին»: Ներբող-դեպք-ողբ կառուցվածքային անցումներով այս տաղն ավարտվում է ողբի համընդհանրական պատկերով, երբ սուգն իր մեջ է առնում ոչ միայն ազգին, այլև ամբողջ բնությանը.

*Սըսայ երկրին տաղչա ու ծառ,
Գոյնք ի գունաց ծաղկունք որ կայր՝
Հառաչանօք առին գիրար.
Ով մեծ հզօր քաջ Լիդարիս:*

Այսպես 15-րդ դարում Հովհաննես Թլկուրանցիով միջնադարյան տաղերգության մեջ հիմնավորապես ամրակայված աշխարհիկ բովանդակությունն ու պատկերները 16-րդ դարում իրենց ուրույն զարգացումն են ունենում «հայրեն» բանաստեղծական տեսակի մեջ, որոնց ոչ բանահյուսական կամ հեղինակային օրինակները պատկանում են Նահապետ Քուչակի գրչին: Իսկ 16-րդ դարի կաթողիկոս-բանաստեղծ Գրիգորիս Աղթամարցին բերում է հոգևորի ու աշխարհիկի ինքնատիպ համադրումներ, որտեղ այլաբանականը շատ ավելի

շեշտում է ժողովրդական կենսասիրության տարերքը: Կաթողիկոսը մղում է դեպի կանոնական այլաբանություններ, իսկ բանաստեղծը պարտադրում է նյութի բարձր վերացարկումը առաձգականացնել ընդգծված աշխարհիկ ասելիքով:

ԳՐԻԳՈՐԻՍ ԱՂԹԱՄԱՐՑԻ

Կյանքը. խոհական և այլաբանական տաղերը. Նրա մասին պահպանված կենսագրական սուղ տեղեկություններից պարզվում է, որ սերել է Վասպուրականի Արծրունյաց թագավորական տոհմից: Տաղերում եղած որոշ տվյալներ հուշում են, որ 1512 թ. Գրիգորիսը երիտասարդ տարիքում արդեն կաթողիկոս է եղել, տաղերի զգալի մասը գրել է 1515-1524 թվականներին: Ուրեմն՝ ծնված պետք է լինի 15-րդ դարի վերջերին: Նախապես ուսանել է Արճեշի վանքի վանահայր Գրիգոր Բաբունու մոտ, որի հետ են կապվում նրա ինքնահաստատման շատ խոհեր: Անապահով վիճակը՝ պատերազմներ, թալան, ստիպել են բանաստեղծին տեղից տեղ անցնել, ապաստանել Արճեշ, Վարազ, Մեծոփ, Ուռնկար և այլ վանքերում, որտեղ նա տաղեր էր գրում, ձեռագրեր ծաղկում: Մահվան թվականը չգիտենք, հայտնի է, որ 1569 թ. դեռ կենդանի է հիշվում: Ստեղծագործությունն ընդգրկում է՝ ա) խոհական և կրոնաայլաբանական գործեր, բ) սիրո և բնության երգեր:

Խոհական և այլաբանական տաղերի մի մասը նկատի ունենալով՝ Աղթամարցու երկերի ժողովածուն կազմող Մ. Ավդալբեգյանը նշել է, որ դրանցում հաճախ անձնական զգացմունքն ու խոհական-վերացական գաղափարներն այնպես են իրար միահյուսված, որ դժվար է սահմանազատել՝ դրանք Կատարյալին ուղղված կանոնական դիտարկումներ են, թե ուսուցչին, մտերիմին, անգամ սիրած կնոջը հասցեագրված ներբողներ: Համադրված են Սուրբգրյան դեմքերն ու դրվագները, աշխարհիկ պատկերավորմամբ վկայաբանական հրաշապատումը և բանաստեղծի՝ կյանքի ծարավը, հոգու ջերմությունն ու սիրո պոռթկումը, և այս ամենը երբեմն պայմանավորում են նյութի բարդ շրջանակները: Այդ վերացականությունը երևում է «Գովեն զքեզ մաքուր հրեշտակ», «Դու ես յԱդինայ դրախտեն», «Արեգնափայլ

գեղով լի լուսին», «Դու դրախտ եղեմայ», «Դու ես արեգակ լուսինն ի լրման», «Աստուածանկար պատկեր յօրինեալ» գործերուն: Նման բնույթի տաղերի մի ուրիշ խմբում՝ «Գանձ Ուռնակարու Ս. Նշանին», «Մեղեդի ազնիւ», «Գովասանութիւն Յովսէփ վարդապետի», «Տաղ Աստուածածնին», «Տաղ Ս. Աստուածածնին» և այլն, առկա է բանաստեղծի հակումը ծայրակապի-ակրոստիքոսի նկատմամբ: Դրանք մեծ մասամբ կազմվում են տների և տողերի սկսվածքում, երբեմն վերջնահնչյունի մեջ, հայոց այբուբենի տառերի հերթագայությամբ, կամ «Գրիգորիս», «Գրիգորիսէ» և նման հեղինակային պատկանելության նշումներով, մաս բանաստեղծության առարկայի, հերոսի ակնարկումով՝ «Յովսէփին է», «Խաչ ի խնդրոյ Վարդանայ» և այլն:

Ինչ էլ լինի, խոհի ու խրատի առանցքում «մեղօք աղտեղանալու» դեմ խոսքն է, ապաշխարանքի, «եղուկ ու հազար ու մի վայ»-ի բարոյական շեշտադրումը, այն, որ՝ «Լերինքդ ի կշեղ կուգայ, //Եւ մեղաց իմոց թիւ ոչ կայ»- պարտադրանքը կարող է հաղթահարվել «զԱստուած աղաչեա»-ի կանոնական կոչով: Տաղերից մեկում մեղքերի պատճառով բաժանված ու հեռու լինելու ցավը անորոշ հասցեատեր է հուշում. ումի՞ց է հեռացել՝ կնոջի՞ց, ուսուցչի՞ց, Տիրոջի՞ց: Մի կողմից՝ գիշերը մինչև լույս տոչորվում է, վախենում հեռու և մենակ մնալու կործանարարությունից՝ «Յինն գերեսդ շրջես, //Զիա՞րդ կենդան կենամ ես», մյուս կողմից՝ պարզապես թողության աղերսանք ու ապաշխարանք.

*Եղբար, առ ձեզ դադաշիմ,
Թողութիւն խնդրեմ վասն իմ,
Բազում հանցանս ես ունիմ,
Կարակուսեալ զի՞նչ լինիմ:*

«Տաղ անուշ»-ում ևս մի կողմից այդ կատարելատիպին հղած ցավն է ու զանգատը քննելու խնդրանքը՝ «Այբն մինչև ի Քէն զանգատիմ ես, //Բաներս ես ո՞ւմ ասեմ, երբ դու լըսել չես», մյուս կողմից՝ հաջորդող տրամադրությունն ուղղակի մոտենում է կնոջ նկատմամբ սիրուն. ծարավի նման նրա մոտ է գնում, որ արբենա, ջուրն ինչո՞ւ է թաքցնում, ինքը պապակ է, իսկ նա կանաչ դաշտի նման է, բայց հրով այրում է իրեն. «Շրթամբք աստուածային համբուրեցեր զիս /եռեալ ու ջերմացեալ քո սէրդ իմ սըրտիս», և հետո՝ «Տօղեա զանձրև կենաց, զարնան նման ես»; «Դու ես յԱրգինայ դրախտեն» տաղում ևս հոգևոր և մարմնավոր ներքողի, սիրո նվիրումի երկվությունն է: Մի կողմից՝

«Ի սէր քո վառին անշէջ, //Նըւաղին առ քոյդ տեսութեան», մյուս կողմից՝

*Տեսին անմարմինք ըզֆեզ
Եւ ի գեղըդ քո հիացան,
Ի քառից նիւթից կազմեալ
Եւ ունիս հոգի բանական:*

Պարզապէս այս բանաստեղծի համար հոգևոր սերը շատ է անձնական, երկրային պատկերների ու ապրումների մեջ: Հոգին՝ ինչպէս երփնազարդ ծիածան, ամպից իջած ցող, զարդարում է երկիրը, «ծաղկածաւալ դրախտ» է, «փթեալ բուրաստան», «կարմիր վարդ, համասփիւռ և մուրտ ու շուշան», և այս ամենին հաժմեցաւ, իհարկէ, գալիս է «Սինեական լեռից», և՛ «Փարատես զցաւս մարդկան»:

*Ի յեզր Փիսոյն գետոյն
Բուսանիս հիւրիկ անմման,
Դևքն սասանին ի քէն
Եւ լինին յոյժ հալածական:*

«Արեգնափայլ գեղով լի լուսին» սկսվածքով տաղում ևս արտաքին պատկերին («Աչեր ծով ի ծով ունիս, ուներդ է քաշած կամար, //...Լեզուդ տապարզի շաքար, քո շրթունքըդ վարդի թերթ է») (հիշենք Նարեկացուն, միջնադարյան սիրերգականերին) և բանաստեղծի նվիրումին («Հոտով քո արբեալ թմրին») զուգահեռ նշվում է, թէ «Միքայէլ հրեշտա՞կ ես միթէ», կամ՝ «Գըտանիս ի լեառքն Սինէ, //Ելեալ ես Փիսոն գետէ»: Բացառված չէ, որ իրեղեն պատկերի և հոգևոր վերացարկման վրա պարսից սուֆիական պոեզիայի ազդեցությունը ևս կա, քանի որ Աղթամարցին լավ գիտեր այդ գրականությունը, մի ուրիշ առիթով խոստովանում է, որ «աշըղի» նման է դարձել: Իսկ «Դու դրախտ եղեմայ տնկեալ յանեղէն» խոստում սկսվածքով տաղում գրում է, թէ «հոմերոսօրէն» է հյուսում «երգըս տաղիս» և խիստ զգալի հոգևոր ներբողում ներառում է պարսկերեն տողեր: Մի կողմից՝ Սինա, Արարադ և այլ սուրբ տեղերի հետ զուգահեռումը, մյուս կողմից՝ արտաքինի համեմատությունը նույն ժողովների հետ: Սիրո նվիրումի ծանոթ արտահայտչաձևերին՝ թէ երերում է գիշեր ու ցերեկ, ոչ դրսում է մնում, ոչ տանը, «Աչերս է կարօտ տեսոյդ անմման, //Առանց քո տեսուդ շունչնս կու քաղի. //...Սահրա մէզարդան համչու Մաջընուն, //Իմնօզուն Ֆըրիատ, դիլի ման փուռ խուն» («Թափառում եմ անապատում հանց Մեջնուն, //Այսօր Ֆարիատն եմ, սիրտս լի

արյուն»), ներդաշնակվում է այսպիսի Սուրբգործյան պատկեր. «Օրհնութիւն Փրկչին ի քեզ իջանի, //Գունդըք չար այսոցն ի քէն հալածի»:

Գրիգորիս Աղթամարցին ժողովրդական գրույցի ու վկայաբանության ժանրային համադրումների մեջ է ներառում այս հակադրամիասնությունը: «Ի Գրիգորիս Աղթամարցոյ արարեալ ոտանաւոր զվարս Մարինոսի ճգնաւորին» գրույց-վարքը էպիկականությամբ հատկանշվող մի պարզ ավանդապատում է, որի ենթատեքստում է մնում հրաշապատումների և կոտանք-նահատակության տարրերով առանձնապէս չընդգծված վկայաբանական բովանդակությունը: Աղամ-եվայի թեման հիշվում է՝ ցույց տալու համար շատերի կողմից առաջին մեղքի դեմ ապաշխարանքի ու ակամա ինքնագոհողության պատրաստականությունը, երբ մեղքն իրենք չեն գործել, բայց պատրաստ են քավությանն ու նվիրումին: «Յորոց և ի բազմաց մինս այս գովելին՝ //Սուրբ կոյսըն Մարինոս՝ դուստր Ներգինէին» հիշատակումով անցում է արվում բուն դեպքերին, ուր զգալի է բանահյուսական պատումը: Ներգինե անունով մի մեծատուն-հարուստ է լինում, որի կինը մեռնում է, և «Դուստր մի մընաց սոցա Մարիամ անուն, //Որ էր խիստ գեղեցիկ, խոհեմ և՝ իմաստուն»: Հայրը որոշում է ամեն ինչ թողնել աղջկան, անապատ մտնել. բայց աղջիկը կանխում է դա բարոյական մի հիմունքով, որ հարստության մերժումն է.

Կեցուցանել կամիս ըզհոգի բոյին

Եւ զիմըս կորուսանել թուլութեամբ բոյին:

Հոր զարմանքին պատասխանում է, որ իրեն էլ տանի վանք: Հայրն ընդդիմանում է. չէ՞ որ նա աղջիկ է և շատ գեղեցիկ: Պատասխանը ոչ դոգմատիկ մտածողության հաստատումն է՝ կտրել մազերը և տղամարդու շոր հագցնել: Ամբողջ ունեցվածքը աղքատներին բաժանելով՝ վանք են գնում՝ աղջկա անունը փոխելով Մարինոս: Հինգ տարի անց հայրը մեռնում է, իսկ Մարինոսը հայտնի է դառնում իր առաքինի վարքով՝ «Ճգնէր նա անդադար որպէս զանմարմին»: Հաջորդում են կենցաղահոգեբանական բնորոշ մանրամասներ. վանականները զարմանում են, որ նրա մորուքը չէր բուսնում, և «բառքն էր նրբածայն», իսկ վանահայրը բացատրում է, որ դա շատ ճգնելուց է: Մի անգամ երեք վանականներով տեղ են գնում, գիշերում են պանդուկում. հետագա դեպքերը կերպարը բացում են արկածային խորհրդրավորություններով: Մի զորական տիրում է պանդուկապետի աղջրկան, հանցանքը զցում են Մարինոսի վրա, որը ապաշխարալից կրո-

նավորի նման առնում է ուրիշի մեղքը, կրում պատիժը՝ վանահայրը վտարում է նրան, նա ապրում է վանքից ոչ շատ հեռու մի խրճիթում, լռելյայն ընդունում է ապօրինի ծնված երեխային, դժվարությամբ մեծացնում, մկրտում է և Սրապիոն կնքում: Մյուս կրոնավորների խնդրանքով թույլ է տրվում վանք մտնել, բայց «Ձանարգ և ըզխիստ գործ հայրն ետուր նմին, //Ուրախութեամբ տանէր նա ամենայնին» (Էպիգմին շաղախված վկայաբանական ենթատեքստը): Անցնում է ժամանակ, Մարինոսը մեռնում է, և պատանքի մեջ առնելիս «տեսին՝ զի էր կին»: Բոլորը ցնցված են, սուգը մեծ է. նահատակի բարոյական ուժը որպես հաղթանակ է ամփոփում տղան.

Սըրադիոն մանուկն ի վանքն սնանի

Կրօնաւոր եղել ընտիր և՛ անուանի,

Մինչ հայր և առաջնորդ վանացն կարգի:

«Տաղ Աստուածատուր Խաթայեցուն» երկի մեջ ևս առկա է նույնատիպ սյուժետային հակադրամիասնություն, բայց շատ ավելի աշխարհիկ նյութի մեջ ավելի ակնհայտ է վկայաբանությունը: Ձգացվում է ինքնատիպ իրավիճակ առաջադրելու հակումը. վերևում՝ կինը վանական, այստեղ՝ թուրքի զավակը Աստվածատուր անունով քրիստոնյա, առաջինում՝ կենցաղային սխալմունքների զոհը, երկրորդում՝ կրոնական թշնամանքի նահատակը: Երկու դեպքում էլ առկա է գեղարվեստական ժամանակի անորոշության բանահյուսական ընկալումը, բայց այստեղ որոշակի է տարածությունը՝ «Խաթայ՝ մերձ սահմանաց Չինումաչինայ, //Եւ են աշխարհն ամէն կռապաշտ հաւասար»: Ահա, Մխիթար անունով մի հայ վաճառական գերությունից երեխա է փրկագնում, «Տանէր խնամք նորա զինչ իւր զաւակին, //Ապա դէպ ի յաշխարհիւս մեր դիմեցին», ծով ու ցամաք անցան, հասան երկիր, տղային Աստվածատուր անունով մկրտեցին, հետո պարզվեց, որ նա «զաւակ է թուրքի»: Փաստը կատաղեցնում է մահմեդականներին, սրանք պահանջում են, որ սա թողնի Քրիստոսի հավատը, «Թէ ոչ՝ տանջենք ըզքեզ սաստիկ և՛ ահագին»: Հաջորդում են վկայաբանական տեսարաններ՝ կտտանքի ու նահատակության բաղկացույթներ: Դավանանքային ներքոդ ասելով՝ չի ընդունում հրաժարումը Քրիստոսից. «Ասաց. ես ոչ փոխեմ զլոյս ընդ խաւարին»: Նրա ձեռքերը կապում ու տանջարան են տանում, մերկ նստեցնում են սառույցի վրա, «Ապա ի թիկնամէջն հուր վառեցին. //Սըրով զբոլոր մարմինըն ծակոտէին», բայց «Ոչինչ նա համարէր զկսկիծն ահագին», դիմանում

է ոչ միայն սովին ու ծարավին, այլև մոլլայի հետ պարտադրված ծանր վեճին: Իսկ տաղն ավարտվում է նահատակին ծոնված կանոնական ներքողով:

Նկատելի է, որ այս կաթողիկոս-բանաստեղծը, ով տեսնում էր թուրք-պարսկական օրհասի ողբերգությունը, միաժամանակ կրում արևելյան գրույցների նստվածքը, ոչ թե «միտումնավոր քողարկում է իր երկերի աշխարհիկ շունչը», ինչպես նկատել են ոմանք, այլ ստեղծագործաբար համադրում դրանք՝ ստեղծելով երբեմն դժվար մեկնելի այլաբանություններ, բայց միշտ հաստատելով իր մեծ կենսասիրությունը: Ահա այդպիսի համադրությամբ ու կյանքի կարոտի ընդգծումներով առանձնանում է Աղթամարցու «Տաղ ի վերայ նորաշեն տուն ու այգի ունեցողի և լալու» երկը, որը շատ ավելի հայտնի է «Յամեն առաւօտ և լոյս» սկսվածքով: «Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր» ժողովածուում կան տաղի բանահյուսական տարբերակներ, որոնցում այգեպանին այգուց հանելու կոչը անում է Գաբրիել հրեշտակապետը, նաև «ալալուն», կամ անորոշ հոգնակի կրողները՝ «Կասեն, թ' Արեկ, ել այգոյս»: Բացառված չէ, որ Աղթամարցու երկն է տարածվել ժողովրդի մեջ, իր աշխարհիկ կենսասիրությամբ ընդունվել, տարածվել ու տարբերակներ ձեռք բերել: Այսպիսով՝ տաղի սկիզբը համադրում է կյանքի անվերջանալի սերը և մահվան անխուսափելի կանչը.

Յամեն առաւօտ և լոյս

Գաբրիէլն ասէ հոգոյս՝

«Արի, ել ի յայս այգոյս»,

Այս իմ նորասունկ այգոյս:

Այգին, իր ծաղկաստանով, ցանկապատով ու հնձանով այլաբանում է և՛ կյանքը, և՛ մարմինը, և նրանից դուրս գալը համեմատվում է մարմնից հոգու դուրս գալուն: Այգին՝ որպես կյանք-մարմին, ձևավորվում է ժամանակի մեջ աշխատանքի ու հույս-ձգտումների արդյունքում՝ քար ու փուշ կրելու, պատ շարելու, ծառ ու ծաղիկ տնկելու, աղբյուր քաշելու, տուն կառուցելու, ստեղծածը վայելելու գործի ու սպասումների հայտանիշներով: Կա նաև միջնադարյան խոհական այն ըմբռնումը, որ մահը մարդուն ուղեկցում է ծննդից ի վեր, և պետք է միշտ պատրաստ լինել՝ դիմավորելու նրան, որին զուգահեռ այլաբանությունը կարող է վերաբերել նաև նրան, որ ծաղիկները մարդու լավ արարքներն են, փշերը՝ մարդկային մեղքը: Ինչ էլ լինի, կառուց-

վում է տունն ու այգին, և այգեպանի հակադրվելը Գաբրիելի կանչին ուղղակիորեն շեշտադրում է աշխարհիկ կենսասիրությունը.

Ինչդե՞ս ելնեմ ի յայգոյս...

Քար եմ բերեր սարերոյս,

Փուշ եմ կրեր ծորերոյս,

Պատ եմ բոլորեր այգոյս...

Դեռ չեմ կերեր ի պտղոյս,

Կասեն, թ՛ Լրեկ, ել այգոյս:

Բայց որքան էլ ծանր է այս աշխարհը թողնելը, որքան էլ տառապալից է մահվան գաղափարը, այն անխուսափելի է, Գաբրիելը պիտի գա հոգու հետևից, ահից պիտի կապվի այգեպանի լեզուն, լացից խավարեն աչքերը, «աւաղ» պիտի տա իր «կարճ արևոյն», քանի որ՝ «Առին զհոգիս ի մարմնոյս, // Զանեցին զիս յիմ այգոյս»: Մահվան այս ողբերգականությունը հաղթահարվում է Աստծո արքայության և հոգու հավերժության գիտակցությամբ, բայց նաև հաստատվում է ընդհանրապես կյանքի շարունակականության հանգամանքով. մնալու է իր ստեղծածը՝ ծաղիկները շարունակելու են ծաղկել, թռչունները՝ երգել, աղբյուրները՝ կարկաչել, չկա միայն ինքը.

