

# ՎԱՀԱԳՆ ԴԱԻԹԵԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹԵԱՆ ՀՆԱԳՈՅՆ ԱՂԲԻՒՐՆԵՐԸ

ՍԷՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ

## 1. ՀԻՆ ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ՊՈՋՁԻԱՆ 'ԾՈՒԽ ԾԽԱՆԻ' ՊՈՋՄԻ ԿԱՌՈՒՑ-ՈՒԱԾՔՈՒՄ

Վահագն Դաւթեանի բանաստեղծական մտածողութեան առաջ-նային յատկանիշներից մէկը մշտական մղումն է դէպի մշակութի վաղնջական ձեւերի եւ միջոցների վերակենդանացումը: Բացա-ռութիւն չեն նրա պոէմները, որոնք թէ՛ թեմատիկօրէն, թէ՛ կա-ռուցուածքային առումով իրենց մէջ կրում են պատմութեան հզօր «լիշողութիւնը»:

1965 թուին Դաւթեանը հանդէս եկաւ «Ժամանակակից պո-էզիան եւ «ռէալիզմի նախահիմքերը»» յօդուածով, որի գեղագի-տական առաջադրութիւնը հին արտայայտչամիջոցներին վերադառ-նալու մասին, յաջորդող մէկ-երկու տարուալ ընթացքում իւրովի իրագործուեց բանաստեղծի ասք-պոէմներում: Մասնաւորապէս յօդ-ուածում լիշատակուած «նախահիմքերից» մէկը՝ հին եգիպտական պոէզիան էր, որ իր որոշ տարրերով վերամարմնաւորուեց «Ծուխ ծխանի» պոէմում<sup>1</sup>:

Արտաւազդ արքայի գերութիւնը գեղարուեստականօրէն իմաս-տաւորելու նպատակով՝ Դաւթեանը դիմում է ինչպէս հին հայկա-կան գողթան երգերին՝ այնպէս էլ եգիպտական սկզբնաղբիւրնե-րին, դրանք հմտօրէն համադրելով նորագոյն պոէտական մտածո-ղութեանը: Այդ առումով Ծուխ ծխանի պոէմը, ինչպէս եւ միւս ասքերը, պոէմ-ոճաւորում է: Ծուխ ծխանիում ոճաւորման մաս-

նակի շերտեր են կազմում մի կողմից հայ հին բանահիւսական ժանրերը, միւս կողմից՝ հին եգիպտական պոէզիան:

Հայկական եւ եգիպտական հնագոյն աղբիւրները Դաւթեանի համար միջոց են՝ կերտելու Հայաստանի եւ Եգիպտոսի կերպարները, որոնք պոէմում ունեն պատկերային ու գաղափարական մեծ կշիռ:

Եգիպտոսի կերպարը աւելի ցայտուն դարձնելու նպատակով՝ Դաւթեանը դիմել է եգիպտական գրականութեան նմոշների ոճաւորմանը:

Ժանրային նախահիմքերից մէկը պետական-պաշտօնական գրութիւնն է՝ արքայական հրովարտակը: Այն հնչում է մունետիկի բերանից («Թող լսելի լինի համայն տիեզերաց ...») եւ ի լուր աշխարհի ազդարարում Արմենիայի պարտութիւնը՝ Օսիրիս եւ Ապիս աստուածների կամքով, Կլէոպատրա «արեգակի» օրհնութեամբ ու Անտոնիոսի «գօրեղ բազկով»<sup>2</sup>:

Միւս ժանրային նախատիպը հիմնն է: Պոէմի սկզբում՝ շքերթից առաջ կայանում է քրմական ծէս, որի ժամանակ հնչում է Ռա աստծուն ուղղուած հիմներ:

Պղնձադէմ հազար քուրմեր ծնկի եկան միանգամից,  
Միանգամից ծունկի եկան հազար կրակ քրմոհիներ,  
Ծունկի եկան ու ոգեցին արեւի դէմ.

–Փառք քեզ, արեւ, օրհնանք քեզ, Ռա’,

Դու ես ցոլում մեր սրբազան

Ու մայրագութ նեղոսն ի վար,

Դու ես սրում ու զօրացնում

Սուրբ Ապիսի եղջիւրը խոլ...

Փա’ռք քեզ, արեւ, օրհնանք քեզ, Ռա’,

Դու ես տալիս արմաւ ու ձուկ

Եւ նաեւ խէժ անուշահոտ,

Դու ես լցնում ողկոյզն արդար

Եւ ստինքը մատաղ կոյսի,

Փա’ռք քեզ, արեւ, օրհնա՛նք քեզ, Ռա’...<sup>3</sup>:

Հին եգիպտական դիցաբանութեան մէջ Ռան արեւի աստուածն է, որը մեր թուականութիւնից առաջ երրորդ հազարամեակի կէսերից սկսած պաշտուում է իբրեւ աստուածների հայր եւ արքայ: Արարողութիւնը սկսելով աստուածներից մեծագոյնի երկրպագութեամբ՝ Դաւթեանը ստեղծում է այն հանդիսաւոր իրադրութիւնը,



ուր պիտի կայանայ շքերթը: Ռային ուղղուած հիմնի բնագիրը պոէմում յօրինուել է եգիպտական հիմների ոճական եւ բառային միաւորների օգնութեամբ: Արժէ այն համեմատել, օրինակ, Աթոն աստծուն ուղղուած հիմնի հետ<sup>4</sup>:

«Փառաբանենք աստծուն իր անուամբ»,-- այսպէս է սկսում Աթոնի հիմնը, եւ այդ սկզբին ներդաշնակ է պոէմում բերուած հիմնի սկիզբը՝ աստծուն իր անունով փառաբանելը: Աթոնը հրու- չակում է որպէս, «տիրակալն ամենայնի», նրան դիմում են անու- նով եւ դու-ով («դու Ռան ես, դու սահմաններն ես հասնում»), նա դիտում է իբրեւ բնութեան եւ մարդու կեանքի աղբիւր («ամէն ինչ կեանք է առնում, երբ դու քո փայլով լուսաւորում ես նը- րանց»): Այդ բոլոր գծերը դժուար չէ տեսնել պոէմից մէջբերուած հատուածում: Կան նաեւ այսպիսի ուղղակի գուգահեռներ.

#### ՀԻՄՆ՝ ԱԹՈՆ ԱՍՏԾՈՒՆ

1. Դու շքեղ փայլում ես....
2. Զկները գետի մէջ կայտառանում եմ քո տեսքից....
3. Դու որդուն կեանք ես տալիս մօր արգանդում
4. Դու ստեղծել ես Նեղոսը ստորեր- կըրեայ աշխարհում եւ քո ցան- կութեամբ երկիր դուրս հանել՝ եր- կարացնելու մարդկանց կեանքը....

#### ԾՈՒԻՆ ԾԽԱՆԻ

1. Դու ես ցոլում....
2. Դու ես տալիս արմա- ու ձուկ
3. Դու ես լցնում ... ստինքը մատաղ կոյսի
4. Դու ես ցոլում մեր սրբազան մայրագութ Նեղոսն ի վար...

