

ԱՐԱՄ ԹՈՓՉԱՆ

V դարի նշանավոր գրական հուշարձաններից մեկում՝ Մովսես Խորենացու գրչին վերագրված «Յաղագս պիտոյից» դասագրքում, գրական ժանրերից մեկի՝ «ներբողեան»-ի սահմանման մեջ առկա է հետևյալ կանոնը. «...ի գովելն պարտ և արժան է ...զմեծ գլուխ ներբողիին դնել զգործսն. և զնոյն բաժանել յանձն և ի մարմին և ի դիպուածս (ընդգծումը միայն է—Ա. Թ.)»¹։ Թեպետ «դիպուածք» (գործողություններ) բառը հանդես է գալիս «անձն» և «մարմին» բառերի կողքին, իբրև դրանց համարժեք, սակայն նույն «Յաղագս պիտոյից»-ի՝ հիշյալ սահմանման կանոններով գրված ներբողների օրինակներն («ներբողեան Մովսէսի», «ներբողեան ձիթենույ», «ներբողեան գարնայնոյ», «ներբողեան պատերազմի», «ներբողեան աղանոյ») ուշադիր ընթերցողը կնկատի, որ նախ ունի առավել մեծ նշանակություն, քան դրանք. անձը, անգամ նրա մարմնական գեղեցկությունը գովերգվում են միայն միջնորդավորված ձևով, գործողությունների մեջ, դրանց միջոցով ու դրանց շնորհիվ։ Այսպես, եթե «զմարմին» «պարտ է» բաժանել «ի գեղեցկութիւն և ի զօրութիւն և յերագութիւն»², ապա զորությունն ու «երագութիւն»-ը (արագաշարժություն) ինքնորոշված չեն կարող փառաբանվել առանց գործողության օգնության, իսկ գեղեցկությունը, օրինակ Մովսեսին նվիրված ներբողում, բացահայտվում է ոչ թե արտաքին նկարագրությամբ, այլ լոկ թագավորի դստեր վրա գործած ազդեցությամբ ու դրան հաջորդող դիպվածով. «...ի տղայութեան ունէր գեղեցկութիւն հուշալի, զայն և ոչ յարբունս տիոցն որ պանծասցի բերել պարծանս ի տեսողացն առաւելալը գեղեցկութեամբ։ Եւ ստուգելի զսոյն ի թագաւորին է դստերէ. յօժամ ետես զնա պայծառացեալ գեղեցկութեամբ յամենայն մասանց մարմնոյն, ոչ ինչ զանդաղեցաւ առնուլ իւր ժառանգորդ վասն առաւել Ռանոյական փալազանացն (ընդգծումը մերն է—Ա. Թ.)»³։ Ակամա հիշվում է Հոմերոսի անտիք. «Իլիականը» գուրկ է նույնիսկ մահկանացուներից գեղեցկագույնի՝ Հեղինեի արտաքին նկարագրությունից։ Դրա փոխարեն «կույր երգիչը» ցույց է տալիս նրա գեղեցկության գործած մոգական ազդեցությունը շրջապատի, անգամ ծերունիների վրա («Իլիական», Գ, 154—158)։

Մովսես Խորենացու «Պատմություն հայոց»-ի վերնագիրն արդեն ցույց է տալիս, որ առաջին հերթին գործ ունենք պատմագիտական աշխատության հետ։ Հայտնի է, սակայն, որ պատմական այդ արժեքավոր գրվածքն ունի նաև գեղարվեստական արժանիքներ։ Պատահական չէ, որ հնուց ի վեր Պատմահայր Մովսես Խորենացուն պատվել են նաև այլ անվանումներով՝ «տիեզերահռչակ քերթող», «քերթողահայր»։ «Քերթող» բառի գլխավոր նշանակությունն է «գրչի վարպետ», «բանաստեղծ»։ Հոգևածում բնեւում ենք «Պատմություն հայոցի» գեղարվեստական մի հետաքրքրական առանձնահատկությունը՝ ելնելով Հոմերոսի պոեմների հետ ունեցած ընդհանրություններից։

Դեռևս հին հունական գեղագիտական ուսմունքներում գեղարվեստները բնորոշվում էին որպես իրականության վերարտադրություն քիզդու։ Նկատվում էր, սակայն, որ այդ վերարտադրությունը տարբեր արվեստներ իրական-

1 «Մատենադրութիւնը Մովսէսի Խորենացու», Վենետիկ, 1865, էջ 413։

2 Նույն տեղում։

3 Նույն տեղում, էջ 417։

նացնում են տարբեր կերպ: Այսպես, Արիստոտելն իր «Պոետիկայում» գեղարվեստի տեսակները տարբերակում էր հետևյալ երեք հիմունքով. 1. վերարտադրությունը կարող է կատարվել այլևայլ «(միջոցների) մեջ», 2. կարող են պատկերվել իշտականության տարբեր բնագավառներ, «տարբեր (օբյեկտներ)», 3. վերարտադրությունը կատարվում է «տարբեր եղանակներով»: Հստ այն բանի, թե ինչով, ինչ և ինչպես են արվեստները վերարտադրում, դրանք առանձնանում են իրարից⁴: Անցյալում և ներկայումս լայն տարածում է ստացել արվեստների բաժանումը տարածական և ժամանակային հիմնական տեսակների: Տարածական արվեստների (նկարչություն, քանդակագործություն, ճարտարապետություն) պատկերման միջոցներն են ներկերը, կտավը, բարդ, փայտը, մետաղները և այլն: Դրանք վերարտադրում են գլխավորապես զգայարանների, անմիջական ընկալման համար անշարժ օբյեկտներ կամ, առանց որևէ բան վերարտադրելու⁵ (ճարտարապետություն), ստեղծում այդպիսիք: Եթե նկարիչը կամ քանդակագործը ցանկանում են ներկայացնել շարժում, ապա նրանք հնարավորություն ունեն արդյունքում ստանալու միայն շարժման մեկ պահը՝ կերպավորված ստատիկ պատկերում: Այստեղից պարզ է, որ նկարչությունն ու քանդակագործությունը իրականությունն անդրադարձնում են անշարժ պատկերներ ստեղծելու եղանակով: Ի տարբերություն սրանց, ժամանակային արվեստները (գեղարվեստական գրականություն, երաժշտություն և այլն) ունեն այլ առանձնահատկություններ: Մասնավորապես գեղարվեստական գրականության՝ կյանքի արտացոլման միջոցն է լնդուն, կենդանի խոսքը: Գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության օբյեկտ են ոչ թե անշարժությունը, ստատիկ վիճակում գտնվող գոյերը, այլ շարժումը, ժամանակի մեջ իրար հաջորդող իրադարձությունները, կյանքը որպես կենդանի, կենսական թրթիռով ու դինամիզմով լեցուն պրոցես: Իրականությունն այս անգամ արտացոլվում է ոչ թե անշարժ պատկերների մեջ կերպավորվելու, այլ դինամիկ գործողությունների կամ հոգեկան ապրումների պատկերման եղանակով: Արդ, դիտենք նախ Հոմերոսի պոեմները:

Լեսսինգի «Լաոկոոն»-ում, հստակորեն առանձնացնելով նկարչության ու պոեզիայի սահմանները, մեկի օգտագործած միջոցների համարելով «մարմիններն ու ներկերը՝ վերցրած տարածության մեջ», իսկ մյուսի՝ «ժամանակի մեջ ընկալվող հոգաբաշխ հնչյունները», եզրակացնում է, որ նկարչության՝ իրար կողքի դասավորվող արտահայտման նշանները պետք է ներկայացնեն «այնպիսի առարկաներ կամ դրանց մասեր, որոնք իրականության մեջ էլ հանդես են գալիս միմյանց կողք-կողքի դասավորված»: Մինչդեռ պոեզիայի արտահայտչական նշանները, որոնք հաջորդում են մեկը մյուսին, կարող են պատկերել միայն այնպիսի «առարկաներ կամ դրանց մասեր, որոնք իրականության մեջ էլ մեզ են ներկայանում ժամանակային հաջորդականությամբ»: Այդպիսի օբյեկտները «կոչվում են գործողություններ»⁷: Սակայն գործողությունները «չեն կարող կատարվել իրենք իրենց, — գրում է Լեսսինգը, — այլ պետք է սկիզբ առնեն որևէ էակներից: Այդպիսով, քանի որ այդ էակներն իրական մարմիններ են, կամ դրանց պետք է դիտել իբրև այդպիսիք, ուստի պոեզիան պարտավոր է պատկերել նաև մարմիններ, սակայն միայն միջնորդավորված ձևով, գործողության օգնությամբ»⁸: Լեսսինգի համոզմամբ՝ պոետը իրավունք չունի

⁴ Ἀριστοτέλους Περὶ ποιητικῆς, 1, 1447a.

⁵ Այսօրվա ընկալմամբ «μυμήτης»-ի տեսությունը որոշ չափով կորցրել է իր ունիվերսալ նշանակությունը, ի կարող անվերապահորեն վերաբերել բոլոր արվեստներին կամ առանձին երկերին: Այս մասին տե՛ս В. Татаркевич, Дефиниция искусства («Вопросы философии», 1973, № 5, с. 67—75).

⁶ Խոսքը չի վերաբերում նորագույն և ընդհանրապես այնպիսի նկարչությանն ու քանդակագործությանը, որոնք կարող են շարտացույց իրական օբյեկտներ:

⁷ Лессинг, Лаокоон. М., 1957, с. 187.

⁸ Նույն տեղում, էջ 188:

դբադվելու այս կամ այն անշարժ առարկայի մանրամասն նկարագրությամբ-
 ւա կարող է կատարվել միայն նկարչության բնագավառում, որտեղ ամեն մի
 հատված, առարկայի ամեն մի մաս տրվում են միաժամանակ, «համագոյու-
 թյան մեջ», առանց ժամանակային հաջորդականություն: Պոեզիայում օբյեկտ-
 ները, ներքաշվելով գործողության, շարժման մեջ, կարծես ձուլվում են այդ
 շարժմանը, տարրալուծվում նրա ընդհանուր հոսանքում, որից դրանց առանձ-
 նացումն ու արտաքին տեսքի նկարագրությունն անշարժության վիճակում,
 լեռնախորհրդի կարծիքով, պոեզիայի մեջ ստեղծում է այնպիսի հատվածներ, որոնք
 դուրկ են կենդանությունից, կյանքային խլրտումներից, հարազատ են ավելի
 շատ ոչ թե ժամանակային, այլ տարածական արվեստների բնագավառին: Կար-
 ծիքի ապացուցման համար հիանալի օրինակներ են տալիս մի կողմից Հոմե-
 րոսի պոեմները, որպես բարձրագույն պոետական արվեստի անգերազանցելի
 ստեղծագործություններ, մյուս կողմից այլ, ժամանակային արվեստների օրենք-
 ներն անտեսող բանաստեղծների գործերը: «Ծն գտնում եմ, որ Հոմերոսը չի
 պատկերում ոչինչ, բացի հաջորդական գործողություններից, և բոլոր առան-
 ձին առարկաները նա կերպարանում է միայն դրանց՝ գործողությանը մաս-
 նակցելու չափով, ըստ որում՝ սովորաբար ոչ ավել, քան մեկ գծով... Նավը նրա
 համար կամ սև նավ է, կամ լիքը նավ, կամ արագընթաց նավ, կամ ամենա-
 շատը՝ լավ սարքավորված սև նավ, Հոմերոսը չի անցնում նավի հետագա նկա-
 րագրությանը⁹: Սակայն, հակառակ սրան, թե՛ բանը հասնում է որևէ գոր-
 ծողության ներկայացմանը, Հոմերոսն այն տալիս է ամենայն մանրամասնու-
 թյամբ. ի տարբերություն բուն նավի արտաքին պատկերման ձևին, «նավար-
 կությունը, ճանապարհ ընկնելը, նավի կառանումը նրա մոտ կազմում են աման-
 րակրկիտ նկարագրության առարկա»¹⁰:

Լեսսինգը միանգամայն իրավացի է. Հոմերոսի պոեմներում առկա այդ
 ծայրաստիճան ուղագրավ երևույթը նա նկատել է հանճարեղորեն: «Իլիականն»
 ու «Ոդիսականը» գրեթե զուրկ են դազարի վիճակում գտնվող օբյեկտների կեր-
 պարանքների քիչ թե շատ ծավալուն նկարագրություններից, հակառակ որին՝ Հոմե-
 րոսը իր սքանչելի, բազում հոյակապ համեմատություններով ու շքեղ պատ-
 կերներով հարուստ լեռուն երբեք չի խնայում այս կամ այն առանձին,
 հաճախ առաջին հայացքից երկրորդական թվացող գործողության նկարեն,
 հանգամանալից տեսարանը կերպադծելու համար՝ լինի դա որևէ կենդանու
 ղոհաբերություն (տե՛ս, օրինակ, «Իլիական», Ա, 458—466), թե աքայացիներ
 ի՞նչ ժողովի հավաքվելը (Բ, 86—100) կամ ժողովի ցրվելը (Բ, 144—154): Բայց,
 այնուամենայնիվ, ինչպե՞ս է վարվում Հոմերոսը, երբ հանգամանքները նրան
 անհրաժեշտաբար ստիպում են ավելի էրկար կանգ առնել որևէ իրի կամ անձ-
 նավորության տեսքի պատկերման վրա: Այս հարցի՝ պատասխանը Լեսսինգի
 համար վաղուց պատրաստ է. «Իլիականի» և «Ոդիսականի» հեղինակը նման
 դեպքերում ամենեկին էլ չի ստեղծում մի այնպիսի տարածական նկար, որպիսին
 նկարիչը կարողանար վրձնով փոխադրել կտավի վրա. «Ընդհակառակը, ան-
 համար միջոցների օգնությամբ նա գիտե այդ առարկայի պատկերումը տրոհել
 մի ամբողջ շարք պահերի, որոնցից յուրաքանչյուրում առարկան երևան է գա-
 լիս նոր տեսքով, այն ժամանակ, երբ նկարիչը պետք է սպասի այդ պահերից
 վերջինին, որպեսզի, արդեն ավարտուն կերպարանքով, ցույց տա մեզ այն,
 ինչի առաջացումը մենք տեսանք պոետի մոտ»¹¹. Այսպես, թե՛ անհրաժեշտ է
 նկարագրել Հերայի մարտավառքը, Հոմերոսը, Հերի. ձեռքով, այն մաս առ
 մաս հավաքում է մեր աչքերի առջև: Կառքի անիվները, սնին, նստիքը, առեղը,
 լծասարքը մեզ են պատկերանում ոչ թե իբրև պատրաստի առարկայի մասեր,
 այլ դրվում են շարժման մեջ, աստիճանաբար միանում իրար, հավաքվում,
 որից հետո նոր ստեղծվում է մարտավառքի ամբողջական պատկերը: Հենց

⁹ Նույն տեղում, էջ 190:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 190—191:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 191:

միայն անիվները պոետը նկարագրում է «մի քանի նվագով» և հաջորդաբար ուշադրության առարկա դարձնում դրանց ութ պղնձակուռ ճաղերը, ոսկե հեցի-րը, պղնձե դոդերը, արծաթյա անվակնդերը՝ առանձին-առանձին.

Իսկ ժիր Հեբեն կառքի շուրջը—հրկաթակուռ նրա սոնուն
Պինդ հաղցրեց կուր, ութնաճաղ անիվները պղնձաձուլյւ:
Ոսկի էին կուռ հեցերը, կամարները՝ անմաշ պղինձ,
Ամրակառույց ու պինդ դոդված, տեսքով փայլուն ու գերհրաշ:
Արծաթակերտ թոփերն էին շուրջանակի բոլորաշեն:
Կռակողովն ամրացրեց պիրկ թելերով՝ ոսկի, արծաթ,
Նրա վրա կամարաձև կաշին երկու պերճակիչներ,
Իսկ առջևից դուրս էր ցցված արծաթաձուլ փայլուն քեղին,
Որի գլխին Հեբեն կապեց շքեղ անուրը ոսկեկնրո:
Նրա միջով պտույտ տվեց նա ոսկեզօծ սամոտիներ¹²:

Լեսսինգը Հոմերոսից քաղում է նաև նման այլ օրինակներ, որոնց, ցանկու-թյան դեպքում, կարելի է ավելացնել մի քանի տասնյակ այդպիսիները: Սա-կայն բավարարվենք սրտնով: Ի հակադրություն Հոմերոսի մեծ արվեստի, «Լաո-կոոնում» տարբեր բանաստեղծներից բերվում են նյութական օբյեկտների ար-տաքինի՝ դինամիզմից զուրկ, երկարաշունչ, տաղտուկ ու հոգնեցուցիչ նկա-րագրություններ, որոնք հիշեցնում են հաշվեմատականներում գրանցվող փաս-տերի մաթեմատիկական միապադաղ, գորշ, անկենդան թվարկում:

«Յաղագս պիտոյից» դասագիրքը, լինի այն Մովսես հորենացու ինքնու-րույն գրվածքը, թե հայացված փոխադրություն հունարենից, մեծապես կապ-ված է հին հունական իրականության հետ. նրա կանոնները գլխավորապես այդ իրականության ծնունդն են, իրենց արմատներով ծագում են այդ իրակա-նությունից: Իսկ դասական Հունաստանում հաղիվ թե հնարավոր լինի գտնել արվեստի մի այլ կոթող, որը ողջ հելլենական մշակույթի վրա թողած լինի այնպիսի հսկայական ազդեցություն, ինչպես Հոմերոսի պոեմները: Չենք սխալվի, եթե ասենք, որ «ներբողենի» վերահիշյալ կանոնն ու նմուշները շա-րադրելիս «Յաղագս պիտոյից»-ի հեղինակը մեծ չափով հիմնվել է Հոմերոսի պոեմների վրա. գրական ժանրի սահմանում ու օրինակներ ստեղծելու համար անհրաժեշտ էր նախ սովորել ամենահեղինակավոր բանաստեղծից, և նա այդ-պես էլ վարվել է: Այսպես, ուրեմն, հոմերոսյան գրվածքներում ու «Յաղագս պիտոյից»-ում հանդես է գալիս նույն օրինաչափությունը. ամեն բան ներկա-յացվում է անդուլ շարժման, իրադարձությունների մեջ: Այժմ շարունակենք այդ նույն օրինաչափության գիծը և հասցնենք Քերթողահոր հռչակավոր եր-կասիրությունը:

Այն, որ «Յաղագս պիտոյից»-ի օրենքների սզդեցությունը նկատելի է «Պատմություն հայոց»-ի մեջ, ժամանակին համոզիչ կերպով ապացուցել է Խանուկ Արևելյանը: Նա ցույց է տվել, որ «Հայկազանց թագավորների պատմու-թյունը», մինչև Վահագն, «Տիգրանի վրա գրված» մի յուրօրինակ ներբող է, որ «Յաղագս պիտոյից»-ի ներբողյանների «քնավորությունն ունի»¹³: Ինչ վերա-բերում է Հոմերոսին, ապա, ինչպես հայտնի է, Քերթողահայրը խորապես ծա-նոթ է նրա երկերին ու ընդհանրապես հունական գրականությանը, հիանալիո-րեն տիրապետում է հին հունարենին: Հարկ է մեկ անգամ ևս հիշել Մովսես հորենացու հելլենիստական կրթության փաստը: Նա տարիներ էր անցկացրել հունական մշակույթի խոշորագույն օջախներից մեկում՝ Ալեքսանդրիայում, և դեռ էր Հռոմում, Աթենքում, Բյուզանդիայում: Պատահական չէ, որ հայրենիք վերադառնալուց հետո նա «Հունասեր» համարվեց իշխող դիրք գրաված ասո-

¹² Հոմերոս, Իլիական, Երեան, 1955, էջ 123:

¹³ Տե՛ս Մ ան ու կ Ա ր և ղ յ ա ն, Երկեր, հ. Ա, Երեան, 1966, էջ 99—102:

րի և ասորամուլ հոգեւորականութեան կողմից ու դաժան հալածանքների ենթարկվեց:

«Պատմութիւնն հայոց»-ի մեջ հորենացիին սիրում է երբեմն, տարբեր առիթներով, հիշել Հոմերոսի անունը կամ նրա հերոսներին ու նրա հետ կապված փաստերը: Այսպես, առաջին գրքի ԼԲ գլուխը նվիրված է «Եղիական» (Տրոյական) պատերազմի պատմութիւններին ու մեր Զարմայր նահապետին, որ, իբր, մասնակցել է՝ այդ պատերազմին, լինելով Պրիամոսին օգնական, ու մահացու վերք ստացել հելլեն քաջերից: Հոմերոսին այստեղ հիշատակվում է որպէս Տրոյական պատերազմի մասին «ճատից» առաջին պատմող, ըստ որում Պատմահայրը ոչ մի կասկած չունի այդ «ճատերի» հավաստիութեան վերաբերյալ և հիացմունքով դրանք համարում է «կարեւոր» ու «շարադրութեան արժանի» պատմութիւններ: Նույն գլխում էլ Մովսես հորենացիին առիթը բաց չի թողնում հիշելու Աքիլլեսին, իբրև հելլենացիների գերագույն քաջի, ու երազելու, որ Զարմայրը սպանված լինել նրանից և ոչ թե մի ուրիշ քաջից¹⁴: Երրորդ գրքի ԺԹ գլխում Արշակ թագավորին անվանարկելու ամբիջ հարմար միջոց չի ընտրվում, քան նրան «քաջ և արի» Աքիլլեսին հակադրելու ու «Ելիականի» ամհնազադրելի հերոսին՝ «կազ և սրագլուխ» Թերսիտեսին նմանեցնելն է¹⁵: Այդպես էլ նույն գրքի Խ գլխում Եփրատ գետի վրայով սուրբ Տրդատի կատարած թռիչքի մեծութեան ու զորութեան մասին ամբիջ հստակ պատկերացում տալու համար Մովսես հորենացին նրան համեմատում է Սկամանդրոսի վրայով ցատկող Աքիլլեսի հետ¹⁶: Բայց արդյո՞ք հոմերոսյան պոեմների՝ «Պատմութիւնն հայոց»-ի վրա թողած հետքը սահմանափակվում է միայն հակիրճ զուգահեռներով ու հիշատակումներով: Դիտենք Մովսես հորենացու երկի որոշ հատվածներ:

Պատմութիւնն շարադրելիս, բնականաբար, երբեմն անհրաժեշտ է լինում կանգ առնել պատմական որևէ քաղաքի, զանազան նշանակալից շինութիւնների նկարագրների վրա: «Պատմութիւնն հայոց»-ի մեջ այլևայլ կառույցների պատկերման հատվածները բավականին շատ են: Քերթողահայրը յուրօրինակ բավականութիւն է ստանում այն կամ այն հայկապ շինվածքը նկարագրելիս: Բայց ի՞նչ նշանակով է կատարվում այդ նկարագրութիւնը, արդյո՞ք, ինչպես կհարցնենք լեզուսինք, շինութիւնը պատկերանում է կառուցված-ավարտված, անշարժ վիճակում, արդյո՞ք Մովսես հորենացին կատարում է օբյեկտի՝ միաժամանակյա համազգայնութեան մեջ գտնվող մասերի անկենդան թվարկում, արդյո՞ք ստեղծվում է աճպիսի տարածական պատկեր, որպիսին նկարիչը կարողանար վրձնով փոխադրել կապի վրա: Բնավ ոչ: Հետեւենք, թե ինչ ձևով է «Պատմութիւնն հայոց»-ի առաջին գրքի ԺԶ գլխում պատկերանում Շամիրամի՝ Հայաստանում որպէս ամառանոց շինած քաղաքն ու «քնակութեան արքունի»-ն: Նախ «այլապիտ» տիկինը հրամայում է Ասորեստանից ու իրեն հպատակ մշուս վայրերից կառուցման տեղը բերել շորս բլուր և երկու հազար վարպետ «յարանց անարուեստից գործաւորաց»: Ապա «հրամայէ նախ զամբարտակ գետոյն ապառաժիւք և մեծամեծ վիմօք շինել, կրով և ավաղով մածուցեալ, անբալ լայնութեամբ և բարձրութեամբ... Եւ այսպէս ընդ բազում ասպարէզս անցուցեալ զամբարտակն՝ հասուցանէ ի նկատեալ տեղի քաղաքին»: Այնուհետև «հրամայէ զամբարան ի բազում դասս որոշել, ի վերայ յուրաքանչիւրոց դասուց զընտիրս ի ճարտարացն վարդապետս կարգել: Եւ այսպէս ի սաստիկ ճգնութեան պահալ՝ յետ սակաւ ամաց կատարէ զհրաշալիս ամրագունիւք պարսպօք, հանդերձ դրամքք պղնձակերտիւք: Շինէ և ընտիր ընտիրս և բազումս ի մեջ քաղաքին ապարանս ի պէս պէս քարանց և ի գունից զարդարեալս, կրկնայարկս և եռայարկս, և ըստ պատենհի իւրաքանչիւր՝ արեգակնակս. և գեղեցկագունիւք և ընդարձակ փողոցիւք զկողմանս քաղաքին որոշելով: Շինէ և զընդադս ոմանս և զգարմանալոյ արժանաւորս ըստ պիտոյից միջոցաց քաղաքին լուալիս: Եւ

14 Մովսես հորենացի, Պատմութիւնն հայոց, Երևան, 1931, էջ 104, 106:

15 Նույն տեղում, էջ 334:

16 Նույն տեղում, էջ 376:

դմասն ինչ գետովն ընդ մէջ քաղաքին բաշխեալ անցուցանէ ի սպաս ամենայն պիտոյից և յարբուցմունս բուրաստանաց և ծաղկոցաց... Եւ զամենայն արհիվելեան և զհիւսիսային և զհարաւային կողմանս քաղաքին զարդարէ դաստակերտօք, և սաղարթիւք ծառոց վարսաւորաց, զանազանեալք ի պտուղս և ի տերևս. և բազումս բազմաբերս և գինեբերս ի նմա տնկեաց ուվիտս: Եւ ամենայնիւ հոյակապ և հոյակաւոր զպարսպեալն յօրինէ, և անթիւ բազմութիւն մարդկան ի ներքս բնակեցուցանէ»¹⁷:

Սա ժամանակային պատկերի տիպիկ, սքանչելի գեղարվեստական օրինակ է. ամեն ինչ, թվում է, կատարված է լեասինգի պահանջով, օբյեկտի նկարագրությամբ տրոհված է մի շարք՝ ժամանակի մեջ իրար աստիճանաբար հաջորդող հատվածների. ամառանոցային քաղաքը, իր տարբեր բաժիններով, հետըհետեւ, մաս առ մաս կառուցվում, լիակատար կերպարանք է ընդունում ընթերցողի աչքերի առջև նկարիչը, նրա ամբողջական տեսարանը վրձնելու համար, ստիպված է հերթականությամբ հետևելու ժամանակային հաջորդական շրջանակներում նրա առանձին կտորների ստեղծմանը և սպասելու այդ շրջանակներից վերջինի ավարտին, մինչև որ պատկերը կատարյալ լինի: Սկզբում վարպետների հմուտ ձեռքերով շինվում է գետի ամբարտակը. մեծամեծ վեմեր, կիրն ու ալվաղն իրար միանալով՝ տալիս են ամբողջը, և ամբարտակն այդ ձևով ասպարեզներ ձգվելով՝ հասնում է ապագա քաղաքի տարածքին: Այնուհետև խորենացին ընթերցողի ուշադրությունը բեռնում է Շամիրամի կառուցած հրաշալիքի ալլաղան մասերի վրա, բայց միայն ու միայն արն պայմանով, որ դրանք, որքան էլ լինեն անհիշելի ժամանակների ծնունդ, վաղուց կերտված-ավարտված, վերստին պետք է ստեղծվեն «Պատմություն հայոց»-ի շարադրանքի ընթացքում, նրան զուգընթաց: Քերթողահայրը ստիպված է «արուեստատար» ու «անարուեստ» գործավորներին մեկ անգամ ևս, ընթերցողներին հայացքի առջև, կառուցել ամրադուռն պարիսպներն ու պղնձակերտ դռները, քաղաքի ներսում՝ բազում ընտիր-ընտիր, պես-պես զունավոր քարերով զարդարված, արեղնահայաց պատուհաններ ունեցող երկհարկ ու եռահարկ ապարանքները, քաղաքը հատվածների բաժանող գեղեցկագույն ու ընդարձակ փողոցները, քաղաքի դիրքին ու պետքերին համապատասխան՝ չքնաղ, զարմանքի արժանի բաղնիքները, դետի մի մասը ճշուղների տրոհելով՝ անցկացնել ոստանի միջով՝ զանազան կարիքների, բուրաստաններ ու ծաղկանոցներ ուղղելու համար, արեւելյան, հյուսիսային, հարավային կողմերը զարդարել դաստակերտներով, բազմապսն պտուղներով ու տերեւներով «վարսատր» ծառերի սաղարթներով, այնտեղ տնկել բազմաթիվ արգամանդ և գինեբեր, այգիներ, որից հետո Շամիրամը ոստանը բնակեցնում է անթիվ մարդկանցով ու դարձնում է հոյակապ ուր¹⁸:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 64, 66:

¹⁸ Դեռևս մ. թ. ա. VI—V դարերում Հերակլիտես Եփեսացին բովանդակ տիեզերքի գոյությունը պայմանավորում էր «Πάντα γαίρει καὶ οὐδὲν μένει» («Ամեն բան շարժվում է, և ոչինչ հանդարտ չէ») անխախտելի ճշմարտությամբ, որը, սակայն, ոչ բոլոր զգայաբար ընկալելի առարկաների օրինակով է հնարավոր ապացուցել, քանզի անհնար է անմիջականորեն զգայել անշարժ թվացող անհամար մարմինների ներքին անտեսանելի մասնիկների անդադար հոսքը, բախումներն ու վառումները: Թվացյալ անշարժությունը և անմիջաբար զգայելի գործողությունը շարժման տարբեր դրսևորումներն են: Մեր՝ Լեասինգի դրույթների վրա հիմնված շարադրանքից բխող եզրակացությունը, այն է՝ զգայելի գործողության՝ գեղարվեստական գրականության օբյեկտ լինելը, նշանակում է, որ գրական-գեղարվեստական մեծարվեստ պատկերում ամեն ինչ շարժվում է ցցուն կերպով: զղայարանների վրա անմիջականորեն ներգործելով, կարող է տառապանքի առիթ տալ, սի բազմաթիվ խոշորագույն գրողների երկերում բազմիցս կարելի է հանդիպել օբյեկտների ծավալուն նկարագրերին, որոնք բոլորովին էլ Լեասինգի պահանջով չեն կատարված: Նշենք, որ Լեասինգի դիտողությունները վերաբերում են զուտ առանձին գեղեցիկ, արվեստի տվյալ տեսակի յուրահատուկ գրավորությունը պայմանավորող, կենսականությամբ լեցուն պատկերներ կերտելուն: Հովհաննէս և Մովսես Խորենացուց բերված օրինակները հետապնդում են լուկ ընթերցողներին իրենց գեղեցկությամբ հմայելու նպատակ:

Հարկ է նշել, որ եթե Շամիրամի ամառանոցային բաղաթի՝ վերը բերված նկարագրությունն իր պատկերման եղանակով Քերթոզհորը երկում բացառություն լիներ, չէր արդարացվի այդպիսի բացառության ու Հոմերոսի պոեմների համար համընդհանուր օրինաչափություն հանդիսացող մի երևույթի միջև զուգահեռ անցկացնելը։ Բարեբախտաբար, այդպիսի պատկերը բացառություն չէ, և «Պատմություն հայոց»-ը հնարավորություն է ընձեռնում նմանատիպ այլ օրինակներ բերելու։ Ահա մի հատված, որն էլ ավելի կատարյալ ու սքանչելի է, քան առաջին գրքի ԺԶ գլխից բերվածը։ «Վասն ձեռակերտին, որ կոչի Երոտանդակերտ» գլխում առկա է մի պատկեր, որպիսին պատիվ կբերեր հին աշխարհի ամեն մի հանճարեղ արվեստագետի գրչին։ Աստիճանաբար, լուսավառվող կետի ու նրա շուրջը տարածվող շողերի օրինակով, ասես կախարդական հրաշագործ ձեռքով, արարվում, հառնում է Նրվանդ արքայի ակնապարար ձեռակերտը՝ «գեղեցիկ և չքնաղ յօրինուածովք»։ Շարժման առաջին ժամանակահատվածում թագավորը լայնարձակ հովտի միջին տարածքը թյուտ մարդկութեամբ և պայծառ շինուածովք, լուսաւոր, որպէս ական բիր...»¹⁹,

«Եթե ամբողջը,— գրում էր Լեսսինգը,— պետք է ներկայացնի կենդանի պատկեր, ապա նրա ոչ մի մասը չպետք է առաջ ցցվի, և լուսավորությունը պետք է հավասարապես բաշխվի բոլոր մասերի վրա. մեր երևակայությունը պետք է միատեսակ արագությամբ սահելով անցնի դրանք բոլորը, որպեսզի, ի վերջո, միակցի մեկ ամբողջության մեջ այն, ինչը բնության մեջ դիտվում է միանգամից»²⁰։ Դարձյալ շատ կարևոր պահանջ, որի իրականացումը նույնպես լավագույնս կատարվում է առարկան ստեղծման, աստիճանական ամբողջացման պրոցեսում կերպարելու եղանակով։ Անվիճելի այն դրույթը, թե ամբողջականի կենդանությունը նշանակում է նրա բոլոր մասերի այն դրույթը, թե ամբողջականություն, նրա և ոչ մի մասի տեղադրություն՝ մյուսների նկատմամբ առաջին առաջնային կամ երկրորդային պլանում, ենթադրում է, որ ամբողջի՝ երևակայության մեջ լիակատար կազմավորումից առաջ, առանձին մասերին ծանոթանալու ընթացքում, օբյեկտի ոչ մի կտոր չպետք է մյուսներից զգալիորեն ավելի ուժեղ իր վրա ուշադրություն բեռնի՝ ստվերում թողնելով մնացած կտորները, և հակառակը՝ ոչ մի մաս չպետք է մյուսների համեմատությամբ մնա աննկատ, անկենդան (եթե առարկայի նկարագրության ժամանակ հիշատակվում է)։ Երբ առարկայի տարբեր մասերը հավաքվում են մեր աչքերի առջև, այդ դեպքում յուրաքանչյուր մաս, գրեթե նույնպիսի ժամանակահատվածում, ինչ որ մյուսներն իր տեղը դրվելիս՝ ձեռք է բերում այլ մասերին հավասար նշանակություն, լիակատարի մեջ ունենում իր ուրույն տեղը, և երևակայաբար ստեղծված ամբողջը մեզ է ներկայանում այնպիսի կատարյալ համամասնությամբ, որ մտովի որևէ մաս հանելիս թվա, թե կործանվում է ամբողջը (այսպիսի պատկերի կատարելության աստիճանն, իհարկե, կախված է գրողի վարպետությունից)։

Լույսի «հավասարապես բաշխման», ամբողջի բոլոր մասերի համաչափ կենդանության Մովսես Խորենացին հասնում է հույական հնարանքով. կառուցվող ձեռակերտը մաս առ մաս համեմատվում է «գեղատը» կույսի դեմքի գծագրության հետ, ըստ որում՝ բոլոր մասերի համարժեք աստիճանականության և ամբողջականության պատրանքը ուժեղանում է նրանով, որ համեմատությունը սկիզբ է առնում դեմքի ամենափոքր կետից՝ աչքի բրից և, իրար մեջ փոքրից մեծ ընդելուզվող շրջանակների նմանակությամբ, հետզհետե տարածվելով հասնում ծնոտների ողորկությանը։ Բնակչությունից ու պայծառ շինվածքներից ձևավորված բրի շուրջը, որպես «զայլ բոլորակուլի» ական՝ առաջանում է «ծաղկոցաց և հոտարանաց» կազմությունը, որին այնուհետև շրջապատում է այգեստանների բազմությունը՝ հիշեցնելով արտեանունքների խիտ ու գեղեցիկ ծիրը։ Հաջորդող բոլորագիծը՝ գեղեցիկ կույսերի հոնքերի զարաւանդաց հա-

¹⁹ Մովսես Խորենացի, էջ 196, 198.

²⁰ Лессинг, Лаокоон, с. 204.

մեմատա, ներկայացնում է այգեստաններից դեպի հյուսիս ընկած կողմի կամարած ղերբը²¹։ Սկզբնապես ստեղծված «բբի» ցուլը, ասես, միաշափությամբ շերտ-շերտ բաշխվում, սփռվում է հաջորդաբար ծնվող պարունակների՝ «ծիածանաթաղանթի», «արտեանունքների», աղեղնաման «հոնքերի» տարածքներով։ Ձեռակերտի համայնապատկերը հետևյալ պահերին ամբողջանում է՝ համալրվելով «հարաւոյ դաշտաց»՝ կույսերի ծնոտների գեղեցիկ ողորկությանը հանգույն հարթութուններում ու իր ասիների դարավանդներով երկթերթի շրթունքներ հիշեցնող «բերանացեալ» գետի պատկերով, որոնք գուրկ շեն մնում ողջ ձեռակերտի և նրա շրջակայքի բոլոր հատվածները միահավասար ողողող «լուսավորութունից»²²։ Ահա Լեսսինգի երկու պահանջները (օբյեկտը շարժման, հավաքման-ամբողջացման պրոցեսներում պատկերելու և ամբողջի բովանդակ մասերին հավասարաչափ կենդանություն ներարկելու) կատարելապես բավարարող պատկերի փայլուն օրինակ։ Դժվար է այստեղ որոնել գորշություն, անկենդանություն մի շնչին նշույլ, մեռյալ, կենսազուրկ որևէ հատված։ ամեն բան շնչում է լիակատար կյանքային գեղեցկությամբ։

Ինչպես ասացինք, «Պատմություն հայոց»-ը հնարավորություն է տալիս օբյեկտի՝ շարժման մեջ նկարագրման պատկերների օրինակներ բերելու։ Համանման պատկերներ կան նաև երկրորդ գրքի ԼԹ գլխում («Յաղագս շինուածոյ Երուանդաշատ քաղաքի»)՝²³, երրորդ գրքի ՄԹ գլխում («Ծիհուած Կարնոյ քաղաքին, որ կոչի Թեդուպոլիս»)՝²⁴ և այլուր։ Ամբողջ գլուխներ են նվիրված այդպիսի պատկերներին, հակառակ որին՝ եթե փորձ արվի, Մովսես Խորենացու գրվածքում չի գտնվի անշարժության մանրամասն արտացոլում։ Երբ նույնիսկ, բացառիկ դեպքերում, Քերթողահայրն ուզում է տալ որևէ գեղեցիկ անշարժ տեղանքի պատկերը, ապա այդ ժամանակ էլ նա վարպետորեն միջոցներ է գտնում այդպիսի բնապատկերի մեջ շարժում, կենսականություն մտցնելու։ Այսպես, առաջին գրքի ԺԲ գլխում պատկերվող Այրարատյան խորինը, բարձրագագաթ լեռներով «պարսպեալ» դաշտավայրին իսկույն շուռչ ու հոգի է պարգևում արևմտյան կողմից սրընթաց հոսող գետի ուրախ կարկաչունը։ Դաշտուն ինքը կարծես շարժվում է՝ իր երկարությամբ դեպի արևելք թեքվելով, «յարեգակն կոյս» ձգտելով։ Իսկ լեռների ստորոտներում բխող բազում ափանակիտ, իրար միանալով գետեր կազմող աղբյուրներն այնքան են աուցուն կենսալից կայտառությամբ ու թրթիռով, որ անմիջապես համեմատվում են լեռ-երիտասարդուհիների շուրջը պտույտ եկող սիրառատ պատանիների հետ։ Պատկերն ամբողջացնող հարավային լեռը (այսինքն Մասիսը) այնպես է ներկայացնում, որ թվում է, թե մեր առջև է ծնվում՝ «ուղղորդ յերկրէ բուսեալ», ծերանում, սպիտակափառ գագաթը հպարտորեն մյուս լեռներից վեր ցցում, հասնում արեգակին, դառնում «արեգակնաճեմ»²⁵։ Եթե Մովսես Խորենացին ուզում է պատկերել Հայկի արտաքինը, ապա բավարարվում է մի քանի դիպուկ մակդիրներով՝ «գեղապատշաճ», «անձնեայ», «քաջազանգուր» «խաչատակն» ու «հաստաբազուկ» և նույնհետայն նրան դնում գործողության մեջ։ «Սա ի մեջ սկայիցն քաջ և երևելի լեալ, և ընդդիմակաց ամենեցուն, որք ամբառնային զձեռն՝ միապետել ի վերայ ամենայն սկայիցն և դուցադանց։ Սա խրոխտացեալ ամբարձ զձեռն ընդդեմ բռնաւորութեանն Բելայ...»²⁶։

Վերջապես նշենք, որ ինչպես Հոմերոսը, այնպես էլ Մովսես Խորենացին, խուսափելով նկարչության ասպարեզին պատշաճող նկարագիրներից, սիրում է զանազան գործողությունները պատկերել հնարավորին չափ շքեղ ու գրավիչ, դրանք համեմել կենդանի համեմատություններով։ Այդ համեմատությունները

21 Մովսես Խորենացի, էջ 198։

22 Նույն տեղում։

23 Նույն տեղում, էջ 194, 196։

24 Նույն տեղում, էջ 420, 422։

25 Նույն տեղում, էջ 46, 48։

26 Նույն տեղում, էջ 38, 40։

կատարվում են գործողությունը ամենքի աչքերի համար սովորական, բնական պատկերների օգնությամբ առավել կենսական, հասկանալի դարձնելու նպատակով: Այսպես, օրինակ, հատկապես ռազմական գործողությունները և՛ Հոմերոսի, և՛ Քերթողահոր մոտ համեմատվում են բնության, կենցաղային այլևայլ երևույթների հետ: Տրոյացիների վրա խոյացող Դիոմեդես Տիդևիսյանը նմանվում է առյուծի, որին, դաշտում ոչխարների վրա հարձակվելիս, հովվի հարվածը չի ստանել, այլ միայն թեթևակի վիրավորել է՝ էլ ավելի զարագնելով, ուժը բազմապատկելով (Բելիական», Ե, 136—139), զուգ Այասները կողքից կռվում են այնպես, ինչպես երկու հավասարազոր եղներ դաշտում ամրապինդ գութանն են քաշում (Բելիական», ԺԳ, 703—704), անթիվ թշնամիներ կոտորող Ագամեմնոնը համեմատվում է չհատված անտառում բռնկված կործանիչ կրակի հետ (Բելիական» ԺԱ, 155) և այլն: Նմանապես և Պատմություն հայոց»-ում Սմբատի գրոհը Նրվանդի բանակի վրա հիշեցնում է արծվի հարձակում կաքավների երամին²⁷, Տրդատի ձեռքով զարկվող, գետին թավալվող թռչնամիներն, ասես, հմուտ ձկնորսի ցանցից թափվող ու երկրի երեսին վստացող ձկներ լինեն²⁸, պարսից զորքի հետ մարտնչող հայ զինվորները՝ անտառը տեղեկափ անող փոթորիկ²⁹, իսկ վարազդատ թագավորի նետերով խոցված տասնյոթ մարդ բերդի վրայից ցած են գլորվում, ինչպես շուտ հասունացած թզերը սաստիկ մորիկից³⁰:

Փորձենք ամփոփել առվածը: Այն փաստից, որ հարազատություն կա Հոմերոսի և Մովսես Խորենացու՝ նկարագրական պատկերներ կերտելու սկզբունքների միջև, որ երկուսն էլ, ցանկացած իրավիճակում, անգամ օբյեկտների արտաքին տեսքը նկարագրելիս, ձգտում են ներկայացնել գործողություն՝ մերթ պատկերվող առարկաները հավաքելով, ամբողջացնելով ընթերցողների աչքերի առջև, մերթ զանազան միջոցներով շունչ, կենդանի շարժում հաղորդելով նկարագրությանը, ամենևին չպետք է եզրակացնել, թե Քերթողահայրը հանգես է դաշին կրկնողի դերում: Նախ ակնհայտ է, որ երկու հեղինակները, արտաքին նկարագրության արժանի առարկաներ ընտրելիս, երևան են բերում միանգամայն տարբեր ճաշակներ: Եթե Հոմերոսն առավելապես սիրում է մեծ շուքով ու փայլով նկարագրել զանազան ռազմական հանդերձանքներ, քաջերի սպառազինությունը, կանանց շքեղ զգեստները և այլն, ապա Մովսես Խորենացու գրչին ավելի հարազատ են լայն համայնապատկերներ՝ տեղանքների, քաղաքների, շինությունների տեսարաններ: Իսկ պատկերման օբյեկտների տարբերությունն էլ իր հերթին բերում է համապատասխանորեն արտացոլման տարբեր ձևերի, պատկերման միջոցների և աչքի ընտրություն՝ ըստ անդրադարձվող առարկաների առանձնահատկությունների: Անժխտելի է միայն այն, որ հոմերոսյան պոեմները, անտիկ աշխարհում լինելով յուրօրինակ դասագիրք, պատմահորը նույնպես ինչ-որ բան սովորեցրել են. տվյալ դեպքում դա արտաքին նկարագրություններ ստեղծելու ընդհանուր սկզբունքն է:

Մովսես Խորենացին, Պատմություն հայոց»-ի ավերող շարադրանքի ընթացքում, միշտ աշխատել է խուսափել շատախոսությունից, ավելորդաբանություններից՝ վախենալով ձանձրալի դառնալ ընթերցողների համար, գրել այնպես, ինչպես իր երկայնություն բանից տաղտկություն ընթերցողացն լինիցի»³¹: Հայոց պատմությունն ի սկզբանե շարադրելու գործի վիթխարի բարդությունն ու ծավալն էլ ստիպել են, որ Քերթողահայրը ջանա գրել հնարավորին չափ Եհամառօտ ու հաւաստի»³²: Այս մասին նա հաճախ է ակնարկում՝ երբեմն հան-

27 Նույն տեղում, էջ 202:

28 Նույն տեղում, էջ 230:

29 Նույն տեղում, էջ 368:

30 Նույն տեղում, էջ 376:

31 Նույն տեղում, էջ 228:

32 Նույն տեղում, էջ 8:

դիմանկով իր մեկնեսանին, որ ստիպում է իրեն խոսել անկարևոր իրողություններից³³։ Մի՞թե նման ձևով մտածող զգուշավոր, իր գրվածքի ողջ կարևորությունը գիտակցող հեղինակը ծավալուն հատվածներ, երբեմն լրիվ գլուխներ կնվիրեր արտաքին նկարագրություններին, եթե համոզված չլիներ, որ ստեղծում է «Պատմություն հայոց»-ում տեղ զբաղեցնելու արժանի րարձարվեստ պոետներին։ Հազիվ թե Իսկ այդպիսիք ստեղծելու համար անհրաժեշտ է ոչ միայն ապավինել սեփական տաղանդին, այլ նաև սովորել անցյալից։ Քերթողահայրը կարողացավ յուրացնել ընդհանուր սկզբունքը և այն կիրառել նորովի, սեփական ձևով, այլ որակ ստեղծելով։

ОБ ОДНОЙ ОСОБЕННОСТИ ПОЭМ ГОМЕРА И «ИСТОРИИ АРМЕНИИ» МОВСЕСА ХОРЕНАЦИ

АРАМ ТОПЧЯН

Резюме

Литература, в отличие от пространственных искусств, изображает живое действие, непрерывное движение, и совершенствование литературного образа многим определяется течением движения. Известно, что исторический труд Мовсеса Хоренаци «История Армении» имеет также высокие художественные достоинства. В особенности, в этом сочинении много прекрасных описаний различных строений. Мовсес Хоренаци, как в свое время Гомер, дает внешние описания по одному и тому же определенному принципу: по ходу изложения текста строения собираются воедино и в конечном итоге воссоздают цельную картину.

³³ Նույն տեղում, էջ 236, 248, 410։