

ՎԱՐԱԳ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ
ՋԱՐԳԱՑՄԱՆ ՏԱՐԲԵՐ ՇՐՋԱՓՈՒԼՆԵՐՈՒՄ

Հայ միջնադարյան գրական-գեղարվեստական մշակույթը գերազանցապես քնարական է: Այս ասելով՝ նկատի ունենք ոչ միայն այն իրողությունը, որ մաքուր քնարերգությունը քանակապես ու որակապես գերակշռող դիրք ունի միջնադարից մեզ հասած գտարյուն գեղարվեստական արտադրանքի մեջ, այլև այն փաստը, որ վիպական սեռին, նույնիսկ գիտապատմողական արձակին պատկանող շատ երկերում էական տեղ է հատկացված նաև իրականության քնարական վերարտադրման սկզբունքին: Վերհիշենք միայն մի քանի օրինակ. հայ նահատակների հիշատակին և հայոց փափկասուն տիկնանց՝ նվիրված էջերը եղիշեի մատյանում, Մովսես Խորենացու «Ողբը», Արարատյան բնաշխարհի փարպեցիական նկարագրությունները, Դրասխանակերտցու և Լաստիվերտցու սրտակեղեք մորմոքները՝ հայրենի երկրին վիճակված աղետների կապակցությամբ, «Սասնա ծռեր» էպոսի քնարաշունչ հատվածները և այլն:

Քնարերգության գերակշռող բնույթի օգտին է խոսում նաև հետևյալ ուշագրավ փաստը: Միջնադարում անհրաժեշտություն է զգացվել, որ վիպական սեռին պատկանող «Պատմութիւն Աղեքսանդրի Մակեդոնացւոյ», «Պատմութիւն Պղնծէ քաղաքին», «Յաղագս Փախլու թագաւորին», «Պատմութիւն վասն մանկանն և աղջկանն». թարգմանական երկերը տարբեր ժամանակների հայ խմբագրողների ու բանաստեղծների կողմից համալրվեն կաֆաներով: «Հայրեն» տաղաչափությամբ հորինված այդ գողտրիկ բանաստեղծությունները հիշյալ վիպական երկերի առանձին դրվագները հարստացնում են խոհախրատական մոտիվներով և արտահայտում հայ մտքից ու զգացմունքներից ծնված, հայ կյան-

քին, հոգեբանությանն ու գաղափարախոսությանն արծագանքող քնարական տրամադրություններ:

* * *

Հայ միջնադարյան քնարերգության արմատները ձգվում են մինչև հեթանոսական շրջանի բանաստեղծական մշակույթը, որից պահպանվել են լույ առանձին բեկորներ: Դրանք բանավոր հին վեպից կատարված ուղղակի վկայակոչումներ են, որ մեզ են ավանդել հայ մատենագիրները: Մովսես Խորենացու գրառած այն հատվածները, որ վերաբերում են Արտաշիսյան շարքին, գերազանցապես օժտված են վիպաքնարական բնավորությամբ: Սրա ակնհայտ ապացույցն են «Տեղ ոսկի տեղայր...», «Մինչ դու գնացեր...», «Եթե դու յորս հեծցիս...», «Հեծաւ արի արքայն Արտաշէս...» սկսվածքով հատվածները, որոնցում առկա են մյուսի մատուցման թե՛ պատմողական և թե՛ զգացմունքային եղանակները՝ մեկի կամ մյուսի նկատելի դրսևորմամբ: Նշված բեկորներից վերջինը, օրինակ, ներկայացնում է Արտաշեսի կողմից Սաթենիկի առևանգման վիպական դրվագը, որտեղ կենտրոնական տեղ է հատկացված գործողությունների արտակարգ շարժուն և վառ նկարագրությամբ:

Հեծաւ արի արքայն Արտաշէս ի սեաւըն գեղեցիկ,
Եւ հանեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանըն,
Եւ անցեալ որպէս զարծուի սրաթև ընդ գետըն,
Եւ ձըգեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանըն,
Ընկեց ի մէջ օրիորդին Ալմնաց
Եւ շատ ցաւեցոյց զմէջք փափուկ օրիորդին,
Արագ հասուցանելով ի բանակն իւր¹:

Այստեղ իրադարձությունների վիպական պատկերն ունի նաև քնարական շունչ, որ հիմնականում դրսևորվել է «Եւ շատ ցաւեցոյց զմէջք փափուկ օրիորդին» զգացական տողով: Մինչդեռ «Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշէս...» հատվածն իրականության վերարտադրման այլ սկզբունքի արդյունք է, և իր բովանդակությամբ կարելի է համարել հայ խրատական քնարերգության հնագույն արտահայտությունը:

Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշէս,
Որ յաղթեցեր քաջ ազգին Ալմնաց,

Եկ հաւանեաց բանից
Աչազեղոյ դըստերս Ալանաց՝
Տալ ըզպատանիոյ:
Ձի վասըն միոյ քինու ոչ է օրէն դիւցազանց՝
Ձայլոց դիւցազանց զարմից բառնալ ըզկենդանութիւն
Կամ ծառայացուցանելով ի ստրկաց կարգի պահել,
Եւ թըշնամութիւն յաւիտենական
Ի մէջ երկոցունց ազգաց քաջաց հաստատել²:

Որ Արտաշիսյան վիպաշարում պատմողական նկարագրություններ
ի հետ մեկտեղ զգալի դեր է հատկացված եղել նաև հոգեկան վիճակ-
ների արտացոլմանը, լավագույնս հաստատում է Արտաշես թագավորի
անունից հորինված հայտնի երգը, որը մեզ է ավանդել Գրիգոր Մա-
գիստրոսը՝ ավարտին հաստատելով, թե «զայս ասեմ ի վախճանելն իւ-
րում»³: Իսկ նույն վիպաշարի հիման վրա Խորենացին նշում է, որ Ար-
տաշեսը վախճանվել է Մարանդում՝ օտարությունից տունդարձի ճանա-
պարհին, հանկարծակի հիվանդանալուց հետո⁴, ուրեմն՝ հարազատ ի-
րականությունը վերստին ապրելու բաղձանքը սրտում: Ստատուտ ան-
խուսափելի մահվան փաստը քնարական հերոսն ընդունել է ցավագին
կսկիծով. մահացող անհատն ընդմիշտ զրկված է կենսահույզ այն ար-
ժեքներից, որ իմաստավորել են նրա կյանքն ու առօրյան, պատճառել
բերկրանք ու բավականություն: Այլևս անհնար է տեսնել հայրենական
ծխանի ծուխը, վայելել ամանորի զվարթ արշալույսն ու արքայական
հաճույքները.