Պահպանելով հիմնի փառաբանական ոգին եւ բնապաշտ աշ- խարհայեացքի նշանները՝ Դաւթեանը, սակայն, ստեղծել է ինքնու- ընդ ինքն ամփոփ բնագիր: Ինքնուրոյնութեան ամենամեծ գրաւականն այն է, որ Ռայի հիմնը կառուցուածքային առումով ամրակայուած է պոէմին: Հիմնը նախապատրաստում է այն հանդիսաւոր միջնո- լորտը, որի մէջ շուտով հնչում է արդէն Կլէոպատրայի օրհներ- գութիւնը երգասանի բերանով. «Կլէոպատրա, թագաւորաց դու թագուհի ...»<sup>5</sup>:

Բովանդակութեան առումով Կլէոպատրայի հիմնը նոյնպէս ներդաշնակ է պոէմին: Բայց նրա աստուածային գեղեցկութիւնը եւ համընդհանուր տիրապետութիւնը պատկերելու համար Դաւթ- եանը չի բաւարարուել չէզոք բնորոշումներով եւ մղուել է այս անգամ արդէն դէպի հին եգիպտական աստուածուհիներին ուղ- տած հիմնային տեքստերը: Կարելի է այն գուգադրել, օրինակ,

«Հաթհոր աստուածուհուն» եւ «Եօթ Հաթհորների երգը» հիմնե-  
րին<sup>6</sup>: Աստուածուհի Հաթհորը ընկալւում է իբրեւ բարձրագոյն է-  
ակ, որի գերիշխանութիւնը հռչակւում է յատուկ ծէսերով՝ «Քեզ  
գովերգում է քուրմը բարձրագոյն, իմաստունն է կարդում խօսքը  
առնական, ... Փողերը հնչեցնում են մեծութիւնը քո»<sup>7</sup> եւ այլն: Ե՛ւ  
գովերգող քուրմերը, ե՛ւ հնչեղ նուագարանները նաեւ Կլէոպատ-  
րայի գովքը շրջապատող կենցաղավարական միաւորներն են: Կլէ-  
ոպատրայի ուժով եւ գեղեցկութեամբ հմայւում են անգամ գա-  
զանները:

Կլէոպատրա՛, հայեացքիդ տակ  
Ծէկ առիւծներն անապատի  
Սողուն դարձած, գալիս, ոտքերն են քո լիզում,  
Կլէոպատրա, հայեացքիդ տակ  
Սողունները անապատի  
Ծառս են լիցում ու մոլեգնում են կախարդում<sup>8</sup>:

«Հաթհոր աստուածուհուն» հիմնում եւս առկայ է գազանների  
հմայքի մոտիւր: «Քեզ համար են պարում գազաններն ուրախ»,—  
գրում է հնագոյն հեղինակը, իսկ մի տեղ ուղղակի պատկերում է  
այդ իրողութիւնը: Պոէմից տարբերւում են միայն կենդանիների  
տեսակները:

...Կենդանիներն են թռչկոտում քեզ համար,  
Եւ կապիկներն են հոհոում ճիւղերի մէջ:  
Քո առջեւ անխօս ձկներն են խաղում,  
Հեզօրէն ծալում են թւերն արծիւները,  
Իսկ գետաձիերը բացում երախները  
Եւ թռչկոտում են՝ թաթերը բարձրացնելով<sup>9</sup>:

Ընդհանուր է նաեւ աստուածուհի հերոսների իրական-համաշ-  
խարհային տիրապետութեան մոտիւր: «Կլէոպատրա, քո այդ քրն-  
քոյշ ոտքերի տակ/Տէրութիւններն են խարխլում թագաւորաց...»,—  
ասւում է պոէմում<sup>10</sup>, եւ դա զգալիօրէն լիչեցնում է Հաթհորի մա-  
սին հնագոյն հիմնի վկայութիւնը՝ «Քո առջեւ հրճւում են բոլոր  
երկրները, ... քեզ փառք են տալիս Եգիպտոսը եւ այլ երկրնե-  
րը»<sup>11</sup>:

Կլէոպատրայի հիմնի պայմանական բնագիրը յօրինելու ճանա-  
պարհին Դաւթեանը դիմել է նաեւ եգիպտական գրականութեան



մի ուրիշ տեսակի՝ սիրային քնարերգութեանը: Կլէոպատրան բը-  
նութագրւում է այսպիսի բառերով.

Կլէոպատրա, ծամիդ հիւսկէն թոկ ես արել  
Եւ գցել ես պարանոցին թագաւորաց,  
Քո մատների շոյանքը մեղմ  
Ստրկութեան խարան է խոր  
Ճակատներին թագաւորաց...<sup>12</sup>:

Սիրուհու մարմնական բարեմասնութիւններից «գերուելու»  
մոտիւր հին եգիպտական սիրային երգերում հանդիպող ոճ է, որն  
ունի դիմացինի հմայքը այլաբանօրէն գովերգելու կոչում: Այդ  
երգերից մէկում, օրինակ, տղան խոստովանում է, որ սիրելին ի-  
րեն հպատակեցնում է իր մարմնի մասերով: Անչափ ուշագրաւ է,  
որ այստեղ եւս մազերը դիտւում են իբրեւ գերութեան օղակ.

Ծատ լաւ է նետում իր օղակը քոյրը,  
Չհոգալով իր որսի հարկը տալու մասին:  
Նա ինձ վրայ է նետում օղակը իր մազերի...<sup>13</sup>:

Բացի այն, որ անանուն սիրահարների մասին ասուածը պո-  
էմում վերագրւում է Կլէոպատրային՝ Ժանրային ոճաւորման ինք-  
նուրոյնութիւնն ապահովելու համար մեծ դեր է խաղում գեղար-  
ուեստական միջավայրերի տարբերութիւնը: Սիրային երգում այդ  
միջավայրը կողմերի հաւասարազօր յարաբերութիւնն է, իսկ պոէ-  
մում՝ զօրեղ կնոջ ու նուաստացող սիրահարի հակադրութիւնը:

Ժանրային ոճաւորման մէջ ինքնուրոյն եւ սկզբնաղբիւրից  
անջրպետուող իմաստի գոյութեան առումով առանձնանում է մա-  
կոյկավարի երգը: Այն հնչում է Կլէոպատրայի ու Արտաւազդի  
հանդիպման տեսարանում.

Նեղոսն ի վար ցոլք է նետել ճերմակ մարմարն  
ապարանքի,  
Եւ ցոլքն ի վեր օրօթուելով մի մակոյկ է լողում  
դանդաղ,

Ում մակոյկից երգ է գալիս-  
...Կլէոպատրա թագուհու դուռ,  
Թէ մի գիշեր բացուեա իմ դէմ,  
Ես քեզ համար զոհ կը բերեմ  
Հարիւր հազար ամենի ցուլ...

Եւ քեզ համար ոսկէ կողպէք,  
 Հարիւր հազար ճերմակ երիւնջ,  
 Եւ քեզ համար, դրան ծխնի,  
 Հարիւր հազար գառ նորածին,  
 Եւ քեզ համար, դռան բռնակ,  
 Հարիւր հազար տատրակ վայրի...  
 Իսկ թագուհու մի գիշերուան  
 Միայն մի զոհ ես կը բերեմ՝  
 Պարանոցս կը տամ դահճին...<sup>14</sup>

Պոէմի այս ներդիր երգի մէջ Դաւթեանն օգտագործել է հին եգիպտական սիրային քնարերգութեան մի յատուկ ժանրը, որի մասին Հ. Էդուանը գրում է. «Հին Եգիպտոսում է առաջացել նաեւ, այսպէս ասած, սիրային լիրիկայի այն ժանրը, ուր նկարագրւում է սիրած աղջկայ տան փակ դռների մօտ կանգնած տղայի հոգեկան տառապանքը...»<sup>15</sup>։ Մինչեւ այդ ժանրի օրինակները մատնացուց անելը՝ նշենք որ ռճաւորուած է նաեւ մակոյկավարի երգի իրադրային կողմը։ Եգիպտական սիրային երգերում կան դրուագներ, որոնց մէջ սիրահար տղան պատկերւում է Նեղոսի վրայով լողացող մակոյկի մէջ եւ այդ պահին տենչում է հանդիպել սիրածին։

Մեր թիերն համաչափ ճողփում են ջուրը,  
 Նեղոսով ներքեւ եմ լողում եղէգնի մակոյկով,  
 Ուզում եմ Մեմփիս հասնել եւ խնդրել Պթաի աստծուն,  
 Այս գիշեր թող ինձ հետ լինի սիրելիս<sup>16</sup>։

Իսկ երգի բուն բնագիրն արդէն կառուցուած է դրան մոտիւրի սկզբունքներով։ Եգիպտական երգերում սէրը յաճախակի է առնչւում աղջկայ դրան հետ, որի մասին ակնարկւում է ամենատարբեր ձեւերով («Ահա քրոջս տունը քաղաքի ծալրամասում, կրնկի վրայ բաց է դուռը երկփեղկանի ... Երանի ես լինէի դռնապահը նրա»<sup>17</sup>, «մինչեւ բաց դուռը վեց բազկաչափ էր մնացել, երբ մի անգամ անցնում էի նրա տան մօտով»<sup>18</sup> եւ այլն)։

