

ՀԱՅ ԷՊՈՍԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Բանասիր. գիտ. դոկտոր Գ. Ա. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

«Սասունցի Դավիթ» հայ ժողովրդական հերոսական էպոսը թեև իր արմատներով ձգվում է մինչև նախնադար, բայց ձևավորվել և վիպական ստեղծագործության տեսք է ստացել IX—X դդ., արաբական խալիֆների դեմ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական հերոսամարտերի ազդեցության տակ: Չնայած այս ակնհայտ ու անհերքելի փաստին, որ հավաստում են էպոսի մեզ հասած անխտիր բոլոր պատումները, նրա մասին ոչինչ չեն հաղորդում IX—X դդ. իրադարձություններին ականատես պատմիչներ Թովմա Արծրունին, Հովհաննես Դրասխանակերտցին, իսկ ավելի առաջ Ղևոնդ պատմագիրը: Սա թերևս բացատրվեր էպոսի տարածման նեղ շրջանակով, նրա դեռևս ոչ լայն մասսայականությամբ, եթե էպոսի մասին հիշատակությունների հանդիպեինք հաջորդ դարերի պատմիչների երկերում: Բայց, դժբախտաբար, հայագետների և մանավանդ ֆոլկլորագետների համառ պրպտումներն անցան անարդյունք: էպոսի գոյության հեռավոր հիշատակություն անգամ չգտնվեց ո՛չ XI և ո՛չ էլ հետագա դարերի պատմական հիշատակարաններում ու պատմագիտական գործերում: Հայ միջնադարյան ողջ պատմագրությունը XI դարից ընդհուպ մինչև XIX դարի վերջերը քար լուծյուն պահպանեց էպոսի նկատմամբ:

Դավթի մասին մեր ունեցած գրավոր ամենահին վկայությունը, որ հայտնի է դարձել վերջերս¹, վերաբերում է XVI դարին և մեզ է հասել պորտուգալացի երկու ճանապարհորդների միջոցով: Նրանցից առաջինը՝ Անտոնիո Տենրեյրոն, Հայաստանում ճանապարհորդել է 1524 թ., թեև ճանապարհորդական նոթերը հրատարակվել են 36 տարի հետո՝ 1560 թ.²: Իսկ երկրորդը՝ Մեստրե Աֆոնսոն, Հայաստանով անցել է 1565 թ. և հենց նույն տարին էլ հրատարակել իր «Ուղեգրություն Հնդկաստանից Պորտուգալիա ցամաքով» խորագիրը կրող դիրքը³: Տենրեյրոն և Աֆոնսոն իրենց շրջագայությունների ընթացքում եղել են Վանում, Մուշում, Բիթլիսում, Սասունում և հենց այդ քաղաքներում էլ լսել Դավթի մասին զրույցը: Երկու ճանապարհորդների հաղորդումները հիմնականում նույնն են: Ըստ նրանց Սանսոնի (Սասունի) տերը մի ժամանակ եղել է Դավիթ արքան, որը Սանսոնի, այսինքն Սանասարի որդին էր, իսկ նրա

¹ R. Gulbenkian et H. Berberian, La légende de David de Sassoun d'après deux voyageurs portugais du XVI^e siècle. „Revue des études arméniennes“, tome VIII, Paris, 1971, էջ 175—181:

² Ytinerario de Antonio Tenreiro, Cavaleiro da ordem de Christo em que se contém como da India veio por terra a estes reynos de Portugal. „Revue des études arméniennes“, tome VIII, էջ 173:

³ Ytinerario de Mestre Affonso, solrgiao mor que foi da India, em tempo do comde Visorei e do governador Yoao de Memdonça da viagem que fez da India por terra a estes reynos de Portugal, por mandando de mesmo governador. „Revue des études arméniennes“, tome VIII, էջ 175—176:

կինը հանգուլթն էր, որն իր ամուսնու նման հսկա էր և սրունքներին օղեր էր կրում, որոնց միջով մարդ կարող էր անցնել: Նրանք պատմում են նաև, որ Դավիթ հսկան ունեցել է նիզակ, զրահներ և մի խաչ, որ կոչվել է «Սուրբ նշան»: Այս նշանը պահել պահպանել է Դավթին վտանգներից մինչև Ախլաթի, այսինքն հլաթի կոիվները, երբ նա զենք ու զրահը, սուրբ խաչը հանած շնել է, ու թշնամիները օգտվելով դրանից՝ գաղտնի հարձակվել, սպանել են նրան ու կնոջը⁴:

Պորտուգալացի ճանապարհորդների տեղեկությունները շատ արժեքավոր են, բայց բոլոր դեպքերում, դժբախտաբար, մնում են իբրև տեղեկություններ և այն էլ չափազանց աղոտ ու հատվածային: Այդ պատճառով մենք չենք կարող այն XVI դարի մի ամբողջական պատում կամ պատումի մի դրվադ համարել: Դրանից իմանում ենք միայն, որ էպոսը XVI դարում սպտմվել է ինչպես Սասունում, այնպես էլ հլաթում, Մուշում և Բիթլիսում:

Առավել հատվածային ու կցկտուր է մեր ունեցած մյուս և վերջին, Սըրվանձտյանցին հայտնի միակ գրավոր տեղեկությունը, որ տալիս է անցյալ դարի սկզբներին հայ նշանավոր աշխարհագրագետ Ղ. Ինճիճյանը: Նա խոսելով Կաղզվան գավառում գտնվող «Խանտուտի-ձորի» և «Խանտուտի բերդի» մասին, որոնք հիշատակվում են և էպոսի տարբեր պատումներում, գրում է. «Է բերդ համանուն ձորավայրի, զոր այսպէս կոչեցեալ ասեն յանուն քեռ թագաւորի ուրուք ի մերոց՝ որ բնակեցաւ աստէն, զորոյ զպատմութիւն նման պատմութեան Տիգրանուհւոյ յօդեն»⁵: Այս փաստը արժեքավոր է նրանով, որ XIX դարում էպոսի գոյության վկայությունն է:

Այսուհանդերձ բուն էպոսը դեռևս գտնվում էր անհայտության մեջ. վկայությունը կար, բայց նրա մի պատում կամ պատումի թեկուզ մի հատված դեռևս չկար: Այդ պատճառով էլ ահա XIX դարի 60—70-ական թթ. հայ մտավորականության առաջավոր ներկայացուցիչներից մեկը, որ շատ լավ գիտեր ռուսական և գերմանական բանահյուսությունը, վճռեց թողնել գրավոր աղբյուրները և էպոսը փնտրել ժողովրդական ներքնախավերում: Այդ մարդը հայ մշակույթի մեծ երախտավոր, հայ ֆոլկլորագիտության և էպոսագիտության հիմնադիր Գարեգին Սրվանձտյանցն էր, որն իր ոգու բոլոր թելերով կապված էր ժողովրդի հետ և առանց նրա անիմաստ էր համարում կյանքը: Նա երեք տարի անընդհատ փնտրում է էպոսը և գրի է առնում առանձին հատվածներ ու դրվագներ, որոնք, սակայն, չեն գոհացնում նրան. «Դավիթ Սասունցի կամ Մհերի դուռ վկայր... երեք տարի հետամուտ եղա ձեռք բերելու և ոչ ոք չգտա, որ ամբողջապես դիտենար»⁶: Համառ ու հետևողական հետախուզումները վերջապես պսակվում են հաջողությամբ: 1873 թ. նա գտնում է Մշո դաշտի Առնիստ գյուղի բնակիչ Կրպոյին և նրանից էլ գրի առնում մեր էպոսի առաջին պատումը: «Երևր օր զինքը պահեցի,— գրում է բանահավաքը,— ինդրեցի, պատվեցի, պարգևատրեցի, և նա ինքզինքը կազդուրելով, պատմեց բերանացի, զոր իրեն բարբառով ի դիր անցուցի»⁷: Մեկ տարի անց՝ 1874 թ., Սրվանձտյան-

⁴ „Revue des études arméniennes“, tome VIII, էջ 175—181.

⁵ Ղ. Ի ն ճ ի ճ յ ա ն, Աշխարհադրութիւն շորից մասանց աշխարհի, մասն առաջին, հատ. Ա, Վենետիկ, 1806, էջ 121:

⁶ Գ. Սրվանձտյանց, Գրոց ու բրոց, Կ. Պոլիս, 1910, էջ 81:

⁷ Նույն տեղում, էջ 82:

ցը փոքր առաջաբանով այն հրատարակում է «Գրոց ու բրոց և Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ» խորագիրը կրող հուշակավոր գրքույկում՝ նշանավորելով նոր փուլ հայ ֆոլկլորագիտության պատմության մեջ:

էպոսի առաջին պատումի գրառումն ու հրատարակությունը, իրոք, մեծ հայտնագործություն էր, օրինաչափ արտահայտությունն սկսվող այն նոր դարաշրջանի, որը գալիս էր վճռականապես փոխելու հասարակական զարգացման ընթացքը: Այդ, Վ. Ի. Լենինի բնութագրմամբ, ֆեոդալիզմի ու նահապետական կարգերի խարխլման, «բուրժուա-ազգային շարժումների» և «տարբեր տեսակի ֆեոդալիզմից ազատագրվող բուրժուական հասարակության ջղաձրգումների»⁸ շրջանն էր, երբ առաջին պլանի վրա էին դրվում ազգային ինքնաճանաչության, «տերիտորիայի հետ միասին մի լեզվով խոսող բնակչության պետական համախմբման» և «ինքնուրույն ազգային պետության կազմավորման»⁹ հարցերը, որոնց իրականացումը սերտորեն կապվում էր ազգային-ազատագրական շարժումների հետ:

Սուլթանական Թուրքիայի տիրակալության և նրա հայաջինջ քաղաքականության պայմաններում՝ ինքնուրույն ազգային պետության կազմավորման ձգտումները հայ իրականության մեջ ևս (առանձնապես Արևմտյան Հայաստանում) ուղեկցվեցին ազգային-ազատագրական շարժումների տեսական և առավել հուժկու ալիքով: Հազար տարի անհայտության մեջ մնալուց հետո՝ ժամանակի հենց այս հզոր գործոնի մղումով կրկին հրապարակ էր գալիս էպոսը՝ ժողովրդական լայն մասսաների հույզերի ու դարավոր երազանքների արտահայտիչը, ապրում իր երկրորդ ծնունդը: Հայ ազգի ինքնահաստատման այդ ժամանակաշրջանում օտար հարստահարիչների դեմ բարձրացված թուր կայծակին փայլատակեց նոր ուժով: Եվ դա միանգամայն հասկանալի է: Ազգային-ազատագրական շարժումները, որ սկսվելով 1860-ական թթ. շարունակվեցին մինչև դարավերջը և հետո, խորապես համահնչուն էին էպոսի ազատասիրական ոգուն, այն հերոսամարտերին, որ մղում են նրա գլխավոր կերպարները օտար զավթիչների դեմ IX—X դդ.:

Գ. Սրվանձտյանցի հայտնագործած պատումից պարզ դարձավ, որ ի տարբերություն էպոսի մասին մինչ այդ եղած պատահական ու կցկտուր տեղեկությունների, մենք ունենք զեղարվեստական-վիպական մի հույակապ ստեղծագործություն, որն արժեքավոր է ամենից առաջ իր անաղարտությանմբ, ժողովրդի մարդկանց շուրթերին հազար տարի անարատ մնալու ուժով, հազար տարի գոյատևելով առանց արտաքին միջամտության, առանց գրական մշակման: Անացող Կրպոն պատումը սովորել է իր համագյուղացի անգրագետ, բայց «վարպետի» հուշակ վայելող մեկից, որը, ըստ նրա, «շատ ընդարձակ գիտեր այս պատմությունը, և թե մեջ ընդ մեջ շատ տեղեր ոտանավոր խաղեր կային, որ ձայնով կերպեր»¹⁰, նա հայտնում է այնուհետև, որ այդ վարպետը երկու վարչիկ (ռչտունցի) աշակերտ ուներ, որոնք շատ կատարյալ սորված էին, և թե ինքն բավական ժամանակ պատմած չլինելով շատ կտորներ մոռացած էր»¹¹:

⁸ Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 18, էջ 109:

⁹ Նույն տեղում, հատ. 17, էջ 428:

¹⁰ Գ. Սրվանձտյանց, Գրոց ու բրոց, էջ 82:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 83:

Չնայած ասացողի ակնհայտ դժգոհությանը, պատումը աչքի է ընկնում նաև սյուժետային գծի սրընթաց զարգացմամբ և կոմպոզիցիոն ավարտվածությամբ: Ճիշտ է, հետագայում նոր պատումների գրառմամբ շատ մանրամասներ ընդարձակվում են, շատ միջադեպեր ու ենթասյուժեներ ավելանում, բայց գլխավոր սյուժեն առաջ մղող դորժոնները, նրա զարգացման օղակները, նրա կոլիզիան մնում են նույնը: Այլ կերպ ասած, պատումը գեղարվեստորեն արտացոլում է պատմական իրականությունը՝ արաբական նվաճողների կողմից հայ ժողովրդի աստիճանական ստրկացումն ու դաժան հարստահարումը և այդ հողի վրա բռնկված հերոսամարտերի նույնքան աստիճանական սաստկացումն ու փոթորկումն՝ ընդհուպ մինչև թշնամու արտաքսումը երկրից: Այս առումով հատկանշական է, որ նրա առանձին մասերն ու ճյուղերը սերտորեն միահյուսվում են ոչ այնքան գործող գլխավոր հերոսների ազգակցությամբ (պապից մինչև թոռը), որքան ազգային-ազատագրական այն համառ ու անձնուրաց կռիվներով, որ մղվում է օտար հարստահարիչների դեմ IX դարից մինչև X դարը:

Բայց պատումի գաղափարական բովանդակությունը չի սահմանափակվում IX—X դդ. սոցիալ-քաղաքական իրադարձությունների արտացոլմամբ, այլ դուրս է գալիս այդ շրջանակներից և ընդգրկում նախորդ և հաջորդ պատմաշրջանների ողջ հոգեկան կուլտուրան, դարերի կուլտակումը: Այլ կերպ ասած, կոնկրետ դարաշրջանի բազմակողմանի ու խոր պատկերման հիման վրա այն վերածում է հայ ժողովրդի ողջ պատմության, դառնում նրա փոթորկալից կյանքի, նրա ըմբռնումների, փիլիսոփայության, նրա ձգտումների ու երազանքների մարմնացումը: Ըսկ եթե նկատի ունենանք նաև, որ դարաշրջանի առաջավոր գաղափարների մղումով առաջադրվում ու լուծվում են համաժողովրդական այնպիսի խնդիրներ (ազատության ձգտում, անհաշտ պայքար հարստահարիչների դեմ, պատերազմի հերքում և խաղաղության պաշտպանություն, ազատ, ստեղծագործ աշխատանք և ժողովուրդների բարեկամություն), որոնք իրենց կենսունակությունը չեն կորցնում ժողովրդի պատմական զարգացման ողջ ընթացքում, ապա կատարելապես պարզ կդառնա, որ ի դեմս հայտնագործված պատումի մենք գործ ունենք էպոսի մի իսկական բնագրի հետ: Դա անվիճելի է դառնում ոչ միայն նշված գծերով, նրանով, որ այն, իբրև պատմական իրականության լայն ու խոր ընդհանրացում, սահմանազատվում է հեքիաթից ու ամուր կանգնում ազգային հողի վրա, դառնում խորապես ազգային ստեղծագործություն, այլև նրանով, որ իր մեջ պարունակում է դիցաբանական մտածողության որոշակի տարրեր, որոնք դասակարգային հասարակության մեջ ձևավորված էպոսում այլ գույն ու կերպարանք են ստանում, նրանով, որ խորապես պատմական է ու խորապես հերոսական, բացառիկորեն համապարփակ է ու սինթետիկ: Էպոսը բանահյուսական մի շարք ժանրերի (հեքիաթ, ավանդություն, վիպերգ, դրամա, լիրիկական երգ, առած, առակ և այլն) ճարտար հյուսվածք է, ժողովրդի գեղարվեստական մտածողության անկրկնելի սինթեզ:

Սա ինքնին ենթադրում է կատարյալ կերպարների առատություն, կերպարների որոշակի սիստեմ, որով նույնպես աչքի էր ընկնում Գ. Սրվանձտյանցի պատումը: Այնտեղ գտնում ենք երկու տասնյակից ավելի անձեր, որոնք գործում են ոչ թե կուրորեն, պատահական ու տարերային ուժերի ազդեցությամբ, այլ խորապես գիտակցված ձևով, սոցիալական որոշակի նպատակա-

դրրումով: Իրենց կերպարներում կարծրացած պատմական տարբեր շերտավորումներով հանդերձ, նրանք հիմնականում հանդես են գալիս իբրև դասակարգային հասարակության մեջ ապրող մարդիկ: Ժողովրդի շահերի պաշտպանությունն է դառնում այն փորձաքարը, որով որոշվում է նրանց տեղը կերպարների բարդ սիստեմում:

Հենց այս առաջին պատումից հայտնի դարձավ, որ էպոսը բարձրացնող սյուները երեքն են՝ Աբամելիք, Դավիթ ու Մհեր, որոնց մասին եղած պատմությունները հանդիսանում են էպոսի երեք ճյուղերը: Հետագայում ասացողները «ողորմիսներում» և իրենց վարպետների մասին տված տեղեկություններում այս քանակը հասցնում են մինչև քառասունի, հավաստելով նույնիսկ, որ իրենց վարպետները բոլորն էլ իմացել են ու քառասուն գիշեր անընդմեջ պատմել: Հարյուր տարում (1873—1973) գրաված ավելի քան հարյուր պատումներից և ոչ մեկում քառասուն ճյուղ չհայտնաբերվեց: Չնչին տարբերություններով բոլորն էլ մնացին չորս ճյուղերի սահմաններում, անուղղակիորեն հաստատելով առաջին պատումի գեղարվեստական ամբողջությունն ու խոր պատմականությունը: Ինչպես հետագայում գրաված բոլոր պատումներում, այնպես էլ Սրվանձտյանցի պատումում ամենապատմականը մնում է Դավիթի ճյուղը, իսկ ամենահերոսականն ու կատարյալը՝ նրա գլխավոր կերպար Դավիթը: Այն մյուս բոլորից տարբերվում է նրանով, որ վիպական-գեղարվեստական առավել մեծ ընդհանրացում է, և, իբրև այդպիսին, իր ռուսերի վրա կրում է իրադարձությունների ծանրությունը և վճռում պայքարի ելքը: Նրա մեջ, Հեգելի բառերով ասած, «ամբողջ ազգը խտացած առանձին կենդանի անձի կերպարանք է ստացել»: Եթե ի լրումն այդ բոլորի նշենք նաև արտահայտչական ու պատկերավորման միջոցների առկայությունը, բարբառի նկատելի պոետականացումը և պատմության հանդարտ ու հանդիսավոր ընթացքը, ապա ընդհանուր գծերով ամբողջացրած կլինենք այն արժանիքները, որով օժտված է հայտնագործված պատումը:

Այս բոլորից չի հետևում, իհարկե, թե Գ. Սրվանձտյանցի պատումը անթերի էր ու անխոցելի: Այն այդպիսին մնաց մինչև երկրորդ, երրորդ և հաջորդ պատումների գրառումը: Նոր պատումների հրատարակությունից և համեմատական հպանցիկ քննությունից հետո միայն պարզվեց, որ անվիճելի իր առավելություններով հանդերձ շատ բան պակասում է նրանում, իսկ շատ բան էլ դեռևս մակերեսային է ու մանվածապատ: Այլ կերպ ասած, գրավածը դեռևս հեռու էր ամբողջությունից, գաղափարական ու գեղարվեստական այն բացառիկ հարստությունից, որ պահպանվում էր ժողովրդի ընդերքում: Սրվանձտյանցի պատումը այդ հարստության մի մասն էր միայն և այդ հարստությունը մինչև վերջ հայտնաբերելու հայրենասիրական մի կոչ, որ դժբախտաբար, շուրջ տասնհինգ տարի մնաց անարձագանք: Եվ իսկապես, 1874 թ. մինչև 1889 թ. նոր պատումներ երևան չեկան: 1886 թ. էջմիածնի ձեմարանի ուսուցիչ, իսկ հետագայում նշանավոր հայագետ և էպոսագետ Մ. Աբեղյանը էջմիածնում Մոկաց Գինեկաց գյուղացի Նահապետից գրի է առնում էպոսի երկրորդ պատումը և 1889 թ. հրատարակում «Դավիթ և Մհեր» ժողովրդական դյուցազնական վեպ» վերնագրով: Այս պատումը ևս, ինչպես հրատարակիչն էր վկայում իր «Մի քանի խոսքում», նոր հայտնություն էր և իբրև այդպիսին «ոչ միայն լրացնում էր Սրվանձտյանցի հրատարակածի թերի կողմերը, այլ

մանավանդ թե ինքն ևս մի գեղարվեստական ամբողջություն է կազմում, որն ունի իր առանձին արժանավորությունները»¹²,

Երեք տարի հետո՝ 1892 թ., հայ միջնադարյան մանրանկարչության տաղանդավոր հետազոտող Գարեգին Հովսեփյանի գրառմամբ հրատարակվում է էպոսի երկու նոր պատում՝ Մոկաց և Ապարանի բարբառներով։ Այս հրատարակության առաջաբանը և տողատակի ծանոթությունները հարստացնում են մեր գիտելիքները էպոսի մասին։ Առանձնապես հետաքրքրական են այդ և նախորդ երկու պատումների համեմատություններն ու երգվող հատվածների ձայնագրությունները, որ Հովսեփյանի խնդրանքով արել էր «շնորհունակ» Մոզմոն սարկավազը¹³ (Կոմիտասը)։

էպոսի հինգերորդ պատումը հրատարակվում է 1895 թ. «Արարատ» ամսագրի նույնամբերի և դեկտեմբերի համարներում՝ «Տղա Դավթի և աղջիկ Խանդովի հեքիաթը» վերնագրով, հաշիկ Դադյանի գրառմամբ։ Պատումի ասացող վանեցի Դավթը վկայում է, որ ինքը պատումը սովորել է իր հորից, իսկ հայրն էլ՝ պապից։ Պատումը նախորդների համեմատությամբ ծավալով փոքր է, ընդգրկում է միայն երկու ձյուղ՝ Մեծ Մհերի և Դավթի պատմությունը։

1898 թ. նույն «Արարատում» երևան է գալիս մեր եռանդուն բանահավաքներից մեկի՝ Սարգիս Հայկունու պատումը՝ «Սասնա Դավիթ» վերնագրով։ Մեկ տարի հետո՝ 1899 թ., հայ բանահյուսության և էպոսի ջերմ սիրահար Բագրատ Խալաթյանցի գրառմամբ, առանձին գրքույկով հրատարակվում է մի նոր պատում ևս՝ «Սասնա փահլեաններ կամ Թըլոր Դավիթ և Մհեր» վերնագրով։ Այս պատումը նախորդ գրառումների համեմատությամբ ընդարձակ է թե՛ ձյուղերի և թե՛ նոր սյուժեների ու միջադեպերի ընդգրկմամբ։ Այդ փաստը բացատրվում է նրանով, որ Խալաթյանցի ասացող Զատիկը եղել է նախու քեռու ուսուցիչը. «Մեզ պատմողը, — գրում է պատումի առաջաբանում Խալաթյանցը, Մոկացի Զատիկը, — պ. Աբեղյանի «նաղըլ» ասողի — նույն գյուղի բնակիչ Նախոյի — ուսուցիչն է եղել. ուստի և սպասելի էր նրանից ավելի ճիշտ և լայնածավալ «նաղըլ»։ Մեր սպասելիքը ի դերն չեղան»¹⁴, Բ. Խալաթյանցի պատումի տողատակերում ևս կան բանասիրական ու պատմագիտական բազմաթիվ օգտակար ծանոթություններ, իսկ վերջում՝ «Ողորմիսի» ու Մսրա Մելիքի երգի նոտագրությունը։ Առաջին անգամ այս պատումում է կատարված տողերի համարակալումը, որը հետագայում կիրառվում է պատումների գիտական հրատարակության ժամանակ։

Դարաշրջանի և էպոսի հայրենասիրական պաթոսը աստիճանաբար լայնացնում են էպոսը գրառողների և հրատարակիչների շրջանակը։ Այն թեև չի դադարում առանձին խանդավառ անհատների մասնավոր գործը լինելուց, բայց և զնալով առավել կենսական և առավել արդյունավետ է դառնում։ Նախորդ տարիներին կուտակված հավաքչական ու հրատարակչական հարուստ փորձի հիման վրա, առավել հոգատարությամբ ու ճշգրտությամբ են գրառվում ու հրատարակվում նոր պատումները։

1900 թ. «Ազգագրական հանդեսի» Զ գրքում լույս է տեսնում էպոսի ութերորդ պատումը, 1901 թ. «էմինյան Ազգագրական ժողովածուի» Բ հատորում՝

¹² «Սասունցի Դավիթ», Հայ ժողովրդական էպոս, Բիրլիոգրաֆիա, Երևան, 1939, էջ XXIII:

¹³ «Սասնա ծռեր», զրի առավ Գարեգին Սարկավազ, Թիֆլիս, 1892, էջ 96:

¹⁴ Բ. Խալաթյանց, Սասնա փահլեաններ կամ Թըլոր Դավիթ և Մհեր, Վաղարշապատ, 1899, էջ 8:

իններորդ և տասներորդ պատումները, 1902 թ.՝ տասնմեկերորդ, տասներկուերորդ, տասներեքերորդ, տասնչորսերորդ պատումները և այլն։ Որոշ ընդմիջումներով այդ գործը շարունակվում է մինչև 1936 թ., և վաթսուներեք տարվա ընթացքում՝ 1873 թ. մինչև 1936 թ., հավաքվում և հրատարակվում են ավելի քան 50 պատում, որոնք 1936, 1944 և 1951 թթ. ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանի խմբագրությամբ և Կ. Մելիք-Օհանջանյանի աշխատակցությամբ վերահրատարակվում են «Սասնա ծռեր» խորագիրը կրող երեք սովորածավալ հատորներում։

Հրատարակված հիսուն պատումն, իհարկե, սահմանագիծ չէր և դրանով չէր սպառվում ժողովրդի շուրթերին դեռևս կենդանի պատումների քանակը։ Արարատյան դաշտավայրի գյուղերից մեկում՝ Ղուկասավանում բնակվող 89-ամյա Մոկացի Կակո բիձայից (Գրիգոր Խլղաթյան) մենք 1968 թ. գրի առանք «Սասունցի Դավթի» մի նոր պատում և 1969 թ. հրատարակեցինք «Գարուն» ամսագրի № 7-ում։ Շարունակելով որոնումները, հինգ-վեց տարվա ընթացքում գրի առանք ավելի քան քսան պատում, որոնցից մեկը ևս վերջերս լույս ընծայեցինք Երևանի պետական համալսարանի «Բանբերում»¹⁵։

Մեր գրառած առաջին պատումի հրատարակությունից հետո սկսվեց բանահավաքչական մի եռանդուն շարժում ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Հայաստանից դուրս։ Գրի առնվեցին նոր պատումներ։ Թե ինչ են ներկայացնում իրենցից դրանք, որոնց քանակը, ըստ հաղորդումների, անցնում է 60-ից, մեզ հայտնի չէ։

Սկսված բանահավաքչական շարժումը, անտարակույս զգալի տեղաշարժ է, և արդեն բոլոր հիմքերը կան պնդելու, որ մոտ ապագայում կկրկնապատկվի, կեռապատկվի էպոսի մինչև այժմ հրապարակված պատումների քանակը։

Բայց ունեցածն էլ արդեն անգնահատելի գանձ է և կարոտ համեմատական մանրազնին քննության, որ այժմ դուրս է մեր նպատակից։ Մենք այստեղ ցանկանում ենք ցույց տալ միայն էպոսի մի քանի առավել կարևոր գծերն ու հատկանիշները, որոնք երևան գալով Գ. Սրվանձտյանցի գրառումից հետո հրատարակված պատումներում, ամբողջացնում են էպոսը, նոր գույն ու երանգ տալիս, կամ նոր կողմեր հայտնաբերելով՝ լրացնում նրա ընդգրկումը։

Դա, ամենից առաջ, վերաբերում է նրա պատումների տարածվածությանը։ Թե առաջին անգամ պատմական Հայաստանի որ գյուղում կամ քաղաքում է ստեղծվել էպոսը, նրա պատումները սկզբնապես տերիտորիալ ինչպիսի ընդգրկում են ունեցել՝ հայտնի չէ։ Հետագա գրառումներից մեզ հայտնի է դառնում, որ այն պատմվում է ոչ միայն Մուշում ու Տարոնում, այլև Սասունում և Վանա լճի արևմտյան ավազանում (Առնիստ, Դատվան)։ Այնուհետև բարձրանում է դեպի հյուսիս և հասնում մինչև Ալաշկերտ։ Պատումների մյուս խումբը պատմվում է Վանա լճի արևելյան ավազանում՝ Մոկս-Շատախ գծով, որտեղից ունենք շուրջ 20 պատում, ինչպես նաև Գինեկաց գյուղում, Առինջում, Կաճետում և այլուր։ Եվ ապա անցնում է Վան, «կապվելով Մհերի Դռան հետ և այնտեղից Աբաղայի դաշտով մտնում Պարսկահայք, հատկապես Խոյի ու Մակուա կողմերը, ուր նույնպես ցույց են տալիս վեպի գործողության տե-

¹⁵ «Բանբեր Երևանի պետական համալսարանի», 1973, № 1, էջ 171—194։

ղերը»¹⁶։ Բայց այն Արևմտյան Հայաստանում չի մնում։ Շուտով այնտեղից դուրս է գալիս և Մոկացի գգրարներին միջոցով տարածվում նաև Հայաստանի արևելյան հատվածում՝ էջմիածին, Աշտարակ, Ապարան, Խալին, Արարատյան դաշտավայր, նոր Բայազետ և այլն։ Այս կերպ, պատմական կարճ ժամանակամիջոցում, շուրջ 70 տարվա ընթացքում (առաջին պատումի գրառումից մինչև 1939 թ.) այն ընդգրկում է ամբողջ Հայաստանը՝ Մուշ-Տարոնից մինչև Մոկս-Շատախ, Մոկս-Շատախից մինչև նոր Բայազետ։ Այդպես արագ և լայն տարածվում են միայն խորապես ժողովրդական ստեղծագործությունները, ժողովրդի պատմական ձևկատագրի ու ցանկությունների մասին պատմող երկերը։ «Սասունցի Դավիթ» էպոսը պատկանում է նման կոթողների թվին, այդ պատճառով էլ կարճ ժամանակում դուրս է գալիս մի գյուղի կամ գավառի նեղ շրջանակներից և համազգային ու համաժողովրդական բնավորություն ընդունում։

Պատումների աշխարհագրության լայնացման հետ լայնանում է էպոսում ծավալվող գործողությունների աշխարհագրությունը։ Առաջին պատումի մի քանի տեղավայրերին (Սասուն, Խլաթ, էրզրում, Կարս, Կաղզվան, Մարտիթիկ, Սև սար և Ճապաղջուր) հաջորդ պատումների գրառմամբ ավելանում են նորերը։ Այսպես, սկսվելով Սասունից կամ «Ծասմա երկրից», որն իր գյուղերով, քաղաքներով, լեռներով, գետերով ու սրբավայրերով հիշատակվում է էպոսի անխտիր բոլոր պատումներում, գործողությունները ծավալվում են Սասունից հյուսիս և հյուսիս-արևմուտք, առանձնապես Մուշում, Տարոնում և նրանց ընդարձակ տարածքում։ Գործողություններն անցնում են, այնուհետև, Սասունից հյուսիս-արևելք՝ ծավալվելով ինչպես Վասպուրականում և Խշտունիքում, այնպես էլ Ալաշկերտում ու նրա շրջակայքում։ էպոսի հերոսները գործում են նաև Սասունից հարավ-արևելք ընկած վայրերում՝ Մոկքում, Բաղևշում, Բիթլիսում և Շատախում։ Այս բոլորը պարզ ցույց են տալիս, որ ի դեմս «Սասունցի Դավիթ» էպոսի մենք ունենք մի ստեղծագործություն, որը սերտորեն կապված է ոչ միայն կոնկրետ պատմական միջավայրի, այլև խորապես ազգային միջավայրի հետ։ Պատումների այս և նախորդ գծերը, որ առավել ազգային կերպարանք էին տալիս էպոսին, որոշակի նշվել են անցյալում։ Մ. Արեղյանն, օրինակ, նկատում է. «Այս, ինչպես և այն, որ Սասունից ու Տարոնից դուրս կան տեղեր, որոնք կապված են վեպի հերոսների անվան հետ, ցույց է տալիս, որ վեպը թողել է իր տեղական բնավորությունը և հայ ազգն ընդունել ու յուրացրել է այն։ Ուրիշ խոսքով՝ վեպը դարձել է համազգային, համահայկական»¹⁷։ Հերոսների միջավայրի ազգային բնույթն իրոք, էպոսի ազգային բնույթի ցուցանիշն էր, նրա նախադրյալներից մեկը՝ եթե նկատենք այն հանրահայտ ճշմարտությունը, որ ազգային բնավորությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ կյանքի պայմանների արտացոլումը, եթե ոչ շրջապատող միջավայրից ըստացված տրավորությունների խտացումը։

Պատումների համեմատական բնությունից արվող մյուս եզրակացությունը կապվում է նրանց ծավալի ընդարձակման, նրանց բովանդակության հարստացման հետ։ Այստեղ մենք, ամենից առաջ, նկատի ունենք էպոսի ճյու-

