

ԿԱՅԱՆ ԱՂԱՔԱԲՅԱՆ

ԿՆՈՋ ԲՆԱԿՈՐՈՒԹՅԱՆ ԵՐԵԿԱՆ ԳԱԼԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Սկսած *Կոստանդին Երզնկացու* տաղերից՝ նկատելի է դառնում, որ քնարական հերոսը սկսում է հաղթահարել իր համար «ստեղծված» պայմանական մոդելը, անձնավորվում և դառնում է կոնկրետ մարդ:

Կոստանդին Երզնկացու սերը ունեցավ յուրօրինակ ուղի: Սկզբում նա էլ չանձնավորված, չկոնկրետացված հերոսուհուն է դիմում, սերը միախուսվում է բնությանը, իսկ ավելի ուշ՝ նա սկսում է նկարագրել արդեն սիրո իրավիճակները՝ վայելք, անջատում, կարոտ, թախանձանք ու հուսահատություն: Քնարական հերոսուհին պարզորոշ սկսում է երևալ նաև իր հոգեկան աշխարհով, և հեղինակը իր տաղերում սիրած կնոջ արտաքին գեղեցկության գովքին զուգահեռ նկարագրում է նաև հերոսուհու ներքին ապրումները, այլ կերպ ասած Կոստանդինը հիմք է դնում անձնական քնարերգությանը և իրավամբ վաստակում է հայ միջնադարյան սիրո և բնության առաջին երգչի կոչումը:

Նրան հաջորդած *Հովհաննես Թլկուրանցին* առաջընթացի մոր քայլեր կատարեց: Ճիշտ է, նրա քնարական հերոսուհին ևս մնաց «լուռ», բայց նրա ու իր բանաստեղծի միջև տարածությունը էլ ավելի կրճատվեց: Դա հնարավորություն տվեց բանաստեղծական խոսքը դարձնել ավելի համարձակ, միևնույն ժամանակ նկատվում է նաև պոետական վերաբերմունքի որոշակի ինտիմացում: Հովհաննես Թլկուրանցին ոչ միայն պատկերել է սերը, այլև պատրաստակամություն հայտնել պայքարել նրա իրավունքի համար: Եթե Կ. Երզնկացին շատ դեպքերում սերը ներկայացնում էր բնությանը միախուսված, ապա Թլկուրանցին դա սկսեց անել առանց ավելորդ այլաբանությունների՝ իր սերը դարձնելով ավելի շոշափելի, առարկայական: Նա էլ զարգացնում ու շարունակում է դեռևս Նարեկացուց սկիզբ առած համեմատությունների ու պատկերների ընդհանուր համակարգը: Այս ամենին զումարվում է նաև այն, որ Թլկուրանցու համեմատությունները դառնում են ավելի ազատ, անկաշկանդ, համարձակ ու բաց: Դա է պատճառը, որ Մանուկ Աբեղյանը հենց Թլկուրանցուն է համարում «մարմին երգող ու զնահատող»: Բնականաբար այդ ամենը խորացնում է բանաստեղծական խոսքի ու վերաբերմունքի ինտիմացումը, քանի որ առարկայական կապը արդեն դարձել էր երկկողմանի՝ վերաբերում էր և քնարական հերոսուհուն, և հեղինակին:

Առկա պայմանները հիմքեր ստեղծեցին, որպեսզի թվկուրանցուց իր աշխարհայացքով քիչ բանով տարբերվող *Գրիգորիս Աղթամարցին* այս բնագավառում նոր առաջընթաց արձանագրի: Գ. Աղթամարցին շարունակում է միջնադարյան սիրերգության ավանդույթները, շարունակում է սիրած կնոջը ներկայացնել անարատ մի պատկեր, որի հանդեպ բանաստեղծը քնքուշ վերաբերմունք է տածում: Իր արբեցման ու երազանքի առարկան Գ. Աղթամարցին երգում է մի «բեղուն խանդով, գույների հարստությամբ և թարմությամբ»: Այդ տաղերում երևան է գալիս հեղինակի կրակոտ բնավորությունը, որ վառված է, հափշտակված և ցանկություն ունի ի ցույց աշխարհի կտավին հանձնել սիրելիի պատկերը: Եթե նա նկարիչ լիներ, կառներ վրձինը ու կնկարեր նրան, ով միշտ իր աչքի առաջն է.

«Եթե յաչաց մարմնոյս ծածկիս,

Ստաց աչօք ինձ երկիս»¹:

Բայց նա խոսքով է ուզում նկարել, և բառերը բավական չեն նկարագրելու, որովհետև իր գեղուհին աստվածանման է: Նա ոչ միայն մարմնով կատարյալ է, այլ բարձր է նաև հոգով ու խելքով.

«Վերնոց վեհագոյն և աշխարհի գարդ,

Ուշին և խոհեն անօրինակ մարդ»/194/:

Գեղուհու այս ներքին էությունը առաջին անգամ է երևում մեր բանաստեղծության մեջ: Աղթամարցու կենսասիրությունը ու իրականության ազատ ընկալումը կարևոր առաջընթաց էր միջնադարի սիրերգության մեջ և նույն XVI դարում սիրո երգը ավելի բարձր մակարդակի է հասնում *Նահապետ Քուչակի* տաղերում: Իրական կյանքի պաշտամունքը, աշխարհն ու նրա բարիքները վայելելու ձգտումները ավելի են ընդգծվում այս հեղինակի տաղերում: Քուչակի ստեղծագործություններում հայացքների հակադրությունը (հոգու և մարմնի) ևս առկա են, բայց արդեն շատ համարձակ ու արտահայտիչ գնահատականներ է հնչեցնում հեղինակը: Եական առանձնահատկությունն այն է, որ Քուչակը արդեն համարձակորեն կնոջը սկսում է համեմատել հեղինակավոր կրոնական հավատալիքների ու համոզմունքների հետ, նրանց հետ դնում կշեռքի հավասար նժարների վրա.

Քո ծոցդ է ճերմակ տաճար,

Քո ծղծերդ է կանթեղ ի վառ...»²:

Յովհաննես Թվկուրանցին, Գրիգորիս Աղթամարցին կանացի գեղեցկությունը և սիրո ապրումները հիմնականում ներկայացնում էին ընդհանրական գծերով, միջոցառ Քուչակի հայրենները իրենց մեջ ունեն փոքրիկ սյուժեներ ու գործողություններ, որոնք և քնարական հերոսների համար արտահայտիչ իրավիճակ-

¹ Գրիգորիս Աղթամարցի, Երևան, 1963, էջ 214:

² Նահապետ Քուչակի բանաստեղծական աշխարհը, Երևան, 2001, էջ 541:

ների ստեղծման միջոցներ են: Հայրենների մեջ որպես գործող անձ հանդես է գալիս նաև կինը՝ իր ապրումներով ու հոգեկան աշխարհով: Այդ կինը շատ ավելի ազատ է, անկաշկանդ խոսում է սիրած տղամարդու հետ, նազանքներ անում, անգամ կոճակները արծակած «արծակ արած» ցույց է տալիս իր ճերմակ ծոցը: Այս կինը նաև համարձակ է: Նա գիշերով հյուր է գնում սիրած տղային, և նրան քնած գտնելով, հանդիմանում.

Ծօ՛, դու՛ն չե՞ս մի ամընչար,

Սիրոյ տեր՝ Լ ի քու՞ն կու լինիս»:

Սիրող սրտերի համար հազիվ թե գտնվի ավելի հարմար ժամանակ, քան աստղալից գիշերները, ուր ծաղկում են հույզերն ու ապրումները: Սիա այդ գիշերերգերից մեկում է, որ քնարական հերոսուհին, աղջկական չարամճիկությամբ, սիրահար երիտասարդին ոչ իր գիրկն է առնում, ոչ էլ թույլ է տալիս հեռանալ իր մոտից.

«...Կամ առ զիս ի ծոցդ ի քուն,

Կամ տեսքուր տուր երթամ ի տուն.