Պոէմում տեղադրուած երգի անմիջական նախատիպը «գրութիւններում գտած քաղցր խօսքերի սկիզբը, փորագրուած Նեկրոպոլի գրագիր Նահթսոբէքի կողմից»<sup>19</sup> ստեղծագործութեան եօթներորդ հատուածն է։ Գրելիս Դաւթեանը անկասկած ձեռքի տակ է ունեցել եւ օգտագործել է այդ բանաստեղծութեան Ա. Ախմատով-



վալի ուսերէն թարգմանութիւնը, որը 1965 թուին եգիպտական մի քանի ուրիշ նմուշների հետ տպագրուել էր Լիտերատուրնայա Գազետա թերթում: Այդ երգի եւ մակոյկավարի երգի միջեւ ընդհանուր են դրան իւրայատուկ անձնաւորումը, նրան անմիջական զրոյցով դիմելը, դէպի սիրունուն տանող ճանապարհը բացելու աղերսանքը, ինչպէս նաեւ զոհաբերութեան խոստումները դրան տարբեր մասերին: Ահա մի հատուած եգիպտական սիրերգից.

Դուռ, իմ ճակատագիրն ես դու,  
Դու իմ ոգին ես բարի:  
Այնտեղ, ներսում քեզ համար մի եզ կը մորթեմ՝  
Ձոհաբերելով քո հզօրութեանը, օ, դուռ:

Քեզ համար, դուռ, կը մորթեմ երկարեղջիւր մի եզ,  
Քեզ համար կարճեղջիւր եզ կը մորթեմ, կողպէք:  
Իդուտ բաղը, ձեզ, ամրակներ,  
Իդը քեզ, բանալի:

Ամենահամեղ կտորները եզի--  
Օգնականներին հիւսնի,  
Որպէսզի սողնակը եղէգնից պատրաստեն,  
Իսկ դուրը՝ ծղօտից<sup>20</sup>:

Չնայած «բնագրային տարբերութիւններին»՝ ոճաւորումն ակնբախ է: Սակայն նոյնքան էական է, որ ոճաւորուած «դրան երգը» պոէմի կառուցուածքում խաղում է գաղափարական եւ հոգեբանական կարեւոր դեր՝ ինքնանպատակ չէ: Մակոյկավարի երգը տեղադրուած է Կլէոպատրայի համընդհանուր հպատակութեան հունում, ինչ-որ պահի առընչում է նաեւ Արտաւազդի հոգեկան տարուբերումներին, երբ թագուհին անսասան արքայի ուշադրութիւնը հրաւիրում է դէպի պատուհանի տակ հնչող այդ երգը: Այս առթիւ արժէ նորից նշել գեղարուեստական կոնտեքստի տարբերութիւնը: Եգիպտական երգի նպատակը սիրող տղայի եւ աղջկայ վայելքն է. տղան կը տեսնի լաւագոյն գործուածքներով ծածկուած անկողինը

Եւ այդ անկողնու մէջ՝ գեղեցիկ մի աղջիկ.  
Եւ կ'ասի աղջիկն ինձ.  
... Տունը պատկանում է քաղաքի ղեկավարին<sup>21</sup>:

Պոէմում մակոյկավարի նպատակը հեռու է այդ ինքնավայել սիրուց: Նա գիտէ, որ տենչած կնոջը կարելի է հասնել լոկ իր պարանոցը գոհ բերելով: Ուրեմն, մակոյկավարի երգը ոչ թէ սոսկ գունաւորման միջոց է, այլ՝ պոէմի անբաժանելի կառուցուածքային բաղադրամասը:

Այսպիսով՝ հին եգիպտական պոէտական տարրերը սինթեզուած են «Ծուխ ծխանի» պոէմի ժանրային ամբողջութեանը: Դրանք ունեն թէ՛ անաքոնիզմի գծեր, թէ քաղուածքի մօտեցող բնագրային համընկնումներ, բայց այդ ամենով հանդերձ՝ գաղափարապէս ու բանաստեղծօրէն նպատակասլաց են եւ գերծ՝ արհեստականութիւնից:

## 2. ԲԱՆԱՀԻՒՍԱԿԱՆ ԱՒԱՆԴՈՅԹԸ ՎԱՀԱԳՆ ԴԱԽԹԵԱՆԻ ՊՈԷՄ-ՆԵՐՈՒՄ

Հալ պոէմի պատմութեան մէջ բանահիւսութեան ապաւինելը յայտնի կողմնորոշում է, որի ակունքների մօտ կանգնած է Յովհաննէս Թումանեանը (Սասունցի Դաւիթ, Թմկաբերդի առումը, Հազարան բլթուլ, Անուշ): Նրանից յետոյ բանահիւսութեան ու պոէմի խաչաձեւումը դարձաւ մեր բանաստեղծութեան աւանդական գծերից մէկը եւ մի շարք դրսեւորումներ գտաւ խորհրդահայ պոէզիայում:

Աւանդութիւնը ժամանակաւորապէս խզւում է ետպատերազմեան առաջին տասնամեակում, երբ խորհրդահայ պոէմը բազմաթիւ արժէքների հետ միասին՝ իրենից վտարում է նաեւ բանահիւսութիւնը եւ թողնում միայն նրա արդիականացուած խրտուիլակը՝ «կոլխոզային ֆոլկլորը»: Բուն ազգային բանահիւսութեան սկիզբը վերականգնուել սկսեց 1950-ական թուականների երկրորդ կէսից՝ գրականութեան ընդհանուր վերելքի պայմաններում: Պատահական չէ անշուշտ, որ արդի պոէզիայի եւ բանահիւսութեան փոխ-յարաբերութեան հարցերը կենտրոնական տեղը գրաւեցին պոէզիայի ժողովրդականութեան մասին 1958-1959 թուերին կայացած բանավէճում, իսկ մասնակիօրէն շօշափուեցին նաեւ 1965-1966 թուերին՝ «ռէալիզմի նախահիմքերի» չուրջը մղուած բանավէճի ժամանակ: Ազգային բանահիւսութիւնը դիտելով իբրեւ ալդ նախահիմքերից մէկը՝ մեր գրական միտքն ընդհանուր ջանքերով ձգտում էր ճշմարիտ պոէզիան պատնէշել բանահիւսութեան քօղի տակ արուող պարզունակ փորձերից:



Դեռեւս յիսունական թուականների վերջերին վահագն Դաւթեանը սիրով հետեւում եւ մասնակցում էր միջնադարեան բանահիւսութեան արժէքների ճանաչմանը: Այդ տարիներին, որոշ ընդմիջումից չեւոյ, Թափ առաւ բանահիւսութեան բնագրերի հրատարակման եւ գիտական հետազոտութեան գործը: Առանձնապէս արժէ նշել Հայկական Միջնադարեան Ժողովրդական Երգեր, Հայ Ժողովրդական Պանդխտութեան Երգեր, ինչպէս նաեւ Էջեր Հայ Միջնադարեան Գեղարուեստական Արձակից քննական ժողովածուները<sup>22</sup>, որոնք երեքն էլ մամուլում գրախօսուեցին վահագն Դաւթեանի կողմից: Բանաստեղծի շահագրգռութիւնն ունէր գործնական-ստեղծագործական իմաստ, եւ շուտով լոյս աշխարհ եկաւ Թոնդրակեցիներ պոէմը, որի գրութեան ազդակներից եւ գեղագիտական համակարգը ձեւաւորած հիմքերից մէկը անտարակոյս հայ քնարական բանահիւսութիւնն էր:

Միւս կողմից՝ Դաւթեանն այդ ելույթներում ամբողջացնում է մի ինքնադրոշմ, «բանաստեղծի» բանագիտութիւն, որի առանցքային դրոյթներն ընդհանրական նշանակութիւն ունեն մեր ամբողջ պոէզիայի համար:

Վկայակոչելով Մաքսիմ Գորկու այն միտքը թէ ժողովրդական բանահիւսութիւնը «անբաժան եւ իւրաքանչիւր կերպով ուղեկցում է պատմութեանը»՝ Դաւթեանը եւս ժողովրդական խօսքարուեստի ամենամեծ արժանիքը համարում է պատմականութիւնը, այն դիտում իբրեւ «տուեալ ժողովրդի ճշմարտապատում կենսագրութիւնը, նրա կեանքի, պայքարի, կենցաղի ու սովորոյթների գեղարուեստական հանրագիտարանը»<sup>23</sup>:

Բանահիւսութիւնը որպէս ժողովրդի «ինքնակենսագրութեան» ըմբռնումը՝ ինքնին ենթադրում է այդ դարաւոր արժէքների մէջ ապրող բարոյական ու գեղագիտական սկզբունքների գոյութիւնը, որը նախնիների խօսքը ուսանելի է դարձնում ժամանակակիցներիս համար: Այդ առումով՝ խիստ դիտարժան է բանահիւսական-ժողովրդական նախահիմքերի պաշտպանութիւնը, որի դիրքերից Դաւթեանը մերժելի է համարում ժողովրդական երգերը անհատ հեղինակների վերագրելու ձգտումը, որ յաճախ տեղ է գտնում բանասիրական աշխատանքներում: Դաւթեանի հայեացքներում ըզզացում է նոյնիսկ բանահիւսութեան «առաւելութեան» մի իւրատեսակ դիտակէտ, ըստ որի՝ ազգային կեանքի ուժալուծիւնները առաւել հարազատօրէն արտացոլում են հենց ժողովրդի ստեղծածի մէջ: Այդ կապակցութեամբ «զիջում» չի արւում անգամ պատմագրութեանը. «Հայ ժողովուրդը իր պատմիչներից առաջ եւ նը-

րանց առընթեր ինքն է հիւսել ու շուրթից շուրթ, սերնդից սերունդ աւանդել սեփական կենսագրութիւնը, իր պատմութիւնը»<sup>24</sup> եզրակացնում է նա:

Ինչպէս կը տեսնենք՝ Դաւթեանը հենց բանահիւսութեան (ոչ թէ, ասենք, պատմագրութեան կամ միւս պաշտօնական գրութեան) դիրքերից է խմբագրում հայոց պատմութեան յայտնի դրութեանները՝ Արտաւազդի գերութիւնը, Գնէլի սպանութիւնը, Թոնդրակեանների ապստամբութիւնը, եւ բանահիւսական ընկալումներ Վրայ է բարձրացնում սեփական պատմափիլիսոփայութիւնը: Ուրեմն՝ հայոց բանահիւսութիւնը Դաւթեանի պոէմների համար ծառայում է նախ եւ առաջ իբրեւ աշխարհայեացքի հիմք:

Նշուած օրինաչափութիւնը ցայտունօրէն դրսեւորուել է 1965-1968 թուականներին գրուած ասք-պոէմներում («Ասք սիրոյ եւ սրի», «Ճերմակ ձիաւորը», «Ծուխ ծխանի», «Ձուարթնոց»): Ասքերի պատմագեղարուեստական հայեցողութեան մէջ առկա է վաւերական պատմութեան վերացարկման որոշակի միտում: Դրանք պատմական գրութեանքներ են միայն թեմայով, նիւթով, իսկ ժանրային բովանդակութեան մէջ անտեսում են պատմութեան իրական-քաղաքական հանգամանքները եւ առաջ մղում երեւոյթների գնահատման բարոյահոգեբանական չափանիշերը: Նման գեղագիտութեամբ էլ որոշում է հերոսի ընտրութիւնը:

Հանրային նկարագրով ասքերի հերոսները բազմազան են՝ թագաւոր, զօրավար, արուեստագէտ եւ այլն: Բայց նրանք ընդհանրանում են բարոյական ֆենոմէնների ընդգծումով, նրանով, որ ասքերի գեղարուեստական համակարգում այդ հերոսները դիտւում են առաւելապէս իրենց բնաւորութիւններով, աշխարհայեացքի եւ հոգեբանութեան դրսեւորումներով եւ ոչ թէ՝ ասենք քաղաքական, ռազմական կամ արուեստագիտական գործունէութեան փաստերով:

Պատմութեան բարոյագիտական իմաստաւորման մեկնակէտը Վահագն Դաւթեանը հիմնաւորում է նաեւ տեսական ելոյթներում: «Կարեւորը հոգու իմացութիւնն է» հարցազրոյցում՝ այդ մասին ասում է. «Առաջ ընթանալու եւ ճիշդ ուղղութեամբ գնալու համար պէտք է երբեմն ետ նայել, չկորցնել ժամանակների կապը, պատմութեան մոխիրը թողած, կրակը վերցնել՝ դրանով բարոյական նոր արժէքներ թրծելու համար: Պատմական թեմայով գրութեան իմ գործերի դրդապատճառները դրանք են եղել»<sup>25</sup>:

Ասք-պոէմների բարբաբարական բնոյթի արդարացումը Դաւթեանը գտնում է հալ հնագոյն բանահիւսութեան իմաստութիւն-



ների մէջ: «Ասք սիրոյ եւ սրի» պոէմի աղբիւրը հայոց երկրորդ ազգային էպոսի՝ «Պարսից պատերազմի» փոքր պատումներից մէկն է, որը բանահիւսութեան մէջ յայտնի է «Գնէլ-Տիրիթեան աւանդութիւն» անունով: Զորորդ դարին վերաբերող այդ վիպական անցքերը ունեն նաեւ քաղաքական իմաստ եւ կապում են Պարսկաստանի ու Հռոմի հետ յարուած յարաբերութիւնների պայմաններում կենտրոնացուած իշխանութեան համար մղուող պայքարի հետ: Այս կողմի վրայ Դաւթեանը չէր կարող ի սպառ ուշադրութիւն չդարձնել, եւ դրա հետքերը կռահւում են պոէմի որոշ տողերում: Ինչ վերաբերում է բուն դէպքերի շարժառիթներին՝ բացայայտօրէն որոշիչ են հռչակւում բարոյական եւ հոգեբանական գործօնները: Պատմական լուծումներից աւելի Դաւթեանին գրաւել է փաստերի բանահիւսական մեկնաբանութիւնը: Սրի եւ սիրոյ մասին բարոյագիտական այն դասը, որին հետամուտ է պոէմը, իր հիմնարար ու արդիական էութիւնը կարող էր դրսեւորել միայն ժողովրդական պատումի լեզենդացած, ընդհանրական դարձած իմաստութեան լոյսով: Այդ պատճառով էլ Դաւթեանը սիւժէի եւ գաղափարների տնօրինումը լանձնում է ժողովրդական ասքի կատարողներին՝ երեք գուսաններին, որոնք իր՝ հեղինակի բարոյական ըմբռնումը արծարծում են նախնական-բանահիւսական ընկալումների ոգով:

Հիմա լարեմ փանդիոս ու ոգելով ասեմ,  
Ասեմ կրկին անգամ ու բիր անգամ ասեմ,  
Օ, սուր չառնէք, մարդիկ, ընդդէմ սիրոյ...  
Եւ բնութեան,  
Մարդու բնութեան դէմ,  
Օ, սուր չառնէք, մարդիկ, օ, սուր չառնէք ...:

Պատմական ճշմարտութիւնը ժողովրդական պատկերացումների մէջ տեսնելու միտումը իւրաքանչիւր տեսք է ստացել «Ծուխ ծխանի» պոէմում: Ի տարբերութիւն «Ասքի»՝ «Ծուխ ծխանի» սիւժէն յենւում է ոչ թէ բանահիւսութեամբ աւանդուած պատումի՝ այլ անմիջապէս՝ հայոց պատմութեան վաւերական իրադարձութիւնների վրայ: Սիւժետային հենքը մեր թուականութիւնից առաջ 34 թուականին կայացած Ալեքսանդրիայի յաղթահանդէսն է, որի ժամանակ հռոմէական զօրավար Անտոնիոսի ձեռքով գերուած Արտաւազդը հրաժարւում է գլուխ խոնարհել Կլէոպատրա թագուհուն եւ դրանով հաւաստել Հայաստանի պարտութիւնը:

Պատմաքաղաքական բովանդակություն ունեցող այդ անցքը իրական է եւ չի ենթարկուել բանահիւսական մշակման: Սակայն ուշադիր կարդալու դէպքում դժուար է համոզուել, որ պոէմի ներքին էությունը որոշուած է դարձեալ հայ ժողովրդական բանահիւսութեամբ: Արտաւազդի հոգեբանական դրաման եւ բարոյական սկզբունքները Դաւթեանը լուսաբանում է մեր առաջին ազգային էպոսի՝ «Վիպասանքի» (Մ. Աբեղեան), յայտնի հատուածի ոգով: Պատմութեան նկատմամբ բանահիւսութեան «յաղթանակը» այստեղ դրսեւորուել է նրանում, որ պատմիչներից (Պլուտարքոս, Դիոն Կասիոս, Խորենացի) եւ պատմագիտութիւնից քաղելով փաստերը՝ Դաւթեանը չի գոհացել նրանց գնահատութիւններով եւ իրադարձութիւնները մեկնել է «Ո՛ր տայր ինձ գծուի ծխանի ...» գողթան երգի բնագրի օգնութեամբ: Ընդ որում՝ բանաստեղծը թույլ է տրւել բացայայտ անաքրոնիզմ՝ վիպական Արտաշէսի խօսքերը վերագրելով գերութեան մէջ գտնուող Արտաւազդին: Համակցելով մեր թուականութիւնից առաջ առաջին դարի պատմական փաստը եւ մեր թուականութեան առաջին դարում ծնուած բանահիւսական փաստը՝ Դաւթեանը կիրառել է «որոշ անաքրոնիզմ, որպէս գեղարուեստական պայմանականութիւն», որն էպիկական սիւժէի մէջ առաջ է մղում հեղինակի դիրքորոշումը եւ ուժեղացնում պոէմի փիլիսոփայական հնչեղութիւնը: Դաւթեանին, իր իսկ խոստովանութեամբ, գրաւել է գողթան երգի մոնումենտալութիւնը: Եւ, իրօք, «Ո՛ր տայր ինձ գծուի ծխանի ...» երգը ժամանակի կոնկրէտ նշանների հետ մէկտեղ՝ խտացնում է Հայաստանի զարդանախշային պատկերի (ծխանի ծուխ, նաւասարդեան առաւօտ, եղնիկների վազք) եւ հոգեկան կերտուածքի (հայրենի հողի կարօտը, ժողովրդական կենցաղի հարստութեամբ ապրելը) մի շարք էական կողմեր: Այդ ընդհանրական գծերի խորհրդանշական կրողը «ծուխ ծխանի» պատկերն է, որը պոէմի գաղափարական համակարգում բնաւ չի նույնանում հայրենաբաղձութեան զգացմունքին հետ՝ այլ Արտաւազդի տեսիլքների միջոցով վերամարմնաւորուած է իբրեւ ապրելու բարոյական սկզբունք: Այդ լայն էթիկական նշանակութիւնից բացի՝ «ծուխ ծխանի» խորհրդանշանը պոէմում խաղում է նաեւ ժանրային դեր: Ծեղքելով հնգատող փոքրիկ երգը, Դաւթեանը նրա մոնումենտալութեան մէջ յայտնաբերում է Հայաստանի քնարական կերպարը, որը կառուցուածքային մի ինքնուրոյն շերտ է կազմում էպիկական դիպաշարի մէջ:

Բանահիւսական նախահիմքերը վճռորոշ են նաեւ միւս երկու ասքերում: «Ծերմակ ձիաւորը» պոէմի ասելիքը՝ «Ու մի սակաւիկ



չատացաւ բարին աշխարհի վրայ», օրինաչափօրէն բխեցուծ է Մուշեղ Մամիկոնեանի մասին վիպական գրոյցից: Իսկ «Ջուարթնոց» պոէմում պատմական փոքրիկ փաստից անհամեմատ աւելի մեծ կշիռ ունեն տաճարի գիւտի ստեղծական լեզենդն ու Յովնանի բնապաշտ աշխարհագրացողութիւնը խորհրդանշող ասերգային հատուածները՝ յօրինուած հեթանոսական («Լոյս, առաջին ընծայ ...») եւ միջնադարեան («Հոգեկ, ախ, օրը գայ, տաճարն աւարտ առնի ...») բանահիւսական միաւորների նմանողութեամբ:

Բանահիւսութեան աշխարհայեացքային-գաղափարական հնարաւորութիւնների իւրացման առումով՝ Դաւթեանի պոէմների մէջ առանձնապատուկ տեղ է գրաւում Թոնդրակեցիները:

Թ.-ԺԱ. դարերում ծաւալուած Թոնդրակեան աղանդաւորական շարժման մասին գոյութիւն ունեն երկու կարգի աղբիւրներ: Պաշտօնական գրականութեան մէջ (Գրիգոր Նարեկացու եւ Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, Արիստակէս Լաստիվերտցու թղթերը եւ այլն) ներկայացուծ են ժլատ, բայց արժէքաւոր տեղեկութիւններ՝ շարժման քաղաքական ուղղուածութեան եւ գաղափարների մասին: Այդ փաստերը Դաւթեանն օգտագործել է Թոնդրակեցիների գործունէութիւնը եւ գաղափարաբանութիւնը պատկերելիս: Միաժամանակ՝ Թոնդրակեան շարժման սոցիալական եւ հակակեղեցական ուղղուածութիւնը, ասկետական ճնշումը յաղթահարելու, կեանքի երկրային ձեւերը հաստատելու ուժեղ ձգտումը իրենց կնիքն են դրել այդ դարերի ժողովրդական երգերի ու գրոյցների վրայ: Այդպիսով, Ժ.-ԺԴ. դարերի ժողովրդական բանահիւսութիւնը հանդէս է գալիս որպէս Թոնդրակեան պայքարի լրացուցիչ՝ բայց ոչ անկարեւոր սկզբնաղբիւր<sup>26</sup>: Ժամանակակից բանաստեղծի համար այն գաղափարական տեսակէտից աւելի մեծ արժէք է ներկայացնում, քանի որ թոյլ է տալիս մօտենալ հարցերի բուն ժողովրդական, ճշմարիտ ըմբռնմանը: Ժամանակի բանահիւսական պատկերացումների օգնութեամբ Դաւթեանը պոէմում ամբողջացնում է Թոնդրակեան շարժման գաղափարաբանութեան ժողովրդական տեսանկիւնը:

Թոնդրակեցիների բանահիւսական գաղափարների համակարգը անհամեմատ բազմաշերտ է քան ասքերինը: Այն խորապէս անդրադարձնում է հայ ժողովրդի գոյութեան փիլիսոփայութիւնը, որի տարբեր տեսանկիւնները մարմնաւորելու համար Դաւթեանը դիմում է ժամանակի վերածնական ոգին խորհրդանշող սիրոյ եւ ուրախութեան («Քո եարը քեզ սոյ է բերել, ի՛նչ աննման է ...»<sup>27</sup>), աշխատանքի («Փառք քեզ, Աստուած, տո՛ւր աջողում ...»<sup>28</sup>), սոց-

խալական անարդարութեան («Ախր այս ձեռքով ես քար եմ մաղել...»<sup>29</sup>) երգերին:

Բանահիւսական մոտիւնների կիրառումը իր նպաստն է բերել պոէմի գաղափարական ըմբռնման ժողովրդայնութեանը: Թոնդրա-կեցիներում անհատի եւ ժողովրդի «դիւլեկտիկական միասնութիւնը» դիտարկւում է ոչ միայն գործողութիւնների՝ այլեւ գըլխաւոր հերոսի վարքի ժողովրդական-բանահիւսական մեկնութեան միջոցով: Ելնելով պատմական որոշ տուեալներից՝ Դաւթեանը Սմբատ Զարեհաւանցուն ժողովրդի մարդկանց բերանով որակում է մի կողմից իբրեւ Սասնայ տան շառաւիղի (սասունցի չինականի «վարկածով» Սմբատը Սանասարի՝ գերութիւնից փրկուած զաւակն է), եւ միւս կողմից՝ որպէս «սրբի» կամ «փրկչի»: Վերջինս՝ գլխաւոր հերոսի դիցաբանական ըմբռնումը՝ իր հենց առաջին տաղում շարադրում է ծեր գուսանը.

–Դէ լսէք, մանկտիք, ասեմ,  
Բարի լուր, աւետիք ասեմ,  
Աւետիք աշխարհին հայոց...  
Սիւ\_Մասիս գերուած լեառն ի վար,  
Մեր երկիր տառապեալն ի վար  
Ծագել է արեգակ մի բոց:  
Բոցամօրուս ու բոցագանգուր,  
Աչքը լոյս ու բազուկը՝ կոռ  
Փրկիչն է յայտնուել հայոց,  
Եկել է հաստատի բարին,  
Եկել է մահու տայ չարին,  
Գերեդարձ անի գերելոց<sup>30</sup>:

Սմբատ Զարեհաւանցու կերպարի «էպոսային եւ դիցաբանական» միաձուլ ըմբռնումները կոչուած են հաստատելու ժողովրդական խաւերի երազանքների ներդաշնակութիւնը բացառիկ անհատի յայտնութեան դասային դրդապատճառների հետ: Առասպելի նման իջեցումը, «երկրայնացումը», սակայն, չի հակասում այն իրողութեանը, թէ Դաւթեանը հենց «թոնդրակեցիների բանահիւսութիւնն» է համարում առաւել դիպուկը՝ շարժման գաղափարները քննելու համար: Ի դէպ՝ թոնդրակեան շարժման «բանահիւսական տարբերակը» պոէմում անուղղակիօրէն բանավէճ է յարուցում պաշտօնական պատմագրութեան եւ դաւանաբանական մտքի դէմ:

Գաղափարական գուգահեռներից բացի՝ վահագն Դաւթեանի



պոէմներում ակնյայտ է նաեւ հայ ժողովրդական բանահիւսութեան ժանրային աւանդների իւրացումը: Բանագիտական ժողովածուներին նուիրուած յօդուածներում բանաստեղծը յատուկ ուշադրութիւն է դարձնում դէպի ժողովրդական բանարուեստի հարուստ ժանրային կազմը: «Պոէզիայի շողշողուն գանձեր» յօդուածում (1957) դիտարկում է միջնադարեան երգերի այն հիմնական տեսակները՝ որոնք փոքր-ինչ ուշ ժանրային ոճաւորում պիտի կազմէին Թոնդրակեցիներ պոէմում: Իսկ պանդխտութեան երգերին նուիրուած գրախօսութեան սկզբում մատնանշում է արդէն ամբողջ հայ բանահիւսութեան ժանրային հարստութիւնը. «Այդ, այսպէս ասած, ինքնակենսագրութիւնը հիւսուած է չքնաղ առասպելներին ու լեգենդներին, էպիկական խստաշունչ ասքերին, գողթան երգերի ադամանդեայ բեկորներին, մարգարտաշար հայրէններին ու պանդխտութեան երգերին, քառատող տաղիկներին, իմաստուն առածներին եւ, վերջապէս, փառահեղ ու մոնումենտալ մի էպոսին, որ համաշխարհային մշակութի խոշորագոյն գանձերին է»<sup>31</sup>: Ակներեւաբար, Դաւթեանը ազգային բանահիւսութեանը նայում է նաեւ ժանրի առումով, մի հանգամանք՝ որ յստակ դրսեւորում գտաւ իր պոէմներում: Մասնաւորապէս էական կողմնորոշում են լուշում ընդգծուած ժանրային ձեւերը, որոնք շուտով հիմք հանդիսացան «Ասք սիրոյ եւ սրի», «Ճերմակ ձիաւորը», եւ միւս ասքերի համար: Ասքերի գրութեանն անմիջականօրէն նախորդեց «ժամանակակից պոէզիան եւ ռէալիզմի նախահիմքերը» յօդուածը, որտեղ ազգային պոէզիայի ակունքների մօտ կանգնած երեւոյթներ են համարուում նաեւ գողթան երգերի նմուշները<sup>32</sup>: Դրանցից մէկը՝ «Նաւասարդեան հիանալի տաղը», որ մէջբերում է Դաւթեանը, մի տարի անց վերամարմնաւորուեց «Ծուխ ծխանի» պոէմում:

Ասքերի հիմքը կազմող վիպական հատուածները վերցուած են «Վիպասանք»ից («Ո՛ տալը ինձ գծուի ծխանի ...») եւ «Պարսից պատերազմ»ից (Գնէլի եւ Մուշեղի պատումները), որոնք, ըստ Մանուկ Աբեղեանին, կազմում են մեր առաջին եւ երկրորդ ազգային էպոսները՝ «երկու մեծ վէպերը»<sup>33</sup>: Այդ նախնական էպոսների նիւթով էլ բանաստեղծը ձեւաւորեց իր նոր պոէմների ժանրը:

Ինչպէս գաղափարների ոլորտում՝ նոյնպէս ժանրային կառուցուածքի մէջ Դաւթեանը չի մնում բանահիւսութեան ընձեռած տունալների սահմաններում, այլ դրանք ենթարկում է գեղարուեստական վերաիմաստաւորման: Այդ գիծը շատ լաւ երեւում է վաթսուական թուականներին ստեղծուած փոքր գործերում, որոնք

ժանրային նկարագրով ասք-պոէմներ են, այսինքն՝ համադրում են բանահիւսական (ասք) եւ գրական (պոէմ) ժանրահիմքերը:

Դաւթեանի ասք-պոէմները բաղարկեալ ձեւեր են, որոնցում պոէմային մտածողութիւնը համադրուած է բանահիւսական ժանրային նախատիպերի հետ: Այդ առումով՝ առանձնայատուկ դիրք է գրաւում «Ասք սիրոյ եւ սրի» պոէմը, որը, ի տարբերութիւն ոճաւորման միայն մասնակի տարրեր ունեցող միւս երեք ասքերի, ամբողջովին ժանրային ոճաւորում է: «Ասքի» բանահիւսական նախատիպերը երկուսն են՝ «Լալեաց բանաստեղծութիւնը» եւ վիպական երգը:

Առաջինը վերամարմնաւորուել է Գնէլի ողբի հատուածում: «Լալեաց բանաստեղծութիւնը», ինչպէս մեկնաբանում է Աբեղեանը, եղել է հայ հին բանահիւսութեան ինքնուրոյն ժանրերից մէկը: Նրանից ոչ մի նմոյշ չի աւանդուել, եւ ժանրի մասին տեղեկութիւն տալիս են միայն Խորենացու ու Ագաթանգեղոսի մի քանի տուեալները, իսկ առանձնապէս՝ Գնէլի կոծի այն մանրամասն նրկարագրութիւնը, որ հաղորդում է Բուզանդը: Հենց այդ նկարագրութիւնից է օգտուել Վահագն Դաւթեանը:

Ողբի տեսարանի ընդհանուր իրադրութիւնը ամբողջովին գալիս է Բուզանդից: Այստեղ մտնում են փառանձեմի ինքնագոհութիւնը (մագերն արձակելը, բարձր ճշալը, զգեստը պատառոտելը) եւ կոծի աւանդակարգը. փառանձեմը «եղերամայրն» է, կամ «մայր ողբոցը», որն ասում է երգի հիմնական մասը:

--Գնէլ, ցաւասարդեաց իմ առաւօտն էիր,  
Ծխացիս ծուխն էիր, անո՛ւշ Գնէլ,  
Սեւ ամպն իջաւ հողին, զարկեց կարկուտը սեւ,  
Ու ծխացիս ծուխը հաւգաւ, Գնէ՛լ<sup>34</sup>:

Իսկ «ձայնարկունները» պահում են երգի տոնը եւ միայն լրացնում եղերամօրը.

Եւ ձայնարկու կանայք ձայնում էին ահեղ  
Ու ձայնակցում էին Փառանձեմին:  
--Վե՛ր ել, ասպար հագիր, սօսեհասա՛կ Գնէլ,  
Գնէ՛լ, Փառանձեմի թագ ու պսա՛կ Գնէլ<sup>35</sup>:

Ինչ վերաբերում է ողբի տեքստին՝ Դաւթեանն այն ստեղծել է ինքնուրոյնաբար, քանի որ «Լալեաց բանաստեղծութիւնից» նմուշ-



ներ չեն աւանդուել: Բայց ոճաւորելով ընդհանուր աւանդակարգը՝ Դաւթեանը կոծի երգի մէջ եւս մտցրել է ոճաւորման տարրեր: Դրանք նախ՝ պոէմի ոգուն ներդաշնակող հեթանոսական նշաններ են (ծուխ ծխանի, նաւասարդեան առաւօտ, յարալէզներ), երկրորդ՝ վիպերգից յայտնի միաւորներ (որսի գնալը, տապարով զարկուելը) եւ երրորդ՝ ողբասացութեան մի շարք կայուն ձեւեր, որոնք յայտնի են ուշ ժամանակների կոծի երգերից (մեռեալին դիմելով խօսելը, քնելու մասին ակնարկը եւ արթնացնելու ճիգը, խոր վէրքը, «ախ» եւ «եղուկ» ձայնարկութիւնները):

Այդ ամենից բացի՝ Դաւթեանն, անկասկած օգտագործել է նաեւ հնագոյն լալեաց երգերի պոէտիկայի մասին բանագիտութեան ենթադրական տուեալները՝ փոքր ծաւալը, «կէս քնարական ու կէս վիպական» կառուցուածքը, երկտող տների-բէյթերի չափը (Մ. Աբեղեան):

Իսկ ահա վիպական երգի ոճաւորումը ոչ թէ մասնակի է՝ այլ լրիւ, որովհետեւ ընդգրկում է պոէմի ողջ տարածքը: Իհարկէ, երկու ժանրային նախատիպերը միացած են իրար: Դաւթեանը կոծի երգից ծագած «սպանման վէպը» (Աբեղեան) դարձրել է պոէմի ժանրային միջուկ՝ դրանով իսկ իւրովի, բանաստեղծօրէն վերականգնելով ձայնարկուներից վիպող գուսանների անցած պատումը, որն արդէն նոր ժանր է: Վիպական երգը պոէմի վերածելով ըստ Բուզանդի՝ նա այդ ժանրի պոէմային կեանքը հարստացրել է կենցաղավարութեան եւ պոէտիկայի նոր գործերով: Դրանցից կարելի է որագոյնը երեք գուսանների միջոցով պատմելն է: «Ասք սիրոյ եւ սրի» պոէմում արտացոլուել են վաղ միջնադարեան գուսանական արուեստի մի շարք գծեր.

Երեք փոշեթաթաւ ու յոգնաբեկ գուսան  
Ուսերն ի վար երեք արծաթալար փանդիտ,  
Պղնձէ կոտ ու կոփ դարպասներով  
Քաղաքամայր մտան հանդիսաքայլ,  
Ու միջամուխ եղան հանդիսաքայլ,  
Ողջոյն առաքելով ամենեցուն,  
Ինչպէս գուսանաց է օրէն ու կարգ<sup>36</sup>:

Այս պատկերում առկա են միջնադարեան գուսանների կենցաղավարութեան՝ նրանց «օրէն ու կարգի» բոլոր իրական նշանները՝ թափառաշրջիկութիւնը («փոշեթաթաւ ու յոգնաբեկ»), ունկնդիր հասարակութիւնը («ողջոյն առաքելով ամենեցուն»), սոցիալական

դիրքը («ազատ մարդիկ՝ գուսանների շրջող, նախարարների դըղ-  
եակներում ժամանակաւորապէս հիւրընկալուող խմբերը»), պրոֆես-  
իոնալ-ժանրային տարբերակումը («վիպական գրույց աւանդող-  
ներ»)՝<sup>37</sup>։ «Ասքի» գուսանների պատմամշակութային հաւաստի գծե-  
րից է նաեւ նրանց եռեակ խմբաւորումը։

Մէկն էր ալեւորիկ, ալեւօրուս,  
Ապա երկորդն այր էր թխամօրուս  
Եւ երրորդն էր հուրհեր մի պատանեակ՝<sup>38</sup>։

Սա ներկայացումները երեք հոգով վարելու գուսանական ըս-  
կզգբունքն է («դասք գուսանաց»), որը նախկինում կիրառուել է  
նաեւ Նալիւրի Զարեանի Արա Գեղեցիկում։ Դաւթեանը առաջադը-  
րել է նիւթին ներդաշնակող սեփական լուծումներ, մասնաւորապէս՝  
պահպանել վիպելու արուեստի ընդհանուր կարգը։ Ալեւորիկ գու-  
սանը «վէպի աւանդապահն» է, որը նախադրութիւնից յետոյ ա-  
ւանդակարգի համաձայն խօսքը տալիս է կրտսերին։ Ապա հուրհե-  
րը եւ թխամօրուսը հերթով փոխասում են վիպերգի սիւժէն։ Նը-  
րանք «հանդէս չեն գալիս գործող անձանց դերակատարներ» որ-  
պէս եւ «իրար մէջ բաժանում են ոչ թէ դերերը՝ այլ սիւժետային  
դրուագները, երգային հատուածները»<sup>39</sup>։ Հուրհերին բաժին է  
հասնում Գնէլի եւ Փառանձեմի ճիւղը, իսկ թխամօրուսը վիպում  
է Տիրիթի ու Արշակի ճիւղը։ Վերջում ալեւորիկը տալիս է վէպի  
հանգուցալուծումը եւ դրանից բխող բարոյաբանութիւնը։

Պոէմ-ոճաւորման օրինաչափութիւնը անհամեմատ աւելի բազ-  
մաշերտ բնոյթ է ստացել Թոնդրակեցիներ պոէմում։ Բանահիւսա-  
կան իւրացումների կողքին՝ այստեղ մեծ կշիռ ունի նաեւ գրական  
նախատիպերի (Մովսէս Խորենացու, Գրիգոր Նարեկացու, Արիս-  
տակէս Լաստիվերտցու, Գրիգորիս Աղթամարեցու, Նահապետ Քու-  
չակի մի շարք երկերի) ժանրային ոճաւորումը։ Բացի այդ՝ բանա-  
հիւսութեան ոճաւորումն ինքնին յատկանշոււմ է բազմաձայնու-  
թեամբ համակցուող նախաժանրերի մեծ ընդգրկումով ու ձեւա-  
փոխութեան սկզբունքների բազմազանութեամբ։ Թոնդրակեցիների  
ֆոլկլորային ոճաւորման սկզբնաղբիւր ժանրերն են էպոսը, քնա-  
րական բանահիւսութեան տեսակները՝ սիրային, աշխատանքային,  
ծիծաղական երգերն ու ողբերգերը, հայրէնները, ինչպէս նաեւ ժո-  
ղովրդական ծագում ունեցող արձակ ժանրերը՝ գրույցն ու խրատը։  
Դաւթեանը հագուադէպ է նախատիպերը ուղղակիօրէն փոխանցում  
պոէմ (այդպիսի դէպքերից կարելի է յիշել «Թէ որպէս նորոգի



արծիւն»<sup>40</sup> զրոյցի չափածոյ «Թարգմանութիւնը» գուսանի տեղում՝ «Ես փառք այն արծուին ասեմ»<sup>41</sup>): Աւելի յաճախ նա դրանք յանձնում է պոէմի կոնտեքստի տնօրինութեանը, ամրակայում հերոսների խօսքին, վերցնում միայն առանձին տարրեր ու իրենից աւելացնում նորերը: Բերենք նման գործառութեան միայն երկու փոքրիկ օրինակ: Միջնադարեան «Խրատանք»ում ասում է՝ «Լաւագոյն է զբնութիւնն շան, քան զբնութիւնն ոչխարին»<sup>42</sup>: Դաւթեանի մօտ այս նախատիպը լուծուել է վանահօր ու Սմբատի վէճի մէջ:

Առաւել լաւ է բնութիւնը շան,  
Քան թէ բնութիւնը չիմար ոչխարի<sup>43</sup>:

Մի ուրիշ պարագայում լացի անտունին (մահերգը) դարձել է որդու՝ Փոկասի մահը վայող Արմաղանի ողբի մի մասնիկը՝ կրելով մասնակի մշակում:

#### ԱՆՏՈՒՆԻ

Իմ որդեկա չէ մեռեր,  
Սուրբ Յակոբ ուխտ է գնացեր,  
Ինչ վարդ կայ գլխում դրեր,

Մանուշակի հոտոցն քնացեր<sup>44</sup>:

#### ՊՈԷՄ

Ա՛խ, չէ, Փոկասն իմ չի  
մեռել,  
Ինչքան վարդ կայ գլխում  
դրել,

Մանուշակի անոյշ հոտին  
Քուն է մտել կանաչ խոտին  
...<sup>45</sup>:

Ոճաւորուած տարրերի կոմպոզիցիոն ամրակայմանը Դաւթեանը հասել է լարուած աշխատանքի գնով, այդ ճանապարհին յաղթահարելով նաեւ առաջին տարբերակում (1961) առկայ՝ նախատիպ-պոէմ ուղղագիծ կախուածութեան դէպքերը (օրինակ՝ երկնքի ու երկրի միջնադարեան վիճաբանութեան մեխանիկական տեղադրումը Սմբատի ու եպիսկոպոսի երկախօսութեան մէջ)<sup>46</sup>:

Դաւթեանի պոէմներում բանահիւսական աւանդութի իւրացման խնդիրն, իհարկէ, չի սպառւում ասուածով: Մեծ հետաքրքրութիւն են ներկայացնում, ասենք, պոէմների դրամատիզմի եւ երաժշտական-երգային պոէտիկայի առանձնայատկութիւնները, որոնք նոյնպէս զգալիօրէն յենւում են ֆոլկլորային մշակոյթի վերայ: Բայց դրանց քննութիւնը հեռուն կը տանէր: Մենք փորձեցինք ուրուագծել միայն խնդրի աշխարհայեացքային եւ ժանրային մի քանի հիմնական կողմերը:

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1. Վահագն Դաթեան, *Ծուխ Ծխանի*, Երևան, 1969, էջ 5-47: Յետայսու կը գշտի որպէս՝ *Ծուխ Ծխանի*:
2. Նոյն, էջ 9-10:
3. Նոյն, էջ 5-6:
4. Հ. Ա. Էդոյեան [խմբ.], *Հին Արեւելքի Պոեզիան*, Երևան, 1982, էջ 10-13: Յետայսու կը գշտի որպէս՝ *Հին Արեւելքի*:
5. *Ծուխ Ծխանի*, էջ 6:
6. *Հին Արեւելքի*, էջ 21-25:
7. Նոյն, էջ 21:
8. *Ծուխ Ծխանի*, էջ 7:
9. *Հին Արեւելքի*, էջ 22:
10. *Ծուխ Ծխանի*, էջ 7:
11. *Հին Արեւելքի*, էջ 23-24:
12. *Ծուխ Ծխանի*, էջ 7:
13. *Հին Արեւելքի*, էջ 60:
14. *Ծուխ Ծխանի*, էջ 18-19:
15. *Հին Արեւելքի*, էջ 500:
16. Նոյն, էջ 44:
17. Նոյն:
18. Նոյն, էջ 55:
19. Նոյն, էջ 60:
20. Նոյն, էջ 61-62:
21. Նոյն, էջ 62:
22. Աս. Մնացականեան [խմբ.] *Հայկական Միջնադարեան Ժողովրդական Երգեր*, Երևան, 1956, Մանիկ Մկրտչեան [խմբ.] *Հայ Ժողովրդական Պանդխտութեան Երգեր*, Երևան, 1961, եւ Կ. Մելիք-Օհանջանեան, [խմբ.], *Էջեր Հայ Միջնադարեան Գեղարուեստական Արձակից*, Երևան, 1957: Յետայսու կը գշտի որպէս Մնացականեան, Մկրտչեան եւ Մելիք-Օհանջանեան յաջորդաբար:
23. Վահագն Դաթեան, *Ջուգաֆեռ Մանապարի*, Երևան, 1976, էջ 358:
24. Նոյն:
25. Տես՝ «Վարենորը հոգու իմացութիւնն է», *Գրական Թերթ*, թիւ 3, Երևան, 1985, էջ 1:
26. Մնացականեան, էջ 52-55, 613 եւ 620:
27. Վահագն Դաթեան, *Թոնդրակեցիներ*, Երևան, 1961, էջ 81: Յետայսու կը գշտի որպէս՝ *Թոնդրակեցիներ*:
28. Նոյն, էջ 153:
29. *Ծուխ Ծխանի*, էջ 118:
30. Նոյն, էջ 109-110:
31. Վահագն Դաթեան, «Ժողովրդի կենսագրութեան թախծալի դրուագներ»



- Զուգահեռ ժանապարհ**, Երևան, 1976, էջ 358:
32. Վահագն Դաթեան, «Ժամանակակից պոեզիան եւ "ռեալիզմի" հիմքերը» **Զուգահեռ ժանապարհ**, Երևան, 1976, էջ 279-287:
  33. Մանուկ Աբեղեան, **Երկեր**, հտ. Ա., **Հայ վիպական քանակաթիւներ**, Երևան, 1966, էջ 97:
  34. **Ծովա Ծխանի**, էջ 44:
  35. Նոյն:
  36. Նոյն, էջ 29:
  37. Հ. Եղիշեան, **Թատրոնը Միջնադարեան Հայաստանում--Պատմութեան եւ Տեսութեան Հարցեր**, Երևան, 1978, էջ 273: 38. **Ծովա Ծխանի**, էջ 29:
  39. Եղիշեան, էջ 284:
  40. Մելիք-Օհանջանեան, էջ 12:
  41. **Թոնդրակեցիներ**, էջ 27:
  42. Մելիք-Օհանջանեան, էջ 165:
  43. **Թոնդրակեցիներ**, էջ 138:
  44. Մանուկ Աբեղեան, **Գոսանական Ժողովրդական Տաղեր, Հայրեններ եւ Անտունիներ**, Երևան, 1940, էջ 261:
  45. **Թոնդրակեցիներ**, էջ 169:
  46. Այս մասին տես, նոյն, էջ 188-191:

Ա. Գ.

# THE EARLIEST SOURCES OF THE POETRY OF VAHAGN DAVTIAN

(SUMMARY)

SEYRAN GRIGORIAN

"One of the first and foremost characteristic of Vahagn Davtian's poetical thought is its continuous propulsion towards the reviving of the ancient forms and means of culture," affirms Seyran Grigorian and concludes that "his poems which bear the mighty memories of history both thematically and construction-wise, are not exceptions."

To prove this assertion, Grigorian does minutely examine and analyze certain narrative poems of Davtian, published at various times. Of these mention must be made of the "Dzookh dzekhani" (The Chimney Smoke), the "Tondraketziner" (The Tondrakians), the "Ask siro yev seri" (Poem on love and sword), and the "Zevartnotz" (Zvartnotz) which have been inspired by the ancient Egyptian hymns and Armenian epics, folk songs and folklore, as well as from the Armenian medieval popular songs, Armenian pre-Christian beliefs and chants, mourning songs, traditions and their verbal expressions.

The various comparisons, concordances and concurrence between the poetical, ideological and stylistic expressions of Davtian's works and the others show that Davtian went deep into the search of ancient Armenian and international epic, popular and religious poetry and folklore while working on his modern epic poems mentioned. Yet, concludes Seyran Grigorian, all the analysis and literary criticism of Davtian's epic poetry done here, do not mean that everything is said about the work of the Armenian poet and his poetry, because there remain the characteristics of the dramatism and musicality to be yet discussed and analyzed. After all, as Grigorian affirms, these too are based upon the forms, expressions, stylistic patterns and literary characteristics of the Armenian folklore, both ancient and medieval.