Պուլղուլըն կանչէ այգոյս

Առաւօտէն մինչ ի լոյս.

Տօղն իջանէ ի յայգոյս

Յամեն առաւօտ և լոյս...

Կյանքի, բնության նկատմամբ այսպիսի պոռթկուն սերը, մահու և կյանքի հակադրության պատկերները բնական են դարձնելու այն, որ Գրիգորիս Աղթամարցին լինելու է Միջնադարի ինքնատիպ սիրերգակներից մեկը:

Սիրո և բնության երգը ամբողջության մեջ պահպանում է միջնադարյան հայ սիրերգության կաղապարները և հեղինակային ինքնատիպությունը: Այս բանաստեղծի համար ևս սիրո եղանակը գարունն է, գարնան զարթոնքը սիրո պոռթկման ուժ է բերում.

Գարուն է բացվեւ. վարդն ի տաղչանին,

Քաղցր եղանակեն տղտուլն ու դունդին,

Սիրով են վառեալ ի կարմիր թըփին,

Կանաչ ու կարմիր տերև կու հագնին:

Գարնան պայծառությանը համահունչ է սիրած կնոջ արտաքինը, դրա ավանդական պատկերման ձևերը՝ «պայծառ արեգակ», «ակն

ու գոհար», «ծիրանի ծաղիկ, գոյն մանուշակին», նրա նմանը չկա մինչև «Չինումաչին», մոմե մատներ ունի, նուշ ու շաքար է, «տուփ անուշ խընկին», մարգարիտ, նունուֆար, ռեհան, պարզապես ծաղիկ և այլն: Եվ այս համատեքստում զգացվում է ապրումի անհատականացված գողտրիկ մի արտահայտություն. «Գինով եմ, գինով, ցորեկս արևով, //Գինով եմ, գինով, գիշերս երազով»: Սիրո և բնության այս երգերը կառուցվում են կրկին կնոջ արտաքինի ներքողի, հմայքի ուժի, դրա ազդեցության տակ գտնվող սիրահարի նվիրումի ու տառապանքի, խելակորույս վիճակի, երբեմն նաև վայելքի ձգտումի արտահայտություններով.

Դու ես արեգակ, լուսին ի լրման...

Իմ սիւն ի սրժի և՜ իմ ուրախութիւն...

Նորաբույս ծաղիկ և տունկ նշենի:

Նրա սիրո ծարավից բանաստեղծը մաշվում է, բայց «նոր գարնան» հետ «Յեռացաւ գնաց յինէն տրտմութիւն», թեպետ անհույս սպասումի արդյունքը միշտ խոցվածությունն է սիրուց. «Ուներդ է քաշած քան զթափած թուր, //Սպանանես, գերես յօրըն հազար բիւր», կամ՝

Քո մեջդ է բարակ ֆան զուռի վարուց,

Սոյիսակ ասամունք՝ մարգարէ շարոց...

Քան զճամբ եղեգան ելեր ես շիսակ,

Ուներդ է կամար որդես զաղեղնակ:

Այս հմայքի ու դրա անհասանելիությունից ծնված ցավի հաղթահարման միջոցներից մեկը վայելքի չտարորոշված ձգտումն է.

Եկ, ցանկալի իմ և՜ անմման

Եւ զուարճասցուք ի բուրասան:

Բըխեն ըստինք կաթն և գինի,

Մեղր ի շրթանցըդ քո կաթի,

Որով հոգիս իմ փափագի

Եւ նըւաղեալ յոյժ տոչորի:

Ներառվում են նաև ինքնատիպ պատկերներ, զգացմունքների դրսևորման թարմություն, ինչպես՝ «Ձայդ աստուածագիծ պատկերդ քո ինձ ցոյց», կամ՝

Եթէ յաչաց մարմնոյս ծածկիս,

Մըսաց աչօք ինձ երկիս.

Բնակեալ ես դու յիմում սրժիս,

Ծրարեալ ունիմ զֆեզ ի հոգիս:

Նման բանաստեղծական ինքնատիպությունների յուրօրինակ արտահայտություն է վարդի և սոխակի սիրավեպի մշակումը, որն ինքնատիպ է մեր տաղերգության մեջ մի կողմից՝ կերպարի և զգացմունքի այլաբանության պահպանմամբ, մյուս կողմից՝ հարաբերությունները կենցաղի, նրա շատ իրական մանրամասների մեջ տեսնելու կարողությամբ: Ահա առաջին տաղում՝ «Տաղ վարդին և պլպուլին», նախանձի, չարականության, սիրուն ապավինելու, պատասխան հայցելու մարդկային վիճակներն են՝ արտահայտված ծայրակապի ինքնատիպ ձևերով՝ հայոց այբուբենի հերթականությունը տողավերջին: Սոխակի երգից հոգնած ծաղիկները պահանջում են. «Ի մեր պաղչից ել ու գնա» (Հաջորդ տողերում՝ «Իմ հալս առանց իւրն է խարաբ. //Թըռչին և գան երագ-երագ» և այլն): Սոխակը խնդրում է չքարկոծել իրեն, չէ՞ որ սիրտն այրված է սիրուց՝ «Գամ իջանեն վարդենոյն տակ, //Զկանաչ տերևն առնեն ինձ յարկ»: Միջամտում է վարդը, որ նա շարունակի քաղցր ծայնով «եղանակել», և այս հատվածը ներառում է պարսկերեն տողերի «խայտաբղետ» հնարանքը.

*Ով նենգութեամբ առնէ քեզ նագ,
Թող իւր աւուրքն դառնա նըւագ.
Ամբի թուրայ տաճաթ դընագ,
Պլոյուլ բըրավ թու բա աւագ:
(Քո կյանքը թող լինի երկար,
Սոխակ, խոսիր դու քո երգով):*

Կարծես թե ոճական այս առանձնահատկությունը բացատրելու համար բանաստեղծը շտապում է փաստարկել սիրո ուժից աշուղ դառնալու հանգամանքը. «Ասաց թե՛ սերըն կու նեղէ, //Որ վրայ վարդին աշըղ եղէ»: Սիրո ապրումն այստեղ ևս հիմնականում «կլիշեին» համապատասխան արտահայտչաձև ունի. *նվիրումը*, որ թույլ չի տալիս սոխակին հեռանալ, քանի որ դա «Ինձ օր մահու լինի և գույժ», մանավանդ վարդի հոտն է իր սրտի միակ բուժիչը: Բայց *սառադանքն* է մնում որոշողը՝ «Քունս է հատեր ի գիշերի»: Վարդի արձագանքը ժպիտն է սոխակի երգից և շշուկը՝ «Կասե՛ Սիրով դու առ իս դարձ»: Եվ այն, որ պաղ-պաղ նստող ցողը վարդի *հմայքը* դարձնում է անհաղթահարելի, առաջացնում է նաև *վայելքի* քնքուշ ձգտում. «Բեր համբուրեն ըզտիպն քո, //Որ դուրանայ ցաւըս մարմնոյ»: Այս ամենը ի վերջո փոխադարձում է սերը. «Վարդըն կասե՛ Մի աներ հերիք. //Ես կու կանչեն և՛ ունին կարիք»: Վարդի և սոխակի թեմայի շարունա-

կությունը սերը ցուցադրում է կենցաղի-առօրյայի հարաբերություններում՝ սիրերգության ավանդույթի պահպանումներով: Մի դեպքում («Գրիգորիս» ծայրակապով) վարդին լուր են տալիս, թե գալիս է իր սիրահարը՝ անընդմեջ երգ ասելով.

*Գիտե՛ր ցորեն կամ երեւուն
Եւ ես կայրիմ ի դէմ վարդուն.
Թէ երբ ելնէ ինքն ի քնուն,
Քանի անեմ զար յիւր սիրուն:*

Մի այլ դեպքում սոխակը ինքնամոռաց կրկին փնտրում է վարդին, նեղանում, որ չեն պահել նրան, անիծում, որ քանդվեն այգու պատերը, ավերակ դառնա «պաղչան», «Չորնա ճուղդ ու տերևդ ծառեցող դիտակ», աղբյուրը չխոսի այլևս և այլն: Ո՞վ է տարել վարդին. գուցե այգեպա՞նը, կամ սաստիկ հո՞ղմը, կամ «ծաղկունքն արին հետ ինձ քեն»: Կենցաղային այս կապերը ավելի առօրյականի են փոխվում՝ տեսանելի դարձնելով միջավայրը: Պլպուլը մոլորված է և պատասխան չի ստանում, այգեպանն ու մանուշակը մխիթարում են նրան, հավատից ցնծում է նրա սիրտը (Այս ամենը կարելի է մեկնաբանել նաև կրոնական իմաստներով, ինչը շեշտադրվում է այս սիրավեպի սուֆիական կատարումներում): Սոխակը նամակ է գրում սիրելիին, «Առեալ տարան զնամակն ի դուռն վարդին», կարդացող բերին, սա թուղթը ձեռքին կանգնեց, «ընթերցաւ բարձրածայն»: Պահպանվում է անգամ նամակի մուտքի և ձևի ժողովրդական տարրը՝ հասցեատիրոջն ուղղված ողջույնն ու հարգանքը՝ իր մասին տեղեկության ընդունված պահանջով. «Թէ զիմ ըզգաստութիւնս հարցանես դու, //Չունիմ խելք ու բասար և՛ ոչ իմաստութիւն»: Պարզ է, որ «Վարդն պատասխանի նորա թղթուն տայ». գրում է, որ սպասի իրեն, սոխակն ուրախանում է, բայց ելնող արևից բոլոր ծաղիկներն արթնանում են, իսկ վարդը դեռ չի երևում, մինչև որ՝ «Յետոյ տեսաւ զկանաչ տերևըն վարդին...//Վարդն էր կարմիր զգեցեալ որպէս ծիրանին»: Նրա հմայքը ստիպում է, որ բոլորը երկրպագեն վարդին՝ ի մեծ գոհություն սոխակի: Սիրո և միջավայրի ակնհայտ աշխարհականացման մեջ նկատելի այլաբանությունը, հավանաբար հեղինակի ներմուծմամբ, կարող է ակնարկել Քրիստոսի նկատմամբ չարականության մթնոլորտը, նվիրյալ հավատացյալների սպասումը, աստվածային արև-բանականության լույսով մարմնավորված հույսի-հավատի-սիրո ցնծությունը: Երկվությունների այս հորձանքը բնորոշ է մնում Գրիգորիս Աղթամարցուն:

ՆԱՀԱՊԵՏ ՔՈՒՉԱԿ

Անձը. խրատական և պանդխտության հայրենները. Նույն 16-րդ դարում հեղինակային հայրեններով ամրակալվում է քնարերգության լիակատար աշխարհականացումը, և այստեղ առանձնացվում է Նահապետ Քուչակի անունը, ում մասին տեղեկությունների պակասը մինչ այժմ բանասիրական վեճերի տեղիք է թողնում: Բանաստեղծի թռռանը պատկանող մի ձեռագիր Ավետարանի հիշատակարանում 1637 թ. գրված է եղել հետևյալը. «Յիշեցեք զՔուչակ և մյուս կենակից Թանգխաթուն: Դարձեալ յիշեցեք զՔուչակ և զմեծ պապ իւր Նահապետ վարպետն, որ մականունն Աշըղ Քուչակ ասի»: Ձեռագիր աղբյուրի որևէ վկայություն չկա, բայց բանասեր Տևկանցը 1882 թ. հրատարակած «Հայերգ» վերնագրով ժողովածուի մեջ մի քանի քառյակ վերագրել է Նահապետ Քուչակին: Դրանցից մեկի վերջում ասված է.

*Ես Քուչակս եմ Վանեցի
Ի գեղէն Խառակոնիսս,
Լցեւ եմ հարիւր տարին,
Էլ չի գար մտփկս ի վերայ...*

Չնայած հիշողությունից զանգատին՝ նա հիշատակում է ժամանակի քրիստոնյա աշխարհի համարյա բոլոր հայտնի մայրաքաղաքները, նրանց մեջ նաև՝ Մոսկվան: Այսպիսով՝ գիտենք, որ 16-րդ դարում մոտ հարյուր տարի ապրել է աշուղ Նահապետ Քուչակը, որը ծնվել է Վանի Խառակոնիս գյուղում, շրջել ու երգել է շատ վայրերում, մեծ ճանաչման է հասել, մահից հետո նրա մարմինը հուղարկավորվել է հայրենի գյուղում: Մինչև 20-րդ դարասկիզբ նրա մասին ավանդազրույցներ էին պատմվում, նրա գերեզմանը դարձել էր ուխտատեղի-ուրախատեղի, ուր հավաքվում էին, հիշում, երգում: Ավանդազրույցներից մեկում պատմվում է, որ սուլթանի կինը հիվանդանում է, «փակվում է» կուրծքը, չի կարողանում կերակրել նորածին երեխային: Բոլոր միջոցներն անգոր են լինում, միայն Քուչակի երգն է բուժում նրան: Մնում է այս ժլատ տեղեկություններից հետո ճշտել «հայրեն» կոչված բանաստեղծական տեսակի հետ Քուչակի կապի վիճահարույց խնդիրը: Հայրենը ժողովրդական երգի տեսակ է, բայց ակնհայտ է նաև անհատական հեղինակությունների բավականին զգալի քանակ: Նրանց համեմատությունը պատկերավորման շերտեր է բացում, պարզում բանահյուսական և անհատական մտածողութ-

յան տարբերություններ: Ժողովրդական հայրենները պահպանում են երգային երկխոսական կառույցը, տղան ու աղջիկը դիմում են իրար, իրենց սերը կամ մերժումը հայտնում.

*Գիշերս ես ի խում, այվ, էի,
Գիշերս ես ի խում, այվ, էի,
Իմ եարն ալ կանկնած, այ, Տեսայ՝
Իր ճուհար անձկանց ի վրայ...*

Չկա պատկերավորման միջոցների՝ համեմատությունների, մակ-դիրների և այլնի օգտագործման միտում, տղան ուղղակի խնդրում է առնել իրեն, դարձնել ծառա, աղջիկը մերժում է: Եվ որքան էլ հստակ չէ, թե ինչ «տաճարի լուսարարի» մասին է խոսքը, աղջիկն ասում է. «Դուն լինիս տաճրիս լուսարար, //Չերթաս խաղով, այլ, լինիս, //Չի պահես տաճարս ի խաւար»: Անհատական հայրենի մեջ այս մոտի-վը հեղինակային պատկերավորման շեշտերով ավելի հավաքուն և մշակված է. տղան տեսնելով, որ յարի ծոցը երգիկից լույս է տալիս աստղերին, խնդրում է իրեն ծոցն առնել: Կամ այդ ծոցը համեմա-տում է տաճարի, կուրծքը կանթեղների հետ և խնդրում է դրանց լու-սարարը լինել, իսկ աղջիկը մերժում է՝ «Երթաս դուն խաղով լինաս, ու թողուս տաճարս ի խաւար»: Որոշակի ընդհանրության մեջ ակն-հայտ է հեղինակային ոճամտածողության ինքնատիպությունը: Իսկ որ այդ հեղինակը կարող է Քուչակը լինել, հաստատվում է թեկուզ նրանով, որ նա է ամենահայտնի անունը, ժողովուրդը միայն մեծե-րի մասին է ավանդագրույց պատմում: Քուչակի քնարերգությունն ընդգրկում է, ըստ էության, ավանդական մոտիվներ՝ ա) խրատական, բ) պանդխտության և գ) սիրո:

Խրատական հայրենները կրկին խոհական ընդհանրացումնե-րի մեջ իրական պատկերներով որոշակի բովանդակություն ու-նեն, իշխողը ժողովրդական մտածողությունն է (Ոմանց կարծիքով խոհախրատական հայրեններն առավելապես պատկանում են Յովհաննես Պլուզ Երզնկացու գրչին): Խրատում է գիտությունը սի-րել, իմաստունին հետևել, տգետից հեռու մնալ, քանի որ գիտունն է, որ ջրի նման ամենուր կանաչ է բուսցնում: Գտնում է, որ պետք է ամենից առաջ սեփական խելքին ու բազկին վստահել, չմոռանալ, որ քանի «բազուկդ բանում է», շատ «եղբայր ու սիրելի» կա, հակա-ռակ վիճակում նրանք անհայտանում են: Պարզ է, որ խրատի մեջ ներառվում են նաև «հաւատն անառիկ բերդ» անելու, «ճոհարը» խո-

զի առաջ չթափելու, չարին համբերելու, մինչև որ բարին գա հասնի, և նման այլ պահանջներ: Հիշվում է ամեն ինչի անցողիկության, մահվան հավասարադատության փաստը, այն, որ աշխարհը «ոչնչի նման» է, շատ դատողն էլ որևէ բան չի տանում իր հետ, մարդը գարնան ծաղկի նման փթթում է ու չորանում: Ուրեմն՝ մնում է խոնարհություն պահպանել և բարի գործ անել, նաև արժանապատիվ ուժ ունենալ:

*Դուն հողուն նման կեցիր, որ ամեն մարդ զֆեզ կոխէ,
Քան զերկաթն այլ ինչ ամուր, որ կրակն զինք կու հալէ.
Դուն քրի նման կեցիր, որ կրակն յուրնէ կու վախէ:*

Կրկնվում է, անշուշտ, մարմինը կյանքի փոթորիկներում հայտնված նավի և խելքը՝ նավավարի հետ համեմատությունը՝ նկատել տալով, որ բանականությամբ կարելի է արատների ծովում հեռու մնալ մեղքերից: Դավիթ արքայի, Հիսուսի օրինակների վկայակոչումով հիմնավորվում է աղի նման հալվելու-անհետանալու, բայց համ տալու կենսաբեր խորհուրդը: Ճիշտ ու չափավոր ապրելու, Աստծո օրինակով ամեն ինչ կշռելու-դատելու խոհ-խրատը հաստատող ավանդական փաստարկների կողքին հիշվում է նույնքան հանրահայտ պատկեր.

*Սահալօփս ի վայր կուգի, նայ Տեսա չոր զանգ մի ղառկած,
Ոսօփս ալ թաղալ սվի, նա երեսս ի վեր ծիծաղաց.
Դարձաւ ղառասխան երես.«Ի՞նչ կանես, կսրի՞ծ օփացած.
Երէկ քեզի ղես էի, այսօր զիս այս հալս է ձգած»:*

Քուչակը տգետից հեռու մնալու և միայն խելոքին հետևելու խորհրդի բարոյական իմաստը շեշտում է՝ սովորեցնելով խրատի եթիկական չորս ուղղությունները, որոնք դաստիարակչական ուժի և խոհականության կանոնական բովանդակություն ունեն.