Ո՛չ կառնում ի ծոցս ի քուն,

Ո՛չ տեսքուր տամ երթաս ի տուն,

Հանցեղ երերուն պահեմ,

Մինչ որ գայ չոյսն առաւօտուն»:

Այս ամենը արդեն վկայում է, որ հայրեններում գրեթե վերանում է բանաստեղծի և քնարական հերոսուհու միջև եղած տարածությունը: Նրանց հարաբերությունները դառնում են ավելի պարզ ու անմիջական, կինը սկսում է «շարժվել, խոսել ու պատասխանել»: Իհարկե, այս հատկանիշները իրենց կատարյալ դրսևորումները ստացան Նաղաշ Հովնաթանի տաղերում, բայց այստեղ ևս կինը ձերբազատված է հնարավոր կապանքներից ու կաշկանդումներից և սկսում է հանդես գալ իբրև «կենդանի էակ»: Հայրենները իրենց աշխարհիկ ձգտումներով անկասկած ավելի համարձակ ու պայծառ են և շատ հեռու են վաղ միջնադարյան սիրերգությունից: Շատ հայրեններում տեղի է ունենում իրական երկխոսություն, և զրուցողները ոչ թե այլաբանորեն ներկայացվող վարդն ու սոխակն են, այլ երկու սիրահարներ, որոնք պարզապես զրուցում են ավելի ազատ ու անկաշկանդ, ավելի մտերմիկ, քնքուշ, բարեհոգի ու նույնիսկ միամիտ.

Քուչակը ամեն կերպ ցանկանում է սիրող սրտերի ապրումները ներկայացնել սովորական կենցաղային իրադարձություններում՝ խնջույքի ուրախության պահերին: Սիա «մեջիս» նստած գեղեցկուհին նայողին այրում է իր կարմիր ու ճերմակ երեսով, կոճակները «արծակ արած» ցույց է տալիս իր ճերմակ ծոցը և ունքերով խոսում է սիրած տղամարդու հետ: Սփռոցին՝ նրա առաջ դրված է գինով լիքը բաժակը: Այդ երանավետ պահին է, որ քնարական հերոսը կարող է բացականչել.

«Իմ եար, խըմէ իմ դիմաց, որ ելնէ հոգիս քո դիմաց»:

Մի ուրիշ անգամ էլ նա տեսնում է իր հոգին նստած է խալու վրա, ու չկարողանալով զսպել իրեն՝ առանց զգուշանալու հայտնում է, «թե «Կու սիրեմ զքեզ»: Իսկ գեղեցկուհին դժկամորեն «պռունկները խածելով» զգուշացնում է.

«Կտրիճ, կու սիրե՞ս դու զիս, մի աներ շատ խալխի իմաց.

Թէ չէ նէ կելնես զխտոդ, արևուդ ու ալ շատ իրաց»:

Հայրեններում կինը ինքնուրույն գործող անձ է, որի հետևանքով առանձնահատուկ և բնորոշ են հույզերի ու ապրումների փոխադարձ դրսևորումները, որոնք պայմանավորում են դրամատիկ վիճակները: Անշուշտ, սրա հետ է կապված այն, որ քառյակների մի նշանակալից մասը կառուցված է երկխոսության ձևով, իսկ դա հնարավորություն է տալիս քնարական հերոսներին ներկայացնել իրական կյանքի փոխհարաբերությունների մեջ՝ զգացմունքների ամենաբազմազան երանգներով ու վառ անհատականությամբ:

Քուչակի հայրեններում առկա են սիրո դրսևորման բոլոր ձևերը՝ վայելքից ու բերկրանքից մինչև թախծի ու տառապանք: Նրա հայրենները որքան էլ թվում է, թե իրար նման են, միևնույնն է ունեն բովանդակային հարստություն և ներդաշնակ են իր ժամանակի ոգուն. «Նրա քառյակները (Նահապետ Քուչակ-Վ.Ա.) երբեք իրար չեն կրկնում և զգացմունքների գեղեցիկ ու պոետիկ պատկերներով հիացնումք են առաջացնում: Այս բոլորը Քուչակի պոեզիան դուրս է բերում միջնադարի սահմանափակությունից և դարձնում հավերժ մնայուն գեղարվեստական արժեք: Նրա քառյակներում ճաճանշվում է մարդկային հոգին, սիրո հոգեբանությունը իր բազմերանգությամբ, մի բան, որ նրա ստեղծագործությունը հարազատ է դարձնում նոր ժամանակներին»³:

Նաղաշ Հովնաթանից մեզ հասած սիրո երգերում արդեն ձևավորված ենք տեսնում կնոջ կերպարը: Հովնաթանի գեղեցկուհին տարբերվում է մյուս սիրերգակների կանանցից: Նա արդեն չի թաքցնում իր սերը, նույնիսկ ինքն է սիրահետում: Վերաբերմունքի նման անմիջականությունը արդյունք է քանաստեղծի և սիրուհու հարաբերությունների ինտիմացման:

«...Ես սիրոյ բանի չէի խապար,

Սէկ ջր ինձ տուիր վարդի նուբար... »⁴:

Հովնաթանի սիրո երգերի մի մասը անձնական կյանքում պատահած իրադարձությունների արտացոլումն է: Ահա տեսնում ենք, թե ինչպես Նաղաշի սիրուհին պատվիրել է իրեն նկարել.

