

Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր, ժողովածու: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.,
Երևան, 1984, 428 էջ:

ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտի հին գրականության բաժնի աշխա-
տակիցները գիտական շրջանառության մեջ են
գրել «Հայ միջնադարյան գրականության ժան-
րեր» կոլեկտիվ ուսումնասիրությունը: Գիտական
խնդրի դիտարկման ամեն մի սկիզբ ելակետա-
յին սկզբունքների ճշտման, նյութի հաղթահար-
ման անխուսափելի բարդությունների հետ է
կապված: Եթե հայ գրականագիտությունը որոշ
իմաստով հաղթահարել է ուսումնասիրվող ա-
ռարկայի պատմաբանասիրական ասպեկտները,
ապա նույնը չի կարելի ասել տեսական խնդրի
մեթոդաբանության մշակման մասին: Հին գրա-
կանության տեսության հարցերի ուսումնասիրու-
թյունը մեզանում նոր է սկսվել և նրա խոստում-
նալից առաջնեկը այս ժողովածուն է: Ամեն մի
կոլեկտիվ ժողովածու ստեղծելն իր ղեկավարու-
թյուններն ունի. հարկավոր է մշակել հարցերի
ուսումնասիրության միասնական հայացք այն
հաշվով, որ շտրոֆի պրոբլեմի ելակետային
միակենտրոնությունը:

Առաջադրվող խնդրի ամբողջականության պա-
հանջը նախ և առաջ ժանրային բոլոր տիպերի
առանձնացումն ու ընդգրկումն է: Երբևէ առաջին
փորձը— գրված է ժողովածուի առաջաբա-
նում,— սույն աշխատությունը նպատակ չի հե-
տապնդում ընդգրկելու հայ միջնադարյան գրա-
կանության բոլոր ժանրերը, այլ միայն համե-
մատաբար լայն կիրառություն գտած այն ժան-
րերը, որոնց կոնկրետ դասերումների գրական
կամ գեղարվեստական նշանակությունը ազգային
գրականության պատմության մեջ աներկրային
է: Միջնադարյան ժանրային համակարգը են-
թադրում է գրականության երեք հիմնական մա-
կարդակ՝ կրոնա-արարողական, գեղարվեստական
և գիտական: Միևնույն հուշարձանում անտրոհելի
կապերով տեղակայված են տարաբնույթ շեր-
տեր, որոնք բազմանշանակ են դարձնում երկի
գործառական դերը: Վերջիններս ցանկացած ստեղ-
ծագործություն, թեկուզ հենց Նիդհեի պատմու-
թյունը: Հարց է առաջանում՝ դա պատմագրա-

կա՞ն երկ է, թե՞ պատմագեղարվեստական ար-
ձակ: Ե՛վ այս է, և՛ այն: Ժանրային միևնույն
համակարգի մեջ վերջինիս մտցնելը անիմաստ
կլինի, որովհետև V դարի մտածողության պատ-
մականորեն ձևավորված համակցական որակը
մեխանիկորեն կհարմարեցնենք մեր նորոյա
ըմբռնմանը: Մի բան կարելի է անել, այն էլ
ժանրի ամբողջականությունը տրոհելու հաշվին.
երկի գեղարվեստական-պատկերային նշանակու-
թյուն ունեցող շերտերը առանձնացնել, պատ-
մագիտականից, որ անիմաստ բան է: Նույնը կա-
րելի է ասել Հոգեոր տաղերի, դիդակտիկ-ու-
սուցողական պոեմների, վարքերի ու վկայաբա-
նական հուշարձանների մասին, որոնք գործա-
բական երկմղվածությունը աներկրային է: Ահա
ինչու բովանդակային և նառուցվածքային (սին-
կրետիկ) համակարգ ունեցող հայ միջնադարյան
ժանրերը քննելիս ուսումնասիրողները ուշադրու-
թյուն են դարձրել վերջիններիս երկորակությա-
նը: Իհարկե, ունենք նաև ժանրային մարդու տի-
պեր, ասենք՝ հայրենը, առակը, որոշ բացա-
ռությամբ՝ ողբ-պոեմները, իրենց համադրական
գործառությունից օտարված կաֆաները, ուշ շր-
ջանի տաղերգությունը (բանաստեղծությունը) և
այլն:

Այստեղ ուշադրություն դարձնենք հետևյալ օ-
րինաչափության վրա. գրականության: Կարգաց-
ման շղթայի մեջ ժանրը մշտապես հակված է
եղել ղեպի զուտ գեղարվեստական մակարդակը,
կամաց-կամաց նա հեռացել է իր արարողական
ու կատարողական գործառությունից (տաղերգու-
թյան մեջ նկատի ունենք նաև երաժշտությունից
առանձնանալը) և հանդես եկել որպես զուտ գե-
ղարվեստական որակ: Ժամանակի ընթացքում իր
հերթին տրոհվել է պաշտամունքային նշանակու-
թյուն ունեցող Հոգեոր երգի արարողական իրա-
ցումի եռամիասնության (երգ—կատարող—ուն-
կընդիր) պայմանը: Այս շարժման ընթացքում
գնալով առանձնանում ու ընդգծվում է նաև հե-
ղինակի եսը, անհատականությունը՝ ոճի պաշ-
տոնական որակից հեղինակային մակարդակին.

անցնելու: Հանապարհով, նվաճող ու փոխարինող շարունակվել է, բնականաբար, դրականություններն երկու որակներն էլ կողք-կողքի դրսևանել են:

Անդրադառնալով կոնկրետ ուսումնասիրություններին՝ տեսնենք, թե հեղինակներից յուրաքանչյուրը ինչ չափով է կարողացել իրացնել ժողովածուի միասնական և իր առջև դրված կոնկրետ խնդիրները:

Աշխատությունը սկսվում է անվանի գրականագետ Մարիա Ավդալյանի «Հայ պատմագրության ժանրային մի քանի առանձնահատկությունները» ուսումնասիրությամբ, որ ցավոք հեղինակի վերջին աշխատանքը եղավ: Ուսումնասիրության վերնագիրն արդեն իսկ խոսում է այն մասին, որ հեղինակի խնդիրը ժանրի համակողմանի քննությունը չի եղել: Նա ուշադրություն է դարձրել պատմագրության առանցքային մի քանի հատկանիշների վրա: Ավդալյանը հենց սկզբից առանձնացնում է հայ գրականությունն և հայ պատմագրությունն՝ հասկացությունները, ցույց տալու համար այն օրինաչափությունը, որ ժանրը հնում համարական բնույթ ուներ: «Պատմագրությունը, — նկատում է նա, — հայ միջնադարյան ստանդարտություն մեջ, ունենալով գիտական որոշակի բովանդակություն և հատկանիշներ, միաժամանակ կազմում է գեղարվեստական գրականության անբաժանելի մասը: Հիշենք, որ հարցի ամբողջական քննությանը հեղինակը անդրադարձել է իր «Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը» (Երևան, 1971) արժեքավոր աշխատության մեջ:

Ենթադրյալ ժանրի անվանման բառիմաստային նշանակությունից, Ավդալյանը իրավացիորեն բնորոշում է այն օրինաչափությունը, որ պատմագրական հուշարձանը անցյալի դեպքերն ու դեմքերը ներկայացնելիս համառոտում է մերածոդության գիտական և գեղարվեստական որակները: Ընդ որում՝ գեղարվեստականությունը ամենեին չի հակասում երկի հավաստիությանը, այլ «նայատուր» է նրա բարոյական նկարագրությանը: Ժանրային ենթատեմաները տարածվում են հատկանիշային շորս խմբավորումների մեջ՝ ընդհանրական, դրվագային, տարածքային և ժամանակագրություններ:

Կարևոր հարց է պատմագրության ճանաչողականության բնույթը, որին հատուկ ուշադրություն է դարձնում Ավդալյանը: Պատմագրությունը պատմիչի ոչ միայն բարոյական, նաև նյութական ստորուն է, այլև երկի հղացման մասնակիցը, նրա ժամանակագրական ու թեմատիկ ընդգրկման,

ստեղծվելիք գործի բարոյական ու գաղափարական միտվածության կողմնորոշիչ ուժերից մեկը: Պատմիչը — մեկնեալ հարաբերությունը՝ հեղհույժում է տեսնել հեղինակի շրջահայեցությունը: Դա հատկապես լավ է երևում, երբ համեմատում ենք պատմագրության պահանջը և պատմիչի իրացման արդյունքը: Որպես օրինակ՝ խնդիրների արժարժան սահմանների մեջ պատմիչի ընդգրկման շրջանակները ավելի լայն են, քան պատմագրության պահանջն է:

Ժանրի ընդհանրական յուրահատկությունը դիտարկելիս Ավդալյանը ուշադրություն է դարձնում նրա կերպավորման սկզբունքներին և կառուցվածքային տիպաբանությանը: Ճիշտ է նկատված ներգրավվող կերպարների օտոցիտական ստատուսի աստիճանավորման (գրողացիայի) ընդհանրականությունը: Բայց ահա չի կարելի համաձայնել ուսումնասիրողի այն ձևավակրական հետ, թե պատմագրական երկը պարտադիր կառուցվածք չի պահանջում և որ այս բարցում հայ պատմիչը անկաշակն է: Համարաբար հեղինակը նկատի է ունեցել ժանրի արտաքին ձևերը, այլ ոչ կառուցվածքային հատկանիշների բովանդակային միասնությունը: Եթե մենք այս տեսանկյունից նայենք խնդրին, կրկնենք ժանրի կառուցվածքային միասնության զգացողությունը, ժանրը կօտարվի ինքն իրենից և կշքանա որպես այդպիսին: Հիշենք, որ ոչ մի վեպ, կամ ցանկացած սեռի ցանկացած ժանր իր արտաքին կառուցվածքներով չի կրկնում մյուսին, բայց կառուցվածքի ներքին բովանդակությամբ ենթարկված է ժանրի հիմնականության օրենքներին: Հիշենք նաև, որ ձևի ու բովանդակության միասնությունը պայմանավորված է գրական երկի կենդանի օրգանիզմի ներքին հարաբերությունների ոլորտով:

Վկայաբաժնության և վաճառքի ժանրերը, որ քննության առնվող ժողովածուում գտել են իրենց շրջահայաց ուսումնասիրողին, սրբախոսական գրականության ուշադրավ երևույթներից են: Սագումնաբանությամբ սրանք նախորդել են պատմագրությանը: Մեր կարծիքով ինչ-որ տեղ խախտված է ժողովածուում ժանրերի ուսումնասիրության հաջորդականության կարևոր պայմանը: Եթե որպես գիտական սկզբունք նախապես ընդունում ենք ժանրերի ծագումնաբանության, նրանց շարժման ու գոյաձևերի փոխադարձավորվածության պատմականությունը, ապա ժողովածուն պետք է սկսվեր Քնարիկ Տեր-Պավլյանի սույն ուսումնասիրությամբ: Վկայաբանությունները, վարքերը, ինչպես նաև առանձին պատմական դեպքերի ու դեմքերի մասին դրվագային պատմությունները հետագայում դառնում են այն ակունքներից մեկը, ինչից սնունդ է առնում պատմագրությունը: Սրանք սեղմվում են:

իրենց նկարագրական ծավալների մեջ, վերաճում բնութագրական փաստի և դառնում պատմագրական երկի սյուժետային կառույցի օղակներին մեկը:

Հիշենք թեկուղ միայն Կորյունի «Վարքը», ապա խորհնացու և Փավստոսի պատմությունները. որոնցում Մաշտոցի անձն ու գործը յուրաքանչյուր հեղինակի մոտ յուրովի է գրանցվել: Պատմագրությունն ըստ էության համագրական ժանր է, ուստի և արդյունք է, այլ ոչ թե սկիզբ: Ըստ ուսումնասիրության հեղինակի սրբախոսական երկերը ծնունդ են առել քրիստոնեական կրոնի հետ մեկտեղ է իրենց կրոնական մղվածությամբ հանդերձ սերտ կապի մեջ են եղել երկրի հոգևոր ու քաղաքական կյանքի հետ: Ե՛վ վարքը, և՛ վկայաբանությունը իրենց գեղարվեստական արտահայտչաձևերը վերցրել են միևնույն դինամիզմից, սակայն յուրաքանչյուրը՝ յուրովի: Ահա այս տեսանկյունից ելնելով Ք. Տեր-Դավթյանը հիշյալ ժանրերը դիտում է կողք-կողքի, բայց և առանձին-առանձին՝ նկատի ունենալով նրանց գործառական նշանակության և կառուցվածքային յուրահատկությունների ընդհանրություններն ու տարբերությունները: Նույն տիպաբանական սահմանման մեջ, որ ձևակերպման իմաստով այնքան էլ հստակ չէ, հեղինակը տարբերակում է նրանց կառուցվածքային կերպը՝ հիմք ունենալով հերոսի կյանքի ընդգրկման սկզբնականները: Երկու դեպքում էլ վարքի և վկայաբանության հերոսները իդեալականացված են, բայց տարբեր միջոցներով: Վկայաբանության մեջ ընդգծված է կերպարի հերոսականությունը, ժողովրդականությունը: Վարքի ժանրը քննելիս Տեր-Դավթյանը ուշադրություն է դարձնում նրա առաջաբանի կառուցվածքային յուրահատկությունները: Ոչ շրջանի վարքագրության ամենաբնորոշ կողմը նա համարում է վարքերի հիշատակարանային բնույթը, ուր կարևոր դեր է հատկացվում հեղինակին որպես վարքի գլխավոր և գործող անձերից մեկի:

Ավղալբեզյանի և Տեր-Դավթյանի ուսումնասիրություններով ավարտվում է միջնադարյան արձակի ժանրային տեսակների քննությունը, որոնցով, ինչպես արդեն նկատել ենք, չի սպառվում արձակի ժանրային տիպերի ամբողջությունը:

Քնարական սեռի ժանրերի քննությունը սկսվում է Արմենուհի Արդարյանի «Հիմնեցողության ժանրը» ուսումնասիրությամբ:

Հիմնեցողությունը, պաշտամունքային քնարերգության բաղկացուցիչ ժանրերից մեկը, մեզանում շատ ավելի ուսումնասիրվել է արարողական գործառության պլանով: Ահա ինչու հեղինակը ժանրի քննության ընթացքում իր ուշադրությունը հիմնականում բեռնել է նրա գեղագիտական հատկանիշների վրա: «Հիմնեցողության

մեջ» նկատում է Արգարյանը: Բանաստեղծը ոչ թե անհատական-անձնական ապրումների ու հույզերի արտահայտիչ է, այլ «համայնքային անհատականության» ներկայացուցիչ և բոլոր հավատացյալներին հատուկ համընդհանուր համայնական ապրումների արձագանքիչ: Ժանրի տեմաթիկաբանական սահմանները ճշտելիս նա առանձնացնում է անվանակարգի մեջ մտնող տիպերը (երգ, օրհներգություն, հոգևոր երգ, սաղմոս, ներբողյան և այլն), տալիս վերջիններս ասորական, եբրայական, սլավոնական համարժեքներ: Այս ամենը նա դիտում է պաշտամունքային քնարերգության լայն ֆոնի վրա՝ քնարերգության սեռի ընդհանրական օրինաչափությունները նկատի ունենալով: Սրբախոսական գրականության մեջ, հիմնեցողության հետ միասին, նույնրան կարևոր տեղ է գրավում ներբողը: Ունենալով սեռային և գործառական հատկանիշների ընդհանրություններ, սրանք այնուամենայնիվ իրարից տարբերվում են: Ահա ինչու հիմնեցողության ժանրային անվանակարգին անդրադառնալիս Արգարյանը, հիշատակելով ներբողյանը, թողնում է այն որպես ուսումնասիրության առանձին հարց: Խնդրի մանրամասն քննությունը իրականացրել է գրականագետ Արշալույս Ղահինյանը իր «Ներբողը հայ հին գրականության մեջ» ուշագրավ ուսումնասիրությամբ: Նկատի ունենալով ժողովածուի ծրագրային պահանջը, նա հենց սկզբում տալիս է ժանրի ծագման ու զարգացման պատմությունը, ըստ ամենայնի անդրադառնում այն հեղինակների աշխատանքներին (Թեոն Ալեքսանդրացի, Խաչատուր Էրզրումցի, Աղոնց, Դարագաշյան և ուրիշներ), որոնք քրիստոնեության են առել ժանրը, տարբերակել ու դասակարգել նրա տիպերը: Ղահինյանին նույնպես հետաքրքրել է հարցի գրականագիտական կողմը: Մինք այն կարծիքին չենք, թե գիտությունը բիշ է անդրադարձել ժանրի տեսությանը, թեև հեղինակը հակառակն է պնդում: Իր թվարկած օտար և հայ հեղինակների կողքին հատկապես կարելի է ավելացնել Դ. Լիխաշովին և Ս. Ավերինցևին՝ նկատի ունենալով վերջիններիս այն աշխատանքները, որոնք վերաբերում են ռուս հին և բյուզանդական վաղ շրջանի գրականության պոետիկային: Հարկ է ավելացնել նաև Մ. Դասպարովի՝ հույն անտիկ գրականությանը նվիրված ուսումնասիրությունը: Սակայն ուղում ենք ընդգծել Արշալույս Ղահինյանի կարևոր մի եղրականությունը, որ տվյալ դեպքում սկզբունքային նշանակություն ունի: Սրբախոսական բնույթի գրականությանը անդրադարձող մեր հեղինակները ընդգծում են հայ հոգևոր գրականության վրա ասորաբյուզանդական ազդեցության իրատես, որին առարկելը սխալ կլինի: Բայց եթե նրանք իրավացիորեն ընդունում են, որ քրիստոնեական

շուտանի ասորական կամ րյուդանդական այս տիպի դրականության ժանրերի լինելության գործում կարևոր դեր է խաղացել իրենց անտիկ դրականությունը, ինչու՞ չենք կարող մտածել, որ նույն սրինդափությունը գործել է նաև մեր գրականության դարդացման շրջափուլ մեջ: Մենք ունենցել ենք Հեթանոսական շրջանից եկող պոետական ինքնատիպ մտածողության ավանդույթ, որը և Հակայական դեր է խաղացել կարճ ժամանակամիջոցում աղղային դիմագիծ ունեցող ժանրեր ստեղծելու գործում: Եվ Ղադիկյանը այս պարթև միանգամայն ճիշտ է: Հիշյալ ուսումնասիրության թվում առիթով ուղում եմ նկատել մի այսպիսի բերացում, որ առանձին բացառություններով վերարժեքում է ժողովածուի ուրիշ հեղինակների ևս: Պետք էր ավելի շատ ուշադրություն դարձնել ժանրի կառուցվածքային առանձնահատկությունների վրա, քան, ասենք՝ բունասիրական փաստարկների կամ բովանդակային երևույթների: Ժանրի դեմքը բովանդակությամբ պարտադրված ձևի մեջ է երևում: Ժանրը երկի բովանդակության շարժման ներկայացումը ևս մեծապես կառուցված է:

Ժանրի հստակ տարրերակման ամենածանր բնոր բաժին է ընկել «Տաղերգության ժանրեր» ուսումնասիրության հեղինակ Վարդգես Զեքույանին: Ըստ ևրևույթի ժողովածու կազմողները նախապես շեն ճշտել տաղի ժանրային հստակ սահմանները: Թերևս, ավանդույթի ուժը ապակողմնորոշող դեր է խաղացել, և տաղը, որ սեռի դործառություն ունի, ըմբռնվել է որպես ժանր: Ներսիսյանը ընդունում է դա. «Տաղը,— գրում է նա,— իր բովանդակությամբ նույնական է շշուփածո կամ որթմիկ կազմակերպվածությամբ օժտված սանդղադործությունն ըմբռնման հետ և իրականագիտական հասկացություն չի մղանում ժանր կատեգորիայի մեջ: Ներսիսյանը նուրբ ու շահական դիտարկումներ է անում տաղերգության տեսակներ, բայց ոչ ժանրերի ներքին գծերը առանձնացնելու ուղղությամբ: Միջնադարյան մեր բանաստեղծները, սկսած Նարեկացուց, իրենց չափածո գործերը վերնագրել են «տաղ», ավելի ճիշտ՝ տաղ այսինչ բանի մասին, որ տրվել էր զեպում սկզբունքային նշանակություն ունի: Նախ պիտի ընդունել, որ մեր նախնիները տաղը ըմբռնել են որպես սեռ, ինչպես այսօր բանաստեղծությունը մենք նույնպես դիտում ենք որպես աղյուսիկ: Մեզ համար այսօր շատ հստակ են բանաստեղծության կամ քնարերգության սեռ և ժանրեր հասկացությունները: Այսօր էլ բանաստեղծության բոլոր տիպերը շեն, որ ձևով են բերել իրենց ժանրային կամ ձևային անվանակոչումները: Բանաստեղծության հակայական մասը դեռ այսօր էլ զրկված է իր սեփական ժանրի կամ ձևի անուն ունենալու իրավունքից և շատ

անգիտ դուստնում է անանուն վիճակով. կամ սյարզապես հանդես է գալիս բանաստեղծություն անվամբ: Գիտական դասակարգման ընթացքում այս անանուն (վերնագրով թե անվերնագիր) բանաստեղծությունները շարակարգվում են ըստ իրենց թեմատիկայի (սոցիալական, սիրային, խոհական և այլն) կամ էլ պարզապես կրում են այս սեռի անունը, որից ծագել են. ժանրային պաշտոնական տարրերակում չունեցող բոլոր չափածո գործերը հանդես են գալիս սեռի ընդհանրական անվանակոչմամբ: Նույն բանը միջնադարում կատարվել է տաղերգության կամ ավելի ճիշտ է ասել՝ տաղի հետ: Այս պարզեցող հատկապես սկսվել է բանաստեղծության աշխարհիկացման ընթացքում, երբ հեղինակի նա-ը առանձնացել է սոցիալական կամ հոգեոր համայնքի եզրից: Գնալով ստեղծվել են բանաստեղծական ձևերի բազմաթիվ ու ինքնանկախ որակներ, որոնք անվանակոչելը հնարավոր և պարտադիր չի եղել:

Այսպիսով՝ չկա տաղի (բանաստեղծության) ժանր, այն բոլոր դեպքերում սեռի ըմբռնումն է: Ահա ինչու ժողովածուի առաջաբանում պետք է որ խոսվեր սեռի հետ կապվող այս երևույթների մասին: Պատահական չէ, որ սույն հոդվածում համարյա չի խոսվում տաղի ժանրային կառուցվածքների մասին, չեն առանձնացվում նրանց հատկանիշային կողմերը, իսկ եթե խոսվում է, ապա ասվածը նույն հաջողությամբ կարելի է մերագրել առանձնացված մյուս չափածո ժանրերին: Պատահական չէ նաև, որ Արզաբանյան իր ուսումնասիրության մեջ հենց սկզբից նկատել է, թե ժանրավորումների համակարգը աչքի է ընկնում անունների ծալրանիղ շփոթումով, միևնույն գրական տեքստը կարող է նշանակվել մի քանի անուններով և ընդհանրապես՝ այլևայլ կառուցվածք ու բնույթ ունեցող տարրեր տեքստեր կարող են կրել միևնույն տերմինը:

Հայ միջնադարյան գրականության մեջ լայն տարածում գտած ժանրերից է «ղիգալիտիկ կամ ուսուցողական պոեմը», որի գործառական ու թեմատիկ առանձնահատկությունների քննությանը անդրադարձել է Արշակ Մաղոյանը: Այս ժանրի քննությունը տեսության առումով ըստ էության բարդ խնդիր չէ: Ժանրը իր նպատակադրությամբ և կառուցվածքով միագիծ է, ուստի ուսումնասիրողի խնդիրը սահմանափակվում է ժանրի գործառության, նրա թեմատիկ ստորաբաժանների, ծագման ու զարգացման պատմության մեկնությանը: Գեղարվեստականությունը, Հեգելի պնդմամբ, նմանատիպ գրականության մեջ սուսկ արտաքին միջոց է հեղինակի դատողությունները (բարոյականության, երկրագործության, տիեզերագիտության, աստվածաբանության և այլնի մասին) ունկնդրին, սերտող աշակերտին, ընթերցող-

դին չեղած ու հաճելի ձևով մատուցելու համար՝ Զափածո խոսքի հանգամանքը հեշտացնում է անդիր սովորելը: Զափածո սերտորը իրավունք չունի (է սա է պայմանը): շեղվելու նրա տեքստային սահմաններից և մեկնարանություններից, չայն պլանով՝ գաղափարական պահանջներից: Ժանրը իր ընդլայնումը նաև արարողական է, ինչին Մադոյանը չի անդրադարձել: Ժանրի հին ու նոր գեղանկները միշտ էլ ուղադրություն են դարձրել նրա գործնական իրացման ձևին, որ ուսուցչից և աշակերտից պահանջում է ունկնդրելու, մատուցելու և արտաբերելու որոշակի ձիրք ու մտասեռում:

Արմենուհի Սրապյանի «Առակ և զրույց» ուսումնասիրությունը ժողովածուում աչքի է ընկնում իր կատարման մեթոդով և ձևով: Առակը և զրույցը հայ և համաշխարհային փոքր արձակի հնագույն ժանրերից են: Ինչպես հնում, այնպես էլ մեր ժամանակներում այս ժանրի ուսումնասիրությունը մշտապես եղել է ուսումնասիրողների ուղադրություն: Սա Սրապյանի համար մի կողմից լավ է եղել, մյուս կողմից էլ՝ դժվար, որովհետև հարցի տեսական և անընդմեջ քննությունը իր հետ բերել է կարծիքների բազմազանություն, հետևաբար և հակասականություն: Ոչո՞նց հաղթահարումն ու ընդհանրացումն այնքան էլ հեշտ գործ չէ: Գոհունակությամբ պիտի նշենք, որ գրականագետը իր առջև դրված պրոբլեմի լուծումը իրացրել է լիարժեք մակարդակով: Դրվատելին այն է, որ հեղինակն անսխալ է կիրառում գրականության տեսության այն հին ու նոր միջոցները, որոնք կարող են դրական երևույթը բացահայտել իր գործառական և տեսական ամբողջության մեջ: Ժանրի և նրա ենթակերպի (խրատ, հանելուկ, զրույց, առասպել և արև) գործառական ու կառուցվածքային սահմանումները հեղինակը տալիս է իրենց հին ու նոր ըմբռնման դուրսհանքերի ձևով, որը և օգնում է ժանրի տեսության էվոլյուցիան ցուցադրելուն:

Հարցի քննության ընթացքում առաջնային նշանակություն է տրվում նրա բովանդակացված կառուցվածքների վերլուծությանը, պարտադիր դուրսհանք ունենալով նրա ծագման ու զարգացման պատմությունը, ազգային հոգը, տիպարանությունը՝ ժանրային այլ համակարգերի հետ ունեցած ընդհանրությունները:

Իր տեսակի մեջ միանգամայն ինքնատիպ է նաև: Հաստիկ Սիմոնյանի «Կաֆայի ժամերը հայ միջնադարում» սյունգիայում աշխատանքը: Ինքնատիպությունը ոչ միայն գիտական մտածողության մեթոդով ու միջոցներով է պայմանավորվել, այլև ուսումնասիրող առարկայի ժանրային և գործառական հատկանիշների ընդլայնումը: Անգամ մասնագետ ընթերցողներից շատերը, էլ

չենք ասում մասսայական ընթերցողի մասին, չունեն այն ամբողջական ու մտապահվող պատկերացումը, ինչ ունենք. ասենք, պատմագրության, առասպելի, առակի և ուրիշ այլ հայտնի ժանրերի մասին: Ն. Սիմոնյանի 1973 թ. լույս տեսած «Միջնադարյան հայ կաֆաներ» ուսումնասիրությունը փաստորեն մեղանում առաջին ամբողջական գործն է՝ նվիրված այդ ժանրին: Ենդրի համակողմանի մասնագետ լինելն էլ հենց օգնել է սեղմ ծավալի մեջ տալու պրոբլեմի տեսական ու դրապատմական օրինաչափությունները: Ժանրի ուսումնասիրության համառոտ պատմությունից հետո հեղինակն անցնում է նրա տերմինաբանության ու կառուցվածքային յուրահատկությունների քննությանը: «Կաֆա» արարերն նշանակում է ռոտանավորի հանգ, այստեղից էլ նրա տառալակությունը: Հանգային միակերպությունը: Կաֆայի տեսակները ենթարկված են չափի որոշակի համակարգման (7, 8, 11, 12 վանկանի, իսկ մեծ մասամբ՝ երկանգամ 8 տողանի ռոտանավորներ են):

Անդրադառնալով նրանց հատկանշային քննություններ, հեղինակը ընդգծում է, որ կաֆաների ժանրային կարեկրագույն պայմանը նրանց կիրառության ոլորտի յուրահատկության մեջ էլ: Կաֆաները մեծ մասամբ հանգես են գալիս արձակ հուշարձանների քնագրերում և նրանցում նկարագրված իրողությունների զրվագային չափածո վերապրում-մեկնաբանություններ են: Սրանք, ինչպես հեղինակն է բացատրում, որպես օրենք, կրում են արձակ երկի ռոտա ընդհանրաբար: Մյուս կողմից՝ ներմուծվելով արձակ հուշարձանի արտատեքստային համակարգի մեջ էլ: Կաֆան ու միայն շեղում է վերջինիս գաղափարական մղվածությունը, այլև նոր իմաստ է հաղորդում արձակ հուշարձանին: Կաֆան մի կողմից թարգմանական հուշարձանի արդյունքն է, ավարտ է համագործակցության պայմանով, մյուս կողմից էլ միտում է օտարվել նրանից, առանձնանալ, ապրել ինքնակախ կյանքով: Հետաքրքիր էլիներ, եթե կաֆայի ժանրային առևտրությունների ոլորտին անդրադառնալիս նրանց հատկանիշային կապերը բացահայտելիս (կաֆաներ, հայրեններ, անտուններ) ավելի ընդլայնվել ծագումնաբանության ոլորտի քննությունը: Հեղինակը նշում է, որ կաֆաներն իրենց ծագումով իսկ կապվում են դրական այլ տեսակների հետ՝ ձևավորվելով հայրենների ու միջնադարյան տրամակի ժանրային հատկանիշների խառնարանում: Բայց այստեղ զարգացման ո՞ր գիծը պիտի ընդունել՝ կաֆան հայրենից օտարվելով հանգել է հայրենին, թե՞ տեղի է ունեցել հակառակ պրոցեսը: Կարելի՞ է ընդունել ժողովրդական խաղահայրեն—կաֆա զարգացման գիծը: Հարցադրումը մերն է և չենք ժխտում, որ վիճարկելի է:

«Հայ միջնադարյան գրականության ժանրերը» ժողովածուն հղարահանում է Հենրիկ Բախչին-ւանի «Անուագիր ճիշատակաբաններ» ուսումնասիրությունը։ Այս աշխատանքը նույնպես պիտի սարվեր արձակի թափերը։ Անպայման գնահատելի են Հեղինակի ջանքերը՝ ժանրը տարբերակելու, նրա տարատեսակները առանձնացնելու, ծագումնաբանության ու զարգացման հարցերը իմացությունը բնեցիկ իմաստով։ Բայց պիտի խոստովանենք, որ հարցի բնությունը թուղթիկ է սաացվել։ Առանցքային նշանակություն ունեցող առանձին օրինաչափությունները դուրս են մնացել ուսումնասիրողի տեսադաշտից, այն դեպքում, երբ նա մեղանում այդ ժանրի առաջին ուսումնասիրողն է։ Աշխատանքում շրջված է նաև կոմպոզիցիայի տրամաբանական զարգացումը։ Սկզբում տալիս է կառուցվածքը, ապա անցնում ծագումնաբանությանն ու դորդացմանը։ Բախչինյանը իրավացիորեն պնդում է, որ ժանրը միջնադարի հոգեբու մշակույթի ինքնատիպ երեւույթներից է։ Ինքնատիպ է ոչ միայն իր դործառությունը, այլև գեղարվեստական հատկա-

նիշներով։ Այստեղ պետք էր, որ ավելացվեր գրիչ-հեղինակի կերպարը։ Գրչի ձայնը ժամանակի ձայնն է։ Նա ոչ միայն գրական հուշարձանի արտադրողն է, այլև յուրահատուկ մեկնիչը։

«Հայ միջնադարյան գրականության ժանրերը» կոնկրետ ժողովածուն արժարժում է հայ ինքնագրականության տեսությանը վերաբերող բազմաթիվ հարցեր, ճշտում շատ հասկացություններ, շրջանառության մեջ դնում պարզմաների էությունը, ինքն իրենք բնագրական հսկայական նյութ, ամփոփում ու ամրապնդում ժանրերի ուսումնասիրության նախապատմությունը։ Գիտական ամեն մի նոր խնդրի լուծման անդամներից քայլը, ինչպես ասում են, գործի կեսն է և նույնիսկ ավելին։ Իր լուրջ որոնումներով և հարցադրումներով մեր առջև ըստ ամենայնի գնահատելի մի աշխատանք է, որը շատ բան կարող է տալ գրականության մասնագետներին, ուսուցիչներին, բանասիրության թափանցիկ ուսանողներին։

Զ. Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԲԱՐՍԵՂ ԿԵՍԱՐԱՑԻ, Յաղագս Վեցաբեայ աբաղչուրեան, աշխատասիրություն միմ Մուրադյանի. Երևան, 1984, իՐ+378 էջ

Լույս է տեսել «Հայ հնագույն թարգմանական հուշարձաններ» մատենաշարի երկրորդ գիրքը՝ Բարսեղ Կեսարացու «Յաղագս Վեցաբեայ աբաղչուրեան» երկի բնական-համեմատական բնագիրը՝ Կիմ Մուրադյանի աշխատասիրությամբ։

«Երեք մեծ կապաղովկացիներին»՝ Բարսեղ Կեսարացու, Գրիգոր Նազիանզացու և Գրիգոր Նյու-ուացու երկերն իրենց գործնական նշանակությամբ վաղ բյուզանդական շրջանի գրականության մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցրել և բնականաբար եղել նաև հայ թարգմանիչների ուշադրության կենտրոնում։ Բարսեղ Կեսարացու «Վեցաբեան» Աստվածաշնչից հետո առաջին թարգմանություններից մեկն է, իրականացված, անշուշտ, Սահակ-Մեսրոպյան դպրոցի լավագույն թարգմանիչների կողմից, V դարի առաջին կեսին։ Նյութի բազմակողմանի և ըստ ամենայնի ուսումնասիրությունը աշխատասիրողին հնարավորություն է տվել եզրակացնելու, որ հանրագիտարանային բնույթի այս երկի «Հայերեն թարգմանության անհրաժեշտությունը միջնադարյան Հայաստանում առաջին հերթին պայմանավորված էր մատուցվող նյութի հարկավորությամբ, անկիթի թարգմանությամբ, բնական երևույթներն ու շրջապատող իրականությունը ճանաչելու»։ «Հանդես», № 2

յու նպատակամղմամբ, մարգկային հարաբերությունների իրական վիճակին անհաղորդ լմնալուծ ձգտմամբ, ինչպես նաև քրիստոնեության հաստատման ճանապարհին եղած խոչընդոտները հաղթահարելու գործնական նպատակամղմամբ» (էջ Թ)։

Անցյալում «Վեցաբեային» հայերեն բնագրի առաջին և միակ ամբողջական հրատարակությունն իրականացրել է նշանավոր հայագետ Արսեն Բագրատունին։ Հրատարակիչը երկու էջանոց առաջարկում հաղորդում է, որ լավագույն բնագրի նկատմամբ չգտնելու պատճառով բավարարվել է «ոչ հին և ոչ ընտիր գրություններ» սխալաշատ մի ձևագրով։ Հրատարակչի կատարած սրբագրություններն ու ճշգրտումները, ըստ երևույթին քիչ բան են փոխել, քանի որ այս բնագրին անդրադարձած հետագա թուր բանասերները միաձայն արձանագրում են Բագրատունու հրատարակության ազարտվածությունը և ընդգծում նոր հրատարակության անհրաժեշտությունը։ Բնագրի երկրորդ հրատարակությունը

1 Սրբոյ Բարսեղի եպիսկոպոսի կեսարու կապաղովկացւոց ճառք վասն Վեցաբեայ արարչութեանն, Վենետիկ, 1830։

2 Նույն տեղում, Յաղագս, էջ 2։