*Չորս բան խրաւ առ յինէն, որ ամէն աօխարհս քեզ աօէ.
Չայլոց մեղին դու մի քննէր, զոյդ զերկար մօփ քննէ.
ՉԱստուած մօս ի քեզ դու Տես ու զմահուն օրն դու յիօէ.
Չխրաւսս դուն ի արհիդ քննէ, զքեզ ամէն չարէ կու ղառէ:*

Բայց հաճախ խրատը բխում է նաև ժողովրդական փորձառու իմաստունությունից. եթե աշխարհը ձեռքիդ մեջ դրած հայելու պես դիտես, չես գտնի ոչ մի սիրելի, և «Հետ այս ժամանակի մարդոյն աղ ու հաց ուտել չի պիտի. //Այնչափ կու ճօշան ըզմարդն, որ սուտն այլ իրաւ կու լինի»։ Իսկ չար մարդկանց անգամ շաքարը լեղի պետք է

թվա, պաղ ջուրը՝ կրակ, և «Դիւր կեանքըն դիժար թըլի Լ՛ի դիժարն իսկի չի հանգչի»։ Մարդու մասին խոհական այսպիսի դիտումները հակված են բնութագրական ամբողջության. մարդու «շառը» այնքան սարսափելի է, որ գազանն անգամ փախչում է՝ «Արծիւն ի հաւան ելեր ու մարդուն ահէն կու վախէ»։ Լուծումը նորից պիտի հանգեցնի Աստծո՝ իմաստավորված արարչությանը. Աստված հոգին ու մարմինը ներդաշնակել է ոչ միայն առաջինով երկրորդը ոսկու պես զուգելու համար, այլև որ՝ «ի վեր քարշել զնա կարէ», ինչը միշտ չէ որ հոգուն հաջողվում է անել։ Ժողովրդական մտածողության ցայտուն արտահայտություն կա հետևյալ հայրենում. երբ հոգին մարմնից ելնում է, և նրան այսպիսի հարց է ուղղվում, թե «դու ո՞ւր կերթաս», չէ՞ որ «քեզնով եմ ես կենդանի», նա պատասխանում է. «Երբ տունն ի քակել առնուն, տէրըն ներսն այլ ի՞նչ բան ունի»։ Մարմինը մեղքերի անոթ չէ միայն, այլ տուն ու ջերմ ապաստան հոգի-տիրոջ համար, և այս համադրությամբ է խոհ-խրատը ազդեցիկ։

Պանդխտության մոտիվը, հայրեններում կրկնելով ավանդական ասելիքը, բերում է նաև նոր շերտեր։ Սոցիալական ու քաղաքական դրդապատճառներ ու բնութագիր ունեցող պանդխտության ողբերգությունը բացատրվում է նախ սիրած կնոջից բաժանվելու հանգամանքով, ինչպես որ հետագայում Ավ. Իսահակյանի դրաման էր կապվում մորից ու մայր հայրենիքից հեռանալու ցավի հետ։ Քուչակը, որպեսզի ընդգծի բաժանման ահավորությունը, զգայացունց է դարձնում սիրո նվիրումի ուժն ու անսահմանությունը։ Ավելի լավ է դանակով մորթեն իրեն, արյունը «եարին հալալ» անեն, քան կայանա բաժանումը, քանի որ եթե նա իր հետ չպիտի լինի, «լեզուակս հետ ո՞ւմ զրուցէ», չէ՞ որ հոնքերի աղեղից արձակած աչքերի նետով խոցված՝ ինքը չի կարող հանգիստ «ղարիպ» գնալ։ Գոնե «անման եարը» մագերից՝ «Քաղէ փունջ մ՝ ինձ տուր, ես օտար երկիր կու գնամ. //Քանի դուրս իմ միտքս անկնիս, երեսիս դնեմ քեզ փոխան»։ Յնարավո՞ր է, որ այնտեղ իր յարի նման մեկին ցույց տան, «զայն սիրեն ու զքեզ մոռանան. //Թէ չէ՝ զայս գեղիս քարերն արիւնէս կարմիր լուանան»։ Անջատման պահը շատ դառն է, որովհետև նույնիսկ հույս չունի, թե կենդանի կմնա ու կվերադառնա։ Եվ ահա խնդրում է մտերիմներին, որ իր «ամանաթ եարին» վարդի մեջ պահեն, երբ ետ գա, «զամանաթն ի տէրն հասուցէք. //Թէ երթամ ու ղարիպ մեռնիմ, վարդն ձեզ, զտէրն հիշեցէք»։

Հավասարապես ընկալելի է բաժանումի ցավն ապրող կնոջ կերպարը ևս, նա նույնպես չի թաքցնում իր զգացմունքները, կարոտն ու սպասումը: Կինը վստահ է, որ «ղարիպ աշխարհ» գնալուց հետո էլ «Լա սրտիկդ ու զիս ուզե, չկտրի աչերդ ի լալու»: Ինքը հառաչելով ու լացով նրան «թղթիկ» կուղարկի, որի «մեջն էր պագեր գրած, ի յեզերն՝ գիրկ, կարօտ ու լաց» (պատկերն ակնհայտ անհատական է): Բաժանումի կարոտի, նամակի, պանդուխտին ետ դարձնելու աղերսանքի կրկնվող մոտիվների մեջ տեսանելի են ոչ միայն ցավը, այլև միջավայրը, երկու կողմերի կերպավորման երանգները: Կինը կարծում է, որ եթե որևէ մեկը յարից լուր բերի, «Հաշէ զիմ ելած հոգին դարձուցեր ՚ւ ինձ կու բերէ»: Իսկ առայժմ նա միայն «բարձրագնա լուսնին» է դիմում, թե «չի՞ տեսար զիմ եար Մշեցին», և ստանում պատասխան, որ լուսինը տեսել է նրան «ի յայգին Հակոբոսին. //Նստեր ի վարդի շքին՝ կու խմեր զկարմիր գինին. //Խմեր, ողորմուկ կասեր՝ Շատ բարև տարէք իմ եարին»: Այս ամենից դուրս՝ պանդխտությունն իսկական չարիք է, և որպես ամենադաժան պատիժ, դրա հետ է կապվում մոր անեծքը.

Մարիկն անիծեց զորդին. «Իմ որդի, դու ղարիդանաս.

Երթաս ի յօսար երկիր, զղարիդին դասն գիտենաս.

Զբարն սնարբ անես, ի վերայ աւագին քնանաս.

Վաղվնէ քնէն ի վերայ ելնուս, քան զԱսուած այլ ճար չունենաս:

Եվ սա այն դեպքում, երբ բոլորը գիտեն, որ պանդուխտը ծառից կտրված ճյուղ է, անգամ ծանոթ տեսնելիս «պահէ զերեսն ու գնա» և օտարության մեջ եթե ոսկի էլ նա ունենա, «Ի սիրելեացն ի զատ այն ոսկին մոխիր չարժենայ»: Պանդխտության ավանդական ընկալումը, որ կար և Սկրտիչ Նաղաշի տաղերում, և կրկնվող մոտիվ է ժողովրդական երգերում, Քուչակն ընդհանրացնում է՝ բանաստեղծական թարմ պատկերով հանրածանոթ վիճակը հիշեցնելով.

Ժամ ժամ զիմ ղարիդութիւն ես յիշեմ և նստիմ ու լամ.

Ճաղղել եմ ջրիդ նման, ես օսար երկիր կու գնամ...

Յորեկն եմ նեժի նման, ուր նեժեն, ես ի հոն կենամ.

Գիշերն աղեղան նման, ես լարթափ ի վար կու մնամ:

Այս ընդգրկուն ողբերգական վիճակների միակ լավատեսական սպասումը պանդխտությունից վերադարձողի դիմավորումն է, որը ևս առկա է երևույթի սոցիալ-քաղաքական ու հոգեբանական ամբողջությունը պարունակող հայրեններում.

*Եկին ու խաղար բերին, թէ՛ «Ելէր րո եարն ու կու գայ»:
Եկեմ մենք ի դէմ երթանք, որ նորա սիրսն չի մնայ.
Պագնենք զիր կարմիր երեսն, որ աշխարհս չէ գին նորա.
Առնենք զիր ոտից փոշին, որ աչերս քաշենք թութիա:*

Սիրո հայրենները միջնադարյան և ընդհանրապես հայ սիրերգության բարձրագույն թռիչքներից են, և նրանց գեղարվեստական կատարելությունը հաստատել են ոչ միայն հայ հետազոտողներն ու արվեստի գործիչները: Այս ժանրի ժողովրդական ծագումը բացատրելի է դարձնում երկխոսական ու էպիկական կառուցվածքը, այն, որ քնարական ապրումը ևս ներկայացվում է շարժման մեջ, հաճախ կենդանի երկխոսական վիճակը դառնում է զգացմունքի ազդեցիկության գրավականը.

*...-Կամ առ կամ դադուլ, այլ, արա,
Կամ գրէ զանձըս քէ ծառայ...
-Ոչ կառնում, ոչ խաղար, այ, կանեն,
Ոչ գըրեն զանձս քեզ ծառայ...*

Որպես կանոն, զգացմունքը համադրվում է միջավայրի պատկերին, անգամ կենցաղի տարրերին. սիրահարն անհանգստանում է, որ գիշերը կարող է այսպես անցնել, «նենգավոր հաւըն» սկսել է խոսել, և սիրուց խենթացածը քիչ է մնում սպանի նրան, «դանակ ու շամփուր» քաշի և խորովի, անգամ մտածում է՝ «Ձինք տիքեն-տիքեն բաժանենք, //ես ու իմ եարն մէն ուտենք»: Իսկ կինը շարունակում է խաղերն ու քմահաճույքները: Ամեն ինչ կենցաղորեն իրական է ու շարժուն, և ժողովրդական ոճի այս բնորոշ տարրերը, ինչպես կտեսնենք, հեղինակային հայրեններում պահպանվում են, բայց մտածողությունը ավելի է հակվում դեպի քնարական պատկերավորություն: Բանահյուսականի հետ այս հարաբերությունը տեսնում ենք նաև քուչակյան հայրեններում, ուր միջավայրի էպիկական նկարագիրը ներդաշնակվում է ինքնատիպ բանաստեղծական մտածողությանը.

*Այս ծովական գիշերս ի բուն՝ ես երկու օրջան մանցի,
Խօս եարս այլ միսս ընկաւ, թեզ մ՝ ելայ զջահրաս վերուցի.
Փարչիկ մ՝ այլ գինի առի, խօս եարիս դուռն գնացի.
-Խօս եար, ամ, զդուռըն բաց, ծիւն եկեք, ոսկիս կու մըսի:*

Սիրո նվիրումի ու կարոտի մեջ զգալի է նաև քաղաքային միջավայրը՝ աշխատանքը, փողոցը, մարդիկ. մի տեղ ասվում է, թե ինչպես ծուռունուռ փողոցով անցնելիս հանկարծ դեմն է ելնում սիրած կինը,

որին գրկում ու պինդ համբուրում է: Իսկ նա՝ նեղացած ու արցունքոտ, ասում է, «թե ի խաղք եղանք ցորեկով»: Մի ուրիշ անգամ կինը վերադառնում է՝ «բաղնելվա», դարձյալ փողոցում պատահական հանդիպում են, այս անգամ կինը աչք-ունքով նշան է անում, թե՝ «գնա ու գիշերն արի, պագ հազար մինչ որ լուսանայ»: Էպիկական այսպիսի վիճակները ընդգծում են նաև անհատական մտածողության տարբերությունը բանահյուսական տարբերակից, այս դեպքում ավելի որոշակի են երկու կողմերի պահվածքն ու հոգեվիճակը: Ձմռան ցրտին ոտքերի մրսածության պատրվակով կնոջը համոզելու՝ սիրահարի մանկական խաղը մի այլ դեպքում վերածվում է հարաբերության բանաստեղծական անհատականացման նրանով, որ տղայի համարձակ պահանջի դեմ կանգնում է կնոջ քմահաճույք-խաղի ցուցադրանքը.

Իմ եար, դու յերդկնն ի փուն, ծոցդդ լոյս կու տա աստերուն.

Կամ առ զիս ի ծոցդ ի փուն, կամ տեսնուր տուր երթամ ի տուն.

-Ոչ կառնում ի ծոցս ի փուն, ոչ տեսնուր տամ՝ երթաս ի տուն.

Հանցեղ երեւում դառնեմ, մինչ որ գայ լոյսն առաւօտուն:

Բանահյուսականի հետ տարբերակային համեմատությունը հաստատում է այստեղ մետաֆորային խորքը, երկխոսության մեջ շեշտվում են ոչ այնքան խնդրանք-մերժումի երգային պահերը, որքան հոգեբանական հանդիպողությունները, ավելի համարձակ են դառնում պահվածքները և պատկերավոր համեմատությունները, թվում է՝ սիրո ուժի դեմ խամրում են եթիկականոնական պահանջները.

Քո ծոցդ է ճերմակ սաճար, քո ծծերդ է կանթեղ ի վառ.

Երթամ ես ժամկոչ ըլլամ, գամ լինիմ սաճիդ լուսարար:

-Գընա, ծօ տղայ տղանար, չի վայլես սաճիս լուսարար.

Երթաս դուն խաղով լինաս, ու թողուս սաճարս ի խաւար:

Այսինքն՝ ոչ թե ինչպես ժողովրդական երգի մեջ է, կինը հրամայում է չգնալ ու խաղով տարվելով՝ տաճարը խավարում պահել (տաճարի ու կանթեղների համեմատությունը այնտեղ հստակ չէր), այլ Քուչակի հայրենում կինը սեթևեթանքով մերժում է՝ չվստահելով տղամարդու համարձակ առաջարկ-նվիրումին, որն արդեն հոգեբանական այլ վիճակ է:

Քուչակի հայրեններում կնոջ մարմնի, մանավանդ կրծքի, «դնչիկի» վայելքների ձգտումները քիչ չեն, և այս ազատ պատկերների ակունքը բանահյուսական կարող է լինել, որ այլ դրսևորումների հետ մարգարտանում են տաղանդավոր խոսքի մեջ: Սրան զուգահեռ՝

16-րդ դարի անհատականությունը, արտահայտչաձևերի ուրույն կիրառությամբ, կապվում է նաև «կլիշեից» ազատ, բայց դրա առնչությունները պահած սիրերգության բովանդակային ու պատկերային շերտերին՝ կնոջ արտաքին հմայք, սիրո մվիրում ու անթաքույց ցավ զգացմունքի առուվաճառքի համար, սիրո ուժի ընկալում ու տառապանք, բայց ամենից շատ՝ վայելքի ազատ պոռթկումներ և հոգեբանական նուրբ արտահայտություններ՝ որպես բանաստեղծական առաջընթացի հաստատում:

Կնոջ արտաքինի պատկերը չի տրվում անշարժ զուգահեռներով՝ ծաղիկների, արևի, լուսնի, զարդեղենի և այլնի հետ ուղղակի համեմատությամբ, այլ պատկերվում է ժողովրդական մտքի էպիկականությանը բնորոշ զգացմունքի-ապրումի շարժման մեջ՝ բնության ներդաշնակումներով և ոճային ինքնատիպությամբ. «Քանի դու ինձ էիր, նայ կանաչ ու ցօղն ի վըրայ. //Երբ դու, որ յիսնէն ելար, ձիւն եկեր՝ եղեմն ի վըրայ», «Ո՞ւր էիր, ուսկի՞ց եկար, քան զամեն ծաղիկ դու պայծառ»: Կան, իհարկե, ավանդական պատկերավորմանը մոտ ընկալումներ. «Աչերդ է ծովէն առած, և ուներդ է ի թուխ ամպէն. //Այդ քո պատկերդ և սուրաթդ ի վարդին կարմիր տերևէն»: Այստեղ արեգակի և լուսնի հետ համեմատության մեջ առավելությունը կարծես բաժին է ընկնում լուսնին՝ «Վաղվանէն ի դուրս ելայ, արեգակն աչացս ի դիմաց. //Աղւորն ալ ի դեմս ելաւ, զէտ հազար լուսին բոլորած»: Այդ պատճառով է, որ խնդրում է գիշերին՝ երկարել հազար տարվա չափ, քանի որ յարը իրեն հյուր է եկել, իսկ առավոտը իրենց խաղը չի սիրում և լույսն «ի վերայ բերելու» հետ բաժանում է իրենց: Ուրեմն՝ կրքերի խտացման խորհուրդը գիշերվա մեջ է, ուր անգամ պաղ լուսինը դառնում է ոչ միայն ուրիշ կին-աստղերին իշխող ուժը («Ամէնն աստեղաց նըման, դուն ի մեջ պայծառ լուսնկա»), ոչ միայն արևի հետ միասին խեղճանում սիրած կնոջ հմայքի առջև («Ոչ լուսինն ի քեզ նըման, ոչ արև, որ դեռ կու ծագէ»), ոչ միայն դառնում սիրահարի գրուցընկեր՝ կիսելու նրա մվիրումը («Իմ բարձրագընայ լուսին, շատ բարև տար իմ կիւզելին», «Իմ բարձրագընայ լուսին, յո՞ւր երթաս գիշերդդ անհուն», չե՞ս վախենում երդիկից ներս նայելիս տեսնես յարին՝ կոճակն արծակած և լույսը կրծքին դիպած՝ «Շառավիղ երկինս տուեր, խաւարեր լոյսըն աստղերուն»), այլև լուսինն ինքն էլ մոլորվում է սիրո ուժից ու վայելքի ձգտումից: Հաջորդում է զուտ հեղինակային հզոր պատկեր՝ աղբյուրը ջրի գնացած կնոջը՝

«Լուսինն ի ծոցեդ ի վայր՝ աղբըրին ի յակն է ցաթեր».

Լուսին, լուսին, լուսին, լուսին, լուսին, լուսին, լուսին, լուսին, լուսին, լուսին:

Ահա հողեղեն լուսին ի գըրկիս և՛ երեսն երեսիս,

Թէ չես աւալ այս գերուս, յե՛ս ճանն ըզփե՛ս կաղայիս,

Վախեն՝ սիրոյ տը լինիս, լուս լուս լուս լուս լուս լուս լուս:

Պարզ է, որ պատկերների մեջ ներառվում են բնապատկերի այլ զուգահեռներ՝ զգացմունքների բուռն խտացումներով. բանաստեղծը ոչ թե ուղղակի «սիրուն երեսը, բարակ շուրթերը, կամար հոնքերն» է պատկերում, այլ դրանք համեմատությունների մեջ ներկայացնում է որպես վերապրած զգացմունք: Սիրուն է երեսը, որի մոտ լուսինը գերի է, համբուրում է «բարկուկ պըռկունքը», որոնց հետ համեմատած՝ չաքարը լեղի է, իսկ աչքերն ու հոնքերը ծովի նման ալիք են տալիս, և բերանն էլ վարդաջրով լի շշի նման է: Կան նաև կնոջ արտաքինի ուղղակի ցուանքներ՝ բնության շարժուն զգացողությամբ զուգահեռված. աչքերը Սուրա դռանը տարածված ծովի են նման, վարսերի ալիքները քամին է տարուբերում, հասակը ուռենու նման վեր է ելել, դեմքը՝ կարմիր խնձորի նման բոլորվել, «քաֆուր» վարդի բուրմունք է լցրել ամբողջ աշխարհը, ճկուն ճոճվում է եղեգնի նման: Արդեն հայտնի ու կիրառված կամ թարմ ու ինքնատիպ պատկերները գարնան կանաչի ու պայծառության տրամադրություն են ներարկում.

Մըսիկ իմ եարին արե՛մ, զինչ հագեր՝ ամենն է կանանչ,

Չագեր գոյնըզգոյն կաղայ, կոճակն ու օղակն է կանանչ.

Առն ու լուսինն մըսեր, ջուր կ'երթայ, եզերն է կանանչ.

Մըսիկ ծառերուն արե՛մ, ծառն ծաղկեր, տերնն է կանանչ:

Զգալի են ոչ այնքան ժողովրդական, որքան անհատական պատկերավոր մտածողությանը բնորոշ մետաֆորները, որտեղ բնապատկերին համադրվում են նաև զարդեղենը, «մարգարտեա շարը». «Ասես թէ եաղութ ես դու կամ զըմրութ կամ ամբարինայ. //Թափած է ի քո վերայ վարդեջուր հազար փիալայ. //-Յոգի, թէ զայդ ինձ ասիր, նա ճերմակ ծոցըս քեզ ծառայ. //Զկոճկիկս այլ արծակ անեն, մուտ ի մէջն յեշրաթ արա»։ Պատկերային այս ամբողջ համակարգը գեղարվեստական միջավայր է ստեղծում նաև կենցաղի, հոգեբանությունների համար, որ կարևոր է գրականության նյութի և ձևի առաջընթացի առումով, մանավանդ եթե էպիկական ու քնարական լարումը ապահովվում է երկխոսական կառուցվածքային հիմքերով:

Մեկ որ *հոգեբանական* կապերը ներկայանում են միջավայրի կո-

լորիտային մանրամասների մեջ, ուրեմն՝ սիրահարի դրաման կարող է ունենալ սոցիալական դրդապատճառներ ևս: Սիրո հոգեբանության մեծագույն ընդհանրացումներից մեկն այն է, որ աշխարհը դիտվում է սիրո հայացքով, ամեն ինչ սիրով է լցված, եթե նույնիսկ սերը տառապանք է բերելու. սրտում թառած սերը, որքան էլ բարձրանա ուղեղը և աչքերից արտասուք բերի, միևնույն է, «յերկրե երկիր» է թափվում, կարծես իր ուժի մեջ առնում բոլորին: Եվ եթե սիրո լույսով ողողված երկրում ամեն ինչ առուծախը որոշի, ապա պարզ կդառնա իր ներսն ու ամբողջ դուրսը միայն սիրո հայացքով նայող անհատի ողբերգությունը: Բնական պիտի հնչի դրսի աշխարհի արատներն այրելու պարզ ցանկությունը. եթե դրանով խաբելով են կին տանում՝ «Սերըն որ դրանով լինի, զինք էրել պիտի կըրակով»: Եվ նույնքան դրամատիկ է ընկալվում սիրո մեջ հարուստ-աղքատ փոխբացասումը. «Աղուոր, քեզ մի բան կասեմ, հորդ անուն չեմ իշխեր ասել. //Անոր համար չեմ ասեր, դուք հարուստ եք, ու մենք տառապել»: Նույքան բնական կարող է դիտվել այդ միջավայրից փախուստի տրամադրությունը. իսկ ամեն մի փախուստ մարդկանցից, ապաստանի է հասնում բնության ազատության մեջ, որտեղ հնարավոր է սիրո վերագտնումը, քանի որ սերն ու ազատությունը պիտի հոմանիշվեն իրար.

Երենկ ես անոր կու տամ, որ առեր իւր եարն է փախեր,

Ոնց որ ըզկամուրջն անցեր, ջուրն ելեր, զկամուրջն է տարել.

Ձընիկ-եղեմնիկ եկեր, զոսվընուն հեճն է կորուսեր.

Առեր, ի տաղչան մըսեր, ցորեկով զդընչիկն է տագեր:

Հակառակ դեպքում սիրո կորուստն ավելի ծանր է կյանքի կորուստից, քանի որ «Մեռածըն գեմ չէ լալի», իսկ ահա՝ «Եկեք զողորմուկս տեսեք, ոչ մեռած է, ոչ կենդանի»: Այնպես որ, սերը ոչ միայն հարություն է տալիս՝ «Չմեռելն այլ ի գիրկն առնու, ի ծոցուն հանէ կենդանի», այլև սպանում է ինչպես կնոջ անտարբերությամբ ու անպատասխան դաժանությամբ, այնպես էլ միջավայրի մանրախնդիր ու հաշվենկատ վերաբերմունքով: Գեղարվեստական գրականության այսպիսի տարածամանակյա ընդհանրացումն ու արդիական ուժը ներկայանում է նաև կենցաղորեն լուրջի և հումորայինի թաքուն շաղախով: Մի դեպքում հետո է փորձը խրատ դառնում, թե՛ «Բանիկ մի դալատ արի, որ զօժուն ծագըն սիրեցի. //Ձագուն մայրն ի դուրս եկեր, զիս խայթեց, և նստայ լացի», կամ գեղեցիկ կնոջ հետ համեմատության դասն է ազդում, երբ կրկին՝ «Խալտեցայ, խալատ մ՝ արի, այն գեշէն պագիկ

մ՝ ուզեցի. //Ան գէշն ալ ի նազ ելալ՝ «Չեմ ի տար, անունս աւրի», և կամ տեսանելին է նրան ճշմարիտ խոհերի բերում, երբ նկատում է իր «հոգուն» մեկ ուրիշի հետ քայլելիս. «Չեռկունքն ի երան ձգել ու գանգատ կ'աներ մեկի մ'ալ. //Սըրտիկս ալ ի յիս ասաց, թէ անոր թարկըն պիտի տալ»:

Բայց տառապանքի արտաքին այս տարաբնույթ հարաբերություններից շատ, մերժման, անտարբերության արդյունքում՝ ներքին ապրումների արտահայտությունն է, որքան էլ Քուչակի հայրեններում սիրո տանջանքը համեմատաբար քիչ տեղ ունենա: Կրկին շեշտվում է Միջնադարի սիրերգության բնորոշ մոտիվներից մեկը՝ հիվանդ կամ գերի դարձած սիրահար, որը բուժման ու փրկության կարիք ունի. «Ձուր տուր իմ ծարաւ լերդիս, քու սիրուդ ի տապն եմ ընկել», «Մանկտիք, ձեր արևն ասեմ, որ սիրուն քարըն չի դիմանայ», «Խօշ եար, արևուդ համար, որբուկ եմ, զիս մի լացըներ», «Այս իմ նենգաւոր աչերս չի կենար մեկ պահ մի պարապ. //Կուլայ, զօրն ըզքեզ կուզէ, չի առներ այլ մարդու տօլապ», «Յանցեղ եմ ի քո սիրուդ, զինչ ամառ ծաղիկ ի ջրէ. //Խեղճըն ի յերկինք ի վեր պաղատէր թէ կաթ մի կաթեր»։ Անհույս սիրահարը պատրաստ է դատարանի առաջ կանգնել, միայն թե՝ «չըթողի զքեզ այլ մարդու ծոց», թեպետ չի թաքցնում նաև իր նեղացածությունը՝ «Մեռնիս, այլ անդին երթաս, զույգ ճերմակ ծոցիկդ ի՞նչ անես», և այսպես շարունակ, մինչև որ այս տառապագին վիճակը ստիպի հեռու մնալ սիրո թակարդից՝ երկնքի բարձրերում թռչելով. «Ակնատն ի ծովուն միջին էր լարած և՛ ես չգիտէի. //Ամէն հաւ ոտօքն դներ. ես ոտօքս ու թևս աւելի»:

Բանաստեղծի իշխող տրամադրությունը, այս ներքին ու արտաքին շառավիղների մեջ, միշտ մնում է սիրո նվիրումն ու վայելքը՝ համարձակ պատկերների, անկաշկանդ հոգեբանական կապերի մթնոլորտում: Արդեն գիտենք, թե պահանջկոտ սիրահարի համար որն է վայելքի հանգրվանը, կարելի է հասկանալի համարել նաև համարձակ հայտարարությունը.

Քանի մարըն զիս բերեր, ֆահանի չեմ խոսովաներ.

Որեղ ֆահանայ տեսեր, նայ ծըռեր ճամփուս ու ելեր.

Որեղ մեկ աղւոր տեսեր՝ գիրկ ու ծոց և՛ ի դէմ գնացեր,

Ծոցիկն եմ ժամսուն արել, ծըծերուն եմ խոսովաներ:

Կնոջ և տղամարդու փոխադարձ ձգողականության ու վանողականության մեջ երևում է մարմնի ազատության իրավունքը, որտեղ

միշտ առկա է հոգեբանական կապերի ելևէջումը: Նեղացկոտ բողոք իրեն այրելու համար, երբ դա արվում է գայթակղեցնելուց հետո. «Քանի որ մեջլիս նըստիս, ուներովդ հետ ինձ գրուցես, //Կոճակդ այլ արծակ անես, ու ճերմակ ծոցըդ ցըցընես», չէ՞ որ իր ծոցը նրա ծոցիկին է սովոր, «այլ ընդ ո՞ւր երթայ», որ ապրի, երբ գիտի, որ «ծագէ լոյս ի քո ծոցէդ, զինչ զարման կայծակն ի յամպէն»: Այդ դեպքում ինչպե՞ս դիմանա, երբ կինն ասել էր, թե «ճերմակ ծոցըս քեզ ծառայ», ու գնացել ուրիշի հետ, ով հիմա «պագնէ զին պագած տեղիքն»; Ցավը վայելքի ձգտումի մեջ կրկին մեծանում է, ու հասկանալի է լինում խնդրանքը՝ «Ով որ ճերմակ ծոց ունի, թող կապոյտ շապիկ հագնի, //Կոճակն այլ արծակ թողու, ով տեսնու՝ սըրտիկն արունի»: Թեկուզ դրան չի կարող դիմանալ խենթ սիրահարը. «Բըռնեցի ու պինդ պագի զիր երեսըն խիստ կարօտով. //Կ՛երթար ու կ'ասեր լալով, թե՝ «Ինչ խաղք եղանք ցորեկով»»: Պարզ է, որ գիշերը պետք է դառնա սիրո հանդիպման պահը. «Թէ դու գաս գիշերս ի մօտ յիս, մայ դընեմ զերեսըդ երեսիս. //Երեսդ երեսիս դընեմ, որ դըպնու քո շունչդ ի հոգիս»: Հանդգնությունը կրկին հասցնում է համարծակ խոսքի, որը աչքի է ընկնում իր պատկերավորությամբ. ցանկանում է «Ադամայ դրախտի» նմանվող ծոցը մտնել, «քու երկու ծըծանիջին պառկէի ու քուն լինէի», և կամ ջերմը անցկացնող ծոցի ծովում լողանա, «ծովուդ ալ ի դուրս ելնում, ուներուդ շուքըն քնանամ»: Ամենաբուռն վայելքի մեջ անգամ չի կարող հաղթահարվել մեծ սիրուն բնորոշ մեծ կասկածը, ասենք այն, որ գիշերով նրա մոտ գնալուց ու «պագ առնել»-ուց հետո՝ «Չըգիտեմ՝ ի քուն էիր, թե՞ տըւիր դու սըրտի կամով. //Կամ խիղճն ի մըտիդ բերիր, թէ մանուկ մ' եկեր գիշերով»: Մնում է սիրած կնոջ հետ ծովվելու-անէանալու միստիկ պոռթկումը.

Ես շար շաղիկ լինէի, և՛ ի անձիդ վերայ կանգնէի.

Ոսկով և՛ աղըրժում կոճկեկ, որ շըլինդ ի գիրկ ածէի.

Կամ ջուր կամ նըռան գինի, որ ի ֆո կըթղաղ կենայի.

Առն՝իր, բերանըդ դընէիր, ցածնայի, զդունչըդ լազնէի:

Սա կարող է երկնային շառավիղներ ունենալ նաև, ներծուլել սիրած էակին և տիեզերքի լուսատուներին՝ ազատորեն ներառելով ժողովրդական երգի տարրեր՝ յարի կապայի երեսն արև անելու, լուսինը աստառ ձևելու, թուխ ամպի բամբակից թելեր քաշելու, աստղերն էլ որպես կոճակ շարելու խաղիկային հանրահայտ մոտիվով: Այս ազատության մեջ, ինչպես տեսանք, լսվում է նաև կնոջ պահանջկոտ,

նեղացկոտ, քմայքոտ ծայնը, երևում է համարձակ սեթևեթանքը. մի քանի դար սիրո երգերում գերեվարող ու լուռ զարդ լինելով՝ հայրեններում, որպես մարդ-անհատ, կինը երևում է կերպարային ամբողջությամբ: Կարող է պահանջել, որ փողոցով անցնելիս տղամարդը կանգնի, հիմա իր կարմիր երեսով ու այրվի, կարող է անգամ գնալ նրա տուն, տեսնել սիրած տղային քնած, համբուրել ու նեղանալ, թե սիրո տերը ինչպես «քուն կլինի», կամ նռան հատիկների քանակով «պագ» պահանջող այդ ինքնամոռաց խենթին ասել. «Գընայ, ծօ, տըղայ տըխմար, ես քեզ խելօք գիտեի. //Ամեն հատի պա՞գ մի տամ, ո՞ւր եղեր կամ ո՞ւր տի լինի»: Եթե մի դեպքում պատասխան կամ հանդիպում խնդրող տղային նա ցույց է տալիս կնոջը բնորոշ քմահաճույքը՝ «Հանցեղ երերուն պահեն, մինչ որ գայ լոյսն առաւօտուն», ապա մի այլ դեպքում պարզապես է «Ուներովն արաւ, թէ «Գընա: //Գընա ու գիշերն արի, որ ամեն դժարս դուրանայ. //Քեզ ի գիրկ ու ծոց անեն, պագ հազար, մինչ որ լուսանայ»:

Նահապետ Քուչակի սերը, այսպիսով, ժողովրդական պատկերացումների ու անհատական երևակայության համադրություններում դառնում է համընդգրկուն, Միջնադարի սիրերգության ընդունված ձևերով ներառում կնոջ արտաքին հմայքի պատկերներ, նաև նվիրումի ու տառապանքի ապրումներ, ընդլայնում սիրերգության սահմանները սոցիալական հիմունքներով, վայելքի ազատ ձգտումներով, նաև կնոջ հոգեբանության բացահայտումներով: Հաջորդած երկու դարերը, այլ մոտիվների մեջ կրկին պահելով կանոնական շերտեր, շարունակում են սիրո ապրումի ու միջավայրի այս լիարյուն աշխարհիկ ընդգրկումները՝ Միջնադարի տաղերգությանը տալով այնպիսի անուններ, ինչպիսիք են Նաղաշ Հովնաթանը և Սայաթ-Նովան, որոնց քնարերգությունը Նոր գրականության նրբերանգներ ևս բերեց:

ՆԱԴԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ

Կենսագրական ակնարկ. 17-րդ դարավերջի և 18-ի առաջին տասնամյակների հայ մշակույթի նշանավոր դեմքերից է, հայտնի բանաստեղծ-երգիչ և նկարիչ: Կյանքի մասին ոչ հարուստ տեղեկություններից իմանում ենք, որ ծնվել է 1661 թ. Նախիջևանի Շոռոթ գյուղաքաղաքում՝ Հովհաննես քահանայի ընտանիքում: Նախնական կրթությունն ստացել է տեղում, ապա ուսումը շարունակել է Ագուլիսում: 17-րդ դարում թուրք-պարսկական պատերազմները ծվատում էին մասնատված Հայաստան երկիրը, ճնշում նաև մշակույթի զարգացումը: Բայց հայ միտքը չէր ամլանում, և Նախիջևանի դատարկված Ջուղայի փոխարեն պարսից հողում վեր էր հառնում Նոր Ջուղան, հայ մշակույթի կենսունակ կենտրոն էր դառնում Թիֆլիսը, որոշ աշխուժացում էին ապրում նաև Ագուլիսն ու Շոռոթը: Այս միջավայրում Հովնաթանը դառնում է քաղաքային առևտրաարհեստավորական մշակույթի կրողը՝ տալով նաև նշանավոր ժառանգներ: Նրա երկու որդիներից Հակոբը ևս բանաստեղծ-նկարիչ էր, Հարությունը՝ նկարիչ, իսկ գեղանկարչության բնագավառում ամենանշանավորը Հակոբի որդի Հովնաթան Հովնաթանյանն է, ով նկարագարող է էջմիածնի Սայր Տաճարը: Ինքը՝ Նաղաշ Հովնաթանը, որմնանկարներ է արել Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցում, Ագուլիսի՝ Թովմա առաքյալի վանքում, ինչպես նաև Թիֆլիսի մի շարք կոթողներում: Որոշ ժամանակ ապրել և ստեղծագործել է Թիֆլիսում, եղել պալատական երգիչ ու նկարիչ: Թիֆլիսը կարևոր դեր է խաղացել նրա և իր ժառանգների ձևավորման վրա, ճանաչում բերել նրանց: Բայց Նաղաշին երբեք չի լքել հայրենի Շոռոթ վերադառնալու ցանկությունը, ինչի երանգներն զգում ենք նաև իր տաղերում: Ի վերջո, նա գալիս է ծննդավայր և կյանքի վերջին շրջանն ապրում Շոռոթում: Մահացել է 1722 թ.: Ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում բովանդակային հարստությամբ, ընդգրկում ա) խոհախրատական, բ) սոցիալական ու երգիծական, գ) խնջույքի և դ) սիրո մոտիվներ:

Խոհախրատական և սոցիալական ու երգիծական տաղերը, Քաղաքի առևտրաարհեստավորական խավերի ծգտումները, տրամադրությունները առկա էին դեռևս Կոստանդին Երզնկացու, Նահապետ Քուչակի երգերում, դրանք կենցաղի, միջավայրի մամրամասներով զգալի են նաև Հովնաթանի տաղերում: Երզնկա-

ցու «աշխարհի բան» պահանջը այստեղ հասնում է նաև լեզվի խնդրին, նոր ժամանակների կնիքը երևում է աշխարհաբարի գործածությանը ևս: Եվ որքան էլ սա որոշակի շերտերով կապվում է նոր գրականության հետ, միևնույն է, ստեղծագործության հիմնական առանձնահատկություններով Նաղաշը մնում է միջնադարյան տաղերգության ներկայացուցիչ: Դրա հաստատումն են ամենից առաջ խրատական տաղերը: Այստեղ կանոնական խոսքի մեջ բացվում են միջավայրի շատ կողմեր, հասարակական չարիքներ, մարդկային հատկանիշներ, որոնք ազդեցիկ են դարձնում խրատն ու խորհուրդը, վճռական՝ մաքրագործվելու պահանջը, ներառում նաև սոցիալական ու քաղաքական ենթաշերտեր: Բանաստեղծը ցավով է նկատում, որ կյանքն անարժան ուժեղներին և տգետ խաբեբաներին է հաճախ սիրում: Բայց անգամ դա չի նշանակում, թե պետք է մոռանալ եկեղեցի ու վարդապետ: Նույնիսկ խնջույքի միջավայրը հիմնավորում է կանոնական պահանջները. մարմնավոր կարելի է ուրախանալ, բայց հոգևորին չմնալ ծուլ, չմոռանալ, որ «Սուտ աշխարհս անցաւոր է, մութն երազ կու նմանի», պետք է չարությունը հանել սրտից, հասուն լինելու համար Աստծով պարծենալ և միշտ հիշել. «Չկարդացող մարդըն խաւար է և կուր, //Կարդացողին միտքըն պայծառ է և սուր»:

Մարդկային կապերի ու տեսակի շատ կողմեր գյուղաշխարհում ու թագավորի պալատում տեսած բանաստեղծը ստիպված է լինում կրկին վկայակոչել մահվան անխուսափելիությունը.

Սողոմոն թագաւոր և Աղեքսանդր,

Յիմի ո՞ւր է մեծ մարդ քանց նոքա ծանոր,

Չսարան յաշխարհէս մէկ հիլալ սանդր,

Ձանք արա, ժառանգէ երկնից չարբաղն:

Այս «սուտ երազ» աշխարհը, իր հարստությամբ ու վայելքներով, ոչինչ է երկնքի արքայության դեմ, և որքան էլ «Կապել ես ոսկեղեն դուրդաշ քամարն, //Տալոյ ես քո մեղաց թիւ և համարն», ուրեմն՝ պատվիր քահանային, Քրիստոսի օրհնությունն անպակաս արա քո տանից, աղքատ սիրիր, մի մոռացիր մարդու աշխատանքը, սուտ մի խոսիր, ծնողիդ խնամիր և այլն: Մարդու նկատմամբ մտահոգությունները հասնում են մարդկայինի կոնկրետ քննումներին, երկար շարք են կազմում «Մարդ կա...» սկսվածքով բնութագրումները. մարդ կա, որ «փորից մեկ այբ» չի ընկնում, բայց կարծում է, թե իր մեջ է օրենքը.

Մարդ կայ՝ մեղաց մէջ տալիս է լողի,

*Մարդ կայ՝ արժանուժ մեղքն կողողի:
Մարդ կայ՝ մնան է խօսքն մեղք-եղի,
Մարդ կայ՝ որ խօսէ, դառն է քանց լեղի...*

Սոցիալական, բայց գուցե շատ ավելի բարոյախոհական շեշտ ունեցող այսպիսի բնութագրումները քաղաքական շերտեր ևս ներառում են՝ ընդլայնելով խրատի սահմանները: Ուրիշին նախանձում ու չարն է փորձում անել նա, ով ոչինչ չի ստեղծում, և, ցավոք, «նկուն հայոց ազգն» էլ, «Որ չունի իշխան, թագաւորութիւն, //Պատուական մարդուն կու տան նեղութիւն»: Գիտունությունը չափանիշ համարող բանաստեղծը ցավով է նկատում, որ վաճառական-խոջան շուկայում շաղգամն ու գազարը չի տարբերում, որ հազար մարդ կռվի մեջ քանդում են մեկը մյուսի տունն ու դուռը, և «Մէկն էլ չի ասեր, թէ ես եմ ծուռըն»: Խելոքը տուն է պահում, ծուլը միշտ հարբած է լինում, որդին իր համար ամեն ինչ արած հորը խելագար է անվանում, և այսպես շարունակ. և միայն՝ «Յորժամ փորձութեան մէջն անկանի, // Յայնժամ խրատն յիշէ, փոշմանի»: Իրական ու մշտարդիական այս բնութագրումների մեջ անընդհատ երևում է խրատի ավանդական պահանջը.

*Չար խօսք որ լսես, ծուռով մոռանաս
Եւ բարի բանին ականջդ բանաս,
Անցաւոր ընչից չլնի դառնանաս,
Յող ես և վերջն դիտի հող դառնաս:*

Եվ շարունակվում է նույն ոգով. քեզ հետ խոսողի երեսին մայիր, բայց մյուս խոսողին էլ ականջդ պահիր, բամբասանք մի արա, դիտախողից հեռու մնա: Այսպես մարդն ու մարդկայինը աշխարհիկ-կորեն ամբողջացնելու հոգսով է, որ խրատը երբեմն կենցաղային է դառնում, «մանրանում». եթե գործ չունես կամ հրավերք չի եղել, հյուր մի գնա, կամ՝ «Դուռն ծեծես և անդ մնաս, //Երբ մեծարեն՝ ի ներս գնաս»՝ չմոռանալով, որ սա է «շարժիչ քաղաքաւարութեան»: Կարծես խոսում է ուսուցիչ-վարպետը, ով իր աշակերտին սովորեցնում է պատշաճության կարգը: Իսկ ընթերցողին հեղինակն այս կերպ տեղափոխում է միջավայրի շատ անկյուններ, այցի տանում գիշեր-ցերեկ ճախարակին կպած վարձու մանողներին, աղքատ բեռնակիրներին, տգետ ու փարթամ խոջաներին: Եվ կյանքի այս ընդգրկումներից բխող ցավը երբեմն հաղթահարման միտում է հանդես բերում

խրատի երգիծական երանգներով.

*Թէ ջուր խմես, տիկնո՛ւ մի փնջալ,
Երբ ծիծաղիս՝ մի խխնջալ,
Ի մէջլիսին դու մի ննջալ,
Փոքր բանի մի սրճնջալ:*

Միշտ շարունակվում են մարդու մասին խոհական եզրահանգումները, այն, որ մարդ, եթե իրեն պետք ես, գալիս է աղաչում, ձեռք ու ոտքդ համբուրում, իսկ եթե՝ ոչ, «Գալ օրն կամի, որ գքեզ խաչէ»: Ահա թե ինչու պետք է հեռու մնալ «խաբեբայ, քսու և չարախօս» մարդկանցից: Հովմաթանի խրատի ընդգրկումն այսպես բազմաշառավիղ է և ակնհայտորեն զգացնել է տալիս կյանքի բոլոր ոլորտները տեսնելու և արտացոլելու՝ գրականության իրավունքն ու պարտականությունը:

Սոցիալական և երգիծական մոտիվի հետ կապված որոշակի հարցադրումներ կային նաև խրատական տաղերում, բայց այս դեպքում երգիծանքի մեջ ավելի բացահայտ է երևում սոցիալական ու քաղաքական շեշտադրումը: Բանաստեղծի համար բնականորեն հասկանալի է ստեղծագործ խաղաղ աշխատանքը, դրա վայելումը չափավորությամբ և հոգևորի առկայությամբ, մերժելի-երգիծելի՝ հակառակ ամեն ինչ, որ անարդարության կնիք ունի՝ կապված լինի դա քաղաքական ու սոցիալական ճնշումների⁶, թե՞ պարզապես անկրթության ու ծուլության հետ: Նաղաշը կարողանում է զավեշտի և ուրախ ժամանցի նյութ ևս գտնել ու արտացոլել, կենցաղն իր մանրամասներով ընդհանրապես օտար չէ նրան: Ծաղրում է, օրինակ, կնոջ օրվա տան գործերը, ինչ-որ նաև անկարևոր բանի պատրաստվելու ծայրահեղ լրջությունը, ժամկոչից գողացած հավի և քահանայի՝ քաղցած մնալու խաղերը.

*Դու մտիկ արա վերայ ծրկանըն,
Տես, քանի խալ կայ նորա ճրճանըն,
Էնչափ ֆէլ ու ֆանս ունի կընկանըն,
Տասըն էնչափ էլ իւր աղջըրկանըն:*

Կամ՝

*Խիս հաս է քո խելքի կաշին,
Վարդադեսացն աս քաշին,
Կարծեն հում է, փոքր էլ խաշին:*

Բայց անգամ թեթև թվացող դիտարկումների մեջ շեշտադրվում

է ազգային հոգսը իր տարբեր դրսևորումներով: «Գովասանութիւն Երևանայ քաղաքին» տաղի մեջ արցունքոտ ծիծաղով նշում է, թե որքան էլ գովելի Երևան քաղաքի մարդիկ «գուլում կերևան», այնուամենայնիվ, «Թուրքերն կու քաշեն բերան, //Մարդոյ գլխի կոտրեն գերան», կամ՝ այստեղ ջուրը մաքուր չէ, «Ոչ աղբիւր կա և ոչ վտակ, //Թուրքի յահէն դմերըն փակ»: Նույն կերպ սողանցքվում է նաև սոցիալական խնդիրը, ասենք, հոգևորականի մերժելի-երգիծելի հատկանիշների մեջ նշելով տգիտությունն ու ցուցամոլությունը, նաև ընչաքաղցությունը: Ծաղրում է, օրինակ, մի կրոնավորի, որը Հովհաննես Մկրտչին ծոնած ներբողը գրել է օտար լեզվով և ոչ թե հայերեն.

*Սորա գրողն խիստ է անհաւ,
Քիթն բարձր, դրդումն հաւ,
Մեր լեզուով չէ գործած դումաւ...
Կրակ ընկնի քո օրորոցըն,
Դարձակ է խելփոյ իրթոցն:*

Ժողովրդական տարերքի ազդեցությամբ ևս միշտ չէ, որ պահելով երգիծանքի մեջ շատ կարևոր՝ չափի զգացողությունը, Հովնաթանը, միևնույն է, փորձում է անհրաժեշտ ընդհանրացումների հասնել, ներկայացնել հոգևորականին անհարիր որակներ, որոնց առկայությունը ցավով է ընկալվում: «Վարք հաւասար մոնթերուն Շօռօթու» ծավալուն տաղում աղքատության խնդիրն ավելի որոշակի է արծարծված, և այդ հիմքի վրա երգիծանքն ուղղվում է նաև հոգևորականներին, որոնք «Աղքատ մեռելէն խռովին, //Հարստին վրայ ժողովին»: Ժամհարի մասին երկարաշունչ տաղերից մեկում նույն դիտումներն են՝ այլևայլ դրսևորումներով. մի դեպքում այդ կրոնավորը՝ «Ընդ աղքատաց սիրտն խեթ է, /բնաւ խելք չունի, իսպառ շեթ է», մի այլ դեպքում փաստի արձանագրումը վերափոխվում է հակահարվածի՝ «Քոռանաս, աղքատ չի տեսնես, //Գիտեն, որ քո աչքին փուշ է», կամ մեղադրանքը բարոյական ընդգծվածություն է ստանում՝ «Քանի՞ կուլաս հացի համար, //Մի՞թէ քո փորն կարաս է», կամ էլ հասնում է հիպերբոլային գունավորումների. «Լսես թէ աղքատն ճաշ կերաւ, //Կռիւ կու տաս ոտօք, ձեռաւ»: Երբեմն անգամ աննկատ համատեքստում սողանցքում է սոցիալական դիտարկում, որը բխեցվում է կերպարի իրավիճակից: Այսպես՝ «Տաղ ի վերայ կանանց, զոր նեղութիւն կրեն ի ձեռաց Մեծ պասին և ջահրային» բանաստեղծության մեջ կենցաղային նույնատիպ իրավիճակների պատկերներում արվում են այս-

պիսի սոցիալական դիտարկումներ. «Տունն կաթուն, սային սուգ բերած, //Ալիբ չկայ, ցանն էրած», կամ առկա է ժողովրդական և ավելի ուշ մշակումների (Աղայան, Թումանյան) ծանոթ պատկեր. «Ջահրա, թող կտրի ցաւի կումն, //Պարտականներն բռնած դումն»: Այնպես որ, Նաղաշ Հովնաթանի տաղերը ևս իր ժամանակի արտացոլումն են, ներառում են ազգային կյանքի տարբեր հոգսեր, որոնց մոլոր բանաստեղծը փորձում և կարողանում է ցրել խնջույքի և սիրո երգերի պայծառությամբ:

Խնջույքի և սիրո տաղերը. Սրանք շարժուն կենսասիրության պոռթկումներ են, ուր ներդաշնակվում են գարնան զարթոնքի և մարմնական վայելքի դրսևորումները՝ երբեմն նաև հոգևոր իմաստավորումներով և ընդհանրապես աշխատանքի կայուն արժևորումով: Դիպուկ օրինակներից մեկը՝ «Տաղ ի վերայ Ալազին ջրաղացին», հաստատում է հեղինակային ինքնատիպությունը նրանով, որ անդրադառնում է նաև ջրաղացի կենսաբեր դերին ու նկարագրական-տարածական պատկերին, որոնք կարծես միաբանող ուժ են դառնում՝ «Յնծութեամբ և խնդութեամբ խմէ սիրով միաբանական, //Եղբարք պատուական» կրկնակով: Ջրաղացի կենսաբերությունը զուգահեռում է մարմնավոր ու հոգևոր շերտերը նրանով, որ այն կառուցվել է «հատեալ յապառած տեղիս քարանց վայրի և խոտան» և միաժամանակ՝ «Վանօրէնից նմանեալ շուրջանակի պարիսպ բարձրացեալ», անշուշտ, նաև «նորատունկ կանանչ» այգիով, ծառ ու ծաղկունքով և նոր փորած առվի «փրփնջգոչ, պաղպաջական» երգով, ջրով լիքը ավազանով՝ «պարզ ու մաքուր որպէս հայելի»: Եվ խնջույքի ձգտումը ծնվում է ինքնին. պետք է կառուցողին-սիրոջը օրինանքով դիմել կամ հիշել, իսկ խնջույքն ընկալել որպես յուրօրինակ բանաստեղծություն.

Թունկ և կուժ գինով լցեալ՝ ի մէջ ջրոյն սասիկ ցրացեալ,

Ջրոյն երեսն միրգ ու ծաղկունք, վարդ, ըռեհան, խնձոր կարմրացեալ:

Խնջույքի տաղերում նկատելի այս կոլորիտը, այն, որ տակառապետը կարասները պիտի բացի ու լուր բերի, սեղանը միշտ լիքը լինի՝ «չլինի վեր քաշէք, //Իշտահով կերէք, սրտով խմեցէք, ուրախ ծիծաղէք», դա մենակ մի արեք, «լաւ բաժանեցէք» և կարևորը՝ «Ապա ուն սրտի քէն ունի՝ հանէ, հաշտութեամբ մնայ» և այլն, ի վերջո հանգում է գարնան պատկերի համադրությանը: Խնջույքի բանաստեղծական ձևեր են դառնում «Յաւուրս գարնան եղանակին //Փթթեալ

ծաղկեցաւ այգին, //Յնչէ քաղցր ձայն տատրակին, //Ելեք, եղբարք իմ, ցնծալով, //Ուրախութեամբ և պարելով», կամ՝ «Յայտնի երևեցաւ քաղցրաշունչ գարուն, //Վարդերն կու բացուի, խօսի բլբուլն, //Մեջ-լիսի մէջ ցրունն ռէհան, սմբուլն», և կրկին վայելքի տոնականության մեջ ամենակարևորը՝ «Թէ ծառի ծաղկն ընկնի մէջ գոգին, //Մարդ կու փառաւորի, և ցնծայ հոգին... //Առուն փրփնջագոչ, քաղցրահամ ջուրն, //Երգեն տաղ ու քնար, հնչեն սանթուրն» պատկերաշարքով: Զգոր կենսասիրությունը վերածվում է գարնան ու ծաղկունքի, գինու և սեղանի, «մարգարտաշարի» նմանվող եղբայրների ցնծուն ներբողի: Զաճախ է Զովնաթանը «բանաստեղծացնում» ուտելիքը՝ «թագայ գառն, համեղ ձուկն, հաւ ու կաքաւ խորոված», «հիլ դարչինով փլաւ»-ն ու «խորովում»:

Բայց խնջույքի տրամադրությունը չի բացառում խոհական ու բարոյական նյութը, ինչը այս հարաբերությունների մեջ կարծես ավելի է առարկայանում, քանի որ ընդհանուր խրախճանքի հոգևոր ու մարմնավոր միաբանությունը անկեղծ խոհերի, պահանջների հնարավորություն է տալիս: Նաղաշի տաղերը գերակշիռ մասով վերնագրված են «Ի վերայ գարնան և ուրախութեան». գարուն է, «արև ծագեցաւ», «Զարաւ հողմն հնչեաց, սառն հալեցաւ... //Այսուհետև բացուի մանուշակ և վարդ, //Չայն բլբուլ տատրակի լսէ ամէն մարդ», և այլն, և այս «կլիշէի» մեջ՝ խնջույքի նույնքան կանոնիկ դարձող միջավայրը. «Որ եղբարքն նստեն ծաղկեալ ծառի տակ. //ձեռացներն գինի՝ կարմիր ու յիստակ, //Թասի մէջն անկանի ծաղիկ սպիտակ. //Խմենք, եղբարք, գինի, //Բանն Աստուած շինի», որի կրկներգը մանավանդ բնական է դարձնում խոհական ընդհանրացումը.

*Վաղիւն ոչ գիտես, թէ զինչ ծնանի,
Մարդոյս կեանքն վայրի ծաղկի նմանի,
Որ այսօր բացուեալ է, վաղիւն անցանի.
Խմենք, եղբարք, գինի,
Բանն Աստուած շինի:*

Այնուհետև նույնքան բնական կարող է հաջորդել բարոյական պահանջը. «Ոչ հարբիլ, ոչ կռուիլ և ոչ բարկանալ, //Պարկեշտութեամբ ըմպել, սիրով զուարճանալ»: Զասկանալի է, որ տաղերգունկարիչը չի խուսափում մոտիվների ու ոճերի կրկնությունից՝ կարծես զգացնել տալով, որ դրանք նման են ու տարբեր այնքան, ինչքան խնջույքների պահերը, որտեղ կարող է մի դեպքում սեղանի կերու-

խումային բովանդակությունը գերակշռել, մի այլ դեպքում՝ գարնան զուգահեռի հոգևոր ընկալումը, մի ուրիշ դեպքում՝ երգ ու պարի պատկերը, բայց միշտ որոշողը կմնա հաղթական կենսասիրությունը: Դա չի շղարշում կրոնաբարոյական պահանջը, որը ձևավորվում է նաղաշյան «աշխարհաբարի» մեջ գրաբարի նուրբ ներմուծումներով. «Յորժամ որ մարդասերն Աստուած պարգևեաց մեզ զայս բարիս... //Պարտիմք ընտրել զբարութիւնս, մերժել ի մէնջ զչարիս» և սրան անմիջապես հաջորդող ծանոթ տողը՝ «Ածէք, խմէք կարմիր գինի, խմողն ուրախ լինի»: Եվ կամ՝ «Յամենայն ժամ Տէառն Աստուծոյ տացէք գոհութիւն...//Խընդրենք, որ հոգւոց մերոց տացէ երկնից արքայութիւն», և անմիջապես հետո՝ «Ուրախութեան օրն այս է, միք կենալ դառն, //Տես, քանի ցել եփեալ հաւեր, խորովեալ գառն, //Գառնափլաւ խորովին հետ կարմիր գինին խիստ խառն»: Այս պարագայում լուրջ պահն անգամ կարող է խրախճանքային ծիծաղի երանգով ընդունվել. ահա Բարեկենդանի հոգևոր վերարժևորումը՝ «Եկայք այսօր, որդիք մարդկան, //Յնծասցուք ձայնիւ միաբան, //Զի եկեալ է Բարեկենդան», և հաջորդող խնջույքի զավեշտալից պատկերը.

*Շաբաթս դարսկեցե՛ք մառան,
Մեծ դասն ձեզ աղաժխառան,
Շուս արե՛ք, ու՛շիսն սարան,
Ածե՛ք, խմե՛ք կարմիր կթխան,
Գնա, լից, բեր գինու շուււան:*

Սիրո երգերը, գարնան ու վայելքի նույն ապրումներն արտահայտելով, միջավայրի ու հոգեբանության երանգներ բերելով, կնոջ արտաքինի, սիրո նվիրումի և այլ հայտնի դրսևորումների մեջ զգացնել են տալիս հարազատությունը Միջնադարի նախորդ տաղերգուների հետ: Այդ երգերը բացում են ապրումների նորանոր կողմեր, ուրվագծում սիրահարի կերպարը, ամբողջության մեջ դուրս են կանոնական զղջանքից: Որպես խնջույքի տրամադրությունների շարունակություն՝ կրկին գարունն է սիրո նվիրումի և վայելքի եղանակը. «Նոր ծաղկեցաւ այգին, եկել է գարուն, //Է՞ր իմ սիրտս կանես եարալու արիւն, //Դու ես իմ սիրելի աղա և պարոն», կամ՝ «Նոր գարուն է, հնչեաց հարաւ, //Իմ սիրելւոյն խիստ եմ ծարաւ, //Այսօր տեսայ, խելքս տարաւ», և կամ՝ «Գարուն եղև, քաղցր խօսի բլբուլն, //Զեր բախչի մեջն բացվել ա սմբուլն...//Ես դարիպ եմ, դիպչիլ մի էրած սրտիս, //Ծիծաղելով եկ՝ առնեն վրայ գրկիս», և այսպես շարունակ:

Ուղղակի ներծուլվում են սիրո և խնջույքի վայելքները՝ միասին այգի իջնելու, կանաչի վրա ու ծաղկած ծառի տակ նստելու պատկերները, երբ կարմիր գինու գավը ձեռքներին է, սպիտակ ծաղիկը՝ գինու մեջ, որոնց լրացնում է սիրահարի խնդրանքը՝ «Բոլոր նմներ ծոցդ հանես, //Գիմի խմենք, անուշ անես», կամ՝ «Բախչի մեջն մեկնենք խալի, //Գինու շուշենին սիրահի, //Պագ տուր, Աստուած որդիդ պահի» և այլն: Իսկ ընդհանրապես վայելքի ձգտումը հասնում է հանդուգն պատկերների: Սիրահարին խելքահան է անում կնոջ կուրծքը, որը համեմատվում է ոչ միայն նմների ու շամամի կամ «եմիչի» հետ, այլև անգամ՝ «Ծոցդ աղբիւր է՝ երկու լուլա, //Վրացու բոլոր գինու կուլա»: Սա բնական է դարձնում ծոցի վայելքի տարբեր ձևերը. «Ծոցիդ նոր բախչէն քաղեն ծաղիկ, վարդ, եասաման, կարմիր վարդի թէր», «Բախչի դուռն բաց է, այս է լաւ վախտն, //Զալում, ծոցդ է բաց, մտնեն դրախտն, //Թող ես շամամ քաղեն, դու նստիր թախտն», «Դու ինձ քանի՞ պահես խաբով, //Շամամներդ՝ ձեռիս չափով...//Վարդ ձգեցիր ի մէջ գոգիս, //Զլինի՝ ձեռս ծոցդ ջոկիս», «Նոր ես դուրս եկել համամի, //Ծիծղ նման է շամամի, //Սիրտս մեկ համբուրել կամի», «Շամամներիդ համար դառն են, //Թող, որ ձեռս մէջն խառնեն, //Ինձ ծախեն, էդ բախչեդ առնեն», «Ծառի տակն նստենք, քաղենք թագայ նուշ, //Ծոցիդ եմիշներն ես անեն անուշ» և այլն: Վայելքի պոռթկումը երբեմն չի հանդուրժում որևէ չափ, փնտրում է սիրած կնոջ գայթակղիչ նոր տեղեր՝ «Լեզուդ շարբաթ, սաչդ սմբուլ, //Քաղցր լեզվովդ ջուր տուր ինձի»:

Բանաստեղծի այս անչափելի համարձակության մեջ դեր կարող էր խաղալ նաև աշուղական արևելքի մարմնապաշտությունը: Իսկ որ այդ թեկուզ անուղղակի ազդեցությունը կա, դա երևում է երգի եղանակի պահանջած նշումների մեջ՝ «քուսարի ձայնն է», «Փար վար թաղին դողայի ձայնն է», «Աղալար բու գունի ձայնն է»: Դա առկա է նաև թուրքերեն տողերի «խայտաբղետ» ներմուծումների մեջ. «Նազանի, ման դարիբ ամ, //Թօքմա դանըն, //Աղամ, ջանըն» («Նազելի, ես պանդուխտ եմ, //Մի թափիր արյունս, //Պարոնս, ջանս»), կամ՝ «Լեզուիդ կարօտ եմ եանայ-եանայ, //Մազայ վեր քի իշտում սանայ» («Մայա տուր, որ խմեն կենացդ»):

Բայց Նաղաշ Յովնաթանը մնում է հայ միջնադարյան տաղերգության բնորոշ ու ցայտուն ներկայացուցիչը, և այդ հարազատությունը երևում է անգամ երգի եղանակի նշումների մեջ, որոնք դուրս

են աշուղական կաղապարից. ««Յայտնեցաւ գարուն»-ի ծայնն է», ««Պար գալոյ»-ի ծայնն է»: Շատ ավելի կարևոր է այն, որ պահպանվում են միջնադարյան հայ սիրերգության հիմնական արտահայտչաձևերը: Դրանց մեջ, պայմանականորեն ասած, առաջինը կնոջ արտաքին հմայքի պատկերումն է, որտեղ գերիշխող է բնապատկերի զուգահեռը. «Լուսնի նման պայծառ երես բոլորած», «Ունքերդ կապել է կարմիր կրակով, //Աչքերդ վառել է պայծառ ճրագով», «Վարդի նման քոյ երեսդ փայլի, շողշողա», «Նման ես դու կարմիր վարդի, //Ատամներդ՝ շար մարգարտի»: Իսկ հմայքը բացվում է մեծ մասամբ զգացմունքի շարժման մեջ. «Ծամերդ ոսկեթել, բոյդ է սալվի...//Շատ մի թողիր՝ Նաղաշն որ մաշվի հալվի», «Ծամերդ ոլոր, //Աչերդ բոլոր, //Ինձ արիր մոլոր»: Արտաքին պատկերի և ներքին զգացմունքի ներդաշնակման բնորոշ խտացումը տեսնում ենք նաև հայտնի «Տաղ ի վերայ Գուրջստանայ զօգալներին» երգի մեջ.

*Կարմիր երես նման վարդի,
Ինչդես ծաղիկ ծաղկազարդի,
Ու՛շ ու խելք կու տանեն մարդի...*

Յեղինակային ինքնատիպության շեշտեր շատ ավելի զգացվում են սիրո ապրումի-նվիրումի-տառապանքի արտահայտություններում: Կնոջ հմայքի արդյունքը լինում է այն, որ՝ «Ես մնացի կարօտ տեսնելոյ համար», «ձեռք տալոյ համար», «գրկելոյ համար»: Կրկին չեն շրջանցվում ավանդական տրամադրությունները և դրանց «կլիշային» արտահայտչաձևերը. «Իմ աչքերն արտասուօք կու լան», «Նազ անելդ խիստ է իմ սիրտս դադում», «Մէկ բերան ինձ հետ խօսի, որ երված սիրտս հովանայ», «Արիւն անելու մի՞տք ունես, հագել ես սարասար», «Զինչ ծուկն ջրէն դուրս ես կուգամ տապակ», «Խելքս ցրուի, կու մնայ դալամն ձեռացս դողդողալով», «Իմ սրտին կու տաս սրած դանակով, //Զիկարս այրեցիր անշէջ կրակով, //Նստիր, քեզ ասեն դարդերս կարգով» և այլն: Այս ծանոթ ապրումների, երբեմն նաև ինքնատիպ պատկերների մեջ զգացվում է նեղացածության մտերմիկ-կենցաղային հոգեվիճակ, որ գալիս է մեղմելու նվիրումի ու տառապանքի դրաման, և իր հետ բերում է որոշակի թարմություն. «Դու ինձ է՞ր չես տալ բարով», «Ինչ կելնի՝ դուշմանն անարգես, //Քո փիս խասիաթն թարկես, //Թէ ինձ մէկ խաբար ուղարկես»: Ավելի տեսանելի են դառնում հոգեբանական կապերը, որոնք կարևոր են գեղարվեստական նյութի ընդգրկումների մեջ:

Նաղաշ Հովնաթանի բանաստեղծական ինքնատիպության ընդգծումը, այսպիսով, սիրո վայելքի համարձակ ցուցադրանքի հետ միասին բնավորության և միջավայրի կենդանի շարժումն է, սիրո ապրումի բոլոր դրսևորումները կենցաղի, մարդկային կապերի ու հարաբերությունների մեջ տեսնելու հակումը: Այդ առօրյան ոչ միայն տանը կամ այգում խնջույքի, գինու և վայելքի մթնոլորտն է, այլև դրանց ներդաշնակ՝ հոգեբանությունների հանդիպադրումը. կինը՝ իր համարձակ առաջարկներով ու քմահաճույքով, տղամարդը՝ իր պահանջներով ու նեղացածության շեշտերով: Այն, որ իր ծոցով, գեղեցիկ դեմքով, «բոլոր խալերով», «թափած մոմերի» նման մատներով, զարդեղեն հագուստով ու խելքահան քայլվածքով կինը մոլորեցնում, խելագար է դարձնում սիրահարին, դա հայտնի է ու հասկանալի: Բայց ավելանում են սիրո չարաճճի խաղերը. «Քաղցր ծիծաղես որպես կաքաւ, //Ինձ շատ մի աներ աչքաւ ունքաւ»: Խաղերի մեջ կինն ավելի ազատ է իր քմահաճույքով, մանավանդ եթե բանաստեղծի հետ խոսում է նամակով կամ ուրիշի միջոցով: Մերթ հասկացնում է, որ նա արժանի է իրեն, նույնիսկ համաձայնում է, որ նա իր պատկերը «քաշի». «Քո ձեռքը մէկ գիր ես գրել...//Ասել ես, թէ՛ «Նա որ նաղաշ է, //Գիտէ՛ ունքերս դարաղաշ է, //Ասէ՛ք՝ սուրաթիս նման քաշէ»: Մերթ պահանջել է, որ Նաղաշը պատասխանի, «ծածուկ ուղարկի, մարդ չիմանայ», հետո պարզապես խենթացրել հաջորդ առաջարկով՝ «Ասէ՛ք՝ շատ մի հեռանալ տանէն, //Մէկ օր գալու եմ քո քերխանէն»: Եվ կարծես բոլորովին հաշվի չառնելով նրա հոգեվիճակը՝ իսկապես գալիս է նկարչի արվեստանոց, հոգեհան անում նրան իր պահվածքով, տեղում հանգիստ չնստելով, ժպիտով ու շշուռնով, չարաճճի պահանջներով, որ, օրինակ, նա եթե «դրուստ ուստա» է, պետք է իր մատանուց ծաղիկ հանի: Մի այլ դեպքում իր հմայքի ամբողջ խաղային քաջիմացությամբ կինը կրկին պահանջել է.

Ասել ես. «Ինձէն քեզ քաւ քաւս լինի...

Սեղանն զարդարել արծաթ ու չինի.

Գամ, քեզի մօտ նստիմ, տուր սիրոյ գինի,

Իմ գեղեցիկ լաւակերիս նման շինի»:

Մինչդեռ սիրահար տղամարդու ցանկացածը մեկն է. «Դու ինձ գրուցէ, հալըդ իմանամ». և ամեն մի ցանկություն հիմնավորվում է նույնիսկ տարածության հեռվից սիրո ուժի զգացումով. «Առաւօտուց վարդ կու քաղես, //Ինձ լաց կանես, դու ծիծաղես. //Թէ մեր տուն գաս,

ինձ ղօճաղ ես»։ մանավանդ առկա է նույն ուժով նրան ճանաչելու հարազատությունը։

*Սուս քնած ես, դու արթուն ես,
Գիտեմ՝ սաղոր ու դադար չունես,
Խաբար եմ՝ քեզ էլ միտք ունես.
Է՞ր նազ կանես,
Յոզոց հանես:*

Կնոջ սեքսեթանք-խաղը երևում է սիրահար տղամարդու նեղացածության - տառապանքի մեջ, այգու և վարդի՝ սեր առաջացնող միջավայրում։ «Բախչի մեջն ամեն օր վարդ կու քաղես, //Ինձ կու տեսնուս, աչքով կանես ծիծաղես, //Վառ կրակով սրտիս մեջն կու դաղես»։ Այդ քմահաճությամբ պարբերաբար շարունակվում է մամակի խաղերով։

*Ալ ըռանգ թուղթ գիր կու դարկես,
Կասես. «Բարով որդիդ կարգես,
Չլինի՝ ինձ մոռանաս թարգես»:*

Կինը շարունակում է շեղ հայացքով ու ծիծաղով սպանել սիրահարին, ում համար տենչալի է դառնում մահ մամակի անհույս սպասումը։ «Շատ վատ է, որ չես երևում, //Մէկ խաբար ու գիր չես բերում»։ Բայց անգամ սպասումի ու տվայտանքների մեջ Յովնաթանը մնում է սիրո բուռն վայելքի երգիչ, քանի որ սոցիալական ու քաղաքական, կենցաղային ու պարզապես մարդկային տգիտության հետ կապված անազատություններն ու ճնշումները մահադատարում է գարնան կենսաբեր պայծառությանը շաղախված վայելքի, խնջույքի ձգտումներով՝ փորձելով մարմնական պահանջները մահ չափավորել բարոյական կարգավորվածությամբ։ Գրականության հերոսը ինքնադրսևորվում է ներքին ու արտաքին գեղարվեստական տարածության խորքային կապերի մեջ։ Եվ Նաղաշ Յովնաթանի ու Սայաթ-Նովայի առնչության ուրվագծումը նոր գրականության հետ բխում է ոչ միայն լեզվի, այլև բովանդակության շեշտված աշխարհականացումից։ Բայց այն, որ շարունակում են առկա մնալ հոգու և մարմնի ներհակության խնդիրը, կանոնական պահանջները, Սայաթ-Նովայի թուրքերեն խաղերում մանավանդ՝ մահ դավանանքային հարցադրումները, հիմնավորում է այս երկու բանաստեղծների սերտ կապը հայ միջնադարյան տաղերգության հետ։

ՍԱՅԱԹ – ՆՈՎԱ

Կյանքը. Հայ քնարերգության մեծերից է, ով հայերի մեջ արդեն երկու դարից ավելի տարածում գտած աշուղական երգը հիմնովին դուրս հանեց շատ կաղապարներից, դարձրեց մարդկային անկեղծ ապրումների բանաստեղծական հզոր թռիչքներ: Անունը Արութին-Հարություն է՝ հավանաբար Հարության տոնին՝ ապրիլին ծնված լինելու համար: Ելնելով խաղերի որոշ ծածկագրություններից՝ նրա ծնունդը կապել են 1712, 1717, 1722 թվականների հետ, որոնցից վերջինը ամենահավաստին է: Ծնվել է Թիֆլիսի Հավլաբար հայաբնակ թաղամասում՝ աղքատ աշխատավորի (ըստ ոմանց՝ ճորտական կախման մեջ գտնվող) ընտանիքում: Մի խաղի մեջ վկայում է. «Վաթանս Թիֆլիսն է, կողմը՝ Վրաստան. //Մերս Հավլաբարցի, հերս Հալաբու»: Մայրը՝ Սառան, Հաղբատից տեղափոխված հայ ընտանիքից էր, հայրը՝ Կարապետը, հավանաբար երիտասարդ տարիներին ապրել է Հալեպում և Ադանայում, ուխտի է գնացել Երուսաղեմ, ստացել «մահտես-մղղսի» պատվանունը, հետագայում բախտը որոնել արևելահայության շրջանում, հաստատվել Թիֆլիսում և ամուսնացել: Արութինին գրաճանաչ է դարձրել, նրա մեջ ազգային ավանդությունների և սրբությունների նկատմամբ սեր արթնացրել կյանքի իմաստնության դաս առած այս մարդը: Մնացածը՝ Ս. Գրքի, Հարանց վարքերի, նաև աշուղական պոեզիայի և այլնի իմացությունը, Արութինը ձեռք է բերել ինքնաշխատությամբ՝ տիրապետելով նաև Թիֆլիսում գործածական երեք լեզուների: Իր վկայությամբ՝ 10-12 տարեկանում մանկական չարաճճիություններին հաջորդել է ջուլհակի աշակերտի վիճակը, երբ «Տասներեք տարեկանում իմ արհեստում տվի անցա»: Սայաթ-Նովայի խաղերի առաջին հրատարակիչ Գևորգ Ախվերդյանի վկայումով՝ պատանին նոր դազգահ է սարքել, որով կարող էին աշխատել նաև ներսում:

Շատ շուտով զգացվում է նրա անհաղթահարելի հակումը երգի ու նվագի նկատմամբ: Հովի. Թումանյանի պատկերավոր դիտարկումով՝ այդ շրջանի Թիֆլիսը կարծես մի մեծ «հարսանքատուն» էր՝ մեջլիսներով, խաղ ու պարով, արհեստավոր-մանրավաճառների կանչով: Ո՞վ է եղել նրա վարպետ-ուսուցիչը, որտե՞ղ է շրջել աշուղության մեջ խորանալու համար (իր հիշած «Հաբաշ-Հինդուստանը» կարելի է պայմանականորեն ընդունել, որպես «հեռու երկրների» հոմանիշ),

ե՞րբ է ուխտի գնացել հայ աշուղների հովանավոր Մշո սուլթան Ս. Կարապետ,- սրանք դեռևս վերջնականորեն հստակված չեն: Բայց պարզ է, որ 18-րդ դարի 40-ական թվականներին նա անցել է այդ ճանապարհը, աշուղության մեջ ճանաչում ձեռք բերել և Թիֆլիս վերադարձել Սայաթ-Նովա ՝ «երգի որսորդ» պատվանունով: Մեզ հասած ամենավաղ թվագրությամբ խաղը «Ծովեն ելած թանկ մարգարիտ ու մարջան» սկսվածքով թուրքերեն գործն է՝ 1742-ին գրված: Ըստ ընդունված կարգի՝ Սայաթ-Նովան առաջին խաղերը հորինել է աշուղության ընդունված լեզվով՝ թուրքերենով և երգի ու տաղաչափության կանոնով՝ ղազալ կամ գազել, բեյթ ու դուբեյթ, բայաթի, մուխամազ, ալիֆլամա-այբբենականք, զինջիրլամա կամ շարակապ և այլն: Բայց նրա մեծ տաղանդը չէր կարող մնալ այս կաղապարների մեջ, և շուտով հորինում է ինքնուրույն եղանակներ, գրում հայերեն ու վրացերեն խաղեր: Ինքն էլ շեշտում է՝ «Հինի գուզին թե հանվար ապին», իսկ հայերեն առաջին խաղը՝ «Շատ սիրուն իս, Շախաթայի ասողին խար չիս անի», պետք է գրված լինի մոտ 1745-ին: Թիֆլիսի մեջլիսներում կատարում է նաև վրացերեն խաղեր, որոնցից մեկը լսելով՝ վրաց Հերակլ Երկրորդ արքան նրան կարգում է պալատական երգիչ: Վրացերեն առաջին խաղը պետք է գրված լինի 1751-ին: Հայտնի է, որ մինչև 1755 թ. նա կապված է եղել պալատի հետ: Այստեղ նրա հասարակ ծագումն ու մեծ տաղանդը թշնամանքով է ընդունվել, հաճախակի են դարձել չարախոսություններն ու հալածանքը, որոնց պատասխանը տարբեր դրսևորումներով առկա է իր խաղերում: Հեռանում է պալատից, իսկ 1768 թ. կնոջ՝ Մարմարի մահից հետո, ով թողնում է չորս անչափահաս երեխաներ՝ Հովհաննես, Մելիքսեթ, Սառա, Մարիամ, բանաստեղծը՝ տեր-Ստեփանոս անունով, դառնում է հոգևորական, ծառայության անցնում Հաղպատի թեմի առաջնորդարանում:

Լեզգիների և Կովկասի ավարառու այլ ցեղերի ասպատակությունների պատճառով առաջնորդարանը հաստատվել էր Թիֆլիսում, և միայն 1778 թ. տեղափոխվում է Հաղբատ: Բայց անապահով վիճակը շարունակվում էր, շատ հայեր, նրանց հետ նաև տեր-Ստեփանոսի ընտանիքը, տեղափոխվում են Հարավային Ռուսիայի քաղաքները՝ Մոզդոկ և այլուր: 1795 թ. պարսից Աղա-Մահմուդ խանի հրոսակները մտնում են Թիֆլիս, անասելի ավեր ու կոտորած է սկսվում, սպանվածների մեջ է լինում նաև տեր-Ստեփանոս-Սայաթ-Նովան: Նրա

վախճանի մասին ավանդագրույցներ են պատմվում: Ըստ դրանցից մեկի, երբ պարսիկները մտնում են կրկին Թիֆլիս տեղափոխված Չաղբատի առաջնորդարան, Սայաթ-Նովան աղոթելիս է լինում եկեղեցում: Պահանջում են դուրս գալ և փրկություն ստանալ հավատափոխ լինելով, իսկ նա պատասխանում է. «Դուրս չեմ գա, չեմ ուրանա Ռիսուսին»:

Ստեղծագործությունն ընդգրկում է ա) խոհախրատական ու սոցիալական մոտիվը և բ) սիրո երգերը: Ապրելով կյանքի երկու հակադիր բևեռներում, լավագույնս յուրացնելով աշուղական պոեզիայի խորքերը՝ Սայաթ-Նովան ցուցադրում է նաև քաջատեղյակությունն ու հարազատությունը կանոնական նյութին, դա համարում կյանքի իրական շարժման և ոչ թե աշխարհիկ հարաբերություններից վեր գտնվող հոգևոր ինքնակա մի ոլորտ: «Քամանչան» իր ստեղծագործության ճշմարիտ գնահատականի հաստատումն է, և այդ արվեստի առաքելությունը հետևյալն է. «Շատ տղխուր սիրտ կու խընդացնիս, կու կըտրիս հիվընդի դողը, //Յիփ քաղցըր ձայնըտ վիր կոնիս, բաց կուլի հիդըտ խաղողըն»:

Խոհախրատական և սոցիալական մոտիվը հիմնականում պահպանում է նախորդ տաղերգուներին բնորոշ ավանդական շրջանակները, բերում մարդկային ազատության մոր ընկալումներ, մարդուն ըստ արժանիքների և ոչ թե ըստ դասային պատկանելության գնահատելու պարզ ու բնական պահանջներ: Չետաքրքիր օրինաչափությամբ բանաստեղծը թուրքերեն խաղերում է հաճախ դիմում Սուրբգրյան կանոնների ու դրվագների ուղղակի կրկնությունների, իհարկե, աշուղական ձևերի ու կաղապարների ավելի ընդգծված պահպանումով: Չարցը միայն այն չէ, որ դրանք հասցեագրված են հայ կամ քրիստոնյա ունկնդրին, այլ կա նաև այն հանգամանքը, որ հենց թուրքերեն խաղերում են, ինչպես կոեսները, Սայաթ-Նովային քիչ բնորոշ՝ ազգի և ազգային եկեղեցու ներքողի տարրերը: Չիչենք, որ այդ երգերը գրվել են ստեղծագործության առաջին շրջանում, շատ ավելի վաղ, քան նա հոգևորական պիտի դառնար:

Խրատի մեջ կարևոր է մնում բարության, բարի գործի ավանդական պահանջը՝ մատուցված լինի Սուրբգրյա՞ն, թե՞ կենսական փորձառության հենքի վրա, էական չէ.

Խիվ սիրս, արի անգաճ արա խրաշիս.

Բարի լիզվով անիծօ՛ք Տըվող չըլիս դուն.

Վուչ դուն չարին վազե, վուչ էլ չարըն ֆիզ.

Սասանի հիդ ընգիր ըլող չըլիս դուն:

Մեղքը սրբելու, հոգին արդար պահելու կրոնական մաղթանքը ներառում է մարդկային բնութագրի գծեր. մարդ կա «Ճիճվի պես» սողում է կամ բերանում «օծի լիղի» ունի: Այդպիսին չլինելու համար կրկին թուրքերեն խաղերից մեկում է կտրուկ պահանջ դնում՝ «Միր տեր Արարչին՝ Աստըծուն փառք տու», գիշեր-ցերեկ արցունք թափելով «յիրգինք կանչի»: Ապաշխարանքի հաստատման վկայակոչումները ևս Ս. Գրքից են. «Հայր Աբրամը քառսուն օր է ծոմն անցիլ, //Արի յիս էլ թեգուզ մեկ օր ծոմ մնամ»: Երբեմն այսպիսի կանոնական դրվագները կարծես դառնում են ինքնակա, և խրատը կամ խոհը մնում է ենթատեքստում. հայր Աբրամի քառասուն օրվա ծոմից հետո՝ «Սինա սարի վըրեն Տերըն լուս կաթաց. //Ծեգի լուսով Մովսեսի ճամփեն էր բաց»: Նույն կերպ որպես արդար և ուսանելի արարչության վկայություն է բերվում Ադամի և կողակից Եվայի արարումը, Աստվածամայր Մարիամից Հիսուսի հրաշափառ ծնունդը: Բարեխղճորեն կրկնվում են Աստված-Արարիչ, մարդը դրախտում, կինը և առաջին մեղքը, ջրհեղեղը և Նոյը, Աբրահամ-Սառան և որդու զոհաբերելու կամքը, այս ամենի ուսումնառական դերը ուժի և թուլության, կյանքի տիրակալության և անցողիկության նկատմամբ: Խոհը հասնում է պատմական հզոր անհատի վկայակոչմանը՝ «Կոսին թե Սկանդար-Ջուլդարն (Ալեքսանդր Մակեդոնացին) Դարեհից խարջ է վիրցրիլ», այնքան հզոր է եղել, որ տիրել է ողջ աշխարհին. և հաջորդում է կանոնական խրատը.

Կանչե Տիրոջըն օգնության, փառք տու են արթար յիրզընֆին,

Պիսիս սանջի ֆու մարմինը, վուր լավ դահդանիս ֆու հոֆին:

Անգամ կանոնական որոշ պատկերների այլաբանությունը մեկնելով (օրինակ՝ իր իսկ մի պատկերը, - երկնքից շող է իջնում սարին ու քարին, բայց անգամ մոտակա անտառները չեն այրվում, - մեկնաբանում է այսպես. «Սարն ու քարըն հայր Աթամի ջուրան է, //Էն շողըն էլ Քրիստոսի ղըվաթն է»)՝ Սայաթ-Նովան կրոնական ասելիքը կոնկրետացնում է ազգային արժանիքների վրա, հպարտությամբ ներբողում դրանք.

Իրեֆ հարուր վացունուվից սուրբի աղոթքըն միրն է.

Հիսուսին միզ Տերն է ղըրգիլ, լուսն ու Շափաղըն միրն է:

Սիոնի սուրբ գերեզմանըն, ադրիլու Տիղըն միրն է.

Էջմիածնա Սայր Աթոռն ու ազիզ ցիղըն միրն է:

Թուրքերեն խաղերին բնորոշ կանոնիկությունը, խոհախրատական ասելիքով, հայերեն, ինչ-որ չափով նաև վրացերեն խաղերում ավելի է ներանձնականանում, կապվում մարդկային ապրումների հետ, ներառում նաև իրական կյանքի տարբեր հարաբերություններ: Ուղղակի հակադրվում են նյութական և հոգևոր արժեքները, բանաստեղծը ստիպված է լինում հիշեցնել հոգևոր, ոչ միայն զուտ կրոնական առումով, գանձ ունենալու, այն գնահատելի դարձնելու էթիկական-մշակութային կարևորությունը: «Գուզիմ ումբրես հենց անց կացնիմ՝ օրես մունաթ չըքաշե» խաղի մեջ նախադրում է խրատի մուտքը նրանով, որ հազար ցավի մեջ անգամ կուզենար ուրիշին ցավ չպատճառել: Այս պարագայում տառապանքի ու հեզմանքի ինչ խտացում պիտի բերի այն գիտակցությունը, որ ուրիշները լսելով, թե ինքը հեռու տեղերից շատ գանձ ու զարդ է բերել՝

Շաս մարթ էսունմ կու իմանա, կոսե. «Հալբաթ սա զանգին ա».

Չին գիդի, թե ուեկ ու միսկըս հազար մե բաբաթ հանգին ա.

Մարիփաթով ֆաղցըր լիզուն դիփունի վրա անգին ա:

«Հանգի և լեզվի»- խոսքի հոգևոր-մշակութային խնդիրը, դրա առաջնայնությունը ինքնաբերաբար մոտեցվում է միջնադարյան կանոնին. հիշեցնելով, որ ամեն ինչ անցողիկ է՝ պահանջ է դրվում. «Աստված սիրե, հոքի սիրե, յար սիրե»: Ներքին որոշ հակասությունը կրկին շարժվում է դեպի հոգևոր ոլորտը՝ խրատին տալով մշակութաբանական արժեք.

Խըրասնիրըն գըրած Հարանց վարփումն է.

Յիրիֆ բան կա՝ հոփու, մարմնու կարփումն է՝

Գիր սիրե, դալամ սիրե, դավթար սիրե:

Իսկ դա պիտի ամփոփվի, անշուշտ, դաժան դատաստանից խուսափելու համար՝ «Վանք սիրե, անապատ սիրե, քար սիրե» ապաշխարալից պահանջով: Բնական է, որ խրատը ներառում է Սուրբգրյան կանոններ՝ շաղախված անձնական ապրումներին: «Արի համով դուլուդ արա» տաղում «խևին խրատ»-ով ուղղելու, «սևն թուլով» սպիտակ դարձնելու անհնարինության հիշեցումից հետո խրատը ուղղակիորեն մտնում է միջնադարյան կանոնի մեջ.

Թեզուզ իմանաս, գիդենաս ասդերու համբարքըն սիրուն...

Ավիսարանի խոսկիրըն մարֆարիս է, կարքըն սիրուն:

...Թե էս կենաց փառքըն չուզիս՝ էն կենաց ալմասըն կու սան.

Թե հոփուս խաթիր Շալ հաֆնիս՝ զար ֆաճած ասլասըն կու սան.

Թեվուր լալով զըխճում անիս՝ անմահացըն մասըն կու տան.

խոսովանիս արած միխկըս՝ չանիս ինքաւ, Սայաթ-Նովա:

Խոզի առջև «լալ ու գովհար» չթափելու, «Հարանց վարքըն» կարդալու հոգևոր պահանջները հիշեցնելով համդերձ՝ այս նույն տաղում զգացնել են տրվում նաև երկվությունները, մարմնի իրավունքը ևս չանտեսելը. «Թեվուր հոքուտ կամքն իս անում, մարմինտ բեդամաղ է ըլում. //Կո՞ւր մե դարդին կու դիմանաս, դուն ջըրատար Սայաթ-Նովա» (Հիշենք առաջին սիրերգու Կոստանդին Երզնկացու խոսքերը. «Հոգիս է խիստ յօժար բանից իմաստնոց լսել. //Մարմինս է հեշտասեր, զի յաշխարես է ինք ծնել»): Կյանքի վերն ու վարը հրաշալի յուրացրած բանաստեղծը երբեմն ցավով է արձանագրում, որ մարդը դժվար է ենթարկվում բանական լույսին, անգամ խրատն ու «Հարանց վարքն» անզոր են թվում, և նրա խոհն այս դեպքում երևում է ժամանակից դուրս ընդգրկումներով: «Բեդասլին վուր խոսեցնիս» խաղում նշում է. «Պատանքին մե ռանգն է հերիք՝ չալ անիլըն ինչի՞ն է շահ. //Սիվ արաբի ճակտի վըրա խալ անիլըն ինչի՞ն է շահ»: Լավ մարդը պիտի ձգտի «բարի հրիշտակներու կամքըն» կատարել, քանի որ «Իմաստուննիրն էլ չըտեսան էս աշխարի հուտն ու համքըն»: Անշուշտ, խրատը փաստարկելու է նաև մահվան արդարադատությունը.

Հազար տարին մարթու աչկին թափ ավուր.

...Չի հարցընի ախկաս, հարուս, թափավուր՝

Մահըն վուր կա, առանց կաշառֆ հասասե:

Այս կերպ հիմնավորվում է նաև բարի գործի փրկարար ուժը. տանից դուրս արածի նման «վիզը ծուռ» գնալուց հետո ապաշխարանքին հավասար փրկարար մխիթարություն է դառնում այն, որ՝ «Ախպոր ճամփին կինքըս մատաղ ըլի թող», և կողքինին ընկալելու, նրա ցավը կիսելու ամենամարդկային և աստվածահաճո վիճակը կարող է հույս դառնալ, որ՝ «Արարիչ-ստիղծող, հոքիս չանիս դրախտի ջանեն դուս արած» («Էս ի՞նչ էլավ ինձ հիդ»):

Խոհն ու խրատը կյանքի պարտադրանքների բերումով ամռնվում են նաև *սոցիալական* արժեք ունեցող հարցադրումներին: Սոցիալական երկու բևեռներում եղած բանաստեղծը տալիս է այդ հարաբերությունների ուղղակի գնահատականը, մյուս կողմից այդ հիմքի վրա հասնում խոհական ընդհանրացման՝ մարդուն ըստ արժանիքի ընդունելու և ճանաչելու պահանջով: Ընդ որում՝ առաջին վերաբեր-

մունքը շատ ավելի նկատելի է վրացերեն և թուրքերեն խաղերում, երկրորդը՝ հայերեն գործերի մեջ: Թուրքերեն խաղում Ֆրիկի նման վեճի մեջ մտնելով «չարիս-փալագի» դեմ՝ դժգոհում է, «Վուր աշխար-քըս հիմի շատ ի նեղացիլ», քանի որ մեկին վայելք է տրված, մյուսին՝ ցավ ու սուգ, մեկը աղքատ է, մյուսը՝ ոսկու մեջ թաղված «զանգի»:
«Ազնիվ մարթըն ապրուստի է ման գալի. //Ամեն գաղա զարբաբի է տիրացիլ»: Չաջորդում է խրատը, որ պետք է «պատվով, արքով» ապրել, հարստության հետևից չընկնել: Իսկ վրացերեն՝ «Արթար դատե, չէ՞ վուր թաքավուր իս դուն» և «Ձեռը վի կալ, վադ մարդութին չիմ ուզում» խաղերում մարդու և «նամարդի» սոցիալ-բարոյական սահմանը հստակեցնելով՝ գրում է. «Յիս ռամիկ իմ, թավադութին չիմ ուզում»: Խաղերից մեկում չարից ու վատից հեռու մնալու, նրանից դեղ չսպասելու կոչը հասցնում է այսպիսի ձևակերպման.

Շուռ երիս չարխը փալագըն, դովլաթըն միզնից խըռով ա.

Ում հաֆին հին ժալ ին Տեսնում, էլ չին ասում, թե էս ո՞վ ա:

Այլևայլ առիթներով հայտնվում են չարի ընդհանուր բարոյական որակումները, այն, որ «Գուդ մարթըն մանգալով գուքա, ձիք կու տա, տակոեն կու հանե, //Մի թողնի հասկըտ քաղելու, բար, քու արիվըն կու սիրիս» («Թաքավուր իս, դիվան արա»): «Ձորի և անգորի» խառնաշփոթը պատճառ է դառնում պահանջելու, որ ամեն մի «բար»-պտուղ ինքը թույլ չտա, որ իր արմատը հանեն, կամ հասկը քաղեն. հետո սրան ավելանալու է բանականության կրողի՝ չհասկացված լինելու դրաման, և այս ամենն անընդհատ մեծացնելու է հեղինակի խոսքի հասարակական հնչեղությունը: Իսկ այն, որ «հոքավախ, կրոնասեր ու մարթասեր իշխան չմընաց», այս վիճակը չի կարող զգայուն ու խորհող տեսակի անձնական ցավը չդառնալ՝ բերելով մեծ կասկածը՝ թե ինչո՞ւ է միշտ չարը ուժեղ, ինչպե՞ս է այն անընդհատ շատանում.

Ձորըն անգորին կերիլ է, մարդկանց վըրա ջան չմընաց...

Դիփ խառնակիչ ու ավիրող չարի ձեռներեն դադ կոնին:

(«Իդրար ու ամագ չունեցող»)

Ուրեմն՝ ոչ թե մեկ-երկուսի, այլ շատերի ձեռքից է մարդը դառնացել, վերացել է վստահությունը, կարծես այլևս ազգ ու բարեկամ չկա, «Ամեն մարթ իրան է քաշում», և մշտարդիական այս դառն ճշմարտության մեջ չգիտես՝ օտարը թե բարեկամը «Դառըն խոսկով սիրտըս խուցից, վադի ձեռներեն գուլան յիս. //Դոստիրըս դուշման ին դառի, յադի ձեռներեն գուլան յիս» («Աշխարներեն բեզարիլ իմ»):

Ընդհանուրի ցավն այսպես անձնականացնելու միտումը և հակառակը, որ Նարեկացուց Սայաթ-Նովա բնորոշ է հայ միջնադարյան տաղերգությանը, այս դեպքում ամբողջանում է երկու հայտնի խաղերում՝ «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս», «Աշխարս մե փանջարա է»։ Բանաստեղծ-երգիչը կարևորում է իմաստուն թագավորի գոյությունը, նրա կերպարում բուժական զորություն տեսնում, որը պիտի դրսևորվի բոլորի, հպատակների ապահովության, վստահության մթնոլորտում՝ անկախ այդտեղ ապաստանած «հիմարի ու չարի» առկայությունից. «...խիլքըտ հիմարին բաբ մի անի»։ Թագավորի-տիրոջ բարոյական սահմաններում է պարզվում տեր-ծառա հարաբերությունը.

Յարալուն հեփիմն էնդուր գուզե՝ դիդ Տալու է, ցավ Տալու չէ.

Քանի գուզե արբաբ ըլի՝ դուլը աղին դավ Տալու չէ:

Բայց «դուլ-աղա» կապերը չեն ստվերելու ծառայի արժանապատվությունը, դրա բարձր ընկալումը, քանի որ արվեստի հիմնական պահանջներից է մարդուն ըստ արժանիքների գնահատելը, մարդու մեջ մարդկայինը տեսնելը, նրա անհատական ինքնատիպությունը ճանաչելու փորձը. «Ամեն մարթ չի կանա խըմի՝ իմ ջուրն ուրիշ ջըրեն է. //Ամեն մարթ չի կանա կարթա՝ իմ գիրն ուրիշ գըրեն է»։ Այս վստահ ինքնագնահատականը բանաստեղծի համար էլ պարտադրանքի շեշտ ունի, քանի որ թագավորը և նման այլ տիրակալ-տնօրինողները, ինչ-ինչ սահմանափակում-մեղմությունից ելնելով, իրենք դա չեն անում, երբ պարտավոր էին անել՝ բժիշկ-«հեքիմի» իրենց հասարակական կարգավիճակով։ Հաստատումը տաղի խոհական ավարտն է այն մասին, որ ոչ մի քամի ծովից ավազ չի պակասեցնի, ինչպես որ իր լինել-չլինելուց հետո «մեջլիսներուն սազ չի պակսի», որովհետև արվեստի աշխարհը, ինչպես երգի և իմաստնության ծովը, հավերժ է ընդգրկումների անսահմանությամբ՝ անկախ ներքին տարուբերումներից և եկող-գնացողներից, որոնցից յուրաքանչյուրն է հենց ձևավորում այդ բովանդակության հավերժականությունը։

Պարզ թվացող ճշմարտությունները շատերի կողմից չընկալելը մեծացնում է լուսի կրողների ցավը, իսկ եթե «Աշխարս մե փանջարա է», ուրեմն՝ պարզ է, թե ինչու «Մըտիկ տըրվողն կու խուցվի», և «Էրեզ լավ էր, քանց վուր էսօր»։ Չպետք է մոռանալ ճշմարիտ դասը՝ «Աշխարհս միզ մընալու չէ...», «Դովլաթն էթիբար չունեն» և այլն, որքան էլ չարի և ստի հավերժության նկատմամբ զարմանքը ևս պիտի մշտակյաց լինի.

Ասքծու ծեռումըն հիօժ է մարթու աժխարհ ելումուսըն.

Ղուրթս էնդու ծամփա չի գնում՝ շառացիլ է խալխի սուսըն:

Անձնական կյանքում շատ անկումներ ապրած մեծ անհատը թույլ չտվեց, որ իր լուսավոր հոգու մեջ դառնություն սողոսկի, հաշտ խաղաղությամբ արձանագրեց, որ եթե թագավորների կամքով մեջլիս կանչվողին, «կարմիր կաբան» փառքով հագնողին «Աբիդայի սիվ քուրձըն բաժին էլավ», ապա՝ «Դե էլ յիս ո՞ւմ միդ դընիմ՝ ինչի՞ց էլավ. //Էս ամենըն հենց իմ էս խելքից էլավ» (թուրքերեն խաղից), և իսկական քրիստոնյայի բարոյականությամբ ընդգծեց. «Սայաթ-Նովա, էր-նեկ քիզ, թե էս անիս՝ //Յոքուտ խաթրի մարմնուդ ումբըրըն կես անիս»: Ինչպես արտաքին կապերի, դրանց խոհախրատական, սոցիալական ընկալումների ու գնահատումների մեջ Սայաթ-Նովան մնաց որպես տառապող, հանիրավի չգնահատվածության դրամա ապրող, բայց լույսին ու հոգուն ապավինած անհատ, այնպես էլ մեծ նվիրումի, տառապանքի ու մերժվածության վիճակները բնորոշ մնացին նրա սիրո խաղերին:

Սիրո երգի մեջ տառապանքի շեշտադրումը բացատրելի է դառնում նախ նրանով, որ սիրո առարկան հոմանիշվում է աստվածային կատարելությանը: Ուստի երգիչը, բացի «սուլթան, խան, թաքավոր» համեմատություններից, «Մաջնուն, Ֆահրատ» սիրավեպային զուգահեռից, դիմում է նաև կանոնական պատկերների. «Ով քիզ այան (անտարբեր) մըտիկ տա, //Աբելին Կայան մըտիկ տա» (վրացերեն), հաճախ ներառում վանքն ու եկեղեցին՝ որպես պատկերահիմք: Այսպես՝ «Առանց քիզ ինչ կոնիմ» խաղում յարի բացակայությամբ ամեն ինչ մերժած, առանց նրա «ուշկ ու միտկը իրար շաղած» սիրահարը պարզապես գոչում է. «Կու հաքնիմ մազեղեն, կու հաքնիմ շալը, //Կերթան ու ման գուքան վանքիրը մե-մեկ»: Կամ՝ սիրած կնոջ անհասանելիությունը համեմատվում է «ծովի ծածկած վանքի» հետ.

Ղալամըն գիրըս չէ գըրում՝ մե չորացած թանֆի նըման.

...Սեջըն չիմ կանացի մըսնի՝ ծովի ծածկած վանֆի նըման.

Խոսուվանահերըս հիռացավ, միդի համա իմ լալի.

Էժխենես հիվանդացիլ իմ, դիդի համա իմ լալի:

Միջնադարյան սիրերգության «կլիշային» արտահայտություններից մեկը կնոջ արտաքին հմայքի փթթումն է գարնան ու բնության զարթոնքի մեջ: Այն որոշակիորեն տեսանելի է նաև Սայաթ-Նո-

վայի երգերում, ինչպես օրինակ՝ «Փահրադըն մեռած» խաղում՝ «Գարունքվան ծաղիկ, բաց իս էլի մարտի միջումըն. //Մագիրտ ռե-
հան փաթըթած է վարթի միջումըն»: Մի քանի տաղերում ևս կան ծաղ-
կունքի, թռչունների, լուսատուների հետ համեմատության տարրեր.
«Բըլբուլի հիդ լաց իս էլի, //Վարթի նըման բաց իս էլի», «Բացվիլ իս
կարմիր վարթի պես, բըլբուլի հիդ հանգ իս անում... //Ծուցիտ մե-
ջըն վարթ, մանուշակ, սընբուլ ու սուսան իս շինի. //Քու տերըն բաղըն
ի՞նչ կոնե՝ քու հուտն ռեհան իս շինի» («Պատկիրքըտ դալամով քա-
շած»): Բայց այսպիսի համատեքստում էլ, որպես կանոն, ներառվում
են Սայաթ-Նովայի նախասիրած զարդեղենային պատկերները.

*Թե մանիցակ ասիմ՝ սարենեն կոսիմ,
Թե ջավահիր ասիմ՝ ֆարենեն կոսիմ,
Թե վուր լուսիմ ասիմ՝ սարենեն կոսիմ.
Արեգակի նըման փարա իս, գոգալ:*

(«Ձենըտ քաղցր ունիս»)

Բնությունն ավելի գերակշիռ տեղ ունի վրացերեն խաղերում.
«Ծուցիտ մեջըն վարթի փընջիր, բերնումըտ՝ բըլբուլի լիզում», «Լու-
սին տեսկըտ շանց տու տեսնիմ, թե վուր իմ լավ յարն իս դու», «Բոյըտ
վունցոր բուսած դամիշ, քիզ սազ գուքա քիրման շալըն», կամ՝ հա-
մեմատությունները «սալբու ծառի, բաղի բարի, անտակ ծովի, ճուղք
ու տերևով առատ ծառի, կանանչ դաշտի, հով շըվաքով անտառի» և
այլնի հետ: Եվ կամ՝

*Գըլխին սղիսակ ծուն դրած սար, բոլորքըս զար-մանուռակում.
Շիմճաս ծառ, մերու նըման թերթերուկըս շուֆ է ծփում...
Նուր բաց էլած կոկոն ալվարթ, սիրեկան-խարն ի՞նչ իս անում:*

Բայց կնոջ արտաքինի ու հմայքի պատկերային զուգահեռների
մեջ գերակշռող են զարդեղենը, թանկարժեք քարերն ու հագուստե-
ղենը: Դրանք, իհարկե, համադրվում են բնության երևույթներին և
բանաստեղծի ապրումներին. «Ակռեքըտ օսկումն շարած, պռոշըտ
մահանգ իս անում...//Երեսըտ նուր լուսնի նըման քանի կեհա կու
բոլըրվի. //Էնդու համա քու տեսնողըն իր ճամփենեն կու մոլըրվի»
(«Պատկիրքըտ դալամով քաշած»): Մեռած այս իրեղենը շնչում է
շարժունակ կենդանությամբ, պատկերի հակադրամիասնության մեջ
զգացմունքի ուժով դառնում շարժուն. «Ամմահական ջրով լիքը օսկե
փնջան իս ինձ ամա. //Նստիմ, վրես շվաք անիս՝ զարբաբ վըրան իս
ինձ ամա» («Աշխարումըս ախ չիմ քաշի»): Դրանք երբեմն դառնում

են անշարժ-ստատիկ պատկերագրում. «Սիրունութիւնը էլավ ար-
բաբ, //Մագիր ունիս սիմ ու շարբաբ...//Երեսըտ է շամս ու դամար, //
Միջքիտ ունիս օսկե քամար» («Բլբուլի հիդ լաց իս էլի») և այլն: Նա-
խորդ տաղերգուների երգերում ոչ հաճախ նկատելի «մարգարիտի»
շարքը վստահորեն լրացնում են «ատլասը», «ալմասը», «օսկին» և
այլ թանկարժեք քարեր ու կտորեղեն:

Սրանք գուցե իսկապես կոչված են հաստատելու աշուղ-բանաս-
տեղծի սիրած էակի արքայական միջավայրն ու նիստուկացը, բայց
անկախ կենսական փաստի իրական հիմքերից՝ դրանք արվեստի մեջ
դառնում են մետաֆորային դրվագումներ՝ իրենց ամբողջ տպավոր-
չականությամբ: Մամականդ այսօր էլ դժվար է վերջնական լուծված
համարել, թե ո՞վ է եղել Սայաթ-Նովայի սիրո առարկան. սև հյուսքե-
րով հայուհի՞ն՝ «Տրթադի ցիդի դու բար», որին գովերգում է վրացե-
րեն՝ «Ինձ սպանիր, պըրծնիմ, այ սիվ ծամավոր»: Նուրի անունով
ինչ-որ մի կի՞ն, որին սեր է հայտնում թուրքերեն. Տալիթա անունով
հայ կաթուղիկ աղջի՞կը, որի մասին պատմում էին թիֆլիսահայ միջա-
վայրում, թե՞ վրաց թագավոր Թեյմուրազի դուստր, իշխան Դեմետրե
Օրբելիանիի կին Աննա Բատոնաշվիլին. և կամ նրանք բոլորը տեղ
ունեին բանաստեղծի տիեզերական սրտում: Սիրած էակի ներբող-
ների մեջ երգիչը ազատորեն դիմում է պատկերների կրկնությանը,
«կլիշե»-ական մտածողությունն արդեն ընդունված կարգ էր. «Պը-
ռոշնիրըտ նաբաթ ունիս՝ //Ղանդ ու շաքարի նըման իս», «Ակռեքըտ
յաղութ-ալմաս է, //Ռանգըտ փըռանգի ատլաս է» («Յիս քու դիմեթըն
չիմ գիդի»): Զուգահեռենք սրանք «Աշխարումըս ախ չիմ քաշի» երգի
հատվածի հետ.

Մեջքոս սալբու-չինարի տես, ռանգըս փըռանգի աշլաս է,

Լիզուս շաֆաւ, ղոռոբըս դանդ, ակռեքըս մարֆիս ալմաս է.

Օսկու մեչըն մինա առած, աչփիքըս ակնակաղ թաս է.

Պասվական անգին ջավահիր, լալ-բադեխան իս ինձ ամա:

Իսկ տաղն ավարտվում է կրկին բնապատկերային համեմատությ-
ամբ. «Շուխկըտ աշխարըս բընիլ է, արեգակի դեմըն փար իս, //Կար-
մըրագույն դաշտի ծաղիկ, հովտաց շուշան իս ինձ ամա»:

Միջնադարյան սիրերգության երկրորդ բնորոշ արտահայտչաձևը,
ինչպես հիշում ենք, սիրո նվիրումի ու անձնագոհության, տառապան-
քի, նաև վայելքի ապրումներն են, զգացմունքային խորքերը, որոնք
հեղինակի բանաստեղծական ինքնատիպության լայն հնարավոր-

րություններ են տալիս: Նվիրումն այստեղ հասնում է տեր-ծառա հա-
րաբերության ընկալումներին, որտեղ տերը-սիրո առարկան աստվա-
ծայինի հոմանիշության մեջ է, ու նաև արևելյան երգերի նման այս
կապը հասցվում է միստիցիզմի-սուֆիզմի, բայց մարմնավոր ձգտու-
մին փոխարինում է, շատ ավելի, հոգևոր ծուլումը, որը Սայաթ-Նովա-
յի պարագայում փաստորեն բացառում է վայելքը՝ տեղ տալով տա-
ռապանքին: Այս սիրահարի ապրելաձևը ինքնամոռաց զոհաբերումն
է ու տանջանքը, որ բխում է անհաս սիրո կենարար ուժի ընկալումից.
«Միռնողըն քեզմեն կու առնե անմահական դիղ՝ դիղի պես» («Պատ-
կիրքըտ դալամով քաշած»): Կամ՝ «Էրեսըս դիր վուտիտ տակըն՝ անց
կաց փիանդազի նըման», քանի որ անդիմադրելի է հմայքը.

Շուխկըս արեզակի նըման է՝ սեսնողին հեյրան իս անում.

Ջիզարըս կըրակ իս սըվի, էրվում իմ՝ բիրյան իս անում...

Հենց իմացի, յար, փու դուլն իմ, թանգ հախով գնած չըրաղ իմ.

Քու դռանըս նընգած ըլիմ, ով սեսնե, ասե տուսաղ իմ.

Էժեսմես հիվանդացիլ իմ, վունց միռնում իմ, վունց թե սաղ իմ.

Ծովի տես արդան իմ Տալիս, գըժվիլ իմ Արազի նըման:

(«Յիս մե դարիբ բըլբուլի պես»)

Նույն «բլբուլին» է, որ խնդրում է լաց չլինել, որ՝ «Յիս ու դուն
էրվինք մե հալում», քանի որ՝ «Քի վարթն էրից, ինձ՝ իմ յարըն» («Ուս-
տի՞ գուքաս»): Այրվելու խորհուրդը ներառում է մոմի կամ թիթեռի
պատկերաեզրեր, որոնք գալիս են ավանդազրույցներից, կարևոր
տեղ ունեն արևելյան երգերում, մեզանում հանդիպել ենք նաև Հով-
հաննես Թլկուրանցու տաղերում, առկա են Սայաթ-Նովայի թուրքե-
րեն խաղերում՝ «Մատնեցիր ինձ քու կրակին, պայծառ շամ (մոմ)»:
Իսկ մոմի վրա այրվող թիթեռը փարվանամ է, որը համեմատվում է
վարդի շուրջը բոլորած սոխակի հետ.

Գուզիմ էժիս փուրում անվիրջ խորովվիլ,

Բըլբուլի տես վարթի շուրջը բոլորվիլ,

Յարիս Շամին փարվանայի տես էրվիլ,

Վուր սիրուց գասվիլ չըսա հախ-դաղն ինձ:

Տառապանքի արտահայտությունն ուղղակի է ու կտրուկ. «Ղարդի-
րըս շատացավ՝ ասիլ իմ ուզում, //Աչկեմես արտասունք հուսիլ իմ ու-
զում», «Ղաբուլ ունիմ՝ քու խաթրու ինձ սըպանին. //Հենչանք ըլի, յար,
գաս իմ գերեզմանին, //Ածիս խուղըն վըրես, ափով, նազանի» («Ղուն
էն հուրին իս»): Ուշքն ու միտքը լրիվ խառնված է, պատրաստ է ան-

գամ իր երգերից հրաժարվել, հեռացնել «հանգիրն մե-մեկ», քանի որ «էրկու աղին»՝ երգին և սիրուն, «մե նոքարըն» չի կարող ծառայել: Նվիրումի ու տառապանքի պատրաստակամությունը լայն շառավիղներ է առնում՝ գծված Արաքս-Արագից հասնում հեռու վանքեր, թագավորի դռան «դուլ»-ծառայից մինչև «դոստիրը դուշման» դարձրած միայնակ երգիչը, մերժվածության սիրո ու հասարակական դրսևորումները հոգու տվայտանքի վերափոխած զգայուն բանաստեղծը.

*Յիս էս դարդին վո՞ւնց դիմանամ, մակա՞մ սիրքս ունիմ փարծ,
Արսասունքս արուն շինեցիր, խելքս գլխես ունիմ սարած...*

Աժխարս աժխարով կրժսացավ, իմ սիրքս փզնից սով մնաց:

Անկեղծ զգացումներն ստանում է պատկերային թարմ ցնցումի, հեղինակային ինքնատիպության ուժ. «Ծովըն նընգած ամբի նըման դո՛ս ու յախես թաց է անում. //Յալվեցա, արնաքամ էլա, յարես հիդարած գիդենաք» («Ինձ ու իմ սիրեկան յարին»): Հախուռն ապրումների մեջ երբեմն նկատելի են դառնում վայելքի ձգտումի ինչ-ինչ նշույլներ, մեկ-երկու դեպքում միայն կնոջ մարմնի պատկերի մեջ կրքի աննշմար երանգ է զգացվում. «Բոյեմետ չուրս մատն ավելի լըցվիլ է դոշտ ու թիկունքըտ», «Ծուցըտ վարանաղած հուջրա է, հոտ ունի մուշկ ու ամբարի. //Իրեք հարուր վացուն ու վեց՝ ամեն անդամըտ դարարի» («Վուցոր դարիք բըլբուլըն»): Մի այլ դեպքում իրար են խառնվում վայելքի վեհերոտ ձգտումն ու անձնագոհ նվիրումի ուժը. «Ղուրբան իմ ծոցիտ նըռանըն, //Յոքիս տամ շիմշատ կըռանըն. //Թաք պառկիմ յարիս դըռանըն» («Էշխեմետ էնպես վառվիլ իմ»): Նույն տրամադրությունը, նաև բնորոշ տառապանքի շաղախով, տեսանելի է «Քանի վուր ջան իմ» խաղի մեջ, որտեղ «արտասուներ» անելու, «շատ հոքուց» հանելու, յարի «դադեն» տանելու վիճակին զուգակցվում է «սեյր» անելու խնդրանքը, որի շարունակությունն է «բաղչեն» մտնելուց հետո սագով նրա գովքն անելը և այգու բնության զուլալ գրկում նրան զգալը.

Շուռ գամ փամդանով, յիրգնային նամով թուփըն բացվիլ է:

Խաղ կանչիմ փանգով, լալեքըն ռանգով, վարթըն բացվիլ է.

Սուսան-սըմբուլով, դարիք բըլբուլով բաղըն լըցվիլ է:

Սիրո պատկերման, ապրումների ընդգրկումն հորձանուտում ստվերագծվում է նաև միջավայրը, տեսանելի է դառնում կինը ոչ միայն իր արտաքին հմայքով, այլև հոգեբանությամբ, պահվածքով, որը, ինչպես հիշում ենք, միջնադարի սիրերգության մեջ նկատելի որակ

դարձավ քուչակյան հայրեններով: Երևում է սիրուց իրեն կորցրած բանաստեղծը, որն աշխատանքն էլ է մոռացել, իսկ կինը նույն սառն անտարբերությամբ է ընդունում դա.

*Ասի թե՛ «Էժիտենտ չիմ հանգչում ճանրս,
Ձեռներըս թուլացավ՝ չէ շինում բանըս...»
Ասաց. «Իմ գիտերենն փղ չըկա չարա,
Գընա, թե խիլք ունիս՝ գլխիս ճար արա»:*
(«Ի՞նչ կոնիմ հեքիմըն»)

Մեծ նվիրումի դիմաց տեսանելի է կնոջ կռվարար մերժումը. «Բարովողին բարով չիս տա՝ թաքավորի սալամի պես. //Ձեռնիրտ՝ սպիտակ մաքաղաթ, լիզուտ օսկե դալամի պես» («Յար, քիզ իսկի գավալ չըլի»): Մագաղաթի ու վրձնի խոսուլն բովանդակությունը, յարի քարեղեն լռության դիմաց, հակադրամիասնությամբ ավելի է ընդգծում նրա այդ պահվածքից ու բնավորությունից ծնված՝ սիրահարի հոգեկեղեք վիճակը: Ամեն մի զոհաբերության պատրաստ սիրահարը ստիպված է լինում գոնե նեղացած համդիմանանքի խոսքեր շնջալ. «Յար, յիս քիզ բարով իմ տալիս, շուռ իս գալի՝ դալ իս անում»: Կամ վրացերեն խաղերից մեկում՝ սիրած էակի «դըռնիրին դուլ» դարձած՝ կրկին համոզում է. «Չնիղանաս, այ իմ ազիզ, իմ խոսկիրըն առակնիր ին. //Յազար հիդ «քիզ մատաղ» ասի, բաս յիս քանի՞ գըլխի տեր իմ»: Նույնքան բնական է սիրո անսահմանությունից ծնված մանկականորեն պարզ խնդրանքը.

*Դուն ուրիշի հիդ մի խոսի, փու ճուրսըն աղին կարոս է...
Գիտեր-ցերեկ ման իմ գալի էժիտես յանա-յանա, գոզալ.
Անգաճ արա, մասաղ իմ փղ, մե փչ կամաց գընա, գոզալ.
Աժխարս ո՞ւմն է մընացի, վուր ինձ ու փղ մընա, գոզալ.
Սակամ մեռա՞վ Սայաթ-Նովեն, անգաճըս խաղին կարոս է:*
(«Վունցոր վուր դարիբ բըլբուլըն»)

Ի վերջո մնում է իրեն բաժին դարձած անհասանելիության դրաման՝ «Աջաբ քիզ ի՞նչ գեթ իմ արի՝ կենում իս խըռով, աչկի լուս», որը փորձում է հաղթահարել ոչ միայն մտերմիկ նեղացածության դիմումներով, այլև հումորի հարազատական շփումներով, ինչը վրացերեն խաղերից մեկում արտահայտվում է այսպես.

*Սուրմի համա ուզում իս օսկե միլըն,
Ձեռիս բըռնած ունիս մի խան ու հիլըն,
Ո՞վ է սեսի փու էս վախսի փընիլըն.
Դե ի՞նչ երազ սեսար, ասա ճըճմարիս:*

Անկեղծ մոտիկության փորձը կարծես կարողանում է սահմաններ խախտել, և վրացերեն տաղերում հարաբերություններն ավելի են թվում զգացմունքային պարզության մեջ, թուրքերեն խաղերի «կլի-շե»-ական գերիշխանության և հայերեն երգերի ապրումային պոռթկումների խոհաքնարական խորն արտահայտչաձևերի փոխարեն. թուրքերենը աշուղական կաղապարի լեզու էր առավելապես, վրացերենը արքային կամ սիրած կնոջը (որ գուցե իսկապես արքայադուստր Աննան էր) դիմելու անմիջական պարզ միջոց, հայերենը մայրենիի ու ժառանգականության բխումներով ինքնարտահայտման ընդգրկումների բնական շարժումն էր: Վրացերեն խաղերից մեկում նույն պարզ անմիջականությամբ դիմում է յարին, թե ի՞նչ կլինի, որ մի օր տուն գա, ոչ թե ուրիշների նման, այլ թաքուն գա, որ պատկերը օտարները չտեսնեն, իսկ առավոտը կանուխ ծիծեռնակի նման դռնից դուրս գա: Դրա դիմաց հաջորդում են կրկին անձնագոհ նվիրումի ցույցերը, թե յարի համար կուզենար «ծեքի արև» լինել և «մե շվաքով ծառ», հարևանի մոտիկությամբ ապրեր, «Վուր միր տուն գաս՝ քու տան պես յիփ ուզենաս»: «Երգ երգոց»-յան «Յիս զարթուն իմ, սիրտս է քնած» պատկեր-հոգեվիճակային զուգահեռով անձնագոհ նվիրումը, տառապանքը մեղմվում են մտերմիկ նեղացածության նույն տրամադրությամբ՝ «Քու նամակըդ յիս կարթացի, իմն ինչի՞ դու չբացեցիր», հասնում ներաշխարհային բանաստեղծական գողտրիկ շփումների:

Հենց իմացար՝ սոված էի, լի սեղանի համա էկա՞.

Քիզիդ խոսիլ էի ուզում՝ մողըս դամի համա էկա.

Ասի՝ ֆիզիդ լուսացընիմ, ուրախ ժամի համա էկա.

Մոռացիլ իմ...լավ միջըս չէ, թե ինչ բանի համա էկա:

Եվ միշտ ամենաբնորոշը մնում է Թումանյանի բանաձևումը, որ Քուչակի ու Հովնաթանի սիրո վայելքի փոխարեն Սայաթ-Նովան անհաս սիրո տառապանքի երգիչ է, բայց այդ տառապանքն ու ցավը չեն խանգարում, որ նա աշխարհին ու մարդուն սիրո լույսով նայի:

Միջնադարյան հայ գրականությունը, այսպիսով, ընդհանուր գծերով ամփոփվում է երկու մեծ սեռաժանրային ընդգրկումներում՝ պատմագրություն և տաղերգություն, զուգահեռաբար արձակի գեղարվեստական շատ առանձնահատկություններ բերելով առակի մեջ: Բոլոր այս ոլորտներում պահպանվում են քրիստոնեա-միջնա-

դարյան աշխարհայեցողության կնիքը և կանոնական խոսքի յուրատիպությունները: Բայց յուրաքանչյուր հեղինակ՝ պատմիչ, քնարերգու թե առակագիր, հանդես է բերում ստեղծագործական անհատականության բնորոշ կողմեր, կանոնին համադրում ոճամտածողական ինքնատիպությունը, որով և բնութագրվում են գեղարվեստական գրականության զարգացման օրինաչափությունները: Հինգերորդ դարը գրական ստեղծագործության կառուցվածքի, նյութի ընդգրկման, ոճական համադրությունների և ինքնատիպության դպրոց ստեղծեց, որի ուսումնառական շերտերը հասան նոր ու նորագույն գրականություն: Խորենացին սահմանեց նյութի նկատմամբ գործուն վերաբերմունքի գործնական ու տեսական ուղիներ, կատարեց երկի ժանրային սահմանազատման առաջին քայլերը: Նարեկացին ծիսակարգային տեսակների՝ գանձի, տաղի, աղոթքի մեջ խոհաքնարական անսահման ընդգրկումներով, մարդկային ապրումների անհասանելի խորքով հիմք դրեց բանաստեղծությանը, գեղարվեստական գրականությունը ժանրաբովանդակային ինքնուրույնացման հասավ՝ առանձնանալով պատմագրությունից, և կայուն հիմքեր էին ստեղծվել հետագա զարգացումների համար՝ ի դեմս մանավանդ տաղերգության: Առակն ու Միջնադարի տաղերգությունը, պահպանելով կանոնական մտածողության տարրեր, ամբողջացրին գրականության աշխարհականացման շրջանակները և ուղին՝ մարդու կերպավորման համակողմանիությամբ, սոցիալական, քաղաքական և կենցաղային միջավայրի հետ հարաբերություններում, սոցիում ընկալվող մարդը ներկայանում է արտաքին կապերի մեջ, հասնում նաև ներաշխարհի՝ սիրո ապրումի և բնության հետ դրա կապերի բացահայտումների ազատությանը: Բովանդակության և լեզվի մեջ գրականությունն ամրակայում է հատկանիշներ, որոնք Միջնադարի պայմանական ավարտից մոտ կես դար հետո պետք է ներառվեին որպես հայ նոր գրականության սկզբնավորման հիմունքներ:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Գրիգոր Նարեկացի, Գանձեր և տաղեր, Մատենանոց տպարան:
2. Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր:
3. Դավթակ Քերթող, Ողբ ի մահն Ջեւանշերի:
4. Եղիշե, Վասն Վարդանայ և Հայոց պատերազմին:
5. Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց:
6. Կոնիտաս Կաթողիկոս, Անձինք նուիրեալք:
7. Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր:
8. Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր:
9. Հովհաննես Իմաստասեր Սարկավագ, Բան իմաստութեան առ ձագն որ կոչի Սարել:
10. Ղազար Փարպեցի, Պատմութիւն Հայոց:
11. Մովսէս Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց:
12. Նահապետ Քուչակ, Հայրեններ:
13. Ներսէս Շնորհալի, Հանելուկներ, Ողբ Եղեսիոյ:
14. Սայաթ-Նովա, Խաղեր:
15. Վարդան Այգեկցի, Առակներ:
16. Փալստոս Բուզանդ, Պատմութիւն Հայոց:
17. Ֆրիկ, Տաղեր:

* * *

1. Ագաթանգեղոս, Պատմութիւն Հայոց:
2. Գրիգոր Մագիստրոս, Թուղթք:
3. Կորյուն, Վարք Մաշտոցի:
4. Հովհաննէս Դրասխանակերտցի, Պատմութիւն Հայոց:
5. Հովհան Մամիկոնյան, Պատմութիւն Տարօնոյ:
6. Ղևոնդ Պատմագիր, Պատմութիւն:
7. Մխիթար Գոշ, Առակներ:
8. Մկրտիչ Նաղաշ, Տաղեր:
9. Մովսէս Կաղանկատպացի, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի:
10. Նաղաշ Հովնաթան, Տաղեր:
11. Սեբեոս, Պատմութիւն ի Հերակլն:

* * *

1. Աբեղյան Մ., Երկեր, հատոր Գ, Երևան, 1968:
2. Աբեղյան Մ., Երկեր, հատոր Դ, Երևան, 1970:
3. Հայ մշակույթի նշանավոր գործիչները. 5-18-րդ դարեր, Երևան, 1976:
4. Մկրյան Մ., Հայ հին գրականության պատմություն, Երևան, 1974:
5. Ներսիսյան Վ., Հայ հին գրականության պատմություն, Էջմիածին, 2013:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՄՈՒՏՔ.....	3
ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ ԴԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ	9
Ագաթանգեղոս	12
Փավստոս Բուզանդ	22
Մովսես Խորենացի.....	46
Եղիշե	71
Ղազար Փարպեցի.....	88
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Զ-Թ ԴԱՐԵՐՈՒՄ.....	102
Սեբեոս	103
Հովհան Մամիկոնյան	111
Մովսես Կաղանկատվացի.....	119
Դավթակ Քերթոլ	131
Կոմիտաս Կաթողիկոս.....	134
Ղևոնդ Պատմագիր	136
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ Ժ – ԺԲ ԴԱՐԵՐՈՒՄ	144
Հովհաննես Դրասխանակերտցի	146
Թովմաս Արծրունի և Անանուն	155
Գրիգոր Նարեկացի.....	167
Գրիգոր Մագիստրոս	193
Հովհաննես Իմաստասեր Սարկավազ	203
Ներսես Շնորհալի	211
Մխիթար Գոշ	244
Վարդան Այգեկցի	253
ԺԳ - ԺԸ ԴԱՐԵՐԻ ՏԱՂԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ	267
Ֆրիկ	268
Կոստանդին Երզնկացի.....	277
Մկրտիչ Նաղաշ	287
Հովհաննես Թլկուրանցի.....	295
Գրիգորիս Աղթամարցի	308
Նահապետ Քուչակ	318
Նաղաշ Հովնաթան	331
Սայաթ – Նովա	343
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	359

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Վազգեն Սաֆարյան

**ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

Ուսումնական ծեռնարկ

Շապիկի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Վ. Դերձյանի

Տպագրված է «Գևորգ-Հրայր» ՍՊԸ-ում:
ք. Երևան, Գրիգոր Լուսավորչի 6

Ստորագրված է տպագրության՝ 07.11.2016:
Չափսը՝ 60x84 1/16: Տպ. մամուլը՝ 22, 625:
Տպաքանակը՝ 300:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.yysu.am