¹⁶ Մ. Ա. Բ. և Գ. Կ. ան, Հայ ժողովրդական վեպը, Թիֆլիս, 1908, էջ 18։

¹⁷ Մ. ան և Գ. ան, Մատենագիտություն «Սասունցի Դավիթ» հայ ժողովրդական վեպի մասին, «Սասունցի Դավիթ», Երևան, 1939, էջ 47—48։

ղերը, որոնք անցնում են մեղ արդեն հայտնի ճյուղերի քանակից: Գ. Սրվանձ-տյանցի պատումը, ինչպես ասել ենք, ընդգրկում էր երեք ճյուղ, երեք հերոսի կյանքն ու գործը: Բայց եթե աչք չփակենք պատումի թերությունների առաջ, եթե չանտեսենք, որ պատումը լիարժեք կարող է համարվել միայն հերոսների արարքների հանգամանալից պատմությամբ, ապա ըստ էության կարելի է խոսել թերևս երկու ճյուղի առկայության մասին, որոնցից մեկը էպոսի սկիզբն է, իսկ մյուսը՝ միջին մասը: Նրկրորդ պատումը ճյուղերի առումով շատ քիչ բան ավելացրեց: Մի քանի նոր միջադեպերով այն ազդարարեց միայն մի նոր ճյուղի՝ էպոսի վերջին մասի ձևավորումը, որն իր ավարտին հասավ Բ. Խալաթյանցի գրառած պատումում: Չորս-հինգ պատումից հետո, այսպիսով, որոշակի դարձավ էպոսի սկիզբը (առաջին ճյուղ), միջին մասը կամ էպոսի բուն բովանդակությունը (երրորդ ճյուղ) և վերջին մասը (չորրորդ ճյուղ): Ճյուղերի հաջորդականության ուշադիր քննությունից պարզվում է, որ էպոսի սկիզբը թույլ և արհեստականորեն է կապվում երրորդ ճյուղի հետ: Դրանց միջև պետք է լինի մի սերնդի պատմություն, որ չկա: Գարեգին Հովսեփյանի 1892 թ. հրատարակած պատումը լրացրեց այդ բացը և «Ասլի Մելիք ու Սա-նասար» կամ «Սանասար և Բազդասար» սերունդը «Սասունցի Դավթի» հետ կապվեց ոչ անմիջականորեն, այլ «Մեծ Մհերի» կամ «Ջոշ Մհերի» միջոցով, որն էլ հենց հանդիսացավ էպոսի երկրորդ ճյուղը: Հետագա հրատարակու-թյուններում, ընդհուպ մինչև 1936 թ. նոր ճյուղեր հանդես չեկան, շնայած էպոսի «ողորմիսները» և ասացողների ուղղակի վկայությունները, ինչպես արդեն նկատել ենք, նրանց քանակը յոթից հասցնում են քառասունի: Այդու-հանդերձ էպոսի չորս ճյուղն էլ անհամեմատ ընդարձակում են նրա ծավալը և կոմպոզիցիոն որոշակի տեսք տալիս, որովհետև նրանից յուրաքանչյուրը զար-մանալիորեն հանդես է գալիս իբրև մի գլխավոր սյուժեի զարգացման օղակ-ներից մեկը: Եվ իսկապես, եթե առաջին ճյուղը էպոսի նախադրությունը կամ նախապատմությունը համարենք, ապա երկրորդը կլինի հանգույցը, երրորդը՝ գործողության զարգացումն ու գագաթնակետը, իսկ չորրորդը՝ հանգուցալու-ծումը: Սա յուրահատուկ կոմպոզիցիա է: Իսկ այդ յուրահատկության էու-թյունն այն է, որ նրա չորս մասերից յուրաքանչյուրը իրար հետ սերտորեն կապվելուց, մի մեծ ամբողջի մասեր լինելուց բացի իր հերթին հանդես է գա-լիս իբրև մի առանձին ամբողջություն, իբրև առանձին սյուժե՝ վերջինիս զար-գացմանը բնորոշ աստիճաններով: Հենց սրանով է բացատրվում այն փաս-տը, որ էպոսի ասացողների մեծագույն մասը ըստ էության պատմում է նրան-ցից մեկը կամ երկուսը: Առանձին, ամենից շատ, պատմվում է երրորդ ճյու-ղը՝ Դավթի ճյուղը: Եվ դա այն պատճառով միայն, որ այստեղ է գագաթնա-կետին հասնում զավթիչի ու նրա դեմ ելած ժողովրդի միջև եղած հակասու-թյունը, ստեղծագործության կոլիզիան, որը և լուծվում է հօգուտ վերջինի:

Էպոսի ծավալի ընդարձակման առումով շատ կարևոր է նկատել, որ նըշ-ված ճյուղերը միևնույն ժամանակ սյուժեներ են, և որ հետևապես նրանց հա-րըստությունը հենց ստեղծագործության սյուժեների հարստությունն է: Այստեղ գլխավորը ազատագրական պայքարի սյուժեն է, որը համեմատաբար ավելի պատմական է ու, դրանով իսկ, ավելի տիպական: Մսրա Մելիքը հարկահա-նության մի քանի անհաջող փորձերից հետո հարձակվում է Սասունի վրա և պահանջում Դավթից ենթարկվել իրեն ու շարունակել հարկ տալ: Բայց Դա-վիթը մերժում է նրա պահանջը և զինավառված կռվի դուրս գալիս: Մենա-

մարտում հաղթում է Մսրա Մելիքին, և Սասունը (Հայաստանը) ազատագրում օտար լծից: Հայրենիքի պաշտպանության այս գլխավոր սյուժեն կարմիր թելի պես անցնում է մյուս ճյուղերով և արտացոլում նրա տարբեր փուլերը: Բայց, շնայած դրան, այն չի դառնում նրանց միակ բովանդակությունը: Հայրենիքի պաշտպանության թեմայի զարգացման հետ միասին ճյուղերից յուրաքանչյուրը արտացոլում է ժողովրդի պատմական կյանքի ուրույն շրջանը: Եթե առաջին ճյուղն ընդգրկում է վաղնջական անցյալը և հիմնականում ժողովրդի առաջացման ու Սասունի (Հայաստանի) հիմնադրման գեղարվեստական-վիպական պատմությունն է անում, ապա երկրորդ ճյուղը սասունցիներին (հայերին) պատկերում է իբրև արդեն կազմակերպված մի էթնիկական ընդհանրություն՝ Առյուծաձև Մհերի գլխավորությամբ: Սրա առաջնահերթ խնդիրը, հոգսերի հոգսը խաղաղ աշխատանքի պաշտպանությունն է ավազակներից և մեծ Մսրա Մելիքից, որը սարսափելով Մհերի հզորությունից, եղբայրանալու առաջարկ է անում և մինչև մահ հավատարիմ մնում երդմանը: Զորորդ ճյուղը, հակառակ նրա գլխավոր հերոսի դիցաբանական էությանը, հիմնականում արտացոլում է ներքին հարստահարիչների դեմ ժողովրդի մղած պայքարը, որը, ինչպես կտեսնենք հետո, անավարտ է մնում Փոքր Մհերի քարաժայռի մեջ փակվելու պատճառով:

Բայց սխալ կլինի էպոսի բովանդակության հարստությունը սահմանափակել վերոհիշյալ սյուժեներով: Դրանցից բացի, նրա ավելի քան հիսուն պատումներում ծավալվում են բազմաթիվ ու բազմապիսի այլ սյուժեներ, որոնցում անցողակի կամ հանգամանալից պատկերվում են ու խորացվում ազգային կյանքի առանձնահատկությունները, կենցաղը, սովորությունները, աշխարհըմբռնումը, ժողովրդական հոգեբանությունը, ժողովրդի ձգտումներն ու սպասելիքները: Այս առումով հիշատակության արժանի են այնպիսի ենթասյուժեները կամ երկրորդական սյուժետային այնպիսի գծեր, ինչպիսիք են՝ Սանասարի ու Բաղդասարի ջրային ծնունդը, Սանասարի ամուսնությունը և ջրարգել վիշապի սպանությունը, Մեծ Մհերի ամուսնությունը և կռիվը Սպիտակ դեի հետ, Մեծ Մհերի և Մսրա Մելիքի գոտեմարտն ու եղբայրության դաշինքը, Մեծ Մհերի և առյուծի մենամարտը, Դավթի ծնունդն ու մանկական շարությունները Մսրում և Սասունում, Դավթի պատանեկության տարիները, Դավթի և Խանդութի ամուսնությունը, հոր և որդու մենամարտը և հոր անեծքը, Դավթին ու Խանդութի փեսացուները, Ջենով Հովանն ու Դավթը, Քեռի Թորոսն ու Դավթը, Փոքր Մհերն ու քառասուն դեերը, Փոքր Մհերն ու իր քեռիները, Փոքր Մհերն ու Աստղու Ցուլածինը և այլն, և այլն: Խորանալով էպոսում ծավալվող գլխավոր ու երկրորդական սյուժեների մեջ, մենք հաղորդակից ենք դառնում մի ամբողջ ժողովրդի ճակատագրի վիպական պատմությանը, նրա ֆանտաստիկական ծննդին, նրա զարգացմանն ու հարստահարիչների դեմ մղած հերոսամարտերին: Նրանցում դործող գլխավոր ու երկրորդական հերոսների միջոցով, իր տիտանական մաքառումով և ինքնահաստատման ձգտումով հայ ժողովուրդն է որոշակի ազգային կերպարանք ստանում:

Սակայն այդ բոլորը չէ: Սյուժեների հարստությունը միևնույն ժամանակ էպոսի գաղափարական բովանդակության աստիճանական խորացում է նշանակում: Այդ բովանդակության կարևոր գծերից մեկը, ինչպես արդեն նկատել ենք Գ. Սրվանձտյանցի պատումը բնութագրելիս, օտար զավթիչների շուրջ երկու հարյուր հիսնամյա տիրապետության դեմ մղված ազատագրական

հերոսամարտերն են: Սակայն կարևոր է նկատել, որ նոր պատումների հրապարակումով աստիճանաբար ձևավորվում է էպոսի գաղափարական բովանդակության մեկ այլ գիծ՝ ներքին հարստահարիչների դեմ մղված տևական ու համառ պայքարի գիծը, որը դասակարգային հասարակության մեջ և մանավանդ միջնադարում ձևավորված էպոսների, ուրեմն և «Սասունցի Դավիթ» համար միանգամայն տիպական է ու օրինաչափ: Նշանակալից է, որ օտար զավթիչների դեմ բարձրացված թուր կայծակին հաղթանակից հետո պատյան չի դրվում, այլ շարունակում է փայլատակել Դավիթի անմահ ժառանգ Մհերի ձեռքում՝ ընդդեմ ժողովրդի ներքին հարստահարիչների: Եվ դա արտահայտվում է ոչ միայն կղերականության ու հանդերձյալ կյանքի ժխտման, կնոջ պատվի ու իրավունքների պաշտպանության, թագավորներին սպանելու և նրանց փոխարեն ժողովրդի մարդկանց թագավոր դնելու նրա վարքագծում, այլև, ի դեմս աստծու և նրա հրեշտակների դեմ մղած կռվի, ֆեոդալական «չար աշխարհի» վրա կատարած գրոհների: Այդ գրոհները որոշակի ձայնակցում են գյուղացիական այն հզոր շարժումներին, որոնք սկսվելով VII դարի սկզբներից, շարունակվում են մինչև XI դարը, մինչև էպոսի ձևավորման ավարտը՝ պավլիկյան և թոնդրակյան անվան տակ: Բայց ինչպես պատմական իրականության մեջ, այնպես էլ էպոսում, սոցիալական պայքարը չի հաղթանակում: Ժողովրդի կրած պարտության և ժամանակավոր նահանջի փաստը անարձագանք չի մնում: Նրա գեղարվեստական մտածողության մեջ, առանձնապես էպոսում այն հանգեցնում է հերոսի հզոր ուժի թուլանալու անխուսափելիությանը՝ հրեշտակներից պարտվելուն ու քարաժայռի մեջ բանտարկվելուն: «Կատարյալ հաղթանակի ժամը դեռ չէր հասել և հերոս մարտիկները պետք է կործանվեին չար ուժերի ներգործումից»¹⁸: Բայց քարայրում նա անշարժության ու պասսիվ սպասողականության մեջ չէ: Տարին մեկ անգամ քարայրից դուրս է գալիս և ձին հեծած արշավում է դաշտերով, որպեսզի ստուգի, թե չի՞ ամրացել արդյոք հողը, չի՞ հզորացել ժողովուրդը, չի՞ հասել արդյոք հին աշխարհը խորտակելու և նորը կերտելու ժամը: Հասկանալի է, որ նա հավիտենապես չի մնալու քարայրում, այլ ի վերջո պետք է դուրս գա և խորտակի չար աշխարհը: Էպոսի շորրորդ ճյուղը հարազատորեն արտացոլում է ինչպես միջնադարյան գյուղացիական շարժումների բուն ոգին, նրանց անխուսափելի տարերայնությունը, նրանց վերելքն ու վայրէջքը, այնպես էլ մասնակիցների խոր հավատը վերջնական հաղթանակի նկատմամբ: Սրա մեջ է նրա պատմա-ճանաչողական նշանակությունն ու գեղարվեստական անգնահատելի արժեքը: Էպոսը կարելի է ու պետք է նաև հայ ժողովրդի սոցիալական պայքարի գեղարվեստական-վիպական տարեգրությունը համարել՝ ահա անուշադրության մատնված կամ շնկատված այն նոր կարևոր հատկանիշը, որ բերում էին Գ. Սրվանձտյանցի պատումից հետո հրատարակված պատումները:

Գ. Սրվանձտյանցի պատումը իր աներկբա արժանիքներով հանդերձ դեռևս չէր բացահայտում էպոսի, իբրև վիպական բացառիկ հուշարձանի, բոլոր կողմերը, մանավանդ ապագան, գալիքը վերարտադրելու նրա ներքին պոտենցիան: Գրառված ու հրատարակված նոր պատումները եկան լրացնելու այդ բացը: Էպոսի առարկան, իհարկե, որոշակի դարերում տեղի ունեցած խոշոր իրա-

¹⁸ Ակադեմիկոս Հ. Ա. Օրբելի, Սասունցի Դավիթ էպոսը, «Խորհրդային գրականություն», Երևան, 1939, № 8—9, էջ 19:

դարձություններն են: Բայց նա չի սահմանափակվում միայն դրանց պատկերումով: Կատարված պատմական դեպքերի հիման վրա, նա անցյալին անդրադառնալուց և այն ժամանակի հրատապ խնդիրներին ծառայեցնելուց բացի տալիս է նաև ապագան: Վ. Ի. Լենինը ժողովրդական բանահյուսության, այդ թվում և էպոսի, մեծագույն արժանիքներից մեկն էր համարում և այն, որ «այդ նյութի հիման վրա կարելի է գրել հրաշալի ուսումնասիրություն ժողովրդական ձգտումների ու սպասելիքների մասին»¹⁹: Ապագան պատկերելու ժողովրդական էպոսի այդ հատկությունը միանգամայն բնական է ու հասկանալի: Ազգային ու սոցիալական լծի տակ տառապող ու դրա դեմ պայքարի ելած ժողովուրդը պետք է մտածեր և մտածում է գալիքի մասին: Եվ մենք տեսնում ենք, որ նա գրեթե միշտ հստակ ու որոշակի պատկերում է այնպիսի գոյավիճակ, ուր տիրում է ստեղծագործ աշխատանքն ու առատությունը, ազատությունը, անկաշառ սերն ու միությունը, ժողովուրդների ջերմ բարեկամությունը: Գալիքի մարդուն նա ներկայացնում է ոչ թե մսրա մեղիքների, վերդոների, հայրենադավ եկեղեցականների, աշխատավորներին կեղեքող թագավորների ու իշխանների կերպարանքով, այլև ժողովրդի ու հայրենիքի մասին հոգացող ու ամբողջապես նրանց նվիրված Սանասարի, Բաղդասարի, Մեծ ու Փոքր Մհերների, Դավթի, Քեռի Թորոսի, Զենով Հովանի, Ծովինարի, Արմաղանի, Խանդութի ու դրական մյուս հերոսների կերպարանքով: Այս իմաստով էպոսը կյանքն ու մարդկանց ոչ միայն վերարտադրում է ինչպես որ կան, այլև ինչպես որ պետք է լինեն: Այսինքն՝ նրանց պատկերում է նաև ժողովրդի ցանկությունների ու ակնկալումների տեսանկյունից, նրա գաղափարական ու էսթետիկական իդեալի տեսանկյունից. «Ժողովրդական գրքի նպատակն է,— գրում է Ֆ. էնգելսը,— զվարճացնել գյուղացուն, երբ նա օրվա ծանր աշխատանքից վերադառնում է հոգնած: Զվարճացնել նրան, կայտառացնել, մոռացնել տալ նրան իր տաժանակիր աշխատանքը, նրա քարքարոտ դաշտը դարձնել բուրումնալից պարտեզ: Ժողովրդական գրքի նպատակն է արհեստավորի արհեստանոցը և տանջված ենթավարպետի խղճուկ շարդախը դարձնել պոեզիայի աշխարհ...»²⁰: Բայց ինչպե՞ս հասնել լավագույն կյանքի մասին երազանքների իրականացմանը, որն է դրա նախադրյալը: Այդ հարցերին պատասխան է տալիս էպոսի շորրորդ ճյուղը: Դրա նախադրյալը, ըստ ժողովրդի, ազգային ու սոցիալական ճնշման վերացումն է, արտաքին ու ներքին հարստահարիչների տիրապետության ոչնչացումը: Եվ ահա, եթե նա, ինչպես նկատեցինք վերը, էպոսի առաջին, երկրորդ և երրորդ ճյուղերում Թուր Կայծակին ուղղում է բոլոր ժամանակների մսրա մեղիքների դեմ, ապա շորրորդ ճյուղում՝ գերազանցապես ներքին հարստահարիչների՝ «չար աշխարհի» դեմ:

Այս ամենը իրենց հետ բերում են գլխավոր ու երկրորդական, դրական ու բացասական նոր կերպարներ, բազմացնում ու հարստացնում նրանց սիստեմը: Լերդեն հայտնի Աբամելիքի ու Սանասարի, Քեռի Թորոսի ու Դավթի, Խանդութի ու Փոքր Մհերի, Բաղդադի խալիֆի ու Խուլբաշու, ինչպես և մի քանի այլ անունների վրա ավելանում են Բաղդասարի ու Առյուծաձև Մհերի, Զենով Հովանի ու արտատեր պառավի, Գադիկ թագավորի ու նրա աղջիկ Ծովինարի,

¹⁹ Вл. Бонч-Бруевич, Ленин о поэзии, Набросок из воспоминания, «На литературном посту», М., 1931, т. 4.

²⁰ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. II, М., 1957, т. 59.

Քառասուն ճող ծամի ու Արմաղանի, Գորգիզի ու Գոհարի, Մսրա Մելիքի ու Կուղ Բադինի, Բաթմանա Բուղայի ու Բարը Ֆրենկի անունները և բազմաթիվ գործող անձինք, որոնց թիվը երկու հարյուրից անցնում է։ Հասկանալի է, որ այդ լոկ քանակ չէ։ Նրանցից յուրաքանչյուրը իր գործունեությամբ, ուրիշների հետ ունեցած կապով ու փոխհարաբերությամբ նոր գույն ու երանգ է տալիս էպոսին, նոր աշխարհ բացում այն լսողի կամ կարդացողի առաջ։ Բայց նրանք բոլորը չեն, որ երկրային են ու մարդկայնացված, բոլորը չեն, որ միջնադարյան են ու պատմականացված, բոլորը չեն, որ գեղարվեստական են ու ընդհանրացված։ Նրանց մեջ կան «հերոսներ», որոնք դեռևս գտնվում են կիսակոսմիկ վիճակում (պղնձե քաղաքի թագավոր, Աստղու Ցոլածին), կան հերոսներ, որոնք հանդես են գալիս գազանի կամ կես մարդու, կես գազանի կերպարանքով (Ջանփուլադ դե, Քուլնկի դե և բոլոր դեերը, որոնց մի մասը գրագետ է), կան այսպես կոչված «կուլտուրական հերոսներ» (Սանասար, Բաղդասար) և էպիկական կատարյալ կերպարներ։ Ճիշտ է նկատված, որ «այդ հերոսներն իրենց վրա և իրենց մեջ կրում են հարյուրավոր շերտավորումներ, որոնք գույացել են մարդկային հասարակության աճին ու զարգացմանը համընթաց, երբ մարդն սկսում էր պատկերացում կազմել բնության, նրա ուժերի և այդ բնության մեջ տեղի ունեցող պայքարի մասին»²¹։ Այս իմաստով էպոսի սյուժեի զարգացումը կարելի է նաև բնության ուժերի՝ իսկական մարդու վերամարմնավորվելու ընթացքը համարել, ուժեր, «որոնք մարդկային հասարակության պատմության արշալույսին սկսեցին ընդունել կենդանական կամ մարդկայնացված ձևեր։ Հերոսների յուրաքանչյուր հաջորդ սերունդը ավելի ու ավելի է մոտենում երկրին, ավելի ու ավելի է մոտենում երկրավոր մարդու կերպարանքին»²²։

Նոր պատումները ցույց տվեցին, որ մեր հերոսներին վերոհիշյալից բացի բնութագրական են նաև խոր պատմականությունը, ժողովրդին ծառայելու և ոչ մի պայմանով նրանից չկտրվելու անդիմադրելի ուժը, տիպականությունը, կենդանությունը, հուզականությունն ու ընդգծված ազգային բնավորությունը։ էպոսի անխտիր բոլոր հետազոտողները միաբերան պնդել են, որ «Սասունցի Դավիթ» պոեմը վառ կերպով պատկերում է հայ ժողովրդի հերոսական բնավորությունը»²³։ Ազգի արմատական շահերի հետ կապված ազգային այս հիմնական ու առաջատար հատկանիշին զուգընթաց՝ նրա մեջ մշակվել են նաև տառապանքներին ու փորձություններին դիմանալու և դիմադրելու հզոր կամք ու համառ բնավորություն, դժեր, որոնք հերոսականության հետ միասին առավել ամբողջական ու ցայտուն կերպով դրսևորվել են Սանասարի, Մեծ Մհերի և առանձնապես Դավիթի ու Փոքր Մհերի կերպարներում։ Վեպը բարձրացնող այս սյուժեյի մարմնավորում են Հայաստանը՝ հողագործական քրտնաջան աշխատանքի և խիզախ պայքարի երկիրը («Պրավգա», 1939, սեպտեմբերի 15)։ Պատմական պայմանների բերումով նրանք իրենց ստեղծող ժողովրդի նման գրեթե միշտ մի ձևերով կառուցել են, իսկ մյուսով՝ պաշտպանել այն։

Նոր պատումներն առավել խորացրին էպոսի հերոսների համապարփակ ընդգրկումն ու հավաքական ամբողջությունը, աներկբայելիորեն հավաստեցին,

21 Հ ո վ ս ե փ Օ Ր Բ Ե Լ Ի, Հայկական հերոսական էպոսը, Երևան, 1956, էջ 63։

22 Նույն տեղում, էջ 11։

23 «Խորհրդային գրականություն», 1939, № 3—9, էջ 190, Յանկա Կուպալայի ողջունի խոսքից։

որ նրանք «հրաշալի կերպով խտացնում են իրենց մեջ այն, ինչ այլ ղեկավարում ազգային խառնվածքում գտնվում է ցրված վիճակում... ազգը խտացված է նրանց մեջ առանձին կենդանի անձների կերպարանքով»²⁴։ Լինելով առանձին կերպարներ, նրանք, սակայն, միաժամանակ անմիջորեն ընդհանուրն են ներկայացնում, հանդես գալիս իրրե կոնկրետ վանհատականություն։ Ահա թե ինչու, երբ ասում ենք Սասունցի Դավիթ՝ հասկանում ենք հայ ժողովուրդ, ճիշտ այնպես, ինչպես երբ ասում ենք Աբիլլեա՝ հասկանում ենք հույն ժողովուրդ, երբ ասում ենք Իլյա Մուրոմեց՝ հասկանում ենք ռուս ժողովուրդ, երբ ասում ենք Մարկո Կրալեիչ՝ հարավսլավական ժողովուրդ և այլն։

Վիպական-գեղարվեստական մտածողությանը հատուկ ընդհանուրի և մասնակիի փոխադարձ կապի այդ դիալեկտիկան առկա է նաև բացասական կերպարների կերտման մեջ։ Այլ կերպ ասած, նույն սկզբունքով են ամբողջացված նաև Բաղդադի խալիֆը, Կուզ Բաղինը, Բաթմանա Բուղան, Բարբ Ֆրենկը, մանավանդ Մսրա Մելիքը։ Սա Դավթի հակապատկերն է՝ թե՛ իրրե ջարդարարների խտացում և թե՛ իրրե անհատականություն։ Սա բացարձակապես ոչ մի դրական, մարդկային արժանավայել գիծ չունի։ Սպանելու, կոդոպտելու և իշխելու անհաղ ծարավը նրան անսահմանորեն հեռացրել է մարդուց, հակադրել նրան։ Նա պատմական բոլոր ժամանակների արտաքին հարձականքների ու զավթիչների տիպիկ ներկայացուցիչն է, նրանց գեղարվեստական ընդհանրացումը։ Նրան կարելի է տեսնել Հայաստանը հրի ու սրի մատնող Սասանյան Պարսկաստանի տիրակալներ Շապուհների և Հազկերտ II-ի (II—V դդ.), արաբական խալիֆների (VII—X դդ.), սելջուկյան զորավարներ ու սուլթաններ Ալփ-Արսլանի, սրա որդի Դուղուչի, Մելիք Շահի և Խուբեն էդդիների (XI—XIII դդ.), աշխարհակուլ Չինգիզ խանի (XIII դ.), Լենկթեմուրի (XIV դ.), Շահ Աբասի (XVII դ.), նադիր Շահի (XVIII դ.) և արյունակզակ Սուլթան Համիդի (XIX դ.) կերպարներում։ Ասիական ղեկավարներ՝ ժողովուրդների նկատմամբ տածած թունոտ ատելություններ, կոդոպտելու և ստրկացնելու անհաղ ծարավով, վայրագ կամայականություններ ու զրանցից ծագող անասնական վախով ի դեմս Մսրա Մելիքի գտել է իր ամբողջական ու խոր արտահայտությունը։

Գ. Սրվանձտյանցի դրաման մեջ արդեն որոշակի գծագրվել էին էպիկական պոետիկայի սահմանները, նրա արտահայտչական ու պատկերավորման միջոցների տեսականներն ու ֆունկցիաները։ Պատումների հետագա հրապարակումները, ինչպես որ պետք էր սպասել, խորացրին, ամբողջացրին եղածը և էպիկական պոետիկան հարստացրին նոր բաղադրամասերով։ Դրանց ֆունկցիաների և ընդհանրապես էպոսի լեզվի ու ոճի քննությունը դուրս է մեր ներպատկից, այստեղ ցանկանում ենք նշել միայն, որ առանց էպիկական պոետիկայի էպոսը փակ երգահոնի նման լուռ է ու անկյանը։ Եվ ինչպես վերջինս կենդանանում է, երաժիշտ վարպետի հրաշագործ մատների շնորհիվ, այնպես էլ էպոսը կյանք է ստանում արտահայտչական ու պատկերավորման նույնքան հրաշագործ միջոցների վարպետ գործադրման միջոցով։

Ավելորդ չենք համարում նկատել, որ պատումներից յուրաքանչյուրը մյուսներին նմանվելով հանդերձ՝ տարբերվում է, և հենց դրանով էլ, գրեթե միշտ, մի նոր մեծ կամ փոքր հատվածով, մի նոր նախադասությամբ, մի տո-

24 Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, էջ 252։

դով, բառով, դարձվածքով, ոճով կամ կոմպոզիցիոն առանձնահատկությամբ հնարավորություն ընձեռում նոր տեսագծով նայելու պատկերվող իրականությանը, նորովի գնահատելու այն: Այս առումով որքան շատ է ստեղծագործության պատումների քանակը, այնքան մեծ է նրա ընդգրկումը, այնքան հարուստ է նրա բովանդակությունը, այնքան կատարյալ է այն: Ուստի անհնար է մի պատումով ըստ ամենայնի և ըստ էության բացահայտել նրա գաղափարների խորությունն ու գեղարվեստական ձևերի բաղմազանությունը: Տվյալ հյուսվածքի բոլոր պատումները միաշն կարող են բավարար պատասխան տալ նրանում բարձրացված հարցերին և գիտական հետազոտության հիմք ու առարկա դառնալ: Այստեղից էլ նոր պատումների հավաքման անհրաժեշտությունը, իսկական պատումները կեղծ պատումներից տարբերելու և վերջիններս մերժելու կարողությունը:

Բոլոր իսկական պատումները, որպես կանոն, ձիշտ են արտացոլում օտար հարստահարիչների դեմ ժողովրդի մղած դարավոր պայքարը, նրա պատմական զարգացման ընթացքը, հարուստ կենսափորձը, աշխարհըմբռնումը, նրա իդեալները, նրա հոգեբանությունը և այդ բոլորը մարմնավորող հերոսներին: Եթե դրանց ավելացնենք երևույթների լայն ընդգրկումը, գլխավոր հերոսի կերպարում ազգային բնավորությունը և ազգը ներկայացնելու յուրահատկությունը, ինչպես նաև գեղարվեստական ընդհանրացումների խորությունը, ապա պարզ կդառնա, որ առանց գաղափարական առաջավոր բովանդակության ու գեղարվեստական կատարելության չկա և չի կարող լավ պատում լինել:

էպոսի ճշմարիտ պատումի համար այնուհետև կենսականորեն անհրաժեշտ է այն հավատը, որ ունի ասացողը նրանում պատկերվող կյանքի ու հերոսների նկատմամբ: Առանց այդ հավատի, որը երբեմն կրոնական երկյուղածության է հասնում, վերանում է էպոսի տրագիցիոն փոխանցման գործունը՝ տեղի տալով քմահաճ վերարտադրումների, անշնորհք վարիացիաների և անզամ աղճատումների: Ի պատիվ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի ասացողների մեծագույն մասի պետք է ասել, որ նրանք լինելով անգրագետ, բայց տաղանդավոր ու ավանդապահ մարդիկ, ոչ մի կեղծ շեշտ չեն հանդուրժել իրենց պատումների մեջ, ինքնահնար ու շինծու միջադեպերով չեն աղավաղել լսածը, այլ վերարտադրել են այնպես, ինչպես որ հասել է իրենց: Եվ դա գերազանցապես այն պատճառով, որ բոլորն էլ խորապես հավատացել են իրենց պատումին, էպոսի ֆանտաստիկ, հիպերբոլիկ իրադարձություններով հարուստ աշխարհին ու մարդկանց: Այդ հավատը խարսխված է նրանց առասպելական մտածողության վրա, որը էպոսի պահպանման ու անաղարտ փոխանցման կարևոր նախադրյալներից մեկն է:

Մեր էպոսի լավագույն պատումների հատկանիշների թվարկումը կարելի է շարունակել, բայց ամփոփելով մեր խոսքը կարող ենք ասել, որ նրանք օժտված են ֆուլկլորում ստեղծագործական պրոցեսի գլխավոր առանձնահատկությամբ՝ կոլեկտիվությամբ, որտեղ աշխարհայացքային, հոգեբանական-անհատական գծերը, որպես կանոն, ետ են մղվում, և առաջնայինն ու իշխողը դառնում է ընդհանուր աշխարհայեցողության, ընդհանուր հոգեբանության արտահայտությունը: Միայն ընդհանուր կնիքն ունեցող պատումներն են ամբողջական ու խորն արտացոլում էպոսի առաջավոր գաղափարախոսությունն ու գեղարվեստական ձևերի բաղմազանությունը, դրանով իսկ, ավելի ու ավելի մոտենում նրա սկզբնական հորինվածքին, նրա կոլեկտիվությանը: Ստեղծա-

գործական պրոցեսի այս գլխավոր առանձնահատկության շնորհիվ մեր ասացողները այնքան հարազատ ու բնական են ներկայացնում էպիկական անցյալը, իրենց պարզ ու հասարակ պատմությամբ այնպես են շիկացնում մեր հոգին, որ մենք ակամա վերանում ենք պայմանականությունից և հաղորդակից դառնում իրական մի հրաշքի: Այդպես են բոլոր խորապես գեղարվեստական-վիպական ստեղծագործությունները, արվեստի կախարդանքին ենթարկված կյանքի բոլոր բնագավառները:

ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО ЭПОСОВЕДЕНИЯ

Доктор филологич. наук Г. А. ГРИГОРЯН

(Резюме)

«Давид Сасунский» своими корнями восходит к далекой древности, но окончательное формирование его относится к IX—X вв. Однако этот очевидный факт, засвидетельствованный во всех дошедших до нас вариантах эпоса, не был упомянут ни в одной историографической работе IX в. и последующих веков. Наиболее ранним сведением, ставшим известным лишь в последнее время и относящимся к XVI в., мы обязаны двум португальским путешественникам.

Запись первого варианта эпоса (1873 г.) и его публикация (1874 г.) осуществлены основоположником армянского эпосоведения и фольклористики Гарегином Срванцтяном. Открытый им вариант представляет собой блестящий художественный образец эпического произведения, настоящий эпос в подлиннике. Глубокое обобщение и широкий охват исторической действительности отличают его от сказки. Всецело основываясь на национальной почве с определенными мифологическими элементами, он при всей своей всеобъемлющей широте и синтетичности остается глубоко историческим и героическим.

В 1873—1936 гг. собираются и публикуются более 50 вариантов «Сасна црер», перензданных в 1936, 1944, 1955 гг., в трех томах, под редакцией академика М. Абегамяна, при сотрудничестве К. Мелик-Оганджяна.

В 1968 г. нами был записан новый вариант, опубликованный в 1969 г. За 5—6 последующих лет нами записано более двадцати вариантов.