« Ասել ես թէ «Նա որ Նաղաշ է,

Գիտե՛ ունքես դարաղաշ է,

Ասեք՝ սուրաթիս նման քաշէ»»:

Ի տարբերություն վաղ միջնադարի հայ տաղերգուների՝ Հովնաթանի սերը այլևս երազանք չէ և ոչ էլ պաշտամունքի առարկա: Բանաստեղծը հնչեց-

³ Սանուկ Աբեղյան, Երկեր, հ. 2, Երևան, 1988, էջ 68:

⁴ Նաղաշ Հովնաթան, Տաղեր, Երևան, 1983, էջ 17:

նում է ապրված սիրո երգը: Հովնաթանի «զալումը», կնոջը բնորոշ սեփեթանքով, խաղում է սիրած տղամարդու սրտի լարերի հետ: Նա երբեմն չի բարևում, լուր չի ուղարկում, անցնում է, հետը չի խոսում: Բայց դրանից սիրահար բանաստեղծը չի հուսահատվում ու տխրում, բանգի արդեն ծանոթ է սիրած կնոջ բնավորությանը և գիտե, որ եթե իր «զալումը» այսօր չի բարևում, «խաբար չի ուղարկում», ապա վաղը նամակ է գրելու, մեջը «մեխակ ու շաքար դրած», կամ լուր է ուղարկելու, թե գալու է «քերխանեն»:

«Խապար ես ղրկել քո բերանեն,

«Ասեք, շատ մի հեռանալ տանեն,

Մեկ օր գալոյ եմ քո քերխանեն»»:

Ինչպես արդեն նշել ենք, նրա յարը ազատ խոսում է, սիրում, ծիծաղում, նամակ գրում, այցելում բանաստեղծին: Այս կինն արդեն ինքն էլ դեմ չէ սերը վայելելու, չնայած սկզբում խնդրում է՝ «...Տաղ գրե, ինձ համբուրե», իսկ երբ բացվի «Քաղչի վարդը», անպայման «ցույց կու տա ծոցի զարդը»:

Ճիշտ են նկատել ուսումնասիրողները, երբ մանություններ են նկատում Հովնաթանի սիրային երգերի և ժողովրդական-աշուղական սիրերգերի ու հայրենների միջև: Խոսքը վերաբերվում է ոչ միայն պատկերների, դարձվածքների ու պատկերվող իրավիճակներին, այլև արտահայտված ընդհանուր ոգուն: Անշուշտ, բանաստեղծի տաղերը այժմ էլ կարող են ամենաազատը ընկալվել իր գեղեցիկ ու կատարյալ ձևի մեջ:

«Գնանք, բանանք բախչի դուռն,

Դեպի ծոցդ մեկնեն կուռն,

Դու ծաղիկ քաղե, ես՝ նուռն...»:

Այս ամենից հետո դժվար է չհամաձայնվել Մ. Աբեղյանի այն գնահատականի հետ, թե «...Նաղաշի (Հովնաթան-Վ.Ա.) երգերով մեր քնարերգությունը կատարելապես աշխարհականացել է, նա արդեն նոր ժամանակի երգիչ է: Նրա երգը պետք է երևան գար ոչ 17-րդ դարի վերջում, այլ 15-16-րդ դարերում»⁵:

Իրոք միստիքական մտածողության և ոչ մի նշույլ չկա Հովնաթանի տաղերում: Նա վերացրեց կնոջ և տղամարդու (բանաստեղծի և քնարական հերոսուհու) միջև գոյություն ունեցող միջնադարյան անցրպետը: Նրա տաղերում կինը դարձավ հստակ տեսանելի ու ընկալելի ոչ միայն իր գեղեցկությամբ, արտաքին տեսքով, այլև շարժումով, կանացի նազանքներով, սիրահարին այրող իր չարամճի վարմունքներով:

Սայաթ-Նովան ևս իր նախորդների նման յուրացրեց միջնադարյան սիրերգության ստեղծված ավանդույթները և մասնավորապես աշուղական արվեստի բոլոր նրբությունները, սակայն, այդ ամենով հանդերձ, նրա սիրային բանաստեղծությունները իրենց բովանդակային խորքով տարբերվում են մյուսներից: Ճիշտ նկատել է Պարույր Սևակը. «Սիրերգության մեջ մարմներ-

⁵ Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, հ. Դ, Երևան, 1970, էջ 510:

գությունը այնքան էր տիրական, որ չէր կարող վտանգել միայն համճարներին, իսկ սովորական տաղանդներին ծգմուն ու տափակեցնում էր այնպես, որ նրանց միջից արտաքսվում էր զգացումն ու հոգին, մնում էր մամուլությունների ու համեմատությունների մի կաղապար, որտեղ զգացմունքի փոխարեն բռնկվում էր ամսանձ երևակայությունը, հոգու փոխարեն մարմներգությունը, որ կրկնվելով ու կրկնվելով հոգնեցնում էր աչքը և սկսում էր վիրավորել ականջը: Սայաթ-Նովայի ամմիջական նախորդ Ն. Զովմաթանը, օրինակ, կանացի կոծի հետ գտնելով զանազան մամուլություններ, իր սիրածին ասում էր՝ «չլինի ծեռքս ծոցեդ ջոկիս, թող հուպ տամ, մի առնի հոգիս» և այլն: Բանն այնտեղ է հասնում, որ նա երևակայությամբ մտնում է կանանց բաղնիքներն անգամ: Եվ այս ամենը՝ Սայաթ-Նովայից ամմիջապես առաջ, միևնույն թիֆլիսում և նույնիսկ միևնույն արքունիքում⁶:

Սայաթ-Նովան լավ էր ծանաչում իր սիրելիին: Եվ եթե նա այդպես չճանաչեր իր «գոգալի» «սիրտն ու հոգին» կարծում ենք, չէր ծնվի այն մեծ սերը, որ ամբողջ կյանքում փոթորկել է աշուղ բանաստեղծի սիրտը: Սայաթ-Նովան ցանկացել է բացահայտել սիրած կնոջ սրտում բույն դրած թաքուն հույզերն ու մտորումները, ցանկացել է ծանաչել ու «թարփի» անել իր աստվածուհուն և խաղերից մեկում դիմելով սիրուհուն, ասում է.

«Հայալու իս, աղաթ ունիս, ար ունիս»⁷:

Այսինքն՝ ամոթխած ես, համեստություն և ինքնասիրություն ունես: Բառացիորեն նույնն է ասված աղբբեջաներեն խաղի մեջ.

«Հայա ունիս, աղաթ ունիս, ար ունիս.»:

Իսկ մեկ այլ աղբբեջաներեն խաղի մեջ կարդում ենք.

«Համ ամոթով, համ արով յարն է գալի.»:

Այսպիսով տեսնում ենք, որ սիրային երգի ներքին բնույթի փոփոխությունն առաջին հերթին արտահայտվում է նրանով, որ բանաստեղծություններում սիրո տենչը, կարոտը, երազանքը և փոքր ինչ վերացական ընկալումը փոխարինվեց կոնկրետ սիրո մտերմիկ պատմություններով, որոնցում հավասարապես գործուն դեր են կատարում ինչպես քնարական հերոսը, այնպես էլ հերոսուհին: Կինը դադարում է միայն տենչանքի առարկա լինելուց: Նկարագրվեց ու փառաբանվեց ոչ միայն նրա մարմնական գեղեցկությունը, այլև հոգին, ներաշխարհը: Խոսքվեց նրա բնավորության գծերի ու ապրումների մասին: Այսինքն լայնացավ ու խորացավ մարդկային անհատի կերպավորման ծգտումը, մի բան, որ աշխարհիկ գրականության ու արվեստի կարևոր առանձնահատկություններից է:

⁶ Պարույր Սևակ, Սայաթ-Նովա, Երևան, 1969, էջ 150:

⁷ Սայաթ-Նովա, Խաղերի ժողովածու, Երևան, 1987, էջ 29: