

ԳՐ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԻ
ՈՒ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ԻԴԵԱԿԱՆ-ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ
ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջնահատիկ Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի
1949 թ. № 2 «Տեղեկագրից»

891.99 (09) 27576

Ի-89 Դրոյոյն, Դ.

Հայ ժողովրդական վեպի ծրագրի կեր-
պարները ու պատկերները ...

A close-up photograph of a brown cardboard box. The box features a grid of horizontal and vertical lines, creating a series of rectangular compartments. A diagonal strip of solid brown cardboard is visible in the bottom-left corner, partially obscuring the grid pattern. The cardboard has a textured, slightly mottled appearance.

881.99(09)

4-89

Գր. Գրիգորյան

ՍՏՈՒԳՎԱԾ է 1951 թ.

ՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՎԵՊԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԻ ՈՒ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ
ԻԴԵԱԿԱՆ-ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

I

«Սասնա ծռեր» վեպը խորապես ժողովրդական ստեղծագործություն է: Սրանից հետևում է, որ նրա համար բնորոշ արտահայտչական բոլոր միջոցները պետք է արտացոլեն այն, ինչ ապրել ու ինչին ձգտել է ժողովուրդը: Եվ իրոք, տեսնում ենք, որ ընդհանրացած գեղարվեստական պատկերները արտացոլում են ինչպես ժողովրդի հասարակական կյանքը, ներկայի ու ապագայի նկատմամբ նրա ունեցած հայացքը, ցանկություններն ու իդեալները, այնպես էլ նրա դարավոր կենսափորձի արդյունք հանդիսացող այն մտքերն ու գաղափարները, որոնք ապրել ու զգացել է նա՝ ներքին ու արտաքին թրջամիտների դեմ մղված տևական պայքարում:

Վեպի այս կամ այն պատկերն ու կերպարն ընդհանրացնող ուժ է ստացել հենց այն պատճառով, որ իր մեջ կայունացրել, թանձրացրել է հիշյալ երևույթներից մեկն ու մեկը, և այդ ոչ միանգամից, այլ աստիճանաբար: Հակառակ ալեգորիկ պատկերների՝ ստանալով միանգամայն ինքնուրույն բովանդակություն, գլխավոր կերպարներն ու պատկերները դուրս են գալիս որոշ ժամանակի ու քարտեզի շրջանակներից, դառնում են համաժողովրդական: Արաբական հարկահանների առաջ ծունկի եկած Հովանի և արցունքով ոսկին չափելու պատկերը գեղարվեստական ընդհանրացում է ոչ այն պատճառով, որ տալիս է արաբների կողմից սասունցիների կա՛մ Սասնա տան հարստության կողոպուտը, այլ այն պատճառով, որ նրա միջոցով տրվում է 9-րդ դարում, նրանից առաջ և հետո բազմաթիվ օտար զավթիչների կողմից հայ ժողովրդի հարստության կողոպտման և նրա դարավոր ստրկության պատկերը: Այդ ֆոնի վրա բարձրացող Դավթի դյուցազնական կերպարը մեծանում է ոչ այն պատճառով, որ արտացոլում է նույն հարկահանների դեմ սասունցիների մղած հերոսական կռիվը, այլ այն պատճառով, որ արտացոլում է 9-րդ դարում, նրանից առաջ և հետո, սոցիալական ստրկության կապանքներից ազատվելու համար իր թշնամիների դեմ ազատատենչ հայ ժողովրդի մղած դարավոր դյուցազնական կռիվը: Այսպիսով, գրանք հանդես են գալիս իբրև ընդհանրացած պատկերներ և հետևապես ունեն ավելի լայն ու խոր իմաստ, քան երևում են առաջին հայացքից: Այս բանում կհամոզվենք վեպի մի քանի կերպարների ու պատկերների մանրամասն քննությունից հետո:

Սկսենք առաջիններից՝ կերպարներից.

1. Վեպի «Սասնաառ և Բաղդասար» ճյուղը բովանդակությամբ և դեպքերի զարգացման տեսանկյունից հիմնականում բաժանվում է երկու մասի: Առաջին մասում տրվում է նրանց ջրային ծննդի պատմությունը, փախուստը կռապաշտ

— Էս սիւլ փանջարեք, սա ամարաթնիւր կը տիսնա՞ս, —
Թագաւորի աղջկան բնակարանն ի.
Կտիսնա՞ս էդ սիւլ հիրդիսնիր:

Թագաւորից և Սասնա բերդի կառուցումը: Երկրորդ մասում երկու եղբայրների ամուսնութեան պատմութիւնը, որը զուգորդւում է բնութեան ուժերի դեմ մղած նրանց հերոսական կռիւի պատմութեանը: Ճյուղի այս երկու մասում իրենց կատարած գործողութիւններով ու վարքագծով Սանասարն ու Բաղասարը արտացոլում են՝

ա) Մահվան անձնավորված ուժերի դեմ կյանքի համար մղված կռիվը և
բ) Սասնա բերդի (= Հայոց տան) բանաստեղծական հիմնադրումը:
Նախ տեսնենք առաջինը:

Ա.) Ճյուղի երկրորդ մասում ծավալվող հիմնական գործողութիւնը Քառսուն Ճող Ծամին ազատելու նպատակով ծովում եղած վիշապի և Պղնձե քաղաքի Թագաւորի դեմ երկու եղբայրների մղած կռիվն է: Մնացած մյուս էպիզոդները այս կամ այն չափով բխում են այդ կռիւից և սերտորեն առնչվում նրան:

Մեր ժողովրդի նախնական պատկերացմամբ վիշապները եղել են ջրի օգտագործումն արգելող ուժեր, վիշապն աղբյուրների ջուրը խափանող ջրարգել է, այդ պատճառով նրանք նստում էին ջրերի, աղբյուրների ակունքի մոտ, կամ հենց ջրի մեջ: Ժողովրդի ջուր վերցրել է ջրարգել վիշապին ամեն անգամ մի աղջիկ տալու միջոցով:

Էս քաղաք ճուր չկա, ամեն տարի մեկ տիճիկ կըտան
Էտ վիշապ ուտի, քաղաք չափիրի,
Ինունք էլ ինոր հախու չեն կենա ճուր պիրի:

«Ս. Ծ.», Ա. 843:

Ջուրը արգասավորութեան, կյանքի սիմվոլն է: Բնական է, որ հակադիր ուժը, տվյալ դեպքում վիշապը, որ արգելակում է նրա օգտագործումը, պետք է հանդես գա և հանդես է գալիս որպէս մահվան սիմվոլ: Երկու եղբայրները կռվում են վիշապի դեմ և սպանում նրան՝ ազատելով աղջկան մահից, իսկ քաղաքն ավերումից:

Բաղդասար քար ըմ էղար.
Քար պոնեց ջանավարին, չիցկեց:
Կանչեց ախպոր. — Յըմ քար պոնի:
Սանասար էղար ջանավարի մե կող կոտրեց.
Քար չկնաց ախպոր մոտ:
Մոտխացան քարերով կլոխ ճարտեցին:

«Ս. Ծ.», Ա. 844

Նույն վիշապի ալեգորիան է Պղնձե քաղաքի Թագաւորը, որն իր աղջկան՝ Քառսուն Ճող Ծամին փակել է ապարանքում, որպէսզի «աղջիկ տուտ չտիսնա»:

Թ'առաջ. — Ասիո ջան խա:

Ասաց. — Էնի սիվ փառդայ ի կապած հիւրդիկն՝ Երուն,

Որ աղջիկ տուռ շտիսնա:

«Ս. Ծ.», Ա. 149

Սանասարն ու Բաղդասարը Քառսուն Ճող Ծամին տանելու համար կըռվում են թագավորի դեմ, հանձին նրա գոմշանման 40 «փահլեվանների»: Սրանք նույնպես ջուրը և առհասարակ կյանքն արգելակող վիշապի այլակերպություններն են, նախ՝ որ դոմեշ են համարվում, ճիշտ այնպես, ինչպես վիշապները, որ ներկայացվում են միայն գոմեշի կերպարանքով՝

Մեկ էլ տեսան, որ գըռոց ինգավ սարը,

Իրիշկացին, տեսան՝ մեկ ճոճ ջանավար էկավ.

Մի կոմշի շափ պանցր, խիճկ կոմշի շափ երկեն...

«Ս. Ծ.», 844

և ապա Սանասարի դեմ կռվի են դուրս գալիս միայն այն բանից հետո, երբ նա Քառսուն Ճող Ծամին աղատելու նպատակով մտնում է ծովը և քնած վիշապի բերնից հանում «թալիսմա» ունեցող մատանին:

Սանասար գնաց մտավ ծովու տակ

Տիսավ՝ վրշապ գլոխ բարձրացրցիր ի:

Չանգալ վերեվանց էթալ

վիշապի բերնեն դմատնիք ի խան:

«Ս. Ծ.», Ա. 322

Սանասարի այս գործողությունից հետո բացվում են Քառսուն Ճող Ծամի ապարանքի «սիվ հերդիսները» և նա որպես լույսի աղբյուր, որպես արև, նայում է աշխարհին:

Խլիսուն ինչ լուս բացվավ, էլան ի՛նչ տեսան. —

Տեսան՝ թագավորի աղջկան՝

Հերդսնիր բացվի, լուս տվիր ի քաղաք:

«Ս. Ծ.», Ա. 150

Այս դայրացնում է թագավորին, որպես որսը ձեռքից փախցրած վիշապ. այդ պատճառով հրամայում է իմանալ, թե ո՞վ է վիշապի բերնից հանել մատանին:

Առավոտ լուս բացվավ, ծով կատղավ

Վրշապ քամի քաղաք կ'ըլնի:

Թագավոր դալալ իտու կանչի՝

— Մըհա՛ ո՞վ մատնիք վրշապը՝ բերնից խանիր ի:

«Ս. Ծ.», Ա. 322

Այսպիսով ինչպես ջրարգել և բանտարկված աղջկա (=արևի) լույսը խափանող կամ ծածկող վիշապները, այնպես էլ թագավորն ու նրա 40 գոմեշ

«փահլեվանները» մահ սփռող միլենույն ուժի տարբերակներն են: Բոլոր դեպքերում էլ նրանք արգելակում են կյանքը, կյանքի աղբյուրներ՝ ջուրը և արևը:

Սանասարն ու Բաղդասարը, ինչպես տեսանք, հերոսաբար կռվում են այդ ուժերի դեմ և հենց այդ կռվով էլ իմաստավորվում, որովհետև վիշապների, թագավորի և նրա վիշապատեսք «փահլեվանների» դեմ մի դեպքում ջրի ու քաղաքի, մյուս դեպքում աղջկա (=արևի) համար մղած կռիվը ըստ էության կյանքի կռիվն է մահվան դեմ, լույսի, արևի կռիվը՝ կատաղած «վիշապ քամո», խավարի դեմ: Իսկ եթե նկատի ունենանք, որ վիշապը փոթորկի, պտուտահողմի և փոթորկալից ամպի անձնավորումն է և որ «հենց ինքը փոթորիկը, պտուտահողմն ու ամպը մի շար ոգի է, որ սովորաբար օձի (=վիշապի— Գ. Գ.) կերպարանքով է ներկայանում, բայց և զանազան կերպարանքներ է ընդունում, ապա Պղնձե քաղաքում Սանասարի և Բաղդասարի մղած կռիվը կնույնանա վիշապների դեմ Վահագնի մղած կռվին, իսկ իրենք՝ վիշապաքաղ Վահագնին: Եվ ուրեմն, ինչպես Վահագն իր ծնունդով ու արարքներով արտացոլում է լույսի, արևի կռիվը վիշապի՝ փոթորկի, պտուտահողմի, խավարի ու նրա զանազան այլակերպությունների դեմ, այնպես էլ Սանասարն ու Բաղդասարը իրենց ծննդով ու Պղնձե քաղաքում կատարած գործողություններով արտացոլում են արևի կռիվը խավարի դեմ, կյանքի կռիվը մահվան դեմ:

Բ) Սրանով, սակայն, չի սպառվում երկու հերոսների կերպարների էությունը: Ծագումով լինելով ջրածին և «խրեղեն», լույսի, արևի, կյանքի և ազատության համար կռիվ են մղում հենց սկզբից: Նրանք թշնամի են ամեն տեսակ բռնության: Բնորոշ է, որ կռապաշտ թագավորին սպանելուց հետո շեն տիրում նրա երկիրը, այլ հեռանում են մի «վիրու տեղ» իրենց տունն, իրենց հայրենիքը հիմնելու նպատակով: Ամեն տեսակ զավթիչների սրից այն անվթար թողնելու, իսկ հետնորդների համար ազատ կյանք ապահովելու ակնկալությամբ՝ նրանք հարմար տեղ են փնտռում: Մեծ դետը մեջտեղից կիսող ու ապա նրան խառնվող «բարակ», բայց «զորընդեղ» ջուրը գրավում է նրանց ուշադրությունը և հնարավոր դարձնում իրենց մտորումների իրականացումը: Գտնում են նրա ակունքը և վրան հիմնում Սասնա բերդը:

Ընկան, ու շատ պրտըտվան.

Զարկեցին, էկան դարիպ երկիր:

Էկան, գացին նեղ ձոր մի:

Տեսան որ՝ գետ մի կիգեր, կ'ընցնեիր.

Սուու մի ընդիեն կիգեր,

Կզարկեր, մըջ ըդ գետին,

Կը կտրեր զըդ գետ ու կը շերտեր շուրի միջ տեղ,

Ու հըպա մ'լե կը խառնվեր մեջ ըդ գետին ու կերթեր:

Սանասար Աբամելիքին ասեց,

Թը.— որն որ զըդա ջրի ակ գտնե

Ու զուր տուն լե սուկե վըր իդա ջրին,

Ընդրա ավլադ լե որ էղնի՝

Հըմլա զորեղ կեղնի:

Էլան, առան զառուն,

Ու գացին երկու աղբեր:

Գացին ու գտան զաղբուր:

Ըդ աղբորի ջուր՝ լուլե մի ջուր է.

Կիգա կը կտրե թըմամ զուր տկու առուն

Ու հեղ մ' լե կդառնա,

Հեղ մ' լե կը խառնվի առուն:

Կը նստին վըր ըդ ալան,

Ու զուրանց բերդի հիմ կը թապլեն:

«Ս. Ծ.», Բ 9

Երկու եղբայրների հիմնադրած բերդը, անշուշտ, միջնադարյան հաղա-
րավոր բերդերի նման մի բերդ չէ, այլապես այն մեզ համար այսօր ոչ մի
արժեք չէր ներկայացնի: Այդ կառուցումն արտացոլող պատկերի խոր իդեա-
կան բովանդակությունն ու գեղարվեստական մեծ նշանակությունն այն է, որ
արտացոլում է Հայոց տան, հայ ժողովրդի հայրենիքի հիմնադրումը: «Զոր-
քնդեղ», «լուլե մի ջրի» տկունքի վրա հիմնված Սասնա բերդը ոչ թե սասուն-
ցիների բերդն է, այլ հայ ժողովրդի տունը, ճիշտ այնպես, ինչպես «Սասնա
Ծռեր» վեպը ոչ թե սասունցիների պատմությունն է, այլ ամբողջ հայ ժողո-
վրդի, նրա կյանքի և իր թշնամիների դեմ մղած հերոսական դարավոր, բայց
անախրոնիկ կովի բանաստեղծական պատմությունը: Ինչքան լայն է վերջի-
նիս ընդգրկումը՝ բովանդակության, ժամանակի ու տեղի տեսակետից, այն-
քան էլ լայն է նրանում պատկերվող այս կամ այն կերպարի ու դեպքի,
տվյալ դեպքում բերդի և երկու եղբայրների նշանակությունը: Ինչպես վեպը
Սասունում ստեղծվելով հանդերձ իր համաժողովրդական նշանակությամբ
դուրս է եկել նրա սահմաններից և դարձել նրա կյանքն ու դարավոր պայ-
քարն արտացոլող հայելին: այնպես էլ նրանում պատկերվող բերդը դադարել
է լոկ սասունցիների բերդը լինելուց, սասունցիների տունը լինելուց և դարձել
է հայ ժողովրդի տունը, նրա պատմական հայրենիքը: Այժմ, քանի որ այն
հիմնադրվում է երկու եղբայրների հերոսական ջանքերով միայն, ապա
պարզ է, որ նրա հիմնադիրներն ամենայն իրավունքով պետք է հանդես գան
և հանդես են գալիս, որպես հայ ժողովրդի տան կառուցումն արտացոլող
կերպարներ: Սանասարն ու Բաղդասարը արտացոլում են Սասնա բերդի՝ հայ
ժողովրդի հայրենիքի հիմնադրումը: Նրանք հայ ժողովրդի տան հիմնադրման
հիմնադիրներն են:

2. Իդեական տեսակետից անմիջական կապ նկատվում է մի կողմից Սա-
նասարի և Բաղդասարի, իսկ մյուս կողմից Դավթի միջև: Եթե Սանասարն ու
Բաղդասարը իրենց գործողություններով արտացոլում են կյանքի կոփվը
մահվան դեմ և Սասնա բերդի (=Հայոց տան) բանաստեղծական հիմնադրու-
մը, ապա Սասունցի Դավիթը քացահայտում է՝

Ա) Հայ ժողովրդի ու բնության հզոր ուժը.

Բ) մեծագույն դժվարությամբ կառուցված Սասնա բերդի (=Հայոց տան)
պաշտպանությունն ու ժողովրդի ազատասիրական դարավոր ձգտումները:

Ա) Բոլոր հերոսական, վիպական ստեղծագործությունների հիմնական
թեման օտար թշնամու դեմ մղված կոփվն է: Այդ կովում մոբիլիզացվում են
ժողովրդի հոգևոր և ֆիզիկական կարողությունները, որոնք «գուրգի», թրի կամ
«Թուր կայծակի» միջոցով ու նրանց հզորությամբ իջնում են թշնամու գլխին:

Իսկական ժողովրդական հերոսավեպերում ժողովուրդն ինքն է տնօրինում իր բախտը և իր արյան գնով պաշտպանում իր հայրենիքն ու իր ինքնությունը: Բայց նա անմիջականորեն գրեթե չի երևում: Ինչպես մյուս, այնպես էլ հատկապես թշնամու դեմ մղվող կռիվը արտացոլող պատկերներում և էպիզոդներում, երևում են մեկ կամ մի քանի անհատներ, որոնց մեջ էլ վճռական դերը տրվում է միայն մեկին: Ժողովուրդն իրեն մարմնավորում է անհատի մեջ և նրան վերագրում իր բոլոր լավագույն հատկությունները: Ընդհանուրը մասով, ամբողջը անհատով արտահայտելու այս ձևարկը հերոսավեպի ժանրային բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է: «Սասնա ծռեր»-ին, որպես խորապես ժողովրդական հերոսավեպի, նույնպես բնորոշ է այդ առանձնահատկությունը: Սասունցի Դավիթը մեր վեպում հանդես չի գալիս որպես մի անհատ Դավիթ: Նա իր հայրենիքի թշնամիների դեմ մարտնչած բազմաթիվ դավիթների և հայ ժողովրդի ամենանվիրական իդեալների ու հզորության մարմնացումն է: Դավիթը հայ ժողովուրդն է: Եվ հենց այդ է պատճառը, որ թշնամու դեմ մղված կռիվի պատկերներում տեսնում ենք ոչ թե ժողովրդին, այլ Դավիթին: Դավիթն վերագրված ուժը այդ ժողովրդի ուժն է, թշնամու գլխին իջեցրած շեշտակի կայծակնային հարվածը՝ ժողովրդի հարվածն է: Դավիթի ուժի անխորտակելիության մասին ժողովրդի ունեցած գաղափարը՝ իր ուժի անխորտակելիության մասին ժողովրդի ունեցած պայծառ լավատեսությունն է:

Պետք է նկատել, որ ժողովուրդը իրեն Դավիթի մեջ մարմնավորելով հանդերձ, շարունակ հետևել և ուղղություն է տվել նրան երբեմն Չենով Հովանի, երբեմն Քեռի Թորոսի, իսկ երբեմն էլ պառավ կնոջ միջոցով: Այստեղ երկրորդական նշանակություն ունի Հովանի, Քեռի Թորոսի և պառավ կնոջ ազդեցական կապը: Այդ վիպական դիժ է և հատուկ բոլոր ժողովրդական վեպերին: Աքիլլեսին խորհուրդ են տալիս աստվածները և կռվի ամենադժվար մոմենտներում փրկում նրա կյանքը, Դավիթն էլ խորհուրդ են տալիս և ծանր փորձություններից փրկում՝ Հովանը, Թորոսը և պառավ կինը: Դավիթի կապը այդ կերպարների հետ, որպես ժողովրդի ներկայացուցիչների՝ խիստ սերտ է: Ինչպես Անթեյը ամեն անգամ մայր հողին շփվելով դառնում էր հզոր և անպարտ, այնպես էլ Դավիթը մայր ժողովրդի ներկայացուցիչների հետ շփվելով, նրանց խրատներն ու խորհուրդները կատարելով՝ ամենածանր փորձություններից դուրս էր գալիս հաղթանակած: Բազմաթիվ փաստեր հիմք են տալիս ենթադրելու, որ եթե չլինեին Հովանը, Քեռի Թորոսը և պառավ կինը, դժվար թե Դավիթը հաղթանակեր թշնամիների դեմ մղված կռիվում:

Դավիթն ուժ է տալիս նաև սիմվոլիկ «Մարտիա քանձր Աստվարածինը»: Այժմ, ինչ ուժ է դա: Խոր հնում, մոտավորապես անիմիզմի շրջանում, երբ մեռնում էր հասարակական այս կամ այն համբալցության մեծը, համարվում էր նախահոր փոխանորդը, հետնորդները թաղում էին անպայման մի բարձր տեղ՝ բլուրի կամ սարի վրա, որպեսզի նրա «ճախրող» հողին հսկի իրենց անդորրությունը և վտանգի պահին ուժ տա իրենց կամ անձամբ մասնակցի թշնամու դեմ մղվող կռիվին: Հույների մոտ նախնիների հողին նույնիսկ զորքի գլուխն անցած կռվել է պարսիկների դեմ: Նախնիների «հողիները մասնակցում են կռիվներում և կռվում նրանց (հետնորդների — Գ. Գ.) համար: Հույները Մարաֆոնյան և Սալամինյան ճակատամարտի ժամանակ տեսել են, թե

ինչպե՞ս Տեղեի հոգին զորքի գլուխն անցած կուլել է պարսիկների դէմ»¹ նախնին, որ հետագայում վերածվել է ավելի ունիվերսալ հավատքի՝ աստծու, երբ չի օգնել հետնորդներին, վերցրել են և փոխարենը դրել են նոր աստված: Այսպես, օրինակ՝ «Հռոմանցիները փյունիկյան երկրորդ պատերազմի ժամանակ հրամայեցին Պեսսինուտայից բերել Կիրիլի արձանը: Իբր թե Փոքր Ասիայից բերած այդ աստվածը օգնեց նրանց պաշտպանվելու Հանիբալից»² «Մարութա բանձր Աստվարածին»-ի «բանձր» էպիտետը, Մարութա սարի վրա նրա գտնվելու փաստն ու Դավթի կյանքում ունեցած վճռական դերը հիմք են տալիս ասելու, որ նա նույնպես հետնորդներին թշնամուց պաշտպանող աստվածացած նախնի է: Վեպի մի քանի վարիանտներում այդ աստիճանին է հասել նույնիսկ մեծ Մհերը: Նա նույնպես թաղվում է բարձր սարի վրա: Նրա դերեզմանը «Կանաչ-կարմիր» բոց արձակող նույն ավերված «Մարութա բանձրը Աստվարածինն» է:

Լեռան գլոխ կանաչ-կարմիր բոց կիլնի, կիջնի.
Դավթի գնաց, էլավ լեռան գլոխ.
Էլավ գնաց էդ կրակի մոտ,
Նայեց... կրակ չի գերեզմանի,
Ասաց. «էս իմ խոր գերեզմանն ի»:

Հովանը հաստատում է՝

— Դավթ, էն քու խոր գերեզմանն ի
Սասնա Մհեր որ կըսին՝ էն ի:
«Ս. Ծ.», Ա. 735

Մի այլ վարիանտում Հովանը վկայում է՝

— Է՛հ, խրոխպեր կուրբան ը քի, կասը՝
էսա Մարութա Պանցր Աստվարածին ի.
«Ս. Ծ.», Ա. 623

Մհերը նույնացել է իր «Աստվարածինի» հետ: Մահից հետո ինքն է դարձել «Մարութա բանձր Աստվարածին», այդ պատճառով նրա վերաշինումը դիտվում է որպես համազգային գործ. վերաշինել այն, նշանակում է վառել «Սասնա ճրագը», նշանակում է ունենալ փտանգի պահին օգնող մի հզոր ուժ ևս:

Ով ուր աստված կսիրա, թող գա.
Սասնա ճրագ վառվիր ա.
Մարութա բանցրիկ Աստվարածին տը շինինք:
«Ս. Ծ.», Ա. 1000

Եվ իրոք, ժողովրդի ներկայացուցիչները փտանգի պահին Դավթին հիշեցնում են նրա գոյութիւնը, որը Դավթի կանչով օգնութեան է հասնում մոտա-

¹ Лафарг — „Религия и капитал“, էջ 8—9:

² Նույն տեղում, էջ 87:

վորապես աշնպես, ինչպես նախնիների հոգիները հույներին՝ Մարաֆոնյան ու Սալամինյան ճակատամարտում և Կիրիլ Աստվածը հռոմեացիներին՝ Հանիբալի դեմ մղված կռվում։ Հույներին և հռոմեացիներին օգնող նախնիների հոգիները կամ աստվածները ըստ էության նույն ժողովուրդների ուժն է՝ այլ կերպարանք ստացած, ճիշտ աշնպես, ինչպես Դավթին օգնող «Մարութաբանձր Աստվարածինն» էլ միֆական, հեթանոսական գունավորում ստացած Մհերների՝ հայ ժողովրդի ուժն է։ Այսպիսով «Մարութաբանձր Աստվարածինն» սխիմվոլացնում է ոչ թե քրիստոնեական եկեղեցու կամ «աստծու ուժը», այլ ժողովրդի ուժը։ «Մարութաբանձր Աստվարածինը» իր հետնորդներին՝ Դավթին օգնող աստվածացած նախնիի, ուրեմն և ժողովրդի ուժի սխիմվոլն է։

Վերը քերված օրինակում, ինչպես և վեպի վարիանտներում ավերված «Մարութա Աստվարածինը» ներկայացվում է «Մարմար» քարից կամ «Մարութիկի» հիմքից բխող բոց — կրակի պատկերով։

Մնաց։ Կես քիշերվան ի.

Իրիշկեց, սարի մեշի մեջ մե կրակ ըմ կըվառվեր։

Էլավ կնաց դըբա էն կրակին։

Կնաց էնտեղ, տեսավ,

Որ վանք Մարութայ ի.

Մարմար քար պացվիր ի,

Լուս կամար վերեն կանգնիր ի,

Վանքի խիմ պացվիր ի։

«Ս. Ծ.», Ա. 262

Կամ՝

Դավթի աչքեր կբանա,

Կը տիսնա՝ մեկ բոց կըլնը։

.

Կըլնի, կայնի, կը հա,

Բոցին թամաշա կանի,

Կհա մոտ, ձեռ կտա բոցին, — չիրիցի ձեռ.

Խող կը թալի, — չընցնի։

Նոր ուր խելքին մեջ կը մտածի.

«Նա Մարութիկ Բանձր Աստվարածին կըսին, նայ ի»։

«Ս. Ծ.», Ա. 665

Այսպիսով «Մարութաբանձր Աստվարածինը» սխիմվոլացնում է նաև կրակի ուժը և այդ շարժով առնչվում նույն երևույթը սխիմվոլացնող «Խաշ պատրազինի» կամ «Խաշ պատերազմի» հետ։

Իր նախնական բովանդակությամբ քրիստոնեության հետ ոչ մի կապ չունի նաև «Խաշ պատրազինը», շնայած որոշ պատումներում այն ներկայացվում է մեծ մասամբ որպես քրիստոնեության խորհրդանշան։ «Բոլոր վկայությունները պարզորոշ ապացուցում են, որ խաշը քրիստոնեական ծագում չունի, ինչպես ճգնում էին հավաստել քրիստոնեական եկեղեցու վարդապետները։ Խաշը քրիստոնեական կրոնի մեջ երևացել է 4-րդ դարում, թերևս 5-րդ

դարի սկզբներում, այն էլ փոխանցվելով միթրայական կրոնից, ուր խաչն ու-
ներ սրբազան, խորհրդավոր նշանակություն: Խաչի գործունեությունը զանա-
զան հին ժողովուրդների հեթանոսական կրոններում, հավատալիքներում ու
պաշտամունքներում, միատիկական վարդապետություններում բացատրվում էր
նրանով, որ այդ հավատալիքների և ուսմունքների կենտրոնում խաչի մեջ
տեսնում էին բնության ստեղծագործող էության նշանակությունը, հարության
ու նոր կյանքի նշանակը, որ արտահայտություն էր արևի, ջերմության, ուրեմն
և նրա նյութեղեն երևույթի՝ կրակի, որ գոյանում էր երկու խաչաձևած փայտե
ձողիկներն իրար քսելուց»:¹

Վեպում գործածվող «Խաչ պատրազինը» սիմվոլացնում է հենց այդ «երկու խաչաձևած փայտե ձողիկներն իրար քսելուց» առաջացած կրակը և դրա հեթանոսական, միֆական հատկացողությունը: Վերջինս «Խաչ պատրազինի» կրակ լինելու փաստի հետ պահել է մի քանի տարիշ գծեր ևս, որոնք հետագայում կանոնի բնույթ են ստացել և այդպես էլ մնացել վեպում: Դավիթը, օրինակ, նրան պետք է օգնության կանչի աղաչանքով, պետք է նրանով երգվի և ճշտությամբ կատարի իր խոստումը, հակառակ դեպքում նա ոչ թե կօգնի հերոսին, այլ կմեռցնի: Այդպիսի մի քանի կանոնների խախտման հետևանքով Դավթի ապրած ծանր վիճակի նկարագրությունից իմանում ենք, որ «խաչ պատրազինը», իրոք, կրակի սիմվոլ է:

Էն որ Տավիթ հերդովցիր էր, էն վախտ ընցավ.
Որ ընցավ, էն խաչ Պատրազին անու թիվ վառից.
Տավրի թիվ ելավ բրին.
Հեքիմ, դեղ պիրին, շկըրցան ժըրացըցին,
Բրին կը շատանար, քանի հրթեր:
Անու թիվ, անու բրին կը վառվեր:

«У. 5.», № 647

4ms¹

Էտ խաշ, որ հորտում արե, ինուր կըվանի,
Էլ չկենա Սուլթանի խետ կոխվ անի:

«У. 5.», У. 868

«Խաչ պատրագինը» իր կրակային էությունամբ հանդես է գալիս նաև որպես Դավթին օգնող աշնաբիսի ուժ, ինչպես «Մարտիկա բանձր Աստվարածինը»: Դավիթը իր թևին ունենալով այն, տիրապետում է բնության ամենազոր ուժերից մեկին՝ կրակին և նրա օգնությամբ անպարտ դուրս գալիս պատերազմի բոլոր դժվարություններից:

Դաս/Թի Բասիճն,

Կոիվ արավ երկու իրիք օր,
Խաչ Պատրաճին մուտցավ,
Արուն էլավ, իտու ձիու փուր հինր.

¹ Խ. Ստեփանյան—«Հին Հայաստանի կուլտուրան», հատ. 2-րդ, Արմֆան, Երևան, 1941, էջ 93:

Արուն պաղավ, ալ ձին չըր կանա
 Զարուն ճղեր, մանչ արնին քելեր:
 Դավիթ խաչ պատրածին մուռցեր էր.
 Դավիթ նեղ ընկեր էր:

«Ս. Ծ.», Ա. 593

Դավթին այս «նեղ տեղից», ինչպես և 40 գագ խորություն ունեցող հորից, որ խաբեությամբ գցել էր Մսրա Մելիքը, փրկում են «խաչ պատրազինն» ու «Մարութիկը»:

Հովանը կանչում է հորն ընկած Դավթին.

Դավիթ, հո՛ւստն իս,
 Հիշա՛ Մարութա Բանձր Աստվարածին
 Խաչ պատրազին, ինչ վար քո աջ թևին:

«Ս. Ծ.», Ա. 28

Դավիթը հիշում է դրանք՝

Յա՛, Մարութա Բանձր Աստվարածին,
 Խաչ Պատրազին ինչ վար իմ աջ թևին,
 Խնդիրք ձեզնե չիմ էրի, տուք ձի հասնեք:

«Ս. Ծ.», Ա. 29

Ասաց, դիր ըմ զինք թափ ետուր,
 Ասծով զինջլի կտորքեր երկնուց էկան տակ,
 Դավիթ էլավ թռավ խորու բերան:

«Ս. Ծ.», Ա. 29

Իր բովանդակությամբ «Մարութա Բանձր Աստվարածին» և «Խաչ պատրազին» հետ սերտորեն առնչվում է նաև Դավթի ուժի անբաժանելի մասը կազմող «Թուր Կայծակին»: Թրի «կայծակի» կամ «կեծակի» էպիտետները վկայում են, որ այն նույնպես կրակի ծագում ունի: Այս համոզիչ է դարձնում վեպում եղած մի կարևոր փաստ: Նախորդ Դավիթը զայրույթի պահին վերցնում է մի քար և խփում անհանգիստ ու «չար» կովերից մեկին: Քարը այնպիսի ուժով է նետվում, որ կովի մյուս կողից դուրս է գալիս: Այս տեսնում է Քեռի Թորոսը: Որպես փորձված մարդ, անմիջապես հասկանում է այդ հազվագյուտ քարի զորությունը, վերցնում է և գրպանը դնում: Դավթի այն հարցին, թե ինչու գրպանը դրեց, Քեռի Թորոսը պատասխանում է՝

— Լաո Դավիթ, էդի կեծկի քար ա,
 Ինչ թրի բերան, որ ջրբբիս էդ քարով.
 Թալիս ապառաժ քարեր, կը կըդրա:

«Ս. Ծ.», Բ. 278

Երկնային կամ երկրային ծովից լինի ձեռք բերված, թե երկնային քարի շփումից ստացած լինի իր կայծակնային զորությունը՝ միևնույն է, կարևորն

այն է, որ սերնդից սերունդ անցնող այդ թուրը իր մեջ խտացնում է կրակն ու կայծակը: Թուրը իր դերով սիմվոլացնում է բնության այդ երևույթները: Եվ իրոք, այն ոչ միայն «ապառաժ քարեր կը կըդրա», այլև կտրում է երկինք հասնող պողպատե սյուներ և իր արձակած բոց-կրակով մոխրացնում թշնամիներին:

Էսա թուր հաժնելու պես՝ պրծառ իմ կրակ կիյնը.

«Ս. Ծ.», Ա 517

Կամ՝

Որ ըզթուր հաժնից, կրակնիր քափավ,
Ճաղչը քար, պաղվրտե սալ, գոմշու կաշիք,
Ախր, զՄելիք կտրավ, տապկից երկու կես:

«Ս. Ծ.», Ա 639

և ապա՝

Քեշին խանին դուս,
Կը խանին տխնան՝ մեկ կտուր ի մնացիր ի.
Էն կտուրն էլ, ինչպես վառվուկ ի.
Ինչպես կրակի մեջ փետ դնիս,
Վառվը, սիվանա, սկոն սիվացիր ի:

«Ս. Ծ.», Ա 437

Մի այլ պատումում վիպասանը «Թուր կայծակի» հզորությունն ու կայծակնային էությունը բացահայտում է հետևյալ ոգեշունչ նկարագրությամբ:

Չեռ ետու քեշից զթուր կեծակին,
Հուշիկ ինչ իտի վար ձիու քամկին,
Կտրից զքառսուն գոմշու կաշին,
Կրտրից զձիու մեշք,
Առից զՄարամելիքի գլխու կաքտին,
Գետրն կտրից,— կեծակ էր, արա քո՛ւր
Գետրն կտրից, կինաց, առից Սիվ ջուր:

«Ս. Ծ.», Ա 203

Եվ վերջապես Դավթին ուժ են տալիս նաև հայրենի «Զորքնդեղ» ջրերը: Կաթնաղբյուրի ջուրը խմելով, նա տառապիտքեն մի քանի ժամում դառնում է շտեմանված հզորությամբ օժտված մի իսկական վիպական հերոս:

Դավիթ լե վեր էկավ,
Էն կաթնաղբրի ճուր.
Էնտեղ ճուր խմավ, խաց կերավ.
Մեկ սհաթ քնավ, էլավ, տեսավ,—
Ընկավ վար էն կաթնաղբրին, քնավ:
Տեսավ՝ էնպեսն ի լցվի,
Էնպեսն ի խաստացի,
Էնպեսն ի զորություն, ոժ առի
Որ շափալաշմիշ ի էղի:

«Ս. Ծ.», Ա 22

Կաթնաղբյուրի և Սասնա բերդի հիմքից բխող ջրերը ուժի սիմվոլներ են: Դրանք միաժամանակ ապաքինում են կռվում Դավթի ստացած վերքերը և այդ շափով պահպանում նրա մեջ մարմնավորված ժողովրդի և բնության հզորությունը:

Կարմնջի տակ գոլ կրեր. — էնտեղ կը լողկրներ,

Յարեք կը սաղներ, կդառնար կոխվ էլ ըմ:

«Ս. Ծ.», Ա. 375

Այսպիսով, նախնիների, կրակի ու կայծակի և առհասարակ բնության ուժը սիմվոլացնող հայրենի «Զորընդեղ» ջրերը, «Մարութա բանձր Աստվարածինը», «Խաշ պատրազինն» ու «Թուր Կեծակին» կազմում են Դավթի ուժի անքակտելի մասը: Վերը բերված օրինակները և բազմաթիվ այլ օրինակներ ցույց են տալիս, որ բոլոր այն դեպքերում, երբ Դավթը մոռանում է նրանց և չի տալիս տրագիկոյալ սրբազործված պատշաճ հարգանք, որ անտարակույս, վիպական դիժ է, ընկնում է ծանր դրության մեջ, դառնում է անզոր և շատ սովորական մի մարդ: Բայց ինչպես Դավթն անզոր է առանց այդ ուժերի, այնպես էլ մեռած ու անզոր են այդ ուժերը առանց Դավթի: Այսպիսով, այդ ուժերը մեկը մյուսից անկախ ոչնչություն են. նրանք հայ ժողովրդի միջակա մտածողության համաձայն մարմնավորվելով Դավթի մեջ, պայմանավորում և լրացնում են իրար: Այժմ, քանի որ Դավթը որպես ժողովրդի ուժի մարմնացում, «Մարութա բանձր Աստվարածին», «Խաշ պատրազին», «Թուր Կեծակի» և հայրենի «Զորընդեղ» ջրերի ու կաթնաղբյուրների միջոցով իր մեջ խտացնում է նաև կրակի, կայծակի և բնության հզորությունն առհասարակ, ապա կարող ենք ասել, որ նա ժողովրդի և բնության ուժերի խտացումն է:

Իսկ ո՞ւմ դեմ է ուղղված և ո՞ւ շահերին է ծառայում, այդ ուժը՝ Դավթը:

Բ) Դավթի հերոսական կյանքի պատմությունը ցույց է տալիս, որ նա որպես կերպար ձևավորվում է «Սասնա բերդի» (= Հայոց տան) պահպանման և ժողովրդի ինքնության համար մղած տևական ու անհավասար կռիվներում: Տակավին երեխա Դավթի մեջ ժողովուրդը մարմնավորում է թշնամու հանդեպ անհաշտ լինելու ոգին, որը վեպում ծավալվող հետագա բարդացող դեպքերի ընթացքով տառանում է հերոսական քնավորություն: Մտնում նա հրաժարվում է «բռնել թշնամու և խորթ մոր ստինքը»¹ և սնվում է հայրենի սիմվոլիկ մեղր ու կարագով:² Չախողելով Մսրա Մեկիքի ռազմական վարժությունները, թշնամական դիրք է բռնում ապագա բռնակալի նկատմամբ: Այդ թշնամանքը դրսևորվում է այնպիսի բացահայտություններ և հասնում այն աստիճանի, որ Մսրա Մեկիքն զգալով, որ՝

Վերջին տիր էսա տելնի, խետ ձի կոխվ անի,

«Ս. Ծ.», Ա. 10

¹ «Սասնա Ծռեր», Ա. հատոր, Պետհրատ, Երևան, 1936, էջ 760:

² Նույն տեղում:

մորն ստիպում է՝ Դավիթին հետ ուղարկել Սասուն, գաղտնի պատվիրելով իր «ֆերզներին» ճանապարհին սպանել նրան։¹ Վարիանտներից մեկում մանուկ Դավիթը հրաժարվում է անցնել Սասնա ժողովրդին ստրկացրած Մսրա Մելիքի սրի տակով։ Չենով Հովանի, Քեռի Թորոսի և հատկապես պառավ կնոջ խրատներով ու խորհուրդներով, իրադրությունն արդեն ամբողջապես ըմբռնած երիտասարդ Դավիթը, իր սիմվոլիկ «Թուր կեծակով», «Մարութնա բանձր Աստվարածնով» և «Խաչ պատարազն»-ով ի սարսափ Մսրա մելիքների՝ հանդես է գալիս որպես հայրենիքը ավերումից փրկող ուժ։ Դառն է եղել հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը։ Անընդհատ ոտնահարվել է նրա ազատությունը, ավերվել նրա քաղաքներն ու շենքերը։ Վեպում եղած մի շարք պատկերներ դրսևորում են անընդհատ կրկնվող այդ փաստերը։

Կողբադին էսաց. — Չենով Հովան,
 Կըտաս² տուր օխտը տարվան խարջ.
 Թե չես իտար, կերթամ, Մսրամելին կասեմ,
 Կը կա, Սասնա ֆաղաֆ ավրի, տանի,
 Մսրա ֆաղֆի ֆամակ նուր ֆաղաֆ ըմ շինի:
 «Ս. Ծ.», Ա. 16

Կամ՝

Մսրա Մելիք թուղթ կիրից, ճամբիսից էսաց,
 Տաս որ լըմցավ, իմ վրդդեն թըմըմավ.
 Կը կամ, կը զարկիմ քու ֆաղաֆ կավրիմ,
 Զֆար ու խող կառնիմ, կը տանիմ:
 «Ս. Ծ.», Ա. 197

Նույն սպառնացող ոճով և նույնիսկ ավելի խիստ, գրում են մյուս բըռնակալները։ Բաբը ֆրենկը գրում է՝

Կը գաս, էրի մի կոխվ.
 Վուր չըս իգա, ասկար կը քեշիմ քու վերա,
 Քո երկիր ֆաբֆանդ կենիմ,
 Ինչ կա-չկա, քալնիմ, լոպկիմ, բիրիմ:
 «Ս. Ծ.», Ա. 461

Դավիթը չի ենթարկվել նման սպառնալիքների։ Նա միշտ բաց ճակատով և հերոսաբար կանգնել է իր թշնամիների դեմ, օրհասական և վճռական բուրր կռիվներում հաղթել նրանց և դրանով իսկ անխախտ պահել Սասնա Բերդը՝ հայոց տունը։ Նրան շարունակ զայրույթ է պատճառել անարդարությունը, ուրիշի երկրին տիրելու ավազակային ձգտումները։ Նրա ազատասիրական ոգին օժտել է նրան ըմբոստ և հերոսական բնավորությամբ, որն անշուշտ, իր ապագայի նկատմամբ լավատես, ըմբոստ և հերոսական ժողովրդի էության

¹ «Սասնա ծռեր», Ա. հատոր, Պետհրատ, Երևան, էջ 10:

² «Սասնա ծռեր», Բ. հատ., էջ 64:

քնորոշ գծերն են: Այդ է պատճառը, որ նա շտեմնված դայրույթով է նայում Կողբադինի կողմից «Սասմա տան» ոսկին շափելու տեսարանին:

Որ Դավիթ տեսավ

Բարկութենե արուն լցվավ աշքեր...

«Ս. Ծ.», Ա 15

և ապա՝

Զշափ էգար Կողբադինի ճակատ, գլխի կոտրավ,

Կողբադինի պոկտեր կտրեց:

Ատամներ լե քաշեց, բվոնեց ճակատ, մասց.

— Գնա ջուհապ տուր քո Մսրա Մելիքին

Ինչ կանի, թըխ անի:

«Ս. Ծ.», Ա 16

Դավիթը նույնպիսի վճռականությամբ վռնդում, սպանում է նաև «Սասմա» քաղաքն «ավիրել, ինչ կա-չկա թալնել, լոպկել» ցանկացող մյուս բռնակալներին:

«Սասմա տուն»-ը թշնամիների «ավերումից» փրկելու հետ միասին, նա միաժամանակ փրկում և պաշտպանում է այդ տունը կանգուն պահող ժողովրդին՝ «խեղճ մարդեր»-ին: Վերջիններս Մսրա-Մելիքի սպանության լուրը լսելով շտեմնված ցնծություն են ապրում: Չեն սպասում Դավթի վերադարձին. Չենով Հովանի գլխավորությամբ «էն գեղական՝ մարդ, կնիկ, խալվոր, պառավ, ճիծ-բիծ» գնում են դիմավորելու նրան: Հեռից նկատելով մեծ բազմության մոտենալը նա պատրաստվում է կովի, բայց հորեղբոր ներկայությունը կանխում է կոտորածը: Դավթի այն հարցին, թե ինչն է «իր վրա» դալու պատճառը, Հովանը բացատրում է՝

— Դավիթ, մինք իկիր ինք, քու վերա կը խնդանանք,
Վուր մինք փառք կըտանք Աստըծուն՝ սուլամաթ էկար:
Դավիթ կըսի— էդա կնկտեր հընչի՞ էկած ի:

— Դավիթ, կըսի, ինչ դու գնացիր,
Զոր մկա էդա շիվարքիր կը լըն, Աստված կը կանչին,
Կը վախենեն՝ Մսրա Մելիք քի սպանի.

Տաճկընիր գեն, քաղաքը մարդիր՝
Հըմեն սպանեն, կնկտիր տանեն,
Վուր քու գալ լսան, հըմեն խնդացան, ուրախացան.
Զուշ, պատիկ քու հապով էկան:

«Ս. Ծ.», Ա 438

Խորապես զգալով իր կատարած գործի մեծությունը, Դավիթը դիմելով ժողովրդին, ասում է՝

— Դե՛ դառցեք, գնացեք, ըձը դուղա էրեք.
Մելըք սպանիր իմ, դե՛ դառցե՛ք, դե՛ դառցե՛ք:
էդա խեղճ մարդիր էկան,
Արխային տնիր նստան,
Էլ սկի չըն վախենա:

«Ս. Ծ.», Ա 439

Նշանակալից է այն հանգամանքը, որ Դավիթը իր թշնամի բռնակալներին սպանելով ազատություն և խաղաղություն է բերում ոչ միայն հայ, այլև ուրիշ ժողովուրդների: Մարա Մելիքին սպանելուց հետո, օրինակ, նա ոչ թե ստրկացնում է Մարա ժողովրդին, այլ հրամայում է հետ դնալ և «ռահաթ» նստել իրենց տներում:

Տավիթ հրամայեց Մըսրա զորքերուն,
— Ուր դեխեն էկել էք, կնացեք ձեր դեխեր,
էլեք, կնացեք, ձեր տներ, ուրհաթ նստեք:

«Ս. Ծ.», Ա. 1123

Նույն կերպ է վարվում նաև Բաբը Ֆրենկին ու նրա «ճուլ մարդիր» սպանելուց հետո: Ոչնչացնելով բռնակալներին, իշխանությունը տալիս է ժողովրդին՝ «Պատիկներին» և պատվիրում խաղաղ ապրել, իսկ «նեղն» ընկնելիս, «թուղթ» գրել իրեն:

Կերթա Բաբը Ֆրենկի քաղաք,
.
.
.
Թագավորն կը բռնի, կը զարկի, կը սպանի:
.
.
.
Զաթի ճուլ մարդիր կսպանի
Պատիկներ տեղ կըդնի, կըսի.
— Քաիի դու ժիր եք, կռիվ միք էրթա:

էնտե կը թամբխի. — վուր դու նեղ կընգնեք,
Ըձը թուղթ գրեք, ճամբխեք, իս կը գամ:

«Ս. Ծ.», Ա. 465

Դավիթը կռիվ չի սիրում, դեմ է արյունահեղության, սակայն, երբ ամբարտաձան թշնամին գոռոզանալով իր ուժով՝ ցանկանում է տիրել նրա երկիրն ու ստրկացնել ժողովրդին, նա անվարան դուրս է գալիս նրա դեմ և այնուհետև ոչ մի աղաչանք չի կատարում նրա «Թուր Կեծակի» ոչնչացնող հարվածը: Կռիվ և խաղաղության մասին հայ ժողովրդի հայացքն է շարադրված նաև Խանդութի պատասխան նամակում: Խանդութը Բաբը Ֆրենկին գրում է՝

Մինք քի զարար մը չընք տվի.
Մինք քի չընք ճանչնա.
Մինք քի ի՞նչ ինք էրի,
Վուր կը գաս մի վերա կռիվ:
Մինք քու անուն չընք լսի,
Քու դավին մի խիտ ի՞նչ ի.
Մինք քի ի՞նչ ինք էրի,
Վուր կը գաս մի վիրա կռիվ:
Վուր դու կըգաս մնակ մի գա,
Զըս կերի Դավթը վրա.
Հուրիշ թագավոր էլ խիտ քի քի մի վրա.
Թը էն էլ գա, հոգնի քի:

«Ս. Ծ.», Ա. 462

Բերած օրինակները բավական են համոզվելու, որ Դավիթը մանկությունից մինչև իր կյանքի վերջը կոխվ է մղում հայ ժողովրդի (և ոչ միայն հայ ժողովրդի) ինքնության և նրա հայրենիքի անձեռնմխելիության համար: Վերոհիշյալ բոլոր վճռական գործողությունները ի վերջո բովանդակավորում են նրա կերպարը, թանձրացնում և բյուրեղացնում որպես այդպիսին: Ահա թե ինչու ասում ենք, որ Դավիթը մեծագույն դժվարությամբ կառուցված Սասնա քերդի (=Հայոց տան) պաշտպանության և հայ ժողովրդի ազատասիրական դարավոր ձգտումների մարմնացումն է:

3. Վեպի հաջորդ կերպարը Փոքր Մհերն է: Վերջինս արտացոլում է՝ ա) կրակը, արևը և բ) շար աշխարհի դեմ կռվող ժողովրդի, շար աշխարհի կործանման, նորի կերտման և ժողովրդի անմահության գաղափարները:

Ա) Փ. Մհերը «խրեղեն» (հրեղեն) Սանասարի և Բաղդասարի վերջին շառավիղն է: Սրանից հետևում է, որ ինչպես մյուսները, այնպես էլ Փոքր Մհերը նույնպես «խրեղեն» է: Բայց այս շատ ընդհանուր փաստարկ է Մհերին ճիշտագործ, կրակը արտացոլող կերպար համարելու համար: Բարեբախտաբար վիպում կան մի քանի բնորոշ տվյալներ, որոնք կոնկրետացնում են այդ ընդհանուր փաստը:

Մհերն ամուսնանում է Գոհար Խաթունի հետ: Այս ակտը զայրացնում է Գոհարին ուժով տիրել ցանկացող թագավորին: Վերջինս մեծ դորքով արշավում է Գոհարի երկրի վրա, Մհերից իր վրեժը լուծելու համար: Մհերը կոտորում է գորքը և հակառակ թագավորի սպասելիքներին պարտության նշաններ չի ցույց տալիս: Որոշում են Սասունից Մհերի «դեմ կանգնող = փահլեվան» կանչել: Գնում են Չենով Հովանի մոտ, նա սուղարկում է պարոն Աստղիկին, տալով թևավոր ձի և «Թուր Կայծակին»: Մհերի և պարոն Աստղիկի կոխվը նկարագրված է հետևյալ կերպ.

Պարոն Աստղիկ ձին թևավոր խեծավ, իրի Մհերի կոխվ:

Վար Մհերկե գլխուն ինի կերթա, կուգա:

Թուր կշարժի վար մատալին,

Բուռ-բուռ կրակ կը լցվի վար մատալին,

Մատալից շուռ կառնի դետին, կերթա հանդուգ:

«Ս. Մ.», Ա. 112

Դավիթին օգնող սիմվոլիկ ուժերի մասին խոսելիս տեսանք, որ «Թուր Կայծակին» իր մեջ խտացնում է կրակը, կայծակը և այդ շափով էլ սիմվոլացնում այն: Մենք իմացանք նաև, որ «Թուր-Կայծակի» հարվածը և նրանից թափվող կրակը ոչ միայն «ժայռեր կկրդրա», ինչպես վկայում է Քեոփ Թորոսը, այլև մոխրացնում է Սասնա երկրի թշնամիներ՝ Մսրա Մելիքին և մյուսներին: Նման հատկություն ունեցող Թուր Կայծակին չնայած «բուռ-բուռ կրակ» է թափում Մհերի գլխին, բայց և այնպես նրան սպանել, մոխրացնել չի կարողանում: Անշուշտ, ոչ այն պատճառով, որ Մհերը Սասնա երկրի թշնամին չէ, այլ միայն այն պատճառով, որ նա նույնպես՝ «խրեղեն» է: Ահա թե ինչու նրա գլխին թափվող «բուռ-բուռ կրակը մատալից շուռ կառնի դետին, կերթա հանդուգ»:

Մհերին կրակը արտացոլող կերպար համարելու հաջորդ փաստը՝ նրա և Աստղու Ցուածնի ուշագրավ միջադեպն է:

Գոհարի հետ Սասուն վերադառնալուց հետո, մի քանի այլ պատումներում, Մհերին կռվի է հրավիրում Աստղու Յուլաժինը: Նա հրաժարվում է կռվել: Չնայած դրան՝ Աստղու Յուլաժինը «քարե» կարկուտի պես «վերեն» (երկնքից — Գ. Գ.) «նետ ու անեղով» հարվածում է Մհերին: Գոհարը տեսնելով այդ, խնդրում է Աստղու Յուլաժին խնայել Մհերին: Գոհարը զայրացնում է Մհերին: Նա անմիջապես լարում է «նետ անեղը» և սպանում իր աստծուն:

Ըսեց. — Զա՛նրմ, ես կըսիմ՝
Դեմի իմ Ասծուն իմ դրբը չըթալիմ,
Թե չէ՝ Աստղու Յուլաժնի սպանել չաթինա ա:
Զնեդ ու անեղ դեղեց Մհեր,
Զարգեց, դ Աստղու Յուլաժնին բերեց ցած:
«Ա. Ծ.», Բ. 347

Աստղու Յուլաժինը անձնավորված արևն է: Նա իր մեջ մարմնավորում է կրակը, նա կայծածին է կամ ցուլածին, այդ է ապացուցում նրա անունը: Սա Մհերին հարվածելու համար պարոն Աստղիկի նման կայծակե թուր շունի իր ձեռքում, որովհետև ինքը հենց կայծակ է, ցուլածին, և ոչ էլ թևավոր ձի՝ վեր բարձրանալու, որովհետև գտնվում է վերևում՝ երկնքում, այլապես վիպասանը չէր ասի, թե՝ «զարգեց զԱստղու Յուլաժնին բերեց ցած»: Այժմ, քանի որ երկնքում գտնվող Աստղու Յուլաժինը մարմնավորելով իր մեջ կրակը, ցուլածին արևը Մհերի համար հանդես է գալիս որպես աստված, ապա պետք է ենթադրել, որ Մհերը նույնպես կրակային էություն է, կրակի և արևի մարմնացում, այլապես նրան իր աստվածը չէր համարի և չէր տարակուսի նրան սպանել: Սակայն կարող են ասել, թե մարդը իր աստծուն գերբնական հատկություններ վերադրելով հանդերձ, պատկերել է առավելապես իր կերպարանքով՝ «Հին ժամանակվա բոլոր աստվածները մարդակերպ էին:՝ Նվ հետևապես Աստղու Յուլաժնին նույն կերպ կարող էր պաշտել նաև մի Քեռի Թորոս, վեպի մի այլ հերոս, կամ մի սովորական սասունցի, մանավանդ որ, ըստ ֆուլկլորի տվյալների, կրակի պաշտամունքի կասկածնությունը պաշտվել է և արևը: Ուրեմն, սխալ չի՝ լինի արդյոք, Աստղու Յուլաժնին Մհերի աստված համարելու փաստը դիտել որպես նրա կրակային էության հիմք: Նման դատողությունը ճիշտ կլիներ, եթե Մհերի կրակի մարմնավորում լինելու հանգամանքը հիմնավորվեր միայն նրա «դեմի իմ աստծուն իմ դրբը չթալիմ» արտահայտությամբ, առանց նախորդ փաստերը նկատի ունենալու: Մինչդեռ հայտնի է նրա պապերի հրեղենությունը, որոնց «խրեղեն» հետնորդն է ինքը և պարոն Աստղիկի հետ ունեցած կռվի ժամանակ նրա վրա «քուռ-քուռ» կրակի թափող թուր կայծակի անդորությունը: Այս փաստերի առկայության ու կասկածնության մեջ է, որ իմաստավորվում է աստվածամարտ Մհերի և Աստղու Յուլաժնի միջադեպը և դրա միջոցով էլ նրա՝ կրակի, արևի մարմնացում լինելու հանգամանքը:

Այդ երևույթների շղթայի մեջ Մհերի հիշյալ էությունը հաստատում է մի

Մ. Գ. Կ. ի — «Խորհրդային գրականության մոտիվներ» Պետհրատ, Երևան, 1934, էջ 15:

վեպի առաջին ճյուղը արտացոլում է Սասնա տան (=Հայ ժողովրդի տան) հիմնադրման առաջապեղական, վիպական պատմությունը, և առավելապես բնության շար ուժերի դեմ երկու եղբայրների մղած հերոսական կռվի պատկերները, երկրորդ ճյուղը՝ արդեն ճանաչված հզոր Սասունը, արտաքին թշնամիներին սարսափեցնող իր առյուծ կամ առյուծաձև Մհերով: Ի տարբերություն նախորդներից, երրորդ ճյուղը զերծ է բնության շար ուժերի՝ վիշապների ու գազանների դեմ մղվող կռվի փաստերից: Այս ճյուղն ընդգրկում է համեմատաբար ավելի ունակ հարաբերություններ: Այստեղ, ինչպես և նախորդ ճյուղերում ականառու է սոցիալական բողոքը, սակայն կենտրոնական հարցը Հայ ժողովրդի արտաքին թշնամիների դեմ մղված կռիվն է, նրա ազգային անկախության պահպանումը, որն անձնուրաց և հրաշալի կերպով իրագործում է Դավիթը: Չորրորդ ճյուղում հիմնովին փոխվում են իրադրությունները: Այստեղ սասունցիները որոշակի կերպով բաժանվում են և հակադրվում իրար ուսմիկն ու իշխանը: Այս ճյուղում աշխատավոր գնդը ժողովուրդն իրեն մարմնավորելով Մհերի մեջ, հանձին նրա բողոքում և կրոնվում է սոցիալական որոշակի անհավասարության և Սասնա իշխանների սահմանած շար կարգի դեմ: Այդ կարգը ժողովրդի ուսերին ծանրանում է այն աստիճան, այնքան սրվում է նրա և իշխանի միջև եղած հակասությունը, որ Սասնա Տան (=Հայոց աշխարհի) օրինական տերը՝ Մհերը (=ռամիկ ժողովուրդը) ոչ միայն զրկվում, այլև վռնդվում է Սասունից: Այդ տիրողների ամենամեծ հարվածն էր, որի առաջ մի պահ տեղի է տալիս նա, հոր գերեզմանի մոտ իր վիճակի սրտաշարժ նկարագրությամբ:

Խերախոտ խերիկ, տուն էլ վեր էլի բըռ անուշ քնուց,

էսօր մոմուռ ձուն իկեր էր,

Բըռ որտի Մհերի ոտքեր կը մոմըռեր:

«Ս. Ծ.», Ա. 1084—1085

Այս նկարագրությամբ Մհերի մեջ մարմնավորում է «մոմուռ» ձյան պատճառով տառապող և ազատություն տենչող ժողովուրդը, որը վրեժով ու ցասումով լցված կռվի է ելնում շար աշխարհի դեմ, նորից շարունակելով իր վիպական «փեհլեվանությունը»: Սակայն երկար չի տևում այդ: Նրա ցասման ոգին՝ Մհերը մի օր նկատում է, որ «մոմուռ ձուն»-ից «մոմապող» ոտքերը «թաղվում» են «գետնի» մեջ, «խալիվորցած հողը» այլևս չի վերցնում իրեն:

Ձին խեծավ, քշեց մընչ դաշտին.

Գետին հեռքե թուլացիր էր,

Ձին կխրվեր մընչ խողին.

Խող չէր դադրի հեռքե Մհերին:

«Ս. Ծ.», Ա. 50

Առաջին հայացքից թվում է, թե Մհերի ոտքերի տակ «թուլացած» հողը անկայուն, շար աշխարհն է, և Մհերին բավական է թեկուզ մեկ անգամ շըր-

ջել այդ աշխարհով և այն կկործանվի: Սակայն, ճյուղում ծավալվող գործողությունները, ներառյալ և քարայրում Մհերի փակվելը, հիմք չեն տալիս վերոհիշյալ պատկերը այդ կերպ բացատրելու: «Թուլացած» հողը անկայուն չար աշխարհի ալեգորիան համարելու դեպքում չի պատճառաբանվում քարայրում Մհերի փակվելու արարքը և դալիքի նկատմամբ ունեցած այն համոզմունքը, որը կազմում է նրա կերպարի ու ամբողջ ճյուղի իդեալական բովանդակությունը: Վեպն, այնուհետև, առհասարակ հողի (լինի այն «թուլացած», թե ամուր) և չար աշխարհի միջև հավասարության նշան դնելու կամ նույնացնելու ոչ մի փաստ չի տալիս: Ընդհակառակը՝ հայ ժողովրդի առասպելաբանության մեջ այն հանդես է եկել միանգամայն դրական իմաստով և հանձին վեպի ծեր կնոջ՝ նույնացվել ժողովրդի հետ՝ այնպես, ինչպես «մայր հող», «մայր ժողովուրդ», «մայր հայրենիք» հասկացողությունները:

Ուրեմն «թուլացած» կամ «խալիվորացած հողը» ոչ թե չար աշխարհն է, այլ մեծ Մհերի կամ նրա որդի Դավթի ժամանակների ժողովուրդն է, որը նոր ժամանակներում սոցիալական ուժեղ ճնշումից սթափված նկատում է, որ դեռևս հասունացած չէ իրեն կեղեքող ոչ թե օտարների, այլ ներքին թշնամու, վեպի լեզվով ասած, չար աշխարհի դեմ կռվելու համար:

Էլավ, զձին խեծավ,

Կուղեր էլ ըմ փահլեվանություն աներ:

Բայց՝

Ձին կխրվեր մընչ խողին.

Խող չէր դադրի հեռջև Մհերին:

«Ս. Ծ.», Ա 50

Եվ ահա Մհերը փակվում է քարայրում, ոտքի տակ ամուր հող շունենալու և չար աշխարհն անմիջապես խորտակելու անհնարինություններից հուսահատված: Իսկ եթե սրան ավելացնենք և այն, որ հասարակական նոր հարաբերությունների ու սոցիալական հակասությունների ուժեղացման հետևանքով արագորեն վերանում էր վիպասանի (= ժողովրդի) միջական մտածողությունը, որը կայուն հող էր վիպական երգերի, հետևապես և միջական հերոսի գոյության ու գործողության համար, ապա միանգամայն պարզ կլինի չար աշխարհի առաջ ժողովրդի ժամանակավոր նահանջը՝ քարայրում Մհերին փակելու մոտիվը: Այդ անխուսափելի էր, որովհետև «ժողովուրդների սերը դեպ ժողովրդի բարօրության համար մարտնչող հերոսների սիրած կերպարները՝ հին աշխարհի միշտ էլ հույսերի, ձգտումների ու տենչերի զգալի մասի խորտակումը բերող պայմաններում, անխուսափելիորեն հանգեցնում է հերոսի գոյության և անխորտակելի ուժի թուլանալու անհրա-

¹ Ակադեմիկոս Ի. Ա. Օրբելին հայ ժողովրդական վեպի պառավ կնոջը համեմատելով հունական Դեմետրայի՝ մայր-հողի և մյուսների հետ, գրում է. «Իր մարդկային կերպարանքով, որ ժողովրդական հիշողության մեջ ամրացել է նրա զարգացման ուշ էտապում, մայր-հողի պատկերը հայկական էպոսում ներկայանում է աղքատ պառավի ձևով...»: Տես «Խորհրդային դրականություն», Պետհրատ, Երևան, 1939, № 8—9, էջ 18—19:

ժեշտությունը՝ շարի ձեռքով հերոսին կործանելու հնարավորությունը բացող որևէ գծով... կատարյալ հաղթանակի ժամը դեռ չէր հասել և հերոս մարտիկները պետք է կործանվեին շար ուժերի ներգործումից»¹ Ուրեմն հզորացած տիրողների՝ շար աշխարհի դեմ, պետք էր կռվել նոր միջոցներով։ Հասկանալի է և ճշուդում ծավալվող դեպքերի զարգացման ու սոցիալական բարդացող նոր հարաբերությունների տեսակետից խիստ տրամաբանական, որ Մհերը պետք է դուրս գար այդ վիթխարի թատերաբեմից, որպես իր դերը հրաշալի կերպով կատարած մի դերասան, պետք է անցներ կուլիսների հետև՝ մտներ քարայր, բայց ոչ այնտեղ հավիտենապես մնալու, այլ նորից դուրս գալու համար։

Երբ ցորեն էղավ քրնց ալուճ,
Ու գարին էղավ քրնց մասուր մի.
Հըպա մ' լե հրամանք կա, որ էլնանք իդա տեղեն։
«Ս. Ծ.», Բ 44

Մհերն անհամբեր սպասում է այդ օրվան։ Այդ պատճառով նա ելքեմն աշխարհ է դուրս գալիս, որպեսզի ստուգի՝ թե չի՞ ամբացել արդյոք հողը. տարին մեկ անգամ բացվում է քարայրի դուռը, շար աշխարհից մաղդիկ են այցելում նրան, որպեսզի նրանցից խմանա, թե չի՞ հզորացել արդյոք ժողովուրդը, չի՞ հասել արդյոք հին «դուշման» աշխարհը կործանելու և նորը կերտելու ժամը։

Խորին համոզմունքով և անհամբեր այդ օրվան սպասում է նաև ժողովուրդը, և բնավ պատահական չէ, որ քարայրում փակելով չի մեռցնում, չի մարում «Սասնա ծռերի» վերջին հրազը։

Կեղնի վախթ ըմ, Մհեր դուս կիգա,
Մըղի կազդա դուշմընի ձեռնեն։
«Ս. Ծ.», Բ 353

Քարայրից Մհերի դուրս գալու մոտիվը բնորոշ է շար աշխարհում աշխատավոր մարդու կեղեքումը, ցասումը, պայքարն ու ապագայի նկատմամբ վառ երազները դրսևորող բոլոր ժողովուրդների առասպելներին և վեպերին։ «Նշանակալի է, որ բազմաթիվ ժողովուրդների մեջ հերոսի քարանձավում արգելվելու մոտիվը միշտ էլ կապված է քարանձավից դուրս գալու կամ նրան քարաժայռին դամոյ՜ շղթաներից ազատվելու հույսի հետ, միշտ էլ շաղկապված է այսպես թե այնպես իրենց մեջ արևն արտացոլող հերոսների հետ։ Այդպես է Մհերը, այդպես է Պրոմեթեոսը, այդպես է վրացական Ամիրանը, այդպես է օսական Ամրանը և աբխազական Ալբսկիլը»²։

Մհերը պետք է դուրս գա քարայրից, սակայն ոչ որպես հին Մհեր, այլ վերափոխված, շար աշխարհը հիմնահատակ կործանելու ընդունակ, հզորացած նոր Մհեր։ Շահագործող «դուշման» աշխարհը պետք է «Դավթի ավեր»

¹ Ակադեմիկոս Ի. Ա. Օբրելի—«Սասունցի Դավիթ» էպոսը», «Սովետական գրականություն», Պետհրատ, Երևան, 1939 թ. № 8—9, էջ 19։

² Նույն տեղում, էջ 20։

դառնա Մհեր— ժողովրդի ձեռքով և կառուցվի նորը: Այս է այդ կերպարի վսեմ իմաստը, այս է, որ նրան դարձրել է շար աշխարհի կործանման և նորի կերտման դադափարի մարմնացումը:

Ի վերջո կարևոր է նկատել, որ քարայրում Մհերի փակվելու ձևակերպումը, որն ըստ էության նահանջ էր շար աշխարհի առաջ, տիրողների ոչ միայն ֆիզիկական ճնշման, այլև, ինչպես գրում է Գորկին, նրանց երկրային թագավորությունը պահպանող բրիտանիական եկեղեցու երկու հազար տարվա հոռետեսության քարոզի և մակաբույծ մանր բուրժուազիայի տգիտության սկեպտիցիզմի հետևանքն էր: Դրա, միայն դրա հետևանքն էր նաև ինչպես բոլոր ժողովուրդների, այնպես էլ հայ ժողովրդական ֆոլկլորում և վեպում երբեմն հնչող անհուսալիության ու տարակուսանքի նոտաները: Սակայն հայտնի է, որ այդ նույն ֆոլկլորում անհուսալիության ու տարակուսանքի երբեմն հնչող նոտաների հետ ավելի հզոր, տիրակալ ու տևական կերպով հնչել են արդարացի կովի ու վերջնական հաղթանակի նկատմամբ եղած համոզմունքի, լավատեսության նոտաները, որոնք կաղմում են հայ ժողովրդական ֆոլկլորի և վեպի զարկերակը, նրանց գոյության և հարատևության ամենակարևոր նախադրյալը: Այս, անշուշտ, բխում է իր անմահության մասին ժողովրդի ունեցած պայծառ դադափարից: Մհերը չի մեռնում քարայրում, նա պետք է դուրս գար քարայրից, որովհետև անմահ էր իր մեջ մարմնավորած ժողովրդի նման: Այդ գիտեր Մհերը, այդպես էր ասել նրան իր մեռած հայրը՝ Դավիթը:

Դու անմախ ուտի ես.

Դույնեն ավրի, տիր մ' էլ շինվի,

Ուրը գետին քու ծիու հառջիվ դայամիշ տա,

Դույնեն քուն...»:

«Ս. Ծ.», Ա. 932

Ապագան Մհեր—ժողովրդին էր, որովհետև, չնայած նրա ստրկական գոյավիճակին և երբեմն հնչող անհուսալիության նոտաներին, «կուեկտիվին հատուկ է եղել անմահության գիտակցությունը և այն համոզմունքը, թե նա կհաղթանակի իրեն թշնամի բոլոր ուժերը»¹։ Եվ իրոք, անմահ ժողովուրդը ի վերջո կործանեց հինը և հակառակ երկնային ամեն տեսակ քարոզի, աշխարհի մեկ վեցերորդ մասում ստեղծեց իր երկրային հզոր թագավորությունը, դրանով իսկ իրագործելով իր դարավոր, նվիրական երազները:

II

Օտար թշնամու դեմ մղված դարավոր հերոսական կովին միշտ նախորդել է ժողովրդի նյութական, բարոյական և հոգևոր կողոպուտը, որոնք սիմվոլացվել են վեպում իրենց անընդհատ կրկնության և վեպի ժանրային առանձնահատկության շնորհիվ: Վեպի բանավոր ժանր լինելու հանգամանքը օգնել է հիշյալ երևույթների սիմվոլացմանը նախ այն պատճառով, որ վեպը բովանդակում է ոչ միայն 9-րդ դարի հասարակական տեղաշարժերն ու ռազմական ընդհարումները, այլև 9-րդ դարից առաջ և հետո, մինչև նույն իսկ այս կամ այն ասացողի ժամանակ կատարված քաղաքական անց ու դարձերը, և ապա այն պատճառով, որ ժողովրդի ինչպես ֆիզիկական, այնպես

¹ Մ. Գորկի—«Խորհրդային գրականության մասին», Պետհրատ, Երևան, 1943, էջ 32—33:

էլ հոգեւոր կարողութիւնը մոբիլիզացնելու շնորհիւ բոլոր ժամանակների օտար զավթիչների դեմ մղած կռիւները բերվել է մի կիզակետի: Ահա թե ինչու հասարակական այս կամ այն երևույթը՝ հարկահանութիւն և կողոպուտ, հոգեկան և բարոյական նորմաների ոտնահարում, ազատասիրական ձրգտումներ, զինված կռիւ օտար տիրակալութիւն դեմ և այլն, վեպի պատկերներում երևան են գալիս խտացած, թանձրացած տեսքով:

Պետք է նկատել, որ հիշյալ երևույթների խտացումն ու կայունացումը կատարվել է աստիճանաբար՝ դարերի ընթացքում: Ըստ որում, ինչպիսի աստիճանականութեամբ վեպում թանձրացել են ժողովրդի նյութական և հոգեւոր դարավոր կողոպուտի և այդ ֆոնի վրա ծավալվող ազատագրական հերոսական կռիւի փաստերը ու դրանց հետ առնչվող մի շարք այլ երևույթներ, նույնպիսի աստիճանականութեամբ էլ թանձրացել, կայունացել են հիշյալ անցուդարձերը բացահայտող պատկերները: Այս շափով այդ պատկերները կտրվել են իրենց որոշակի ժամանակաշրջանից և դարձել են ընդհանրական ու բնորոշ սոցիալական միանման երևույթներ պարունակող բոլոր էպոխաների համար: Այս նշանակում է, որ վեպի գեղարվեստական այս կամ այն պատկերը ոչ միայն տալիս է իր ստեղծման ժամանակ կատարված երևույթը, այլև արտացոլում է մինչև տվյալ պատկերն ստեղծված և հետո կատարված միանման երևույթները: Այս կերպ կայունանում է պատկերը և ստանում ամօլի լայն ու խոր բովանդակություն և դրա հետեւանքով նրան հնարավոր չէ պահել որոշ քարտեզի և ժամանակի շրջանակներում: Մինչդեռ հակառակը կատարելով, պատկերում դրսևորված բովանդակութեանը երբեմն հատուկ ուշադրութիւն չենք դարձնում, համարելով այն կամ միջակայն մտածողութեան կամ քմահաճ ֆանտազիայի և կամ չպատճառաբանված հիպերբոլայի արդյունք: Նմանօրինակ վերաբերմունքը, անտարակույս, անուղղակի կերպով արժեքազրկում է այնպիսի պատկերներ, ինչպես Կողբադինի հարկահանութիւնը՝ Սասնա տան ոսկին չափելը, աղջիկների և կանանց գերեվարումը, Մարութա վանքի ավերումը և այլն, որոնք խտացրել են հայ ժողովրդի անցած պատմական դառն ճանապարհը, նրա նյութական ու բարոյական դարավոր թալանված վիճակը:

Մսրա Մելիք զԿուզբադեն խրկից, էսաց.

— Գնա Սասնա տեղ, մի խարջ առ, էբի.

Կուզբադեն իրի, Չենով Հովանի մոտ, էսաց.

— Չենով Հովան, քենե կուզիմ՝

Քառսուն անծին շուշաք կուզիմ.

Քառսուն անծին էրինջ կուզիմ.

Քառսուն ըղտաբեռ ոսկի կուզիմ.

Քառսուն ազապ աղջիկ կուզիմ՝ էրկանք աղան.

Քառսուն էրկեն կնիկ կուզիմ՝ ուղտ բառնան.

«Ս. Մ.», Ա 70

Կամ՝

Դավիթ էլավ գնաց խրողբոր մոտ.

Տեսավ՝ խրողբեր շուֆիւր զարկիւր գետին.

Ոսկի կը շափի.

«Ս. Մ.», Ա 71

Այս պատկերը որպես «խարջի» տակ կքված ու «չուքիր գետին» զարկած հայ ժողովրդի տնտեսական, բարոյական կողոպուտի և սոցիալական ստրկության պատկերներ, երբեք չեն նսեմացնում այն փաստը, որ կողոպտվող հարստությունը կենտրոնացած է Հովանի մոտ և տանում են նրա տնից: Հովանը «Սասմա» ժողովրդի փորձված հովանավորն է, նրա խորհրդատուն և որպես այդպիսին սերնդից սերունդ է անցնում: Նա, ինչպես ցույց է տալիս վեպը, անձնական շահեր չունի: Հովանի տունը՝ սասունցիների տունն է, ինչպես Դավթի ուժը՝ սասունցիների ուժը: Քանի որ վեպն իր ժանրային առանձնահատկության շնորհիվ այս կամ այն երևույթը, գաղափարը, կենտրոնացնում, մարմնավորում է որևէ անձի մեջ, ինչպես ժողովուրդը Դավթի մեջ, այդ պատճառով էլ, այս դեպքում, հայ ժողովրդի սոցիալական ստրկության փաստը դրսևորվել է Հովանի մի արարքի մեջ՝ չոքած, ոսկին չափելու միջոցով: Պարզ է ուրեմն, որ վերոհիշյալ պատկերում չոքած Հովանը, այդ դարերով չոքած հայ ժողովուրդն է, իսկ կողոպտվող հարստությունը՝ ժողովրդի հարստությունը: Այս հանգամանքը հաստատվում է վեպի վարիանտներում եղած մի պերճախոս փաստով ևս: Դավթի կողոպտիչ Կողբադինին Սասունից վռնդելուց, բանտարկված աղջիկներին ու կանանց ազատելուց և ժողովրդին հանգստացնելուց հետո, ասում է՝

Ըմեն մարտ կա, զուր աբրանք ջանչը, վերցնու:

Ու՛մ որ աբրանք ա դրվե,

Թը կա զուր աբրանք վերցնու:

Ու՛մ որ ոսկի, փուղ ա դրվե,

Թը կա զուր փուղ, ոսգի վերցնու:

Զաբրանք, զոսգիք, ըզ փուղ՝

Պոլոր ցրվեց, դվեց ժողովրթին:

«Ս. Ծ.», Բ 218

Հայ ժողովրդի սոցիալական ստրկության ընդհանրացման հասած պատկերները կամբողջանան, եթե քննության ենթարկենք նաև նրա հոգևոր կողոպուտը արտացոլող պատկերները:

Դավթի ուժի մասին խոսելիս նշվեց Մարութա բանձր Աստվարածնի ալեգորիկ նշանակությունը, և ցույց տրվեց, որ Մարութիկի պատկերում սիմվոլացվում է նախ՝ նախահոր (ժողովրդի) և ապա «բոց—կրակ»-ի ուժը: Նշվեց նաև, որ շնայած դրան, ասացողները քիչ են գիտակցում, իսկ երբեմն բոլորովին չեն գիտակցում այդ պատկերի հեթանոսական բովանդակությունը. այդ պատճառով, ինչպես «Մարութա բանձր Աստվարածինը», այնպես էլ Մարութա վանքը հանդես են բերում քրիստոնեական գունավորումով: Այլ կերպ հնարավոր էլ չէր, եթե նկատի ունենք էպոխան, և այն, որ ոչ միայն 9-րդ դարում, այլև նրանից շատ դարեր առաջ և հետո, մինչև նույնիսկ 19-րդ դարի վերջին ասացողը հավատացել է քրիստոնեական կրոնին: Բնական է, որ նա կամա թե անկամա, պետք է այդ հավատը դրսևորեր վեպի որոշ էպիզոդների և հերոսների մեջ: Եվ մենք տեսնում ենք, որ բացառությամբ աստվածամարտ Փոքր Մհերի, վեպի գրեթե բոլոր հերոսները աստվածամալաշտ են: Դավթին, օրինակ, առանձին ակնածանքով է վերաբերվում

Սասնա կրոնավորներին, հովանավորում և պաշտպանում է նրանց: Նա ամեն մի հակառակակամարտից և նույնիսկ թշնամու գլխին իջեցրած ամեն մի հարվածից առաջ, որպես կանոն, դիմում է «Խաչ պատարագնին» և «Սուրբ Մարութա բանձր Աստվարածնին» իր բազկին ուժ տալու և հարվածը շեշտակի դարձնելու համար: Ժողովրդի մտածողության մեջ արմատացած քրիստոնեական գոնավորում ստացած հեթանոսական հավատը տգեշնշում է վեպի հերոսներին: Այս հանգամանքը չի վրիպել օտար թշնամու աչքից: Եվ ամեն անգամ, երբ նրանց հաջողվել է կոտրել ժողովրդի դիմադրությունը, քանդել և ավերել են առաջին հերթին նրա պաշտամունքի առարկան կամ վայրը: Այդ երևում է «Կարոս խաչ» վիպական երգում և հայ ժողովրդական վեպում:

Մարա Մելիք

Էսաց — Կուզբադին, քու թաղարիք տիս,

Տերթաւ Սասմա սար,

Մարութա բանձր Աստվարածին թալնիս, ավիրիս, կաս:

Կուզբադին քեշից, կինաց վար վանքին:

Զվանք քակից, զըմեն ավիրից

Ինչ որ կըեր՝ խուրտից, առից, տարավ:

«Ս. Ծ.», Ա 185—186

Ինչպես «Սասմա» աղջիկների ու կանանց առևանգումն ու «դիզած» ոսկու «թալանը» արտացոլում են հայ ժողովրդի հարստության և բարոյականի դարավոր կոդոպուտը, այնպես էլ Մարութա վանքի «թալանն ու ավերում»-ը արտացոլում են հայ ժողովրդի հոգևոր կոդոպուտը, նրա սրբության և հավատքի դարավոր ոտնահարումը: Այս պատկերն անշուշտ, տեղ չէր գտնի վեպում, եթե այդ հայ ժողովրդի կյանքում լինեի եզակի դեպք և որ կարևորն է որպես հավատք արմատներ չունենար ժողովրդի հողեկան աշխարհում: Նրա առկայությունը վկայում է նմանօրինակ դեպքերի անընդհատ կրկնությունը այնպես, ինչպես Դավթի հերոսական գործողությունները վկայում են հայոց աշխարհի վրա օտար թշնամու հարձակման անընդհատ ու տևական կրկնության մասին:

Վերոհիշյալ պատկերի բովանդակությունն ավելի բնագծվում է, երբ այն տրվում է նույն միտքը թանձրացնող բնության նկարագրության հետ: Այն սարը, ուր գտնվում է ավերված Մարութիկը «սարսափելի» սև է և մութ: Սակայն «Մարութա լեզին կտրող» այդ մթության ու խավարի մեջ Մարութիկի ավերակներից բխում է փրկության «բոց — կրակ»-ը:

Դավթին ասում է՝

Սիվ սարն ընցկո՛ւն սարսափելի.

Կըծկըծուց ինկե նա սար — ծուր մուծ

Մարթու լեզին ընցկուն կը կտրը՝

«Ս. Ծ.», Ա 507

Ապա՝

Կը տխնա, կըխը՝ մարմար քար բեկվիր,
 Կանաչ-կարմիր բոց կայնիր վերա:
 Կը սըրսփա, շգըշխնա մոտխասս գա:

«Ս. Ծ.», Ա 508

և ապա՝

Բոցին թամաշա կանի,
 Կըհա մոտ, ձեռ կտա բոցին,— շիրիցի ձեռ.
 Խուղ կը թալի,— շընցնի:
 Նոր ուր խելքին մեջ կմտածի,
 «Նա Մարութիկ բանձր Աստվարածին կըսին, նա ի»:

«Ս. Ծ.», Ա 665

«Սիւվ» սարի և Մարութիկից բխող «բոց—կրակի» պատկերը կարևոր նշանակություն է ստանում հատկապես այն պատճառով, որ վիպասանները այն նույնացնում են ավերված,— բայց ոտքի կանգնելու և իրեն պաշտպանելու ընդունակ հայոց աշխարհի և ժողովրդի հետ այնպես, ինչպես խիստ ուժեղ կրոնական գունավորում ստացած «Կարոս խաչ» վիպական երգում խաչը — «խաչոց ազգի» հետ: Քուրդ պարոնին «կատաղեցնող» ուժը վերագրում են ոչ թե խաչին, այլ «խաչոց ազգ»-ին:

Էն խարիր հիսուն տարեկան շան գզիր
 Էլավ խելք գցեց քուրդ պարոնին—
 Ասաց— էն բան չի կարոս խաչին
 Էն բան ա խաչոց ազգին»:¹

Եթե Մարութիկն իր ավերակներով, իսկ սև սարն իր սարսափելի մթությանմբ ալեգորիկ կերպով բացահայտում են ավեր ու ավար դարձած հայոց աշխարհն ու խավարի ծովում դարերով խարխափող հայ ժողովրդի վիճակը, ապա՝ սև սարի մթության մեջ Մարութիկի ավերակներից բխող «բոց—կրակը» ազդարարում է՝ ժողովրդի վերածննդի հնարավորության և թշնամուղեմ նրա հոգում կուտակված վրեժի՝ «բոց—կրակի» մասին:

Ժողովրդի թե տառապանքը և թե այդ ֆոնի վրա բարձրացող ըմբոստությունը, կրկնում ենք, «Կարոս խաչ»-ում և վեպի մի քանի էպիզոդներում արտահայտվել է կրոնական գունավորումով, կրոնական նախապաշարումների սրտշակի կնիքով: Այլ կերպ, ինչպես նկատել ենք, չէր էլ կարող լինել, եթե շանտեսենք խտորիզմի սկզբունքը, և այն, որ վեպը մասսաների մեջ ապրելու և նրանց վրա ներգործելու համար, անհրաժեշտորեն պետք է արտացոլեր նաև մասսաների նախապաշարումները: Էնգելսը խոսելով քաղաքական ժողովրդական երգերի մասին, գրում է՝ «Առհասարակ անցյալ ուղուցիւնների պոեզիան (միշտ բացառելով Մարսելյոզը) հազվադեպ է ուղուցիւն ազդեցություն ունենում ավելի հետագա ժամանակներում, որովհետև մասսաների վրա ներգործելու համար, նա պետք է արտացոլի նաև մասսաների նախապաշարումները»¹ (ընդգծումը իմն է— Գ. Գ.): Եթե ան-

¹ «Փշրանքներ», էջ 14:

² «Մարքսը և էնգելսը արվեստի մասին», Պետհրատ, Երևան—Մոսկվա, 1934 թ., էջ 258:

ցյալի ժողովրդական, նույնիսկ ուղղակիորեն երգերը պետք է արտացոլեն մասսաների, կրոնական նախապաշարումները, մասսաների վրա ներգործելու համար, ապա պարզ է, որ Զ-րդ դարում ձևավորված և ապա ստեղծագործական պրոցես ապրած Հայ ժողովրդական հերոսավեպը, որ արտացոլում է արտաքին և ներքին թշնամու դեմ ժողովրդի մղած դարավոր պայքարը, անխուսափելիորեն պետք է դրսևորեր ժողովրդի նախապաշարումները խաչ պատարազնի կամ «Մարութա բանձր Աստվարածնի» միջոցով, որպեսզի վերջինիս ավերակներով (որ թշնամու հարձակման հետևանք էր) էլ ավելի բորբոքեր ժողովրդի վրեժխնդրության կրակը և դիմադրության ոգին։ Սակայն, այդ երևույթի մի կողմն է միայն։ Շատ կարևոր է նկատել, որ այս կամ այն դադափարը կրոնական գունավորում ստացած պատկերով, հետևապես և մասսաների նախապաշարումներով արտահայտելու հանգամանքը բնավ չի բացառել և չի բացառում հենց նույն պատկերում եղած միանգամայն հակադիր հայացքը, ժողովրդի դարավոր փորձի արդյունք հանդիսացող, ճանաչողական անփոխարինելի մեծ ուժ ունեցող այն հայացքը, որը երկնքից իջեցնում էր բոլոր աստվածներին, ժողովրդի դիտակցությունից աստիճանաբար դուրս կորչում նախապաշարումները և դրանով իսկ մահացու հարված հասցնում նրա պաշտոնական քարոզիչներին ու վերջիններիս հովանավորներին։ «Մարութա բանձր Աստվարածնի» և նման այլ պատկերների բովանդակության իրարամերժ բնույթը, քրիստոնեական հավատի ու կյանքի մասին ժողովրդի ուսուցողական միջև եղած տարբերության և տեական պայքարի արդյունք է։ «Մարութա բանձր Աստվարածնի» հետ կապված հետագա դեպքերը արտացոլում են հայրենիքը սրով պաշտպանելու դադափարը, որն օրեկտիվորեն ժխտելով պատկերում եղած կրոնական գունավորումն ու իմաստը, դառնում է հիշյալ հակամարտությունն արտահայտող կարևոր փաստերից մեկը։

Դավիթը Հովանի օգնությամբ գիշերը վերաշինում է Մարութիկը։ Առջ. վրտյան տեսնում են նորից ավերված։

Էն գիշեր կը բնին, կը տխնան

Մարութա բանձր Աստվարածին չկա։

«Ս. Ծ.», Ա. 665

Այս հանգամանքը զարմացնում է Դավթին և հորեղբորը։ Հաջորդ գիշերը լուծվում է առեղծվածը։ Դավիթը երազ է տեսնում։ Երազում Մարութիկն ասում է, որ ինքը կանգուն կմնա միայն այն դեպքում, երբ իր հիմքում դրվի Դավթի «խանչալը»։

Խանչալ քու մեշքեն քեշի,

Խիմ խանչալի վրեն էսկի։

• • • • •

Խլիսուն Դավիթ կըլնի վեր,

Խանչալ ուր մեշքեն կը քեշի,

Խիմ վրեն կը դնեն։

• • • • •

Նոր բանձրիկ Մարութա Աստվարածին

Կայնի վեր ուր խման։

«Ս. Ծ.», Ա. 666

Կառուցվածքի, հատկապես տան հիմքում որևէ բան դնելը վաղեմի սովորությունն է: Մինչև այժմ էլ գյուղերում՝ հին սերնդի որոշ ներկայացուցիչների մոտ պահվել է այդ սովորությունը: Կառուցվող տան հիմքում դնում են արծաթ կամ պղնձյա դրամ, որը տունը հարստությամբ լցվելու ցանկության ալեգորիկ արտահայտությունն է: Երբեմն դնում են նաև հացի կտոր, ցանկանալով, որ կառուցվող տունը լցվի հացով և այլն: Վերաշինվող Մարութիկի հիմքում Դավիթը դնում է իր «խանչալը»: Երևույթը եզակի է, բայց բնորոշ ու տիպական, որովհետև Մարութիկի (=Սասմա տան, հայոց աշխարհի) հիմքում «խանչալ» դնելու անհրաժեշտությունը բխում էր հայ ժողովրդի ապրած պատմական դառն ճակատագրից և դարավոր փորձի արդյունք հանդիսացող այն խոր համոզմունքից, թե անհնար է ազատ մնալ օտար թշնամու կարծանարար սրից, առանց նրա դեմ սուր շարժելու, առանց «խանչալի» վրա հիմնելու իր գոյության իրավունքը: «Ատամն ընդ ատաման», — սրի դեմ սուր: Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, ուղղակի ժխտվում են «մի կալ հակառակ շարին», «ապափինիր երկնային գոյությունը» և նման ալ ապսուրդներ: Ժողովրդի առողջ միտքն ու բանականությունը մի կողմ է նետում տիրողների կողմից դարերով սրբազորված հեռտին և կերծանարար թույնը: Նա իր վիճակը տնօրինում է ինքը՝ տան հիմքում դնում է «խանչալը», իսկ ձեռքում թուր կայծակին, համոզված լինելով, որ «Սասման ջոջ տունը» շեն ու պայծառ կմնա նման գործելակերպով միայն: Այսպես է մտածել նաև վիպասանը, և պատահական չէ, որ պատումն ավարտել է հետևյալ ուշադրավ վերջաբանով:

Քառսուն ողորմին տանը Սասման Զոջ տան:

Շեն ու պոճառ կենա

Մարութա բանձր Աստվարածին վրա ուր խրման:

«Ս. Ծ.», Ա. 700

Պետք է նկատել, որ Մարութիկի հիմքում դրված «խանչալը» անսահման հեռու է ռազմամոլությունն ընդհանրացնելու գաղափարից: Այն ընդհանրացնում է հայրենի և օտար զավթիչներից հայոց աշխարհն ու հայ ժողովուրդը սրով, կռվով պաշտպանելու գաղափարը միայն: Այդ իդեալի կոնկրետ արտահայտությունն է նաև Դավիթը՝ վեպում ծավալվող դյուցազնական գործողություններով և «Սասնա Ծռեր» հերոսավեպը ամբողջությամբ վերցրած:

III

Հայ ժողովրդական խաղիկներում և գուսանական ժողովրդական տաղերում՝ սիմվոլիկ կամ ալեգորիկ իմաստ են ստացել այնպիսի առարկաներ, ինչպես՝ կուժ, ջուր, խնձոր, ոսկի խնձոր և այլն: Գեղջուկ սիրահարները խնձույքի, ուրախության կամ տխրության պահին իրենց սերն արտահայտել են այդ առարկաների գործածությամբ, այդ առարկաների միջոցով: Սափորն ուտին ջրի գնացող գեղջկուհուն շարունակ հետապնդել է սիրահար տղան և ջուր (սեր) խնդրել նրանից: Բերենք բազմաթիվ օրինակներից միայն երկուսը:

Ծառի տակին պաղ աղբյուր,
Արծաթե թաս, ոսկի ջուր
Ես կը վառվիմ քո սիրուն
Թաս մի կուզեմ, երկուս տուր¹

Կամ՝

Երկու թուխ և աղվող աղջիկ,
Նոշըպովն ջուրն են եկեր.
Երկու փեհլիվան կտրիճ՝
Ձին հեծեր ու սեյր ին եկեր:
— Աղջիկ աղբորդ արեվուն
Նոշըպեն պտիկ մի ջուր տուր.
— Զուրա տաք է, չէ պաղեր
Մեր սիրուն շատ մարդ է մեռեր²

Սերն արտահայտվել է նաև խնձորի միջոցով: Աղջիկը կամ տղան, մեծ մասամբ աղջիկները, որպես սիրո նշան, սիրած տղային ուղարկում են խնձոր: Խնձորի այս ալեգորիան գալիս է վաղեմի ժամանակներից: Ժողովրդական հեքիաթներում թագավորի աղջիկն ընտրությունը կատարում է «հավանած» կամ սիրած տղային խնձորով հարվածելու միջոցով: Այդպես է հայտնում իր սերը նաև Խանդավ խաթունը,

Խանդավ խաթուն՝ որ աչք ընկավ
ԶԴավիթ տեսավ՝ ուրախացավ.
Ուրախութեն խնձոր մ՝ էզար Դավթին:
Դավիթ զխնձոր բռնեց վար ձիուն
Խնդացավ վար խնձորին:

«Ս. Մ.», Ա. 33

«Պղնձե քաղաքի թագավորի» աղջիկը իր սերը հայտնում է Բաղդասարին կժի, ջրի և խնձորի օգնությամբ կառուցված ալեգորիկ պատկերով.

Պղնձե քաղաքի թագավորի աղջիկ
Մի կուժ լիք ջուր էր լցրե,
Խնձուր բերան դրե.
Մի կուժ էլ դարդակ էր բերան դրե,
Թղթի մեջ կիրիր էր

• • • • •
• • • • •

Բաղդասար տղա,
Ընձի շատ տուր կը գաս տու:

«Ս. Մ.», Ա. 143

¹ «Աղգադրական հանդես» է—ը, էջ 442:

² Պրոֆ. դ-ր. Մ ա ն ու կ Ա բ ե դ յ ա ն—«Գուսանական ժողովրդական տաղեր», Պետհրատ, Երևան, 1940, էջ 170:

Բերած օրինակները ցույց են տալիս, որ խնձորը սիրո իրենդեն արտահայտությունն է, նրա սիմվոլը: Դրա համար հիմք է ծառայել խնձորի և աղջկա նույնացման գաղափարը, որը տարբեր նրբերանգներով դրսևորվել է ինչպես հայ, այնպես էլ մյուս ժողովուրդների բանավոր ստեղծագործության մեջ:

Խնձորը գլորել եմ,
Ճամփիցը մոլորել եմ,
Իրեք տարի միալար
Քեզ վրա սովորել եմ:¹

Կամ՝

— Հայվան իր ծառին ճղին,
Սիրտն է սև, երեսը դեղին,
Երնեկ խնձորին ծառին,
Իր ծառին ու իր տերեխին:
Գիտեմ՝ դուն զօր դեղ ունիս,
Բեր, տուր ինձ, որ ես լավանամ.
Թե տաս, երթամ լավանամ.
Թե չի տաս, երթամ, մեռանիմ,
Քեզ ալ կանչիմ՝ «Մարդըսպան»:
— Խնձոր ես ծառու ճղեր
Խեկ անուշ՝ դեռ չէ հասեր:

Այս հայրենի մեջ «հայվան» (սերկեվիլ) տղան է, իսկ «խնձորի ծառն» ու «խնձորը»՝ աղջիկը:

Վրացական ժողովրդական երգերից մեկում աղջկա և խնձորի նույնությունը տրվում է հետևյալ կերպ: Սիրահար տղան երգում է՝

«Առուն վազում է, հուզված է. լողում են երկու
խնձորներ: Ահա իմ սիրածը վերադառնում է, տեսնում
եմ, ինչպես նա գլխարկով է անում»:

Նկատենք, որ բոլոր ժողովրդական երգերում սերն արտահայտվել է նուե արծաթ ու մեծ մասամբ ոսկի խնձորի միջոցով. այդ պատճառով, երբեմն, խնձորի կաշտնացած էպիտետ ոսկին ես նույնացվել է աղջկա հետ: Օրինակ, սլավոնական ժողովրդական երգերում հարսնացուն իրեն համեմատում է ոսկու, իսկ փեսային՝ Դարբնի հետ:

Ոսկի էպիտետով խնձորը որպես աղջիկ, հանդես է գալիս ինչպես հայ ժողովրդական երգերում, այնպես էլ «Սասնա ծռեր» հերոսավեպում: Քաջանց թագավորի աղջկա և «ամարաթների»-ի մասին Սանասարի, իսկ որոշ պատում-

¹ Պրոֆ. դ-ր Մանուկ Աբեղյան — «Ժողովրդական խաղիկներ», Հայպետհրատ, Երևան, 1940, էջ՝ 362:

² Պրոֆ. դ-ր Մանուկ Աբեղյան — «Գուսանական ժողովրդական տաղեր», Արմֆանի հրատարակչություն, Երևան, 1940, էջ 76:

ներում Բաղդասարի տված հարցերին, այդ երկրի ծերունի հայը հետևյալ պատասխանն է տալիս:

1) — Էս սիւ վառջարեք, սա ամարաթնիր կտիսնա՞ս,—
Թագավորի աղջկան բնակարանն ի.
Կը տիսնա՞ս էդ սիւ հիրդիսնիր:
Ասաց,— էնի սիւ վառդայ ի կապած հիրդիսներուն,
Որ աղջիկ տուռ շտիսնա:
Տղեն ասաց.— Ափո՛ւ,
Էս ի՞նչ ի, տանիս ճրագի պես կը վառվա:
Ասաց.— որտի էնի ոսկի խնձուր ի,
Գորզ ըմ կա էնու հիրդիսնիրու տակ,
Ինչ դվաթով էլնի՝ էն գորզ վիրուցի,
Զարկե էն ոսկի խնձուր բերի տակ, դնի ուր ծոց
Թագավորի խիտ կոխվ անե, կտրին էլնի,
Աղջիկ կտանի իրեն:

«Ս. Մ.», Ա 149

Տարակույս չի կարող լինել, որ «տանիսում ճրագի պես» վառվող ոսկի խնձորը ապարանքում բանտարկված աղջիկն է:

Սակայն այդ, պատկերի միայն մի կողմն է, և դրանով բոլորովին չի սպառվում նրա մի քանի առումով խիստ ուշագրավ բովանդակությունը: Այն, հիշյալ երևույթից բացի, նախ և առաջ սիմվոլացնում է կնոջ, հատկապես աղջկա դարավոր ստրկական վիճակը, որի դեմ շարունակ բողոքել է կինը՝ միանձնություն մեջ հորինած իր բազմաթիվ սրտաշարժ երգերում: «Սիւ վառդայ»-ներով, «հիրդիսնիր»-ը ծածկած «բնակարանը» մի կատարյալ բանտ է, ուր տառապում է կինը ազատության և լույս աշխարհ տեսնելու կարոտով: Նույնն ենք տեսնում նաև ժողովրդական այլ երգերում, նրանց մեջ հիշված վանականները և վանդակներում (=տներում) փակված աղջիկները ոչնչով չեն տարբերվում ժողովրդական վեպի «սիւ հիրդիսնիր»-ով բնակարանից, նրա մեջ փակված ու «տուռ շտիսնա»-լու վճռով դատապարտված աղջկանից:

Այդ պատկերն, այնուհետև ալեգորիկ կերպով դրսևորում է կնոջ սոցիալական ստրկության կապանքների ոչնչացման գաղափարը: Աղջկա «հիրդիսնիրի» տակ դրված «գուրզը» կնոջ ազատագրման ճանապարհին եղած մեծագույն արգելքի ալեգորիան է: Ժողովուրդը մտածել է այդ արգելքի հաղթահարման մասին: Շարունակ երազել ու սպասել է մի «կտրիճ»-ի, որ քա, «գուրզը վիրուցի» մի կողմ նետի և «էն ոսկի խնձուր բերի տակ, դնի ուր ծոց», որովհետև մերժել է կնոջ ստրկացման ֆեոդալական-ասպետական վարքագիծը և պաշտպանել նրա ազատ, տղամարդուն իրավահավասար ընկեր լինելու գաղափարը: Եվ իրոք, տեսնում ենք, որ ինչպես հայ ժողովրդական երգերում ու գուսանական ժողովրդական տաղերում, այնպես էլ հերոսավեպում, կինը դրսևորվել է որպես տղամարդուն կյանքի, աշխատանքի և հերոսության մղող մի ուժ: Վեպի խանդուխ խաթունը ժողովրդի ազատ և ինքնուրույն կնոջ տիպարն է: Նա իր ուժով ու հերոսական գործողությամբ նման ու հավասար է Դավթին: Վեպը մի շարք էպիգոդներում արդարացրել ու պաշտպանել է խանդուխի մասին Քեռի Թորոսի ասած այն թեալն իսոթքը, թե՛ «Առյուծն առյուծ

ա, եղնի էգ, թե որձ», կամ Դավթին ուղղված խանդութի այն արտահայտութիւնը, թե՝ «Դու քո հոր կտրիճն ես, ես էլ իմ»: Այսպիսով, վեպում, ժողովուրդը կնոջ դարավոր ստրկական վիճակը սիմվոլացնելով հանդերձ, ինչպես տեսնում ենք, չի մնացել նրա սոցիալական ստրկութեան միջնադարյան ֆեոդալական-ասպետական գաղափարի աստիճանի վրա: Իր հերոսի միջոցով մի կողմ է նետել «գուրզը», ազատել նրան վանդակից և «Սիմ հիրդիսնիրով» բնակարան բանտից, հանձին խանդութի պաշտպանելով տղամարդ առյուծին հավասար լինելու գաղափարը:

Ըստ վեպի, կինը պետք է լինի ոսկե խնձորի պես գեղեցիկ և «ճրագի» նման վառվող, ինչպես Քառսուն Ճող Մամբ. շրջահայաց և իմաստուն, ինչպես Գոհարը. անձնուրաց հայրենասեր, ինչպես Ծովինարը. ունենա առյուծի սիրտ, լինի կտրիճ, ինչպես խանդութ խաթունը: Այս է կնոջ գեղեցկության մասին ժողովրդի ունեցած պատկերացումը: Այստեղից էլ ժողովրդի այն ուշագրավ հայացքը, որ կարծրացած է վերոհիշյալ սիմվոլիկ պատկերում, թե նման գեղեցկին և նրա սիրուն «տիրանալ» ցանկացողը իր արժանիքներով պետք է հավասարվի նրան, լինի կտրիճ և, որ կարևորն է, հաղթահարի մի շարք գերբնական դժվարություններ: Ժողովրդի սիրած հերոս Սանասարը անցնում է այդ փորձության բովով: Նա «տանիսից» վերցնում է «ճրագի» պես վառվող խնձորը, մի կողմ է նետում հիրդիսնիրի» տակ դրված ծանր «գուրզը», մի քանի պատումներում իջնում է ծովի հատակը և հանում վիշապի բերնում պահված մատանին, որ բանտարկված աղշկա ալեգորիան է, կռվում է թագավորի «քառասուն գոմշանման փահլիճանների» դեմ, հաղթում նրանց և տանում Քառսուն Ճող Մամին: Դավթին էլ այդօրինակ արգելքներ հաղթահարելու դնով է միայն, որ նվաճում է խանդութի սերը: Նա էլ սպանում է խանդութի դոնապաններին, նրա քառասուն փեսացուներին, կռվում երկիրը շրջապատած թշնամիներ Օղան Տողան թագավորի և Լոռու Հմզա փահլիճանի դեմ, սպանում և բերում նրանց գլուխները որպես հաղթանակի նշան: Այդ բոլորից հետո մենամարտում է խանդութի հետ, հաղթում նրան և, նոր միայն ստանում ամուսնության համաձայնությունը: Այսպիսով, վեպի դրական հերոսուհիները համաձայնում են ամուսնանալ միայն նրանց հետ, ովքեր գոտեմարտում հաղթում են իրենց կամ կատարում առաջարկած դժվարագույն պայմանները: Այս տեսակետից հետաքրքրական օրինակ է «Քաջանց երկրի» թագավորի աղշկա և Սանասարի խոսակցությունը:

2) Խանըմ կը կանչը. — Ա՛յ մարթ, տու ի՛շ կանըս էտա տիխ:

Կասը. — Քը խամար իմ իկիր:

Կասը. — Կավ, ձի խամար իս իկիր, Կանա՛ս ձի ջհաբ տաս:

Սանասար կասը. — Կա՛վ:

Խանըմ կասը. — Կը տիսնաս դարդխի գըլոխ էնա խնծուր,

Թի պիրիցըր ան խնծուր տակ, լավ,

Թի շկարցար, քի կանիմ քար:

«Ս. Ծ.», Ա 612—613

Նթե այս պատկերում աղշկան հաղթելը արտահայտվում է խնձորը վերցնելու գործողությամբ, ապա դրան հաջորդող մի այլ պատկերում նույն միտքը տրվում է ուղղակի կերպով: Քաջանց երկրից դուրս գալուց հետո Սանասար

րին ու Բաղդասարին գոտեմարտի է կանչում Քառսուն Ճող Ծամի ծպտյալ քույրը, որը հանդուժի նման որոշել էր՝ «Ահդ» էր «ըրը», թե՛

Ո՛ր կըգա, իմ քամակ կը դնի գետըն, իս գեն կառնիմ:

«Ս. Ծ.», Ա. 459

«Կտրիճին» արժանի է միայն «Կտրիճը». հերոս գեղեցկուհուն արժանի է միայն «զորեղը», հերոս տղամարդը: Այս է ժողովրդի խորին համոզմունքը: Այս հայացքի պաշտպանումն ու իլուստրացիան են վեպում ծավալվող ուշագրավ այնպիսի միջադեպեր, ինչպես օրինակ, Քառսուն Ճող Ծամի սիրագիրն ստանալուց հետո Սանասարի ու Բաղդասարի և հանդուժի թշնամիներին սպանելուց հետո Դավթի ու Հովանի միջև ծագած կռիվները և այլն: Եվ իրոք, երբ խորանում ենք հիշյալ կռիվները դրսևորող պատկերների իմաստի մեջ, հանգում ենք այն եզրակացության, որ այդ կռիվների պատճառը ժողովրդի սահմանած՝ «Կտրիճը կտրիճին» օրենքի խախտումն է: Հովանն ու Բաղդասարը այն համոզմունքին են, թե իրենք «Կտրիճ» են Դավթից ու Սանասարից և հետևապես իրենց են արժանի գեղեցիկ «Կտրիճ»-ուհիները: Սակայն, երբ կոնկրետ փաստը հակառակն է ապացուցում, նրանք ինքնակամ զիջում են իրենց դիրքերը, խոստովանում իրենց սխալը:

3) Բաղդասար կասը Սանասարին.

— Յան չիս քի տը սպանիմ, յան սու գի:

Սանասար կըսը. — Անվրե՛, սաքաք ի՞նչ:

Բաղդասար կըսը. — Տու գախտիկ պա մ՛ կանխ.

Տու թուխտ ըմ հորողկիր իս ան ախճկան,

Անվրե՛ տու ձի խաքար չիս տվիր:

և այնուհետև՝

Ելան մա հավշին կռվան:

Բաղդասար ասկոն ոժ ուներ, կը զարկեր Սանասարին

Սանասար ինք զինք կ'ասը «Չտա՛տարը»:

Ուր միտ վե կ'ըսեր. «Բալքի մ՛ տատրը ձենե»:

Բաղդասար շտատարը, հարու կը զարկի:

Սանասար ինք զինք կ'ասը «Չտա՛տարը»:

Վի կ'իլնի զԲաղդասար կը զարկը՝ գետին:

Որ կը զարկը՝ գետին, Բաղդասար կըսը.

— Սանասար թո՛ւղ, թո՛ւղ, հիս ք՛ ախպերն իմ.

Արի՛, բարըշիճեմ, իլիճեմ վե, տու վրե ձի կըտրիճ իս:

Կ'ըսը, ախպե՛ր, ես էի դաստուր տվիր իմ,

Իլի վե, գնա, էն խանում ա՛ն, պի՛:

«Ս. Ծ.», Ա. 611

Կամ՝

— Իս չրե գրտնա՛ դու քանց ձի կռվարը էր.

Իլի, գնա, ան աղշիկ քու խամար քի:

«Ս. Ծ.», Ա. 539

Ձենով Հովանի և Դավթի կռիվը:

4) Խոսք մ'էնու մոտեն, մեկ էնու մոտեն, կը խասին հիրար:

Ինչ Ձենով Հովան ա,

Սրտով կը զանա, որ ըզխանդուտ առնի,
 Ինչ Դավիթն ա թունա կ'անի խետ:
 Դավիթ կ'ասա. «Չէ, նա ըզի տը սպանա.
 Մեկ զեն թալիմ գետին, խենք»:
 Ըզ Չենով Հովան կը թալա գետին:
 Չենով Հովան կ'ասա.
 — Դավիթ, չէլնի՞ ձի տը սպանետ:

«Ս. Ծ.», Ա. 926

Ժողովուրդը պաշտպանելով «կտրիճը կտրիճին» գաղափարը, միաժամանակ իր ժխտական վերաբերմունքն է ցույց տալիս հակառակ դավանանքի՝ ֆեոդալական-ասպետական բովանդակություն ստացած սիրո և նրա երկրպագուների նկատմամբ: Ժողովրդին խորթ է եղել ու է, սիրուն կուրորեն հանձնրվելու, սիրածի համաձայնությունն ստանալու համար նրա դռանը ճերմակելու կամ քար դառնալու շափ սպասելու վարքագիծը: Սիրո ասպետական ուժանտիկան, որ գովերգվել է ասպետի սերն ու գործերը պատկերող արկածային վեպերում, չէր կարող և չի էլ հրապուրել ժողովրդին, որի համար սերը ոչ թե ծերություն կամ քարացում տանող մի ուժ է, այլ, ինչպես նկատել ենք, կյանքի, աշխատանքի և հերոսության ազդակ: Այս իմաստով բնավ պատահական չպետք է համարել այնպիսի ուշագրավ հակադրություններ, ինչպես Քառսուն Ճող Ծամի համար Պղնձե քաղաքում կովոյ Սանասարը և նրա պատերի տակ Քառսուն Ճող Ծամի սիրուն սպասելուց ծերացած մարդիկ:

5) Գնաց ճասով Պղնձե քաղքի պատի տակ.

Տեսավ, որ քառսուն ձիավոր ընդի,
 Մորուս էկիւ ի, դեղին ի դարձած,
 Էնքան մնացած ին:

«Ս. Ծ.», Ա. 147

Կամ՝

Էնտեղ քառսուն մարթ, ջահել մարթ, սըվտըկիրես մարթ՝
 Չուր մեջք ինի քար տարցած կայնած էնտեխ:

«Ս. Ծ.», Ա. 612

Նույնը պետք է ասել նաև Խանդութի համաձայնությանն սպասող քառսուն փեսացուների մասին: Խանդութի բերդում Դավթի կատարած գործողությունները քառսուն փեսացուների վարքագծին հակադրելու և Խանդութի ու Դավթի ամուսնության փաստով՝ վիպասանները ժխտել ու ծաղրել են նրանց տիպիկ ֆեոդալական-ասպետական վարքագիծը, որը հիշեցնում է Պենելոպայի համաձայնությանն սպասող արքեցու ու ցանկաւոր հոմանիներին՝ այն տարբերությամբ միայն, որ առաջինները բերդում տարիները մաշում են իրենց հարստության հաշվին, իսկ վերջինները Ուլիսեսի անհուն դանձը խժռելով: Եվ այնուհետև, Պղնձե քաղաքում Քառսուն Ճող Ծամի համար Սանասարի մղած «կտրիճին» վաչել հերոսական կռիվը պաշտպանելով, վիպասանները ժխտել ու ծաղրել են նույն Քառսուն Ճող Ծամին սպասող, նրա քաղաքի պարիսպների տակ «դեղին սըվտըկիրես» ու «Չուր մեջք ինի քար տարցած, կայնած» մարդկանց, հետևապես և գեղեցկին ու նրա սիրուն հասնելու ֆեոդալական-ասպետական ուժանտիկան:

Այսպիսով, վերոհիշյալ առաջին պատկերը ոսկե խնձորի ու գեղեցիկ աղջկա նույնության գաղափարը արտացոլելու հետ միասին, սիմվոլացրել է՝

ինչպես կնոջ դարձալոր ստրկական վիճակը և նրա ազատագրման ճանապարհին ընկած մեծագույն արգելքի ալեգորիան «գուրզի» պատկերով, այնպես էլ գեղեցկին հասնելու համար վիպական գույն ստացած արգելքի հաղթահարումը և «կտրիճը կտրիճին» դադափարը, հակադրելով այն գեղեցկին ու նրա սիրուն հասնելու համար իշխողների դավանած վարքագծին, ֆեոդալական-ասպետական անկենսունակ և անիմաստ ոռմանտիկային:

IV

Վերոհիշյալ պատկերների իդեական-հասարակական բովանդակության բացահայտումը լույս է սփռում նաև նրանց կոմպոզիցիոն նշանակության վրա այն շափով, ինչ շափով որ վերջինս սերտորեն կապված է առաջինի հետ:

Էպոսով զբաղվողներից ոմանք (Կվարցով, Պոսպելով և այլն) էպոսի մի քանի պատկերներն ու ալեգորիաները համարելով պայմանականություններ և ֆորմուլաներ, անուղղակի կերպով նրանց տվել են ստառիկ, մի անգամ ընդմիշտ քարացած պատկերների բնույթ, որոնք իբր, էպոսում տեղ են գտել միայն տրադիցիայի շնորհիվ: Նման մեկնաբանությամբ տնտեսվել է իսկական գեղարվեստական ընդհանրացած պատկերների գոյացման, ձևավորման և նրանց բովանդակության աստիճանական թանձրացման հանգամանքը, որը, ինչպես տեսանք, սերտորեն կապված է հասարակական կյանքի երևույթների հետ: Բացառելով այդ պատկերների իդեական-հասարակական բովանդակությունը, համարելով նրանք միանգամ ընդմիշտ քարացած ֆորմուլաներ, բացառել կամ անուշադրության են մատնել նաև նրանց կոմպոզիցիոն նշանակությունը: Այստեղից էլ այն թյուր կարծիքը էպոսի սյուժեի մասին, որպես ստեղծագործության կոմպոզիցիայի հիմք, թե նա իրենից ներկայացնում է մեծ մասամբ որպես էպիզոդ: Նովալիսը այդ սահմանել է հետևյալ կերպ՝ «էպոսը երկարում է, ոռմանը աճում է»: Այսպիսի սահմանումներն ու զնահատումները արժեքազրկել են, ինչպես էպիկական երգերի սյուժեներն առհասարակ, այնպես էլ հատկապես հերոսավեպերի պոետական տեխնիկան և նրանց արտահայտչական միջոցները, համարելով չլինել աստիճանի պրիմիտիվ, հետևապես և անարժեք: «էպոսում, — գրում Կրավցովը, — անցքերը ծավալվում են խրոնոլոգիական կարգով, որը կրկին վկայում է պոետական տեխնիկայի պրիմիտիվի մասին»: ¹ Եզրակացությունը պարզ է, եթե էպոսի պոետական տեխնիկան պրիմիտիվ է, արտահայտչական միջոցներից մի քանիսը ֆորմուլաներ են, եթե անցքերի խրոնոլոգիական ծավալման հետևանքով վեպը երկարում է և ոչ աճում, ապա խոսք չի կարող լինել նրա ճանաչողական արժեքի մասին: Այսպիսով, վեպը անուղղակի կերպով նույնացվել է ավանտյուրա-ֆանտաստիկական ոռմանի հետ, որն, իրոք, կազմված է մեկը մյուսին հաջորդող, մի շարք առանձին, իրար հետ բոլորովին կապ չունեցող դեպքերից ու անցքերից: Այսպիսով վեպում ծավալվող էպիզոդները համարվել են ներքնապես ոչ միասնական, նրանց կապը արտաքին, պատահական ու դեկորատիվ: Վիպասանները, գրում է Պոսպելովը, վեպում «Սովորաբար մի անցքը պատմում էին մյուսի հետևից, և բոլորում դրանք չէին կապում ներքին կապով և ոչ մի կերպ չէին համոզում լսողին»: ²

Հայ ժողովրդական վեպի կոմպոզիցիայի և առհասարակ ձևավորող մի-

¹ Кравцов — „Сербский эпос“, Москва — Ленинград, 1933, стр. 13.

² Пospelов Г. Н. — „Теория литературы“, Госиздат, Москва, 1940, стр. 176

ջոցների մասին խոսելիս, մանրամասն ցույց կտրվի հիշյալ դրույթների ոչ հիշտ լինելը: Այժմ նկատենք միայն, որ անդամ ալեգորիկ և սիմվոլիկ պատկերների կոմպոզիցիոն մի քանի առանձնահատկությունները խոսում են հոգու մեկի կուռ կառուցվածքի և նրանում ծավալվող դեպքերի օրգանական կապի մասին, և դրանով իսկ ժխտում էպիզոդների պատահական ու մեխանիկական բարդման վերսիան:

Նվ իրոք, երբ խորանում ենք ալեգորիկ և սիմվոլիկ պատկերների վեպում բռնած տեղի ու հաջորդականության հարցի մեջ, հանգում ենք այն եզրակացության, որ այդ պատկերները սյուժեի զարգացման ընթացքում կատարում են առաջին՝ հերոսների գործողությունները, դեպքերն ու հանգամանքները իրար հետ կապելու և նրանց ընթացքը պատճառաբանելու դեր. երկրորդ՝ ուրիշ ավելի նշանակալից գործողություններ առաջացնելու և հաջորդ դեպքերի նկատմամբ սպասողականություն կամ հետաքրքրություն շարժելու դեր, և երրորդ՝ հանգույցի ու հետևապես հաջորդ սիտուացիաների սլոտենցիան իրենց մեջ կրելու դեր: Նախ տեսնենք առաջինը:

1) Սանասարին հասցեագրված Քառսուն Ճող Ծամի ալեգորիկ սիրագիրը, որով սկսվում են այդ ճյուղի երկրորդ մասի գործողությունները, կապում է առաջին մասը երկրորդի հետ և դառնում Սանա բերդի կառուցումից հետո ծավալվող անցքերի ելակետը: Առաջին հայացքից այն տալավորությունն է ստացվում, թե բերդի կառուցումով պետք է ավարտվի պատումը, որովհետև Քառսուն Ճող Ծամի ալեգորիկ սիրագիրը տրամաբանորեն չի կապվում նախորդի հետ և, որ վիպասանը պատահական էպիզոդով ուղղակի «երկարացնում» է վեպը: Սակայն, այդպես է միայն առաջին հայացքից: Իրականում բերդի կառուցմանը հաջորդող ալեգորիկ նամակը նախապատրաստվում է երկու եղբայրների հերոսական գործողությունների ընթացքում: Նրանց հերոսական արարքների համբավը լսելուց հետո է, որ Քառսուն Ճող Ծամը սիրո և «Սիվ հիրդիսներով» ապարանք-բանտից ազատվելու ակնկալությամբ՝ նամակ է ուղարկում, որոշ պատումներում Բաղդասարին, իսկ որոշ պատումներում՝ Սանասարին:

Սանասարը ձեն վուր ընկավ տնեն,

Խոսք-խաբար խասավ Քառսուն Ճող Ծամին:

Իլավ մեկ գիր կրեց... (շարունակութ. տես վեպում):

«Ս. Ծ.», Ա 318

Այսպիսով սիրագիրը չի բերվում բերդի կառուցումից կամ կռապաշտ թագավորին սպանելուց և նրա զորքի դեմ եղբայրների մղած կռվից առաջ, այլ բերդի կառուցումից հետո, որովհետև Սանասարն իբրև ամեն տեսակ շարիքի և բռնության թշնամի դրսևորվում է հիշյալ ու մի քանի այլ գործողություններով: Այժմ, քանի որ, ինչպես գիտենք, սիրագրի առթիվ Քառսուն Ճող Ծամի ազատագրման համար Պղնձե քաղաքում Սանասարի մղած կռիվը ըստ էության շարիքի և բռնության դեմ մղվող կռիվ էր, ապա պետք է պատկերվեր այնպիսի տեղ և այն ժամանակ, երբ նա հիմնականում իրեն դրսևորած կլիներ որպես ազատության համար բռնության դեմ մարտնչող հերոս, որպես կյանքի համար մահվան դեմ մաքառող հերոս: Նա, որպես այդպիսին, ներկայանում է բերդի կառուցումից հետո և հենց այնտեղ էլ դրվում սիրագիրը՝ բռնության նկատմամբ անհաշտ լինելու գիծը զարգացնելու և նրա կերպարն ամբողջացնելու նպատակով: Այս իմաստով է, որ Քառսուն Ճող Ծամի ալե-

գործիկ սիրագիրը հանդիսանում է նախորդ գործողությունների տրամաբանական արդյունքը և Բերդի կառուցումից հետո ծավալվող էպիզոդների սկիզբը:

Սիրագրին հաջորդում է երկու եղբայրների ալեգորիկ կռվի պատկերը, որի մեջ ժողովուրդը զարգացրել է գեղեցիկը «կտրիճին» գաղափարը: Այդ պատկերի գոյությունը նույնպես պատճառաբանվում է և որ կարևորն է, կապվում նախորդի հետ ոչ ձևական հնարքով, այլ բովանդակությամբ, էապես: Այս, տեղ չէր գտնի վեպում, եթե չլիներ առաջինը. ճիշտ այնպես, ինչպես տեղ չէին գտնի Սանասարի հերոսական գործողությունները, եթե չորվեր կնոջ սոցիալական ստրկությունը բացահայտող «սիվ հիրդիսներով» ապարանք-բանտի, նրա «կտուրին» «ճրագի» պես վառվող ոսկե խնձորի և կնոջ աղատագրաման ճանապարհին դրված արգելքի՝ «գուրզի» ալեգորիկ պատկերը: Վերջինիս հիմքի վրա բռնության դեմ մղվող կռվում եղբորն օգնելու և հաղթանակն ապահովելու համար, ալեգորիկ մի այլ պատկերում վիպասանը Պղնձե քաղաք է տեղափոխում Բաղդասարին:

Բաղդասար էլավ տուս, տեսավ ամբը մթներ ա

էկավ տուն, ասաց. — Մարե,

ես տերթամ, յրմ ախպեր նե՛ղ տեղն ա.

Կամ կը սպանեն, կամ կը մեռնի:

«Ս. Ծ.», Ա 852—853

Կամ՝

«Ես իրիշկիմ յրմ ախպոր ամբ, տեսնայնք՝ ի՞նչպես ա»

Իրիշկաց, ամբը մթներ էր,

էլ լոս չկար ամբի մեշ.

էլաց, էկավ տուն... և այլն:

«Ս. Ծ.», 856

Եղբորն օգնության շտապող Բաղդասարը ճանապարհին հանդիպում է այնպիսի ալեգորիկ դեպքերի (սարից սար թռչող և խոսող աղվեսը, գետի ջուրը կլանող, բայց դարձյալ «վայ ծարավ մեռա» կանչող մարդը և այլն), որոնք առնչվում են Պղնձե քաղաքում կատարվող դեպքերի հետ և իրենց չափազանցակությամբ նրա մեջ սաստկացնում եղբորը կորցնելու վախը: Սրանով է պատճառաբանվում, ինչպես Պղնձե քաղաքից դուրս, այնպես էլ ներսում, Բաղդասարի կատարած գործողությունները: Բաղդասարն ապահովվում է հաղթանակը: Սիմվոլիկ վիշապի սպանությունից, թագավորի առաջարկած ալեգորիկ արգելքների հաղթահարումից և գոմշանման «փահլիվանների» պարտությունից հետո, կրկին շեշտվում է Պղնձե քաղաքի պարիսպների տակ Քառսուն Ճող Ծամի սպասելուց ծերացած ու «Զուր մեջք ինի քար տարցած» մարդկանց նկարագիրը: Ակներև է, որ եթե չլիներ ալեգորիկ արգելքների նկատմամբ տարած հաղթանակը, չէր լինի նաև ծերացած մարդկանց նկարագիրը, որովհետև այդ պատկերների հակադրությունը ըստ էության բխում է գեղեցիկը «կտրիճին» գաղափարից, որն իրականացնում է վիպասանը եղբայրների հերոսական արարքներով:

Այսպիսով, Քառսուն Ճող Ծամի սիրագիրը էապես բխելով նախորդ գործողություններից, իր հերթին պատճառաբանում է եղբայրների կռվի միջադեպը և Քառսուն Ճող Ծամի վիճակի մռայլ նկարագիրը. իսկ վերջինս էլ Սանասարի հերոսական գործողությունները, նրա օրհանական վիճակը, որը մի ուրիշ պատկերի օգնությամբ Պղնձե քաղաք է տեղափոխում Բաղդասարին:

եւ այնուհետեւ, եղբայրների պատճառաբանված հաղթանակը հասցնում է Քնուսոն Ճող Ծամին ազատագրած՝ «խնձուր իրենց ծուց» դրած եղբայրների և «խնձուրին» (=աղջկանը) սպասելուց ծերացած մարդկանց վարքագծի հակադրության, որով և վերջանում է պատումը:

Ուրեմն կարելի է ասել, որ հիշյալ պատկերները վկայում կատարում են ծավալվող դեպքերն ու հանդամանքները էապես իրար շաղկապելու և հերոսների արարքները պատճառաբանելու ֆունկցիա:

2) Այդ ֆունկցիան նրանց չի զրկում ինքնուրույնությունից: Նրանք իրենց նշանակությամբ մնում են ամբողջական ու լրիվ ինքնուրույն, և որպես այդպիսին, նախապատրաստում ուրիշ ավելի նշանակալից և ինքնուրույն գործողություն: Այդ երևաց վերև, վեպի առաջին ճյուղի երկրորդ մասի մի քանի պատկերները վերլուծելիս, այդ երևում է նաև վեպի երրորդ ճյուղում, սակայն, ավելի ցայտուն ու ընդգծված:

Վիպասանները հերոսների նախապատմությամբ ստեղծելով հարկահանության թանձրացած պատկերը, հիմք են դնում դրանից հետո ծավալվող, իրենց նշանակությամբ միանգամայն ինքնուրույն բոլոր գործողություններին: Հարկահանության պատկերը, ուր հանդուգվում են Դավթի և Մսրա Մելիքի (=ժողովրդի և օտար զավթիչների) միջև եղած բացահայտ հակասությունները, ինչպես տեսանք, արտացոլում են հայ ժողովրդի դարավոր սոցիալական ստրկությունը, օտար զավթիչների կողմից կատարվող տևական կողոպուտը: Այս շափով այն ամբողջական է և ինքնուրույն: Վերջինս հանդիսանալով Դավթի հերոսական գործողությունների հիմքը (բանտարկված կանանց և աղջիկներին ազատելը, Կողբադինին և մյուս հարկահաններին պատուհասելը և այլն) նախապատրաստում է գազազած թշնամու կողմից «Մարութա՝ բանձր Աստվարածնի» ավերման սիմվոլիկ պատկերը, ուր դրվում է հայ ժողովրդի հոգեգն կողոպուտի ինքնուրույն գաղափարը: Սրան, միանգամայն տրամաբանական կերպով, հաջորդում է Մարութի վերաշինումը և հիմքում Դավթի «խանչալը» դնելու էպիգոդը, որը արտացոլում է ինքնուրույն նշանակություն ունեցող այն միտքը, թե օտար թշնամու հարձակումից և ստրկության շղթաներից կարելի է ազատ մնալ զենքը ձեռքին նրա դեմ հերոսաբար մարտնչելու միջոցով միայն: Այս պատկերը նախապատրաստում է Մսրա Մելիքի հարձակումը և Սասնա դաշտում վրաններ զարկած նրա բանակի հիպերբոլիկ և ալեգորիկ նկարագիրը: Վերջինս իր հերթին հանդես է բերում պառավ կնոջը, որը մեծագույն հոգատարությամբ հետևում է Դավթի ռազմական պատրաստություններին: Այստեղ մեկը մյուսին հաջորդում են այնպիսի պատկերներ և էպիգոդներ (Թուր Կալծակի, Քուռիկ Զալալի և խաչ «պատրազնի» ձեռք բերումը, Կաթնաղբյուրի ջուրը խմելը, ալեգորիկ պողպատե սյան կտրելը և այլն), որոնք նախորդ պատկերների արդյունքը լինելով հանդերձ, իրենց նշանակությամբ ինքնուրույն են: Որպես այդպիսին, նրանք հիմք են դառնում Մսրա զորքի կոտորածը բացահայտող և դրան հաջորդող Մսրա Մելիքի սպանության պատկերների համար: Եթե նախորդ պատկերում զարգացվում էր թշնամու դեմ բմբոստ լինելու գաղափարը, ապա հաջորդ պատկերներում, հատկապես Մսրա Մելիքի սպանությունը բացահայտող էպիգոդում զարգացվում է նոր և վեպի սյուժետային գծի տրամաբանական եզրակացությունը հանդիսացող այն գաղափարը, թե ժողովուրդը հզոր է, ինչպես Դավթի իր Մարութիկով, «խաչ պատրազ»

նով՝ ու Թուր Կայծակով, և որ նրան հնարավոր չէ ստրկացնել: Եվ ապա բոլոր նրանք, ովքեր փորձ կանեն ոտնահարել նրա ազատությունը, շղթայել կամ խաբեյություն մը հորը ձգել, կմոխրանան այնպես, ինչպես Մսրա Մելիքը ամենազոր Թուր Կայծակից:

Բերած օրինակներն, այսպիսով, բավական են համոզվելու, որ իրար հաջորդող յուրաքանչյուր պատկեր իր նշանակությամբ լրիվ ինքնուրույն է ու ամբողջական: Այդպիսին լինելով հանդերձ, նրանցից մեկը նախապատրաստում է մի ինքնուրույն և ամբողջական գործողություն, երկրորդը մի ուրիշ նույնքան ինքնուրույն և ամբողջական պատկեր, երրորդը մի այլ և այսպես մինչև ստեղծագործության վերջը:

Բայց այդ՝ հիշյալ պատկերների կամ գործողությունների մի կողմն է միայն: Մյուս ոչ պակաս կարևոր կողմը՝ տվյալ պատկերի քաղաքականության ծավալման ժամանակ կարդացողին կամ լսողին սպասել տալու, այսինքն, հաջորդ գործողության նկատմամբ հետաքրքրություն շարժելու առանձնահատկությունն է, որն անխզելիորեն կապված է այս կամ այն պատկերում նոր, ինքնուրույն պատկեր նախապատրաստող օրինաչափ երեւոյթի հետ, որ հենց սպասողականության հիմքն է: Քառսուն Ճող Ծամի սիրագիրն, օրինակ, ինքնին մտածել է տալիս նաև ստեղծված հանգամանքի վախճանի մասին: Այդ սպասողականությունն ուժեղանում է եղբայրների կռվի միջանկյալ պատմությամբ, և հատկապես Քառսուն Ճող Ծամի «ապարանքի» սիմվոլիկ նկարագրությամբ, որն իր հերթին վառում է կարդացողի երևակայությունը գալիք անցքերի նկատմամբ: Վեպի երրորդ ճյուղում հարկահանության պատկերը և դրա հետ կապված Դավթի վճռական ու համարձակ գործողությունները (Կողբադինին պատուհասելն ու խայտառակ ձեռով Սասունից վռնելը) ոչ միայն շարժում են կարդացողի հետաքրքրությունը, այլև ստիպում անհամբեր սպասել գալիք անցքերին, այն բանին, թե ինչպես կվերաբերվի դրան բռնակալ Մսրա Մելիքը: Դավթի և Մսրա Մելիքի միջև եղած հակասությունը խորանում, նրանց հարաբերությունները լարվում և հետևապես ուժեղանում է կարդացողի հետաքրքրությունը Մարութիկի ավերման և պատահմամբ կենդանի մնացած տիրացուի կողմից սպանված վանականներից մեկի արյունոտ շապիկը Դավթի առաջ ձգելու փաստով: Սրանց հիմքի վրա տրվում է Մարութիկն ավերող Կողբադինի ջոկատի սպանության և Մսրա Մելիքի դորահավաքի պատմությունը, որը կոնկրետանում է Սասնա դաշտում վրաններ զարկած Մսրա զորքի քանակն արտացոլող պատկերում: Այս, բնականաբար, հետաքրքրություն է առաջացնում մյուս բանակում՝ Սասունում կատարվող իրադրությունների նկատմամբ: Դավթի զինավառումից և Մսրա զորքի վրա հարձակվելուց հետո էլ չի թողանում հետաքրքրությունը: Այս անգամ կարդացողը կամ լսողը սասունցիների նման անհանգիստ սպասում է կռվի ելքին: Դավթի վիճակի հանկարծական փոփոխությունը (հորն ընկնելը) մթափնում է կռվի ելքը, ստեղծելով նոր հետաքրքրություն հաջորդ անցքերի նկատմամբ: Կարդացողի հետաքրքրությունն ավելի բորբոքվում է Դավթի վիճակը առարկայացնող Հովանի սիմվոլիկ երազներով: Նոր, իր նշանակությամբ միանգամայն ինքնուրույն ու ամբողջական երազ պատկերով առաջացած սպասողականությունն ու հետաքրքրությունը հաջորդ մի շարք էպիզոդների միջոցով շարունակվում է

մինչև «քառասուն դադ հորում, քառասուն գոմշու» կաշիների ու ջաղացքարերի տակ կուշ եկած Մսրա Մելիքի սպանությունը:

3) Այնուհետև, պետք է նկատել, որ իր նշանակությամբ ինքնուրույն սիմվոլիկ պատկերում, ինչպես նախապատրաստվում է ուրիշ ավելի նշանակալից գործողություն և հետաքրքրություն հաջորդ անցքերի նկատմամբ, այն պես էլ նախապատրաստվում է գործողությունների արագ դարգացման ուժ, ծավալվող դեպքերի դինամիկան: Դինամիկան դրսևորվում է տրամաբանորեն իրար հաջորդող պատկերների ու սիտուացիաների մեջ: Այն հանդիսանալու նախորդի, արդյունքը, միաժամանակ իր մեջ կրում է հաջորդ սիտուացիաներ պոտենցիան: Այսպես, օրինակ, հարկահանությանը հաջորդող դեպքերի արագ դարգացումն ու ծավալումը հիմք է դառնում Մսրա Մելիքի զորահավաքի Սասունի վրա կատարած հարձակումը պատկերող անցքերի արագ դարգացման համար: Կամ, Հովանի՝ արագությամբ իրար հաջորդող երազները, որ բխում են Դավթի վիճակի հանկարծական փոփոխությունից, իրենց մեջ կրելով հաջորդ դեպքերի ծավալման պոտենցիան, շեշտակիորեն առաջ են մղում գործողությունները, և դրանով իսկ արագացնում Դավթի և Մսրա Մելիքի միջեկած հակասության (=հանգույցի) լուծումը: Իրոք, տեսնում ենք, որ քնի արթնացած երազահար Հովանը անմիջապես գոմ է մտնում, անհանգիստ կարճ խոսակցությունից հետո ընտրում ձիերից մեկին, նստում այն, ակրն թարթում կանգնում «կոռու դաշտի գլոխ» ու ձայն տալիս Դավթին: Վայրկյանում յոթ օրվա ճանապարհ կտրող նրա ձայնը լսելուց հետո, Դավթին անմիջապես Թուր Կայծակով փշրում է «Քառասուն ջաղացքարերը», դուրս գալիս հորից, սլանում Մսրա Մելիքի վրանը, վերկացնում քնից ու սկսում կռիվը:

Այսպիսով էպոսի պատկերները, հակառակ եղած պատահակալի և սխալ կարծիքների, վեպում կատարում են՝ 1) ծավալվող դեպքերի ու հանգամանքներն էապես իրար շաղկապելու և հերոսների արարքների պատճառաբանելու դեր. 2) իրենց նշանակությամբ լրիվ ինքնուրույն լինելու. հանդերձ նախապատրաստում են ուրիշ ավելի նշանակալից գործողություններ ու միաժամանակ առաջացնում սպասողականություն կամ հետաքրքրություն հաջորդ անցքերի նկատմամբ. և վերջապես՝ 3) իրենց մեջ կրում են գործողությունների արագ դարգացման ուժը՝ ծավալվող դեպքերի դինամիկան, որ կազմում է վեպի կարևոր արժանիքներից մեկը:



ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220030996

(204)