Ո՛ տայր ինձ գծուխ ծղխանի
Եւ զառաւօտն Նաւասարդի,
Ձվազելն եղանց և զվարգելն եղջերուաց.
Մեք փո՛ղ հարուաք
Եւ թմբկի հարկանէաք,
Որպէս օրէն էր թագաւորաց⁵:

Սա կարոտի երգ է, մաքուր քնարերգության մի ցայտուն օրինակ,
որ պատկերում է հարազատ բնօրրանի, երջանիկ, բայց այլևս անկրկնե-
լի օրերի վերհուշը՝ մարդկայնորեն հուզիչ ու նվիրական զգացմունքների
հզոր լիքք պարունակող ենթատեքստով:

Թե՛ «Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշէս...» և թե՛ «Ո՛ տայր ինձ գծուխ
ծղխանի...» երգերի կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ սրանց

քնարական հերոսների կերպարները տարբեր են ստեղծագործողի անհատականությունից: Յուրաքանչյուր դեպքում անհայտ վիպասացը հանդես է եկել ոչ թե իր, այլ ուրիշ անհատի անունից, բայց հանդես է եկել քնարերգությանը հատուկ օրենքով, քնարերգական եղանակով, դրսևորել հերոսի հոգեկան աշխարհը ներթափանցելու, նրա խոհերն ու տրամադրություններն իր զգացող «ես»-ով վերամարմնավորելու բացառիկ ծիրը:

Այս երկու հատվածները վկայում են, որ իրականության քնարական վերարտադրման եղանակը բնորոշ է եղել հայ գեղարվեստական մտածողությանը վաղնջական ժամանակներից ու փոխանցվել է միջնադարին ազգային ստեղծագործական խառնվածքի և մշակութային չընդհատված ավանդների ճանապարհով:



Հայաստանում քրիստոնեության հաստատումից և ազգային գրերի ստեղծումից հետո եկեղեցու կարիքները հոգալու, ժամերգությանն անհրաժեշտ հանդիսավորություն հաղորդելու և ժողովրդի հավատը ամրապնդելու նպատակով մինչև XIV դարը ներառյալ լայնորեն զարգանում է հոգևոր երգը (օրհներգը) կամ շարականը: Շարականը ժամերգության մեջ կատարվող գրական-երաժշտական ստեղծագործություն է, որ քրիստոնեական կրոնի դիրքերից գեղարվեստորեն արտացոլում է հայ հավատացյալի կրոնական հույզերն ու ընկալումները⁶: Հայ հոգևոր երգերը՝ խմբավորված ըստ եկեղեցական առանձին տոների, ամփոփված են «Շարական» կամ ավելի որոշակի՝ «Շարակնոց» կոչված ժողովածուի մեջ, որն ըստ էության ներկայացնում է գործածության մեջ գտնվող օրհներգերի ամբողջությունը⁷: Այս ամբողջությունը կազմավորվել է երկարատև դարերի ընթացքում՝ ժողովածուն հնացած երգերից մաքրելու և նորանոր երգերով համալրելու ճանապարհով: «Շարակնոցի» առավել տարածում ստացած խմբագրությունն առաջին անգամ տպագրվել է 1664-65 թթ. Ամստերդամում՝ Ոսկան Երևանցու և Կարապետ Անդրիանացու ջանքերով: Ժողովածուի հետագա բոլոր հրատարակությունները հիմնականում հարազատ են մնացել անդրանիկ տպագրությանը: Տպագիր շարակնոցներից դուրս մնացած գործերը, որոնց մի զգալի մասը պահպանվել ու հրատարակվել է, կոչվել են անկանոն կամ պարականոն շարականներ⁸: «Շարակնոցում» ամեն մի տոնի հատկացված է օրհներգերի մեկ կամ մի քանի շարք (սովորաբար յուրա-

քանչյուր շաբթը ընդգրկում է 7-ից մինչև 9 երգ), այստեղից էլ՝ շաբթի մեջ մտնող յուրաքանչյուր միավորի առավել գործածական շարական երգ կամ պարզապես՝ շարական անվանումը⁹:

Բնույթով ու գեղարվեստական արժեքով շարականներն, անշուշտ, նույն մակարդակը չունեն: Հոգեկան որոշակի վիճակներ մարմնավորող քնարաշունչ գործերի կողքին երբեմն հանդիպում են նաև պատմողական բնույթի պարզունակ օրհներգեր, որ ավետարանական որևէ հայտնի դրվագի ուղղակի վերարտադրություններն են՝ հուզական տարրի նկատելի պակասով¹⁰: Մինչդեռ գեղարվեստական առավել բարձրարժեք դրսևորումներում քրիստոնեական աշխարհընկալումն ի հայտ է գալիս հավատացյալի հոգեկան ապրումների պատկերավոր մարմնավորմամբ: Եվ պատկերված զգացմունքների շարժիչ ուժը մի կողմից մարդու մեղավորության քրիստոնեական ընկալումն է, մյուս կողմից՝ վերին զորություններից ակնկալվող հույսը:

Ջանապական ըզիոգևոր ըզգանձըն
Յապականացու կենցաղըս ծախեցի,
Այլ առ քեզ միայն պաղատիմ, բարերար Փրկիչ,
Խնայեա՛ ի մեղուցեալ ծառայս...(Շ, էջ 171):

Իրենց հիմքում ունենալով Աստծո, Աստվածամոր, համաքրիստոնեական սրբերի ու նահատակների, հայ եկեղեցու կողմից սրբացված ազգային հայտնի գործիչների նկատմամբ հավատացյալի կրոնական զգացմունքներն ու վերաբերմունքը՝ շարականներն արտահայտում են փառաբանության, հոգևոր ուրախ բերկրանքի կամ մեղքերի խոստովանության, զղջման, ապաշխարանքի տրամադրություններ, գթության արժանանալու, անփորձանք ու խաղաղ գոյատևելու բուռն բաղձանքներ:

Առաւօտ խաղաղութեան,
Ծագեա՛ ի մեզ, մարդասէր, և կեցո՛ւ:
...Եւ յամենայն ի վտանգէ ամրացո՛ ըզմեզ
Ընդ հովանեաւ աջովդ քո սըրբոյ և կեցո՛ւ (Շ, էջ 168):

Օրհներգության մեջ հեղինակային «եսը» զուրկ է շեշտված անհատականությունից: Շարական հորինելիս հեղինակն առանձնացնում և արտացոլում է միայն իր այն հույզերն ու վերաբերմունքը, որոնք ընդհանրական են քրիստոնյա համայնքի յուրաքանչյուր անդամի համար: Ժանրի գործառնության պահանջով հոգևոր երգը պիտի բխի աղոթող

բազմության սրտից, արտահայտի համընդհանուր տրամադրություններ: Ուստի շարականի հեղինակն ամենից առաջ որոշակի հավաքականության ծայնափողն է, հավաքականություն, որի մի մասնիկն է ինքը¹¹: Պատահական չէ այն իրողությունը, որ օրհներգության մեջ քնարական հերոսը սովորաբար արտահայտվում է «մենք»-ի ձևով: Պակաս հաճախականությամբ երևացող «ես»-ն էլ ամբողջապես նույնական է «մենք»-ին: Այս նույնականությունը առավել հստակ են դրսևորում այն շարականները, որտեղ «ես»-ը գրեթե աննկատելիորեն վերածվում է «մենք»-ի.

Ողորմութեանց բաշխող Քրիստոս,
Որ գթացար ի քո յարարածս,
Գըթա՛ յիս ի մեղաւորս,
Որ ողորմածդ ես յամենայնի:
...Որ ի ժամանակեան մերձեալ մահուն
Փրկեցեր ըզնինուէացիսըն,
Փրկեա՛ գմեզ ի հրոյն յաւիտենից,
Որ ողորմածդ ես յամենայնի (Ը, էջ 109):

Շարականների մեծ մասի հորինվածքին բնորոշ է դարձը կամ կրկնակը, որը երգի ոգին ու զգացմունքայնությունը շեշտող կարևորագույն բաղադրամասն է¹²: Օրհներգի մի քանի ենթատեսակների (հարց, գործք, մեծացուսցէ, ողորմեայ) դարձերն աչքի են ընկնում բովանդակային կայուն բանաձևերով: Այսպես՝ հարցերի կրկնակները, իբրև սկզբունք, իրենց կազմում ընդգրկում են Աստուած հարցն մերոզ արտահայտությունը, գործքերինը՝ բարձր արարէք զնա յաւիտեան, մեծացուսցէներինը՝ ըզբեզ... մեծացուցանեմք, ողորմեաներինը՝ ողորմեա՛, մեզ¹³: Ինքնին հասկանալի է, որ այս բանաձևերից յուրաքանչյուրը կարելի է համարել տվյալ ենթատեսակը մատնանշող հատկանիշ: Մինչդեռ շարականի մնացած տեսակների (օրհնութիւն, տէր յերկնից, մանկունք, համբարձի, ճաշու) դարձերը չունեն նման կայուն բանաձևեր¹⁴:

Օրհներգության բովանդակային ու ձևական առանձնահատկությունները նախապես խարսխված են եղել աստվածաշնչական հարատւությունների վրա: Հարցերի, գործքերի, մեծացուսցէների և ողորմեաների դարձերը խստորեն պահպանել են Աստվածաշնչից եկող ձևերը (Դանիէլ, Գ, 52, 57; Դուկաս, Ա, 46; Սաղմոս, Ծ, 3), մյուսներն իրենց պատմական զարգացման ընթացքում հարստացել են հուզական ուժովանդակային նորանոր շերտերով, և աստվածաշնչական բանաձևերի հետքերը պահպանվել են սոսկ անվանումների մեջ (Ելք, ԺԵ, 1; Սաղմոս, ԾԽԸ, 1; ԾԺԲ, 1; ԾԻ, 1), իսկ հորինվածքների մեջ տեղ գտած սուրբգրյան հարա-

սությունները ստացել են մասնակի, ոչ օրինաչափ կիրառման բնույթ: Ասվածը չի վերաբերում միայն ճաշու շարականներին, որոնք իրենց ամբողջության մեջ հիմնականում ներկայացնում են մեծացուցե, մանկունք կամ համբարծի տեսակները և մեկ անվան տակ միավորվել են այն պատճառով, որ հատկացվել են ճաշու 3-րդ և 4-րդ ժամերի արարողություններին:

* * *

Չենվելով գրավոր փաստերի վրա՝ կարելի է ասել, որ օրհներգը մինչև IX դարը ներառյալ եղել է հայ քնարերգության հիմնական, բայց ոչ միակ տեսակը: Առանձին վկայություններ, ինչպես և Դավթակ Քերթողի «Ողբի» գոյությունը ցույց են տալիս, որ V-IX դդ. հորինվել են թե՛ ժողովրդական-գուսանական և թե՛ հեղինակային քնարական ստեղծագործություններ: Դավթակի «Ողբ ի մահն Ջևանշիրի մեծի իշխանին» գործը, որի 36 տներից յուրաքանչյուրը սկսվում է հայոց այբուբենի հերթական տառով, VII դարի հայ քնարերգության մեծարժեք արտահայտությունն է: Բանաստեղծության հիմքում դնելով Չայոց Արևելից աշխարհի կորովի կառավարչի հանկարծակի սպանության դեպքը՝ հեղինակը հայրենասիրական բարձր գաղափարաբանության դիրքերից դատապարտում է նենգությունը, չարիքն ու դավաճանությունը, սրտի ցավով անդրադառնում մարդկային կյանքի ու գեղեցկության կործանման, պետական իշխանության հիմքերի թուլացման, հասարակական ապահովության կորստյան խնդիրներին:

Դարձաւ ի դառնութիւն խաղաղութիւն մեր,
Եւ դրունք հինից տեղասցին ի մեզ,
Ձի մեծասքանչ տէրութիւնն կործանեցաւ
Եւ հրաշալի պետութեանն շիջաւ ճառագայթ¹⁶:

Երևույթի նկատմամբ իր վերաբերմունքը բանաստեղծն արտահայտում է ոչ միայն նկարագրական գնահատումներով, այլև քնարական «եսի» զգացմունքները շոշափելի պատկերներ դարձնելով.

Ռահ մխիթարութեան գնացք քո փակեաց,
Ուստի վշտագին վիրօք աչք իմ
Ծորեն յար գաղբիւս արտասուաց (եջ 101):

Կարելի է ասել, որ Դավթակի ստեղծագործությամբ հայ գրավոր քնարերգության մեջ զգացմունք-պատկերն առաջին անգամ ձեռք է բերում ազգային-քաղաքական բովանդակություն.

Ջեռնուն յիրաւի, տագմապեալ այրիմ՝

Մինչ զաթոռ քո բարծրագահ ունայն քո հայիմ (էջ 99):

«...Քնարերգությունը բովանդակությամբ ու դրսևորմամբ,— մատնանշել է Դեգելը,— կարող է իր համար նյութ ու ձև ընտրել վիպական ի-րադարձությունները՝ այդ կերպ շոշափելով վիպականի բնագավառը: Այսպիսիք են, օրինակ, հերոսական երգերը, ռոմանսները, բալլադները: Ձևը, որ բնորոշ է ամբողջի համար, այստեղ մի կողմից պատմողական է այնքանով, որքանով տեղեկություն է հաղորդում մեկ իրադրության, մեկ դեպքի, ազգի ճակատագրի մեջ մեկ շրջադարձային պահի մասին: Բայց մյուս կողմից իր հիմնական տոնով մնում է ամբողջովին քնարական, քանի որ գլխավորն այստեղ ոչ թե ռեալ իրադարձությունների պատկերումն է, որ զերծ է ինչ-որ սուբյեկտիվությունից, այլ ընդհակառակը՝ անհատի ընկալման եղանակն ու զգացմունքը, տրամադրությունը՝ ուրախ կամ տխուր, աշխույժ կամ միապաղաղ, որ անցնում է ողջ ստեղծագործության միջով»¹⁶: Դեգելի խոսքը կարծես ասված է հենց Դավթակի գործի մասին: Նրա ողբը թեպետ երևան է բերում պատմողական տարրի նկատելի գործածություն, բայց դրանով չի վերածվում վիպաքնարական ստեղծագործության: Պատմողական տարրը, որ գլխավորապես ի հայտ է գալիս ողբերգական հայտնի իրադարձության թուլցիկ նկարագրության ձևով¹⁷, այստեղ չունի ինքնակա նշանակություն, այլ սոսկ ծառայում է իբրև քնարական մտորումների, զգացմունքների ու ապրումների վերհանման անհրաժեշտ նախապայման: Աչքի առաջ ունենալով Զեփ-սիմյան կույսերին Կոմիտաս Աղցեցու ծոնած «Անծիքն նըլիբեալքի» համանման բնույթը¹⁸, կարելի է ենթադրել, թե սույն ոճը բնորոշ է եղել VII դարի հայ քնարական բանաստեղծությանը:

X դարից սկսած հայ քնարերգության մեջ կատարվում են որակական նշանակալի տեղաշարժեր: Շարականների ստեղծմանը զուգահեռ՝ հորինվում են նաև հոգևոր-կրոնական բովանդակությամբ նոր տիպի երգեր, որոնցում այլևս չենք գտնում եկեղեցական տոնակարգային օրիներգի պոետիկային հատուկ աստվածաշնչական հարասություններն ու փառաբանական կանոնիկ բացականչությունները: Գրվում են նաև գովասանական, ողբական, խրատական բնույթի բազմաթիվ՝ բանաստեղծություններ, որոնք մեծ մասամբ իրենց արծարծած նյութով դուրս են գալիս կրոնականի շրջանակներից և հետապնդում են զուտ աշխարհիկ նպատակներ: Այս նոր տիպի ստեղծագործությունները, որ թե՛ բովան-

դակության և թե՛ ձևի առումով սերտ աղերսակցություն ունեն ժողովրդական երգի հետ, շնորհիվ ռիթմիկ-տաղաչափական կայուն գործոնների կիրառման, կոչվում են տաղեր¹⁹:

Հայ քնարերգության վերելքն ամենից առաջ կապվում է Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործական վաստակի հետ: Նրա կրոնական տաղերով հայ ազգային բանաստեղծությունը սահմանազատվում է, այսպես կոչված, «սուրբգրային ներշնչանքից» և որդեգրում է հեղինակային անհատական ընկալումների, իրական հույզերի, ապրած զգացմունքների, բնական վիճակների վերարտադրման գեղագիտական սկզբունքը: Երգելով Սուրբ Կույսին, Քրիստոսի ծնունդն ու հարությունը, քրիստոնեական այլ արժեքներ ու գաղափարներ՝ Նարեկացին հրաժարվում է աստվածաշնչական պատրաստի ոճերից և բանաստեղծական տող ու պատկեր է դարձնում կյանքից, իրականությունից ստացած իր անձնական տպավորությունները: Օրինակ՝ «Մեղեդի ծննդեան» տաղը: Այստեղ Աստվածամայրը ներկայացված է ոչ իբրև սոսկ գաղափար՝ «անդադար մեծացուցանեմք»-ների արժանի «օրհնեալն ի կանայս», «հարսն երկնից», «խորան լուսոյ» կամ «կենարար բանին բնակարան» և համանման այլ բնորոշումներով, ինչպես հանդես էր գալիս նա շարականներում, այլ որպես կյանքով և իրական գեղեցկությամբ օժտված երկրային մի կին:

Ձեռացն եղիշոյ սարդիատունկ կամարակապ կապեր,...

Հանդարտիկ խաղայր, թիկնեթեկին ճեմեր:

Բերանն՝ երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթր,

Լեզուին շարժողին քաղցրերգանայր տաւիղն,

Ծոցն լուսափայլ կարմիր վարդով լցեալ,

Ծղիքն ծիրանի՝ մանուշակի հոյլը²⁰:

Նարեկացին կրոնական գաղափարներ է արժարժում նաև բնության պատկերներով: Նարեկացիական բնությունը շարժուն է, առատ է մեղմ ու քնքուշ ծաղիկներով, շնչում է կենդանությամբ և առանձնանում լուսավոր գույներով («Գոհար վարդըն վառ առեալ»): Կրոնական գաղափարների մարմնավորման այս նոր սկզբունքը բեկումնային նշանակություն է ունենում հայ բանաստեղծության հետագա զարգացման համար, մասնավորապես պարարտ հող է պատրաստում սիրային և բնականային քնարերգության ձևավորման համար²¹:

Քնարերգության մեջ իրական ընկալումների արտացոլման գեղագիտական սկզբունքը տարբեր չափերով ու խորությամբ կիրառում են նաև XI-XII դարերի բանաստեղծներ Գրիգոր Մագիստրոսը, Ներսես

Շնորհալին, Գրիգոր Տղան և ուրիշներ: Հարկ է, սակայն, մատնանշել, որ Մագիստրոսի և Շնորհալու գեղարվեստական մտածողությանը առավել բնորոշ է վիպական, քան քնարական եղանակը. երկուսն էլ ավելի հաճախ ձգտում են պատմել՝ զգալու, հուզվելու, ուրախանալու կամ տխրելու հնարավորությունը թողնելով ընթերցողին: Մինչդեռ Գրիգոր Տղան, ուղղակիորեն հետևելով նարեկացիական ավանդներին, իր բանաստեղծություններում գերազանապես պատկերում է հավատացյալի զգացմունքային շարժումները, մարմնավորում նրա հոգու ցավն ու տառապանքը, որ մեծ մասամբ ծագում են մարդկային նվիրական տենչանքների և իրականության միջև եղած անլուծելի հակադրությունից.

Ի խաբեբայես խաբեալ,
Խաւարեալ միտքս կուրացաւ
Ի ճանապարհի մեղաց
Հար տատասկ փշոյն յիս բուսաւ:
Ձսերմն բարոյն՝ զոր յիս,
Ձայն թռչուն օդոյս գողացաւ,
Խորհուրդ փրկութեան հոգւոյս
Յապառաժ սրտիս հեղծեցաւ²²:

* * *

XIII-XVI դարերում այլադավան նվաճողների երկարատև ու դաժան տիրապետության պայմաններում աստիճանաբար դանդաղում է ազգային մշակույթի շատ ճյուղերի զարգացումը: Բայց հենց նույն ժամանակաշրջանում հայ քնարերգությունը, ապրում է մի արտասովոր վերելք և ձեռք բերում աշխարհիկ շեշտված բովանդակություն: Քնարերգության բուռն ծաղկման պատճառները պետք է որոնել ժամանակաշրջանի հայոց պատմական կեցության, ժողովրդի քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական ծանր վիճակի և ազգի գոյապահպանական այն ճիգերի մեջ, որ պարտադրում էր այդ վիճակը: Ինչպես պարզվում է միջնադարյան գրավոր բազմաթիվ հաղորդումներից, հաճախ հայությունն իր պատմական հայրենիքում ենթարկվում էր ֆիզիկական ու ազգային, դավանական ու տնտեսական բիրտ հալածանքների, ամեն քայլափոխի նսեմացվում, անտեսվում էին նրա մարդկային ու անհատական արժանիքները: Նման վերաբերմունքն այս կամ այն չափով առկա էր նաև օտար ափերում ապաստան գտած հայ զանգվածների նկատմամբ²³:

Ի հակակշիռ այս ամենի՝ հայությունը, որ շարունակում էր ապրել և հուսալ, սիրել և սիրվել, հիանալ և տառապել, խորհել աշխարհի և կյանքի, չարի և բարու, տիրող և հպատակ ազգերի իրավական տարբեր վիճակների մասին, հանդես է բերում ոգու ամրություն ու կենսասիրություն, գոյատևելու անսպառ կիրք ու ծգտում, սեփական էության և արժանապատվության բարձր գնահատություն: Հայության ներքին ուժերի, ազգային ինքնագիտակցության և անկոտրում հավատի արտահայտիչը եղավ քնարերգությունը՝ գեղարվեստի տեսակներից ժողովրդական զանգվածների համար ամենամատչելին, որի աննախադեպ առաջընթացը բացատրվում է հայության հոգեկան հարստությունների ու մարդկային արժանիքների վերագնահատման, նրա ազնիվ ու վեհ զգացմունքների բացահայտման ու հաստատման, նրա բնական իրավունքների պաշտպանության անհրաժեշտությամբ: Իր ամբողջության մեջ միջնադարյան հայ քնարերգությունը հակազդեցություն էր ընդդեմ հայության արժանիքների հանիրավի ոտնահարման, ընդդեմ նրա նկատմամբ գործադրվող բռնության ու կամայականության: Քնարերգությունը կոչված էր ծառայելու ազգի ինքնավստահության ամրապնդմանը, բարոյապես նեցուկ լինելու նրան՝ բոլոր տեսակի աղետներին դիմագրավելու գործում: Այստեղից էլ այն նոր որակները, որ կազմում են XIII-XVI դդ. հայ քնարերգության էական հատկությունները: Հայտնի է, որ տվյալ շրջանի քնարերգությունը, ծգտելով մատչելիության,

ա) զարգանում է ժողովրդի խոսակցական լեզվով՝ միջնադարյան աշխարհաբարով կամ, ինչպես ընդունված է ասել, միջին հայերենով,

բ) ավելի է մոտենում բանահյուսությանը, ընդհանուր եզրեր գտնում ժողովրդական երգի պարզության, պատկերման ձևերի, աշխարհիկ ոգու և մտածողության հետ,

գ) առաջ է քաշում ժողովրդական լայն խավերին հուզող կարևոր խնդիրներ, արձագանքում նրանց գեղարվեստական նախասիրություններին, ավելի հաճախակի շոշափում խոհախրատական, սոցիալ-քաղաքական, հայրենասիրական, սիրային ու բնապաշտական թեմաներ²⁴ արտահայտելով կենսահաստատ, լավատեսական հայացքներ:

Այս առանձնահատկությունները, որ քնարերգությունը ձեռք է բերում իրական կյանքին մերձեցնելու ճանապարհով, գիտակցված իրողություններ են եղել հայ միջնադարի գրական շարժման մեջ: Օրինակ՝ Ֆրիկը, հիմնավորելով միջին հայերենին դիմելու իր նպատակը, գրում է.

Ֆրիկըն հանց պարզ է խօսել,
Որ ամենայն մարդ իմանայ²⁵:

Իսկ Կոստանդին Երզնկացին մի տեղ հայտնում է, թե սիրո տաղերն ինքը հորինել է մի խումբ համակիր «եղբարց» ցանկությամբ ու պահանջով՝ նրանց աշխարհիկ հակումներին բավարարություն տալու մտադրությամբ²⁶:

XIII-XVI դդ. քնարերգության դասական արտահայտություններն են Յովհաննես Պլուզ Երզնկացու, Ֆրիկի, Կոստանդին Երզնկացու, Յովհաննես Թլկուրանցու, Մկրտիչ Նաղաշի, Գրիգորիս Աղթամարցու, Յովասափ Սեբաստացու տաղերը, ինչպես նաև անանուն գուսանների հայրենները: Այս ստեղծագործությունների քնարական հերոսն արդեն մախորդ շրջաններից հայտնի այն բարեպաշտ քրիստոնյան չէ, որ տառապում էր մեղսագործության զգացողությամբ և փարվում ապաշխարանքի ճանապարհով երկնքի գթությանն արժանանալու հույսին, այլ իրական, կենդանի հանգամանքներով ղեկավարվող անհատը, որ թեպետ դարձյալ՝ քրիստոնյա և հավատացյալ, բայց դրսևորում է միանգամայն երկրային ձգտումներ: Այդ հերոսը, սակայն, միակերպ չէ իր նկարագրով: Հանձին նրա կարելի է գատորոշել չորս հիմնական կերպար:

ա. Մեկը իմաստասեր, մտածող անհատն է, որ խորհրդածում է աշխարհի, կյանքի անցողիկության ու մահվան, ուսման ու գիտության առավելությունների, մարդկային ճակատագրի ու առաքինության մասին, նկատում և դատապարտում է ազգային ու սոցիալական անհավասարության հետևանքները, ընչաքաղցությունը, կույր նախանձն ու չարականությունը, գովաբանում արդարությունը, բարեգործությունն ու մարդասիրությունը:

բ. Մյուսը կնոջ և բնության գեղեցկություններով հմայված սիրահարն է, որն արտահայտում է սիրելու և սիրվելու, կյանքն ու բնությունը ուրախությամբ վայելելու ջերմ փափագ: Բայց նա ավելի հաճախ ճաշակում է անպատասխան սիրո տառապանքը, ուստի և պաշտպանում է փոխադարձ սիրո, անմնացորդ նվիրումի, հավատարմության գաղափարները:

գ. Հաջորդը աստանդական կյանքով ապրող հայ պանդուխտն է, որն օտարության մեջ դատապարտված է արհամարհանքի, մենակության ու անտարբերության, քաշում է հայրենի տան, հարազատ վայրերի, մերձավորների կարոտը, կրում անասելի զրկանք ու թշվառություն:

դ. Չորրորդը հայության հայրենասիրական ձգտումներն արտահայտող գործիչն է, որը հայրենի դավանանքն ու ազգային մյուս արժեքները խորհրդանշող անձանց, երևույթների, բնականայրերի նկատմամբ դրսեվորած իր հուզառատ վերաբերմունքով, դրանց դերի ու նշանակության իմաստավորմամբ արտացոլում է ազգի ինքնաճանաչողությունը, նրա ազատասիրական ոգին և գոյատևման կամքը:

Այս շրջանի վերաբերյալ պետք է ասել, որ շատ ավելի շոշափելի է դառնում քնարական հերոսի և հեղինակային անհատականության հարաբերակցությունը: Նյութի ուշադիր հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ քնարական հերոսի կերպարը մերթընդմերթ համալրվում է բանաստեղծի կենսագրության տարրերով, նրա անձնական ճակատագրի, նկարագրի, իրական կապերի ու շփումների փաստերով: Սույն տեսակետը հաստատվում է այնու, որ վերը հիշված հեղինակների մասին զանազան աղբյուրներից հայտնի որոշ տվյալների արծագանքը գտնում ենք նաև նրանց ստեղծագործություններում:

* * *

XVII դ. կեսից որոշ բարենպաստ պայմաններ են ստեղծվում հայության տնտեսական և հոգևոր կյանքի աշխուժացման համար: Բացվում են մի շարք ուսումնական կենտրոններ, գաղթավայրերում նոր թափ է ձեռք բերում գրատպությունը, որոնք մեծապես նպաստում են անցյալի մշակութային ավանդույթների վերականգնմանը: Թարգմանությունների շնորհիվ ազգային միտքը հարստանում է եվրոպական լուսավորական գաղափարներով, աստիճանաբար վերելք են ապրում ազատագրական շարժումները: Այս տեղաշարժերի ազդեցությամբ քնարերգությունը ենթարկվում է զգալի նորոգման և իր որոնումների ընթացքում նախապատրաստում հայ նոր բանաստեղծության հիմքերը:

XVII-XVIII դդ. հայ քնարերգությունը հարուստ է հեղինակների կազմով: Իրենց զգացմունքները թղթին էին հանձնում թե՛ համեստ կարողությունների տեր անձինք (գրիչներ, տիրացուներ, քահանաներ, վաճառականներ և այլ զբաղմունքի մարդիկ) և թե՛ բանաստեղծական ճշմարիտ ծիրքով ու տաղանդով օժտված անհատներ, ինչպիսիք են Մարտիրոս Դրիմեցին, Դավիթ Սալաձորցին, Նաղաշ Հովնաթանը, Պաղտասար Դալիրը, Պետրոս Ղափանցին, Սայաթ-Նովան և ուրիշներ:

Ժամանակաշրջանի քնարերգությունը հիմնականում զարգանում է երկու գլխավոր ուղղություններով՝ ավանդական գրավոր բանաստեղծության և աշուղական մշակույթի: Ունենալով իրենց յուրահատկությունները՝ այս թևերը միաժամանակ հանդես են բերում փոխադարձ կապի և փոխազդեցության որոշ միտումներ: Այսպես՝ գրավոր բանաստեղծության տնային կառույցները՝ տաղաչափական այլ կազմություն ունեցող կրկներգի, զգայական բացականչությունների և ծայնարկությունների (ո՛հ, աւա՛ղ, սէ՛ր իմ և այլն) գործածությամբ կամ բառախաղ հանգերի առկայությամբ, աղերսվում են աշուղական արվեստի ավանդներին,

իսկ աշուղական ստեղծագործությունների ազգային-հայրենասիրական ուղղվածությունը, տաղերգուներից եկող պատկերային նմանակումները, որոշ դեպքերում նաև հեղինակների կողմից խաղերի գրավոր մշակման ու մատենագրման գործելակերպը՝ գրավոր բանաստեղծությամբ:

XVII-XVIII դդ. գրավոր քնարերգությունն ամբողջությամբ մնում է նախորդ շրջանի ժանրային ու թեմատիկ հատկանիշների ոլորտում: Այս շրջանում ստեղծված գործերը, որոնք պատկանում են գովեստի, ողբի, խրատի, գանգատի, պարսավի տեսակներին, դարձյալ արծարծում են կրոնական, սիրային, բնության ու զարման, հայրենասիրական, պանդխտության հին մոտիվները, նաև զարգացնում անցյալում սկզբնավորված այնպիսի թեմաներ, ինչպիսիք են՝ խնջույքի և ուրախության երգը, երգիծական բանաստեղծությունը: Պահպանելով նախորդ փուլի ժանրային ու թեմատիկ հատկությունները՝ քնարերգությունը միաժամանակ երևան է բերում իրականությանն ավելի մերձենալու ձգտում, առաջնորդվում հասարակության մեջ հաստատվող նոր կենսահայացքի, ազգային զարթոնքի և ազատագրական շարժման գաղափարախոսությամբ, որ և փոխանցվում է նոր բանաստեղծությամբ՝ կազմելով նրա բովանդակության կարևորագույն գիծը: Ուստի և XVII-XVIII դարերի քնարերգությունը ներկայանում է որպես անցման շրջանի բանաստեղծություն, որն իր տիպաբանական էական հատկանիշներով դեռ պատկանում է հինին՝ լինելով նրա հիմնական ավանդույթների շարունակությունը, իսկ գաղափարական զարգացման միտումներով հակվում է դեպի նորը՝ նախապատրաստելով սրա երևան գալը:

Քնարերգության թարմացումն ընթանում է ոչ միայն նոր կենսահայացքի ու նոր տրամադրությունների արտացոլմամբ, այլև հին արժեքների նորովի գնահատմամբ, գրական հին ձևերին գաղափարախոսական նոր լիցքավորում հաղորդելու ճանապարհով: Այդպիսի երևույթ է, օրինակ, հոգևոր-կրոնական թեմատիկայի նկատելի աշխուժացումը, որ առավելապես հետապնդում էր հայապահպանման կարևոր հիմքերից մեկի՝ ազգային դավանանքի վարկն ու հեղինակությունը բարձրացնելու հայրենասիրական նպատակներ: Համանման միտումի հետևանք էր նաև սիրո թեմատիկայի մեջ XVIII դարում տեղի ունեցած գաղափարախոսական փոխակերպումը: Կնոջ նկատմամբ դրսևորած զգացմունքները, որ XIII դարից սկսած քնարերգության կենտրոնական նյութն էին կազմում, որոշ բանաստեղծների (հատկապես Պաղտատար Դպրի և Պետրոս Ղափանցու) գրչի տակ ստանում են այլաբանական բնույթ՝ արտահայտելով հայրենասիրական բովանդակություն:

Քնարական հերոսի համար, որի զգացմունքներն ունեն ընդհանրացնող բնույթ ու ճանաչողական նշանակություն, նախատիպ է ծառայում բանաստեղծը: Ինքնակենսագրական տարրը կարևոր տեղ է գրա-

վում ինչպես Մարտիրոս Ղրիմեցու և Դավիթ Սալածորցու, Նաղաշ Հովնաթանի ու Պաղտատար Դպրի տաղերում, այնպես էլ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ, որը ժողովրդական և անհատական, աշուղական և գրական ուղղությունների մի բացառիկ արտահայտություն է:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Մովսիսի խորենացույ Պատմութիւն Հայոց», աշխատասիրութեամբ Ս. Աբեղեանի և Ս. Յարութիւնեանի, Տփղիս, 1913, էջ 179:

2. Նույն տեղում, էջ 178:

3. «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», քննադիրն ... առաջին անգամ ի լոյս ընծայեց Կ. Կոստանեանց, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87:

4. Տե՛ս «Մովսիսի խորենացույ Պատմութիւն Հայոց», էջ 190:

5. «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», էջ 87:

6. Որ շարականները ոչ թե դավանաբանական ուսմունքի սկզբնաղբյուր են, այլ հավատացյալի կրոնական զգացմունքների բանաստեղծական վերարտադրություններ, ժամանակին նկատել է Կ. Կոստանյանցը (К. Костанянц, Предисловие к II изданию Шаракана.— В кн. “Шаракан, богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви”. Перевел с древнеармянского языка Н. Эмин. М., 1914, с. IX-X):

7. Տե՛ս «Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցույս Հայաստանայց», ի Ս. Էջմիածին, 1861: Այսուհետև հղումները կնշենք շարադրանքի մեջ՝ Ե համառոտագրությամբ և էջահամարներով:

8. «Հին ու նոր պարականոն կամ անվաւեր շարականներ», լոյս ընծայեց Սահակ վարդապետ Ամատունի, միաբան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1911: «Պարականոն շարականներ» հրատ. Ն. Վ. Ծովական,— «Սիոն», ամսագիր կրոնական-բանասիրական-գրական, ԻԱ տարի, Երուսաղէմ, 1947, թիւ 10, թիւ 12: Վարագ Ներսիսյան, Նորահայտ շարականներ,— «Հայ գրականությունը և քրիստոնեությունը» (Երևան, 2002) գրքում, էջ 76-95:

9. Հայ հոգևոր երգի սկզբնավորման, ենթատեսակների, գործառնության և անվանումների հետ կապված այնչալ խնդիրների մասին տե՛ս Բացատրութիւն շարականաց, աշխատասիրեալ տն. հ. Գաբրիէլի Աւետիքեան Կոստանդնուպոլսեցույ աթոռակալ վարդապետի ի Մխիթարեան միաբանութենէ, Վենետիկ, Սր. Ղազար, 1814, էջ Ժ-ԺԴ: Ս. Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ, Երևան, 1968, էջ 526-562: Ա. Արզարյան, Հիմներգության ժանրերը,— «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր» (Երևան, 1984) գրքում, էջ 93-126: Նկատենք միայն, որ «Շարականում» հանդիպում ենք շատ կանոնների, որոնք չունեն օրիններգերի բոլոր 9 տեսակները: Ավելի հաճախ կանոններից բացակայում են մանկունք, ճաշու, համբարծի տեսակները:

10. Օրինակ՝ Ծաղկազարդի կանոնի «Յորժամ եկն Յիսուս...» սկսվածքով շարականը, որտեղ պատկերված է Քրիստոսի մոտքը երուսաղեմ (Շ, էջ 234):
11. Հմմտ. «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», էջ 99, 106:
12. Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ, էջ 543:
13. Բացառություններն այնքան քիչ են, որ «Շարակնոցում» դրանք գտնելու համար անհրաժեշտ է ուշադիր ու լարված ընթերցմամբ բազում էջեր թերթել: Օրինակ՝ երկու հարցեր, որոնց դարձերը չունեն «Աստուած հարցն մերոց» արտահայտությունը, գտել ենք «Շարականք պահոց» և «Նաւակատեաց սուրբ խաչին» կանոններում (Շ, էջ 119, 481):
14. Չի կարելի համաձայնել այն կարծիքին, թե «Չնչին բացառությամբ մեր բոլոր ութ տեսակի շարականներն էլ ունեն իրենց յուրահատուկ դարձերն ու կրկնակները» (Գ. Հակոբյան, Շարականի ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ, Երևան, 1980, էջ 354): «Չնչին բացառությամբ» ասելով՝ հեղինակը նկատի ունի միայն համբարձիներն ու ճաշունները, որոնք «հատուկ դարձեր կամ կրկնակներ չունեն» (էջ 355): Հեղինակը օրինությունների դարձ է նշում «Ձի փառօք է փառաւորեալ», մանկունքներին՝ «Ձտեր օրհնեցէք», տեր յերկնիցներին՝ «Քարծր արարէք զնա յաւիտեան» արտահայտությունները (էջ 355), որ պարզապես թռուցիկ դիտարկման կամ շփոթության արդյունք է: Ինչպես նշել ենք, «Քարծր արարէք զնա յաւիտեան» բանաձևն առկա է միայն գործքերի մեջ:
15. Տես՝ Դավթակ Քերթոզ, Ողբք ի մահն Ջևանշիրի Մեծի իշխանին, Երևան, 1986, էջ 51-53 (այսուհետև էջերը՝ շարադրանքի մեջ):
16. Г. В. Ф. Гегель, Эстетика. В четырех томах, т. 3, М., 1971, с. 497.
17. Տես՝ Ժ և Ի գրերով սկսվող տները:
18. Կոմիտաս Աղցեցու «Անծիքը», որն իբրև օրհներգ տեղ է գրավել «Շարակնոց» գրքում (Շ, էջ 432-439), Դավթակի ողբի հետ ունի նաև մի այլ ընդհանրություն. երկուսն էլ բաղկացած են բանաստեղծական 36 տներից, որոնց սկզբնատառերը հաջորդաբար հոդվում են հայոց այբուբենը:
19. Այս մասին տես՝ «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր» գիրքը, էջ 182-206:
20. Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկեյանի, Երևան, 1981, էջ 124-125:
21. «Գր. Նարեկացու մի քանի տաղերի մեջ առաջին անգամ գտնում ենք մեր գրականության մի բանաստեղծական տեսակը, որի մեջ հեղինակը սիրո և բնության, զարման և կանացի գեղեցկության երգն է երգում, միայն թե այդ սերը չունի ոչինչ նյութական, ֆիզիկական. դա երկնային սերն է, ուղղված առ Աստվածածինը» (Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ, էջ 620):
22. Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մնացականյանի, Երևան, 1972, էջ 193:

23. Հայ բնակչության նկատմամբ օտար տիրողների գործադրած անօրինակ հալածանքների մասին պահպանվել են բազմաթիվ վկայություններ: Տե՛ս «Ժ՛ղի արի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», կազմեց Լ. Ս. Խաչիկյան, Երևան, 1950, էջ 46, 47: Տե՛ս նաև Հ. Մանանդյան, Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հ. Գ, Երևան, 1953, էջ 315-316:

24. XIII-XVI դարերի քնարերգության ազգային-հասարակական բովանդակության մասին ասվածը լիովին վերաբերում է նաև կրոնական բանաստեղծություններին, որոնք իրենց հիմնական միտվածությամբ, այնուամենայնիվ, արծազանքում էին կյանքի առաջադրած խնդիրներին: Հիշենք, թեկուզ, նախամարդու՝ դրախտից արտաքսման, Քրիստոսի խաչելության և Աստվածամոր ողբի, կյանքի ունայնության, մահվան և այլ թեմաներով ստեղծված այն բազմաթիվ տաղերը, որոնք փաստորեն պատկերում են հայության քաղաքական վիճակն ու տրամադրությունը:

25. Ֆրիկ, Դիւան, Ի լոյս ընծայեց Տիրայր արքեպիսկոպոս, Նիւ-Եորք, 1952, էջ 296:

26. Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխատասիրությամբ Ա. Սրապյանի, Երևան, 1962, էջ 165: