

ՇԱԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ
ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ
ԵՐԳԵՐԸ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

Ш. С. ГРИГОРЯН

ДРЕВНИЕ АРМЯНСКИЕ ГУСАНСКИЕ ПЕСНИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1971

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.981.09-1

Շ. Ս. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀԱՅՈՇ ՀԻՆ
ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԸ

A 46878

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

1971



Աշխատության մեջ ուսումնասիրված են հայոց հին
գուսանական երգերը և նրանց վերաբերյալ պատմա-
կան վկայությունները, ինչպես նաև միջնադարյան ժո-
ղովրդա-գուսանական երգերի տաղաչափության մի հա-
նի հարցեր:

Հայ հին գրականությանը նախորդում է մի որոշ, այսպես ասած, «էպիկական» պատմաշրջան, երբ ժողովրդա-գուսանական երգերի հիման վրա ստեղծվում է նախագրային շրջանի ժողովրդական էպոսը: Էպոս ոչ քե այդ բառի ուղղակի իմաստով, այլ մեր ժողովրդի հերոսական անցյալը պատկերող էպիկական գրույցների ու լեգենդների, ասերի ու առասպելների հիման վրա կազմված մի գրուցաշար՝ իր որոշ ձևի ու բովանդակության մեջ: Ժողովրդական երգիչ-բանաստեղծներն ու գուսաններն են եղել այդ շրջանի «գրական տերեր», և նրանց հանձնարի փշրանքներն են, որ մի առանձին գործվանքով պահել ու պահպանել են մեր երախտագետ ու նախամեծար հայրերն իրենց պատումների ծալֆերում՝ հաղորդելու համար գալոց սերնդին: Եվ հասել են մեզ այդ երգերը՝ մագապուրծ, իսկ երբեմն էլ անիմանալիորեն խեղված, բայց միշտ մի կողմով ու հատկությամբ հրաշային՝ մեր ժողովրդի շնորհին ու կարողություններին վայել դրսևորումներով: Երախտագետ հետևորդներն էլ սակայն աննկատ չեն առել այդ ամենը, ֆենել ու արժեքավորել են դրանք իրենց կարողությունների համեմատ, բայց ամենից լավ ու հիմնավոր՝ «հասուն» տարիքում:

Անցյալ դարի 40—50-ական բովանդակներին սկիզբ դրվեց գրական այդ մեծարժեք ժառանգության գիտական ուսումնասիրությանը:

Մ. Թաղիադյան, Ղ. Ալիշան, Մ. Էմին— ահա այն անուն-

ները, որ առաջինը խանդավառվեցին մեր այդ հին հոգևոր գանձերով, իսկ այնուհետև Ստ. Պալասանյանը, Հ. Կաթրեյանը, Գ. Զարբհանալյանը, Ա. Զամինյանը, Մ. Աբեղյանը, Ստ. Մալխասյանը և շատ ուրիշներ գիտության աստիճանի բարձրացրին հայ հին գուսանական երգերի ուսումնասիրությունը: Բայց ցավով պետք է նկատել, որ մեր այդ բազմազբաղ և մեծաճանապարհ գիտուններից ոչ մեկն էլ, բացի քերես Մ. Աբեղյանից, հատուկ չգրադվեցին գուսանական երգերի պատմությամբ և տեսությամբ:

Ուրիշ էր անգամ Մ. Աբեղյանի մոտեցումը:

Ի մի բերել հայ հին ու միջին դարերի ժողովրդագուսանական երգերի պատառիկները, մանրամասն բննել նրանց վերաբերյալ պատմական վկայությունները և մանավանդ այն տեսնել իր ծագման ու զարգացման պատմական պրոցեսի մեջ և դեռ հարևան ժողովուրդների գրական համապատասխան հուշարձանների բաղդատությամբ, — այս է ներկա աշխատության ընդգրկումը, հետևաբար և նրա տարբերությունը նախորդ բոլոր ուսումնասիրություններից:

Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Հայոց հին բանահյուսութեան գիտական ուսումնասիրութեանն սկսվում է անցյալ դարի 50 - ական թվականներից: Մինչ այդ հրապարակված ֆոլկլորային նյութերը (օրինակ՝ «Բաղմավեպի» մեջ այն շարքը, որոնց հիման վրա Ղ. Ալիշանը կազմեց իր հետագա «Ռամկական երգք հայոց» նշանավոր ժողովածուն) առավելապես բանասիրական արժեք ունեին: Առաջինը, որ գիտական լուրջ մոտեցում հանդես բերեց հայոց հին բանավոր ստեղծագործության նկատմամբ, պրոֆ. Մկրտիչ Էմինն էր: 1850 թվականին լույս տեսած նրա «Վէպք հնույն Հայաստանի» աշխատությունն էլ, փաստորեն, հիմք դրեց մեր հին բանավոր պոեզիայի գիտական ուսումնասիրությանը:

Էմինի կարծիքով հորենացու հիշատակած «Երգ վիպասանացը» հայոց թագավորների մասին հայրենի երգիչների հորինած ոչ թե առանձին հատ ու կտոր երգեր են, այլ պարսկական «Շահ-նամի» նման մի ամբողջ վիպական ստեղծագործություն:

Եթե մի կողմ թողնենք հայոց հին վիպական երգերը պարսկական էպոսի հետ «անհիմն կերպով» համեմատելը. որովհետև, թվում է, թե ոչնչի չի կարող հանդեցնել ավանդական մեր հին երգերի մեջ միասնական սյուժե փնտրելը, — միևնույնն է՝ Էմինն է այն առաջին հայ գիտնականը, որ վճռականապես լուծեց գուսանական մեր հին երգերի և առասպել-

ների գոյութեան փաստը՝ ապացուցելով միաժամանակ նաև նրանց հայկական ծագումը:

Ալիշանն իր «Աղգային մատենագրութիւն» («Բաղմավիս», 1850, գեկտեմբերի 1) նշանավոր ուսումնասիրութեան մեջ ևս, թեև ոչ այնքան հիմնովին, խոսել էր մեր հին վիպասանութեան վաղեմի գոյութեան օգտին:

«Ամեն աղգ ալ,— գրում է նա,— որ հին քաջ մը կամ դո-
ցազն ունեցեր է, իր Վիպասանն ալ պիտի ունեցած ըլլա»: Եւ,
շարունակում է Ալիշանը, թեև վիպական այդ երգերը մեզ չեն
հասել ո՛չ ամբողջական և ո՛չ էլ մասնավոր ձևով, բայց Մովսէս
Խորենացու և մեր մյուս պատմիչների վկայութունից երևում
է, որ հայերն հնում ունեցել են բանավոր երգեր, որոնք զրի
չառած լինելու պատճառով և քրիստոնեական մուտքի ժամա-
նակ բռնութեամբ մոռացութեան են տրվել: «Իրավ այս արդեւրս
մեր գրականութեան մեծ վնաս բերավ»,— սրտացաւ վշտակ-
ցութեամբ ավելացնում է Նահապետը¹:

Մ. էմինից և Ղ. Ալիշանից հետո Հ. Գաթրճեանին, Ս. Պա-
լասանյանին, Գ. Զարբհանալեանին, իսկ հետագայում նաև
Մ. Աբեղյանին մնում էր առավել ջանագրութեամբ հետամտել
խնդիրը, բացահայտել հայոց հին երգերի, առասպելների և
դրույցների դիցաբանական ծագման և ձևավորման հարցերը՝
հայ և մերձակա ժողովուրդների վիպական ստեղծագործու-
թյունների հետ նրանց ունեցած կապի և փոխադրեցութուն-
ների տեսանկյունով՝ տալով միաժամանակ յուրաքանչյուր
կոնկրետ ստեղծագործութեան գաղափարական-գեղարվես-
տական վերլուծութիւնը:

Վերոհիշյալ բանասերների մեջ, իհարկե, այդ բանն ամենից
ավելի հիմնավոր կերպով կատարեց Մ. Աբեղյանը:

Համադրելով վերը հիշած իր նախորդների գիտական
հզրահանգումները և ժխտելով նրանց մեջ սակաւ հաւանու-
կան կամ տարակուսելի թվացողները, Աբեղյանն իրեն հատուկ
գիտական լրջութեամբ, մեկնեց բաղմամբով վիճելի և խառնակ

¹ Ղ. Ալիշան, Յուշիկը հայրենեաց հայոց, Վենետիկ, 1870, էջ 117:

խնդիրներ: «Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ» (1899), «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» (1931), «Գուսանական ժողովրդական տաղեր», «Վիպական երգեր» (1940) աշխատություններում Մ. Աբեղյանը հանգեց հայոց հին վեպի և վիպական ու գուսանական երգերի գոյության փաստին հաստատող միակ ճիշտ եզրակացությանը՝ հակառակ այդ խնդրի շուրջ ծագած մի շարք թյուր և անհիմն պնդումների: Աբեղյանը հաստատեց, որ պատմիչների, մասնավորապես Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ հիշատակած առասպելներն ու հեթանոս երգերն իրականում գոյություն են ունեցել հայոց մեջ, բայց, որովհետև հետագա դարերում զրի շին առնվել, և գուսանությունն էլ հալածվել է «խստակրոն հայրերի» կողմից, այդ երգերի ու առասպելների մեծ մասն էլ աստիճանաբար գործածությունից դուրս մնալով՝ անհետ կորել է: Աբեղյանն այնուհետև ցույց տվեց, որ տաղարաններում պահպանված և միջին հայերենով հորինված բազմաթիվ անանուն տաղեր (հայրեններ), որոնք անհիմնորեն վերագրվել են 16-րդ դարում ապրած բանաստեղծ Նահապետ Քուչակին, ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ մեր հին աշխարհիկ քնարերգության մնացորդները, որոնք երկար դարերի ընթացքում «շատ սերունդների բերանին ապրելով՝ վերամշակվում, ձգբռնվում են թե բովանդակությամբ և թե լեզվով ու ձևով և իրար միանում բազմազան միակցություններով»¹: Այդ է պատճառը, — շարունակում է այնուհետև Մ. Աբեղյանը, — որ այդ բազմաթիվ փոքր երգերը, որոնք բազմաթիվ էլ անհայտ մնացած երգիչների, մասամբ և երգչուհիների, գուցե նաև գրագետ բանաստեղծների ստեղծագործություն կամ զանազան փոփոխակներով վերամշակություն են դարձրել ընթացքում, իրենց մեջ կրում են աշխարհականի, առանձնապես քաղաքացու և աղնվականի կենցաղը, մեր ժամանակի ժողովրդական երգերի ոգին ու ոճը, միաժամանակ և հին գուսանական երգերի հատկանիշները²: Այլ կերպ ասած, եզրա-

1 Մ. Աբեղյան, Հին գուսանական ժողովրդական երգերը, «ՀՍԽՀ Պ. Համալսարանի Գիտական տեղեկագիր», 1930, №6, էջ 205:

2 Նույն տեղում, էջ 205—206:

կացնում է Մ. Աբեղյանը, հայրենները մեր հին գուսանական երգերն են՝ ժամանակի մեջ առավել ընդհանրացված և ժողովրդականացած վիճակում¹։

Զանգրադառնալով հայոց հին գուսանական երգերի մասին եղած բոլոր կարծիքների քննությանը, բայց դրանց և հայ պատմագրության մատակարարած նյութի հիման վրա, կըփորձենք բնութագրել հայոց հին գուսանական երգերը նրանց ծագման, ձևավորման և զարգացման պրոցեսի մեջ։

* * *

Հայտնի է, որ Հայկական լեռնաշխարհում, մասնավորապես Ուրարտուի տերիտորիայում, մինչև հայ ժողովրդի վերջնական կազմավորումը, ապրելիս են եղել տեղական և եկվոր բաղմաթիվ ցեղախմբեր։ Մեր թվարկությունից առաջ 7-րդ դարում, երբ արդեն թուլացել էր երբեմնի հզոր Ասորեստանը, այդ ցեղերից մի քանիսն անհնադանդության նշաններ են ցույց տալիս։ Նրանք սկսում են աստիճանաբար նվաճել Հայկական լեռնաշխարհի հարավ-արևելյան և կենտրոնական շրջանները։ Օգտվելով Մարաստանի, Բաբելոնի և Ասորեստանի միջև տեղի ունեցող անընդմեջ պատերազմներից, ինչպես նաև սկյութացիների հանկարծակի ներխուժումից (VII դ.), որոնք վերջնականապես սասանեցին Ուրարտական պետության հիմքերը, նրանց հետևորդներն հանդես եկան ինքնուրույն պետականություն ստեղծելու ձգտմամբ։ Այսպես սկիզբ է առնում ինքնուրույնության համար մղվող պայքարը։ Արդեն 5-րդ դարում (մ. թ. ա.) հայկական լեռնաշխարհի մեծ մասն

¹ «Միջին հայերենով հորինված» այդ «բաղմաթիվ անանուն տաղերին» (հայրեններին) ոչ այստեղ և ոչ էլ այսուհետև մենք չենք անդրադառնա։ Հայրենների, մասնավորապես դրանց և մեր հին գուսանական երգերի առնչությունների հարցը, առանձին և լուրջ ուսումնասիրության նյութ կարող է լինել։ Այսպիսի ուսումնասիրությունը մեր սույն աշխատության մի հետաքրքրական փեղկը կլինի և, իհրեա, մենք հետագայում անդրադառնանք նաև այդ պրոբլեմին։

անցնում է հայկական ցեղերի գերիշխանության տակ: Տերի-տորիալ-վարչական և ռազմա-քաղաքական իմաստով այդ ցեղերի մեջ գերիշխող դեր են կատարում նախ բնաշխարհիկ հայասա և ապա եկվոր համարվող հնդեվրոպական արմենական ցեղերը:

Էթնիկական տարբեր ծագում ունեցող ցեղերի տեղաշարժը դեպի Հայկական լեռնաշխարհ, միասնականության համար մարտնչող և հզորացող հայասանների և արմենների գերեվարությանները, պարտված մանր ցեղերի բռնազաղթիցումներն ու ցեղընդմեջ բնակեցումները մեծապես նպաստում էին նախնադարյան համայնական կարգերի քայքայմանը: Ցեղային այդ տեղաշարժերի կամ «ազգացեղական վերախրմ-բավորումների» (Հ. Մանանդյան) հետևանքով աստիճանաբար տարածվում ու քայքայվում էին ցեղային միություններն ու խմբավորումները: «Արյունակցական-ազգակցական կապերին փոխարինելու էին գալիս տերիտորիալ-տնտեսական կապերն ու հարաբերությունները, հասարակության փոխարեն՝ նյութական և սոցիալական անհատները, հանրային սեփականության փոխարեն՝ մասնավոր սեփականությունը»¹:

Նախկինում իրարից զատ-զատ, բայց հետագայում սերտ կապերով իրար հետ համագործակցող էթնիկական այդ տարբեր խմբերը վերջապես միավորվում են մի միասնական պետության մեջ:

Այսպիսով, հայ ժողովրդի կազմավորման պրոցեսի ավարտումը, որ սկսվել էր 7-րդ դարի վերջերից (մ. թ. ա.) և տևել մինչև 2-րդ դարը (մ. թ. ա.), արդեն երկրորդ դարում, հույն պատմաբան Ստրաբոնի վկայությամբ, բերում հանդեպնում է մեկ միասնական լեզվի՝ հայերենի առաջացմանը:

Բոլոր հիմքերը կան պնդելու, որ հայ ժողովրդի կազմավորման պրոցեսի այս ավարտի շրջանում էլ պետք է առաջացած լինեն մեր հին վիպական և գուսանական երգերը՝ ժողովրդական ավանդությունների, առասպելների ու զրույցների

¹ Ս. Հակոբյան, Հայ դժոգացիության պատմություն, Երևան, 1957, էջ 89:

հետ միաժամանակ¹։ Այստեղ, իսկապես ասած, ոչ նրանց առաջացման հաջորդականությունը և ոչ էլ ճիշտ միեւնույն էսոյութայում ստեղծված լինելն է կարեւոր։ Մոտավոր այն ժամանակաշրջանը, երբ կարող էին երեւան գալ այդ երգերը, հաւանաբար խորենացուց առաջ ընկած հաղարամյակն է։ Այդ դեպքում, թերեւ, այդ ժամանակահատվածից դուրս մնան՝ ավելի վաղ անցյալում առաջացած լինելու պատճառաբանությամբ, Հայկի և Բելի առասպելն ու Վահագնի ծննդյան վիպերգը։ Բոլոր դեպքերում էլ այդ երգերի ստեղծման ժամանակաշրջանը որոշելու առավել վստահելի աղբյուրն իրենք՝ այդ ստեղծագործություններն են։

¹ Նույնանման կարծիք են հայտնել նաև Վ. Բրյուսովը, Մ. Արեղյանը, Հ. Ժամկոչյանը, երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը և ուրիշներ։ «Բոլոր հիմքերը կան Հայաստանի պատմության հնագույն ժամանակաշրջանին և հայ ժողովրդի կազմավորման նախնական ընթացաշրջանին վերադրելու այն վիսյուկան երգերի ծագումը, որոնք հասել են մեզ Մովսես խորենացու (V դար) գրառման ու նկարագրության շնորհիվ»։ Ալ. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 41։

Մ. Արեղյանը ևս մեր հին վեպերի ու զրույցների ծագումը կասկած է նույն այդ ժամանակաշրջանի հետ. «Մեծն Տիգրանի վեպի կազմվելու և նրա մասին եղած երգերի կենդանի ժամանակը,— գրում է նա,— եղել է անշուշտ այդ թագավորի ժամանակից քիչ ուշ, այսինքն՝ մեր թվարկությունից քիչ առաջ, և ասպա մեր թվարկության առաջին դարը»։ Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատոր 1-ին, Երևան, 1944, էջ 47։ «Խորենացու հիշատակած երգերից ամենահինը սկտք է ճանաչել Վահագնի ծննդյան վերաբերյալ երգ-պատառիկը, որն անկասկած հիմնադրական է էսոյութայի հետ է առնչվում, ընդ որում՝ մինչև պաշտամունքի հելլենականացման ժամանակաշրջանը, ասպա դալիս է առասպելական հսկայի՝ Տորքի վերաբերյալ երգ-պատառիկը..., իսկ ավելի ուշ՝ Արտաշեսի, Վաղարշակի և այլոց վերաբերյալ պատմական երգ-պատառիկները...» (В. Брюсов, Летопись историческ. судеб. армянского народа, Երևան, 1936, էջ 128)։ «Ժողովրդական պատմա-ավանդական վեպերի մեջ առաջնակարգ տեղ է գրավում Արտաշես 1-ինի անվան շուրջը հյուսված վեպը, որը հավանաբար ստեղծվել է մեր թվարկությունից առաջ II—I դարերում»։ Հ. Ժամկոչյան, Հայաստանը նախնադարյան համայնական հասարակության և ստրկության շրջանում, Երևան, 1961, էջ 334։

Բայց մինչև մենք կանցնենք դրանց քննությանը և այդ առթիվ հղած պատմական հիշատակություններին, արժե պարզել մի կարևոր խնդիր ևս: Մեր հին բանահյուսության այն ո՞ր նմուշներն են, որ առնչվում կամ վերաբերում են գուսաններին: Արդյո՞ք մեր հին բոլոր ավանդությունները, առասպելներն ու զրույցները ևս գուսանական ստեղծագործություններ են, թե՞ խոսքը միայն այն հատ ու կտոր երգերի (չափածո կամ արձակ) մասին է, որոնք պատմիչների միաբերան վկայությամբ երգվում կամ կատարվում էին գուսանների ու գուսանուհիների (վարձակների) կողմից: Այսպիսի հարցադրումն անշուշտ նոր չէ: Այն առանձին քննության առարկա է դարձրել դեռևս ինքը՝ Մ. Աբեղյանը: «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» ընդարձակ ուսումնասիրության մեջ նա ցույց է տվել, որ գուսանները նաև միպական երգեր և հին հեթանոսական առասպելներ էին երգում: «Հին հույների մեջ,—գրում է նա,—ազնվականության խնճույքների ժամանակ, հրեկոյան հացկերույթներից հետո են ասվել հոմերոսյան միպասանության մասերն սկզբնապես: Մեղանում էլ ոչ մի արգելք չէր կարող լինել, որ խնճույքների երգիչ գուսանները հարսանիքների կամ այլ հրավերքներում երգեին հին հեթանոսական առասպելներ կամ հին միպասանությունից հատվածներ...»¹:

Բայց չէ՞ որ այդ երգերի կատարումը դեռևս չի նշանակում, թե գուսանները կարող էին միաժամանակ նաև դրանց հեղինակները լինել: Աբեղյանին հավանաբար հարցի այդ կողմը չի էլ հետաքրքրել: Մինչդեռ դա կարևոր, ներկա դեպքում նույնիսկ վճռական նշանակություն ունեցող խնդիր է: Արդյո՞ք գուսանները միմիայն մեր հին երգերի, ավանդությունների, առասպելների ու զրույցների կատարողներ են հղել, թե՞ նրանք ինչ-որ չափով մասնակցել են նաև դրանց ստեղծմանն ու «գեղարվեստական մշակմանը», այնքանով, որքանով գուսանների միջոցով մեզ հասած այդ երգերն ու զրույցները,

¹ Մ. Աբեղյան, Հին գուսանական-ժողովրդական երգեր (Պ. Համալսարանի «Տեղեկագիր», № 6), էջ 124:

իրոք, բարձրարժեք գործեր են և իրենց վրա կրում են անհատի ստեղծագործության կնիքը:

* * *

Ուշագիր հետեւելով գուսանների վերաբերյալ պատմական հիշատակություններին, միտք շարժող մի այսպիսի իրողություն ենք նկատում: Միևնույն հասկացությունը երբեմն ամենաբազմազան ձևերով է հորջորջվում. «գուսանական» կամ «թվեկեաց երգը»՝ նայած «տեղին», «գառնում է» «անգիր զրոյց» կամ «երգ վիպասանաց», «առասպելը»՝ «վիպասանութիւն» կամ «հեթանոսական երգ», «անգիր հին զրոյցը»՝ «վիպասանք» կամ «հնութիւնը հեթանոսութեանց» և այլն: Այս իրողությունն առաջին նվազ այդ հասկացողություններից ամեն մեկի անկախ գոյության օգտին է խոսում, որպէս թե կարող էին եղած լինել գուսանական, առասպելական կամ թվեկեաց երգեր՝ որպէս այդպիսիք: Մինչդեռ այդ արտահայտությունների մեջ իմաստի եթե ոչ «համանշանակություն», գոնե որոշ «գլուհահեղականություն» է նկատվում: Այսպէս, «թվեկեաց» և «գուսանական», «հեթանոսական» և «առասպելական», «երգ առասպելաց» և «երգ վիպասանաց», «հեթանոսական զրոյց» և «անգիր զրոյց» արտահայտությունները նշանակությամբ ոչ միայն աղերսվում, այլև գրեթե համընկնում են՝ իմաստային շնչին տարբերակումներով: Վերջիվերջո, «թվեկեաց երգերը» նույն «գուսանական երգերն» են կամ նրա մի առանձին տարբերակը, ինչպէս որ նույնը պիտի լինեին «հեթանոսական» և այսպէս կոչված՝ «անգիր զրոյցները»: Այդ բառերի ու արտահայտությունների օգտագործման որոշակի կարգ, համենայնդեպս, չկա: Գոնե մինչև այժմ եղած վկայությունների հիման վրա զժվար է պնդել այդ բառերի այս կամ այն կոնկրետ նշանակության ստույգ լինելը, որովհետեւ շատ հնարավոր է, որ մի առասպել երբեք էլ երգ իմաստով չօգտագործվեր, ինչպէս որ մի հին անգիր զրոյց ոչ թե առասպել կամ վիպասանություն, այլ սլարդա-

պէս երգ լինիր նշանակելիս և ընդհակառակը: Այստեղից էլ այն մի քանի կարեւոր բառերի ու արտահայտությունների նշանակութիւնը պարզելու անհրաժեշտութիւնը, որոնցից օգտւել են կամ, ավելի ճիշտ, որոնք օգտագործել են մեր պատմիչները՝ գուսանների ու նրանց ստեղծագործությունների վրա խոսելիս¹:

Անցյալի մեր բանասերները հմուտ կերպով մեկնել են այդ տերմինների մեծ մասի նշանակութիւնը. մեզ մնում է որոշ ճշգրտում և լրացուցիչ բացատրութիւններ տալ՝ ընդգծելով նրանց մի քանիսի իմաստային նրբերանգները:

Ամենից ավելի կարեւոր և առավել գործածականները այդ տերմիններից հետեւյալներն են՝

1. Գուսան. — Այս բառի առաջին գործածութիւնը Աստուծաշնչի մէջ է. «կամ թե լսիցե՞մ տակաւին զձայն գուսանաց և վարձակաց» — Բ. Թագաւորութեանց, ԺԹ—35 և «Արարի ինձ գուսանս և երգեցիկ արս և կանայս» — Ժողովոց, Բ—8: Այնուհետև մեկից ավելի անգամներ այդ բառին հանդիպում ենք Ոսկեբերանի մոտ. «Այլք ի գուսանաց և ի կաբաւչաց ընդ երկինս թռան», «գուսանացն արուեստ», «գուսան և հացկատակ լինի» և այլն²:

Պատմիչների վկայութիւններում ևս այդ բառը բանաստեղծերաժիշտ է նշանակում: Հր. Աճառչանը «Արմատական բառարանում»³ գուսանի դիմաց ունի երգեցիկ, երաժիշտ, թմբուկ զարնող, երգող կնիկ, միմոս, կատակերգու ձևերը, ինչպէս և

¹ Գ. Խալաթյանը ևս նկատում է, որ պատմիչները այդ բառերի կիրառության համապատասխան կարգ չեն ունեցել. «Մինեուն բառը, — գրում է նա, — նրանք (պատմիչները՝ Շ. Գ.) մի ղեպքում թարգմանում են այսպէս, մյուս ղեպքում մի այլ կերպ... բացի այդ, Խորենացին, Ժողովրդական պոեզիայի տեսակետից միֆի նշանակութեան համար շատ հաճախ օգտագործում է առասպել՝ հասկանալով նրա տակ ոչ միայն միֆ, այլև, հավանաբար, ալլարանութիւն, ընդ որում, ալլարանութիւն երգում, այսպէս ասած՝ ալլաբանական երգ»։ Г. Халатянц, Армянский эпос в истории М. Хоренского, Մոսկվա, 1896, մասն I, էջ 42—44:

² Մեկնութիւն Մատթէի Փիլիպոսի:

³ 2. Աճառչան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, էջ 328—329:

(նույն արմատից)՝ գուսանական, գուսանամուլ և կատակագուսան:

Գուսանը փոխառութիւն է՝ պահլավերէն *gosan*¹ սանսկրիտ *gosa-* ձայն, *gosana* բարձրաձայն խոսիլ, ղենդերին՝ *gosana*, պարսկերէն *gos* -ականջ: Արաբերէնում *gos* -ը փող, սրինգ է նշանակում: Վրացերէնում. կա ծցոնսճո-երգող, երաժիշտ, ողբասաց նշանակութեամբ: Ըստ Վ. Հացունու՝ գուսանքը, որ «ըստ բառիս ծագման կը թվի նշանակել նվագարան», ունի նաև դոս ձևը՝ «փող և դոսերս գոշերին» (Ն. Շնորհալի, «Ողբ եղիսիոյ», էջ 47)²: 1899 թվականին էջմիածնի միաբան Բարդուղիմէոս Գեւորգյան-Ճուղուրյանցը «Խորենացուն Խորենացիով պետք է հասկանալ» գրքուլի մեջ գուսան բառին տալիս է հետեւյալ նոր բացատրութիւնը. «Ես կարծում եմ, որ գուսան բառը մնացած լինի զովասան-զովասաց բառից, միջին ա-ն ղեղշել են, իսկ վ տառը շատ հասարակ կերպով փոխվել է գովասան: Իմ այս կարծիքը, — շարունակում է բանասերը, — ավելի հավանական թվաց ինձ, երբ Թովմա Արծրունու պատմութեան մեջ կարդացի՝ «ես տանել ընդ առաջ նորա նժոյգս մեծադարգս և երեւելիս, և երգեցիկս և գովասացս»: Գ. դպր. ժ. էջ 184³:

Այս երկու կարծիքներից մեզ ավելի հավանական է թվում փոխառութիւնը, որովհետեւ, եթե գուսանը գովասանն է, ինչու փոխանակ ավելի վաղ անցյալում, հետագայում պիտի երևար այն: Քիչ է հավանական, որ ավելի վաղ անցյալում առաջաջացած գուսանը V դարում գուսան դառնար, իսկ 10-րդ դարում՝ գովասան⁴: Տրամաբանական կլինէր հակառակը՝ սկզբում

1 Թեև պարսկերէնում այն հաղորդված չէ:

2 Վ. Հացունի, Ճաշեր և խնճույք հին Հայաստանի մեջ, Վենետիկ, 1912, էջ 209:

3 Բ. Գևորգյան (Ճուղուրյանց), Խորենացուն Խորենացիով պետք է հասկանալ, Վաղարշապատ, 1899, էջ 31—32:

4 Անհավանական չէ նաև, որ ինքը Թովմա Արծրունին կամ նրա պատմութիւնն արտադրող գրիչը հետագայում, ժողովրդական ստուգարանութեամբ, գուսանը դարձնէր գովասան և, բացի այդ, գուսանը հայերէնի օրենքների համաձայն, երբեք չէր կարող դոսան դառնալ, ուրեմն և գովսան կամ գովասան: Եթե բառը գովսան եղած լինէր, ապա ու-ից հետո վ էլ կգրվէր, ինչ-

գովասան, հետո գուսան: Եվ բացի այդ: Չէ՞ որ վերոհիշյալ լեզուներին՝ gos, gōšā, gōšan, gōšana բառերի իմաստը ոչ թե մոտավորապես, այլ ուղղակի համընկնում է հայերենի իմաստին. հնարավոր է, որ այդ բոլոր լեզուները հայերենից լինեն փոխառած գուսանը, իհարկե՝ ոչ: Ուրիշ է վրացական მგობანი -ին, որ կարող էր հայերենի փոխառություն լինել:

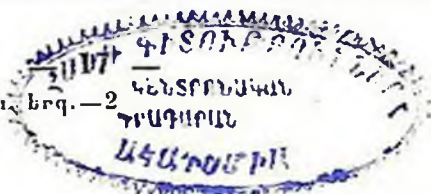
2. Թվելյաց երգ.— Պատմահոր մոտ երեք տարբեր տեղերում ենք հանդիպում՝ թվել բառին, որից երկուսում այն գործածվել է ոչ թե այժմյան թվել (считать, посчитать) բառի, այլ՝ ասել, թվարկել, պատմել (перечислять) բառերի նշանակությամբ, իսկ երկրորդում (Ա.—Լ)¹ որպես գուսանական երգի մի տեսակ: Թվել բառի այդ նշանակությունը հարկ է ոչ շփոթել և ոչ էլ նույնացնել վերոհիշյալ իմաստների հետ, որովհետև, եթե նախորդ գլուխներում այդ բառն օգտագործվել է սովորական՝ թվել, պատմել նշանակությամբ, ապա Ա.—Լ գլխում այն ձևը է բերել միանգամայն նոր և ինքնուրույն իմաստ, այն է՝ գուսանական երգի մի տեսակ՝ թվարկող, հիշատակող (перечисляющий) ընդհանուր նշանակությամբ: Ենթադրվում է, որ այդ տիպի գուսանական երգերում պատմվել կամ թվարկվել են նշանավոր մարդկանց գործերը, այստեղից էլ նրանց անվանումը՝ թվելյաց երգեր: Ստ. Պալասանյանը գտնում էր, որ թվելյաց երգերը ոչ թե վիպասանական (գուսանական) երգերի մի առանձին տեսակն են, այլ նույն վիպասանական երգերը, «ուր մեր թագավորների ու իշխանների գործերը թվում, համարում էին իրենց երգերի մեջ»², նույնանման կարծիք է հայտնել նաև Մ. Աբեղյանը. «Միևնույն

պես հով, հովիւ, բայց ինչպես տեսանք մեսրոպյան թարգմանություններում բառը պարզ գրված է՝ գուսան: (Հարգարժան Սր. Լիսիցյանը կարծում է, որ գովունդ բառն էլ հնում հղել է գունդ: Եվ իբրև թե գունդ («խումբ») բառից էլ հետագայում առաջացել է գովունդը: Մինչդեռ գովունդը, որ փոխառություն է թուրքերենից և ժողովրդի բերանում արտասանվում է գջովունդ, ոչ մի կապ ու առնչություն չունի գունդի հետ):

1 Ա.—Ե («Թուէ՛ աշալէս»), Ա.—Լ («Թուելեացն երգը»), Բ.—Մ («Անուամբ թուլ»):

2 Ստ. Պալասանյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1865, էջ 131:

Շ. Գրիգորյան— Հայ. հիմն գուս. երգ.—2



երգերի, «Վիպասանաց երգը» և «Թուելեաց երգը» կոչումներն, ուրեմն համամասն նշանակություն ունին և երկուսն էլ մտածության միեւնոյն հղանակով են կաղմված, միայն տարբեր արմատներից, այսինքն երկու կոչումներն էլ վեպն ասելու արտաքին ձևերից են վերցրած»¹:

Մի փոքր այլ, և մեր կարծիքով ավելի ճշգրիտ բացատրություն է տալիս Ն. Մառը՝ նա գրում է. «Թվելիք» բառը ևս հանում էմ թվել բայից. այս երկու բառը հայոց հին բանաստեղծության մեջ, ըստ երևույթին, հատուկ (специальное) նշանակություն են ունեցել և ցույց են տվել ոտանավոր հորինելու կամ արտաբերելու հղանակներից մեկը, բայց չեմ կարող ասել, թե արդյոք հղանակավոր (на распевъ) կարգալուծն, իբրև ուղիտաթիվ արտասանելուն, թե տողանումին (декламация) են վերագրվել»²:

Ընդունելով, որ թվելյաց երգերը եղել են գոտանական երգերի մի ինքնուրույն և անկախ տեսակը, Բ. Գևորգյանը (Ճողորջանց) գտնում է, որ խորենացու թարգմանության մեջ պետք է անփոփոխ պահել «թվելեաց երգ» բառերը իբրև հատուկ անուն երգի մի տեսակի, ինչպես են, օրինակ, մեղեդին, շարականը կամ դանձը: Հենվելով «թվելեաց» և «թուել» բառերի միջև Ն. Մառի դիտարկած ստուգաբանական ակնհայտ կապի վրա, թվելյաց երգերին տրված վերոհիշյալ բացատրություններից ավելի հավանական է թվում վերջինը:

3. Վէպ, վիպասանք կամ երգ վիպասանաց.— խորենացու մոտ վեպ բառը ոչ թե արդի վեպ, էպոս, այլ պատմության իմաստով է գործածված: Վեպը ոչ պետք է շփոթել վիպասանքի և ոչ էլ, առավել ևս, երգ վիպասանացի հետ, որովհետև, եթե վեպը խորենացու մոտ լուր պատմություն իմաստով է գործածվում («պատմական ասացվածք» (Gesehichtliche Erzählung) (Ֆեթթեր)³, ապա վիպասանքն ու երգ վիպասանացը ունեն ժանրային որոշակի առանձնաշեշտ: Այդ-

¹ Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. խորենացու հայոց պատմության մեջ, Վաղարշապատ, 1899, էջ 69:

² Մ. Աբեղյան, Հայ ժող. առասպելները, էջ 70—71:

³ Die nationalen Gesage der alten Armenier.

պես էլ, եթե վիպասանը պատմական գործիչների ու անցքների վրա հորինված շափածո կամ արձակ պատումներն են, ապա երգ վիպասանացը դրանց միմիայն շափածո տեսակն է։ Պետք է կարծել, որ այդ հասկացողությունները Պատմահոր հորինածը չեն։ Բուզանդի վկայությունից հետևում է, որ մեք հին հեթանոսական երգերը նույն կերպ կոչվում էին երգ առասպելաց և երգ վիպասանության, որ ներկա դեպքում իմաստով նույնն է։ Որովհետեւ «Առասպել կամ Առասպելիք առ մեկ յայլեայլ միտս առեալ լինի. բայց հնադոյն նշանակութիւնն նորա է վիպասանութիւն կամ պատմութիւն, յորում նախնի ազիւն՝ ալլաբանօրեն գնշմարտութիւն աւանդելին»¹։ Այսպիսով, վիպասանք և երգ վիպասանաց՝ վիպասանների կողմից պատմվող առասպելական կամ «իրական» առավելաբար երգախառն պատումներն են։ Ընդամին նկատենք, որ վիպասանը ևս իր հերթին նշանակութեամբ համանման է գուսանին²։ Դրանք (վիպասան, գուսան բառերը) փաստորեն, մ. Աբեղյանի բառերով ասած՝ մտածության նույն եղանակով են կազմված, միայն տարբեր արմատներից, նման (նրա կարծիքով) վերը հիշված թվեկեաց և վիպասանաց երգերին։

4. Երգ ցցոց և պարուց.— Իր պատմության մեջ (առաջին գրքի 2 գլուխ) Խորենացին միայն մի անգամ է հիշում այս ցույցի և սրբի երգերը. «Բայց առաւել յաճախագոյն հինքն արամաղնեաց ի նուազս փանդոան և յերգս ցցոց և պարուց զայսոսիկ տսեն յիշատակաւ» (Ա.—2)։

¹ Մ. Էմին, Վէպր հնոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 8։

² «Վիպասանն ուրիշ արվեստագետ չէ, բայց եթե վիպական երգեր հորինող և ասող գուսանը (Մ. Աբեղյան, Վիպական երգեր, Տեղեկագիր, 1940, № 4, էջ 51)։ Թեև Մ. Էմինը, հետադաշում նրան հետեւելով նաև Գ. Լեոնյանը, գուսաններին առանձնացնում են վիպասաններից։ «Գուսան առ մեկ զխաղացողն ի թատրոնի կամ զկատակերդուն յայտ առնէ՝ յոյր սակս առաւել յարմար թուի մեկ ընդ անուամբդ զերգիչս խաղացողս իմանալ, որք առաջի ժողովրդեան ի հրապարակս ձեռնուցանելին զպարունակեալն յերգս վիպասանաց...» (Մ. Էմին, Վէպր հնոյն Հայաստանի, էջ 96)։ Նման մի բան ասում է նաև Գ. Լեոնյանը, որի կարծիքով վիպասանները հղել են միայն վեպ, պատմություն ասողները, իսկ գուսանները ասքի ժամանակ ստանձնել են լսի երգողի և պարողի դերը։ Տե՛ս Գ. Լեոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 26։

Պարի երգերի մասին մեզ մի այլ հիշատակություն հայտնի չէ։ Աբեղյանը ենթադրում էր, թե գրանք պետք է, որ կարճ բնարական երգեր եղած լինեն՝ «նման մեր արդի երկատողերին և բառատողերին, որոնք և ըստ արդգերի ժողովրդական պարերգերի ամենահին տեսակն են»¹։ Ինչ վերաբերում է ցույցի (ցոյց) երգերին, ապա պետք է ասել, որ Խորենացուց բացի ուրիշ աղբյուրներ էլ կան, որոնք հաստատում են այդ ցոյց երգերի կամ ցուցքի գոյությունը։ Ազաթանգեղոսի մոտ կարգում ենք. «...առհասարակ մարդիկն՝ ումանք արտարոյ ապարիցն, կէսքն ի փողոցս ի ներքսագոյնսն, առ հասարակ երգս առեալ բարբառեցան կայմիւր վաղելով՝ ցոյց բարձեալ մարդկանն. կէսքն ի բերդամիջին, և կէսքը զբաղարամէջն լցին խնձոյիւր առհասարակ հարմարէին հարսանեացն զպարս պարել և զկաքան յորդորել»²։ «Յոյց»-ի մասին հիշատակություն կա նաև Գ. Նարեկացու մոտ. «Կարաւս կայմից և ցոյցս վաղից խաղալկացն զիւաց զարշէլեաց ճարտար խաբողաց ծուլութեամբս իմով շնորհեցի»³։ Ողիմպիանոս առակների մեջ կարգում ենք. «Հարսանիք էին, և ցոյցք և զամբարք առապատաց»⁴։

Ինչպե՞ս հասկանալ ահա այս «կայմիւր վաղելով ցոյց բարձեալ մարդկանն», «կարաւս կայմից և ցոյցս վաղից» կամ «ցոյցք և զամբարք առապատաց» արտահայտություններում՝ ցույց բառը։

Այս բառի առաջին և ճիշտ մեկնությունը տվել է Մ. Էմինը. «...ցոյց բառի երկրորդ ձևն է ցոյց, որ արմատ է բայիս ցուցանեմ, և նշանակէ զգործողութիւն գուսանին, որով սա հանդիսացելոց զգործս որեւէ անձին ցուցանէ» (представление)⁵։

Աբեղյանն հակված էր կարծելու, թե վերոհիշյալ պարբեր-

1 Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելներ... էջ 575։

2 Ազարանգեղայ պատմություն, Թիֆլիս, 1882, էջ 112։

3 Գ. Նարեկացի, Մատենանոց Պատմություն, բան ԻԱ։

4 Գոշ Մխիթարի, Ողոմպիանոս և Նղովարոսի բնաբեր առակները, Բարու, 1878, էջ 95։

5 Մ. Էմին, Վէպը հնույն Հայաստանի, էջ 97։

բություններում ցուցքը պարի մի տեսակի կամ հարսանյաց պարի իմաստ ունի, որով և նա ցուցքի երգերը պարերգերի մի տեսակն էր համարում։ Աբեղյանի այս կարծիքի հիման վրա Ստ. Մալխասյանը «ցուց» բառին տալիս է շատ ավելի անհավանական հետևյալ բացատրությունը. «Յուց կամ ցուցք, պարի մի տեսակի անուն է, բայց ո՛ր տեսակի՝ որոշ չէ։ Տարբեր կերպով են հասկանում։ Քանի որ բառը գործ է ածված պար բառի մոտ, որ տառացի նշանակում է կտր պար, բռնոր պար, երբ պարողներն իրար ձեռքից բռնած մի շրջան են ձևվացնում՝ կարծում ենք, թե ցուցքը հակադրություն մը պետք է նշանակե կենտ պար, ինչպես է Լեզոբին (Լեզգին կան)»¹։ Այս բացատրություններից ոչ մեկն էլ չի կարող ամբողջապես ճիշտ համարվել, թեև ճիշտ է ցուց բառի էմինյան ստուգաբանությունը։ Հարկավ, չի կարող տարակարծվել, որ ցուցը ցուցանել բայի արմատն է։ Եվ որովհետև խորհրդային ցուց բառը պարի մոտ հոմանիշաբար է գործածել, կարծել են, թե զա պարի մի տեսակ է։ Բայց չէ՛ որ Ողոմպիանու առակներում և Գ. Նարեկացու մոտ ցուցը կարող է և պար չնշանակել։ Այնպես որ, ցուց բառի իմաստը պետք է փնտրել ոչ թե կապակցալ, այլ իր իսկ բուն բառի մեջ, որ տեսանք՝ ցուցադրել, ներկայացնել— ավելի ճիշտ՝ ցուցադրում, ներկայացնում է նշանակում, կամ մի գործողություն, որով զուսանը, ինչպես ճիշտ նկատում է էմինը, հանդիսականներին է ցուցադրում որևէ անձի գործերը։ Յուցքի իմաստը մոտավորապես նույն կերպ է բացատրում հայ պարարվեստի մասնագետ Սր. Լիսիցյանը. «Յուց, հոգնակի՝ ցուցք— թատերականացված գործողություններ էին առանձին գործող անձերի, հոգիների, աստվածների, ճիվաղների և այլ կերպարների զգեստավորումով»²։

Իրավացիորեն նկատելով, որ բանասերները մի առանձին կարեւորություն չտալով Ագաթանգեղոսի՝ «Յուց բարձեալ մարդկանն» բառին, սխալվում են «ցուց բարձեալ»-ը թարգմանելով «непускать клики радости», Սր. Լիսիցյանը գրում

¹ Մ. Խոբեմազի, Հայոց պատմություն, 1961, էջ 365։

² С. Лисицян, Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958, том 1, էջ 67։

է. «Պետք է նկատի ունենալ, որ Ագաթանգեղոսի այդ նկարագրութեան մեջ ցուցը դիմակ է նշանակում, բարձեալը՝ հագած, կրած, անբաժնի, որքան բառնալ բայը նույնպէս հագնել, կրել է նշանակում, իսկ «մարդկանն» ընդգծում է, որ դիմակները եղել են մարդկային, մարդկանց կերպարանքով և ոչ լին մի այլ»¹:

Շատ բան այս բացատրութեան մեջ կամայական է լինում, իսկ կոնկրետ բառերին տրված բացատրութեանները ոչ բոլոր դեպքերում համոզիչ:

Որքան էլ հարմար, բայց բնավ պատճառաբանված չէ, մանավանդ ցուցը՝ դիմակ և բառնալը՝ հագնել, կրել բառերով թարգմանելը: Ճիշտ կլինի կարծել, որ այստեղ մենք գործ ունենք պարզապէս մի մոլթ և անորոշ (գուցէ և աղավաղված) տեքստի հետ («ցուց բարձեալ մարդկանն»):

Դալով կայթին, պետք է ասել, որ սա ցուցքի հետ տարբերվող մի գործողություն պետք է եղած լինի, հավանաբար՝ ցատկաւոր, ուրախութեան, ցնծութեան պար (Հ. Աճառցան) նշանակութեամբ կամ «բախումն ոտից, ոտոտտելն ուրախութեամբ», ինչպէս նշված է Նոր Հայկազյան բառարանում²:

5. Վարձակ — «կին երգեցիկ՝ երաժիշտ և կարասի ի խնջոյս և ի թատրոնս (իբր վարձեալ կամ վարժեալ, կամ վարուք արձակ և կատակերդակ (այլ)»³. ՊՀ. — varzak ձեից, որի ժառանգորդն է արս. harza-ն (Հ. Աճառցան):

Խորհնացու մոտ պահպանված մի հազվագյուտ կարևոր վկայութեանից տեղեկանում ենք, որ վարձակները ոչ միայն երգիչ-կատարողներ, այլև վարձու սպասարկուներ (հարձ) են եղել: Այստեղից էլ թերեւ՝ վարձակ, որ կարող էր վարձով ձեռք բերված կամ գնված նշանակել: Դատելով այն բանից, որ Աստվածաշնչում վարձակ բառն իբրև հոմանիշ է գործածված

¹ Նույն տեղում, էջ 69:

² Ելնելով հայկական ժողովրդական մի շարք պարերի անվան և իմաստի համընկնման փաստից (շորոր, նազպար, թարսպար և այլն), Ս. Լիսիցյանը կարծում է, որ կայթը (խալթ, խալթել, կայտալ) թոնոցին է, ինչպէս կարավ (թոշոն) և կարավիւրց կարավիւն է առաջացել:

³ Նոր Հայկազյան բառարան, Վենետիկ, 1836—37:

«գուսանի» մոտ (կամ թե լսիցե՞մ տակաւին զձայն գուսանաց և վարձակաց», Բ. Թաղաւորութեանց, ԺԲ—35), կարծում ենք, որ վարձակը պարզապէս կին գուսանն է¹, այն տարբերութեամբ միայն, որ լինելով կին, նա կարող էր միաժամանակ և հրապտւրանքի առարկա լինել, մանաւանդ, եթե գեղեցիկ էր, իսկ նազիկիկը, ինչպէս երևում է Պատմահոր վկայութեանից, գեղեցիկ է հղել: Ահաւասիկ այդ վկայութեանը. «Եւ եղև յաւուր միում կոչել զնա յընթրիա Բակրոյ նահապետին Սիւնեաց. և յտրախանալն գինով՝ տեսեալ Տրդատայ զկին մի, զի յոյժ գեղեցիկ էր, և երգէր ձեռամբ, որում անուռն էր նազիկիկ՝ տրփացաւ և ասէ ցԲակուր. Տո՛ւր ինձ զվարձակս զայս, և նա ասէ. Ոչ տամ, զի հարճ իմ է: Իսկ Տրդատայ բուռն հարեալ ի կինն, յիւրն բարշեաց ի բաղմականն. շամբշեալ վաւառէր ըստ օրինակի երիտասարդի անարգել տարփաւորի: Ընդ որ խանդացեալ Բակրոյ՝ յարեաւ հանել զնա ի նմանէ: Բայց յոտն կացեալ Տրդատայ, ծաղկակալ սկտեղքն իբր զինու վարեցաւ, նա և զբարձրակիցսն ի բաղմականացն ի բաց սլուղեաց»²:

Որ վարձակը կին լինելով, կարող էր մեղսական կապ ունենալ իր տիրոջ հետ կամ լկտի կյանք վարել, երևում է հետեւյալ վկայութեանից ևս՝ «Ետ քեզ անձս, ոչ զի բողից և վաճակաց տայցես, այլ ի սէտս քաղցելոց և ծարաւեաց» (Ոսկ. մեկնութ. փիլ. Ժ.) «Գուսան և հացկատակ, վարձակ, բող՝ և երգեցիկ» (Ոսկ. Եփես. ԺԵ)³:

Այսպիսով, վարձակը որեւէ գործիքով նվագող երաժիշտ-երգիչ կինն է, որը կարող էր ստեղծագործող (գուսան) և թեկաքավող (արտիստ) լինել:

¹ Մ. Արեղյանը որեւէ զանազանութեան չէր տեսնում գուսանի և վարձակի մեջ, որ ետրեմացու «Ի գինարբուս և յերգս վարձակաց» արտահայտութեանից հետո ավելացնում էր. «Արշակի վրա հորինած են եղել երգեր, որոնց մեջ թագավորը գովվում է իբրեւ քաջ և արի, որ և երգում էին դինարբուհների ժամանակ թագավորի իրեն ներկայութեամբ»: Արեղյանի գուսանը ետրեմացու վարձակն է, որոնք ոչ միայն երգել, այլև երգեր են հորինած եղել Արշակի վրա:

² Մ. Խոսեանցի, Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիզ, 1913, էջ 194:

³ Նոր Հայկազյան բառարան, էջ 795—796:

Միակ հավաստի վկայությունն առաջժամ Խորենացունն է, որ, ինչպես տեսանք, վարձակի՝ ձևորով (ձևորի օգնությամբ) նվազելուն կամ ձևորերով պարելուն է («երգեր ձևամբ») վերաբերում, իսկ որ դուստնն ու վարձակը ստեղծագործողներ լինելուց բացի նաև երաժիշտ-կատարողներ են եղել, կասկածի ենթակա չէ:

* * *

Հայոց հին ավանդական վեպի և վիպական-գուսանական երգերի մասին տեղեկությունների ամենահավաստի բնաղբյուրը հայ հին պատմագրությունն է: Իհարկե ոչ բոլոր պատմիչների մոտ կարելի է հանդիպել այդ տեղեկություններին: Օրինակ՝ Ագաթանգեղոսը, Կորյունն ու Փարպեցին քիչ բան, եթե չասենք՝ ոչինչ կարող են տալ սույն խնդրի շուրջ: Մինչդեռ Բուդանդը, Նղիշեն և հատկապես Խորենացին, հետազոտում նաև Սեբեոսն՝ ու Մաղիսարոսը խիստ ուշագրավ տեղեկություններ են պահպանել հայոց հին բանահյուսության վերաբերյալ: Ներկա աշխատության մեջ ավելորդ կլինեի անդրադառնալ մեր հին բանահյուսությանը վերաբերող բոլոր այդ վկայություններին²: Ավելին, թերևս հարկ չլինի առանձին քննության առարկա դարձնել նաև յուրաքանչյուր պատմիչի անխտիր բոլոր վկայությունները, երբ նրանց մոտ փաստական նյութից բացի, նկատելի է նաև «մեկնաբանության» որոշ ընդհանրություն: Կարևորն այստեղ մեր բանահյուսության

¹ Եթե ընդունում ենք, որ Սեբեոս Եպիսկոպոսն է «Պատմության ի Հերասկուն»-ի հեղինակը:

² Օրինակ, ասենք, Ագաթանգեղոսի մոտ (§ 123) Տրդատի րաչադործությունները պատկերող ժողովրդական այն ասացվածքին, որ պրոֆ. Հ. Աճառյանը, իբրև վիպասանական հայերենի օրինակ դետեղել է զոդթան երգերի շարքը:

Իբրև գտեղն Տրդատ, որ սիդալովն
Աւերեաց զթումր զհտոց և ցամաբեցոյց,
Իսկ ի սիդալն իւրում՝ գհորձանս ծովուց:

Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայոց լեզվի պատմություն, հատ. I, Երևան, 1951, էջ 39:

հին նմուշների, մասնավորապես հայոց հին գուսանական երգերի վերաբերյալ եղած վկայությունները հաշվի առնելու և համադրելու միջոցով ձիշտ եզրակացությունների գալն է։ Այդ իմաստով, գուցե, ավելորդ լինի նաև փաստերի ու երևույթների քննարկման ժամանակագրական կարգ կիրառելը, երբ աչդ բանում, որոշ չափով «թերացել են» նաև իրենք՝ պատմիչներ։ Բայց այդ չի նշանակում, թե երևույթները քննարկելու ենք ժամանակից ու տարածությունից դուրս։ Խոսքը հաջորդականությունը կամ ժամանակագրությունը նեղ իմաստով չստրկանալու մասին է։

Արդ, տեսնենք, թե ի՞նչ են ասում մեր պատմագիրները հայոց գուսանական հին երգերի մասին։

Նախ՝ Խորենացին։

Ահա իր նշանակությունը և առհասարակ այն առաջին հիմնադրյուրը, որից այնքան շատ բան կարող ենք իմանալ մեր հին հեթանոսական երգերի մասին։

Դեռ էմինն իր ժամանակին ցույց է տվել, որ Խորենացին իր պատմության այն բաժնի նյութերը, որ վերաբերում է «Հայոց մեծերի ծննդաբանությունը» («Բանից հնոց և նախնեաց»), բաղել է հայոց հին բանավոր երգերից։ Ու թեև այդ երգերն այժմ մեծ մասամբ անհետ կորած են. «...սակայն հնախօսն մեր՝ բազմհմուտ ծերունին Խորենայ, ոչ անփութ արար զնորօք. այլ զնշխարս նոցուն պահպանեալ աւանդեաց մեզ ի Պատմութեան իւրում»¹։ Եվ որ այդ երգերը («Երգ վիպասանաց»), որոնց հիման վրա և մար-աբասյան պատմության համապատասխան, Խորենացին հյուսել է մեր նախնյաց պատմությունը՝ տեղական են։ Եվ իրոք, նկատում է էմինը, որ նրանք տեղական կամ ազդալին ծագում ունեն, երևում է ոչ միայն հայկական պատմությունն առնելու փաստից, այլև նրանցում տեղ գտած հայրենասիրության բացահայտ շեշտվածությունից։ Հետևաբար, չի կարող ճիշտ չլինել այն ենթադրությունը, ըստ որի մար-աբասյան աղբյուրը, որ Ալեքսանդր Մեծի հրամանով քաղդերենից հունարենի թարգմանված մի պատմությունից է առնված, իր մեջ ամփոփում է մեր նախնյաց պատմությունը՝

¹ Մ. Էմին, Վէպը հնոցն Հայաստանի, 1850, էջ 10։

քաղված հին գուսանական երգերից: «Յանկանալով՝ զրել հայոց ամբողջական պատմությունը և օգտվելով ամեն տեսակի աղբյուրներից, իբրև լուսամիտ մարդ նա ձեռք առավ նաև վիպասանական երգերը և վերակազմեց նրանցից հայոց պատմության դանադան մասերը»¹:

Արդ, տեսնենք, թե խորհնացու հիշատակած գուսանական այդ ո՞ր երգերն են, որ կարող էին ոչ միայն մար-աբասյան, այլև հայոց մեծերի պատմության համար սկզբնաղբյուրների դեր կատարել: Այլ կերպ ասած՝ պարզենք հայոց հին գուսանական երգերի պատմա-աղբյուրագիտական արժեքն ու նշանակությունը:

Այստեղ իսկ անհրաժեշտաբար կարիք է զգացվում կանդառնել մար-աբասյան աղբյուրի վրա, որովհետև նախ՝ պետք է կարողանալ որոշակիորեն զատել խորհնացու՝ այդ աղբյուրից քաղած տեղուկությունները այն ամենից, ինչ ասված է հայոց հին գուսանական երգերի մասին առհասարակ, և ապա, որ դեռևս լուրջ վեճերի տեղիք է տալիս թե՛ Մար-Աբասի անձնավորության և թե՛ նրան վերագրած մատյանի վավերականությունը: Առավել կարևորն, իհարկե, հարցի երկրորդ կողմն է: Այն, թե որքանո՞վ է հավաստի մար-աբասյան աղբյուրը: Իսկապես, եթե իրականում այդ աղբյուրը գոյություն է ունեցել, ուրեմն ինչ-որ չափով առավել իրական հոգի վրա են դրվում նաև այդ մատյանում հիշատակված հեթանոսական երգերն ու առասպելները, իսկ եթե այդ աղբյուրը խորհնացու կամ ուրիշների հնարածն է, ուրեմն նրանում պահված հիշողություններն էլ ինչ-որ չափով նույնքան անբնդունելի և անհավատարի են դառնում մեզ համար:

Մար-աբասյան աղբյուրի իսկության ամենազորեղ կրուճանն, իհարկե, Մովսես խորենացու, որպես պատմագրի, ճշմարտախոսության մեջ է: Այդ իմաստով ավելորդ է այստեղ առանձին քննության առարկա դարձնել պատմա-բանասիրական գիտության մեջ այնքան շատ ծեծված մար-աբասյան աղբյուրի հավաստիության խնդիրը և ապավինել այն համոզ-

1 Չ. Անադյան, Հայոց լեզվի պատմություն, հատ. I, էջ 66:

ման, որ Պատմահայրը ճշմարտախոս է ըստ ամենայնի և անվերապահորեն:

Այդ բանում համոզվելու համար բավական է թերթիկ նրա պատմութիւնը, ուր մեկից ավելի անգամներ Պատմահայրը հարկադրված է լինում հիշեցնել իր պատումի ճշմարտացիութիւնը, և կամ, որ ավելի հաճախ է պատահում, այս կամ այն փաստի անձամբ իր կողմից ստուգված ու ձգորտված լինելը: Օրինակ, հիշեցնելով Տիգրանի որդի Վահագնի ծննդյան վերաբերյալ հորինված հին առասպելը և այն բառացի մեջ բերելով, Պատմահայրն ավելացնում է. «Ձայս երգելով ոմանց յիանդումբ, լուսք իսկ ականջօք մերովք»: Իսկ երբ հարկը պահանջում է (օրինակ առասպելների արժանահավատութիւնն նկատմամբ, որոնցից նա այնքան հաճախ օգտվում է) ցուցաբերում է որոշ թիրազավատութիւն. «Սակայն և ի նոցանէ, զոր ինչ հաւատարին կարծեմք, առնուլ»: Եվ ինչպես ճիշտ նկատում է Մ. Արեղյանը, խորհնացին իրոր միայն «հավատարին» ու «անսուտն» է գրում. «Ձհաւատարին որչափ կարացեալ ի բազմացն ընտրեալ բանից՝ կարգեցաք»: Եվ հենց այդտեղ էլ, իր մեկեկնասին ուղղած խոսքի մեջ, Պատմահայրն ավելացնում է. «Այլ վասն գիտելոյ քեզ պամենայն՝ որ ինչ ի լրոյ և որ ինչ ի գրոց, անցանկն ընդ բնաւն ի գիրս յայտոսիկ, զի իմասցիս զառքեզ պարզամտութիւն իմոց խորհրդոցս»¹: Եվ միայն այդ կերպ և այդ ամենից հետո խորհնացին կարող էր իր մասին գրել. «Եւ ասեմք լինել արդարաբան ի պատմութեանս յայսմիկ ըստ մերոյ յօժարութեան և ուղղամտութեան. իսկ ըստ որոց հաւաքումն, Աստուծոյ լինել յայտնիս, և մարդկան գովելիս կամ բարեւիս, մեր այնոցիկ օտար և ի բացկացեալ»²:

Այնպես որ, ոչ մի հիմք չկա օրինականորեն հիմնավորված չհամարելու Պատմահոր վկայութիւնները³: Միայն մի հանգամանքի վրա ևս պետք է ուշադրութիւն դարձնել՝ դա ժո-

¹ Մովսէս Խորենացի, Պատմութիւն հայոց, 1913, էջ 22:

² Նույն տեղում, էջ 57:

³ Թեև հայտնի է, որ անցյալի մեր մի շարք ականավոր պատմաբան-բանասերներ (Ա. Դարապետյան, Գ. Խալաթյան և Բրիշներ) մի առանձին հավատ չեն ունեցել Խորենացու Երկասիրութիւնն նկատմամբ:

կողմից, իսկ Խալաթյանցի հայացքները, որոնք ջախջախիչ քննադատության են ենթարկվում Մ. Աբեղյանի կողմից, առանձին հետևորդներ չունեցան:

Հատկանշական է, որ Խորենացու կողմից օգտագործված հայոց հին երգերի գոյությունը ժխտող Գ. Խալաթյանցն անգամ, վերջիվերջո, հակված էր ընդունելու, թե հայոց մեջ անցյալում պետք է որ եղած լինեին այնպիսի ժողովրդական երգեր, որոնցից Խորենացին կարողանար օգտվել՝ առանձին բաներ և արտահայտություններ վերցնելով:

* * *

Գանք Խորենացուն և նրա վկայություններին:

Հայոց հին գուսանական երգերի, առասպելների և զրույցների վերաբերյալ Պատմահոր ոչ բոլոր տեղեկություններն, իհարկե, կարող են նրանց գոյությունն հաստատող փաստարկ ծառայել, եթե շատեմք, որ կան նաև հակառակը կարծել տվող վկայություններն էլ: Մի տեղ, օրինակ, Պատմահայրն ասում է. «Այլ ինձ թուի, որպէս այժմ՝ և առ հինսն Հայաստանեայցս լեալ անսիրելիութիւն իմաստութեան և երգարանաց բանաւորաց» (զլուխ Ա.—Գ): Բայց մի՞թե պարզ չէ, որ այստեղ ավելի շատ մեր առաջին թագավորների և իշխանների անիմաստաներ բարքի մասին դանդաղվող պատմիչի՝ դեպի իր մեկենասն ունեցած խանդաղատանքի զգացումն է խոսում, քան այն, որ նա երբեք կարող էր անպատեհ ասպաշավանքի խոսք ուղղել իր նախնիների ու ժամանակակիցների հասցեին:

Խորենացին հայոց հին երգերի ու առասպելների մասին խոսել է հիմնականում իր պատմության առաջին և երկրորդ զրուխներում: Ամենատարբեր առիթներով և ամենից հաճախ որևէ միտք կամ փաստ ավելի տտույգ և համոզիչ դարձնելու համար է, որ նա դիմում է մեր հին հեթանոսական զրույցների ու առասպելների օգնությանը, հիշում ցուցքի կամ պարերի երգերը, փանդիոնների վրա նվագող ծերունիներին կամ գողթան երգիչներին: Հասկանալի է, որ այդ վկայությունները չէին կարող համարվել լինել ոչ իրենց բովանդակությամբ (իրողու-

ղովըդական բանահյուսութեան նմուշներին խորենացու աված աշխարհական բացատրութիւններն են: Բանն այն է, որ խորենացին իր պատմութեան մեջ երբեք պարզ ու մեկին չի նշում, թե իր հիշատակած առասպելը նա նույնութեամբ, թե որոշ մեկնաբանութեամբ է վկայաբերում: Երբեմն, օրինակ, նա ակնարկում է այս կամ այն առասպելի իր ականջով լսած լինելը, երբեմն նրա բովանդակութեանն է վերապատմում, իսկ երբեմն էլ իրավունք վերապահում՝ «աշխարհորեն» ներկայացնելու լոկ նրա մոտավոր իմաստը, ինչպես ասում են՝ նա լսած տեղին: Բայց հաճախ, առասպելական այդ պատումների մեջ, կարելի է հանդիպել արժանահամարտութուն ներարկող այսպիսի խոստովանութիւնների. «Այս արդարացուցանէ զանգիր հին ասացեալ զրոյցս», կամ «արդարացուցանէ և այս պատմեալ զրոյցս անգիրս» և այլն:

Ուստի և խորենացու մեջ բերած այս կամ այն առասպելի, զրոյցի, ավանդութեան կամ երգի մասին դատողութիւններ անելուց առաջ պետք է կարողանալ՝

ա) զատորոշել նրա տեսակը,

բ) ազգագրական անաղարտութեան հանդամանքը, և

գ) նրա նկատմամբ պատմագրի ունեցած վերաբերմունքը:

Այլ կերպ ասած՝ պետք է կարողանալ հայոց հին երգերի վերաբերյալ Պատմահոր երկու կարգի վկայութիւնները դանազանել, նկատի առնելով, որ զրանցից մեկի դեպքում նա կամ լրիւ, կամ մասնակի կերպով բառացի մեջ է բերում տըվյալ երգը, իսկ մյուս դեպքում կամ դեպքերում ինչ-ինչ տեղեկութիւններ հաղորդում այդ երգերի գոյութեան վերաբերյալ: Ժամանակին մեր որոշ բանասերներ մի առանձին կարեւորութիւն չեն տվել դրան: Ավելին, նրանք կամ առհասարակ ժըխտել են հայոց վեպի (երգերի) գոյութիւնը՝ շինծու համարելով Պատմահոր հիշատակած աղբյուրները (Գ. Խալաթեանց), կամ չափազանցելով, խորենացու գրքի առաջին և երկրորդ գլուխներն համարել են մեծ մասամբ վիպական երգերից ու զրոյցներից հորինված (Մ. Էմին): Վերջինիս կարծիքը, բայց որի ակնհայտորեն արժեւորվում է խորենացու գրավոր աղբյուրների դերը, հետագայում որդեգրվում է Ֆեթթերի և ուրիշների

թյունն հայտնելու ձևով և այլ հանդամանքներով) և ոչ էլ Պատմագրի, կամ մեր՝ այդ վկայությունների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի իմաստով: Ըստ այդմ էլ, մեր հին բանավոր երգերի վերաբերյալ Պատմահոր վկայությունները կներկայացվին հետևյալ կերպ.

ա. իրողությունը հավաստող «հավանական» վկայություններ.

բ. իրողությունը հավաստող «ստույգ» վկայություններ:

Առաջին խմբի մեջ մտնում են Պատմահոր այնպիսի վկայությունները, որոնց մեջ նա, թեև հարեանցի, բայց «հավանական» որոշ ակնարկներ է անում հայոց հին երգերի ու առասպելների գոյության մասին:

* * *

Իր շարադրելիք պատմության բնույթի և աղբյուրների մասին խոսելիս, Քերթոզհայրը մի առիթով տրտնջում է, որ իր ձեռքի տակ չկան հայրենի պատմությունն անող մատչաններ: Նա ասում է. «Առ որ այսչափ միայն ասացից. միթէ մատեան մե՞րձ կայցէ ինձ, որսլէս ասէ Յովք, կամ զպրութիւն քոց հայրենեացն» (Ա—Գ): Ապա ավելացնում է, որ ինքն, այնուամենայնիվ, կսկսի պատմության շարադրանքը և կհիշի ս. Գրքի պատմության հետ զուգադիպող անձների էլ... ու կցում է «մինչև ի հարկէ երթեալ հասանիցեմք ի հեթանոսականսն զրուցատրութիւնս»: Ուրեմն, հեթանոսական զրույցներ գոյություն են ունեցել, որ մինչ այդ ընկած ժամանակաշրջանի պատմությունն անելով, խորհնացին նախապատմական շրջանի իրադարձությունները բերում հասցնում է մինչ դրանց ժամանակաշրջանը: Հարկ կա՞ ավելացնելու, որ հեթանոսական զրույցների գոյության փաստի այսպիսի հիշատակումը չէր կարող մի այլ պատճառ ունենալ: Ուստի և Պատմահոր այդ մեն միակ տողը, այն էլ իր ոչ այնքան դրական (պոզիտիվ) շարադրանքով, կարող է հեթանոսական զրույցների գոյություն ունեցած լինելու կատարյալ փաստարկ ծառայել: Մի այլ տեղ (Ա—Զ), խոսելով հունական իմաստունների շրջանում

սլատմվող հին անդիր զրույցների մասին, Պատմահայրը կանգ է առնում նրանցից մեկի՝ Ուիմպիոդորոսի՝ Քսիստոթրիայի (Նոլի)՝ ու նրա սրգիների սլատմութունն անող մատյանի վրա, ուր մանրամասն տեղեկութուններ կան ջրհեղեղի ժամանակ վերջինիս դեպի Հայաստան կատարած նավարկության վերաբերյալ։ Այդ զրույցները մեկ առ մեկ շարադրելուց հետո, Պատմահայրն ավելացնում է. «Բայց առաւել յաճախագոյն հինքն արամալնեայց ի նւադս փանդոան և երգս ցցոց և սլուց զայսոսիկ ասեն յիշատակաւ» (Ա—Զ)։ Ինչպես նախորդ Գ զլխում ակնարկած հեթանոսական զրույցները, այնպես էլ այս ցուցի և սլարի երգերն առնչվում են անշուշտ մեր հայրենի սլատմությանը։ Ճիշտ է, Պատմահայրը դեռ չի էլ թեւակոխել մեր ազգի բուն սլատմության մեջ, և նրա դիտողութունները վերաբերում են հարեւան ժողովուրդներին ու նրանց հոգեւոր արժեքներին, բայց կասկած չի կարող լինել, որ այստեղ խոսքը նաև հայրենի սլատմությանն է վերաբերվում։ Ուրեմն Պատմահայրը վկայութունն այն մասին, որ արամյան ազգի ծերունիները փանդիոնների նվագակցությամբ ցուցքերի և սլարի երգերում ևս հիշատակութուններ են պահպանել այդ հին ու անդիր զրույցների վերաբերյալ, նույնքան կարեւոր և հետաքրքրական փաստ է հայոց հին երգերի գոյության մասին¹։ Նման մի փաստի վրա է կանգ առել նաև Մ. Աբեղյանն իր «Վիպական երգեր»² հայտնի ուսումնասիրության մեջ։ Նկատելով, որ սլատմական հիշատակութունների մեջ շատ քիչ վկայութուններ կան, որ գուսանները սիրո և ուրախության երգերից բացի հորինած լինեն նաև սլատմական երգեր, Մ. Աբեղյանը բերում է խորենացու մի կարեւոր վկայութունը «Պարսից սլա-

¹ Ուիմպիոդորոսի զրույցների վերաբերյալ Պատմահայր այս վկայութունն առաջին անգամ մեր հին բանահյուսության գոյության ապացույց է համարել Ղ. Ալիշանը, նա գրում է. «... Այս սլատմութուններուն դիպվածները (խոսքը Ուիմպիոդորոսի զրույցների մասին է) ... հին Արամալնեայց այլ, այսինքն հայերն, իրենց բամբիւն ըսված նվագարանով և սլարով կերգին»։ Ղ. Ալիշան, Յուլիկի հայրենեաց հայոց, էջ 106։ Թեև հետագայում Մ. Աբեղյանը գտավ, որ այդ զրույցները կապ չունեն հայ ժողովրդական առասպելների հետ։

² Մ. Աբեղյան, Վիպական երգեր, Հայկ. ՍՍՀ «Տեղեկագիր», 1940, № 4։

տերազմի» զլխավոր հերոս Արշակի մասին: Ահա այն. «Իսկ Արշակ և ոչ պատասխանի առնէ թղթոյն, այլ նշկահեալ արհամարհեաց զնոսա. նա և ոչ զհետ Շապհոյ միտեցաւ ամենայն սրտիւ. այլ անձնահաճ հեղեալ, պարծելով հանապազ ի գինարբուս և երգս վարձակաց. քաջ և արի երեւալ բան զԱրիլլես, իսկ արգեամբք Թերսիտեայ նմանեալ կողի և սրազլիսոյ» (Գ—ԺԹ): Այս հատվածը Մ. Աբեղյանի կարծիքով սխալ է թարգմանվել՝ սխալ կետադրության պատճառով: Ինչպես կարելի է նկատել տեքստում «գինարբուս» բառից հետո ոչ մի կետ չի դրված, իսկ «վարձակաց» բառից հետո, ուր ոչ մի նշան չպիտի լինի, դրված է միջակետ: Այսպիսով, ստացվում է. «Արշակը բանի տեղ չըրեց, արհամարհեց նրանց (հումեացիներին). նաև Շապուհի կողմն էլ չհակվեց բոլոր սրտով, այլ ինքնահավան դարձավ, պարծենալով միշտ գինարբուրների ժամանակ և վարձակների երգերի մեջ»: Այս կտորը կարելի չէ և այնպես հասկանալ,— շարունակում է Մ. Աբեղյանը,— թե Արշակն արհամարհելով և հումեացոց կայսրին և պարսից թագավորին՝ «պարծենում էր գինարբուրներով և վարձակների երգերով»: Հարկավ նա իր քաջությամբ կարող էր պարծենալ, բայց ոչ երբեք՝ գինարբուրներով և վարձակների երգերով: «Արդ, «ի գինարբուս» հասկանալով՝ «գինարբուրի», «գինեխումի ժամանակ», պետք է ջնջել վերևում դրված հատվածի մեջ միջակետը «վարձակաց» բառից հետո և ստորակետ դնել «գինարբուս» բառից հետո՝ իսկ կետադրության այդպիսի ուղղումով այդ հատվածն ստանում է մի կարևոր նշանակություն. դրանից իմանում ենք «Ինքնահավաճ դարձած Արշակը պարծենկոտություն էր անում գինարբուրների ժամանակ, և վարձակների երգերի մեջ նա քաջ և արի էր երևում Արիլլեսից ավելի, բայց իր գործերով նմանում էր կաղ և սրազլու թերսիտին»¹: Այդ նշանակում է, որ գուսանները Արշակի վրա այնպիսի երգեր են հորինել, որոնց մեջ թագավորը գովաբանվել է փրբե քաջ և արի մարդ: Վերոհիշյալ երկու մեջբերումներից միաժամանակ երևում է, որ ինչպես ցցուց և պարուց, այնպես էլ գինարբուրի և վարձակների երգերում յուրա-

¹ Մ. Աբեղյան, Վիպական երգեր, էջ 52:

տեսակ արտացոլում են դուրս անցյալի պատմական-քաղաքական իրադարձությունները¹, — մի հանգամանք, որ խոսում է մեր հին գուսանական երգերի հասարակական և սոցիալ-պատմական նշանակության մասին:

Հին անգիր գրույցների պատմության վերաբերյալ ուշագրավ վիճառություններ կան նաև Հայկի ապստամբության նկարագրությանը նվիրված գլխում: Բայց հայտնի է, որ այդ բաժնի նյութերը խորենացին ոչ թե բանավոր աղբյուրներից, այլ Մար-Աբաս Կասինայից է վերցրել: Դարձյալ սխալ թարգմանելով կամ որ նույնն է՝ սխալ ըմբռնելով, որոշ բանասերներ (Մ. Էմին, Գ. Խալաթյանց, Գ. Տեր-Մկրտչյան) կարծի են, թե Պատմահայրը ապստամբության նկարագրությունը շարագրելիս, օգտվել է Հայկի մասին եղած ժողովրդական գրույցներից՝ իրրեւ այդ բանի ապացույց վկայաբերելով խորենացու՝ «Այս արգարացուցանէ դանդիր հին ստացեալ գրույցս» և «Այդարացուցանէ և այս պատցեալ գրույցս անդիրս» արտահայտությունները: Բայց ինչպես ցույց է տվել Մ. Արեղյանը, Պատմահայր այդ երկու աղբյուրներ վերաբերում է ո՛չ թե Հայկին, այլ նախորդ գլուխներում հիշատակված Ոլոմպիոդորոսի գրույցներին, որոնք, իհարկե, ոչ մի առնչություն չունեն Հայկի առասպելի հետ: Հայկի առասպելի կապակցությամբ կարեւորը ո՛չ այնքան այդ գրույցների, որքա՛ն դարձյալ մար-աբասյան աղբյուրի խնդիրն է: Նվ չնայած այդ աղբյուրի արժանահավատության վերաբերյալ Ա. Գարազաշյանի որոշ ծանրակշիռ

¹ «Հայկագանց պատմությունը, — գրում է Ստ. Պալասանյանը, — ըստ մեծի մասին ժողովրդական երգերից հանված ու աղգային ավանդությունների վրա հյուսված է» (ՏԷՍ Ստ. Պալասանյան, Պատմութիւն հայոց գրականութեան, Թիֆլիս, 1865, էջ 102): Ու թեև դժվար չէ այս կարծիքի մեջ Մ. Էմինի և Ֆեթիկի նույն խնդրի շուրջ ունեցած տեսակետի այն որոշ հետքերը տեսնել, որոնց ծայրահեղ լինելը ցույց տրվեց դեռևս Մ. Արեղյանի կողմից, բայց կասկածից վեր է, որ մեր հին երգերի ու առասպելների մեջ արտացոլվել է հայոց նախնական պատմությունը: Այդ խմատով էլ անշուշտ չէր սխալվում Գ. Զարրհանալյանը, երբ գրում էր. «Բանաստեղծական քնարը այլևայլ ձայններ տնի, սակայն մեր աղգի մեջ երևացած կամ ինչուսան առ մեզ ավանդված երգոց հասակոտոր պարզապես պատմական երգեր են» (ՏԷՍ Գ. Զարրհանալյան, Հայկական հին գրություն պատմություն, Վենետիկ, 1807, էջ 141):

դիտողություններ մինչև օրս էլ մնում են անառարկելի, այնուհանդերձ, մար-աբասյան աղբյուրը ֆիկցիա չէ: Հայկի առասպելն ամբողջապես քաղված է Մար-Աբասից և այդ աղբյուրի վկայություններն էլ փաստորեն դալիս են ճշտելու նախորդ գրույցները և ոչ թե հակառակը, այսինքն՝ որ Խորենացին ժողովրդի մեջ եղած այդ անդիր գրույցներով է հաստատում Հայկի ապստամբությունը՝ ըստ Մար-Աբասի, մի բան, որ (իր հերթին) իհարկե բացառված չէ: «Կնշանակե, — գրում է Մ. Աբեղյանը, — վերևում Խորենացին պատմել է անդիր հին գրույցներ (Ոլոմպիոդորոսի գրույցները՝ Ծ. Գ.), որոնց հիշատակում սուտ լինելը պատմադրի համար՝ այդ գրույցների մասին գրելիս հայտնի չէ եղել, և այժմ Մար-Աբասի պատմությամբ ճշտում է այդ վերևում հիշած գրույցները, և ոչ թե Մար-Աբասի պատմության համար վկայություն է բերում անդիր հին գրույցներ, ինչպես հեղաշրջած կամ հեղաթյուրած հասկանում են»¹: Այսպիսով, «Յաղագս ապստամբութեանն Հայկաց» գրվածում եղած վերոհիշյալ երկու հիշատակությունները՝ հին անդիր գրույցների վերաբերյալ, ոչ մի կապ չունեն Հայկի առասպելի հետ և վերաբերում են նախորդ գրույցներում եղած այն գրույցներին, որոնց հավաստիության վերաբերյալ Խորենացին «այն ժամանակ», երկմտել է, ասելով՝ «Եւ այսորիկ գրույցք սուտ և կամ արգարե լիալք, մեզ չէ ինչ փոյթ»: Իսկ հիմա (այսինքն՝ Հայկի ապստամբության պատմությունն անելիս), երբ կրկին խոսք է բացվում նույն Կորզվաց աշխարհի կամ Աբարադի մասին, դեպի ուր, ըստ Ոլոմպիոդորոսի գրույցների, նավարկել է Քսիսութրիան (Նոյը), և որտեղ ապրելիս են եղել սակավաթիվ մարդիկ առաջուց ցրվածներից՝ մինչև Հայկի որդիների այնտեղ բնակություն հաստատելը, Պատմահայրը փաստերի զուգադիպումից օգտվելով և մար-աբասյան մատյանի տվյալներով, պարզապես հավաստում է նախորդ գլխում հիշատակված գրույցների իսկությունը: Մեզ համար կարևորն էլ հենց այդ հին անդիր գրույցների վավերականությունը մար-աբասյան աղբյուրներով ճշգրտելու հանդամանքն է: Այն,

1 Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները, էջ 180:

որ մար-աբասյան աղբյուրն այսպիսով ո՞չ միայն չի հերքում Պատմահոր տեղեկությունները՝ հին անդիր զրույցների գոյության վերաբերյալ, այլ քնդհակառակը, հաստատում է:

Ուրեմն, այդ զրույցների՝ Հայկի առասպելի հետ չառնչվելով՝ օգտին խոսում է ո՞չ այնքան նրանց գոյությունն առհասարակ ժխտելու, որքան նրանց երբեմնի, բայց աներկբա գոյություն ունեցած լինելու հանգամանքը: Այդքանով էլ հենց մար-աբասյան աղբյուրն ինքնին կարող է մեր հին անդիր զրույցների գոյության ապացույց ծառայել: Խորենացու պատմությունն էլ, իհարկե, իր հերթին (որքան էլ զարմանալի թվա) հոգ է տալիս մար-աբասյան աղբյուրների վավերականությունը մեր երկրի հին առասպելների միջոցով ճշգրտելու: Եթե, օրինակ, Հայկի ապստամբության վերոհիշյալ նկարագրության մեջ բաղմահմուտ ասորին էր հավաստում մեր հին զրույցների խսկությունը, ապա Շամիրամին վերաբերող հատվածի մեջ՝ քնդհակառակը, մեր երկրի հին առասպելներն են զալիս հաստատելու քաղցեական մատյանի վավերականությունը՝ «Իսկ առ այսօրիք և աշխարհիս մերոյ առասպելը զբաղմահմուտ Ասորին արդարացուցանեն» (Ա—ԺԸ): Եվ հենց փոխադարձ ու խաչաբեկ այս հավաստիացումներն էլ, դիտական ծանրակշռության հետ միաժամանակ, վավերականության որոշակի դրոշմ և արժանահավատություն են հաղորդում Պատմահոր երկասիրությանը: Պետք չէ անշուշտ անտես անել նաև Հայկի առասպելի մեջ եղած ժողովրդական աստվածը, որով, իր հերթին, և ինչ-որ չափով պատճառաբանվում է ինչպես Աստվածաշնչի մեջ Օրիոն համաստեղությունը Հայկի անունով կոչելը, այնպես էլ Ագաթանգեղոսի՝ «Առեալ կայազօրն (Տրդատ) Հայկաբար գով արձանան» արտահայտությունը: Եվ, վերջապես, միթե Հայկի ու Բելի առասպելի մասին եղած ժողովրդական հին զրույցների գոյություն ունեցած լինելու ապացույց չի կարող ծառայել նաև մինչև օրս առանձին ուշադրության չարժանացած Պատմահոր մի վկայությունը ասորական Նինոս թագավորի մասին, որը զրույցներից լսած լինելով («ի զրուցած ուսեալ») Բելի կռիվների մասին, մտածում էր վրեժխնդիր լինել Հայկից՝ ոչնչացնելով նրա ողջ սերունդը: Ուրեմն, պատմվելիս

են եղել ինչ-որ զրույցներ (դժվար է ասել, իհարկե, ժողովրդի բերանում, թե Մար-Աբասի մատչանից քաղված), որոնցից Նինոսը տեղեկացել է իր նախորդի (Բելի) մզած կռիվների մասին, և որից նա այժմ մաղձուած՝ «չիշատակ քինու զնախնույն իւրոյ զԲելայ անէր ի մտի» (Ա.—ԺԳ): Թեև պակաս հավանական չէ, նաև Մար-Աբասի, որպէս մատենադրի, ժողովրդական ստեղծագործութիւնից (ներկա գեպքում՝ զրույցներից) օգտվելու հանգամանք:

Պատմահոսք մի այլ ցուցումի համաձայն, մար-աբասյան աղբյուրների հիմքում, ժողովրդական ստեղծագործութիւն հետ միասին բնկած պէտք է լինի նաև զուսանական երգը: «Բայց թէպէտ և ոչ ի բուն մատենան,— զրում է խորհեցին,— սակայն սրպէս Մար-Աբաս Կատինայ պատմէ՝ ի փոքունց ոմանց և յաննշանից արանց ի զուսանականէն զբտանի ժողովեալ ի դիւանի արքունեաց» (Ա.—ԺԴ): Սխալ քմբունելով ներկա հատվածի իմաստը, Ա. Գարագաշյանն ու Գ. Խալաթյանցը կարծել են, թե խոսքն այստեղ փոքր և աննշան մարդկանց ձեռքով հավաքած և արքունի գիւմն (Նինվէի) պահ տված երգերի մասին է: «Ի բանից աստի խորհնացոյն կը հետեի ուրեմն,— զրում է Ա. Գարագաշյանը,— թե Հայկազանց կոչուած պատմութիւնն ի Հայկայ մինչև ցԱբամ, ոչ թե ի ժամանակակից մարդոց զրումս ստոյգ պատմութիւն է՝ այլ ետ Նինոսի աննշան մարդոց ձեռք անուն և ժամանակն անյայտ երգերէ հաւաքուած զրոյցք»¹: Ու զարմանում է. «Թէ ի՞նչպէս զուսանական երգերէ աշտպիսի երկայն և մանր պատմութիւն մը կրցաւ հաւաքուիլ, և փոքր և աննշան մարդոց ձեռամբ երգերէ հանուած հաւաքածոյ մը մոծաւ ի դիւան արքունի»²: Եւ Պատմահոսքը վկայում է, որ ասորեստանցիք մի առանձին հաճութեամբ չէ որ կձեռնարկէին օտար աղգերի պատմութիւնն ու ավանդութիւնների դրամանը՝ «Մանաւանդ զի և ոչ պարծանք ինչ նոցա և ոչ բարդաւաճանք՝ օտար աղգաց քաջութիւն և զործք արութեան» (Ա.—ԺԴ):

Ա. Գարագաշյանը ևս սխալ է թարգմանել խորհնացու

1 Ա. Կարագաշյան, Քննական պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1895, էջ 153:

2 Նույն տեղում:

վերոհիշյալ հատվածը, որով և տեղիք է տվել մի շարք թյուր
ըմբռնումներին:

Մ. Աբեղյանը, որ մանրամասն կանգ է առնում Խորենացու
այդ հատվածի թարգմանության վրա ևս, ոչ միայն Գարա-
ղաշյանի այդ սխալն է ցույց տալիս, այլև գտնում է, որ Մար-
Աբասի մոտ նինոսից առաջ և նինոսի ժամանակ եղած հայոց
պատմությունն իրոք կարող էր գուսանականից քաղված լինել:
Նվ նա այդպես կարծում է Պատմահոս վերոհիշյալ հատվածի
թարգմանության մեջ հետևյալ ճշտումը մտցնելով: Նա կար-
ծում է, որ «ի փոքրոնց ոմանց և յաննշանից արանց ի գուսա-
նականէն ալս գտանի ժողովեալ ի դիւանի արքունեաց» պետք
է թարգմանել ոչ թե փոքր և աննշան մարդկանցից, նոցա
բերանից, եր է՝ գուսանականից են ժողովված այդ պատմու-
թյունները, այլ գուսաններն իրենք են «փոքր և աննշան մարդի-
կը», որոնց հրգիւրից ժողովված են այդ պատմությունները:
Նման «ի բանից արանց իմաստնոց» (Ա—ԺԹ), որի ճիշտ
թարգմանությունն է՝ «իմաստուն և այս հարցերում լավա-
տեղյակ անձերից»¹: Այս կերպ Խորենացու հատվածը մեզ
համար մի նոր և շափաղանց կարևոր նշանակություն է ձեռք
բերում: Դուրս է գալիս, որ Մար-Աբաս Կառինան իր պատմու-
թյան որոշ գրվազների նյութը քաղել է գուսաններից՝ այդ
աննշան ու փոքր մարդկանցից, և ոչ թե խոսքը գուսանների
աննշան կամ փոքր մարդ լինելու մասին է:

Ուրեմն, մեղանում գոյություն են ունեցել այդ գուսան-
ներն ու գուսանական երգերը, որոնցից օգտվել կամ նյութեր
են փոխ առել ժամանակի մատենագիրները: Հին գուսանա-
կան երգերի գոյություն ունեցած լինելու մի այլ տվելի տկնա-
ռու փաստ, քան սա՝ դժվար է գտնել, թեև այդ բանի պակաս
ապացույց չեն ինչպես՝ «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» «գողթան
հրգչաց մեկ պատառիկը» (Գ. Զարբհանալյան), որ մեջ է բե-
րում Պատմահայրը՝ Շամիրամի մահվան հանգամանքները մեր
հին առասպելների օղնությունը ճշգրտելու խնդրի վրա խոսելիս

¹ Տե՛ս Մովսես Խորենացի, Պատմություն հայոց, Երևան, 1961, էջ 117:

(Ա.—ԺԸ), այնպես էլ վաշիշակալմ և թիկնավետ Երվանդյան Տիգրանի պատմությունն անելիս փանդիռներով երգող ծերերին կրկին անգրագամնալը:

Իր պատմության մյուս գլուխներում ևս կան պատմական հեղելությունները վիպասանների երգերով հավաստելու օրինակներ (գիրք Բ, գլուխ ԽԸ, ԽԹ): Սակայն արդեն «Հայոց պատմության» մեջ առավելաբար վիպա-գուսանական երգերի նմուշների ենք հանդիպում, քան նրանց գոյությունն հաստատող հավանական վկայությունների: Այդ կարգի հիշատակություններն են, որ կոչում ենք իրողությունն հավաստող «ստույգ վկայություններ»:

Ամենից ավելի «արժեքավոր են», սակայն, այսպես կոչված՝ «անձնապես ստուգված» վկայությունները, երբ Պատմահայրը անձամբ կամ ուրիշներից հավաստի տեղեկանալով, խոսում է այս կամ այն խնդրի շուրջ: Մեր հին հեթանոսական երգերի գոյության վերաբերյալ Պատմահայրը մեկից ավելի՝ այդպիսի վկայություններ ունի:

Փանդիռների նվագակցությամբ երգող Արամյան աղյի ծերունիների, Արտաշեսի ու Սաթենիկի ամուսնության ու հարսանիքի պատումների հավանականութունը նախ և առաջ հենց այդ անձնական հավաստիացումներով է պայմանավորված: Խորենացու այդ կարգի վկայություններից ամենից ավելի բացահայտը, այդ պատճառով և ամենից ավելի արժեքավորն, անշուշտ, Վահագնի ծննդյան վիպերգին հաջորդող նշանավոր տողն է. «Զայս երգելով ոմանց փանդումք, լուսը իսկ տիանջօք մերովք» (Ա.—ԼԱ): Եթե ուրիշ որեւէ վկայություն էլ չլինի, Պատմահոր այս միակ տողը բավական էր ցույց տալու, որ մենք անցյալում իրոք ունեցել ենք բանավոր սյուզիա:

Արտաշատ քաղաքի շինությանը նվիրված գլխում (Բ.—ԽԹ) Պատմահոր մի վկայությունից իմանում ենք, որ դողթան երգիչները վիպական երգեր են հորինել Արտաշեսի ու Սաթենիկի վրա. «Արտաշիսի վերջնոյ գործք՝ բազում ինչ յայտնի են քեզ ի վիպասանացն, որ պատմին ի Գողթան. շինել զքաղաքն, և խնամութիւն ընդ Ալանք և ծնունդք զար-

միշտ, և իբր տրվանք Սաթինկան ընդ վիշապաղունսն՝ առասպելաբար, այսինքն ընդ զարմա Աթդահակայ, որ ունին զամենայն զառ ստորոտովն Մասեաց. մարտ ընդ նոսա և քայրաշումն յիշխանութենէն, և սպանումն նոցա և հրկիզութիւն շինուածոցն, և նախանձ որդւոցն Արտաշիսի և զրդուութիւն ընդ միմեանս ի ձեռն կանանցն: Այս ամենայն, որպէս ասուցար, յայտնի են ընդ յերգս վիպասանացն, քայց յիշատեկեցութիւն և մեք կարճաբոյր, և զայլաբանութիւնն «Ճմարտեցութիւն» (Բ—ԽԲ): Պարզ է ուրեմն, թէ ի՞նչ է եղել այդ վիպասանություն կոչվածը, որից նա մտադիր է մի քանիսը կարճաբան մեք բերել իր պատմութեան մեջ: Դուրս է դալիս, որ վիպական երգերի մի ամբողջ շարք կամ մի ամբողջական վիպասանություն է եղել Արտաշատ քաղաքի հիմնադրման, Արտաշեսի և Սաթինիկի ամուսնութեան, վերջիններիս ժառանգների ու ներանց միջեւ ծագած երկպառակութեանների վերաբերյալ¹: Եվ այն մեջբերումները, որ հետագայում կատարում է Քերթոզահայրն այդ երգերից՝ ավելի վաղ ժամանակներից եկող վիպասանութեան հատակտորներն են կամ կարճաբան, ուղղակի մեջբերումներով և կամ անուղղակի վերապատումներով: Գուցե և այդ կարճաբան և ուղղակի մեջբերումներից են ընդհանուրի կողմից իբրեւ երգ ճանաչված այն շափածո պատառիկները, որ Պատմահայրն իբրեւ այդպիսիք հիշատակել է իր երկասիրութեան մեջ: Դրանք են՝ Արգավանի, Արտավազդի և Սաթինիկի հետ կապված զրվագները, Արտաշեսին ուղղված Սաթինիկի զովերգը, վերջինիս առեւանգման և Արտաշեսի հետ

¹ Այդ են նկատի առնել մեր որոշ բանասերներ՝ հայ հին վիպասանութեանը Շահ-Նամեի նման մի ամբողջական դործ (էպոս) համարելու «Մ. էմինը և Մ. Արեղյանը, — նկատում է Ն. Մկիտիսիկին, — երևում են պատմական դպրոցի պաշտպանած կոնցեպցիայից, որպիսին կպոսք զգալիորեն մոտեցնում է տարեգրութեանը և ժամանակագրութեանը: Կասկած չի կարող լինել, որ Մ. Խորենացին լայնորեն օգտագործել է հնագույն ժամանակագրութեաններն ու պատմական ավանդութեանները: Բայց պատմական ավանդութեանները դեռևս ժողովրդական կպոս չեն, թեև նրանք նույնպես օգտագործում են էպիկական երանգներ և սյուժետավոր հիմք դառնում ժողովրդաէպիկական հուշարձանների» (տե՛ս Ե. Մ. Мелетинский, Пронсхождение героического эпоса. М., 1963, էջ 164).

ամուսնանալու նկարագիրը, Արտավազդին վերաբերող չափաձու պատահիկները և այլն: Պատահիկներ ենք կոչում՝ աշխի տուօջ ունենալով ոչ միայն նրանց ծավալի ակնհայտ փոքրությունն ու երգին անհրաժեշտ որոշակի ձև ու բովանդակություն չունենալը, այլև Պատմահոր հեռեկալ բացահայտ ցուցումը. «չիշատակեսցուք և մեր կարճառօտիք», «բայց պարտ է և մեզ զոմանց անդիր հին զրույցս... թէպէտ և յոյժ սակաւութ՝ երկրորդիկ» և այլն: Իսկ այդ նա արել է թերևս ոչ միշտ հավատաածելով երգերի նկատմամբ և կամ, որ սլակաս կարևոր չէ՝ կրոնա-քաղաքական նկատառումներով: Հայտնի է, որ Խորենացուց առաջ ստեղծագործող մեր պատմիչները (Ագաթանգեղոս, Եղիշե, Փավստոս), համենայնդեպս, նույնքան կարևորություն չափին մեր հին երգերի ու առասպելների նշանակությունը՝ ազդի պատմությունն ստեղծելու գործում: Քրիստոնյա լինելով, նրանք իրենց երկրում չէին կարող տեղ տալ հեթանոսական երգերին ու զրույցներին: Խորենացին նույնպես քրիստոնյա էր, բայց նա իր մտավոր զարգացմամբ և մանավանդ հայրենի պատմությունն ստեղծելու շահագրգռվածությամբ բարձր գտնվեց իր նախորդներից: Նա զարձավ ամբողջ Արևելքի ամենահնագույն «գրույցապատումը»... Ֆիրդուսուց մի քանի դար էլ առաջ (Ֆելթեր)¹: Մեր հին երգերը նա օգտագործում էր իբրև սկզբնաղբյուր, բայց միշտ մի սրբափա և շրջահայտյ վերապահությամբ: Առասպելական կամ անհավատալի թվացող դիպվածները նա ամեն կերպ ջանում էր ճշգրտված և ստույգ ներկայացնել: Այսպես, օրինակ, հիշելով հաղթանդամ Տորքի մասին եղած գրույցները և այն համեմատելով պարսիկների շրջանում Ռոստոմ Սադճիկի վրա հորինված առասպելների հետ, որի մասին ասում են, թե հարյուր քսան փղի ուժ է ունեցել, Պատմահայրը ոչ միայն անհավատալի, այլև պարզապես սուտ է համարում: «Քանզի կարի իմն անյարմար թուէին և նմա երգ բանից վասն ուժեղութեանն և սրտեայ լինելոյն», — ու ավելացնում է. «Բալց եթէ կամիս, ստեմ և ես յաղագս նորա անյաջ և փցուն, որպէս պարսիկք

¹ Հայկ. աշխ., Վիեննա, 1895, էջ 119:

վասն Ռոստոմայ Սագճկի հարկւր և քսան փղոց ոյժ ասեն ունել» (Բ—Ը): Այդպէս էլ՝ Արտաշէս-Սաթենիկ ցիլլի այն երգերը, որոնք առասպելական բնավորութիւն շունեն, հիշատակվում են՝ «ասաց», «ասում է» սովորական բառերով (օրինակ, Արտաշէսին ուղղված Սաթենիկի և նրա հոր՝ Ալանաց թագավորի խոսքերը), բայց երբ Պատմահայրը արտասովոր կամ անհասկատալի թվացող բաների մասին է պատմում (ինչպիսիք են, ասենք, Սաթենիկի առեանգման և հարսանյաց հանդեսի նկարագրութիւնը), անմիջապէս կցում է. «Ձայս տեղի առասպելաբանելով վիպասանքն յերգելն իւրեանց ասեն», կամ՝ «Դոյնպէս զհարսանեաց առասպելեալ երգեն, այսպէս ասելով» և այլն: Այլ կերպ ասած, Պատմահայրն ամեն բան սնում էր, որ իր շարագրանքը բացառիկ արժանահամարութիւն ձևեր բերի: «Յարմարեալ զամենայն կարգեցից քեզ ի դիրս յայսոսիկ զազգիս մերոյ զաւագագոյն զարս և զնախնիս, և որ ինչ վասն սոցա զրոյցք և իրակութիւնք իւրաքանչիւր, ոչ ինչ կամամտածական և ոչինչ անպատշաճ ի սմա յարմարելով բան, այլ որ ինչ ի գրոց. իսկ ըստ նմանեաց ապա և որ ինչ ի բանից արանց իմաստնոց և յայսոսիկ քաջախոհաց յորոց մեր արգարապէս ջանացար հաւաքել զհնազրութիւնս» (Ա.—ԺԲ):

Յավով պետք է նկատել, որ խորենացիին ևս մեր հին երգերի ոչ թէ ամբողջական տեքստերն, այլ նրանց մի քանի հատակտորներն է հիշատակում ո՛վ գիտե որչափ խմբագրած ու հարմարեցրած իր նպատակներին ու աշխարհայեցութեանը¹: Բոլոր գեպքերում, եթէ մեր դատողութիւններն ու եզրակացութիւններն ակունքը Պատմահոր վկայութիւններն են, ապա սրանց պատմական արժեքը՝ նրա երկասիրութեան արժանահամարութեան մեջ²:

¹ Մեր խնդիրն է պարզել նախ և առաջ այդ հատակտորների տեսակային հատկանիշները, եթէ դրանք երգեր են կամ երգի պատառիկներ, ապա նրանց անաղարտութեան չափն ու պատմականութեան հանգամանքը, որից հետո միայն կարող է խոսք լինել նրանցում արտահայտված գաղափարների, նրանց գեղարվեստական առանձնահատկութիւնների մասին:

² Ինչպէս հայտնի է, խորենացու աշխատութեան ձեռագիրը չի պահպանվել: Այժմ հինգ տասնյակի հասնող այն ձեռագրերը, որոնցից կազմվել է

Արտաշես-Սաթևիկ-Արտավազ շարքի երգերի մասին խոսելուց առաջ վատ չի լինի փոքր-ինչ կանգ առնել՝ հավանաբար ավելի վաղ ժամանակներից եկող և առասպելական Շամիրամի անվան հետ կապված նշանավոր «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» երգ-պատառիկի վրա¹։ Բավական խորհրդածույթյունների տեղիք է տվել այս մեն միակ տողը։ Որովհետև, եթե դա նույնիսկ Շամիրամի վերաբերյալ պատմվող սուսպեկների շարքում էլ չլիներ, որը հենց նրան երգ գարձնող մի կովան է, միևնույն է, արտահայտությունն այդ ձևը՝ «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» արդեն իսկ խոսում է նրա քնարական ստեղծագործություն լինելու մասին։ Թվում է անգամ, որ Շամիրամի մահվան, հետիոտն վախճելու, ծաղավելու, սուսերավորների մոտենալիս հուռույթները ծովը նետելու գովազները, որոնց մասին հիշատակում է Խորենացին՝ կամ այդ միևնույն երգի առանձին մասերն են (թեքև տները) և կամ Շամիրամի մասին եղած ամբողջական մի ստեղծագործության (պսևմ, վեպ, սաք) հատվածները²։ Բնութ գեպելերում, աներեքայիլի պետք է համարել Շամիրամի վերաբերյալ երգի գոյությունը՝ «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» արտահայտությունն էլ զիտելով կամ այդ երգի տների կրկնակ-

Պատմաբան զբոսի համահավաք տեքստը, տարբեր գրքերից մնացած զրչագրեր են, ուր այս երգերն ու չափածո պատառիկները բերված են արձակ տեքստերով։ Այդ երգերի ու պատառիկների չափածո լինելը վաղուց է գիտվել (Ղ. Ալիշան, Մ. Էմին, Հ. Գաթրճյան), բայց մինչև վերջերս էլ (գոնև զրաբար բոլոր հրատարակությունների մեջ) զրանք ներկայացվել են արձակ՝ ինչպես ձևագրերում։ Այդ երգերին նվիրված ուսումնասիրությունների մեջ է, ինչպես նաև Խորենացու աշխատության աշխարհարար հրատարակություններում, որ նրանք տրված են չափածո։

¹ Եդ. կո. Գուբյանն այն կոչում էր «երգախառն զրույց», իսկ «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» բառերը գիտում որպես այդ սուսպեկից մնացած փրչրանքներ (տե՛ս նրա՝ Պատմություն հայ մատենագրության, Երուսաղեմ, 1933, էջ 258)։

² «Սխրագործութեանց Շամիրամայ՝ ի Հայս գործելոց, պարտ էր մտանել լերդս վիպասանաց. քանզի վերահիշեալ պատմութիւնն թէև Զերթոյտհայրն յառաջարկեալ ասէ ի զիրս Մար-Արասայ ի բաղդակաւ մատենից, սակայն ըստ մերումս կարծեաց՝ չեն անխառն ի հայ զրուցաց և աւանդութեանց... և պատեհազմն նորա ընդդէմ Արայի։ Այդ ամենայն յերգոց վիպա-

վերջնատուղը և կամ (որ սովելի հավանական է) նրա թեւաւոր արտահայտութիւններից մեկը¹:

Դանք սակայն Արտաշէս-Սաթենիկ-Արտավազդ-Աժդա-հակ վիպական ցիլլին, այսինքն՝ Արտաշէսի վեպին և վիշապանց առատուկին: Պատմահայրն այդ անցքերին անդրադարձել է իր աշխատության առաջին և երկրորդ գլուխներում՝ չորս տարբեր առիթներով: Առաջին երեքում (Ա.—Լ, Բ.—ԻԲ և Կ) նա տալիս է վիպաառատուկական այդ անցքերի մոտավոր պատմութիւնը՝ համապատասխան երգերով, իսկ վերջինում (Բ.—ՄԱ) նա ջանում է ճշմարտել, այսինքն՝ պատմական կերպարանք տալ դրանց²: Մ. Արեւելյանը՝ աշանների հարձակման և Արտաշէսի ամուսնութեան դրվագը երբեմն անջատում է ընդհանուր շղթայից և բուն վիպասանքն էլ երկիւնդկում երկու տարբեր, այսպէս կոչված՝ պատմակենցաղական և առասպելական մոտերի:

Վիպասանքի կենտրոնում գտնվում է Արտաշէս թագաւորը: Բայց հետաքրքիր է, թե ո՞ր Արտաշէսը՝ Արտաշէս Ա՞-ն, Արտաշէս Բ՞-ն (33—20, նախկինի թուր), թե՞ Արտաշէս Գ-ն

տանաղ քաղեալ երեւի ու մոծեալ ի քաղցեաղի մատենն, ուստի հանեալ է Մար-Աբասայ զպատմութիւն Հայոց» (Մ. Էմին, Վէպը հնոյն Հայաստանի, էջ 77—80):

1 Եվ թեև փաստորեն մենք այստեղ դործ ունենք առասպելի հետ («Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ»), որպիսի հանդամանքը ինքնին՝ զրկում է մեզ այդ երգերի մասին խոսելու, որպէս այդպիսին, բայց ներկա դեպքում կարեւորը ոչ անքան դա է, որքան առասպելի ու երգի աղերսակցութիւնը, որն իր հերթին և ինչ-որ չափով կարծես նպաստում է նրանում եղած պատմական ռեալիստիկայի բացահայտմանը: Եվ այդ իմաստով արդյո՞ք ճիշտ չի լինի Շամիրամի անվամբ մեզ հասած այդ երգ-պատառիկի մէջ փնտրել երկու հարեան՝ հայ և տտորական ժողովուրդների զխով անցած պատմական որոշ իրադարձութիւնների արձագանքը: Այստեղից էլ թերևս հնաբաւոյր լինի դադափար կաղմկալայդ երգի ստեղծման մոտավոր ժամանակների մասին:

2 Վ. Աբաևի և Գ. Դուլմեդիլի ջանքերը ցույց տալու Արտաշէս-Սաթենիկ վիպական հատվածի կապը աշանական հնագոյն էպոսի (нартский) հետ, որ ինչ-որ չափով ընդունում է և Ի. Տրեսկովը «В них возможны и некоторые соизвучия», այնպէս էլ չժառանցին իրենց նպատակին, որովհետեւ, ինչպէս ճիշտ է նկատում Ե. Մելեխինսկին, հայկական պատումի որոշ նմանութիւնը աշանական էպոսի հետ՝ այդ թվում և Սաթենիկի-Սաթանի անվան գրեթե համընկնումը նվազ փաստարկ է նման մի կապ ցույց տալու համար:

(18—34թթ.): Բանասերները հակված են կարծելու, որ Արտաշես անունը վիպասանքում համադրական է, այսինքն, որ վիպասանները երեք Արտաշեսների արարքները օրինականացրել են նրանցից ամենանվիրական մեկի մեջ՝ սրան վերագրելով մնացյալների անվան հետ կապված գործերը և: Ավելին, Արեղյանն անգամ ցույց տվեց, որ հավանաբար պատմական դեպքերի համեմատությամբ, Արտաշեսի վեպն իր մեջ է առել նաև Տրդատ Ա-ի որոշ արարքները¹ և, որովհետեւ «...Տրդատ Ա-ի գործերը ևս երևում են վեպի մեջ, կնշանակե նորա ժամանակի արարքները ևս իրենց ազդեցությունն առիկ են ժողովրդի վրա և նորա պատմությունը ևս որեւէ հանգույցով միացել է արդեն պատրաստի ժողովրդական վեպին, կերպարանափոխելով և ընդարձակելով այն»²: Ուստի և, հանձին Արտաշես-Սաթենիկ-Արտավազդ-Աժդահակ վիպական ցիկլի, մենք գործ ունենք պատմա-առասպելական մի տարի հետ, ուր ժողովրդական ստեղծագործության համար ներկելի մի «թողտըվությամբ» և քմահաճ անախրոնիզմով կարող էին և իրականում փոխակերպվել են պատմական դեմքերն ու դեպքերը:

Արդ, տեսնենք, թե ի՞նչ տարրերից ու «միջադեպերից» է բաղկացած վիպասանքը:

...Մատիսի վրա բնակվում են վիշապները, որանց գլխավորն է Արգավանը: Վերջինս մի անգամ իր մոտ ճաշի է հրավիրում հայոց թագավորին և ճաշի ժամանակ փորձում է գավել նրան, բայց ապարդյուն: Արտաշեսի որդին՝ քաջ Արտավազդը, Արտաշատի շինությունից հետո էլ իր համար մի հարմար բնակավայր չգտնելով, բնությունը դրավում է Նրաթիսի հյուսիսային կողմերում գտնվող վիշապների բերդն ու կալվածքները: Շարուքի դաշտում «ի մեջ մարաց», նա շինում է Մարախեբուրը: Արտավազդի մայրը՝ Սաթենիկը, տեսնում է Արգավան վիշապին՝ ցանկանալով նրա բարձերից ունենալ հմայքի բույսեր (արտախուր խավարտ և խավարածի փունջ): Վիշապները չեն

¹ Արտաշատի հիմնադրումը, Արտաշես Ա-ի և Հոռմակյան արշավանքներից հետո Տրդատ Ա-ի կողմից նրա հիմնովին վերակառուցումը, կոիվն ռ. բարեկամությունն ալանների հետ և այլն:

² Մ. Արեղյան, Հայ ժող. առասպելները..., էջ 315:

Հանգուրժում Արտավազդի արարքները և կոչում են վերջինիս դեմ: Արտավազդը հաղթում է այդ կոչում, սպանում Արգաշտին՝ իր ժառանգների հետ և զբաղում նրա ունեցվածքը:

Այս առասպելին կցված մի փոքրիկ հատված է Արտավազդի վաղիվ Մատիսում, վերջինիս տրտմանը հոր նկատմամբ և սրանից ստացած անեծքը: Առասպելների այս շարքի մեջ պետք է գնել նաև Արտաշեսի և Սաթենիկի մոռանալիքան երգախառն գլուխը, որ Խորենացին հիշատակում է որպես առասպելաբանված իրողություն: Եվ արդարև, մի՞թե ոչինչ իրական չէ հայոց Արտաշես թագավորի և Վրաստանի վրայով գեպի Կուր գետն հասած ալանական զորքի միջև տեղի ունեցած կռիվի մեջ: Այն գեպքում որտեղի՞ց են հսկանի-հանվանի այդ անուն-անգանունները՝ Արտաշես, ալաններ, Վրաստան, Կուր գետ, և ինչո՞ւ Խորենացին մեջ բերելով վրայասանների երգը, ավելացնում է՝ իրապես այսպես է եղել («Որ և ճշմարտութեամբ ունի այսպէս»): Բայց անկախ նրանից, իրական են արդյոք այս պատումները, թե մտացածին, Խորենացու ձեռքով ու նրա ժամանակ են առնվել, թե անցյալներում և ուրիշների կողմից, — ներկա գեպքում կարևորը հարցի այդ կողմը չէ: Կարևորն այն է, որ այդ երգերը եղել են անցյալում և նրանց մի մասն էլ փրկվել և հասել է մինչև մեր օրերը:

Վիպասանքի վերողբյալ բովանդակությունը քաղված է Պատմահոր գրի առած երգերից, թեև իրականում այդ երգերն իրենք են առնված բուն վիպասանքից: Խորենացին չի շարադրում, և որևէ իմաստ չէր էլ ունենա շարադրել ողջ վիպը: Նա երբեմն պարզապես վերապատմում կամ երգերի օգնությամբ ճշմարտում է իր ականջով լսած կամ ուրիշներից իմացած գեպերը: Զանազան գրավոր և բանավոր աղբյուրներից օգտվելով, որոնք կարող էին հարկավոր լինել առնչություն չունենալ միմյանց հետ, Պատմահայրը կամ նույնությամբ վերապատմում և կամ մեկնում է այդ աղբյուրի նյութերը՝ որոշ «ժամանակագրություն և աղղակցություն» ենթարկելով այն: Եվ եթե, ասենք, ներկա ցիկլի (Արտաշես-Աթղահակ) առանձին գլուխներ գիտեի՜ւ լինենք իբրև բուն առասպել: պատմվածքներ (ճյուղեր), կարծում ենք, որ նրանք իրենց հիմքում պետք է

ունենան պատմականության ինչ-որ տարր (իրական անձի, տեղանվան կամ որևէ դեպքի հետ առնչվող), և ունեն էլ: Կնշանակե, առասպելի մեջ պատմվող իրողությունների հնարավոր հավաստիությունը մենք կտրող ենք հանգել միմիայն առասպելը ներկայացնող երգերի և Պատմահոր կատարած ճշգրտումների համադրմամբ, այսինքն այն դեպքում, երբ կիմանանք, թե որքանով են այդ երգերը պատմական ճշմարտություն արտահայտում կամ Պատմահոր մեկնությունները (իրեւ իրողություն) որքանով են համապատասխանում այդ երգերին: Իսկ դա խորհնացու, իրեւ պատմադրի, ոճի մի շատ կարեւոր առանձնահատկությունն է, որը նրա երկին պատմական վավերականության արժեք է մատակարարում: Այսպես ահա, խոսելով Աժգահալի առաջին կնոջը՝ Անուշին, գերիների բազմության հետ մեծ լեռան արեւելյան կողմերում բնակեցնելու մասին, Պատմահայրն իրեւ դրա սպացույց մատնանշում է այդ վայրերում (այսինքն՝ Մասիսի արեւելյան ստորոտում — Գողթնում) պահպանված թվելյաց (գուսանական) երգերը, ուր, ինչպես կտեսնենք, շատ ավելի հետաքրքրական տեղեկություններ կան Արտաշեսի վերաբերյալ, քան խորհնացու արձակ պատումներում: Իսկ մի ուրիշ անգամ (Սաթենիկի առեանգման մասին խոսելիս) Պատմահայրն, ընդհակառակը, երգի փաստն է հավաստում հեղինակային միջամտությամբ. «Ընդ և ճշմարտութեամբ ունի այսպէս: Քանզի պատուեալ է առ Աւանս մորթ կարմիր, լայրա շատ և ոսկի բաղում տուեալ ի վարձան: առնու զտիկին օրիորդն Սաթինիկ», ու կցում է՝ «Այս է ոսկեօղ շիկափոկ պարանն»: Եւ այսպէս՝ բազմաթիւ փաստերի զուգորդումով և խաչաբեկ բաղդատությամբ հնարավոր է գծել մեր հին վիպասանքի նախնական ու մոտավոր պատկերը:

* * *

Գանք երգերին:

Դժվար չէ նախապես դրանց երկու տեսակը դիտարկել: Խոսքը նրանց մի մասի տիպային հատկանշման մասին է: Ինչ խոսք, որ ասենք Վահագնի ծննդյան վիպերգը, Արտաշեսին ուղղված Սաթենիկի գովքն ու նրանց ամուսնության հանդեսի

մասին պատմող երկտողն ունեն երգին հատուկ և երգի մասին մեր արդի հասկացություններին համապատասխանող հատկանիշներ (կոնկրետ և որոշակի բովանդակություն, չափածոյին հատուկ տաղաչափական տարրեր): Բայց չէ՞ որ դրանց մեջ այնպիսիները կան, որոնց համար կիրարկելի չեն կարող լինել կամ, համենայնդեպս, դժվար է կիրարկել վերոհիշյալ հատկանիշները: Վերցնենք հենց թեկուզ Արգավանի՝ վիշապների դահլիճում պատրաստած ճաշկերույթի և Արտավազդի կողմից Մարակերտը հիմնադրելու մասին Պատմահոր վկայությունը, որ սովորաբար դիտվում է իբրև չափածո և առանձնացվում արձակ տեքստից: Մեր կարծիքով այդ հատվածներն, իհարկե, լիարժեք չափածո չեն, թեև հնարավոր է մի ինչ-որ չափ կամ չափածոյանման մի բան նշմարել այդ՝ բոս երեսույթին ուրիշից փոխ առած, այդ պատճառով և՛ ուղղակի մեջ բերված խոսքի մեջ: Ըստ երեսույթի ենք ասում, որովհետև Պատմահոր վկայություններն այստեղ այնքան էլ հատակ չեն և կարծես իրարամերժ ծայրաթևեր ունեն: Ահա խորենացու այդ հատվածը. «Այլ և հաշ տսեն գործել Արգաւանայ՝ ի պատիւ Արտաշիսի, և խաղաւանակ լեալ նմին ի տաճարին վիշապաց: Այլ և Արտաւագդայ ոչ գտեալ, տսեն, քաշի որդույն Արտաշիսի, տեղի ապարանից՝ ի հիմնաճալն Արտաշատու. նա անց, տսէ, գնաց և շինեաց ի մէջ Մարաց զՄարակերտ, որ է ի դաշտին՝ որ անուանեալ կոշի Շարուրայ: Այլ և տենչայ, տսեն, Սարենիկ տիկին տենչանս՝ զարտախոր խաւարտ և զաից խաւարծի ի բարձիցն Արգաւանայ» (Ա—Լ): Այստեղ ընդգծված բառերն են կազմում բուն երգի տեքստը, իսկ մնացած արտահայտությունները՝ «այլ տսեն», «տսէ», «որ է ի դաշտին՝ որ անուանեալ կոշի Շարուրայ» «այլ և», «տսեն» հեղինակային միջամտություններ են և չեն առնչվում երգի բուն տեքստին: Հեղինակային միջամտություններից մեկը՝ «որ է ի դաշտին՝ որ անուանեալ կոշի Շարուրայ», լրացուցիչ բացատրություն է այն մասին, թե որտեղ է գտնվում Մարակերտը, իսկ մյուսները՝ «տսէ», «տսեն» և այլն, անորոշ հասցեազրումներ են՝ ուղղված անհայտ հեղինակների կամ աղբյուրների:

Առանձնացնելով ընդգծված հատվածները և տողատելով վաղուց սովորական դարձած մի մեթոդով, կատանանք հետևյալ «չափածո» տողերը:

Այլ ճաշ գործել Արգաւանայ՝ ի պատիւ Արտաշիսի
Եւ խարդաւանակ լեալ նմին՝ ի տաճարին վիշապաց:
Արտափայգայ ոչ գտեալ քաջի որդոյն Արտաշիսի,
Տեղի ապարանից՝ ի եիմնանալն Արտաշատու,
Նա անց գնաց և շինեաց՝ ի մեջ Մարաց՝ ՎՄարակերտ:
Տենչայ Սաթենիկ տիկին տենչանա՝
Զարտախոր խաւարտ և զտից խաւարծի
Ի բարձիցն Արգաւանայ¹:

1 Պ. Լազարըր (1827—1891) «գարտախոր»-ը կապում էր նոր պարսկերենի *zardxeu* բառի հետ, որ խոտի մի տեսակի անուն է, հաշվի չառնելով, որ «զ»-ն այստեղ նախդիր է. բուն բառն է «արտախոր» («արտախորակ»), որ վարսավոր բանջար-խոտ է նշանակում: Մոտավորապես խոտ (ծիլ) խմաստն ունի նաև «խավարտը»: «Զարտախորը» ամսկան է «խավարտ»-ի համար, իսկ կապակցութիւնը՝ «գարտախոր խավարտ» գլխիկի թե հին ատեն ժողովրդական ալլաբանական բացատրութիւն մըն է», զոր հիմա մեր հնախոսական և լեզվական միջոցները թույլ չեն տար հասկանալ: (Չ. Ն. Անդրիկյան, Դիտողութիւններ զոգրան երգերու վրա, «Քաղմակագ», 1906, № 3, էջ 106):

Խավարտ (խավարածիլ) — բրդոտ ծիլ, թափ երես ունեցող ճյուղավոր բույս է՝ նման կծկծուկին: Իմ հայրենի Ալափարսի խավածրում պահպանվել է «խաւարծը»՝ «խավարծիլ» ձևով (հավանարար ժողովրդական ստուգաբանութիւմը)՝ Քո մերը կերեր ա խավարծիլ, քե բերեր ա ոսկե ծիլ (Ուստիան Քոչարյան): Նույնն է նաև Վանի — Շատախի բարբառում:

1894 թվականին այս առթիվ մի հոդված գրեց Հ. Թումանյանը: Համաձայնելով Գ. Խալաթյանի հետ, բանաստեղծը ընդհանուր առմամբ միջոց է բացատրում Խորենացու վերահիշյալ հավածի խմաստը՝ կապելով այն ժողովրդական մտածողութիւն և ազգային որոշ սովորութիւնների ու առանձնահատկութիւնների հետ: Թումանյանական բացատրութիւնը փոքր-ինչ ներհակ է կարծես Նդ. Լազ. Դուրյանի հետևյալ դիտողութիւնը. «Ճայ բանասերներու կողմէ և այլ մեկնութիւններ արված այս տողերուն, — գրում է նա, — սրբագրութիւններ ալ առաջարկելով: — Սա միայն դիտել կտանք, թե պետք չկա անպատկառ ցանկութիւն մը ակնարկութիւնը փնտրել այս հասկնալով մեջ, վասնզի կարելի չէր, որ վիպասանը թաղուհուն անունը հայտնապես աւարով — «Տիկին Սալմենիկ» — այդպիսի խենչ միտք մը հայտնել համարձակվիր» (Ն. Դ. Դուրյան, Պատմութիւն հայ մատենագրութիւն, Երուսաղէմ, 1933, էջ 264): Ուշագրաւ է նաև Շավարշ վարդապետ Սահակյանի

Հայտնի է, որ նման մեթոդով Մ. Աբեղյանը տողատել է ամբողջ Փալատոսը: Եվ դեռ հարց է՝ խորենացու այս հատվածներն են ավելի ենթակա տողատման, թե Բուզանդի պատմության դրվագները, ուր «տողատույնը կամայական է և ոչ բնական կամ նվագային» (Ստ. Մալխասյանց): Իսկ եթե նկատի առնենք, որ արձակ խոսքն էլ ունենում է իր յուրահատուկ «չափականությունը»՝ կապված արտասանության, շնչառության, առոգանության և շատ ու շատ այլ հանգամանքների հետ, ապա պարզ կդառնա, թե ինչ սկզբունքներ են առաջնորդել մասնագետներին վերոհիշյալ հատվածները չափածո համարելու: Այնուհետև, եթե այդ տողերի գովյալնցոյ երգերի շարքում գտնվելը արդեն իսկ նրանց չափածո լինելու նշան է, ապա ինչու՞ նույն ձևով չափածո չեն կարող համարվել նաև ուրիշ հատվածներ: Պատմահայրն, օրինակ, տեղեկացնում է, որ փանդիոններով հրդող ծերունիները անցյալի մեր նշանավոր գործիչներից առանձնապես ավելի մեծարել ու գովերգել են Երվանդյան Տիգրանին: Ինչու՞ այդ դեպքում չափածո չեն կարող համարվել այն հատվածները (տողերը), որոնց մեջ մեր նախնիք փառաբանել են Տիգրանին, և որոնք (այդ տողերը) Պատմահայրը հակված էր կարծիք ու, թե Տիգրանին նվիրված

մի հոգվածը (Բացատրություն մը Տենշայր Սալինիկ հատվածի մասին, «Հանդես ամսօրեայ» 1931, № 6, էջ 334—347), ուր բանասերը մի շարք նոր և արժեքավոր բացատրություններ է տալիս հատկապես «զարտախուր», «խավարածի» և «տից» բառերի մասին: Ցույց է տրվում, օրինակ, որ «տից» Համշենի բարբառում փունջ է նշանակում՝ «տից մը վարդ», «տից մը մանուշակ»):

Առաջարկում է տողը կարգալ՝

Չարտախուր խաւարտ և փունջ խաւարծի:

«Գրական թերթի» 1969 թ. մայիսի 9 № 19-ում տպագրված Ս. Ավդալբեկյանի «Սիրո ծառը» հոդվածում ոչնչով չհիմնավորված փորձ է արվում վերոհիշյալ հատվածի նոր ընթերցանության: Քմահաճ են հայերեն բառերի, մանավանդ Արդալան հատուկ անվան թարգմանությունները պարսկերեն և արաբերեն: Հոդվածագիրն հանդես է բերել պատմական և սույն հարցի վերաբերյալ գոյություն ունեցող գրականության անտեղյակություն: (Տե՛ս այդ մասին Բ. Ուլուբաքյանի «Մեծերին ղզույշ ձեռք տվեք» խորագրով հոդվածը, «Գրական թերթ», 1969, № 22):

վիպասանությունից են բաղված¹։ Այնտեղ էլ՝ «Այլև ճաշ ասեն գործել... այլև Արտաւազդայ ոչ գտեալ ասեն... Այլև տենչայ ասեն...», այստեղ էլ՝ նույն «ասեն»-ը՝ «զորմէ ասէին ի հինսն մեր, որք փանդոամք հրգէին»։ Երկու դեպքում էլ խոսքը մեր հին գուսանական երգերի մասին է, և «ասողն» այդ երգերն են։ Առաջին դեպքում նրանք մի բան են ասում, երկրորդ դեպքում՝ մի այլ բան, որոնցից առաջինը նույնքան համապատասխանում է «ասելուն», որքան երկրորդը։ Այդ դեպքում ինչպե՞ս է, որ նույն կարգի վիպասաններից մեկը կարելի է ենթարկել տողատման, իսկ մյուսը՝ ոչ։ Եթե նույն սկզբունքներով առաջնորդվելու լինենք, ապա կարծում ենք, որ հնարավոր է Տիգրանի արտաքին և ներքին բարեմասնությունների մասին պատմող վերոհիշյալ հատվածը ևս տողատել։

Ահավասիկ.

Երեսօք գունեան և մեղուակն,

Անձեայն և քիկնաւէտն,

1 Խոսքը մեծն Տիգրանի և Աժդահակի վեպի մասին է, որի վրա մենք առանձին կանգ չենք առնում։ Զիշտ է, Տիգրանի և Աժդահակի միջադեպը իր հետաքրքրական սյուժետով և գործողությունների դրամատիկ հանգույցով վիպական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, բայց չէ որ մեր խոսքը վիպա-գուսանական երգերի և ոչ թե վիպասանության արձակ հատվածների մասին է։ Վիպական այդ ցիկլից, համենայնդեպս, ոչ մի երգ մեզ չի հասել։ Ինչ վերաբերում է Տիգրանի «գովքին», ապա պետք է ասել, որ այն ոչ ոք էլ մինչև օրս անվերապահորեն չափածո չի համարել, թեև անցյալի որոշ բանասերներ, ինչպես, օրինակ՝ Մ. Էմինը, Գ. Զարբհանալյանը և Գ. Լևոնյանը նույնպես հակված էին կարծելու, թե այդ հատվածները չափածոյի տարրեր են պարունակում։ Էմինն, օրինակ, գտնում էր, որ «գունեան», «մեղուակն», «անձեայ», «քիկնաւէտ», «առոյգարարձ», «գեղեցկոտն» բառերով «վիպասանն զարբայն սիրելի գովարանէ» (Մ. Էմին, Վէպը հնուն Հայաստանի, 1850, էջ 24)։ Առավել որոշակի այդ բանն ասում է Գ. Զարբհանալյանը, գրելով. «Այս տեսակ-տեսակ դիպուածոց վրա իրենց քնարը նուիրած են Գողթան երգիչները, որոնց բանաստեղծության համառոտությունն է, զոր խորենացին մեջ կրերն «Զայս՝ ե որ այլք այսպիսիք... և այլն» (Գ. Զարբհանալյան, Հայկական հին դպրության պատմություն, 1897, էջ 145), իսկ Գ. Լևոնյանը նույն այդ հատվածը պարզապես տողատում է (Գ. Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երեւան, 1941, էջ 36)։

Առոյգաբարձն և գեղեցկոտն,
Պարկեշտն ի կերակուրս և յըմպելիս,
Եվ ի խրախնանութիւնս օրինաւոր:

Ասպա գալիս է Պատմահոր միջանկյալ նախագասությունը՝
«զորմէ ասէին ի հինսն մեր, որք փանդամբ երգէին» և այնու-
հետեւ.

Լինել սմա և ի ցանկութիւնս մարմնոյն չափաւոր,
Սեծիմաստն և պերնաբան,

Եվ յամենայն ուր ինչ մարդկութեան պիտանի:

Եթե վերջին հատվածը՝ «Լինել սմա...» տողատման քիչ հիմք է տալիս, որովհետեւ շունի չափածոյի հանգամանք, ասպա առաջին մասը «երեսօք գունհոսն...», ինչպէս տեսնում ենք, բավական բանաստեղծական է և նույնիսկ ինչ-որ չափով «հանգավոր», մի բան, որ շունն առհասարակ այդ ցիկլի երգերը: Եւ որտեղի՞ց կարող էին լինել այդ հանգն ու չափը, երբ վերոհիշյալ երգ-պատառիկները ներկայացնում են ոչ թե մեր գուսանական իսկատիպ երգերը՝ բնորդ վիճակում, այլ ընդամենը նրանց անորոշ ու հեռավոր փշրանքները՝ «խմբադրված» Պատմահոր և գուցե նաեւ ուրիշների կողմից¹: Ավելին, թերեւս հնարավոր չլինի այս պատառիկները մեր հին երգերի անմիջական, ուղղւածի՞ց հատուկաորեն ել կոչելու (առանձին տողերի ու տների իմաստով), որովհետեւ ներկա տողերը փաստագրական արժեք ներկայացնելով, բանաստեղծական քիչ բան ունեն իրենց մեջ: Մի գեպքում վիշապների դահլիճում Արտաշեսի պատվին Արգավանի տված ճաշի մասին է խոսվում, մյուս դեպքում՝ Արտավազդի՝ Մարաստանում սարքած շինության, իսկ երրորդ դեպքում՝ Արգավանի նկատմամբ ունեցած Սաթինիկի տուփազին ցանկություններին հաղուրդ տալու Թեւե, իհարկեւ, կարեւորը ոչ թե այդ երգի արտահայտած իմաստի, այլ այդ իմաստը մարմնավորող ձևի մեջ է: Համենայնդեպս, մեզ թվում է, որ Արտաշեսի պատվին Արգավանի տված ճաշի պատմութունն անող վերոհիշյալ հատվածը ոչ թե այդ թեմայով գրված գուսանական երգի որեւէ պատառիկ-երկտողն է, այլ նրա մոտա-

¹ Ասենք, օրինակ՝ այն աղբյուրների, որոնցից օգտվել է Խորենացին:

վոր բովանդակութեան կամ նրա մի մասի հակիրճ և արձակ շարադրանքը¹։ Պատմահայրն այդ երկտողով պարզապես հայտնում է, որ գուսանները նման թեմաներով երգեր են հորինել։ Եվ եթե ներկա պատառիկները այդ երգերի ուղղակի բեկորները չեն, մի ինչ-որ դադափար, այնուամենայնիւ, տալիս են նրանց մասին։ Իսկ այդ նշանակում է, որ ա) վերոհիշյալ ցիկլի երգերն իրենց գոյութեւնը պահպանել են մինչև խորհնացու ժամանակները և բ) որ խորհնացին երբեմն ոչ միայն օգտուել, այլև «բառացի» մեջբերումներ է կատարել դրանցից։

* * *

Վիշապների առասպելն «ավարտվում է»² Արտավազի՝ Մասիսի մեջ փակվելու գրվագով։ Իրականում դա վիշապանց առասպելի անկախ և ինքնուրույն ճյուղերից մեկն է, որի՝ խորհնացին անգրագարձել է առաջին գլխում։ Արտաշես

¹ Այդ պատճառով էլ այստեղ առանձին քննության առարկա չեն դառնում այդ «երգ-պատառիկները»։

² Երբ ասում ենք՝ ավարտվում է, նկատի ունենք խորհնացուն։ Ժողովուրդը (ավելի ճիշտ՝ գուսանները), ընդհակառակը, թերևս կշարունակեն և իրականում շարունակել են վիպիկ Արտաշեսի դորժերը, և ինչպես ճիշտ նկատում է Ստ. Պալասանյանը՝ Արտավազի անօրինությունները ժողովրդի մեջ փաստորեն միայն պատրանք կարող էին ստեղծել Արտաշեսի նկատմամբ։ Եվ թեև դարեր են անցնում, բայց ժողովուրդը շարունակում է փառաբանել սիրելի թագավորին։ Հավանաբար մինչև 11-րդ դարը պահպանվելիս են եղել Արտաշեսին վերաբերող երգեր, որոնցից մեկը դրի է առել Գր. Մազիստրոսն իր համակներից մեկի մեջ (տե՛ս Կ. Կոստանյանց, Գրիգոր Մազիստրոսի թղթերը, Ալեքսանդրապոլ, 1910, թողթ ԼԳ, էջ 87)։

Մտաբերելով իր երկտասարգութեան տարիներն ու որսասիրությունը, Արտաշեսը երազում է.

Ո՞ւ տայր ինձ ղծուխ ծխանի,

եւ դառաւօտն նաւասարդի,

Զվազելն եղանց,

եւ զվազելն եղջերուաց։

Ժողովուրդն էլ իր սիրելի թագավորի բաղձանքն անավարտ տեսնելով, սղում է.

Մեք փող հարուար,

եւ թմրկի հարկանէար

(Որպէս օրեն է թագաւորաց)։

հայրենաշեն և մեծագործ թագավորի մահվանից հետո նրա որդու՝ Արտավազդի առջև մեծ դժվարություններ են ծագում։ Եվ ահա, դողթան հրդիշների վկայությամբ, Արտավազդը, որ ներկա է լինում իր հոր փառավոր թաղմանը, նախանձելուց նրա փառքին, ասում է.

Մինչ դու գնացեր,

եվ գերկիրս ամենայն ընդ քեզ տարար,

ես աներակացս ո՞րպես քաղաւորեմ¹:

Եվ իբր թե հայրն էլ անիծելով, ասում է.

Եթէ դու յորս հեծցիս

յԱզատ ի վեր ի Մասիս

ԶԷգ կալցին իաջի, տարցին

ԶԷգ կալցին քաջի, տարցին

յԱզատ ի վեր ի Մասիս,

Անհծքը կատարվում է։ Որսորդության ժամանակ հանկարծ «ինչ-որ ցնորքից» շփոթված Արտավազդը խելագարվում է, ձիուց վայր ընկնում մի քարափի մեջ և անհետանում։ Քարանձավի մեջ, երկաթե շղթաներով կապված, Արտավազդը ջանում է դուրս գալ՝ աշխարհին վերջ տալու համար, բայց ասում են՝ դարբինների կռահահարության ձայնից նրա կապանքները, որ կրծում են երկու շներ, գնալով ավելի են ամրանում²։ Պատմում են նաև, որ նրա ծնվելու ժամանակ Աթդահակի սերընդի կանայք կախարդելով, գողացել են նրան և տեղը դե դրել։ Այդ մասին է, որ նույն երգիչները առասպելի մեջ ասում են.

Վիշապագուն՝ գողացան զմանուկն Արտավազդ

Եւ դէ փոխանակ եղին:

Այս երեք չափածո հատվածները ինքնուրույն և տարբեր երգերի մնացուկներն են թվում։ Այստեղ ավելի որոշ, քան նախորդ օրինակներում, զգացվում է չափածո խոսք, թեև

¹ Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն հայոց, 1913, էջ 190:

² Նույն տեղում:

³ Արտավազդի առասպելի մասին տե՛ս Բ. Ավդալրեկյան, Միհրը հայոց մեջ, Ա. Արշարունի, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961, էջ 183—205:

սրանք ևս իբրև երգ ամբողջական կերպարանք չունեն։ Բայց մեզ այստեղ ավելի հավաստի է թվում Պատմահոր ցուցումը, թե դրանք գողթան երգիչների տողերն են. «Ձամանէ երգիչքն Գողթան առասպելաբաննն այսպէս»։ Եթե դեռ առաջին երկու հատվածները որոշ տարակուսանք հարուցում են, որովհետև գողթան երգիչների խոսքը, փաստորեն, ոչ թե ուղղակի, այլ որդու և հոր բերանից է ներկայացվում՝ «Արտաւազդ» ասելով «ցհայրն» և՛ «վասն որոյ անիծեալ զնա Արտաշիսի՝ ասաց այսպէս»։ Ուղում ենք ասել, թե դրանք կարող էին ոչ թե անպայման գողթան երգիչների, այլ Պատմահոր խոսքերը լինել՝ նմանեւրած կամ համապատասխանեցրած նրանց երգերին։ Երբորդ հատվածը, սակայն, թեև ավելի նվազ բանաստեղծական, քան նախորդ երկուսը, Պատմահոր ցուցումի համաձայն, ուղղակի գողթան երգչի տողն է.

Եւ զայս նոյն երգիչքն յառասպելին ասեն այսպէս. եթէ
Վիշապագունմք գողացան զմանուկն Արտաւազդ.

Եւ դէ փոխանակ եղին:

Մի՞թե պարզ չէ, որ եթե այս ոչ այնքան բանաստեղծական հատվածը կարող էր գողթան երգիչների բուն ոտանավորը լինել, ապա նախորդ չափածո կտորները ևս, անկախ այն բանից, թե մեզ հասած վիճակում նրանք խորենացու «ձեռքի գործն են», թե երգիչների՝ գուսանական ստեղծագործություններ են։ Երբ ասում ենք՝ խորենացու ձեռքի գործ, չպետք է կարծել թե դրանք կարող էին նրա հորինածը լինել։ Զիչնելով բանաստեղծ, խորենացին, սակայն, կարող էր յուրովի վերարտադրել, խմբագրել և մինչևիսկ փոփոխել գուսանական երգի տեքստերը։ Ինչո՞ւ նա, որ այդպես վարվում է արձակի հետ, չէր կարող նաև չափածոյի հետ վարվել։ Խորենացին առհասարակ և մասնավորապես չափածո մեջբերումները հաղվագչուտ դեպքերում է անաղարտորեն կատարում։ Առասպելների, զրույցների, երգերի մի զգալի մասը նա երբեմն կրճատելով կամ ինչպես ինքն է ասում, «ճշմարտելով» է հիշատակում։ Եվ եթե նա հաճախ խոստովանում է, որ իր պատմության մեջ ինքնահնար կամ անպատշաճ բան չի մտցնում, այլ ինչ որ կա գրքերից ու սրանց հետևողությամբ իմաստուն և այս հարցերում

լավատեղյակ անձերից է առնում, — ապա դա երբեք չպետք է բառացի հասկանալ և բացարձականացնել: Եվ ինչպես ինքը՝ Պատմահայրն է նկատում՝ հնարավոր է անշուշտ, որ նա էլ իր ասելիքը «փոքր ինչ ճշմարտից շեղվելով պատմի»¹: Այդ իմաստով էլ չի բացառվում, իհարկե, որ Արտավազդի մասին վերոհիշյալ հրեք երգ-պատառիկների մեջ հորենացին ինչ-ինչ փոփոխություններ մտցնել՝ հարմարեցնելով այն իր գրության նպատակին և բնույթին: Բայց արված է արդյոք այդ բանը, թի ոչ, այժմ ոչ միայն դժվար, այլև անհնար է պարզել: Կա երգի մասին որոշակի հիշատակություն, և կան երգի որոշակի տեքստեր: Մնում է ենթադրել, որ դրանցից, ասենք, առաջինը² Արտաշեսի մահվան առիթով գրված գուսանական երգի մի պատառիկ է: Զենք կարծում, թե դա ենթադրյալ այդ երգի բովանդակության համառոտ և արձակ շարադրանքը լինի՝ ասել ուղենալու համար, թե նման թեմայով երգ են հորինել գողթան երգիչները: Երգի այդ մասը, փաստորեն, Արտավազդի հորդորգանգատն է ուղղված հորը: Ուստի և հնարավոր է, որ նա հենց այդ երգի տներից մեկը լինի, երգ, որը կարող էր կամ հոր՝ Արտաշեսի մահվան առիթով հորինվել և կամ որդուն՝ Արտավազդին նվիրված սովորական ներբող լինել: Բոլոր դեպքերում կարևորն այն է, որ այս հատվածը զերծ չէ չափածոյի տարրերից և կարծում ենք, որ նա մի ժամանակ կարող էր նույնությամբ ոչ միայն արտասանված, այլև երգված լինել գուսաններից: Ավելի ութմիկ և քնարական է, իհարկե, հոր՝ Արտաշեսի անեծքը³: Այստեղ արդեն տողերի չափածո լինելը այն աստիճան ակնհայտ է, որ զուր կլինի ութմի, չափ, բարեհնչություն փնտրելու համար ճիգ գործադրելը: Վերցնենք հենց թեկուղ կրկնականները: Հետաքրքիր է, որ տողընդմեջ կրկնվում և հատվածին որոշակի քնքշություն է հաղորդում երգի ամենաբանաստեղծական տողը.

Յագաւո ի վեր ի Մասիս:

Կրկնվում են նաև որոշ բառամասնիկներ՝ «կայցես», «տես-

¹ «Դոյնն ինչ կասեալ հարդարոյն» (Ա—ԺԹ):

² «Մինչ դու գնացեր...»:

³ «Եթէ դու յորս հեծցիս...»:

ցեալ»։ Յուրատեսակ հնչյունական աղերս ունեն առաջին և երկրորդ տողերի «հեծցիս», «Մասիս» բառերը և այլն։ Ամբողջականութեան մեջ, կարծում ենք, որ այս հատվածի շափածո լինելը անտարակուսելի է։ Ինչպես որ անտարակուսելի պետք է համարել երրորդ փոքրիկ պատառիկի շափածո լինելը՝ աչքի առաջ ունենալով միայն խորենացու հետեյալ ուղղակի վկայությունը. «Եւ զայս նոյն երգիչքն յառասպելին ասեն այսպէս» (Բ—ԿԱ)։ Դուրս է գալիս, որ ներկա երկտողը իրեն՝ խորենացուն ոչ անհայտ մի ինչ-որ երգի ուղղակի պատառիկ է, որի հիշատակութեամբ Պատմահայրը, փաստորեն, ոչ միայն առասպելի վրա ունեցած իր հայացքը, այլև այդ երգի գոյությունն է հաստատել։

* * *

Մի առանձին և ինքնուրույն վեպ է նաև Վարդգես մանկան զրույցը։ Պատմահոր տեղեկությունների համաձայն Վաղարշապատի հին անունը հավանաբար կապված է Վարդգես մանկան անվան հետ։ Ըստ առասպելի, Վարդգես մանուկը, որ ամուսնանում է Տիգրան Ա-ի հոր՝ Երվանդի քրոջ հետ, գաղթելով Տուհաց գավառից, գալիս նստում է Շրեշ կոչված բլրի¹, Արտեմիդ քաղաքի Քասախ գետի մոտերը. նա այդ տեղում էլ շինում է մի քաղաք, որը և իր անունով կոչվում է Վարդգեսավան։

Ըստ խորենացու, հայոց Վաղարշ թագավորն հետագայում պարսպապատում է այդ ավանը, և ահա վերոգրյալի մասին է, որ առասպելներն ասում են.

Հատուած գնացեալ Վարդգէս Մանուկն

Ի Տուհաց գաւառէն, գժասաղ գետով,

Եկեալ նստաւ գՇրեշ բլրով,

զԱրտիմէդ քաղաքաւ, գժասաղ գետով,

Կոռել կոփել զդուռնն Երուանդայ արքայի։

¹ Ըստ Մ. Արեղյանի «Վաղարշապատցիքի ի հնուց Շրեշ բլուր էին կոչում զյուղից հյուսիս ընկած բլուրը։ Դա 1870-ական թվականներին րավական մեծ և բարձր հողաբլուր էր, շուրջ կիս մետրաչափ բարձրությամբ սրբատաշ բարերով պատած»։ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց հին դրականության պատմություն, Երևան, 1964, էջ 61։

Այստեղ նույնպես մենք գործ ունենք «իրողությունն հա-
վաստող ստույգ վկայության» հետ, որովհետեւ կասկած չի
կարող լինել, որ հորինացին առասպելի (երգի) բուն տողերն
հաղորդած լինի, մանավանդ որ ներկա տողերն ավելի բանաս-
տեղծական են, ինչպես որ բանաստեղծական է ողջ հատվածը՝
ներառնելով իր մեջ նաև ժողովրդական խոսքին հատուկ մի
հազվագյուտ աշխարհնական արտահայտություն՝ «Կռել, կոփել
զդուռնն Երուանդայ արքայի», որի ուղղակի իմաստը աղջկա
ձեռք խնդրելն է¹։ Եվ որ դա իրոք այդպես է², երևում է Եր-
վանդի քրոջ հետ Վարդգեսի ամուսնությունն ակնարկն անմի-
ջաբար անելուց. «Այս Երուանդ՝ առաջինն է սակաւակեացն, որ
ի հայկազանց, զորոյ զքոյրն կին առեալ Վարդգէսի, շինեաց
զաւանս զայս...» (Բ—ԿԵ)։

* * *

Վիպասանքի մեջ ամենանշանավորը, սակայն, Արտաշեսի
ամուսնությունն է հարսանյաց հանդեսի նկարագրություններն
են, որ հորինացին ամենից ավելի է օգտագործել մեր հին
վիպասանության նմուշները։ Թեև այստեղ ևս ոչ մի ուղղակի
ակնարկ չկա գողթան երգիչներին՝ վիպասանքի այդ հատված-
ները կատարած լինելու մասին, բայց ինչպես միշտ, այստեղ
էլ վիպասաններ ասելով Պատմահայրը նույն երգիչներին է
նկատի ունեցել։

Պետք է ենթադրել, որ մի ամբողջական վեպ կամ ընդհանուր
վեպից (վիպասանքից) մի ինքնուրույն և անկախ բաժին է
եղել հայ-ալանական միջադեպերի³, Արտաշեսի և Սաթենիկի
ամուսնության ու հարսանյաց հանդեսի վերաբերյալ։

Ո՞րն է այդ։

Արտաշես թագավորն Արտաշատի հիմնադրմամբ և բա-
րեկարգմամբ էր զբաղված, երբ տեղեկանում է, որ ալանական

¹ Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները..., էջ 553—554։

² Թեև Դ. Խալաթյանը կարծում էր, թե դա դուռ կռել, կոփել է նշանա-
կում («Тесать да ваять врата»)։

³ Ֆեթիների կարծիքով այդ միջադեպերի հիմքում ընկած է ալանական
135 թվականի արշավանքը դեպի Հայաստան։

ղորքերը Վրաստանի կողմերից ներխուժել են Հայաստան։
Ջորջի գլուխն անցած, Արտաշեսն ընդառաջ է ելնում թշնամուն։
Կուր գետի մոտ ճակատամարտ է տեղի ունենում, որի ընթաց-
քում հայերը ոչ միայն հաղթում, այլև գերի են վերցնում
ալանների թագաժառանգին։ Ալանական թագավորը հաշտու-
թյուն է խնդրում, խոստանալով փոխարենը ինչ որ Արտա-
շեսը կամենաւ։ Բայց Արտաշեսը մնում է անդրդվելի։ Այդ ժա-
մանակ ալանաց թագավորի դուստրը՝ Սաթենիկը, գալիս է
գետի ափը մի բարձրավանդակ տեղ և թարգմանչի միջոցով
ձայնում՝

Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշէս,

Որ հաղթեցեր քաջ ազգին Ալանաց.

Եկ հաւանեաց բանից աշագեղոյ դստերս Ալանաց՝

Տալ զպատանիդ.

Զի վասն միոյ քինու ոչ է օրէն դիւցազանց՝

Զայլոց դիւցազանաց զարմից բառնալ զկենդանութիւն,

Կամ ծառայեցուցանելով ի ստրկաց կարգի պահել,

Եւ քշնամութիւն յափտենական

Ի մէջ երկոցունց ազգաց քաջաց հաստատել¹։

Ալանշաւուր այս խելացի խոսքերին, Արտաշեսը գնում է
դիտաւի, հմայվում օրիորդի գեղեցկությամբ և իր դայակ
Սմբատի միջոցով տեղեկացնում ալանների թագավորին, որ
ուզում է Սաթենիկին կնության առնել։ Ալանների թագավորն
ասում է.

Եւ ուստի՞ տացէ քաջն Արտաշէս

Հազարս ի հազարաց և բիւրս ի բիւրոց

Ընդ քաջազգոյ կոյս օրիորդիս Ալանաց։

Գլխագինը մեծ համարելով, Արտաշեսը որոշում է սուեան-
գել օրիորդին, և, որովհետեւ նա այդ անում է զարմանալի
ճարպկությամբ, Պատմահայրը այնուհետեւ գերադասում է
գեպքերը շարադրել ոչ թե իր, այլ վիպասանքի խոսքերով։
Նա ասում է՝ «Զայս տեղի առասպելաբանելով վիպասանքն
յերգելն իւրեանց ասին».

¹ Մ. Խորենացի, Պատմութիւն հայոց, էջ 174—175։

Զեծաւ արի արեայն Արտաշէս ի սեան գեղեցիկ,
Եւ հաճեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն,
Եւ անցեալ որպէս զարծուի սրաքն ընդ գետն,
Եւ ձգեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն,
Բնկէց ի մէջ օրիորդին Ալանաց,
Եւ շատ ցաւեցոյց զմէջ փափոկ օրիորդին,
Արագ հասուցանելով ի բանակն իւր¹:

Օրիորդին փախցնելուց հետո Արտաշէսը բաժնական լայքա²
ն շատ ոսկի է տալիս ալանաց թագաւորին որպէս վարձանք,
և Սաթենիկին կնութեան առնում՝ կաղմակերպելով մի փառա-
հեղ հարսանիք: Այդ մասին ևս երգիչները առասպելաբանելով
ասում են.

Տեղ ոսկի տեղայր ի փեսայութեանն Արտաշիսի,
Տեղայր մարգարիտ ի հարսնութեան Սաթինկանն:

Այս է վիպասանքի ամենագրավիշ հատվածի մոտավոր բովանդակութիւնը: Դժվար չէ այստեղ հայ ժողովրդական բանա-

¹ Բոլոր բանասերներն առհասարակ բաժնական ջերմ են խոսում վիպա-
սանութեան «Արտաշէս և Սաթենիկ» դրվագի մասին. թվում է, թե նույնն է
անում նաև Գ. Խալաթյանը գրելով.

«Դրական իմաստով այդ դրաման բաժնական հետաքրքրական է. այն
հորինված է բացառիկ էֆեկտավոր և նրանում հեղինակը հանդես է բերում
գեղարվեստական նորըրդ գոյացություն»: Բայց և անմիջապես ավելացնում է.
«Իսկ ինչ վերաբերում է նրա պատմական հավաստիականությանը և
հատկապես նրա էպիկական ծագմանն ու բնութագրին, այն չի կարող դիմանալ
քննադատության: Մենք այստեղ դործ ունենք ամենատարբեր և նույնիսկ մի-
մյանց խորթ, արհեստականորեն իրար կցմցած գրքային մոտիվների զրական
մշակումների հետ, որպես ամբողջություն, որ հեղինակը ներկայացնում է
ժողովրդական դուրյալներգության անվան տակ»: Եվ հետաքրքիր է, թե ինչ-
պես է պատճառարանում և հիմնավորում իր ասածը: Մի քանի էջ հետո նա
գրում է. «Մի պահ ենթադրենք, թե այդ հատվածն իրոք փոխ է առնված էպո-
սից, բայց հո չի կարելի կարծել, թե մենք այստեղ դործ ունենք երգի խկա-
տիպ բաների հետ: Զխոսելով այլևս նրանում անհրաժեշտ ռիթմի բացակայու-
թեան մասին, հենց միայն լեզուն դերբայական այդ ձևով՝ հանեալ, անցեալ,
ձգեալ, հասուցանելով — որոնք ներկայացվում են կրճատ երկրորդական նա-
խադասությունների կերպարանքով, բոլորովին տիպական ու բնորոշ չեն
խոսքի ժողովրդա-էպիկական ձևերին» (Գ. Халатянц, Армянский
эпос... էջ 244—246):

² Կարմիր գույնի մորթի

հյուսույթյան նմուշների որոշ հեռավոր հետքերը նշմարել: Հենց միայն այս դրվագի սյուժեն (երկու թաղավորների կռիվը, հակառակորդին դերի վերցնելն ու նրա համար զլխագին սահմանելը, Արտաշեսի ու Սաթենիկի սիրահարույթյունը, վերջինիս առևանգման մանրամասներն ու հարսանիքից հետո «մուրադների» հասնելը) բավական է ցույց տալու այդ ստեղծագործության ժողովրդական ծագումը: Ժողովրդական են վիպասանքի թե՛ դադափարական-գեղարվեստական արտահայտչաձևերը և թե՛ նյութի մատուցման ու հարցադրումների եղանակը: Սաթենիկի խոսքի մեջ անգամ ժողովրդական մտածողության դրոշմը կա: Դիմելով Արտաշեսին, նա նրան ոչ թե լոկ անունով է կոչում, այլև «քաջ» անվանում՝ նման ժողովրդական խոսքին բնորոշ «թե քաջ ես», «եթե քաջ ես» ձևերին՝ «Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշէս»: Ժողովրդական ոճի կամ մտածողության մի այլ արտահայտություն է «եկ հաւանեաց աշագեղոյ դասերս Ալանաց»: Ոչ թե՛ հաւանեաց, այլ՝ «եկ հաւանեաց»: (Համեմատիր ժողովրդական «արի մի գնա», «եկ խոստովանիր», «արի ձեռ վե կալ» ձևերին): Ալանների թաղավորն ասում է. «Եւ ուստի՞ տացէ քաջն Արտաշէս հաղարս ի հաղարաց, և բիրս ի բիրոց ընդ քաջազգւոյ կոյս օրիորդիս Ալանաց»: Կասկած չի կարող լինել, որ այստեղ՝ «հաղարս ի հաղարաց» և «բիրս ի բիրոց» ձևը փոխ է առնված ժողովրդական կենդանի լեզվից: Ինչ վերաբերում է «տեղ ոսկի տեղայր ի փեսայութեանն Արտաշիսի, տեղայր մարգարիտ ի հարսնութեանն Սաթինկանն» պատառիկին, ապա դա պարզապես ժողովրդական ստեղծագործությանը, մասնավորապես հայկական ժողովրդական հեքիաթներին բնորոշ ավարտն է՝ ներկայացված նույնքան բնորոշ և անհավատալի չափազանցություններով: «Եւ շատ ցաւեցոյց զմէջք փափուկ օրիորդին» տողի «զմէջք» բառը Նղիշե հպիսկոպոս Դուրյանի կարծիքով «ռամիկ ասացված»-ք է (տե՛ս Նղիշե հպ. Դուրյան, Պատմություն հայ մատենագրության, Երուսաղիմ, հատոր Ա, 1933 թ. էջ 372): Այս ամենը, սակայն, կազմում է վիպասանքի ոչ

միայն արժանիքը, այլ ժանրային յուրահատկությունը, թեև նրա գլխավոր արժանիքը, առաքինության հաղթանակն ազգարարող գաղափարներից բացի, ամենից առաջ այդ գաղափարները մարմնավորող պոետական ձևի մեջ է։ Իսկ այդ ձևի մեջ կարևորը ոչ այնքան ժողովրդից փոխ առածն է, որքան հրզլի ստեղծած ինքնուրույնը։

Արտաշես-Սաթենիկ գրվազը վիպասանքի հավանաբար ամենակատարյալ հատվածն է, որ Պատմահայրը նպատակահարմար է գտել, եթե ոչ լրիվ, գոնե մի մասով ներկայացնել իր «սպագա» ընթերցողին։ Այս վիճակում իսկ հիացմունք է պատճառում մեր հին հրգիչների բանաստեղծական քանքարը։ Երգի պատառիկները (իհարկե ոչ բոլոր) ամբողջական ստեղծագործության տալավորություն են թողնում։ Նրանք ներգործում, որոշակի ազդեցություն են թողնում մեր հոգեկան, զգայական աշխարհի վրա՝ վերապրեցնում են թաղրյալ իրականի բնորոշ հոգեվիճակները։ Ընթերցողը ոչ միայն մտովի, այլև իրականում պատկերացնում է գետի ամից ձայնող ալանաց գեղեցկուհու հոգեկան տվյալտանքը՝ հղբորը գերի վերցրած և հորը ծնկի բերած հակառակորդի նկատմամբ, Արտաշեսի խիզախ արարքը՝ հոր մերժումն ստանալուց հետո ալանաց գեղեցկուհուն առևանգելու և իր բանակը բերելու գործում։ Հապա վերջին երկտողը, որոնց միջոցով ընթերցողը բավական կենդանի պատկերացում է կազմում Արտաշեսի և Սաթենիկի ամուսնության փառահեղ հանգեսի մասին¹։

¹ Ասացինք՝ դիտության մեջ այն կարծիքն է հայտնվել, թե իբր Մովսես Խորենացու հիշատակած ալանական միջադեպը, որի վրա կառուցված է Արտաշեսի և Սաթենիկի ամուսնության պատմությունը, իր վրա կրում է ալանական (օսեթական) նարայան էպոսի ազդեցությունը։ Ե. Մելեքիսեկյան վերը հիշատակած իր «Հերոսական էպոսի ծագումը» արժեքավոր ուսումնասիրության մեջ հերքում է այդ տեսակետը. «Նարայան էպոսը համարյա չի պահպանել հիշողություններ ալանական շրջանի ռազմական պատմության կոնկրետ գործողությունների մասին։ Ուրիշմագի վերջին էպիզոդիկ արշավի մասին հղած պատմաների նույնացման փորձերը բոսֆորյան թաղավորությունում տեղի ունեցած իրադարձությունների (բոսֆորյան թաղավոր Փերիսադի, մ. թ.

Տարակուսելի չպիտի լինի վիպասանության այս հատվածների չափածո լինելը, թեև բանաստեղծական խոսքը ևս կառուցված է մեր արդի ըմբռնումներին անհարիր պոետական հնարներով: Բանն այն է, որ մենք այժմ մեզ համար ոչ անհայտ պատճառներով, ամբողջական և հիմնավոր պատկերացում չունենք գողթան երգիչների գործածած պոետական ձևերի ու հնարների մասին: Կարելի է նույնիսկ, որ այդ երգերի այժմ մեզ արձակ թվացող և իրականում արձակ հատվածները հրնում կամ արձակ չգիտվեին և կամ արձակ համարվելով երգվեին՝ դրա համար անհրաժեշտ ինչ-ինչ կանոնների և նկատառումների համապատասխան: Հնարավոր է նմանապես, որ արդի ըմբռնմամբ չափածոյի տարրերից ակներևաբար զեր ուրոշ հատվածներ այն ժամանակ «չափածո» գիտվեին: Եվ ինչպես ճիշտ նկատում է Հ. Գաթրճյանը¹, «բիրտ մտածություն» կլինի նույնաձայն վերջեր (հանգեր) փնտրել մեր հին երգերի մեջ, կարծելով, թե նրանք (գողթան երգիչները) ևս պետք է ստեղծագործեին ձայնավորների կամ վանկերի նույնաձայնություն օրենքներով: Իսկ ինչ վերաբերում է Արտաշես-Սաթենիկ երգերի շարքին, ապա դրանք, ըստ երևույթին, ոչ միայն չափածո են, այլև չափածո լինելով հանդերձ, ունեն այնպիսի յուրօրինակ կանոններ ու օրինաչափություններ, որոնց մասին թերևս պետք պիտի լինի առանձին խոսել:

Անցյալի մեր բանասերները գրեթե չգաղղվեցին (գուցե և

107 թվականին), ինչպես և 5-րդ դարի հայկական ավանդության հետ ալանական թագուհի Սաթենիկի մասին, որ ամուսնանալով հայկական թագավոր Արտաշեսի հետ փրկում է իր եղբորը, թվում է մտացածին:

Մովսես Խորենացու վկայությունը Սաթենիկի մասին պետք է դիտել ոչ թե ալանական ֆոլկլորի սյուժետային ուղղակի ազդեցության հետևանք, այլ Սաթենիկի կերպարի և 5-րդ դարի նարտյան պատումների ժողովրդականության» (Е. Мелетинский, Происхождение героического эпоса, էջ 164): Անվերապահ, հետևարար և վիճելի են թվում, սակայն, նաև իր՝ Սելատինսկու վերջին տողերը: Ավելի ճիշտ չի՞ լինի մտածել նույն իրադարձությունների, թերևս նաև նույն անձանց վրա հյուսված երկու միանգամաձև տարրեր էությունների գոյության մասին:

¹ Հ. Գաթրճյան, Պատմություն մատենագրության հայոց, Վիննա, 1851, էջ 31:

իմաստ էլ չէր ունենա զբաղվել) մեր հին հեթանոսական երգերի տաղաչափությամբ: Ընդամենը մի քանի հատ ու կտոր երգեր՝ միանգամայն տարբեր իրենց բովանդակությամբ ու ձևով և առավել տարբեր իրենց պոետական հղացմամբ ու հորինվածքով: Այնպես որ՝ որևէ սիստեմի տակ դնել այդ երգերն ու նրանց վրա տաղաչափական օրենք կիրարկելը թերևս զուր և ավելորդ աշխատանք կլիներ:

Այստեղ նկատի են առնվում մեր հին վիպական երգերը՝ բացառյալ Վահագնի ծննդյան երգի, որովհետև վերջինիս տաղաչափության մասին բավական խոսք եղել է անցյալում (Մ. էմին, Հ. Գաթրճյան, Ստ. Պալասանյան, Ստ. Մալխասյան, Մ. Արեղյան, Ն. Աղբալյան, Մ. Պալյան և ուրիշներ): 1891 թվականին լույս տեսած Ա. Բահաթրյանի «Հայոց հին տաղաչափական արվեստը» խորագրով ուսումնասիրության մեջ ևս մեր հին հեթանոսական երգերից խոսվում է միայն Վահագնի ծննդյան երգի մասին. «Մտադրության արժանի է այս երգի մեջ նաև նմանաձայնության այն պայմանը, — գրում է Բահաթրյանը, — որ կարծես թե մեր շրթունքների շարժվածքը մի ներքին կապ է հաստատում նորա իմաստին հետ, ինչպես «հուր հեր ունէր» արտաբերելով՝ մեր շրթունքը մի ղուլգ համբույրի շրջան է կատարում այն լուսապայծառ դյուցազնի նորածնունդ պատկերը համարիվ մեծարելու» (էջ 29) կամ՝ «Այս հատվածի մեջ (խոսքը երգի առաջին տան մասին է՝ Ծ. Գ.) մենք զգում ենք, որ վիպասան քերթողը վաղ առավոտյան դեմքը գեպի արևելք դարձած քայլ առ քայլ հետևելով արեգակի ծագման, նկարագրում է շարունակ երկնային փոխակերպությունները: Սկզբում դեռ ամեն բան սովորական է՝ «Երկնէր երկին» արագահնչյուն ուշ անդամով ըմբռնում ենք, որ երկինը իր ուղին շարունակելով շարժվում է, և երկիր անդամի ծանր առողանությունը պիտի զգանք, որ երկիրս յուր տեղում կանգնած է անշարժ և այլն» (էջ 55):

Նույնքան վերացական են Բահաթրյանի գիտողությունները՝ նաև հոգևոր երգերի վերաբերյալ: Չնայած դրան, Բահաթրյան

նի այդ աշխատանքը 1889 թվականին ներկայացվում է Սահակ—Մեսրոպյան մրցանակի:

Իդմիրյան կտակի գործադիր հանձնաժողովի հանձնարարությամբ Թ. Թերզյանը «Արեւելք» օրաթերթի նույն թվականի № 1639-ում տպագրում է մի ընդարձակ գրախոսական և ցույց տալիս Բահաթրյանի աշխատության խոցելի կողմերը. «Պաշտպանած դատն էլ ինձ բննադատության ենթակա կլիլի: Ձեւ տեսներ որոշ այն օրենքը, որո վրա հիմնած է հեղինակն յուր ենթադրությունը... Մեն մի տողին համար ուրույն առանձին չափ մը հնարել՝ և ըստ իմաց դայն հատվածել, միով բանիվ պնդել, թե առանց սահմանյալ չափերու կարելի է տաղաչափել, կտարբերի՞ արդյոք ըսել, թե առանց ամանակի երաժշտություն կըլլա... ենթադրելով հանդերձ թի այդ հատակտորը կերգվելին՝ բավական փաստ չէ կարծեցնելու համար, թե ստանալուր են՝ զոնե ընդհանուր մատենագրության ըմբռնած ձեռն համեմատ... Ուստի Պ. Բահաթրյանին... հարկ է որ կամ մեր նախնյաց մեջն ընտրած օրինակներում այս վերոգրյալ չափաց միայն համարելը ցուցնե՞ կամ պարզե այն օրենքը, զոր կկարծե թե ընտրած են մեր նախնիք»:

Նույն թվականի մայիսի 7-ին «Արձագանքում» մի ուշադրաւ հոգւածով հանդես է դալիս Ստ. Մալխասյանը («Ինչ տաղաչափություն ունի «Երկնէր երկիր» երգը»): Բոլոր դեպքերում խոսքը Վահագնի ծննդյան երգի մասին է: Մնացած երգալատառիկները, մանավանդ տաղաչափական առումով, ուսումնասիրված չեն: Համենայնդեպս, մեզ հայտնի չէ որեւէ լուրջ ուսումնասիրություն: Այստեղ, թերեւ, որպես «բացառություն», հիշենք Մ. Պալյանի մի հոգւածը՝ տպագրված «Արարատ» ամսագրի 1901 թվականի № 2-ում («Գողթան երգերի տաղաչափության մասին»): Իր հոգւածում Մ. Պալյանն անկեղծորեն խոստովանում է, որ հակառակ իր կողմից գործադրված ջանքերի, այնպես էլ չի հաջողվել գողթան երգերի տաղաչափության դադարիքը պարզել: «Շատ փորձեր անելուց հետո, — գրում է նա, — թողի այս ընդունայն աշխատությունը և այնուհետև սկսա դիտել՝ թե արդյոք բնագրի տեղերն իմաստի համեմատ են բաժանված, թե ոչ, և տեսա որ բնագրի

բաժանումն անորոշ և խառնակ է... և գլխատառերով չի բա-
ժանված տողը տողից, որ մեր կարծիքով շփոթութեան գլխա-
վոր պատճառն է: ...Այս անորոշ և անպատեհ բաժանումն ա-
ռիթ հղավ ինձ երկրորդ փորձն անելու, և սկսա բաժանիլ տո-
ղերն իմաստին համեմատ, երկարելով և սղեկով ըստ տեղուն
«զ» նախդիրն և «ը» ձայնավորը վանկերի մեջ՝ ըստ հարմարու-
թեան և ըստ տաղաչափութեան օրինաց, և ահա այս է իմ ա-
րած բաժանումս.

Երկնէր երկին և երկիր, երկնէր և ծիրանի ծով.

ծիրանի ծով (18 վանկ)

Երկն ի ծովուն ունէր զկարմիրկ եղեգնիկ ըզկարմրիկ
եղեգնիկն.

Բնդ եղեգան փող ծովս ելաներ, ընդ եղեգան փող բոց
ելաներ,

Եվ ի բոցոյն պատանեկիկ վագէր, նա հուր հեր ունէր,
հէր ունէր,

Ապա քե բոց ուներ ըզմօքուս, և աչկունքն էին

արեգակունք:

Բնագրում «մորուս» է գրված, — շարունակում է Մ. Պալյանը, —
իսկ մենք հետեւելով ուրիշ օրինակի՝ գործածեցինք «ըզմօրուս»,
որով տեղի վանկն էլ լրանում է»¹:

Նույն «հաջողութեամբ» բանասերը կրկնակներ է ավելաց-
նում գողթան մյուս երգերի 18-ից պակաս վանկ ունեցող
տողերին: Նա գրում է. «Այս հաջողությունից խրախուսվելով
սկսա կրկնել այն տողերի վերջին մի տառը կամ երկուսը, ո-
րոնց ոտերի չափը կամ վանկերի գումարը պակաս էր տասնու-
թից, և նկատեցի, որ առհասարակ կրկնվում են գլխավոր բա-
ռերն այնչափ վանկերով, որչափ որ տողերն անհավասար
վանկերով պակաս են տասնեութից»²:

Ակներե է Մ. Պալյանի տողատման սկզբունքի կամայա-
կանությունը: Համեմատյաբար, հիմքեր չունենք պնդելու, թե
գողթան երգերը չէին կարող 18-ից պակաս վանկ ունենալ,

¹ Մ. Պալյան, Գողթան երգերի տաղաչափության մասին, «Արարատ»,
1901, 2, էջ 101:

² Նույն տեղում, էջ 102:

ինչպես որ շենք կարող պնդել, թե նրանք մի ինչ-որ կայուն տաղաչափություն են հորինված:

Մ. Աբեղյանը միայն հարեանցիորեն այն կարծիքն է հայտնել, թե մեր հին վիպական երգերը հորինված են պարզոտանյա ու խառն ոտանավորով: «Թեպետ և մեր հին վիպական երգերից շատ քիչ բան ունենք բառացի,— դեռ է Մ. Աբեղյանը,— բայց երբ դիտում ենք մեր այդ եղած փոքր հատվածների ուրիշը, տեսնում ենք, որ դրանք էլ հորինված են այս միևնույն պարզոտանյա խառն ոտանավորով»: Եվ իբրև օրինակ բերում է Կահազնի ծննդյան վիպերգը¹:

* * *

Սաթենիկի խոսքերդի մեջ օգտագործված են գեղարվեստական բաղմամբով հնարանքներ, որոնց մասին հաղիվ հնարավոր լինի ասել, թե խորհնացու ձևերի գործն են: Երգի այս և մյուս հատվածները, ինչպես տեսանք, գուսանների բերանից են առնված, և ինչ որ նրանցում լավ է, պետք է ոչ թե Պատմահորը, այլ գուսաններին վերագրել, որոնք ոչ միայն հորինել, այլև երգել, պահպանել և հասցրել են այդ ամենը մինչև խորհնացու ժամանակները:

Երևում է, որ խոհուն, մեծիմաստ և շնորհալի մարդիկ են եղել գուսանները, և այդ մասին մեզ ասողը ոչ թե իրենք՝ գուսաններն են, այլ նրանց գործը: Որքան իմաստություն ու խորհուրդ կա նրանց ամեն մի երգում, մտքի ու երեակայություն որպիսի թուխք...

...Ալանաց թագաժառանգը գերի է Արաաշեսի մոտ, և ահա գուսան-երգիչը, ըստ երևույթին, հատկապես Սաթենիկի խոհեմությունն ընդգծելու նպատակով, պատանուն ետ առնելու հույսը դրել է ոչ թե նրա խոսքի հոխորտ սպառնալիքների, այլ իմաստություն պարունակող, մեծավայելուչ տրամաբանության մեջ:

Ձի վասն միոյ ֆինու ոչ է օրէն դիւցազանց՝

Զայլոց դիւցազանց զարմից բառնալ զկենդանութիւն,

Կամ ծառայեցուցանելով ի ստրկաց կարգի պահել,

Եւ քշնամութիւն յախտենական

Ի մէջ երկոցունց ազգաց փաշաց հաստատել:

¹ Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Երևան, 1933, էջ 171:

Դժվար չէ աշատեղ նույնիսկ մեր հին երգիչների «արխայիկ» մտածողության որոշ հեռավոր հետքերը նշմարել: Համենայն-
 դեպս, նույնիսկ Խորենացու ժամանակ հազիվ թի ալլեա ալդ՝
 «բառնալ զկենդանութիւն» արտահայտութիւնն օգտագործւելը
 ձիշու այն խմաստով, ինչ խմաստով օգտագործւիլ է նա պու-
 սանի մօտ: Նույն կերպ էլ հետագա սերունդների համար
 հազիվ թի համոզեցուցիչ կամ տրամաբանական լինել մի ինչ-
 որ բնի պատճառով երկու քաջ ազգերի մեջ մշտնջենավոր
 թշնամութիւն հաստատելը: Բայց դրանք գուսանի ոճի հենց
 այն բնորոշ կողմերն են, որոնք պատմականութեան պատրանք
 առաջացնելու հետ միաժամանակ դարկիւրով անջրպետում են
 նրա միտքը մեղանից: Կան նաեւ վարպետորեն կերտւած և
 դիպուկ մակդիրներ՝ «այր քաջ Արտաշէս», «քաջ ազգին
 ալանաց», «աշագեղոյ դստերս ալանաց» և այլն: Ներկա հաւ-
 վածի համեմատութեամբ, և առհասարակ, շատ ավելի կատար-
 յալ է, իհարկե, Սաթենիկի առեանգման միջադեպը: Եթե
 Սաթենիկի խոսք-երգում աւամա հիացնում է գուսանի շրջա-
 հալաց և լրջմիտ հոգածութիւնը Սաթենիկին խոհեմ ու
 խելացի դուրս բերելու, ապա առեանգման տեսարանում
 կարեւորը իրողութեան բանաստեղծական վերարտադրութիւնն
 է, որ և արված է հնարամիտ վարպետութեամբ: Մի քանի սեղմ
 տողի մեջ գուսանը պատկերել է Սաթենիկի առեանգման
 մանրամասները: Արտաշէսը գեղեցիկ սեւ ձիու վրա սրբնթաց
 արծվի նման կտրում անցնում է գետը և շիկափոկ պարանը
 զցելով օրիորդի մեջքը՝ փախցնում բերում է նրան իր բանա-
 կը: Դեպքերի այսպիսի շարագրանքն ինքնին բանաստեղծա-
 կան շատ բան ունի իր մեջ: Բանաստեղծական են թի՝ Արտա-
 շէսի ձիուն տրված «ի սեւան գեղեցիկ» և թի՝ «զուսկիօղ շի-
 կափոկ պարանն» արտահայտութիւնները, ինչպէս որ սրահաս
 բանաստեղծական չէ սրբնթաց արծվի նման գետն անցնելն ու
 ալանաց փափկասուն օրիորդին փախցնելը:

Ակամա զարմանք է պատճառում, թի ինչպէս են գուսան-

1 Թեև այդ նույն՝ «բառնալ զկենդանութիւն»-ը կարող էր նաեւ որպէս
 պատկերավոր արտահայտութիւն դիտւել:

ները կարողացել այսքան սովորական բառերի խաղով ոչ միայն մեծ իմաստ, այլև հույզ դնել իրենց երգերում: Եվ որքան էլ մեր արդի ըմբռնումներից ու նախասիրություններից ցած է նախվ թվա գուսանական երգի այդ «բառ ու բանը» ու մեր ձաշակները զանազանվեն, այնուամենայնիվ, մի ինչ-որ հոգեհույզ ու թովչական բան կա այդ երգերում, որ այնքան հեշտությունք գերում է մեր հոգին: Արտաքուստ լիվում է, թե նրանց երգերում բառերի, մակդիրների անսովոր համադրություն կա: Իրականում, սակայն, այստեղ ամեն բան իր տեղումն է՝ թվացող պրոպագիդ՝ պոետիկ, անձաշակն ու ձապաղը՝ նրբին ու բանաստեղծական:

Եւ անցեալ որայես զարծուի սրբաւ ընդ գետն.

ասում է գուսանը:

Այդ տողն աշխարհաբար դառնում է այսպես.

Եվ անցնելով գետն՝ իբր սրաքև արծիվ.

կյամ՝

Իբրև սրաքև արծիվ՝ անցնելով գետը:

Այս կերպ, մանավանդ աշխարհաբար այս ձևի մեջ, գուսանի տողն հարկավ չի հնչում: Բայց բնագրում և, հատկապես, երգի ընդհանուր հյուսվածքի մեջ, նույն այդ արտահայտությունն իդեալական հնչեղություն է ձևոք բերում:

Կամ՝ եթե, օրինակ, Սաթենիկի խոսքում իր մասին չլիներ ասված՝ «աշագեղոյ», մենք հազիվ թե որևէ պատկերացում ունենայինք և իրականում շունենք էլ Սաթենիկի գեղեցկության վերաբերյալ¹: Բայց բավական է գուսանի անուղղակի և անմեղ մի բառարկություն (ռեպլիկա), որ մեր աչքի առաջ կլնի դալարիրան ալանուհին՝ իր կանացի ողջ զրավչությամբ: Եվ դա է՝

Եւ շատ ցաւեցուց զմէջմ փափուկ օրիորդին...

տողը, ուր բանը չէ թե հաջող պատկերի կամ մակդիրի մեջ է, որպիսիք քիչ կան այստեղ, այլ այդ՝ ըստ էության անշուք, պարզունակ բառերի նման ընտրություն²:

¹ Այստեղ, իհարկե, նկատի չի առնվում Պատմահոր միջամտությունը:

² Չպետք է մոռանալ դարարի բուն գեղեցկությունը ևս:

Պետք է ենթադրել, որ ինչպես հետազայի աշուղական երգերում ու երգախառն հերիաթներում, այնպես էլ այստեղ, խիստ հաճելի պետք է լիներ երգչի համար հատկապես նման գողտրիկ միջադեպերի պատմումը, ինչպես որ պակաս հաճելի չափով լիներ նրանց ունկնդրումը¹:

Վերոհիշյալ հատվածների բացառիկ բարձր արվեստով գրված լինելը նկատել է իր ժամանակին դեռևս Մ. Աբեղյանը: Նա, օրինակ, գտնում էր, որ Սաթենիկին փախցնելու տեսախանում խոսքի համապատասխան բովանդակության ձև (ներկա դեպքում՝ արագություն և լարվածություն) տվողը գուսանի նախասիրած գերբայական ձևերն են՝

Եւ հաճեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն,
Եւ անցեալ ուրպէս զարծուի սրաքն ընդ գետն,
Եւ ձգեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն...

Բացի այդ: Հայտնի է, որ մակդիրների գործածությունը բերնորոշ է եղել բոլոր սկզբնական բանաստեղծությունների համար, և ահա Աբեղյանն էլ նկատում է, որ մեր երգիչները այստեղ ևս մեծ ճաշակ և հմտություն են ցուցաբերել, ահավասիկ՝ Սեան գեղեցիկ, ոսկէօղ շիկափոկ պարան, արծուի սրաքն, դմէջք փափուկ և այլն:

Երգին մի առանձին երանգ և երաժշտականություն են հաղորդում նաև այսպես կոչված՝ կրկնակ-դուգահեռականությունները.

Եւ հաճեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն...
Եւ ձգեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն...

կամ՝

¹ Վիպասանքի ամենակենսունակ հատվածը թերևս սա եղած լինի: Առանց այդ էլ Արտաշեսը մեր ամենասիրելի թաղավորներից մեկն է եղել, և եթե զուսանը որեէ նոր, ինքնահնար բան էլ ավելացներ նրա քաջագործությունների վրա, րնականաբար ունկղիրը մեծ հետաքրքրություն կցուցաբերեր դրա նկատմամբ: Եվ կարծում ենք, որ այդ երգերի՝ մինչև խորենացու ժամանակները պահպանված լինելը վիպասանքի հինց այդ կենսունակության վկայությունն է:

Տեղ ոսկի տեղայր ի փեսայութեանն Արտաշիսի,
Տեղայր մարգարիտ ի փառսնութեան Սարինկանն:

* * *

Ստ. Պալասանյանը հայոց նախնի բանաստեղծությունը բաժանում է երեք շրջանի՝ դիցաբանական, դյուցազնական և պատմական: Ժամանակագրորեն մեզ ավելի մոտ է այս վերջինը, որն իր մեջ է առնում զուսանական երգերը՝ Արգավանից մինչև Արտավազդ: Դիցաբանական շրջանը բնորոշվում է ժողովրդի «ձգտումով դեպի գերբնականն ու հրաշալին», երբ մարդն «իբրև թույլ և անփորձ արարած իր շորս կողմը եղած ուժերին կյանք է տալիս, որոնք իրենք իրենց մեջ երբեմն էլ հսկաների հետ պատերազմում են ու մարդկանց վրա տիրում»¹: Այդ շրջանին համապատասխանում է Մար-Աբաս Կատինայի պատմության սկիզբը կազմող դիցաբանական առասպելը՝ առաջին աստվածների և աշտարակաշինության անօրնն խորհուրդը հղացողների մասին, որոնցից մեկն էր Հապետոսյան Հայկը՝ «անուանի և բաջ նախարարն, կորուվածիզ և հաստաղեղն»:

Հետագայում, երբ դիցաբանականին դյուցազնական ժամանակաշրջան է հաջորդում, «աստվածների հետ ժողովուրդն սկսում է երգել այն դյուցազուններին, որոնք իրենց հրեկի գործերովը առաջինների կարգը դասվելու արժանի են եղել»²: Պալասանյանն այս շրջանին է վերագրում Երվանդյան Տիգրանի կրտսեր որդու՝ Վահագնի ծննդյան և ավելի ուշ՝ դյուցազնությունից դեպի պատմական ժամանակաշրջան ընկած «փոխադրական միջոցին»՝ Տորք Անգեղի վրա հորինված երգերը: Բայց հայտնի է, որ ինչպես Հայկի և Բելի, այնպես էլ Տորք Անգեղի վերաբերյալ երգերից մեզ ոչինչ չի հասել, թեև Վ.

1 Ստ. Պալասանյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1865, էջ 109:

2 Նույն տեղում, էջ 111:

նորենացու համապատասխան նկարագրերի մեջ մեր հին գու-
ճանական երգերի որոշակի հետքերը կան¹։

Սակայն, վերոհիշյալ երգերի մեջ ամենից հավաստին և
բարձրարժեքը Վահագնի ծննդյան երգն է, որ, ինչպես գիտենք,
Պատմահայրն իր ականջով լսելուց հետո է միայն գրի առել։
Եվ ինչ հավատով նա Վահագնին Նրվանդյան Տիգրանի կրթո-
ւթի որդի է համարում, նույնպիսի հավատով էլ խոսում է նրա
աստվածային էության մասին՝ «Այլ ասէին զսա և աստուա-
ծացեալ»։ Բայց անկախ նրանից՝ Վահագնը աստված է, թե
իրական-սպտմական անձ, նա մեղնում այնքան ճանաչված և
մասսայականացված անուն է եղել, որ մեր առաջին թարգ-
մանիչները Աստվածաշնչի մեջ Հերակլեսի անվան փոխարեն
Վահագնի անունն են գրել՝ յուրովի «հաստատելով» Պատմա-
հոր այն միտքը, թե՛ «և կարի իմն նմանագոյնս զՀերակլայ
նահատակութեանցն նմա երգէին» (Ա—ԼԱ)։

* * *

Յտվով պետք է նկատել, որ Պատմահայրը որոշակի հա-
վատ չունենալով առասպելների կամ առասպելաբնույթ եր-
գերի վրա, մի առանձին սիրով չէ, որ պիտի հիշեր գրանքի
Դա չէ՞ սպտճառն արդյոք, որ նա մեր այս հոյակապ քերթ-
վածի մի մասն է միայն հիշատակում, մնացածի համար տե-
լով թե՛ «յևա որոյ և ընդ վիշապաց ասէին յերզն կռուել
նմա և յաղթել...» (Ա—ԼԱ)։

Որոշակի երևում է ուրեմն, որ վիպերգը ոչ թե այսքան,
այլ շատ ավելի ընդարձակ ծավալ է ունեցել, ուր խոսվել է Վա-
հագնի քաջագործությունների մասին՝ նրա կռիվը վիշապների
հետ, Վրաստանում նրա պատվին կանգնեցված արձանի ու
տրված զոհերի վերաբերյալ մանրամասներով։ Ներկա վիճա-

¹ Մ. Էմինն ու Ստ. Պալասյանը՝ Նրվանդյան Տիգրանին տրված գու-
նեան, մեղուական, անձնեայ, թիկնաւտ, առոյգարարձ, գեղեցկոտն մալեդի-
նեքը վերագրում էին վիպասաններին՝ «որովք վիպասանն զարբայն սիրելի
զովաբանէ» (Մ. Էմին), «որոնք հին երգերից հանված լինելուն ամենևին տա-
րակույս չկա» (Ստ. Պալասյան)։

կում անդամ այս երգը ամբողջական ստեղծագործության տպավորություն է թողնում, թեև հայոց հեթանոսական երգերի գոյությունը և խորենացու երկասիրության արժանահավատությունը չընդունող որոշ բանասերներ (Գ. Խալաթյանց և մասամբ Հայր Կարապետ Տեր-Սահակյան) այն կարծիքն են հայտնել, թե այդ երգի միայն մի մասն է գուսանինը (ժողովրդի), իսկ մյուս՝ երկրորդ մասը, իբր թե, խորենացին ինքն է հորինել՝ Աստվածաշնչի և Շիրակացու մոտիվների հիման վրա: «Խորենացու դարում գուցե կար էլ ժողովրդի մեջ որևէ քնարական ոտանավոր,— գրել է Գ. Խալաթյանցը,— որ բովանդակում էր արեգակի ծագման նկարագիրը, բայց այդ երգն այն ձևով, որ ունի մեր պատմագիրն իր մոտ (բացի գուցե առաջին չորս տողից) հավատ չի ներշնչում իր նկատմամբ (ВОЗДУХ-ДАСТ НЕДОВЕРИЕ): Ես արամադիր եմ նրա մեջ տեսնելու արվեստորեն դեպից-դեպից բաղած մոտիվներ, որոնք ուշ ժամանակի երգի ձևով են հյուսված, սակայն ոչ միշտ հաջող, իսկ այդ մոտիվները, ինչպես ուրիշ դեպքերում, վերցրած են դրավոր աղբյուրներից»¹:

Որպեսզի Գ. Խալաթյանցը կարողանար տպացուցել, թե այդ երգը խորենացու հորինածն է, պետք է ջանար Վահագնին ոչ թե Հերկուլեսի (Հերակլի), այլ Ապոլլոնի հետ կապել, որովհետև, ըստ Գ. Խալաթյանցի, խորենացին այս երգի մեջ ձգտել է Վահագնին արեգակի հետ նույնացնելով՝ նրա ծնունդը պատկերել: Մինչդեռ խորենացին երգից անմիջապես հետո ավելացնում է «և կարի իմն նմանագոյնս զՀերակլեսոյ նահատակութեանցն նմա երգէին», և առհասարակ նա որևէ ակնարկ չի էլ անում, թե այդ երգը արեգակի ծագման նկարագիրն է: Եվ որ Վահագնը իրականում ոչ թե Արեգակի, այլ ամպրոտային աստծո հետ է կապվում, երևում է հին հավատալիքների ու առասպելների համեմատական ուսումնասիրության հիման վրա Մ. Արեղյանի արած հետևյալ եզրակացությունից. «Առասպելաբանության մասին քիչ ու շատ ծանոթություն ունե-

¹ Г. Халатянц. Армянский эпос, էջ 205:

ցող ամեն ոք իսկույն կնկատի, որ արեգականման աշքերով, հրամազ ու բոցամորուս պատանյակ աստվածը երկնքի և երկրի, ծիրանի ծովի և մի բույսի՝ հղեղնի որդին, բնության մի երեւոյթի անձնավորում է: Այդ նկարագիրը բավական հարմարվում է արեգակին: Ուստի և ոմանք հնումն Վահագնին նույնացրել են արեգակի հետ, իբրև Ապոլլոն, ուրիշները նորումն երգի նկարագիրն արեգակին են վերագրել և բացատրել, թի զա պատկերացնում է արեգակի ծագումը: Բայց այդ ընդունելի չէ: Վահագնը ամպրոպային աստված է»¹:

Նույնքան սխալ է կարծել, թե այսքան միաձուլվ մի երգ կարող էր երկու տարբեր աղբյուրներից գոյանալ՝ առաջին չորս տողը ժողովրդի, իսկ վերջին տողերը, որպես թի «Պատմահոր կողմից հորինվելով»²:

Ոմանք կարծում են (Հագարդէ, Միլլեր, Մ. Աբեղյան և ուրիշներ), թե Վահագնի պաշտամունքը Իրանից է անցել Հայաստան³, որ պարսկական Վրաթրագնան և հայկական Վահագնը նույն անուններն են: Ըստ որում, որպես թե, հայերն այդ անունը փոխ են առել «Բնության երեւոյթների կոմպլէքս

¹ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 1, էջ 32:

² Կարապետ Տեր-Սահակյանը «Բազմավեպի» մեջ (1903 թ., էջ 403—403) զետեղած իր մի հոդվածում («Դողթան երգեր») այն կարծիքն է հայտնում, թե Վահագնի ծննդյան երգը բաղկացած է երկու տարբեր մասերից. «Անոր մեջ երկու երգ կնշմարեմ,— գրում է նա,— եթե կսխալիմ՝ հանցանքը հետևյալ կետերուն է», ու բերում է այդ կետերը. «ա) Ծովէն պատանեկիկ մը կընի: Պատանեկիկը բավական չէ բանաստեղծին. ասպահովության համար՝ «իկ» մար կավելացնե, բայց հակառակ ամեն նախազգուշությանց, պատանեկիկը հանկարծ ալեգարդ ձերունի մը կփոխվի»: Ու դարմացած հարցնում է՝ «Ի՞նչ հարարերովյուն կրնան ունենալ պատանեկիկ և մորուր, թեև բոցեղեն» (էջ 403): Այնուհետև անցնում է «Ապա թէ»-ին՝ («Ապա թէ») բոց ուներ մօրուս» և գտնում, որ դրանք ոչ թե երգի, այլ խորենացու հնարած բառերն են:

³ «Այդ հատվածում կարելի է գտնել այն որոշ գծերի արձագանքները,— գրում է Շուտկիլերգը,— որ կրում է Հավական Վահագնի նախատիպ՝ Ավեստայի *verethraghna*-ն (Տն՝ Р. Р. Штакельберг, Об иранском влиянии на религиозные верования древних армян, М., 1900, էջ 15):

սյաշտամունքի միասնությունն» արտահայտող և «մյուս կենդանիների համեմատությամբ ամենազոր և ամենահազիժ դարձած բնական էակի» մարդու կերպարը մարմնավորող՝ անտրոպոմորֆիստական աստվածության էպոխայում¹, երբ դեռ մեզանում կենդանի էր այդ անվան վիշապաբաղ նշանակությունը: Ենթադրվում է նաև, որ այդ անվան և սյաշտամունքի փոխանցման ժամանակ փոխանցված լինեն նաև նույն աստծո ամպրոպային հատկությունները:

Կարծողներ էլ կան, ինչպես, օրինակ, Գ. Ղափանցյանը, թե մինչ այդ մեղանում ևս անկասկած գոյություն է ունեցել հայկական կամ նախահայկական համանման աստվածություն. «Վերոհիշյալի հիման վրա մեզ թվում է, որ հայկական Vahagn աստվածը ըստ անվան և թերևս նաև ըստ հավատի փոխ է առնված իրանականից, բայց մինչ այդ անկասկած գոյություն է ունեցել տեղական հայկական կամ նախահայկական աստված (հոգի), որպես արիության, արեգակնային փայլի մարմնացում կամ անձնավորում»²:

Ըստ այդմ, մեր վիպերգի մեջ էլ համապատասխանաբար Վահագնը ծնունդ է երկնքի և երկրի, երկնային ծիրանի ծովի ու կարմիր եղեգնի, որ (ամպերի) ծովի մեջ բոցավառվում է Վահագնի ծննդյան ժամանակ: Նա էլ հրե մադ ունի, բոց մորուք և արեգակնակերպ աչքեր: Մնվելուն պես Վահագնը ևս բոցերի միջից վազում է դեպի ամպրոպային վիշապը (ինչպես հնդկական Ինդրան³ Վիտրալի դեմ) և սպանում նրան: Այս է Վահագնի երգի՝ ներառյալ և թերի (զրի չտուած) մասի սեղմ «սյուժեն»:

Եթե չլիներ էլ Պատմահոր ցուցումը, թե այս երգը անձամբ իր ականջով է լսել, մի բան, որ ինքնին այդ երգի հավաստի գոյության ապացույց է, ապա բավական պիտի լիներ ձեռքի

1 Բ. Առաքելյան, Դիտողություններ վիշապաբաղ Վահագնի մասին, «Տեղեկագիր», 1951, № 2, էջ 76—78:

2 Դ. Капанцян, Хетские боги у армян, Ереван, 1940, էջ 67:

3 Պառլ Կրեչմերի կարծիքով հնդկական ազգային աստծո՝ Ինդրայի անունը փոքրասիական, ալեկի հիշտ, խեթական ծագում ունի:

առակ ունենալ երգի ներկա տեքստը, որ այն մենք համարեինք
ամենակատարյալն ու անգերազանցը հայոց հին գուսանական
երգերի մեջ.

Երկնէր Երկին, Երկնէր Երկիր,
Երկնէր և ծովն ծիրանի.
Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն Եղեգնիկ.
Ընդ Եղեգան փող ծովս Ելանէր,
Ընդ Եղեգան փող բոց Ելանէր,
Եւ ի բոցոյն վազէր խառտեաշ պատանեկիկ.
Նա հուր հեւ ունէր,
(Ապա քէ) բոց ունեւ մօրուս,
Եւ աշկունքն էին արեգակունք:

* * *

Ամպրոպային աստծո պաշտամունքը, որ տեղ է գտել «Ու-
քարտուի բնակչության կրօնա-առասպելական ավանդություն-
ների» (Հ. Մանանդյան) շարքում, Վահագնյան վիպերգում
արտացոլվել է առասպելախառն պատմականությունով: Պատ-
մականն այստեղ Վահագնի՝ Տիգրան Ա-ի կրտսեր որդին և
հաջորդը լինելու վերաբերյալ ավանդությունն է, առասպելա-
կանը՝ Վահագնի աստվածային ծնունդը: Դիցա-առասպելական
ստեղծագործություններին հատուկ այս տարաբնույթ հատկու-
թյամբ վիպերգը մեր բանավոր պոեզիայի ամենահին նմուշն
է ճանաչվում: Վահագնը վիպերգում շատ ավելի գերբնական
է, քան պատմականորեն իրական ու ռեալ, ինչպես որ «Իրա-
կան» կարող էին լինել, ասենք, Արտաշեսը, Արգավանը կամ
Աթահակը մեզ հայտնի Գողթան երգերում: Բայց որքան էլ
անիրական կամ հրաշային լինեւ Վահագնը և նույնիսկ օտար՝
սերելով պարսկական Վրաթրագնայից, Պատմահայրը նրան
«հայ» է ճանաչել՝ ավանդությամբ հավաստելով նաև նրա՝
Տիգրան Երվանդյանի որդի լինելն ու նրանից հետո հայոց վրա

թագավորները (Չամչյան, Ա., 120)¹: Պատմահոր լրացուցիչ տեղեկությունները՝ Վահագնի քաջագործությունների ու Վրաստանում նրա պատվին կանգնեցրած արձանի ու տրված զոհների վերաբերյալ, նույնպես «հավաստում են» Վահագնի՝ ավանդականորեն ոչ միայն «իրական» գոյությունը, այլև «հայ» լինելը: Այս իմաստով, թերևս, ավելորդ չլինեի կանգ առնել Վահագնյան վիպերդի շուրջ վրաց գրական-բանասիրական շրջաններում լույս աշխարհ բերված մի բավական ուշագրավ «տեսակետի» վրա: 1939 թվականին վրաց գրականագետ Պ. Ինդորովան վրացերեն իր մի աշխատության մեջ, որ կոչվում է «Վրաց գրականության պատմության համառոտ տեսություն»², կարծիք է հայտնում, որ դեռևս վաղ բրիտանականության շրջանում վրաց մադեբական պանթեոնի շուրջ հյուսվել են էպիքական գրույցներ, որոնց թվում և Վրաթրագնա-Վախթանգի էպոսը: «Հայ մատենագիր Մովսես Խորենացին, — պատմում է Պ. Ինդորովան, — որ ծառայում էր բազրատունիների պալատում, գիտեր վրացերեն (sic) և առհասարակ մոտ էր վրացական աշխարհին, հետաքրքրական տեղեկություններ է հա-

1 Ըստ Ն. Մելիտինսկու հայկական ֆոլկլորում իրական պատմական անձ են դիտվում անգամ միթա-առասպելական Հայկն ու Արամը: «Մեզ համար կարևոր է նկատել, — գրում է նա, — որ ցեղային նախահայրեր Հայկն ու Արամը այլևս չեն դիտվում որպես առաջին մարդիկ ընդհանրապես... մարդկային ցեղի հիմնադիրներ կամ նույնիսկ միթա-առասպելական ցեղի նախահայրեր: Հայկը և Արամը — դրանք «առաջին» հայերն են, որոնք պատերազմում են ուրիշ ժողովուրդների դեմ՝ հիմնադրելով հայկական առաջին բնակավայրերը» (տե՛ս **Е. Мелетинский, Происх. героического эпоса**, էջ 235): Ըստ այդմ էլ, նկատում է Վ. Արանը, միթոլոգիական դպրոցի սխալը կայանում է ոչ թե նրանում, որ նա չէր զրազվում առասպելաբանությամբ, այլ նրանում, որ նա չէր նկատում այն սահմանը, երբ տեղի էր ունենում անցումն առասպելականից դեպի պատմականը (**В. И. Абаев. Нартекии эпос, ИСОНИИ, 1945**, էջ 31): Ընդ որում՝ միթականը պետք է դիտել ոչ այլ կերպ, քան որպես իրականության չգիտակցված զեղարվեստական վերադարձություն, երբ ֆանտաստիկ կերպարները, որոնցում նախապես արտացոլվում էին միայն բնության խորհրդավոր ուժերը, այժմ ձևոք են բերում նաև հասարակական հատկանիշներ կամ դառնում պատմական ուժերի ներկայացուցիչներ (**И. В. Тресков, Фольклорные связи Северного Кавказа, Нальчик, 1963**, էջ 27):

² Յճատձո՛, 1939, № 1

ղորդում «Վրաթրագնյան» էպոսի մասին, որ հիշյալ ժամանակներում տարածված էր Իբերիայում¹ (Վրաստանում)»։ Ասլա թարգմանաբար մեջ են բերվում խորենացու վահագնյան վիպերգի տողերը, Պատմահոր վկայությունն այդ երգն անձամբ իր ականջով լսած լինելու և Վրաստանում նրա սրատվին կանգնեցրած արձանի և մատուցված զոհերի վերաբերյալ ճանրամասներով։ Երկրորդ հեղինակը, որի օգնությամբ Պ. Ինդորովյան ջանում է հաստատել «Վրաթրագնա-Վախտանգ» էպոսի գոյությունը՝ Գր. Մազիստրոսն է։ «Գրիգոր Մագիստրոսը,— շարունակում է Պ. Ինդորովյան,— նույնպես վկայում է, որ վրաց մզոսանինները (sic) Վրաթրանգնայի (Վալրանի) վրա երգեր էին հյուսել, որոնց մեջ փառաբանում էին նրա որպես աստծու»։ Բացի այս համառոտ տեղեկություններից, որ հաղորդում են Մ. Խորենացին և Գ. Մագիստրոսը, ըստ Պ. Ինդորովյանի, Վրաթանգնյան էպոսի մասին առավել ընդարձակ տեղեկություններ կան վրացական մի հին պատումի մեջ, որ կոչվում է «Ասք Վախթանգ Գորգասալի մասին»։ Եվ չնայած այն պատկանում է քրիստոնեական էպոսային, շարունակում է Ինդորովյան, բայց հեղինակը պահպանել է ազգային հին էպոսի ձևը։ Այստեղ առասպելաբանորեն պատմվում է 5-րդ դարի թագավոր Վախթանգ Գորգասալի կյանքը՝ խիշտ է, այդ դրույցը զրի է առնվել 9-րդ դարում, այսինքն՝ Վախթանգի էպոսից չորս դար հետո, բայց հեղինակը Վախթանգի ապոթեոզը պատկերել է ոչ թե սուրբական զրույցի, այլ պատմամունքային տարրեր պարունակող պատմա-էպիքական ասքի ձևով։

Այսպիսով, ըստ վրաց գրականագետ Պ. Ինդորովյանի,

¹ Հայր Կ. Տ. Սահակյանը գտնում էր, որ «Մ. Խորենացին հայ վիպասանների Սպանիական (Իսպանիա) Իբերիան շփոթած է Կովկասու Իբերիայի հետ» (հենվելով Հերակլի առասպելների Իսպանիայի հետ ունեցած առնչությունների վրա)։ «Բաղմամբա», 1902, էջ 507։ Այդ նույն բանն իր ժամանակին նկատել է նաև Գրիգոր Խալաթյանը։ Նա գրում է. «Պիրենյան թերակղզու հին՝ Իբերիա և Իվերիա (Վրաստան) անունների միջև եղած ընդհանրության վրա հենվելով հավանաբար Խորենացին ենթադրություն էր անում մի ինչ-որ Իվերիական Հերակլի գոյության մասին»։ (Г. Халатянц, Армянский эпос..., էջ 204)։

գուրս է գալիս, որ ինչպէս Հայաստանում, Վրաստանում ևս ժամանակին մի ամբողջական էպոս է եղել Վրաթրանգնա-Վախթանգի (Վախթանգ Գորգասալի) շուրջ և որ, իբր թէ, այդ բանն հաստատուում է հայ պատմագրութեան վերը հիշված տվյալներով: Մինչդեռ, ինչպէս ստորև կտեսնենք, բանն ամենեւին էլ այդպէս չէ: Խորհնացու վկայաբերած տեղեկութիւններում որեւէ խոսք չկա ո՛չ Վրաթրանգնա-Վախթանգի և ո՛չ էլ վրացական Պանթեոնում պաշտամունք դառած Վահագնի վերաբերյալ: Խոսքը լսի այն մասին է, որ Վահագնը ճանաչվել ու մեծարվել է նաև վրաց աշխարհում¹: Իսկ ի՞նչ կապ ունի այստեղ Վախթանգը (եթէ խոսքը մանավանդ Վախթանգ Գորգասալի մասին է): Գորգասալը 5-րդ դարի կեսերի վրաց նշանավոր թագավորն է՝ հռչակված Սասանյան Պարսկաստանի դեմ մղված կռիւներում²: Վերջ ի վերջո Վախթանգը պատմական դեմք է, Վահագնը՝ աստված, Վախթանգը ապրել և գործել է մեր թվարկութեան 5-րդ դարում, իսկ Վահագնը՝ ո՛վ գիտե թէ երբ: Համեմատյնդեպս՝ Խորհնացին իր պատմութիւնը գրած-ավարտած պիտի լիներ եթէ ոչ Վախթանգից, զոնե նրա «աստվածացումից» առաջ: Գալով Մագիստրոսի վկայութեանը, ապա պետք է ասել, որ դա մի արտաքին կարգի թուրիմացութիւն է, որ կարող էր և իրականում առաջացել է միայն բնթերցողների համատարած անտեղյակութեանը ապավինելով: Գ. Մագիստրոսի թղթերում որեւէ հիշատակութիւն չկա այն մասին, թէ վրաց մզոսանիները (?) երգեր են հչուսել Վրաթրանգնայի (Վայրանի) վրա: Մագիստրոսի խոսքը ոչ թէ Վրաթրանգնա-Վայրանի կամ Վահագնի (Վախթան-

¹ Հասկանալի է, Վրաթրանգնան՝ Հայաստանում՝ Վահագն, Վրաստանում՝ Վախթանգ կոչւողն: Բայց վրացական այդ Վախթանգի (և Վախթանգ աս-ծո և Վախթանգ թագավորի՝ Գորգասալի) մասին չէ որ խոսում է Խորհնացին (հետեւաբար և Ինդորովան): Իհարկէ Խորհնացու հիշատակած վկայութիւնն ու երգը կարելի է (ցանկացած դեպքում) դիտել որպէս նաև «վրացական» Էպոսի գոյութեան ապացույց, բայց դա բոլորովին էլ այն չէ, ինչ ասում է Ինդորովան: Վահագնի Վրաստանում պաշտամունք լինելը Խորհնացին լսի հիշատակում է, իսկ երգով, փաստորեն, նրա պաշտամունքի մի-միայն հայկական — (Նովանդյան Տիգրանի որդի) լինելն է հաստատում:

² Վախճանվել է 502 թ., ծննդյան թվականը հայտնի չէ:

գի), այլ իր հորեղբոր՝ իշխանաց-իշխան և սպարապետ Վահրամ Պահլավունու (967—1045) մասին է, ավելի ճիշտ՝ նրա մահվան մասին, որ իրոք հսկայական աղմուկ և իրարանցում է առաջ բերել իր ժամանակի խնչպես հայկական, այնպես էլ վրաց շրջաններում:

Պ. Ինդորովյան օգտվել է, հավանաբար, Գ. Մագիստրոսի՝ իր հորեղբոր՝ Վահրամ Պահլավունու մահվան կապակցությամբ Վրաստանում կազմակերպված ցույցերի հենց այն նկարագրություներից, որ մենք գտնում ենք Մագիստրոսի թղթերի՝ «Պատասխանի թղթոյն տեառն Յովհաննեսի Սիւնեաց արքեպիսկոպոսի յաղագս Վահրամայ հորեղբօրն իւրոյ կատարման մարտիրոսութեամբ» վերնագրով գլխի մեջ: Այդ հատվածում ոչ մի բառ անգամ չկա, համեմայն դեպս, ոչ Վախտանգի (Վահագնի) և ոչ էլ նրանց գովքն անող վրաց մզոսանիների մասին: Իր հորեղբոր մահն է պարզապես Մագիստրոսին զեղումների մեջ գցել.

«... և ի վերիացւոցն հզօրաց և արիական ղորաց նոցա բազում անգամ մարտակցութեամբ և արեամբ վաճառմամբ, որդեացդ և քոյիդ ազգի զնեալ զաշխարհդ. և երբեմնի ի նոսա արի երեալ և հրաշից հիացման արժանի և ի վեր քան մտածութիւն, որ և նոցա իսկ զքոյդ հանդիսի մրցութիւն տաղս և սոինչս յօրինեալ անպատկառաբար աղատագունդն պարէին և ի հրապարակս գռեհից և քաղաքաց իբրու դիւցազանցն երգէին»¹:

Ինչպես դժվար չէ նկատել, վերոհիշյալ տեքստում անգամ օգտագործված էլ չեն ո՛չ Վախտանգ և ո՛չ էլ մզոսանի բառերը: Մնում է զարմանալ, թե ինչո՞ւ Պ. Ինդորովյան Վահագնյան վիպերգի հետ է առնչում ըստ էության նրա հետ որե՛է կապ չունեցող Վահրամ Պահլավունու մահվան վերոհիշյալ պատմությունը: Պ. Ինդորովյանի կողմից թույլ տրված սխալը հետագայում ավելի է թանձրանում վրաց թատերագետ Դ. Զանեկի-

1 Գ. Մագիստրոսի թղթերը, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 40:

ձեռնի աշխատություն մեջ¹։ Այստեղ արդեն ամենուրեք Վահագնին փոխարինել է Վախտանգը, և չի էլ ասվում, թե վրացերգի բնագիրը վրացերեն չէ։

Ջանելիձեի մոտ կարդում ենք.

«Աշխարհիկ սախիորանների հետ միասին գոյություն են ունեցել սախիորա կապված հոգևոր պաշտամունքի հետ։ Նախաքրիստոնեական Վրաստանում տարածված է եղել կրակապաշտությունը։ Սախիորաններ էին տեղի ունեցել նվիրված Վարաթրանդնա և Վախտանգ աստծուն, որոնք պատմելիս են եղել նրա ծնունդը.

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,

Երկնէր և ծովն ծիրանի,

Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ և այլն։

Հայ պատմագիր Մովսես Խորենացին վկայակոչելով այդ երգը Վրաթրագնա-Վախթանգի մասին, ասում է. «Մենք մեր սեփական ականջով ենք լսել, թե ինչպես են երգել այդ (երգը) փանդուի նվագակցությամբ»։ Այս գովերգվում է Վախտանգի կոթվը վիշապների հետ ու նրա տարած հաղթանակը։ Փառաբանում էին և նրա ապոթեոզը և պատմում, որ Իբերիների երկրում նրա պատվին արձան է կանգնեցվել իր հասակի չափով, որ պատվում էին զոհաբերություններով։

Հայ փիլիսոփա և գրող Գրիգոր Մազիստրոսը (11-րդ դ.) հայտնում է, որ Վրաթրանդնալի մասին վրաց մոսսանիները երգեր են հորինել, որոնցում փառաբանում են որպես աստծո»²։

Դժվար չէ նկատել, որ Ջանելիձեի նշանաձողերը հիմնված են Պ. Ինդորովայի վրա, որին հետազայում, մի ինչ-որ չափով, ակամա տուրք է տվել նաև պրոֆ. Լ. Մելիքսեթ-Մեկել³։ Ոչ վրաց և ոչ էլ որևէ այլազգի պատմությունից մեզ հայտնի չէ, թե Վրաթրագնա-Վահագնը ունեցել է վրացական իր համա-

¹ Դ. Джанелидзе, Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX века, Тбилиси, 1959.

² Նույն տեղում, էջ 96։

³ Լ. Մելիքսեթ-Մեկել, Հայ հին դրականության պատմություն (վրացերեն), Թբիլիսի, 1941, էջ 36։

զոր-աարբերակը: Պրոֆ. Լ. Մելիքսեթ-Յեկի ակնարկած վրացական ցիկլը Վախտանգի մասին, ուշ շրջանի ստեղծագործություն լինելով, և առհասարակ, չի կարող համեմատվել ոչ կարմիր Վարդանի և ոչ էլ մանավանդ Ռիկվելդա-Վրաթրադ-նայի հետ:

Ուստի միակ շոշափելի շփման կետը վերահիշյալ վիճելի խնդիրներում վրաց աշխարհում Վահագնի և Վահրամ Պահլավունու վերաբերմամբ ցուցաբերած ջերմ վերաբերմունքն է, որ դարերի խորքից գալով այժմ էլ յուրահատուկ կերպով խորհրդանշում է մեր հրկու հղբայրակից ժողովուրդների պատմական բարեկամությունը:

Պետք է կարողանալ որոշակիորեն զատորոշել մեր հին հայոց առասպելները հետագայի ավանդական վեպից: Առասպելները (գոնե Մովսես Խորենացու մոտ) սովորաբար ունեն փոքր զրույցների (արձակ կամ շափածո) կերպարանք, ու, առանձին ոգիների, դյուցազունների կամ աստվածների պատկերով ի հայտ է գալիս ժողովրդի վաղեմի հայացքը բնության ուժերի ու հրեւոյթների նկատմամբ:

Մինչդեռ ավանդական վեպի մեջ կարեւորը ոչ թե իրական պատմական հողից զուրկ դիցա-առասպելաբանական այդ աշխարհացնությունն է, այլ դեպքերի, իրադարձությունների մեջ հղած մոտավոր իրական-պատմական հիմունքը:

Պատմահայրն էլ, ըմբռնելով ավանդական վեպի այս կարեւոր մեկ հատկությունը, կանգ է առել ոչ թե առասպելական կամ դիցաբանական երգերի, այլ իրականանման կամ պատմա-վավերական երգերի ու զրույցների վրա: Բայց դա, հարկավ, չի հղել առանց բացառություն: Եվ երբ առասպելական Հայկի, Տորք-Անգեղի, Արամի ու Արայի վերաբերյալ ստեղծված զրույցների մասին խոսելուց հետո, Պատմահայրն իր ականջով փանդիլունքով երգող ծերունիներին է լսել՝ այդ 2արբի զրույցների մեջ ամենահավաստին Վահագնի ծննդյան երգն համարելով, նմուշի համար նրա մի մասը բառացի մեջ է բերել իր պատմության մեջ:

Այսպիսով, «Երկնէր երկին»-ը առասպելի վրա հյուսված մեր միակ հավաստի չափածո հուշարձանն է, եթե, իհարկե, նկատի չառնվի «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» միատող երգ-պատառիկը:

Այս երգը զուրկ է իրականի արտացոլումը համարվելու հիմքից և շունի պատմական կոնկրետութուն: Ընդունայն աշխատանք կլինեի որեւէ կոնկրետ ժամանակի հետ կապել ինչպես առասպելի, այնպես էլ այդ առթիվ հորինված հեթանոսական երգի ծագման խնդիրը: Սովորաբար դիցա-առասպելական ստեղծագործությունների երևան գալը¹ նախորդում է ժողովուրդների պատմական բեմելին: Այդ պատճառով էլ բոլոր հնագույն ազգերի ծագումը բացատրվում է կամ առասպելաբար և կամ բխեցվում կոնկրետ առասպելից: Այդպիսին են մեզանում Հայկի և Բելի, հռոմեացիների մոտ գայլի կաթով մեծացած Հռոմուլոսի, հելլենների մոտ քարից գոյացած Հելենի առասպելը և շատ ուրիշներ:

Վահագնի առասպելը ևս, հավանաբար, գալիս է շատ վաղ ժամանակներից², բայց առնչվում է ոչ թե հայ ժողովրդի կազ-

1 Կ. Մարքսը առասպելների, լեգենդների (անգիր զրականություն) երկվան գալը, մոտավորապես, բարբարոսության ստորին աստիճանի հետ էր կապում: Նա գրում է. «Բարբարոսության ստորին աստիճանում սկսեցին զարգանալ մարդու բարձր հատկությունները: Անձնական արժանապատվությունը, պերճախոսությունը, հավատի զգացմունքը, ուղղամտությունը, արիությունը, քաջագործությունը դարձան արտաքին բնավորության ընդհանուր գծեր: Բայց և միաժամանակ երևան եկան դաժանությունը, դավաճանությունը, ֆանատիզմը: Հավատի ասպարեկում տեղ է գտել բնատարերբի պաշտամունքը՝ աղոտ պատկերացումներով անձնավորված աստվածների և մեծ ոգու մասին: Պրիմիտիվ բանաստեղծումը (СТНХОС:НОЖЕНІЕ)... վերաբերում է այդ շրջանին... Երևակայությունը՝ մարդկության առաջընթացին այնքան օժանդակած այդ վիթխարի սլարգեր, սկսում է այժմ ստեղծել առասպելների, լեգենդների և ավանդությունների անգիր զրականությունը՝ հզոր ազդեցություն թողնելով մարդկային ցեղի վրա» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, М., том I, էջ 270—271):

2 Ղ. Ալիշանի, Ստ. Պալասանյանի կարծիքով, այդ երգն ստեղծվել է մեկնից մոտավորապես 2300 տարի առաջ: Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Ազգային վիպասանութիւնք, Յուշիկք Է. Է., 1870, էջ 109, Ստ. Պալասանյան, Պատմություն հայոց զրականության, էջ 112:

մալւորման պրոցեսի, այլև նրա նախնի հաւատալիքների ու աշխարհայեցութեան հետ: Բայց ինչո՞ւ կարող էր մի այդպիսի երգ հետաքրքիր լինել երգչին կամ պատմագրին, եթե որևէ կերպ և ոչնչով չէր առնչվում տվյալ ժողովրդի պատմութեանը:

...Ինչ խոսք, որ անցյալում հաւատն ու հաւատալիքները ևս «իրբե կեղծ պատկերացումներ բնութեան մասին» կարող էին երգի նյութ դառնալ և երգվել, թիւ շունեն որոշակի «նյութական-տնտեսական հիմք»¹: Բանաստեղծ-գուսանը պետք է ձգտեր դրանք որևէ կերպ կապել իրական, պատմական հողի, ներկա դեպքում՝ հայրենի պատմութեան հետ, եթե, մանավանդ, նրա նպատակը անցյալի պատմական եղելութունների (քաջազործութունների) մասին պատմելն է եղել: Ըստ ավանդութեան և ըստ խորենացու՝ Հայկը, Արամն ու Արան հայեր են. ո՞ւր է հապա Վահագնը, եթե մանավանդ նրա անվան և աստվածալին էութեան մեջ օտար ազդեցութունների հետքեր կան: Վահագնը (ամպրոպների աստվածը), ըստ Պատմահոր տեղեկութունների, հուլնպես պատմական անձ է, ինչպես պատմականորեն «իրական են» Հայկը (Թորգոմի որդի), Արամը (Թորգոմի թոռ), Արան (Արամի որդի): Ըստ խորենացու, Վահագնը Տիրբան Երվանդյանի որդին է՝ Բաբի և Տիրանի հղբայրը: «Վահագնը՝ ըստ պատմութեան, որդի կամ մանավանդ թոռն է

¹ Էնգելսը զազափարական որոշ ձևերի (կրոն, փիլիսոփայություն) նախապատմական բովանդակությունը (տնտեսութեան ցածր զարգացածութեան պատճառով, արդիականութեան իմաստով) անմտություն էր համարում և գտնում, որ ավելորդ պեղանտություն կլինէր դրանց համար տնտեսական պատճառներ որոնելը: 1890 թ. հոկտեմբերի 27-ին, Շմիդտին գրած նամակի մեջ նա ասում է. «Իսկ ինչ վերաբերում է իդեոլոգիական այն բնագավառներին, որոնք է՛լ ավելի բարձր են ճախրում օդի մեջ՝ կրոնին, փիլիսոփայութեանը և այլն,— ապա դրանք ունեն նախապատմական բովանդակություն, որը գտնվում և յուրացվում է պատմական ժամանակաշրջանի կողմից, մի բովանդակություն, որը մենք այժմ կանվանենք անմտություն: Եվ այնուամենայնիվ, թեև տնտեսական պահանջը... ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի էր դառնում բնութեան առաջադիմող իմացութեան գլխավոր զսպանակը,— այնուամենայնիվ պեղանտություն կլինէր նախնադարյան այդ բոլոր անմտութունների համար տնտեսական պատճառներ որոնելը»: Մարքս և Էնգելս, Երկհատորյակի 2-րդ հատոր, Երևան, 1950, էջ 636—37:

Երվանդյան Տիգրան Հայկազնայ, տնոր հետ պատերազմած և հաղթած Մարաց հռչակավոր Աթղահակ թագավորին»¹: Եվ ահա խորենացին (թե՛ գուսանը), երկնքից վեր բերելով Վահագնին, ամեն կերպ ձգտել է իրական-պատմական անձնավորութուն դարձնել նրան² մզված մի կողմից նրա նկատմամբ հավատ արթնացնելու, իսկ մյուս կողմից հեթանոսությանը դիմադարձ ելնելու դիտավորութունից, Վահագնի ծննդյան երգն էլ այս կերպ դիտելով որպես ներբող մեր քաջ և հզոր նախնու մասին: Եվ միայն այս կերպ կարող էր առանձնակի իմաստ և նշանակություն ձևոր բերել ներկա երգը հայ մարդու համար: Գուսանն, ըստ խորենացու, այսպիսով, ոչ թե ինչ-որ գերբնական ոգու, այլ իր քաջ և հզոր նախնիներից մեկի ծնունդըն է պատկերել այդ երգի մեջ, որով նա (այդ երգը) մեզ համար միանգամայն նոր իմաստ է ձևոր բերում...

Եվ այդ իմաստը՝ հայրենասիրությունն է...

Հարկավ, Վահագնի ծննդյան երգը մեր առաջին չափածո ներբողն է՝ նվիրված վիշապաբաղ «հայ» Հերկուլեսին: Եվ որքան մեր հին հեթանոսական երգերը, որպես այդպիսիք, օտար և անհարադատ թվալին քրիստոնյա պատմիչին, նա չէր կարող չօգտվել մեր ժողովրդի պատմության վաղ շրջանի այդ վավերագրերից՝ ինչպես պատմագիտական, այնպես էլ գրական՝ գեղարվեստական նկատառումներով: Նա, փաստորեն, առաջինը և միակը եղավ մեզանում, որ զգաց այդ երգերի անհրաժեշտությունը, դարմանալի նուրբ զգացողություն հանդես բերելով նաև դրանց գեղարվեստական արժանիքների ու առանձնահատկությունների ընկալման բնագավառում:

* * *

Ասացինք, որ Վահագնի ծննդյան երգի ներկա հատվածը ամբողջական գործի մի մասն է միայն: Հավանաբար մի ծավալուն երգ է եղել դա, որի առաջին մասը (արդի ըմբռնմամբ՝ ինքը տող) Պատմահայրը նույնությունը գետեղել է իր գրքի մեջ: Այլ կերպ ասած այժմ մենք գործ ունենք միմիայն այդ

1 Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, Վենետիկ, 1895, էջ 292:

2 Հին հույների մոտ աստվածները իրական մարդիկ են:

երգի մի պատճառիկի և այն շատ կարևոր վկայութեան հետ, թե այս երգը նա նույնութեամբ, իսկ ըստ Ղ. Ալիշանի՝ «այս կամ ասոր շատ նման» մի երգ, գրի է առել անձամբ իր ականջով լսած լինելուց հետո: Սակայն կասկած չի կարող լինել, որ սա գոյթան երգչի ոչ թե մոտավոր, այլ իսկապիսի երգի տեքստն է: Եվ հենց սա է (երգի այդ տեքստը), որ իրականում որքան զարմանք, նույնքան էլ հիացմունք է պատճառում մեզ:

Նախ՝ «հեղինակը» նյութի մատուցման համապատասխան ձև է ընտրել՝ երկրի և երկնային ծովի երկունքը պատկերելով դիցաբանական ստեղծագործություններին բնորոշ շափաղանցված համեմատություններով: Եվ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, որովհետև Վահագնը՝ ամպրոպների աստվածը, չէր կարող սովորական, մարդկային ծնունդ ունենալ: Եվ «...որովհետև փոթորիկը երկնքից է առաջ գալիս, ուստի և երկինքն իբրև ամպրոպային աստծու հայրն է ըմբռնվում. բայց փոթորիկն առաջանում է և հետո հորիզոնում՝ երկրի վրա, «ուր երկինքը թվում է, թե գրկախառնվում է երկրի հետ», ուստի և երկիրն ամպրոպային աստծու մայրն է»¹: Ի՞նչ է հայա ծիրանի ծովը: «...ամպերով ծածկված երկինքը ծովի նմանեցնելը մի սովորական բան է հին ու նոր բանաստեղծների մեջ, և երկինքը, որտեղից անձրևն է գալի, ջրեղեն երեւակայելը հատուկ է ոչ միայն հնդկավրդական, այլև ուրիշ ազգերին: Նույն ըմբռնումն ունի երկրների մասին և մինչև այսօր մեր ժողովուրդը, որ հավատում է, թե յոթնտակ երկնքի առաջին շերտն ամպ է, և ամպերի վրա մյուս շերտը՝ ջրերի ծովը»²: Ծովածին Վահագնը սակայն սերվում է կարմիր եղեգնիկից, որը, հավանաբար, ջրերի մեջ աճելու պատճառով շատ հարմար է եղել կարմիր կայծակի հրդեհումը ծիրանի ծովի մեջ նկարագրելու համար³:

Մանավանդ եղեգի կարմիր մակդիրը, որը, ըստ շատ ազգերի առասպելների, կայծակի գույներից մեկն է: Իսկ ծիրանի մակդիրը իր հերթին կապված է ծովի ոսկեգույն, կարմիր (կամ ծիրանի) բոցավառման հետ՝ զորեղ ամպրոպների ժա-

¹ Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելներ..., էջ 133—134:

² Նույն տեղում, էջ 134—135:

³ Նույն տեղում, էջ 135:

մանակ: Բնորոշ է, որ Վահագներ ծնվելուն պես վաղուց է գեղյի վիշապները, ինչպես Ինդրան է հարձակվում Վիտրայի (ամպի անձնավորում-վիշապ) վրա՝ հնդկական առասպելում:

Այսպիսով, Վահագնի ծննդյան երգը դիցա-առասպելական մտայնությունից հորինված մի այնպիսի ստեղծագործություն է, որ բնության երևույթները ներկայացված են աշխարհակազմված՝ անտրոպոմորֆիզմի՝ միջոցով: Որքան էլ մոթ ու անբնին լինեի առասպելը, գուտանը պետք է ջանար այն մարդկայնորեն ներկայացնել՝ նա աստծուն իր պատկերով և իր նմանությունից միտի ստեղծի, և Վահագնը, եթե աստված է էությունից, ապա մարդ է, մահականացու գեթ արտաքինապես²:

Այդ իմաստով էլ, երկրի ու երկնքի դավալը ծնվելիս արդեն ոչ միայն բխ-մորուք ու հրե մազով է օժտված, այլև կարող է թշնամու վրա հարձակվել: Աստված ձուլվում է մարդու և մարդը աստծո մեջ: Հենց դա է, որ Մարքսն անվանում էր «հավատի ասպարեզում տեղ գտած բնատարերքի պաշտամունք՝ ազոտ պատկերացումներով անձնավորված աստվածների և մեծ ոգու մասին»: Իհարկե գուտան-բանաստեղծն այդ կարող էր անել առանց միտումի, պատկերացում իսկ չունենալով ոչ ամենազոր աստծո և մահականացուի միջև դոյություն ունեցող անջրպետի և ոչ էլ մարդու կերպարանքով հայտնվող աստծո աստվածային էության մասին: Բայց կարևորը վերջինիս համար ո՛չ թե այդ պատկերացումների մեջ հատակություն փնտրելը, ա՛յլ դրանք գեղարվեստորեն վերարտադրելն է եղել: Այդ տեսակետից ոչ միայն գուտանները, այլև հեթանոսական մտայնությունն առհասարակ ի վիճակի չեղավ սահմանադա-

¹ Հունարեն *antros* — մարդ, *morphi* — կերպ (արանք), երբ աստվածային ներկայացվում է մարդու կերպարանքով:

² «Ամեն մի աստծու վերագրելով անհատական գծի ստեղծագործական ոգի, նա (մարդը) աշխատեց աստվածներին ավելի ևս մոտեցնել իրեն, իսկ դրա համար հարկավոր էր, որ նրանք արտաքինով ևս մարդու կերպարանքին ավելի մոտ լինեն... Անհրաժեշտ էր, որ նրանց հոգուն ևս, որը բմբունի էր մարդու համար, վերագրվեր նմանություն մարդկային հոգու հետ: Այստեղից էլ անտրոպոմորֆիզմը կամ աստվածների մարդակերպարանավորացումը...» **О. Миллер, Поэзия древней Индии, (журнал Мининстерства народ. просвещения, СПб, 1856, август), էջ 70—71:**

տեղիւ երեւակայականը իրականից¹։ Ուստի, երբ խոսվում է գուսան-բանաստեղծի արժանավորութեան մասին, աչքի առաջ ենք ունենում ոչ այնքան նրա աշխարհայեցողութիւնը (որ տեսանք, չէր կարող առանձնակի հետաքրքրութիւն ներկայացնել), որքան գրական-գեղարվեստական կուլտուրան, որ այնքան բարձր է թվում այժմ էլ՝ մասնավորապէս իր մի շարք կողմերով և գրեթե ամեն կողմով։

Անցյալի մեր որոշ հետազոտողներ արդեն նշել են, որ մեր հին գուսանական հրգերը հորինված են չափական արվեստի որոշ կանոնիկ սկզբունքներով։ Կասկած լինելով երաժշտական կամ գուսանական արվեստի հետ, հասկանալի է, որ այդ երգերը որոշ չափ ու ձև ունենան։ Դեռ Հ. Գաթրճյանն իր ժամանակին նկատել է, որ չափականութիւնը (թվականութիւնը—«Թուլիաց») ու համեմատականութիւնը կազմում էին հին ասիական բանաստեղծութեան «ջղերը»։

«Չափականութիւնը,— գրում է նա,— այսինքն՝ խոսքին թիվը, չափակցութիւնը կամ քայլը, հին քերթվածի մը շարժում տվողն էր։ Շատ հաւանական կերեւա, որ խորենացին այս երգերը՝ թվիկաց երգ կանչելուն ալ հիմն՝ նույն թվականութիւնը կամ չափականութիւնն ըլլաւ։ Որովհետեւ ի սկզբանէ բանաստեղծութիւնն երաժշտական կամ գուսանական արվեստի հետ կապված էր՝ ունեւոր էր ինքն ալ չափով մը ընթանար, և սա չափն յուրաքանչյուր նյութին համեմատ խոսքին ներդաշնակաբար սահուն ընթացք մը, հոսում մը ունենար։ Անանկ որ տասաստիճանավոր կարգավորութեամբ կապակցալ խոսքերը կարծես թէ կոհակաձև հոտե-հոտե կծփան ու իրար հետ առաջ կըշեն մինչուկ որ որոշյալ ամբողջութիւն մը հասնին»²։ Այս իմաստով չափազանց հետաքրքրական և բարձրարվեստ մի կոթող է Վահագնի ծննդյան երգը։ Ակամա հիացմունք է պատճառում ոչ միայն բառերի, մակդիրների ու համեմատու-

¹ «Յուրաքանչյուր դիցարանութիւն,— գրում է Մարքսը,— հաղթահարում, նվաճում և ձևավորում է բնութեան ուժերը երեւակայութեան մեջ և երեւակայութեան օգնութեամբ»։ Կ. Մարքս, Քաղաքատնտեսութեան բնագիտութեան շուրջը, Կուսհրատ, Երևան, 1932, էջ 57։

² Հ. Գաթրճյան, Պատմութիւն մատենագրութեան հայոց, 1851, էջ 33—34։

Յայտնենք զայդ օգտագործումը, ալլև երգի զիցաբանական ոգուն համապատասխան ոճը ներկայ է: Հենց միայն երգի այդքան միաձուլ ու կուռ ոճը բավական էր ապացույզած համարելու նրա մի մասի արվեստական շխնհար, թեև այդ թեղի անհեթեթայնությունը ակնհայտ է առանց այդ էլ: Երկրորդ ու երկնի երկունքը, ծիրանի ծովն ու կարմիր եղեգնիկը, եղեգան փողից ծախ ու բոց կենկը, պատանու ծնունդն ու անմիջաբար կավի վազելը¹ այնքան ներդաշնակ են երգի այդ ոգուն, որքան ներդաշնակ և համահնչյուն է այդ երգի զոյությունը հեթանոսության էպոխայում:

Գալով երգի կառուցվածքին, ապա պետք է ասել, որ այն, իբրև շափածո խոսք, լիովին համապատասխանում է թե՛ արտասանության, և թե՛ երգման պահանջներին: Արտասանության համար նա բավական ութմիկ է. ունի անհրաժեշտ բարենշունություն և շափ. Ավելին, մեզ այնպես է թվում, որ այս երգի տողերը թե իմաստի և թե ձևի տեսակետից հռատողների (տերցիա) վերածվելու որոշակի միտում ունեն: Ճիշտ չի լինի արդյո՞ք տներ կոչել դրանք: Այսպես՝

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,

Երկնէր և ծովն ծիրանի.

Երկն ի ծովուն ունէր և գլարմրիկն եղեգնիկ.

Ընդ եղեգան փող ծովս ելանէր,

Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր.

Եւ ի բոցոյն վազէր խաւտեաշ պատանեկիկ.

Նա հուր հէր ունէր,

Բոց ունէր մօրու.

Եւ աշկունք էին արեգակունք:

Վահագնի ծննդյան երգի տողաաման վերաբերյալ բազմաթիվ առաջարկություններ ու դիտողություններ են արվել: Դրանց մեջ ամենից ուշադրավր Ֆեթթերինը, Ստ. Մալխասյանինը, Ն. Ակինյանինը և Մ. Պալյանինն են: Ստ. Մալխաս-

¹ Երգում առարկաները շնչավորված են:

յանի «Արձագանքի» հոդվածում է արվել երգի երկրորդ տողում «և» շողկապն ավելացնելու առաջարկը՝ Ներսես Լամբրոնացու ձեռագրի հիման վրա, որը և բնդունվել է՝

Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն Եղեգնիկ.

Կարելի է ընդունված համարել նաև Ֆեթթերի և Ստ. Մալխասյանի առաջարկը երգի ութերորդ տողում եղած «Ապաթէ»-ն երգի տեքստից դուրս թողնելու վերաբերյալ.

Ապա քէ՛ բոց ունէր մօռուս.

Ն. Ակինյանը, չհամաձայնվելով Ֆեթթերի և Ստ. Մալխասյանի հետ, թե «Ապա թէ»-ն հորենացու ավելացրածն է, միաժամանակ «Ապա թէ»-ի փոխարեն առաջարկում էր «Ապա եւ»-ը, որը «ավելի պայծառ իմաստ կտար հատվածին»¹:

Մալխասյանը գտնում է, որ «Այստեղ գլխավոր նախադասությունը (հորենացու խոսքը) խառնվել է միջանկյալ նախադասության (երգի) հետ: Երբ այս երկու բառը հորենացուն վերագրենք՝ նորա այն ժամանակ կունենան իմաստ, որից զուրկ են երգի մասն համարվելիս» («Արձագանք», 1889 թ., № 17, էջ 255): Այնուհետև Մալխասյանն առաջարկում է 5-րդ և 6-րդ տողերում ծուխ ու բոց բառերի վրա ավելացնել վանկային «ր» ձայնավորը՝

Ընդ եղեգան փող ծուխ՛ Ելանէր,

Ընդ եղեգան փող բոց՛ Ելանէր,

որով առաջին շորս տողերը կունենան յոթնոսյա, իսկ վերջին հինգ տղերը տասնոսյա շափ: Ինչպես պետք էր սպասել, Մալխասյանի այս առաջարկը բնդունելություն չգտավ: Երգի հատկապես վերջին երկտողի վերաբերյալ «Հանդէս ամսօրեայի» 1913 թվականի մայիսի համարում (էջ 320) հետաքրքիր մի գիտողություն մը կրկին հանդես եկավ Ն. Ակինյանը:

¹ Ն. Ակինյան, Հայոց հին աղագային երգերը («Հանդէս ամսօրեայ», 1894, էջ 136):

Վկայակոչելով Ստ. Մալխասյանին, որ խորհնացու 1913 թ. ֆենական հրատարակության մեջ (էջ 86) երգի՝ «Ապա թէ» քառերը համարում էր խորհնացու հնարածը, բանասերն առաջարկում է նույն այդ երկառոր կարգով այսպես.

Նա հուր հեռ ունէր, բոց մօրուս,

Եւ աշկունքն էին արեգակունք:

«Ապա թէ»-ին Ն. Ակինյանն ավելացնում է հաւ «ունէր»-ը, հարծելով, որ սա ևս խորհնացու ավելացրածն է, այն էլ որպէս թիւ «միայն երգին սահուն ընթացքն խանգարելու և դասական լիզվի նկարագիրը եղծելու համար», և ապա՝ «ունէր» գետեզված ածականի և գոյականի մեջտեղ, չի կրնար հանդուրժել դասական հայերենը, որուն նկարագրով գրված է ամբողջ երգը: Բանասերն այնուհետև գտնում է, որ «Արեգակունք».— բառը պետք է «արեգ ակունք» եղած լինի, «որովհետև աշկունքն ոչ թիւ արեգակունք, արեգներ էին, այլ արեգ ակունք, արեւակներ, լուսաճաճանշ քարեր, ինչպէս որ՝ հէրն հուր էր և մօրուքն՝ բոց»:

Որ «ապա թէ»-ն կարող է խորհնացու ավելացրածը լինել, դա մենք տեսանք: Միանգամայն ակնհայտ է երգի բնականուր հրաժշտական հշուտվածքից նրա անջատ լինելը՝ իբրև պատմողական միջնորդավոր արտահայտութիւն կամ կողմնակի միջամտութիւն: Բայց որ «ունէր» բայն էլ է համարվում խորհնացու ավելացրածը և «արեգակունքն» էլ դիտվում՝ «արեգ ակունք» բառերի հետագա միակցութիւն, դա արդեն, մեղմ ասած, զուրկ է որևէ հիմքից: Նկատենք, որ «ունէր» քայլը երգի տեքստինը լինելու խիստ ակնհայտ կովան ունի: Դա նախորդ տան «ունէրն» է, որի պարզ կրկնակն է այս երկրորդը, և ապա՝ որ առանց այս երկրորդ «ունէր»-ի «բոց մօրուսը» ոչ մի կերպ չէր կարող հնչել: Արդարև, ինչպէ՞ս կարող էր երգվել կամ արտասանվել մի այսպիսի տող՝ «նա հուր հեռ ունէր, բոց մօրուս»: Նույնքան էլ անհամոզեցուցիչ է «արեգակունքը»՝ «արեգ ակունքից» հետեցնելը. նախ՝ պրոֆ. Հ. Աճառյանի հավաստիացմամբ՝ արեգ բառը հնում արեգակ իմաստով երբեք չի գործածվել, և ապա՝ որ «ակունք»-ը ոչ թիւ աչք, այլ՝

«ակ» — թանկագին, անզին քար է նշանակում, եղակի՝ «ակ»,
«ոգնակի՝ «ակունք»։ Ուստի՝ ոչ «արեգ ակունք»-ն է «արե ակ-
ներ» նշանակում և ոչ էլ «արեգակունք» կամ դրա անջատված
ձևը՝ լուսաճաճանշ քարերի «Արեգակունք»-ը պարզապես արե-
գակներ է նշանակում։

Այսպիսով, բանասերի առաջարկած՝

Նա հուր հէր ունէր, բոց մօրուս
Եւ աշխունքն էին արեգ ակունք

և այժմ ընդունված՝

Նա հուր հէր ունէր,
(Ապա քէ) բոց ունէր մօրուս,
Եւ աշխունքն էին արեգակունք-ի

Փոխարին ավելի ճիշտ կլինի երգի այդ հատվածը կարգալ այս-
պես.

Նա հուր հէր ունէր,
Բոց ունէր մօրուս,
Եւ աշխունքն էին արեգակունք։

Կա նաև Վահագնի ծննդյան երգի տողատման բավական
տարօրինակ մի առաջարկ, որի հեղինակն է Ա. Բահաթրյանը։
Ահա այն՝

Երկնէր, Երկին և Երկիր,
Երկնէր և ծովն ծիրանի,
Երկն ի ծովուն ունէր
Ջկարմրիկն եղեգնիկն։

Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,
Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր
Եւ ի բոցոյն պատանեկիկ։

Վազէր նա, հուր հէր ունէր,
Ապա քէ բոց ունէր մօռուս
Եվ աշկունքն էին արեգակունք¹:

Մեր առաջարկած տնտամամբ երգի յուրաքանչյուր տուն (հռատող) աչքի է ընկնում իր հարաբերականորեն ինքնուրույն և ավարտուն իմաստով: Առաջին տան մեջ խոսքը երկունքի մասին է (թվարկվում է, թե «սվքեր են» բռնված երկունքի ցավով— երկինք, երկիր, ծիրանի ծով և կարմրիկ եղեգնիկ): Երկրորդ տան մեջ խոսքը եղեգան փողից դուրս եկող ծխի ու բոցի և բոցի միջից վազող խարտյաշ պատանեկի, այսինքն՝ Վահագնի ծննդյան մասին է, իսկ երրորդ տան մեջ պատկերված է այս վերջինիս արտաբերն՝ որ նա հուր հեր, բոց մորուր և արեգակնակերպ աչքեր ուներ: Այսպիսով, խոսքը երկունքի (1-ին տուն), ծննդաբերության (2-րդ տուն) և նորածնի արտաբերն նկարագրի մասին է (3-րդ տուն)²:

Հաջորդ տներում հավանաբար պիտի լիներ Վահագնի կատարած քաջագործությունների նկարագիրը կամ, ինչպես Պատմահայրն է նկատում. «Յետ որոյ և ընդ վիշապաց ասէին յերգն կոռել նմա...» և այլն:

Ուրիշ ի՞նչ հիմքեր ունենք պնդելու, որ այս հռատողերը առանձին և «ինքնուրույն» միավորներ են:

1 Տե՛ս Ա. Ռահարյան, Հայոց հին տաղաչափական արվեստը, Շուշի, 1891, էջ 55—56:

2 Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցի» (1913 թ.) մեջ գոկ. Մ. Սմբատ Գարրիճյանը «Հայ բնիկ տաղաչափության վրա նոր դիտողություն մը» վերնագրով հոգվածի մեջ (էջք 37—40) նույն կերպ տերջինաների և վերածել ոչ միայն Վահագնի ծննդյան, այլև մեր հին վիպասանության երկու այլ («Եթե դու յորս հեծցիս» և «Ո՛ր տայր ինձ ծուխ ծխանի») հատվածները: Հետաքրքրական է, որ տառացիորեն համընկնում են մեր և գոկ. Գարրիճյանի գրեթե բոլոր փաստարկումները. «Հնագույն երգերուն ամենեն հոյակապն ալ,— գրում է Մ. Ս. Գարրիճյանը,— «Երկնէր երկինք» նույնպես երեքական տողէ բաղկացած երեք տուներ կներկայացնէ, այսինքն 9 տող ընդամենը: Հետաքրքիր է գիտել թե յուրաքանչյուր տան իմաստի մը վրա է, կամ ամբողջ ներգործության որոշ մեկ բաժինը կներկայացնէ. առաջին երեք տողերը կպատմեն երկունքը, երկրորդը՝ ծնունդը, երրորդը՝ ծնյալին հատկությունները» (էջ 38):

Ուշադիր լինելու դեպքում կարելի է նկատել, որ այդ «ինքնուրույն» միավորներից յուրաքանչյուրն ունի նաև իր «սեփական» կրկնականները, որոնք ինչ-որ չափով կարծես նմանաձայնություն (հանդիսություն) երանդ են ստեղծում: Առաջին տան մեջ դա կապվում է «երկնէր», «երկին» և «ծով» բառերի, երկրորդ տան մեջ առավելաբար՝ տողակրկնականների, իսկ երրորդ տան մեջ՝ «ունէր» բայի եզրամասիչ տողի կրկնահանգների հետ¹:

Հետաքրքիր է, որ երգի յուրաքանչյուր տունը եզրամասավում է նույնահանգ բառերով² «եղեգնիկ», «պատանեկիկ», «արեգակունք»: Այստեղ, իհարկե, երրորդ տան հանգակապ բառը լիարժեք հանգ չի կազմում, բայց ինչ-որ համահնչյունություն և աղերս նրանց միջև, համենայնդեպս, կա: Դա կապված է ոչ միայն «ի», «ու» ձայնավորների և «կ», «ք» բաղաձայնների հնչման մերձավորության, այլև նրանցով կազմված բառերի շարահյուսական դիրքի ու կատարած դերի հետ³: Երրորդ տան մեջ առկա է, այսպես կոչված, տողամիջյան հանգը՝ «աչքունքարեղակունք», որը մի կողմից հանգերի հնչման և նշանակության վարպետ զուգակցում, իսկ մյուս կողմից կիսատողի ունիմ և ներքին հանգակցություն է ստեղծում: Յուրաքանչյուր եռատող աչքի է ընկնում բառերի, արտահայտությունների, մակդիրների

1 Հանդիսությունից՝ բաղաձայնությ (ալիտերացիա) և առձայնությունից (ատոնանս) բացի, «Այսպիսի հնչյունական կրկնություններն ամենից առաջ հնչյունական զարգարանքներ են, որոնք շոյում են լսելիքը, խոսքի մեջ մշտեցնելով մի գաղնակավոր տարր: Իսկ երբ արտաքին հնչյունական երանգը համապատասխան է բովանդակությանը՝ նկարագրած բնության երևույթներին կամ բանաստեղծի ներքին ապրումին, հույզին, — այն ժամանակ հնչյուն և բովանդակություն բռնում են իրար և բանաստեղծության ներքին կողմը մի զգայական ցայտուն արտահայտություն է ստանում»: Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Երևան, 1933, էջ 328—29:

2 Որ արդյունք է «բառերի վերջին շեշտված ձայնավորի և սրան հաջորդող հնչյունների նույնության կամ նմանության (նույն սեղում, էջ 399): Դուքն ոչ թի հանգ, այլ՝ նախահանգ կոչենք դրանք: (Առաջին լիարժեք հանգը Գ. Նարեկացու մոտ է):

3 Զի բացառվում այդ հնչյունների նույնության կամ նմանության պատահական լինելը ևս, որովհետև բանաստեղծական տան, «վերջնատողի» գաղափարը ավելի ուշ շրջանի հետ է կապվում:

ու համեմատությունների ինքնուրույնությամբ, շարահյուսական կառուցվածքի յուրահատկությամբ, ռիթմով ու շափով:

Առաջին հոսատողում բնորոշ է հավասար ժամանակամիջոցից հետո կանոնավորապես միմյանց հաջորդող քնարական մեղմ կիսատողը՝ «Երկնէր երկին, երկնէր երկիր», երկրորդ տան մեջ, գուցե առավել պատկերավոր, բայց խրոխտ և հատու վրձնահարվածները՝ «Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր, Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր», իսկ վերջին տան մեջ՝ կարճ ու կտրուկ բնութագրումները՝ «Նա հուր հէր ունէր, (Ապա թէ) բոց ուներ մօրուս»: Պակաս հետաքրքրական չէ նաև վերջնատողերը պարտադրորեն ծավալուն լինելը, որը թերևս ոչ միայն երգի տեքստի, այլև երգելու համար որպես եզրամականիչ (ամփոփող) տող, հավանաբար, կարևոր նշանակություն է ունեցել:

Արժե, ի վերջո, ուշադրություն դարձնել երգի բառամթերքի հնամենի ներկայակին, մանավանդ դիցաբանական պատրանք ստեղծող մակդիրներին ու համեմատություններին: Միրանի ծով, կարմրիկ եղեգնիկ, խարտյաշ պատանեկիկ, հուր հէր, բոց մօրուս և այլն: Նույնը կարելի է ասել նաև նվազական-փաղաքշական մասնիկների վարպետ օգտագործման մասին՝ կարմրիկ, եղեգնիկ, պատանեկիկ:

Վահագնյան վիպերգը, որի հրաշքով փրկված միակ պատանիկն է հորենացու պատմությունից քաղված երգի ներկատեքստը, մեր հին պոեզիայի հաղվագչուտ նմուշներից է: Դարերի խորքից այն մեղ է հասել շարժելով սերունդների դարմանքն ու հիացմունքը: Դասական իր կատարելությունով, դիցա-առասպելական մտածողության և ոճի առանձնահատկություններով, Վահագնյան վիպերգը մի փայլուն վավերաթուղթ է հայ ազգային մշակույթի ծագումնաբանական պատմության:



Հայոց հին գուսանական երգերի վերաբերյալ մեր մյուս պատմիչների վկայությունները իրենց մեկ հատկությամբ

առանձնապես տարբերվում են Պատմահոր վկայություններից՝ Մինչդեռ Մովսես խորենացին մեր հեթանոսական երգերն ու առասպելները օգտագործում էր որպես սկզբնաղբյուրներ և այդ պատճառով էլ իր երկասիրության մեջ բաղմիցս անդրադառնում է մեր հեթանոսական երգերին՝ նույնքան շահագրգռված լինելով նաև նրանց նմուշների պահպանությամբ, մեր մյուս պատմիչներն այդ երգերի ու առասպելների մասին խոսում են հարեանցիորեն, խորապես չընկալելով նրանց ոչ միայն աղբյուրադիտական, այլև պատմական-գեղարվեստական արժեքը:

Ավելին. նրանք այդ երգերի, զրույցների, առասպելների և առհասարակ հեթանոսական սովորույթների մասին դատում են քրիստոնեության հայեցակետից՝ ամենեին չթաքցնելով իրենց ժխտական վերաբերմունքն այդ հավատի ու սովորությունների նկատմամբ:

Մեր մյուս պատմիչների վկայությունները, սակայն, գալիս են հաստատելու, լրացնելու, և, որ ավելի կարևոր է, ամբողջացնելու Պատմահոր տեղեկությունները: Նրանք մեզ համար մի այլ, ոչ սակավ կարևոր նշանակություն էլ են ձեռք բերում՝ դառնալով մեր հին հեթանոսական երգերի ու գուսանական արվեստի գոյությունն հաստատող յուրատեսակ փաստարկները:

Հայոց հին գուսանական երգերի, առասպելների և զրույցների վերաբերյալ ոչ պակաս հետաքրքրական տեղեկություններ կան պահպանված Նզիշեի, Ղ. Փարպեցու և մանավանդ Փ. Բուզանդի մոտ¹: Բայց, ի տարբերություն խորենացու, այս պատմիչների տեղեկությունները ոչ միայն վերացական, այլև որոշ չափով անառարկայական են, թեև ունեն նույնքան վավերական և հավաստի հիմք: Ամենատվորական, առտնին խնդիրների վրա խոսելիս է, որ նրանք ակամա «խոսք են բացում» հեթանոսության, մեր հին գուսան-երգիչների ու նրանց ստեղծագործությունների վրա: Ամենից ավելի հաճախ

¹ Առանձին խորհրդածության տեղիք է տվել հատկապես Բուզանդի երկասիրությունը: Այդ իմաստով դժվար է անվերապա ընդունել Մ. Արեղյանի առաջ քաշած և այնքան ջանադրությամբ պաշտպանած կարծիքը Աղաթանգեղոսի և Փ. Բուզանդի մոտ պահպանված «Պարսից պատերազմի» մասին, որ-

«Լիալությունները կապվում են մեր նախնյաց առօրյա կեն-
ցազի հետ»

Այսպես, օրինակ՝ Փալատոս Բուզանդը, խոսելով բրածեծ
և զած Հուսիկ կաթողիկոսից հետո անառաջնորդ մնացած նա-
խարարների ու շինականների անպիտան վարքի մասին, նկա-
տում է, որ նրանք ամենուրեք ցափ ու շվայտ կլանք էին
վարում, «...զեզերեալ մաշէին... բնդ շքնոտի մտացն ի
հնութիւն հեթանոսութեան սովորութեանց... Եվ զիրեանց

պես պարսիկների դեմ մեր ժողովրդի մղած դարավոր պայքարի վիպական
որսառհայտություն։ Մեծանուն գիտնականի կարծիքով մեր այս երկրորդ
աշխարհական վեպը, որ 3—4-րդ դարերի պատմական իրականությունն է նկե-
կացանում, սակավել է մ. թ. 3—5-րդ դարերում։ Բնորդ վիճակում նա հար-
կավ չափածո է եղել («Ֆեոդալիզմի բանաստեղծություն») և պատմվել ու
երգվել է վիպասանների կողմից։ Պատմիչներն այն հետազոտում վերածափել
են և ներկայացրել մեծ մասամբ արձակ շարադրությամբ։ «Բիսպետ,— գր-
քում է Մ. Արեղյանը,— պատմագիրները (Բուզանդ և Ագաթանգեղոս) մեր
երկրորդ հին վեպի իսկական բնադիրը ճշտությամբ չեն բերել, բայց ինչպես
վերևում ասվեց, կան մոտավորապես բառացի կտորներ, ուստի և ոտանավորը
դեռ տեղ ունի նրանց գրքերի մեջ, կամ ճիշտ ստած, վեպի ոտանավորներն
ամբողջությամբ չեն վերածված արձակի։ Չափածոյությունը պարզ երևում է
նրանց շատ տողերի մեջ» (Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմու-
թյուն, գիրք Ա, էջ 248)։ Եվ չնայած իր այդ տեսությանը հավատարիմ, Արեղ-
յանը տողատել է Բուզանդի և Ագաթանգեղոսի ողջ պատմությունը և դեռ
հույս է հայտնում, որ «Ապագայում, երբ ձևագիրների այլ ընթերցվածները
համեմատած և տպագրված կլինեն, բանաստեղծական կտորների տողատումն
ավելի հաջողությամբ գլուխ կդա» (նույն տեղ), այնուհանդերձ, դժվար է հա-
մաձայնվել, թե «Պարսից պատերազմի» մեջ պատմական իրականությունը
պատմվել է բանաստեղծորեն։ Այդ նկատառումով էլ մեր ներկա աշխատության
մեջ այն չի դիտվում և քննության չի առնվում որպես վիպական բանահյու-
սություն։

Ի դեպ, նույն կարծիքին է եղել նաև Ստ. Մալխասյանը՝ «Այս տողա-
տումը,— գրում է նա,— ոչ միայն չէ տալիս ներդաշնակության տպավորու-
թյուն, այլ ընդհակառակը՝ խանդարում է բնական՝ անուայթաք ընթերցանու-
թյանը, խոսքը կցկտոր դարձնելով, տողերը իրարուց բաժանելով կամայական
կերպով, որոնք ունենում են 5—17 վանկ և հաճախ իրար հակասում են...
Բնգհանրապես սխալ եմ համարում Փալատոսի և Ագաթանգեղոսի բնագրերի
տողատումն իրրև չափավոր գրվածքների»։ Ստ. Մալխասյան, Մատենագի-
տական գիտություններ, Երևան, 1961, էջ 65—67։

երգս առասպելաց զվիպասանութեանն սիրեցեալք...» (Գ—13)։ Իսկ ի՞նչ կարող էր նշանակել «Վասնզի միտք իւրեանց ընդ ունայիտանս ընդ անօգուտս ևեթ զբոսեալ էին» կամ վերոհիշյալ «գեղեկեալ մաշէին...» արտահայտութիւնը։ Այդ նշանակում է. ա) որ քրիստոնեւոյցեան մուտքի ժամանակ դեռևս գոյութիւն ունեցել և պահպանուել են հեթանոսական սովորութիւնները և բ) որ այդ սովորութիւններով զբաղուելն անցյալում ոչ միայն սոսկ ժամանակ վատնելու, այլև բարեկրթիւն միջոց է չիտուել՝ «ի փոյթ կրթութեանցն»։ Այդ պատճառով էլ ոչինչ զարմանալի չպիտի լինիր, եթե նախարարների ու շինականների խառնիճազանք բաղմութեան՝ հեթանոսական սովորութիւններով հրապուրուելը նոր հավատի մարդկանց կողմից ամբաստանութիւն դիտուելը և շխարխուսուելը։ Ինչպես մեր պատմիչները, որոնք երբեմն ոչ միայն չեն թաքցնում իրենց գործով քրիստոնեական հավատի հանդեպ՝ ընդդէմ հեթանոսութեան, այլև ի դին սամեն գայթակղութեան ջանքում են սրբադործել և բացարձականացնել քրիստոնեական հավատի աստվածավանդ նորմերը։ Որպիսի՞ անսքող հրճմանքով և զոհունակութեամբ է ավետում Եղիշեն հեթանոսութեան դէմ քրիստոնեւոյցեան տարած պատմական հաղթանակը. «Սրբէին պղծութիւն կռապաշտութեանցն և առնուին զկահ և զկաղմածս ատրուշանացն... Եւ փոխանակ սնոտի պաշտամանցն, զոր յապալեցին յամենայն տեղիս հեթանոսացն, զփրկչական խաչն Քրիստոսի կանգնէին...»¹։ Այժմ արդեն «...աստեղծ ի յերկինս երեւին յոյժ լուսալիր պայծառացեալ, զոր ոչ ոնէին յառաջին բնութեանն»²։

Այս կերպ հասկանալի է դառնում, թե ինչու քրիստոնեայ պատմիչը հեթանոսական երգերի ոչ միայն նմուշներ, այլ նրանց գոյութեան վերաբերյալ որեւէ հիշատակութիւն չէր կառող պահպանել։ «Երգերի ու զրուցների մեջ մեր սուրբ վարդապետները տեսնում էին հեթանոսական հնութիւնը, ուստի և շատ բնական ու ամենեւին մեղադրելի չէ, որ բանավոր գրա-

¹ Եղիշէ, Պատմութիւն Վարդանանց, Թիֆլիս, 1913, էջ 88։

² Նույն տեղում։

կանության այս զլխավոր տարրերը հեթանոսության ուրիշ մնացորդների հետ արհամարհում և հալածում լինեին, իբրև «սլիշժ և ճիւղական» բաներ¹։

Այս տեսակետից թերևս խորենացին միակ բացառությունը եղավ, քանզի նա ըմբռնեց հեթանոսական երգերի ոչ միայն սլաւոնա-աղբյուրագիտական, այլև գրական-գեղարվեստական վիթխարի արժեքն ու նշանակությունը, և հակառակ նրանց հանդեպ իր աշխարհայեցողության որոշակի ներհակության՝ անդրադարձավ նրանց։ Եղիշեն միայն մի, իսկ Բուզանդը բազում անգամ ակնարկում են մեր հին առասպելական երգերի ու վիպասանությունների գոյության մասին։ Իսկ ի՞նչ կարող էին լինել այդ առասպելական երգեր և վիպասանություններ կոչվածները,— կարծում ենք այն ամենը, ինչ վերբ տեսանք Պատմահոր մոտ՝ հայոց հին վիպասանական երգեր ու առասպելներ անվան տակ։

Փ. Բուզանդի վերոհիշյալ վկայությունից իմանում ենք, որ մինչև Հուսիկի կաթողիկոսության և Տիրանի թագավորության ժամանակները (IV դարի սկիզբը)² հարատեկ էն մեր այդ հեթանոսական երգերն ու վիպական ստեղծագործությունները։ Մի այլ կարգի հիշատակություն պահպանված կա նաև Եղիշեի մոտ։ Խոսելով այն մասին, որ Վասակը պարսիկներին հաճությանալու և հավատափոխության ուխտը կատարելու համար բռնություններ էր գործադրում՝ գիշերների երկարատևությունը լկտի պարերի ու հարբեցողության երգերի մեջ մաշելով, Եղիշեն գրում է. «Սկսաւ այնուհետեւ պատրել զոմանս կարասեաւ և զոմանս ողորական բանիւք և զռամիկն ամենայն ահեղ բանիւք սպառնացեալ սրտաթափ առնէր. և երկարէր զնուագսն ուրախութեան, մաշելով զերկայնութիւն գիշերացն յերգս արբեցութեան և ի կաքաւս լկտութեան, քաղցրացուցանէր ոմանց զկարգս երաժշտական և զերգս հեթանոսական»³։ Պետք է ենթադրել, որ այս «երգս հեթանոսական» և Բուզանդի վերոհիշյալ «երգս առասպելաց» արտահայտությունները միևնույն

1 Ստ. Պալասանյան, Պատմութիւն հայոց գրականության, էջ 44։

2 Հեթանոսական երգերը հարատեկ էն մինչև մեր օրերը։

3 Եղիշէ, Պատմութիւն Վարդանանց, էջ 1։

իմաստն ունեն և փաստորեն մեր այն հին հեթանոսական երգերն են, որոնց Բուզանդը մի ընդհանուր անվամբ կոչում էր «հնութիւն հեթանոսութեանց»¹։

Բուզանդի մի ուրիշ վկայությունից էլ իմանում ենք, որ քրիստոնեությունն ընդունվել է ոչ միայն հեթանոսական սովորությունների ոչ իսպառ վերացած լինելու, այլև բռնությունների և նույնիսկ որոշ հարկադրանքի պայմաններում։ Այստեղից էլ պատմիչի ակնհայտ անբավականությունը հեթանոսական սովորությունների նկատմամբ և այն կիրքը, որ դնում է նա իր խոսքի մեջ քրիստոնեությունը պրոպագանդելիս։ Այսպես, Հուսիկի որդիների՝ Պապի և Աթանագինեսի մասին խոսելիս պատմիչը նկատում է, թե նրանք աստծուց երկյուղ չունենալով, սաստիկ հանդուգն էին. ծաղրում, արհամարհում էին աստվածային կարգերն ու ծեսերը։ Եվ ահա մի օր, նրանք խիստ հարբած վիճակում գալիս մտնում են Տարոնի Աշտիշատ եկեղեցին և ծաղր ու ծանակի ենթարկում աստծո տաճարը՝ գինի խմում բողբոջի, վարձակների, գուսանների և ծաղրածուների հետ։ Այս տեսնելով աստված պատժում է նրանց։ Եվ երբ եպիսկոպոսանոցում նստած ուտում-խմում էին՝ հայտնվում է տիրոջ հրեշտակը («ի նմանութիւն փայլատական») և տեղն ու տեղը սպանում նրանց։ Պետք է տեսնել, թե ինչպիսի շարախնդրությամբ է գուժում պատմիչը քրիստոնեական եկեղեցու սրբությունը պղծած կռապաշտ եղբայրների վախճանը. «Եւ Պապն և Աթանագինէս երկոքեան հղբարքն այսպէս սատակեցան. անկեալ դնէին ի ներքոյ եպիսկոպոսանոցին ի տեղոջն բազմականացն» (Ա—ԺԹ)։ Բայց մեզ համար կարևորն այստեղ վարձակների և գուսանների մասին հիշատակությունն է. «և ըմպէին անդ գինի բողօք և վարձակօք և կատակօք...»։ Պապն ու Աթանագինեսն այսպես ողջ գիշեր կերուխում են անում վարկադուրկ կանանց, կին երգչուհիների (վարձակների), գուսանների և կատակաբանների հետ։ Ինչ խոսք, որ այդ կին երգիչներն ու գուսանները նրանց համար պետք է

¹ Մ. Աբեղյան, Հին գուսանական ժողովրդական երգեր, ՀՍԽՀ Պետական համալսարանի Տեղեկագիր, 1930, № 6, էջ 123։

հաճոյական երգեր և կաքավներ կատարելին¹, այսինքն՝ հեթանոսական սովորություններով և առասպելներով զբաղեցնելին: Եւ որ զուսանները ժամանակի երաժշտական խումբն են ներկայացնում, և հենց նրանք էլ «ծաղկեցրել են» քեֆի և ուրախության այդ սեղանները, երևում է Բուզանդի ուրիշ վկայություններից ևս:

...Քուշանների դեմ մղած կռիւների ընթացքում ցուցաբերած անօրինակ հերոսության համար պարսկական Շապուհ թագավորը հայոց Արշակ թագավորի ներքինուն՝ Դրաստամատին, մի բացառիկ արտոնութեամբ թույլ է տալիս այցելել իր սիրելի թագավորին՝ Անհուշ (Անդմբշն) բերդում: Դրաստամատը խնդրել էր նաև, որ Շապուհը թույլ տա մեկ օրով կապանքներից ազատ արձակել Արշակին, որպեսզի նրան՝ լվանալ, օծել և նվազարաններով զվարճացնել կարողանա: Եւ ահա, Դրաստամատը, արքունական հրովարտակիր ձեռքին, փուշտիպանի (թիկնապահի) ուղեկցութեամբ մտնում է բերդը, տեսնում իր սիրելի թագավորին, արձակում նրա երկաթե կապանքները, զուխը լվանում, լողացնում, ազնիվ գեեստներ հազցնում և թագավորավայել ընթրիք տալիս: «Եւ ազոյց նմա պատմուճան ազնիւ. և էարկ նմա բազմականս, և բազմեցոյց զնա, և եդ առաջի նորա ընթրիս ըստ օրինակ թագաւորացն. սթափեաց զնա և մխիթարեաց, և ուրախ առնէր զնա գուսանօք» (Ե—ԼԲ): Այստեղ գուսանի վերաբերյալ հիշատակութեան վավերականութեան ամենեւին երկմտութեան տեղիք չի տալիս, որովհետև արձանագրված է իրական փաստն ինքնին: Ուրեմն գուսանների ամենուրեք եղել են, որ Դրաստամատը չի զժվարացել գտնել և բանտ տանել նրանց: Եւ հենց այդ գուսաններն են, որ թագավորավայել հանդեսների ու ճաշկերույթների ծաղկեցնողներն են եղել: Պատմ. թագավորի դեմ կազմակերպ-

¹ Երևում է, որ գուսանները հանդես են եկել վարձակների (կին երգիչների) և ծաղրածուների հետ, այսինքն՝ կազմել են զեղարվեստական խմբեր. թեև գուսանը կարող էր նաև մենակատար լինել:

ված դավադրական հացկերույթի մասնակից երաժիշտների մեջ էլ գուսաններ կային¹։

• • •

Հատկանշական է, որ ավելի ուշ շրջանում, գուսանները մեր հին հեթանոսական երգերի հետ միասին պիտի կատարեին նաև նոր՝ քրիստոնեական հավատի համեմատ երգեր, մանավանդ որ, գնալով հետզհետե գործածությունից դուրս էին մնալու հեթանոսական երգերը։ Բայց այդ պրոցեսը խիստ դանդաղ էր տեղի ունենալու, որովհետե «ժողովրդի մեծ մասը իր առաջիկա ճանապարհով գնաց ու հեթանոսական ավանդությունները երկար ժամանակ պահպանեց»²։ Ինչ խոսք, որ գուսանն ու գուսանությունը պիտի մնար և մնաք, աստիճանաբար փոփոխվելու էր միայն նրանց ելույթները երգացանկն ու թեմատիկան։ Գուսանությունն այլևս հավատի «սպասարկու» պիտի դառնար՝ երբեք չլինելով որևէ հավատի կույր սպասարկու։ Բանը կարող էր և իրականում ի վերջո հանգեց ընդդեմ ամենայն հավատի ու դավանանքի սկզբունքին՝ հանուն առավել լուսամիտ ու առողջ գաղափարների։ Գուսանն հետագայում էլ հալածվում էր, բայց ոչ թե հեթանոսության, այլ աշխարհիկ քարոզչությունների համար։ Սիրո և ուրախության երգերն այլևս նույնքան ներհակ պիտի լինեին եկեղեցու գաղափարախոսությանը, որքան կրակապաշտությունը։ Արդեն 5-րդ դարում Հովհան Մանգակունին գուսաններին բանադրում էր ավելի շուտ աշխարհիկ վայելչություններ քարոզելու, քան հեթանոսական մտայնության համար, թեև միմոսների մեղք ու լույծ խաղերն ու գուսանական ելույթները ինքնին պիտի հեթանոսություն դիտվեին։ Հեթանոսությունը, որպես այդպիսին, շարունակում էր իրեն զգացնել տալ քրիստոնեության հաղթանակից հետո ևս, որովհետե ժողովրդի համար դյուրին էր լինելու մեկին երես թեքել իր անցյալից կամ, ինչպես Պալասանյանն է նկատում, «որովհետև անհնարին էր նրան

¹ «Եւ մինչդեռ թագաւորն Պապ զուրախութեան գինին ունէր ի մատանս իւր, և նայէր ընդ պէսպէս ամբոխ գուսանացն...» (Ե—ԼԲ)։

² Ստ. Պալասանյան, Պատմութիւն հայոց գրականութեան, էջ 44։

(Ժողովրդին— Շ. Գ.) բաժանվել այն բանից, որի մեջ ամփոփված տեսնում էր իր բոլոր անցյալը»¹։ Եկեղեցու հալածանքը գուսանության դեմ բխում էր աշխարհիկ և հոգևոր կյանքի պատմականորեն դոյացած հակոտնյա սկզբունքներից և սոցիալ-պատմական ուսուցիչ հիմք ունեւր։ Եկեղեցին շկարողանալով հանդուրժել աստվածային նորմերն ու սրբությունները ուսնահարող «գիւլականքը», բարբառում էր՝ «... Լսել զձայնս աղտեղիս խաբարան ականչաց, ի զաղբացելոցն և պղծեցելոցն յանօրէն և ի շարալլուկ կատաղանաց գուսանաց... յորմէ վառնալ լուցանի հուր ցանկութեանց... շար են և յորդորիչք նորա՝ գինի և գուսան և սատանայ, և միտք մոլորեալք ցոփագնացութեամբք և յափրանօք վաւաշոտութեամբք... Զի ուր կատակք և գուսանք են և խաղ և ծաղր լկտիք, անդ և դեւք ընդ նոսա ի պարու անցանեն... և առաւել ևս ի մոլեղնութիւն բորբոքեն քգուսանսն զպիղծ... զբորբոքիչս հրոյն ցանկութեան...»²։

Միմոսների ու գուսանների նկատմամբ նույնպիսի վերաբերմունք են ցույց տւել ուշ շրջանի հոգևոր հայրերը ևս՝ սկսած Ներսես Շինողից մինչև Ներսես Շնորհալին։ Իր կանոններից մեկի մեջ (ԺԲ) Ներսես Շինողը գրում է՝ Ոմանք յազատաց և ի ռամիկ հեծելոց հասանելով ի գեղս ուրեք, թողեալ զգեւղն՝ ի վնաս առնեն իշեւանս և ի յարկս սրբոց և գուսանօք և վարձակօք պղծեն զնուիրեալ տեղիսն Աստուծոյ, զոր սոսկալի է քրիստոնէից լսել, թող թէ առնել»³։

Բսնն այնտեղ է հասնում, որ Ներսես Շնորհալին կտրապանապես արգելում է եկեղեցում կատարվող սուրբ պսակի արարողության ժամանակ գուսանական (դիվային) երգերի կատարումը։ Ձեւ ի ժամ կատարելոյ զսուրբ պսակն՝ երգք գուսանացն լռեալ դադարեսցեն, մինչև ելցեն եկեղեցոյն, զի մի դիւական երգք խառնեսցին ընդ աստուածային երգոցն»⁴։

¹ Ստ. Պալասանյան, Պատմություն..., էջ 44։

² Տեառն Յովնանու Մանդակունայ հայոց հայրապետի ճառք, Վենետիկ, 1860, էջ 132—134։

³ Կանոնագիրք հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 128։

⁴ Ն. Շնորհալի, Ընդհանրական թուղթ, Վենետիկ, 1830, էջ 62։

Ասված է շատ որոշակի՝ «Ուսպեսզի դիվական երգերը շխառ-
նրվեն աստվածային երգերին»: Այս և վերոհիշյալ փաստերը
մեզ բերում են այն միակ ճիշտ եղրակացությանը, որ գուսան-
ները ոչ թե քրիստոնեական հավատի կամ ուսմունքի, այլ
աշխարհիկ, այսինքն՝ լուսավոր գաղափարների շատագույն են
ևղել: Նրանք չեն խարխել, համենայնդեպս, ինչ-որ շա-
փով կպել են եկեղեցու բարձր հեղինակությանը՝ աշխարհա-
կան կյանքի «աղտեղությունները» եկեղեցի քերելու իրենց փոր-
ձերով: Եվ եթե այդ շրջանի գուսանական երգերի նմուշները
մեզ չեն հասել, այդ չի նշանակում, թե այդպիսիք չեն եղել:
Վային գուսաններ, ուրեմն և կլինեին գուսանական երգեր:
Քայց և պետք է և մեկը լիներ, որ հակառակ կրոնի և եկեղե-
ցու հալածանքների և, մանավանդ, ըմբռնել կարողանալով
այդ երգերի պատմական և գեղարվեստական արժեքը, հոգ-
տաներ նրանց պահպանության համար: Քրիստոնեության
լիակատար հաղթանակի պայմաններում, հարկավ, ավելի
գովար պիտի լիներ այդպիսի մեկի գոյությունը, քան խորհնա-
ցու ժամանակ: Եվ եթե ճիշտ է, որ նա հալածվել է հոգևորա-
կանների կողմից, ապա ամենախիստ պատժի պիտի արժանա-
նաք այն մյուս «խորհնացին», որ հանձն կառնեք գրի առնել
ավելի ուշ (ետհետևանական) շրջանի գուսանական երգերը:
Վրդ պատճառով էլ մեզ ավելի հավանական է թվում, որ կա-
րող էին գոյություն ունենալ (և իրականում գոյություն են ունե-
ցել) գուսանական երգեր, քան այն, որ նրանք կարող էին
ունենալ իրենց «խորհնացին»:

* * *

Այսպիսով, ինչպես տեսանք, թեև ոչ մի նոր բան չավելա-
ցրին մեր մյուս պատմիչների վկայությունները հայոց հին
գուսանական երգի վրա, բայց մի ինչ-որ տեսակետից այդ
վկայություններն նույնպես կարևոր էին: Որքան էլ ճշմարտա-
խոս լինեք խորհնացին, այնուամենայնիվ, որոշ տարակարծու-
թյուն չէր կարող չլինել թե՛ նրա երկասիրության և թե՛ մանա-
վանդ գուսանական երգերի վերաբերյալ նրա վկայություն-
ների նկատմամբ: Վերջիվերջո այդ վկայությունները եզակի

փաստ էին դիտվելու Քայց երբ մեր մյուս պատմիչները,
հարկավ, մեծ մասամբ անկախ խորհնացուց, իրենց հիշա-
տակությունների բազմատարր ու բազմաբնույթ մանրամաս-
ներով եկան հաստատելու Պատմահոր վկայությունները,
դրանով իսկ նրանք կարևոր նշանակություն ձեռք բերին՝
դառնալով, ինչպես վերը նկատեցինք, գուսանության գոյու-
թյունն հաստատող յուրատեսակ փաստարկներ:

Գ Լ Ո Ւ Ե Ն Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՅԵՐ

Մայրենի գիր ու գրականության հիմնադրամա՞ք ավարտվում է հայոց հին բանավոր պոեզիայի գերիշխանության շրջանը: Բ՛նե մինչ այդ էլ, մասնավորապես հայ միասնական պետականության ստեղծումից հետո, ենթադրյալ այլագիր գրականության շրջանում, այն այլևս չէր կարող հայության միակ հոգեղեն կերակուրը լինել: Նախամեսսրոպյան գրի և գրականության վերաբերյալ մեր աղոտ պատկերացումներն անհնարին են դարձնում այդ շրջանի բանավոր պոեզիայի սահմանների ճշգրտումը, մասնավանդ որ՝ ոչինչ չի պահպանվել ինչպես նախամեսսրոպյան շրջանի գրավոր, այնպես էլ ետմեսսրոպյան բանավոր պոեզիայի նմուշներից: Ինչ էլ որ փրկվել է հորենացու և մեր մյուս պատմիչների ջանքերով, իր վրա կրում է խոր հնության կնիքը և հազիվ թե ժամանակակից սերնդի ստեղծագործություն լինի: Այնպես որ՝ ոչ 5-րդ և ոչ էլ 6—7-րդ դարերից մեզ չեն հասել ժողովրդական և գուսանական երգեր: Հնագույն հայրենները կամ ժողովրդական երգերից մեզ հասած հազվագյուտ հնագույն նմուշները շունեն այդ շրջանի համապատասխան լիզվա-ոճական երանգ, և եթե դրանց մեջ իրոք հնագույն նմուշներ էլ կան, ասալ այդպիսիք էլ բերնեբերան

փոփոխվելով հազիվ թե մեր օրերն հասնեն իրենց նախնի, անաղարտ վիճակով: Բայց որ 5—7-րդ, ինչպես և հետագա դարերում ժողովրդականի հետ միասին հարատեւել է նաև դուսանական երգը՝ չի կարող երկու կարծիք լինել: Միայն թե պահպանվել են այդ շրջանի գուսանական երգերի ոչ թե նմուշներ¹, այլ լոկ նրանց գոյութիւնը հավաստող ինչ-ինչ տեղեկութիւններ: Թերևս դրան նպաստել է նաև երկրի քաղաքական ծանր կացութիւնը, որ հետեանք էր որքան ինքնուրույն պետականութեան կորստի, նույնքան էլ օտար տիրապետողների դեմ մղվող երկարամյա պատերազմների:

• • •

Վարդանանց պատերազմից հետո պարսիկներն այլևս որևէ հաջողութիւն չունեցան Հայաստանում: Հայ դժգոհ նախարարների և բարձրաստիճան հոգեորականութեան հետ այնպես էլ չեղու չգտան Վասակին փոխարինած պարսիկ մարզպանները: Եվ երբ Պերոզը 481 թվականին անակնկալ պարտութիւն կրեց հույներից՝ հակապարսկական տրսւմադրութիւններն էլ ավելի քաջահայտ կերպարանք ընդունեցին:

5-րդ դարի ազատագրական պայքարը մեծապես խթանեց նախարարական Հայաստանի վաղեմի իրավունքների վերականգնմանը: Երկարատեւ պատերազմներից հետո երկիրը թեակոխեց խաղաղ զարգացման մի շրջան, որ նշանավորվում է կուլտուր-պատմական և գրական աննախադեպ առաջընթացով: Կրօնա-բարեպաշտական կյանքի աշխուժացումը, որ արդյունք էր վանական-եկեղեցական դպրոցների լայն ցանցի, մեծապես նպաստեց հայրենասիրական գաղափարների արմատավորմանն ու ազգային ինքնագիտակցութեան զարթոնքին:

Ամբողջ 6-րդ դարում շարունակվող պարսկա-բյուզանդական ընդհարումները գնալով ավելի են բորբոքում վաղուց սկիզբ դրված կրօնական վեճերը: Պարսկական մազդեիզմին Հուստինիանոսը հակադրում է Հայաստանը կայսրութեան հետ ձուլելու առավել նենդ քաղաքականութեամբ, որին հայերը պատասխանում են Կոստանդնուպոլսում կազմակերպված

¹ Ոացառութեամբ մեկի:

պետական դավադրութեամբ: Եվ միայն 554 թվականի Դվինի եկեղեցական ժողովն է խզում հայ և բյուզանդական եկեղեցու կապերը:

...636 թվականից սկիզբ է դրվում արաբական աշխարհակալութեանը, որն իրականանում էր ոչ միայն երբեմնի հզոր Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի թուլացման, այլև նրանց հանդեպ հպատակ ժողովուրդների տաժաժ ակնհայտ դժգոհութեան պայմաններում: Արաբներն իրենց տիրապետութեան առաջին շրջանում (օմայական հարստություն) բավական քարյացակամ գտնվեցին հպատակների նկատմամբ. տուրքերն ու հարկապահանջություններն սկզբում համեմատաբար ավելի չափավոր բնույթ էին կրում. քիչ էին խստությունները եկեղեցու հանդեպ. հարգվում էին նախարարական տների որոշ իրավունքները և այլն: Բայց երբ իշխանության գլուխ անցան արաբյանները (750 թ.), իրադարձությունները միանգամայն այլ ընթացք ունեցան: Նորից ծայր առան հարկահանությունն ու թալանը, բռնությունն ու կողոպուտը: Ղևոնդի, Ասողիկի, Մխիթար Այրիվանեցու մոտ այդ բանն հաստատող բազմաթիվ փաստերի կարելի է հանդիպել: Արաբական խալիֆաթի գործադրած բռնությունների հետևանքը եղան ոչ միայն 574—75 թթ. ապստամբությունները, այլև Բաբեկի զխավորած գյուղացիական ընդվզումներն ու պավլիկյանների օրինակով ծայր առած թոնդրակեցիների շարժումը, ինչպես նաև 851—52 թթ. սասունցի լեռնականների ապստամբությունը՝ խոթեցի Հովնանի առաջնորդությամբ: Եվ որքան էլ դաժան ու անողորմ էին տերերը, նույնքան տոկուն ու համբերող գտնվեց ժողովուրդը՝ բնավ չկորցնելով իր հավատը լավագույն ապագայի հանդեպ: Պարսկա-բյուզանդական բռնության ու արաբական խալիֆաթի տիրապետության պայմաններում կանգ չի առնում մեր ժողովրդի հոգևոր առաջադիմությունը: Համաձուլողական քաղաքականությանը հայերը դիմադարձ են լինում մեսրոպյան հրաշագործությամբ, որը մեր ազգի գոյության ոչ միայն զորավիգ, այլև նեցուկ է դառնում պետականության կորստից հետո: Պարսկա-բյուզանդա-արաբական տիրապետության ժամանակաշրջանում ստեղծվում են հայ հին

մատենագրության, փիլիսոփայական-աստվածաբանական ինքնությունն ու թարգմանական գրականության նշանավոր կոթողներ՝ Անանիա Շիրակացու «Աշխարհացոյց»-ն ու Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք իմաստութեան»-ը, Դվինի, Նզվարդի, Նրերուքի հոյակերտ բաղիլիկները, Հռիփսիմեն, Զվարթնոցը...

Մեր ինքնության զաղտնիրը, սակայն, ամենից առաջ «սեփական ազգային զաղափարախոսություն» սերմանող հայ հին մատենագրության մեջ պիտի լիներ, որ առաջանում էր Մաշտոցի և Սահակի ազգաշեն գործունեությամբ։ Իրականա-նում և գոյության իրավունքի մեջ էր մտնում քրիստոնեությունը մոգությունից, հայ եկեղեցին ասորիներից, իսկ դավանաբա-նական երկերը հույներից փրկելու (Կոմիտաս կաթողիկոսի «Կնիք հաւատոյ») և «Կուլտուրական գործունեքով ու հիմնարկ-ներով» ազգային ինքնազուլիս եկեղեցի կազմելու քաղաքա-կանությունը¹։ Հրապարակ է դալիս կայուն ազգային հոգեբա-նությամբ զինված հայրենասերների մի ողջ սերունդ, որն իր ուսերին է կրում ընդդեմ օտարների և հանուն մայրենի լեզվով ազգային դպրության ու համազգային հոգևոր կյանքի մզվող պայքարը։ Ազգային լեզվով ծաղկող հայ պատմագրությունն ու կրոնադավանաբանական, փիլիսոփայական անդրանիկ թարգ-մանական աշխատությունների երևան գալը հետևանք էր ինչպես ազգային շահագրգռվածությունների վրա խարսխված աչք նոր մտայնություն, այնպես էլ սոցիալ-պատմական աշլ իրադարձությունների։ Եվ աչք իրադարձություններն իրենք էլ փաստորեն բնորոշեցին ժամանակի գրականության և հասա-րակական-քաղաքական մտքի ողջ բովանդակությունը, որ էր՝ մաքառում ընդդեմ պարսկա-բյուզանդական, ապա և վերա-հաս արաբական բռնության՝ այս անգամ արդեն ոչ թի գեներով և արյամբ, այլև՝ բանիվ ու գրչով։

Այսպիսով՝ «Ստեղծվում է եկեղեցա-քաղաքական գրավոր դպրություն, որն իր ձևով ու բովանդակությամբ խիստ տարբեր է Արտաշես Ա.-ի և Տիգրան Մեծի օրով սկսված ավանդական բանահյուսությունից։

¹ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 1, էջ 84։

...Առաջ է դալիս համեմատաբար հարուստ հայ հին գրականությունը, որ զանազան իշխանությունների ենթակա, քաղաքականապես անջատ և հաճախ սեփական պետություն շունեցող հայ ժողովրդի համար դառնում է ընդհանուր հոգևոր կյանքի, համազգային միություն պահպանելու և նույնիսկ դեպի ազգային անկախության հրահրելու ամենամեծ պատմական դործոնը»¹:

Չլինելով հայ հին բանահյուսության շարունակությունը ոչ ձևի և ոչ էլ բովանդակության իմաստով, մեսրոպաղիբ մեր դպրությունը, սակայն, այն նույն գաղափարների կրողը պիտի լինիր, որով մեր նախնիներն էին խանդավառվել՝ առասպելական Հայկից մինչև Արտաշես: Եվ եթե խորենացու ժամանակներում, և դեռ նոր հավատի հանգեպ ունեցած բացահայտ անհամատեղելիությամբ, ապրում էին հեթանոսական երգերը, կնշանակե կարող էին լինել և իրականում կային էլ նրանց գոյությունն արդարացնող ինչ-ինչ դործոններ: Եվ ինչու միայն այն ժամանակ: Հեթանոսական երգեր, թեև արդեն ոչ լրիվ հեթանոս բովանդակությամբ, կային գրավոր դպրության հաղթանակից հետո էլ: Այս և առավել ևս հետագա դարերում այդ երգերն արդեն թոթափելու էին հեթանոսական իրենց բնույթ, և նրանցում աստիճանաբար պիտի երևար նոր հավատի ու պատմական իրադարձությունների ժամանակակից պատկերը, թեև «ոչ միայն ժողովրդի, այլև նույնիսկ շատ վանականների համար, հարկավ, դեռ ըմբռնելի չէին քրիստոնեական սկզբունքները»²:

Բայց արդեն 5-րդ դարում, հայ հին բանահյուսություն կողքին, ծաղկում է հայրենի մատենագրությունը, որն իր մեջ առնելով հեթանոսական պոեզիայի հայրենասիրական շունչը, վերջ ի վերջո դալիս էր փոխարինելու նրան: Գիրն ու գրականությունն սկսում է իշխել հասարակական ամենալայն զանգվածներում: Բայց քրիստոնեության սպասարկու գրավոր դպրության՝ դեպի հեթանոսական անցյալն ունեցած վերա-

1 Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 1, էջ 34:

2 Նույն տեղում, էջ 90:

բերմունքի մեջ մի վերապահութիւն պիտի լիներ. ո՛չ պետք է շփոթվելին և ո՛չ էլ նույնացվելին հեթանոսական մշակույթի հայրենի և օտար արժեքները: Ըստ այդմ էլ, քրիստոնեութիւնը մարտնչելով հեթանոսական Հայաստանի անցյալն հիշեցնող այն ծեսերի ու սովորութիւնների, երգերի ու առասպելների դեմ, որոնք այս կամ այն կերպ առնչվում էին «Պարսից Քեշի վարդապետութեանը», փոքր-ինչ աշակուրջ գտնվելով, պիտի պահպաներ և իրականում պահպանեց հայրենի պատմութիւնն անող երգն ու երաժշտութիւնը: «Կարելի է ավելին ասել,— իրավացիորեն նկատում է պրոֆ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանը.— հախուռն պայքարի ընթացքում հայ կղերն ինքը որոշ չափով ենթարկվում է մինչ-քրիստոնեական իդիոլոգիային, բաղկելով նրանից նոր գաղափարախոսութեան տարածման ու զարգացման հետ մոտիվներ, սրատկերներ, երանգներ և այլն: Մեր հոգևոր երգերն ու շարականները, ծեսերն ու ժողովրդական կրօնական տոները լավագոյնս ապացուցում են այդ»¹: Համենայնդեպս, սկզբնական շրջանի հայ մատենագրութեան ոգուն որքան հարադատ և համահնչուն պիտի լիներ հեթանոսական պոեզիան, որ մեր մատենագիրները ոչ միայն հանդուրժեցին, այլև այնքան լայն տեղ հատկացրին նրանց իրենց երկերում: Եվ եթե չլիներ այն բացահայտ պայքարը, որ մղում էր կղերը հեթանոսութեան դեմ, որպէս ոչ միայն քրիստոնեութեան տարածումն արգելակող, այլև որպէս ժամանակի թշնամի պետութեան աշխարհացեցութեան, թերեւս գրավոր դպրութեան հաղթանակից հետո էլ շատեղծվիր իր ժամանակի «հեթանոս» երգը: Բայց այդ բանին նախ և առաջ, և անկախ այդ բոլորից, «կիսանգարեր» գիրը, որովհետեւ գրավոր դպրութեամբ վերջ է տրվում բանավոր պոեզիայի մենաշնորհին առհասարակ: Բայց միայն մենաշնորհին, որովհետեւ, ինչպէս ճիշտ նկատել է Մ. Աբեղյանը՝ գրավոր դպրութիւնը ամբողջ հայ գրականութիւնը չէր, և ոչ էլ նրա հաղթանակը բանավորի կատարյալ ոչնչացում էր նշանակում: Ուստի, սկսած 5-րդ դարից, հայ դրավոր

1 Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Իրանի վիպական մոտիվների սակավութեան պատճառները հայ մատենագրութեան մեջ, «Ֆիրդուսի», 1934, էջ 112:

գրականութեան կողքին շարունակում է գոյութիւն ունենալ բանավոր պոեզիան, այս անգամ արդեն իր նոր՝ քրիստոնեական բնավորութեամբ: Սեպուհներն ու նախարարները, ինչպես և ողջ ուսյալ հայութիւնը (ժողովուրդը) «հին բնիկ երգերի տեղ» հաւանաբար սաղմոսներ ու մարգարեական օրհնութիւններ էին երգելու: Անգեղ ժողովուրդն էլ, հարկավ, քրիստոնեական ոգուն համապատասխան իր երգերը կունենար, որոնցից միայն զուտ կրօնականները կարող էին հիշատակութեան արժանի լինել: Սա՞ չէ պատճառն արդո՞ք, որ շատ քիչ կամ համարյա ոչինչ չի հասել մեզ քրիստոնեական շրջանի բանավոր պոեզիայից, թեև գրի, այսինքն՝ գրականութեան գոյութեան փաստն ինքնին հակառակ վերաբերմունք էր ենթադրում: Բանն, ի վերջո, ավելի շատ աշխարհիկ և հոգեկոր դավանանքների դասային հակամարտութեան մեջ էր, որի հետևանքով և մատենագրութիւնը տնօրինող հայ կղերը ո՞չ միայն չէր պահպանելու, այլև՝ չէր էլ հանդուրժելու աշխարհիկ որևէ ստեղծագործութիւն: Ընդսմին, հայտնի է, թե ինչպես դաժան վերաբերմունք է ցուցաբերել եկեղեցին թատերա-գուսանական խմբերի ու նրանց գործունեութեան նկատմամբ: Հինգերորդ դարի կաթողիկոս Հովհան Մանգակունին իր ճառերից մեկի մեջ (17), որ կոչվում է «Վասն անօրեն թատերաց դիւականաց», ամենախիստ լուտանքներ է թափում աշխարհիկ կյանքի սիրահար թատերասեր ու գուսանամուլ ամբոխի գլխին, որ հոգեկոր բարեպաշտութիւնը թողած սատանայի խորհուրդներին է հետևում. «Եւ ես ի ամենայն յանցանօք միշտ զգոյն հառաչեմ՝ և սգամ. զի ի զաղրելի անօրէնութեանց ձերոց յամենայն ժամ թատերք սատանայականք ցնծան խալտալով, և եկեղեցիք քրիստոսի միշտ ողբան դառնապէս: Քանզի առեալ զմանկունս սուրբ եկեղեցւոյս՝ իւր ընծայեցոց սատանայ, պղծեալս և պղտորեալըս յանառակ թատերս տեսարանաց: «...Եւ արդ հոյժ ընկղմեալ էք ի դիւական մոլորութենէդ, և գերեալք և գրաւեալք ի խորհրդոց սատանայի, փութացայք անկանել ի դառնամահ որոգայթս նորա, երթեալ մտանել յապականիչ թատերս խաղուց, լսել զձայնս աղտեղիս խաբարան ականջաց, ի զաղրեցելոցն և պղծեցելոցն յանօրէն և ի չարալլուկ կատաղանաց դու-

սանաց, որք միշտ զշնորհս հողոյն սրբոյ հալածեն և զմահա-
քար պիղծ խորհուրդս ձեր սերմանեն... Ահա զայս ամենայն
անօրէնութիւնս ստանան՝ որք մտանեն ի թխտարս խաղացն, և
աճեցուցանեն ի մարմինս իւրեանց զչար պտուղ սերմանցն
սատանայի»¹:

Քրիստոնեական եկեղեցին, այսպիսով, օր ու արեւ չի ունե-
ցել թատերա-գուսանական խմբերի ձևերին, որոնք «սուրբ
հոգու շնորհները հալածելով՝ սատանայի մահաբեր պիղծ
խորհուրդն էին սերմանում ժողովրդի մեջ»:

Այս պայմաններում ինչպե՞ս կարող էր որեւէ խոսք լինել
ժողովրդական ստեղծագործութեան զրաւման կամ պահպան-
ման մասին: Եւ եթէ նույնիսկ այդ շրջանի երգերն իրենց բո-
ւականդակովքամբ տարբերվին էլ հեթանոսականից, միեւնոյնն
է, նրանց գոյութիւնն իսկ, որպէս աշխարհիկ իրողութիւն,
անհամատեղելի պիտի լիներ եկեղեցու զաղափարաբանու-
թեանը: Եւ միայն այս կերպ կարող էին մեզ շահանել այն
երգերն ու վեպերը, որ ստեղծել են մեր նախնիները հեթա-
նոսութեան բարձումից հետո: Իսկ որ այդ երգերն ու վեպերը
իրականում գոյութիւն են ունեցել հայոց մեջ, որ գուսաններն
ու վարձակները, միմոսներն ու կաքավիչները՝ հակառակ
եկեղեցու և հոգևոր իշխանութեան այդ բռնութիւնների, շարու-
նակել են ազատ եւ մուտ ունենալ ժողովրդի մեջ՝ բնավ կտա-
կածի ենթակա չէ: «Ասոր (իմա՝ գուսանական երգերի) պատ-
մութիւնն երբեմն միաշար և երբեմն բնդհատ,— գրում է Ղ. Ա-
լիշանը,— հաւանօրէն երկարացաւ ինչւան մեր մեծ պատ-
մըշին օրերը և այլ վար (թէ և անկէ ետեւ շատ ցաւեր և ձիւնէր
անցան մեր ծեր հարեհապ զխէն). դեռ երբեմն բարբառէր
բամբինն Գողթան, կու հնչեցնէր հատակտուր հաղագներ, և
բնդ գովասանութեան քաջազանց՝ գուցէ խառնէր քանի մ ալ
խոր հառաչանք: Դեռ Հայկազուն և Աթղահակեան խնամե-
ցեալ պայազատաց սերունդնքն իշխանաբար ճոխային ճեմէին
Նրասիսայ դարափանց և ձորոց մէջ. և դեռ ունէր Գողթն՝ մինչև

¹ Տե՛ս Յովնանու Մանդակունոյ հայոց հայրապետի ճառք, էջ 131—
133:

ի սկիզբն Ը դարու՝ իր առաքինի հնազարմն իշխեցողը՝ Խոս-
րով, զոր սուրբ կանաւնէ ժամանակին պատմիչն, և որոյ սըր-
բագոյն և ծանօթագոյն շառաւիղ մը ծագեցաւ ի սկիզբն Ը դա-
րու (յամի 702) մեր գրուատելին Վաւսնն...»¹։

Այնպես որ, 5-րդ դարից հետո էլ ժողովուրդն ու գուսանը
շարունակել ևն ստեղծագործել, երգեր ու վեպեր հյուսել²,
բայց այսուհետեւ արդեն ոչ թե նույն դիցաառասպելական
մտայնութեամբ, որի կարիքն ակներեւաբար չէր զգացվելու այս
շրջանում, այլ թերեւ առօրյա կենցաղային, բնապաշտական
կամ բարոյախրատական բովանդակութեամբ։ Կար նաեւ մի
այլ հանգամանք։ Պետական անկախությունը կորցնելուց հե-
տո մեղնում այլեւս պատմագրությունն էլ մի առանձնակի
ծաղկում չապրեց, որովհետեւ «Հայ պատմագրությունը միշտ
կախում է ունեցել զխալժորապես ռազմական գործերից։ Այդ
շրջանում Հայաստանում չեն կատարվել ըստ ժամանակի
հայացքի այնպիսի իրադարձութիւններ, որ իշխողներն արժա-
նի համարեին մատենագրել տալու, և չէին էլ հղել Հայաստա-
նում հայտնի հայ իշխաններ։ Երկիրը կառավարել են միանմա՝
միմյանց հաջորդող պարսիկ մարզպաններ։ Պարսկա-բյուզան-
դական պատերազմները տեղի են ունեցել մեծ մասամբ Հայաս-
տանից դուրս։ Թերեւս այդ պատճառով շուրջ 6-րդ դարի պատ-
միչ ու եթե միայն հղել է և չի պահպանել»³։ Այդ պատճառով էլ, ա-
ռավել ևս, այս շրջանում հազիւ թե պահպանվեին և մանավանդ
խրախուսվեին եկեղեցու կողմից հալածված ժողովրդա-գուսա-
նական արվեստի նմուշները, որքան էլ նրանք կատարյալ կամ
իրենց ժամանակի համեմատ բարձրարժեք լինեին։ Բուն ժողո-
վրդա-գուսանական ստեղծագործութիւնների փոխարեն, ա-
սացինք, պահպանվել և մեղ են հասել միայն կրոնա-եկեղեցա-

1 Ղ. Ալիշան, Յուշիկը հայրենեաց հայոց, հատ. Բ, 1870, էջ 133։

2 Ա. Այտընյանը կարծում է, որ Գ. Նարեկացու մանավանդ քնարական
տաղերն իրենց մի շարք կողմերով նման են հին հեթանոսական երգերին,
որով հասկանալի է դառնում, թե ինչու նրանց «Կենդանի ձայներն անշափ
դար ևտըր կրնային ներանձնացնել քերթողին ականջը հասած հնչած ըլլալ»։
(Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզվի, էջ 426)։

3 Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականութեան պատմութիւն, հ. 1, էջ 387։

կան, փիլիսոփայական, հարտասանական թարգմանական
երկեր, ինչպես նաև անթիվ-անհամար հոգեւոր երգեր, կանոն-
ներ, հառեր, վկայություններ, դավանաբանական ու պատմա-
կան գրվածքներ:

Ճիշտ է, ոչ Սահակի սահմանած կանոնների և ոչ էլ Գրիգոր
Լուսավորչի անվամբ մեղ հասած մաշտոցյան «Յաճախապա-
տումի» մեջ չկան կատարյալ արվեստավոր հատվածներ, և ոչ էլ
այդ տեսակետից մի առանձին արժեք են ներկայացնում նրանց
հետնորդներից ժառանգված «հարասացություն—կցորդները»,
ույնուամենայնիվ, եկեղեցու կարիքների համար ստեղծված
և ժողովրդին բարեպաշտություն ուսուցող այդ երգերն արդեն
իրենց վրա կրում են արվեստագետ ստեղծագործողի անհա-
տականության դրոշմը: Հորինվելով մեծ մասամբ երգվելու
նպատակով, հասկանալի է, որ նրանք ունենան հետ միասին
պետք է մի ինչ-որ չափ ու ձև ունենային, թեև դեռ հանգի ու
տան կայուն գործածություն չկար նրանցում: Բայց դրա փոխա-
րեն նրանցում հանդիպում է ակրոստիքոսի մի տեսակը՝
«ծայրակապ» կամ «գլխակապ» կոչված (տնազուլս բռները
այբուբենի տառերով սկսվող— Մ. Մկրյան), որի ավարտուն և
կատարյալ արտահայտությունն հետագայում դառնում ենք մի-
այն Կոմիտասի «Անձինք նուիրեալք»-ի և Դավթակ Քերթոզի
«Զաւնշիրում»:

Հոգեւոր երգերից բացի 5—7-րդ դարերը, ասացինք, մեղ
չեն տվել աշխարհիկ երգի նմուշներ, թեև, կրկնում ենք, մեղ
հասած չլինելը նրանց գոյություն չունեցած լինելու ապացույց
չէ, մանավանդ որ, հոգեւոր քարոզչությունից և եկեղեցական
արարողությունից բացի ժողովուրդը չէր կարող իր դրսի իրա-
կան և իսկական աշխարհը շունհալ: Իսկ այդ աշխարհն,
ինչպես տեսանք, ոչ քիչ դեպքերում է նդովվել եկեղեցու սպա-
սավորների կողմից, էլ ուր մնաց, թե գրի առնվեին կամ պահ-
պանվեին «անօրեն լկտիությամբ և գինեմոլ ղեխությամբ» իր
օրն անցկացնող ամբոխի ստեղծագործությունները:

Եվ այսպես՝ «ամուլ է» մնում մեղ համար ողջ 6-րդ դարն
ու 7-րդ դարի առաջին կեսը, — թեև առանձնապես հարուստ չէ
նաև այդ շրջանի գրավոր գպրությունը: Մխիթարական քիչ բան

կարելի է ասել նաև մինչև Սեբեոսը եղած պատմագրության մասին: Դա, ըստ էության, ոչ թե իսկական պատմագրություն է, այլ 553 թ. Կոստանդնուպոլսի աիեղերական և հաջորդ տարին կայացած Դվնո եկեղեցական ժողովների ոգուց բխած դավանարանական մի գրականություն է, որ կոչված էր պաշտպանելու մեր եկեղեցու իրավունքները ընդդեմ քաղկեդոնականության և նեստորականության: Դավանաբանական այդ պայքարում հայոց եկեղեցու տարած վճռական հաղթանակը, որով մեր եկեղեցին վերջնականապես բաժանվեց քաղկեդոնականությունից, ամուր հող է ստեղծում հայրենի մշակութային հետագա վերելքի համար: Եվ միայն Սեբեոսի պատմությունն է, որ շրջանցելով դավանաբանական վեճերը, վերականգնում է հայ կլասիկ պատմագրության ավանդները՝ միաբնակության և երկրաբնակության սխոլաստիկ վեճերի հետ միասին կրկին քննության առարկա դարձնելով Հայկի-Բելի առասպելն ու մարաբասյան մատյանի խնդիրները: Սեբեոսը, որ մի տեսակ ամփոփում, ամբողջականացնում է հայ ժողովրդի պատմությունը՝ սկզբից մինչև արաբական տիրապետության շրջանը, հիշում է նաև ժողովրդի մեջ պատմվող վիպական զրույցներն ու բերանացի ավանդությունները: Այդպիսիներից են Թեոդորոս Ռշտունու, Սմբատ Բագրատունու, Խոսրովի և Մուշեղի շուրջ հյուսված կիսազեղարվեստական ասք-պատումները՝ համեմատած ժողովրդական վեպին բնորոշ տարրերով:

Յոթերորդ դարը մեզ տվել է վաղ միջնադարի հայ հոգևոր և աշխարհիկ պոեզիայի երկու նշանավոր կոթողներ ևս՝ Կոմիտաս կաթողիկոսի փառահեղ «Անձինք նուիրեալք» օրհներգությունն ու Դավթակ Քերթովի «Ողբք ի մահն Զևանշիրի մեծ իշխանին» պոեմը: Այս երկու գործերում մեզ հետաքրքրողը ոչ այնքան առաջինի, որպես ներբողական ողբի, հոգևոր, և ոչ էլ երկրորդի, որպես դամբանականի, աշխարհիկ բովանդակությունն է, որքան այն, թե ինչ արժեք են ներկայացնում այդ երկերը գեղարվեստական-գրապատմական առումով:

Ասացինք, որ այս շրջանում հայ պոեզիան դեռևս չէր մշակել գեղարվեստական հաստատուն և կանոնիկ սկզբունքներ, գոյություն չունեին դեռևս ոչ կայուն հանգեր և ոչ էլ բանա-

ստեղծական որոշակի չափ: Իրավացի էր Մ. Աբեղյանը, վերոհիշյալ ողբերի մասին ասելով, թե «ներանք ազատ տակտավոր հորինվածք ունեն»: «Մեր այս ոտանավորների մեջ, որ կազմված են մեր այբուբենի թվով քառատող տներից, ուրիմն $4 \times 36 = 144$ տողից, տողի ամբողջությունը ղգալի է վերջի դագարով: Ամեն երկու տողերը միասին իրենց բովանդակությամբ, սովորաբար, կազմում են մի ամբողջություն. ընդամին, կարելի է ընդունել, որ, ինչպես հնագույն գերմանական ոտանավորի մեջ, նույնպես և մեր այս ոտանավորի մեջ երկու կիսատողը միասին կազմում են մի 8 տակտանի երկար տող, միանգամայն և մի շարահյուսական միություն, մեջտեղում ունենալով, սակավ բացառությամբ, մի հաստատուն հատած: Կիսատողը ևս հաճախ փոքր հատածով բաժանվում է երկու մասի, բայց կիսատողի հատածն անհրաժեշտ չի և փոփոխական է... Այս տեսակի ոտանավորներն իրենց անհավասար տողերով և տողերի մեջ նույնթիվ շերտերով մոտենում են անհավասար տողերով համաշխարհային ոտանավորներին...»¹:

Կիսատողերի փոփոխական լինելը կամ հատածի անկայունությունը բնորոշ է ոչ միայն հոգեոր, այլև վաղ շրջանի մեր աշխարհիկ երգերին: Եվ ինչպես Կոմիտասի, այնպես էլ Դավթակի ողբում տեսանելի է այդ: Այնպես որ, հեթանոսական և հետադայի հոգեոր երգերում չկան և չէին կարող լինել հաստատուն հատածներ կամ կայուն շարահյուսական միություններ: Մի առանձին լուրջ հետևության չի բերում նաև այդ շրջանի այլ ձևերի (հանգ, չափ) հետադոտությունը, որով և այդ ուղղությամբ հայտնված կարծիքներն առայժմ ենթադրությունից այն կողմ չեն անցնում: Ճիշտն այն է, որ «նախախառնական շրջանի» հայ պոեզիան չունի պոետական ձևերի կայուն կիրառություններ: «Ճիշտն ասելով... այս վանկաչափը չկա և բոլոր շարականաց արվեստը անդուգաչափ և անհավասարակշիռ է»², թեև հնարավոր է, որ «պատասխանի» կոչված բանաստեղծա-

1 Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, էջ 322—323:

2 Հ. Թիրաֆյան, Հայկական տաղաչափություն, Վիեննա, 1915—20, էջ 60:

կան մի ձև («ղարշուլամա»), որ հետագայում աշուղական գրականութեան կողմից ժառանգվելով՝ վերանվանվում է շխթայական («ժինջիրլամա»), ավելի վաղ անցած լինի մեզ օտարներից, քան մինչև 10-րդ դարը, երբ Գ. Նարեկացու մոտ արդեն առկա է այդ ձևի գործածությունը: Նույնպես և հնարավոր է, որ բանաստեղծական մի «ծայրակապ» կամ «գլխակապ» ավելի վաղ մուտք գործեր մեր պոեզիան, քան 7-րդ դարը: Բոլոր դեպքերում կարևոր է նշել, որ մինչև այդ թե՛ մեր և թե՛ արևելելի այլ ժողովուրդների մոտ մշակված չէին հետագայում ընդհանուր ճանաչում գտած տաղաչափական կայուն սկզբունքներ, իսկ առանձին ժողովուրդների մոտ հանդիպող այն նախափորձերը, որոնք վերը ակնարկվեցին, մի որևէ կոնկրետ ժողովրդի ստեղծագործություն չլինելով, չեն կարող տվյալ ժողովրդի սեփականությունը շճանաչվել: Այսպիսով, նախաարաբական շրջանի չափածո հայ խոսքը, որն ընդհանրապես չուրկ չէ տաղաչափական որոշ ձևերի ու նորմերի կիրառությունից, չունի այն որոշակի և ընդգծված ուղիղությունը, որ հատուկ է հետագայում արևելյան ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի կողմից «որդեգրված» արաբական տաղաչափությանը:

• • •

Արաբական աղղեցութեան մասին առաջին բացահայտ վկայությունը պատկանում է Գ. Մազիստրոսին: Ու թեև վերոհիշյալ տաղաչափական ձևերից ոչ մեկն էլ ժամանակագրորեն չի նախորդում արաբական տիրապետությանը, այնուամենայնիվ, կարող էին այդ աղղեցությունները ավելի վաղ ժամանակներից գալ, քան այդ կդիտեր Գ. Մազիստրոսը (ասենք, օրինակ՝ 8—9-րդ դարերից): Բայց ինչպես այդ շրջանից մեզ հասած տաղաչափական ձևերի անկայունությունն ու անկատարությունը, այնպես էլ Մազիստրոսի ուղղակի վկայությունը մղում են արաբական տաղաչափության աղղեցությունը հայ գրականության վրա չտեսնել ավելի վաղ, քան իր՝ Մազիստրոսի

ապրած ժամանակաշրջանն է¹։ Իսկ ինչ վերաբերում է Գ. Նա-
րեկացու մոտ երևացող հանգերին (բան ԻԶ) և տաղաչափական
ալլ ձևերին, որոնցից առաջինի մասին նա ուղղակի վկայությու-
նն է, թե լալյաց բանաստեղծություն հորինող ողբասացների
նմանողությամբ է հորինել², ապա առանձնապես լուրջ հիմքեր
չունենք պնդելու, թե դրանք ևս զերծ են արաբական աղղեցու-
թյունից, ինչպես որ հիմքեր էլ չկան հակառակը պնդելու։ Այն-
պես որ, Մագիստրոսից առաջ գործածված տաղաչափական
կանոնների ծագման խնդիրը մնում է առկա այնքան ժամա-
նակ, քանի դեռ չկան կամ չեն լինի ավելի հավաստի ու հիմնա-
վոր տեղեկություններ... Առաջժամ Մագիստրոսի ուղղակի վկա-
յությունն է արաբական տաղաչափության աղղեցությունը մեր
պոեզիայի վրա ազդարարող անդրանիկ տեղեկությունը, նրա-
նից էլ պետք է սկսենք մեր խոսքը։

Իր նշանավոր նամակներից («Թղթերից») բացի Գ. Մագիս-
տրոսն ունի նաև չափածո գրվածքներ, որոնց մեջ մեզ համար
կարևոր է բանավիճային շարժառիթներով գրված «Հաղար-
տողյանը»։

Իր այս գործի առաջաբանում («Պատճառ ոտանաւոր բա-
նիցս») հեղինակը, ի միջի այլոց, պատմում է, թե ինչպե՞ս և
ինչո՞ւ է իր գործը չափածո շարադրել։

— Մի անգամ Կոստանդնուպոլսում, — գրում է Մագիստ-
րոսը, — ինձ հանդիպեց Մանուչե անունով մի արաբ բանաս-

¹ Բայց արդո՞ք տաղաչափական և պոետիկական ձևերի, ներկա դեպքում, օրինակ, հանդի նախահայրերը Արարիան է։ Ա. Ալտընյանի կարծիքով «թվական և հանդական ոտանավորով ականջները զարթուցանելու հնարքն առաջին անգամ հանդիպում է Ե-րդ դարում «ստորին լատիներենով» (տե՛ս Ա. Ալտընյան, Քննական քերականություն աշխարհարար կամ արդի հայերեն լեզվի, էջ 404)։ Եթե դեռ մի կողմ թողնելու լինենք Կ. Ջալեմանի և է. Բենվի-
նիստի հիշատակած պարթևական պոեմներում, մանիքեական տեքստերում, Ջրվանի հիմներում, ինչպես և հայոց հին հեթանոսական ու հոգևոր երգերում հանդիպող հանգերը։

² Ճշտ ձայնից կողկողանացն և զրանիցն յարմարութիւն հանդերձեն ի
նոյն գիր բերեալ զաւարտունս տանցն, որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ
ճմլեցուցանէն զաղէտս կարեացն սրտին ըղձից առ արտասուացն ըմման»,
Գ. Նարեկացի, Մատենան ողբերգութեան, բան ԻԶ։

տեղծ՝ խիստ հմուտ և փորձված բանաստեղծության և ճարտասանական արվեստի մեջ: Պարսավելով մեր ավետարանը, Մանուչեն գովում, երկիրք էր բարձրացնում Ղուրանը, ասելով, որ Մուհամմեդն այն չափածո ստեղծեց. «որպէս Մահմէտն մեր, որ յԱդամայ սկսեալ մինչև ցինքն միով յօդիւ և ոտանաւոր տառիւ սահմանեաց զղուրանն մեր. և ասէ թէ այսչափ տունս այս գրով, և այսչափ այս անուն գրով, և ղնոյն ասէր կարի յաճախ յաւարտն բերելով. զոր ալժմ ոչ ոք կարէ հնարել զյառաջագոյն ասացելոց բանիցն, ստեղծանել կամ ոլորել և կացուցանել տուն մի ոտանաւոր չափով որպէս Մահմէտն մեր»¹: Ապա Մանուչեն ավելացնում է, որ Մուհամեդն այդ ամենն արել է, որպէս թէ, տիրոջ և մարգարեական տեսիլի զորությամբ: Ես ասացի. «Եթէ ոչ մարգարէութեան տեսիլ և ոչ նշանք և ոչ արհեստք, այլ տաղասացութիւնք Արաբացւոցն սովորաբար վարժաբանութեամբ մրցեալք միայօդ աւարտեալ գծի, զոր դուք կափայ անուանէք: Սակայն թէ համարիս զայս մարգարէական տեսութիւնս՝ զոր Մահմէտ քոյ զբառասուն ամ գրեաց՝ քառօրեայ գծադրեցից քեզ... յԱդամայ սկսեալ մինչև ցզալուստն կրկին այնմ որ ստեղծ ղնա»²: Այստեղ չափից ավելի ողևորվելով, Մանուչեն գրազ է բռնում՝ ասելով, որ եթէ դու այդ անես՝ ես իմ հավատը կուրանամ և քրիստոնէութուն կընդունեմ: Մագիստրոսը գործի է անցնում և հավատարիմ իր խոստման՝ 4 օրում չափածոյի է վերածում ողջ ս. Գիրքն ու դեռ հայոց եկեղեցու պատմութիւնը՝ Գրիգոր Լուսավորչից մինչև թարգմանիչներ: Եվ երբ, ավելացնում է Մագիստրոսը, ճիշտ 4 օրում ավարտեցի աշխատանքը՝ «ոչ սակաւ զարմանսս պատեաց ղնա, և հեղձեալ կականմամբ հարցանէր թէ որպիսի արհեստիւ զայս փոյթ և կանուխ մատենագրեցեր. իսկ իմ զճշմարտութիւնն ասացեալ. եթէ մեր քրիստոնեայքս յորժամ յաղօթս կամք, Հոգին սուրբ հասանէ ի թիկունս մեր և զամե-

1 Տաղասացութիւնք Գրիգորի Մագիստրոսի Պահլաւունոյ, Վենետիկ, 1868, էջ 2:

2 Նույն տեղում:

նայն ճշմարտութիւնն ուսուցանէ մեզ, և նորա զարհուրեալ խոստովան եղև եթէ մեծ է աստուածն քրիստոնէից»¹։

Այս ընդարձակ մեջրերումից երևում է, որ Մագիստրոսն իր գործը հորինել է սաքի առաջ ունենալով արաբական կաֆան (gafiya)), որի սկզբունքներով ոչ միայն Ղուրանը, այլև միջնադարի մահմեդական ողջ պոեզիան է հորինվել։ «Հաղարտողեան»-ը Մագիստրոսը միանման կանոնավոր հանգով ստեղծեց՝ Ղուրանին նմանվելու դիտավորութեամբ, չմտածելով, որ այդ կերպ նա արաբական տաղաչափության ազդեցութիւնն է «ազգարարում» հայ պոեզիայում...

Մենք իր ժամանակին, թեև վերապահութեամբ, բայց խոսել ենք հայոց հին գուսանական երգերում երևան եկած հանդիմասին²։ Հնարավոր է, որ հետագա ժողովրդագուսանական և հոգևոր երգերում նույնպես պատահին հանգավոր հատվածներ, բայց հանդի գործածութեան կայուն և լիարժեք օրինակներ չունենք ինչպես նախարաբական, այնպես էլ արաբական տիրապետութեան վաղ շրջանի հայրենի պոեզիայում, թեև կարծողներ կան, թե Մագիստրոսից էլ առաջ կամ, համեմատելի, նրա ապրած ժամանակաշրջանում մեղնում կային (կամ կլինէին) «բարձր զարգացութեան հասած» ժողովրդագուսանական հանգավոր ստեղծագործութիւններ³։ Նման մի բան է ասում, օրինակ, բանասիրական գիտութիւնները թեկնածու Բ. Չուգասդանը իր «Հայ-իրանական գրական առնչութիւններ» ուսումնասիրութեան մեջ։ Հենվելով այն փաստի վրա, որ Գ. Մագիստրոսը իր «Մեկնութիւն քերականին» աշխատութիւնը գրել է «Հաղարատողեանից» բաւական ուշ՝ «թերևս Միջագետքում հաստատուելուց և արաբ գրականութեանը ըստ ամենայնի ծանոթանալուց հետո», Բ. Չուգասդանը կարծում է, թե նախորդ աշխատութեան մեջ նկատվող արաբ բանաստեղծական արվեստի թերագնահատման միտումն այստեղ միանգամայն այլ՝ դրական վերա-

1 Գ. Մագիստրոս, Տաղասացութիւն (Պատճառ ուսանալու բանիցս)։

2 Խոսքը վահագնի ծննդյան երգի մասին է։

3 Ըստ Գ. Հակոբյանի, հանգեր կան նույնիսկ Սահակ-մեսրոպյան շարականներում։

բերմունքով է փոխարինված, թեև իրականում որևէ էական տարբերություն չկա այդ երկու կարծիքների միջև: Եվ հենց այդտեղ էլ բանավիճելով Ա. Սուբբյանի հետ, Բ. Չուգասյանը նոր դիրքերից է մեկնում հայ պոեզիայի վրա արաբ բանաստեղծության ազդեցությունը: Հայտնի է, որ անցյալի հայ բանագիտությունը՝ հավատարիմ Մագիստրոսին ու Երզնկացուն՝ հավանական է համարել այդ ազդեցությունը և հանգի գոյությունը մեր պոեզիայում դիտել որպես արաբական «փոխառություն»: Մագիստրոսին այդպես են ըմբռնել, համենայնդեպս, անցյալի մեր բանասերներից Մ. Աբեղյանը, Հ. Թիրաքյանը, Ա. Սուբբյանը, Ղ. Հովնանյանը և ուրիշներ: Մագիստրոսին այդպես է ըմբռնել նաև պրոֆ. Գ. Զահուկյանը: Նա գրում է. «Խոսելով հագներգության մասին և գովելով արաբական բանաստեղծներին... Մագիստրոսը նշում է, որ... հայերը սովորել են արաբներից նաև հանգերի գործածությունը և դրանով ավելի ներգործող ու ազդեցիկ են դարձրել իրենց արվեստը»¹: Բայց Մագիստրոսին այդպես չի ուզում ընկալել Բ. Չուգասյանը: Վերջինիս կարծիքով Մագիստրոսն այստեղ նկատի է ունեցել ոչ թե արաբ բանաստեղծական արվեստն ընդհանրապես, այլ լոկ այդ արվեստի չափանիշները, այսինքն՝ տերմինաբանությունը: Մագիստրոսին ուշի-ուշով կարգացողը չի կարող համաձայնել Ա. Սուբբյանի հարգելի քննադատի հետ, որովհետև պարզ երևում է, որ վերոհիշյալ հատվածներում Մագիստրոսն աչքի առաջ է ունեցել ոչ թե արաբական բանավիճակի տերմինաբանությունը, այլ նրա էությունը կազմող տաղաչափական սկզբունքները², որոնք «իրենց արվեստավոր խոսքի չափով և կշռով հրաշալի ազդեցություն են գործում»- «...Քանզի աւարտէն միով գծիւ բազում բանս, եթե գովասանութիւն և եթե պարսաւ, երբեմն երիս գիրս յաւարտին ունելով զմիմեանս բախելով և երբեմն երկուս և այսպես ոտանաւորս

1 Գ. Զահուկյան, Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում (5—15 դդ.), Երևան, 1954, էջ 208:

2 Ուրիշ բան է, եթե Բ. Չուգասյանը (ճիշտ մեկնելով Գ. Մագիստրոսին)՝ չհամաձայնվեր նրա հետ:

ատեղծանին վեցոտանիս և քառոտանիս»¹։ Մագիստրոսը և նրան հետագայում ընդօրինակող Հովհ. Նրզնկացին այսկերպ ուղղակի տեղեկացնում են արաբական տաղա- չափության ընդօրինակման փաստը, և որևէ հիմք չունենք հավատ չընծայելու նրանց վկայություններին։ Կնը- շանակն՝ թյուրիմացության մեջ չէ ոչ Ա. Սուբրյանը, որ պարզապես վերաշարադրել է Մագիստրոսին՝ առանց նրա մտքերն իր տեսությունը հարմարեցնելու միտումի, և ոչ էլ Բ. Չուգասղյանը, որ ուշադրություն չդարձնելով, «թե ինչ առի- թով և ինչպես է Մագիստրոսն արտահայտվում արաբ բանա- ատեղծության մասին», աճապարանքով և վճռաբար հայտարա- րում է, թե՛ «Մագիստրոսը վեր է հանում հայկական գուսա- նական երգերի արժեքը, ընդգծում նրանց հանգավորված ու չափածո լինելու հանգամանքը, որի համար կիրառում է արաբներից սովորած բանաստեղծական արվեստի չափանիշ- ները, և ոչ թե վկայում է հայերի՝ նրանցից հանգավորման արվեստ սովորելը»²։ Բ. Չուգասղյանը Մագիստրոսի վկայու- թյունը մի փոքր հարմարացրել, ենթարկել է իր տեսությունը՝ ուղեցույց ունենալով հավանաբար կամ պրոֆ. Գ. Զահուկյա- նին, որն ասում է. «խոսելով հաղներդության մասին և գովի- շով արաբական բանաստեղծներին՝ Մագիստրոսը նշում է, որ իր ժամանակ հաղներդությունը և գուսանական երգերը հայերի մոտ ավելի կատարյալ էին, քան հույների»³ և կամ Ա. Մնացականյանին, որը նույնպես կարծում է, թե Մագիս- տրոսը մեծ ակնածանքով և հպարտությամբ է խոսել ժողո- վրդագ-գուսանական երգերի ու մրմունջների «բուռն զարգա- ցման» մասին⁴։

Իհրեւս այստեղ թարգմանական⁵ն անճշտություն կա։ Ահա-

1 Կ. Մագիստրոս, Մեկնութիւն քերականին, տե՛ս Н. Адонц, Дио- нисий фракийский и армянские толкователи, П. 1915, էջ 232։

2 Բ. Չուգասղյան, Հայ-իրանական գրական առնչություններ, էջ 34։

3 Գ. Զահուկյան, Քերականական և ուղղագրական աշխատություններ... էջ 208։

4 Ա. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 82—84։

վասիկ Մագիստրոսի տեքստը. «Իսկ հազներգութիւն, ըստ որում ասէ ի հազներգոյ կարկատուն բանս. կարկատուն բանիւք շարամանին շարամանեալ ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան, քանզի բազում բանից պետք են կարկատիլ և աւարտել զսա, զոր այժմ ի հայումս առաւել, քան ի յունականին գտանեմք»¹: Ոչ միայն սույն նախադասութեան, այլև ամբողջ հատվածի մեջ Մագիստրոսի խոսքը բացառապէս հազներգութեան վրա է: Նա նշում է արար և հայրենի տաղաչափութեան (ներկա դեպքում հազներգութեան) յուրահատկութիւնը՝ համեմատելով այն նաև հունականի հետ: Այլ կերպ ասած, գուսանական երգերի ու մրմունջների մասին հիշատակութիւնն այստեղ միջանկյալ է և կարող էր բոլորովին էլ չլինել:

Ահա այդ հատվածի մեր թարգմանութիւնը. «Հազներգութիւնը, ըստ Դիոնիսիոսի, կապակցված խոսքի զուգակցումն է. նման կապակցված խոսքերով են շարահայտւում գուսանական երգերն ու մրմունջները, որովհետև բազում խոսքեր են անհրաժեշտ զուգակցելու և ավարտին հասցնելու սա (այսինքն՝ հազներգութիւնը—Շ. Գ.), որն այժմ հայերի մոտ ավելի կատարչալ ենք գտնում, քան հույների»: Որ այստեղ խոսքն ընդհանրապէս «հազներգութեան» և ոչ թե մասնավորապէս «գուսանական երգերի» ու «մրմունջների» (կամ նաև նրանց) մասին է, երևում է ոչ միայն այն բանից, որ ասացինք՝ այդ հատվածն ամբողջապէս նվիրված հազներգութեանը, այլև նրանից, որ տեքստի հետագա մասերում էլ որևէ ակնարկ չկա ո՛չ վերոհիշյալ գուսանական երգերի ու մրմունջների և ոչ էլ որևէ այլ խնդրի շուրջ: Եվ վերջապէս ամենակարեւորը՝ եթե խոսքը գուսանական երգերի ու մրմունջների մասին լիներ (Բ. Չուգասովյան) կամ հազներգութեան ու գուսանական երգերի (Գ. Զահուկյան), այդ դեպքում՝ «քանզի բազում բանից պետք են կարկատիլ և ավարտել զսա» կապակցութեան մեջ «զսա» -ն եղակի չէր լինի (ենթակայի և ստորոգյալի համաձայնութիւն): Այլ կերպ ասած՝ հիմնավոր որևէ պատճառ չունի Բ. Չուգասովյանը Մագիստրոսին խմբագրելու՝ տան-

1 Գ. Մագիստրոս, Մեկնութիւն քերականին, տե՛ս Н. Адонц. Дионисий фракийский и армянские толкователи, էջ 232:

լով. «Մինչդեռ Գրիգոր Մագիստրոսը համարձակ կերպով խոսել է հայ գուսանական երգերի մասին և ավելի բարձր դնահատել դրանք, քան հունական ժամանակակից բանաստեղծությունը¹»:

«Կարկատուն բանիւր յարամանին (յարմարին) շարամանեալ ամենայն մրմունջը և երգը գուսանութեան» նախադասութիւնից² անջատելով՝ «ամենայն մրմունջը և երգ գուսանութեան» կապակցութիւնը և կցելով այն. «...այժմ ի հայունս առաւել քան ի յունականին գտանեմք» նախադասութեանը, Բ. Չուգասոյանը, փաստորեն, ոչնչով չի հիմնավորում իր առարկութիւնները Ա. Սուրբյանի դեմ: Մեր կարծիքով ճիշտ չի մեկնաբանւած նաև Մագիստրոսի հաջորդ միտքը. «Եվ թէ ուստի այսմ արհեստիս եղեաք տեղեակք, յիսմեալականացն գրեալ զսա (նորից զսա և ոչ զսոսա—Շ. Գ.), բաղում ջանիւ կրթեցաք նախ գրոյն և լեզուին և ապա արհեստին»³: Բ. Չուգասոյանը կարծում է, թե այստեղ էլ խոսքը միմիայն «չափանիշների» մասին է: Մինչդեռ իրականում Թրակացու մեկնիչն այստեղ ևս նկատի ունի նույն հազներգութիւնը, այսինքն՝ օտարներից (°) փոխառած տաղաչափական արվեստը, գուցե և սիստեմը: Չէ որ այն հարցին՝ «Եվ թէ ուստի» այսմ արհեստիս եղաք տեղեակք», Մագիստրոսն իբրև պատասխան է դնում այս՝ հազներգութեանը վերաբերող հատվածը, «քանզի չափ ու կշիռ բանի արուեստաւորեալ ներգործին զայսոսիկ յոյժ չքնաղ...» և այլն:

Հետաքրքիր է՝ Մագիստրոսի խոսքն այստեղ լոկ «չափանիշների» մասին է, թե այս կերպ ուղղակի շարադրւած են արաբական (իսմայէլական) բանարվեստից փոխառւած տաղաչափական սկզբունքները, որ ինքը, չգիտես ինչու, նույնացնում է «հազներգութեանը»:

Կարծում ենք, որ ճիշտը վերջինն է:

Բայց Մագիստրոսին այդպես ընկալելը նրա հետ համա-

1 Բ. Չուգասոյան, Հայ-իրանական գրական ամենախոնարհները, էջ 30:

2 Որ հնագույն ձեռագրում (14-րդ դար, № 3917) երկուտեք վերջակետեր ունի:

3 Գ. Մագիստրոս, Մեկնութիւն քերականին, էջ 232:

միտ լինել չի նշանակում: Միջնադարյան պարսիկ նշանավոր
 դրականագետ Շամսադդին Մուհամմեդ Բինի Կեյսն էլ իր
 հուշակավոր «Ալ Մուշամի» մեջ նկատում է, որ «չափածո»
 խոսքի անդրանիկ կրողներն արաբներն էին, որոնք միաժա-
 մանակ եղան նաև տաղաչափության հիմնադիրները: Նույնը
 կրկնում էր նաև Նուրեդդին Ահմեդ Բինի Աբդուլ Ջալիլը.
 «գիտցիր, որ այդ գիտության (տաղաչափության—Շ. Գ.) հիմ-
 նադիրն հանդիսանում է իսլիլ իբն Ահմեդը, Աջամն (իրանալե-
 զու ժողովուրդներ—Շ. Գ.), ինչպես գիտության, այնպես էլ հան-
 գի բնագավառում հետևորդներ են եղել և ոչ թե հիմնադիրներ»:
 Բայց այժմ կա՞ր դժոխք որեւէ մեկը, որ բաժանի միջնադարի
 արաբաֆիլ և արաբախոս գիտունների այդ կարծիքը: «Նման
 մի բան ասել թաջիկական պոեզիայի ու հանգի մասին,—գրում
 է, օրինակ, Բ. Ի. Սիրուսը,—բոլորովին սխալ է և չի կարող հիմ-
 նավորել գիտական որեւէ փաստարկով, որովհետև կասկա-
 ծից դուրս է, որ եթե թաջիկ ժողովուրդը երբեքից ունեցել է իր
 սեփական լեզուն, ապա ունեցած պիտի լինի նաև իր շափածո
 խոսքը¹»: Այսպես եթե դատում են (և սխալ չէ այդ դատողու-
 թյունը) մահմեդական ժողովուրդները, որոնք հիմնովին ժա-
 ոանգեցին արաբական տաղաչափությունը (արուդը), ապա
 ինչպես կարող ենք նույնը շասել մենք, որ առհասարակ «չճա-
 նաչեցինք» Արեւելքն ու նրա հոգևոր գերիշխանությունը: Այն-
 պես որ, սխալը ոչ թե Մագիստրոսին ճիշտ չընկալելու, այլ
 հենց իր Մագիստրոսի վկայության մեջ է՝ թե հայերը հանդը
 փոխ են առել արաբներից: Վերջիվերջո, եթե Շամսադդին Մու-
 համմեդ Բինի Կեյսն ու Նուրեդդին Ջալիլը կարող էին «սխալ-
 վել», ինչո՞ւ չէր կարող «սխալվել» նաև Մագիստրոսը, որ «ա-
 րաբական տաղաչափության» հետ առնչվել է լոկ դիպվածա-
 բար:

* * *

...Այժմ Մագիստրոսի հիշատակած «գուսանական երգերի»
 ու մրմունջների մասին՝ ընդհանրապես:

Որքան էլ «միջանկյալ», ներկա դեպքում նույնիսկ անո-

¹ Б. И. Сирус, Рифма в таджикской поэзии, Душанбе, 1953,
 էջ 9:

րոշ ու մանվածապատ լինի գուսանական երգերի ու մրմունջ-
ների վերաբերյալ Մազիստրոսի վկայությունը, այն մեզ հա-
մար խիստ կարեւոր մի այլ նշանակութիւնն էլ է ձեռք բերում:
Դուրս է գալիս, որ մինչև Մազիստրոսի ժամանակները, համե-
նայնդեպս, հարատեւել են մեր հին գուսանական երգերը: Այդ
բանը երեւում է ոչ միայն Մազիստրոսի բացահայտ և ուղղակի
ցուցումից, այլև այն հնագույն երգի մի պատառիկ օրինակից,
որ իր նամականիքից մեկի մեջ պահպանել է Պահլավունի
իշխանը:

Ո՛ տայր ինձ զծովս ծխանի

Եվ զառաւօտն նաւասարդի.

Զվագելն եղանց

Եվ զվագելն՝ եղչեւումաց,

Մեք փող հարուաք

Եվ քմբկի հարկանէաք

(Որպէս օրեմն է քաղաւորաց):

Իսկ ի՞նչ հասկանալ այս երգ-պատառիկի կապակցությամբ
Մազիստրոսի թողած միակ ծանոթութիւնից՝ «զոր ի գռհհիկս
աւանդեալ գտաք»: Այդ՝ նախ և առաջ նշանակում է, որ ու-
միկներն («ի գռհհիկս») իրենք են պահպանել՝ մինչև Մազիս-
տրոսի ժամանակները հասցնելով հնագույն այդ երգը, և ապա
(որ արդեն տալիս է)՝ ումիկն էլ իր երգն է ունեցել: Մազիս-
տրոսի ականարկը, թե այդ երգն ավանդաբար է պահպանվել
(«աւանդեալ գտաք»), արդեն խոսում է նրա հին լինելու մա-
սին, թեև կա ուղղակի ցուցում ևս՝ «Որում Արտաշէսն Պարթև
բաղձայր մլոյ մրրկեալ ծխոյ շամանդաղեալ մակաւասար
շինից և քաղաքոյ...» և այլն²: Ընդունելով հանդերձ, որ երգը
Արտավազդի հոր՝ Արտաշէս Բ-ին է վերաբերում³, անցյալի հաջ
բանագիտութիւնն այն դրել է մեր հնագույն վիպասանության
արտաշէսյան ցիկլի մեջ, ինչպես պետք էր սպասել՝ իր միակ
տեղում, այն է՝ Արտավազդին վերաբերող երգ-պատառիկից
առաջ: Այդպես են վարվել Ղ. Ալիշանը, Ստ. Պալասանյանը,

1 Կա նաև «զվարդելն» ձևը:

2 Գ. Մազիստրոս, Թղթեր, էջ 87:

3 Իրականում Արտաշէս Ա-ին:

Գ. Զարբհանալյանը և ուրիշներ: Գ. Խալաթյանցը, որ ըստ էության նույնպես չի զատում այդ երգը վիպասանությունից, գրեթե նույն էր, որ նրանում այնքան էլ հիմնավորված չէ Մագիստրոսի Պարթև Արտաշեսին Խորենացու Արտաշես Զ-րդի հետ նույնացնելը: Նա գրում է. «Եթե նույնիսկ Պարթև Արտաշեսին հայկական թագավոր էլ համարելու լինենք, ապա այդ դեպքում էլ լիովին պարզ չի դառնա, թե ինչու՞ հատկապես Արտաշես Բ-ն է և ոչ թե Խորենացու Արտաշես Ա-ն»¹: Ավելին, Գ. Խալաթյանցը հակված էր կարծիքի, որ Մագիստրոսի չափածո պատառիկն ավելի հարմար է Տակիտոսի «Տարեգրություններ»-ում հիշատակված Արտաշես 3-րդին, որն հայտնի էր դեպի որսըն ու արկածախնդրություններն ունեցած հակումներով, քան նախորդ երկուսին. «Ես էլ իմ հերթին կարող էի ցույց տալ մի իսկական պատմական Արտաշեսի, որին առանձնապես հարմար կգար մեզ հետաքրքրող հատվածը: Դա վերը հիշատակված... հայկական թագավոր Արտաշեսն է (18—35)՝ հայտնի դառած որսի և խնջույքների հանդեպ ունեցած իր առանձնակի հակումներով»², Վերջին այս կարծիքը պաշտպանել է նաև Մանուկ Աբեղյանը: «Այս հատվածը,— գրում է նա,— պատմականորեն հարմար է ժողովրդին սիրելի Արտաշես Գ-ին (18—34), որն հայտնի էր իր որսի և խնջույքի սիրով»³: Կնշանակե այն կարելի է և չդետեղել միմիայն Արտաշես Ա-ի և նրա որդու՝ Արտավազդի անվամբ մեզ հասած երգերի միջև: Այդ դեպքում թերևս հնարավոր լինի վիպական այդ հատվածը կապել ավելի ուշ ժամանակների հետ, որպես տեսնք Արտաշեսի անվամբ մեզ հասած (կամ հետագայում հորինված) չափածո հուշերդ: Այդ իմաստով է, որ մենք «իր տեղում» կանգ չառնելով նախասարգյան երգ-պատառիկի վրա, այժմ այն առանձին քննարկման առարկա ենք դարձնում:

Պարզվում է, որ երգն արտաշեսյան ցիկլի հետ է կապվում հիմնականում Մագիստրոսի վերոհիշյալ՝ «Որում Արտաշեսն Պարթև բաղձայր մլոյ մրրկեալ ծխոյ շամանդաղեալ մակաւա-

¹ Г. Халатянц, Армянский эпос... 312:

² Նույն տեղում:

³ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 1, էջ 62»

սար շինից և քաղաքոյ» արտահայտութեամբ: Ալիշանն ավել-
լացնում է՝ «և որ հնութեան ամեն հետք կը կրէ իր վրա»: Այդ
էլ ենք ընդունում: Հարկավ, երգն իր գաղափարախոսութեամբ
և արտահայտչամիջոցներով բավական արխայիկ է թվում:
Բայց նրանում ոչինչ ակնհայտորեն կարծւածից ավելի հին
չէ.¹ ոչ ծուխը և ոչ նավասարդյան առավոտը, ոչ փողահարու-
թյունն ու թմբուկ հարկանելը և ոչ էլ, ասենք, հղնիկների ու
հղջերունների «արշավը»: Բայց Մագիստրոսն ինքն այդ երգը,
այնուամենայնիվ, կապել է Պարթև Արտաշեսի անվան հետ:

Հետաքրքիր է, թե ինչո՞ւ և ի՞նչ կերպ:

Ըստ Ալիշանի՝ «...Արտաշէս Պարթև մեռած ատեն (°)՝
յիշելով կենաց և տարւոյն դարունը, երբ առաւօտուն լոյսը
ցօղին հետ խառնված բարակ միգի պէս՝ զեղերու և քաղաքներու
վրայ կը տարածէր, ըսած ըլլա. Ո՞ւտայր ինձ զծովս ծխանի...»²
և այլն: Նույնանման մի բան է ասում և Մ. Էմինը. «Վիպասանը
երեւակայում է մեռած թագավորին տարտարոսի մեջ. Արտա-
շեսը ափսոսում էր, որ անդարձ անցել, զնացել են արքայական
զվարճությունները, որ ինքն այլևս չի տեսնիլ գալարվող ծովս,
որ դուրս է գալիս ծխնելուչներից և տարածվում է առավոտ-
ները զեղերի ու ավանների վրա»³: Առաջինի «զեղագիտական»
և երկրորդի համեմատաբար ավելի գոռւշավոր բացատրու-
թյուններից տարբեր է Գ. Զարբհանալյանի բավական վերու-
ցական հետեւյալ դատողությունը. «Վերջին անգամ աշուրները
միակելուն ժամանակ՝ զեռեւ կարոտ կը քաշեր յուր հայրենեացը.
կը փափագեր կրկին տեսնել իր հայրենեաց վայելչությունը»⁴:
Բոլոր դեպքերում ելակետ է ընդունված Մագիստրոսի մեն
միակ նախադասությունը՝ «Որում Արտաշէս...» և այլն:

Արդ տեսնենք, թե հիմք տալի՞ս է Մագիստրոսի այդ նա-
խադասությունը նման ենթադրությունների:

1 Դժվար է թեկուղ մոտավոր բան ասել այդ երգի ստեղծման ժամանակի
մասին: Նրա ծնունդն, համեմայնդեալս, մեր թվարկության մեջ է, թերևս
2—5-րդ դարերում:

2 Ղ. Ալիշան, Յուշիկը հայրենեաց հայոց, էջ 112:

3 Մ. Էմին, Խորենացիի և հայոց հին վեպերը, Թիֆլիս, 1886, էջ 82—83:

4 Գ. Զարբհանալյան, Հայկական հին դպրություն, Վենետիկ, 1897, էջ

«Գրիգոր Մազիստրոսի մոտ Արտաշես Ա-ի վերաբերյալ պահպանված վիպական հատվածի մասին» վերնագրով ուշագրավ ուսումնասիրության մեջ պատմական գիտությունների դոկտոր Լ. Խաչիկյանն արդեն ցույց է տվել, որ Մազիստրոսի նամակի վերոգրյալ «Որում Արտաշէս Պարթև բաղձայր...» արտահայտությունը ոչ թե ժամանակի պարագայի՝ («որում»), այլ ձգտման անուղղակի խնդրի դեր է կատարում՝ («որին»)։ Այլ կերպ ասած, խոսքն այն մասին չէ, թե ե՞րբ կկամենար տեսնել Արտաշեսը «ծխանի ծուխը», այլ այն, թե ինչի՞ է տենչում նա։ Ակնհայտ է, որ այս կերպ հարթվում է Արտաշեսի «բաղձանքի» և տարվա համապատասխան ժամանակվա միջև եղած հակասությունը։ Հաջողությամբ վերականգնելով նաև նամակի միթա-առասպելական բովանդակությունը, որի հիմքում ընկած են բարի և չար ուժերի կռիվը պատկերող և վիշապաբաղ Վահագնին հիշեցնող Արեսի առասպելները, Լ. Խաչիկյանը շատ հարցերի տալիս է միանգամայն նոր լուծում։ Ելնելով, օրինակ, «Վասն չորից բնութեանց մարդոյ և տարոյ և ամսոյ» նախադասության մեջ «ահկի» և «ծխան» ամսանունների համարժեք գործածության փաստից, Խաչիկյանը պարզում է վերոհիշյալ վիպական հատվածի կապը ոչ միայն նամակի բովանդակության, այլև նրա վերնագրի՝ «Յառուրս ձմերայնս»-ի հետ։ Նրա կարծիքով՝ «Արտաշեսի կրազած սույն որսը հավանորեն կապ ունի նավասարդ ու ծխան ամիսների տեղի ունեցած հեթանոսական հանդեսների հետ, որպես ծխական որսի մի արարողություն»¹։

Այսպիսով, ըստ Լ. Խաչիկյանի, նամակի գրության առիթը հղել է ձմռան՝ ահկի-ծխան ամսի 23-ին տեղի ունեցած «ահապին որոտումն և սոստիկ անձրեք», այսինքն, որ, ըստ էության, ժամանակագրորեն որևէ անհամապատասխանություն չկա նամակի բովանդակության և նրան կից վիպական հատվածի միջև։ Եվ այն ջանքերը, որ թափել են ապացուցելու նաև, որ «ծխանը» ոչ թե «ծխնելույզն» է, այլ ահեկի ամսանունը, թի

1 Լ. Խաչիկյան, Գր. Մազիստրոսի մոտ Արտաշես Ա-ի վերաբերյալ պահպանված վիպական հատվածի մասին, տե՛ս «Գրական-բանասիրական հետազոտումներ» ժողովածուի առաջին գիրք, Երևան, 1946, էջ 422—23։

վիպական հատվածը Արտաշեսի բաղձանքն է «մեռած ատեն»¹ և ոչ թե «ի վախճանեն», կամ Արտաշեսի բաղձանքն արդյոք եղնիկների որսի սիրահար մահամերձ թագավորի բաղձա՞նք է, թե՞ որոշ կապ կա այդ հատվածի և նամակի սկզբում հիշատակված առասպելների միջև, — մի շարք կողմերով կարծես զալիս են ավելի լրացնելու և ճշգրտելու բննարկվող խնդիրը։ Սակայն նամակի բովանդակության և վերնագրի հետ վիպական հատվածի ունեցած առնչությունների բննարկումը քիչ է օգնում պարզելու նավասարդյան երգի երեան գալու հանգամանքը, զի ոչ նամակը և ոչ էլ վիպական հատվածը շունեն մեր հին էպոսի հետ առնչվող այնպիսի շոշափուկներ, որոնք դուրս ելնելով վերոհիշյալ «Որում Արտաշէս...» նախադասությունից, դետին դառնային լրացուցիչ տեղեկությունների։ Ըստ այդմ էլ՝ և, խաչիկյանի բացատրությունները վերաբերում են միմիայն նամակի բովանդակության հետ վիպական հատվածի ունեցած կապին, բայց ոչ երբեք նրա՝ մեր հին վիպասանության հետ ունեցած առնչություններին, առնչություններ, որոնց մեջ միակ ուսույն ու ուշադրության արժանին թերևս Պարթև Արտաշեսի անվան հիշատակությունն ու ավանդաբար մեզ հասած տեղեկություններն են «Արտաշեսներից» մեկի ունեցած առանձնակի աշխարհիկ հակումների վերաբերյալ։ Եվ միայն դրանց հիման վրա ներկա երգը ուղղագծորեն հոտ տանել մինչև մեր հին վիպասանության ժամանակներն ու գեռ անվարան կերպով այն վետեղել Արտաշես-Արտավազյան ցիկլի միջև՝ առնվազն ճիշտ է։ Թերևս ճիշտ է, որ երգը հասցեագրված է Պարթև Արտաշեսին, նրա որսասիրությանն ու նավասարդյան օրերին, բայց դրանով ամեն ինչ չի սպառվում։ Ինչպիսի՞ կարելի է ներկա երգը մեր հին վիպասանության մասունքը համարել, առանց պարզելու, թե ե՞րբ է ստեղծվել այն։ Եվ եթե այդ պատուիկը մեր հին վիպասանության բեկորներից է, ինչպե՞ս է, որ մեր պատմիչները որևէ հիշատակություն չունեն այդ մասին¹, և միայն Մագիստրոսն է մեկ հազարամյակ հետո մտաբերում այն։ Ավելի հավանական չի՞ կարծել, որ նավասարդյան

¹ Մանավանդ, որ այն ուղղակի կապում են խորհնացու հիշատակած արտաշեսյան ցիկլի հետ։

երգը ոչ թե «վիպասանության», այլ հետագա շրջանի ստեղծագործություն է¹, որպես, ասենք, վիպական Արտաշեսի վրա հորինված էպիկական մի զրույց-հուշերգ, թեև այժմ այլևս դժվար է որոշել այդ երգի հորինման նույնիսկ մոտավոր ժամանակը: Այն հանգամանքը, որ Մազիստրոսն այն գտել է ռամիկների շրջանում ավանդված («զոր ի գոհհիկս աւանդեալ գտաք»), դեռ ոչինչ չի ասում նրա հորինման նույնիսկ մոտավոր ժամանակների մասին, որովհետև այն ավանդված կարող է լինել ինչպես հարյուրամյա, այնպես էլ հազարամյա մի ժամանակամիջոցում: Կա մի հանգամանք միայն, որի վրա արժե առանձնակի ուշադրություն դարձնել՝ դա երգի տաղաչափության խնդիրն է...

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե նավասարդյան երգ-պատանիքը առանձնապես չի զանազանվում մեր հին վիպասանության նմուշներից, այնքանով, որքանով նրանց միջև առկա են լեզվա-ոճական մի շարք ընդհանրություններ, և, ըստ էության, նույնն է նաև նրանց գեղարվեստական մակարդակը: Բայց ահա՝ եթե մեր հին հեթանոսական երգերը մեծ մասամբ անհանդ են, ապա նավասարդյան երգն ունի կանոնավոր հանգունակ կառուցվածք, որը հենց մագիստրոսյան ժամանակներում երևացող կարգավորյալ երկտողյա հանգն է («մասնավի»), որ հանձին այս երգի գտել է իր ամենավաղ արտահայտությունը մեղնում, թեև նույնքան էլ վճռական չէ մեր պնդումը այդ վեցնյակի անվերապահ հանգավոր լինելու մասին, որովհետև այժմ այդ տողերի հանգավոր թվացող վերջավորությունները ժամանակին կարող էին որպես այդպիսիք բնավ էլ չգի-

1 Պրոֆ. Ա. Արրահամյանի հաշվարկումներով, եթե հեթանոսական շրջանում նավասարդն համապատասխանել է մարտ ամսին, ապա մեր թվարկության 4-րդ դարից հետո այն համապատասխանում է օգոստոսին: Ուստի և, եթե որսի այս նկարագրությունն հարմար չէր հեթանոսական նավասարդին, բերովհետև որսի սովորաբար եղնում են ոչ թե վաղ դարեանք, այլ ուշ ամառը կամ աշնանը, ապա միանգամայն հարմար ու հասկանալի էր քրիստոնեական նավասարդին: Այդ պատճառով էլ մեզ ավելի հավանական է թվում, որ նավասարդյան երգն էլ, հակառակ հեթանոսական իր բնավորության, վաղ քրիստոնեական շրջանի ստեղծագործությունն է:

տակցվել¹։ Բանն այն է, որ նավասարդյան հրդ-պատառիկն ամենուրեք հայտնի է իր ոչ թե վեց, այլ յոթ տողերով։ Մեզ թվում է, որ վերջին յոթերորդ տողը («Որպէս օրէնն է թա-ղաւորաց») ոչ թե վիպասանինը (գուսանինը), այլ իր՝ Մագիս-տրոսինն է²։ Այդ տողը երգինը չեն համարել, համենայն-դեպս, այնպիսի նշանավոր հայագետներ, ինչպիսիք են Ղ. Ալիշանը, Մ. Էմինը, Ստ. Պալասանյանը, Գ. Զարբհանալյանը և ուրիշներ։ Նավասարդյան երգը, այսպիսով, մեզ պատկերա-նում է հետեւյալ երկտողյա կանոնավոր հանգով.

Ո՞ տայր ինձ ծուխ ծխանի
Եւ զառաւօտն նաւասարդի,
Զվագելն եղանց,
Եվ զվագելն եղջերուաց,
Մեք փող հարուաք
Եւ քմբկի հարկանուաք:

Այսպիսի հանգավորումը (հակառակ փաստի ափնհայտ բացառիկության)³ թվում է, թե չէր կարող բոլորովին անմտա-ծելի լինել։ Այդ դեպքում չե՞նք կարող արդյոք հենց այս (°) կամ նման օրինակների մեջ փնտրել Գ. Նարեկացու «Ի նոյն գիր բերեալ զաւարտմունս տանցն» կամ Գ. Մագիստրոսի հագներգության համար ասած «Քանզի աւարտեն միով դծիւ բաղում բանս» արտահայտութիւնների ենթատեքստային իմաստը, երբ հայտնի է, որ Գ. Նարեկացին իր նախնիներին նմանվելով ստեղծեց առաջին հանգավոր խոսքը (բան ԻԶ), և Գ. Մագիստրոսն էլ, թերեւ, դրանց հիման վրա արձանագրեց (°), թե հագներգության արվեստը մեղանում ավելի է կատար-յալ, քան հույների մոտ։

Այս կերպ նավասարդյան հրդ-պատառիկը մեզ ներկա-յանում է որպէս Արտաշեսի աշխարհիկ կենաց մի դրվագի

1 Այսինքն՝ այլ լինել նրանց տողատումը։

2 Հեղինակային միջամտութիւն։

3 Ժամանակագրական իմաստով։

չափաժողովարձ ստեղծված սակայն ոչ թե ժամանակակիցի, այլ հետնորդների ձեռքով:

Հայ պոեզիայի նախաարարական շրջանի հազվագյուտ հանգավոր նմուշներից մեկը լինելով, նավասարդյան երգ-պատանիքը մի կողմից հիթանոսության, իսկ մյուս կողմից վաղ վերածննդի հայ գրականության հետ է առնչվում: Հեթանոսական ժամանակների հետ այն կապվում է առավելաբար իր միթ-առասպելական բովանդակությամբ, իսկ պոետական-տաղաչափական կառուցվածքով՝ ավելի ուշ ժամանակների հետ: Դուրս է գալիս, որ Գ. Մազիստրոսից առաջ, Նարեկացուց էլ առաջ, որը առաջին և իսկական հանգավոր ոտանավորի օրինակն է տալիս¹, մեղնում իրոք գոյություն են ունեցել «ի նոյն գիր բերեալ... բաղում բանս»: Ընդ որում, չմոռանանք, որ հանգի ծագումը նա կապում էր հայրենի ողբի ու լալյաց բանաստեղծության հետ:

Լալյաց ի՞նչ բանաստեղծությունների մասին է խոսքը:

Հավանաբար ոչ շատ վաղ անցյալից սկսած գոյություն են ունեցել միահանգ տողերով ավարտվող և լայն տարածուժ գտած ողբի երգեր (եղերերգեր)² հորինված ողբասաց կանանց կամ գուսանների ձեռքով: Եվ ինչպես հավաստիացնում է Նարեկացին՝ միահանգ գրելու իմաստն այդ ողբերն «առավել հուզիչ» դարձնելու մեջ է եղել. «ի նոյն գիր բերեալ զաւարտմունս տանցն, որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ ճմլեցուցանեն զաղէտս կարեացն սրտին ըղձիս առ արտասուացն բխմունս»²: Անհավանական չէ կարծել, որ նույնահանգ տողով ավարտվող այդ տաղերն էլ, ինչպես երգելիս (երաժշտականորեն), այնպես էլ արտասանելիս (ռեչիտատիվ)³ պետք է որ բավական հաճելի ու ներազդող լինեին: Այդպես էլ հասարակության հետ մշտապես շփվող գուսանը ևս պետք է նույն միահանգ վերջավորություններով ստեղծագործեր: Այնպես որ՝ հիշյալ ժամանակներում նման ոտանավորների ու երգերի առկայությունը, ինչպես և նրանց ընդօրինակմամբ Նարեկացու

¹ Խոսքը դրավոր գրականության մասին է:

² Գ. Նարեկացի, Մատեան ողբերգութեան, 1840, էջ 61:

հորինած հատվածները մեր հին հեթանոսական երգերի հանգավոր պատառիկների և մանավանդ նավասարդյան երգ-պատառիկի հետ, եթե չեն հերքում, դո՛ւն որոշակի վերապահություն են մտցնում հանդն արաբական փոխառություն համարելու տեսության մեջ: Ճիշտ է, Գ. Նարեկացու ստեղծագործությունը չի նախորդել արաբական տիրապետությանը, բայց հո՞ նրանից էլ առաջ չէր կարող խոսք լինել արաբական ազդեցության մասին¹: Այնպես որ՝ Գ. Նարեկացին ոչ թե օտար, այլ հայրենի գուսանական և լալյաց բանաստեղծությունների ընդօրինակմամբ պիտի ստեղծեր (իրականում այդպես էլ եղել է) «Մատեան ողբերգութեան» մեղ հայտնի հանգավոր հատվածները: «Եւ արդ ստուգապէս և իրաւաբար,— գրում է Նարեկացին,— ընդ որս որք ըստ ձայնից կողկողանացն և դբանիցն յարմարութիւն հանդերձեն, ի նոյն գիր բերեալ դաւարտմունս տանցն, որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ ճմլեցուցանեն զաղէտս կարեացն սրտին ըղձից առ արտասուացըն բիմունս. ուստի և բաղմեալ իմ ի զուխս պարու ակմբից դասու աչր երկխանաց՝ որք զլալեացն յեղանակեն բանաստեղծութիւն, և ես ընդ նոսին նոցին հեծութեամբ աւաղական ձայնարկութեամբ դանձինս տարածանեմ զվշտակցութիւն, որ ոչ բնաւին մեռեալ աշխարհի, և ոչ իսկապէս կենդանի աստուծոյ, ոչ ջերմ սոսկ և ոչ ցուրտ յատուկ, ըստ առակի աւետարանչին գրեալ ի յայտնութեանն. երիցս ատելի երրեակ տէրութեանն և ամենատես արարչութեանն: Եւ այս են պատկանեալ թախծականացն կերպադրութիւնք, կրկին ողորմելի այսու երեւեցեալ՝ որ ի մի գիծ սահմանեալ կացուցանեն զթշուառութեանցն դօրինակ, այսպիսի կցորդութեամբ շաղկապեալ»²:

Ապա հաջորդում է հետեւյալ հանգավոր հատվածը.

Պարտուցն ժխտեալ տաղանդացն՝ փեպով մեծաւ ի տուծի,
 Ես ապիկար մատնեալ անարժան գործովս յիրաի,
 Վատնիչ արճունի գանձուց կրկնադատ և անբալեյի,
 Պատասխանատու մեծին ըմբոնեալ անհրաժարելի,

1 Այդ բանում ավելի կհամոզվենք քիչ հետո:

2 Գ. Նարեկացի, Մատեան ողբերգութեան, էջ 61:

Յեւր Բանֆարոյ խնդիր՝ Ես չունիմ կշիռ մի ունկի:
Անբարեխոս կապեալ ի պահեստ դառն արգելանի,
Հեծումն և վաստակ ցաւոց նաշակեալ յաննշոյլ բանտի,
Անապաւէն տանջեալ անթոշակ կամ ողորմելի:
Այլ եղանակ ինձ ողբականաց աստուատ կնքեցի,
Փոխատրեցի սովին բարբառով կոծ կսկծելի,
Կարգադրեցի շրջաբերութեամբ ի նոյն պայմանի,
Անհատական քիւ խորհրդական երկեակ տեսանելի¹,

և այլն:

Ինչպես կարելի է տեսնել, այս հատվածը հորինված է 15—16 վանկով և ունի «ի»-ով վերջացող կանոնավոր հանդ: Հա-կառակ այն բանի, որ «Նարեկը գրված է մեծ մասամբ ազատ ոտանավորով. բանաստեղծը խառը գործածել է համարյա այն բոլոր ոտանավորների չափերը, որոնք հատուկ են հայերեն լեզվին, ըստ որում դրանցից շատերը՝ առաջին անգամ ինքը²»:

Ինչպես ասացինք, այս հատվածը հորինված է լալյաց բանաստեղծության համապատասխան չափով. մի չափ, որ հետագայում «որդեգրվում» և լայն կիրառություն է գտնում աշուղական պոեզիայում: Մ. Աբեղյանի կարծիքով Գ. Նարեկացու ակնարկած և իր իսկ հորինած լալյաց բանաստեղծու-թյունը ևս հայրենի չափով է գրված, «բայց որ կարևորն է մեզ համար,— գրում է նա,— այդ ոտանավորը հայրենի չափով է...»³, կնշանակի կարելի է և պետք է լալյաց բանաստեղծու-թյունները ևս հայրենական ճանաչել, որովհետև հայրեններն ամենից ավելի ազգային և ամենից ավելի հայրենական են թե՛ ըստ ձևի և թե՛ ըստ բովանդակության: Թեև «Նարեկում» հանդիպում են հետագա աշուղական պոեզիայում լայն ճանաչում գտած տաղաչափական այնպիսի ձևերի որոշ նախատեսակ-

1 Գ. Նարեկացի, Մատենան ողբերգություն, էջ 61—62:

2 Մ. Մկրյան, Գր. Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 233:

3 Մ. Աբեղյան, Հին գուսանական ժողովրդական երգեր, ՀՍԽՀ պետ. համալսարանի տեղեկագիր, № 6, էջ 108:

ները¹, որոնց օտարամուտ լինելը մինչև օրս որևէ կասկած չի հարուցել: Առհասարակ նարեկացու երկը լի է հանդավոր

¹ Նշենք զրանցից մի երկուսը.

ա) Նարեկացու տաղերի տնագլուխ բառերի առաջին տառերից (ինչպես Կոմիտասի ու Դավթակ Քերթոզի մոտ է) կաղմվում է իր անունը (ակրոստիքոս): Այս ձևը հետադայում որդեգրվում և համատարած կիրառություն է գտնում աշուղական զրականության մեջ (այլֆլամա) և կամ հայտնի դառնում ավետող վերջնատուն (Յախալյունի-Սափշուրմաի) կերպարանքով (երբ աշուղն իր անունն է հայտնում երգի վերջին կամ վերջընթեր տան մեջ):

բ) Աշուղական զրականության սիրած ձևերից մեկն է նաև շղթայակերպը (դանջիրլամա): Հայ զրականության մեջ այս ձևն առաջին անգամ կիրառել է Գ. Նարեկացին: Այդ ձևը մասնակիորեն կիրառված ենք գտնում «Վարդավառի» և «Մենդյան» տաղերում, իսկ կատարելապես «Համբարձման» մեջ, որից մի հատված բերում ենք այստեղ.

էն ի միշտ էէն անեղապէս ծընունդ,
Ծածկեալըն յանբընին ծոցոյ,
Ծաղեալ ի հօրէ լուսոյ աշխարհի լոյս:
Լոյսըն զխրական ստեղծեալըն տիպ:
Պատկեր տպաւորեալ լուսոյն
Ծածկոյթ հողանիւթ արփիական կերպին:

Կերպարանքն հօր առեալ ըզմերս,
Ննեալն տնօրինաբար մարմնով
Խաչիւ և արեամբ աղատելով զբնութիւնս:

Զբնութիւնս վայրանկեալ նորոգ յարութեամբն իւրով
Ընդ իւր վերյարուցեալ փառօք
Վհհից դերագոյն նըստոյց յալոռ փառաց,

և այսպես մինչև վերջ...

(Գ. Նարեկացի, Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 477):

դ) Հաջորդ զլիսի մեջ Նարեկացին օգտագործում է նաև տողածայրի բառերի կրկնության մեթոդը, որը մեր կարծիքով ասպղա սաշուղական պոեզիայում լայնորեն կիրառված «աւլալ-ախըր» կոչված ձևն է, նրա մի տարատեսակը.

Մեղայ մեծիդ բարերարութեան անարգս, մեղայ,

Մեղայ ծագմանդ ճառագայթից՝ խաւարս մեղայ...

(նույն տեղում, էջ 64):

Հատվածներով: Սկսած ամենապարզ կառույցից (երկանդամ տող կամ հատած) մինչև ամենակատարյալ (բաղմատոք և բաղմավանկ) տողը, նարեկացին թեև ոչ միշտ, հորինում է հանգավոր: 67-րդ գլխում, օրինակ, կարգում ենք.

...Դինիս յեղաշրջեալ,
Յորեանս հեղեղեալ,
Մուրհակս ջրեալ,
Վնիսս պատռեալ,
Կնիս ալլակերպեալ,
Նամանութինս փոխեալ,
Արկանելիս կիգեալ,
Ըմպանակս կորուսեալ, և այլն:

Մի պահ կարող է թվալ, որ այս հատվածը ոչ թե հանգավոր, այլ միանման վերջավորություն ունեցող բառերի սովորական շարք է, որ հանգավորությունը ավելի շուտ շարահյուսական, քան տաղաչափական արժեք ունի: Իրականում, սակայն, նարեկացին այստեղ ոչ թե միավերջ բառերի կանոնավոր շարք, այլ բացարձակ (ուրեմն և գիտակցված) հանգավորություն է մտցրել:

Կան ավելի բացահայտ, ներքին կամ տողամիջյան հանդ պարունակող հատվածներ ևս: Ահավասիկ դրանցից մեկը.

Երէ Բանացես, կարող ես,
Երէ բժշկես, զորաւոր ես.
Երէ կենդանուցուցանես, բաւական ես,
Երէ շնորհես, առատ ես,
Երէ ողջացուցանես, հնարաւոր ես,
Երէ պարգևես, ամենալի ես.
Երէ արդարացուցանես, ամենաբուստ ես,
Երէ մխիթարես, ամենախիշտան ես...

¹ Հանգավոր հատվածների կան համեմաչնդեսպս 18, 23, 24, 25, 27, 29, 36, 38, 39, 40, 51, 62, 63, 65, 67, 70, 76 գլուխներում:

Երէ վերստին հաստես, արարիչ ես...

Երէ հոգաս ընդ մեր, ամենատէր ես, և այլն¹:

Այստեղ հանգավոր են արդեն ոչ միայն տողերը, այլև յուրաքանչյուր հատած, յուրաքանչյուր բառ: Ավելին: Սրանք ոչ էլ հանգավոր թվարկումներ են կամ չգիտակցված հանգեր, այլ արվեստավոր և ավարտուն միավորներ՝ ստեղծված երաժշտականություն կամ բարեհնչունություն առաջ բերելու որոշակի միտումով² կամ ինչպես Ն. Ակինյանն է նկատում՝ այս կերպ. «...Նույնահանգ հոլովներու վերջավորությունքն յառաջ բերած են մի տեսակ ընդհանուր դաշնակավորություն»³: Այսպիսով, ուրեմն Գ. Մազիստրոսն ու իր վերոհիշյալ վկայությունը ևս չեն կարող լիարժեք հիմք լինել հանգն արաբական փոխառություն համարելու այն տեսությանը, որ առաջ քաշել, բայց առանց լուրջ փաստարկումների փորձել են հիմնավորել անցյալի տեսաբանները⁴:

Եվ որպես կանոն, միշտ մի ծայրահեղություն իրեն ղգալ է տվել:

Հետադոտողների մի ղգալի մասը, համենայնդեպս, կամ բնավ անտեսել, ուրեմն և՛ մերժել է հանգն անցյալի հայ պոեզիայում (խոսքը նախաարաբական շրջանին է վերաբերում) և կամ ընդունելով արաբական փոխառությունը, հաշվի չի նստել այն ինքնուրույնի ու աղգայինի հետ, որ ներդրել է հայ ժողովուրդն այդ բնագավառում:

Փորձենք, օրինակ, կողք-կողքի դնել մեր երկու նշանավոր մխիթարչանների՝ Ա. Բաղրատունու և Ա. Այտնյանի կտրծիքը:

1 Գ. Նաբեկացի, Մատենան ողբերգութեան, 1840, էջ 204:

2 Բնև որոշ բանասերներ (Ա. Այտնյան և ուրիշներ) հակված են կարծելու, թի գրանք կատարյալ հանգեր չեն. հույս՝ արձակի ու ոտանավորի միջև տարուրելով և «որոշյալ թվական չափի վրա դառնող, նմանավերջ» արձակ դրություններ (մեծ մասամբ հնգօտնյա), ինչպես վերոհիշյալ «գինիս յեղաշրջիակ» հատվածն է: Տե՛ս Ա. Այտնյան, Քննական քերականություն, էջ 426—427:

3 Բաղմավիպ, 1900, էջ 446:

4 Ձէ որ, վերջիվերջո, Նարեկացին առնվաղն կես դար առաջ է ապրել Մազիստրոսից:

Հայր Արսեն Բագրատունին, որ բավական չափավոր է այդ հարցում, Վերգիլիոսից կատարած իր նշանավոր թարգմանությունը («Մշակականք») առաջաբանում գրում է. «...բայց անյանդ զի ասացաք զբուն ազգային հին ոտանաւորս մեր, մի այնպէս կարեծեցի որպէս թե չգուցե ինչ բնաւ նմանաւերջութիւն յաւարտ տողից. զի առանց այդոր ոչ որոշին վերջ և սպառուածք տողից իւրաքանչիւր, և ոչ հանգչին ականջք լրութեամբ չափոցն, վասն որոյն և կարեւոր դատեալ է յամենայն աղինս, և ի նոյն իսկ չափական ոտանաւորսն: ...Այս օրէնք են և ի մերու նախնական ոտանաւորս. զի յետին երկու անգամս քառանգամ տաղից գրեթէ միշտ նույնաւանկ դնեն, և այն լինի նոցին ի տեղի յանգի...»¹:

Թվում է, թե հանգանման մի ինչ-որ բան նա, համենայնդեպս, ընդունում է: Բայց ահա մի ուրիշ անգամ՝ խոսելով ձայնական (այսինքն՝ կատարյալ հանգի) մասին, և դրանց նախահայր ճանաչելով արաբներին, Բագրատունին բավական կտրուկ հայտարարում է, թե այդ հանգերը «բնաւ անծանօթ են առ նախնիս մեր, որպէս և առ հինսն այլոց ազգաց բազմաց, հազիւ ուրեք երբէք երևեալ յառաջ քան զիններորդ դարն, և երկոտասանին առհասարակ տիրացեալ»²: Այսպիսին է եղել և դեռ է, համենայնդեպս, համատարած իշխող կարծիքը: Բայց դրա կողքին և դրա հետ միաժամանակ, իրեն զգալ է տվել մի այլ, առավել ուշադրաւ տեսակետ ևս, որ սրանից մի ամբողջ դար առաջ հայտնել և պաշտպանել է մխիթարյան մի այլ վարդապետ՝ հայր Արսեն Այտնյանը: «Այս տեսակ չափականութեան կամ դեռ անկերպարան քերականութեան դարերուն փակվել են առաջ, — գրում է նա, — ԺԱ դարու մեջ կսկսի հանգավոր թվական տաղաչափությունը արաբացւոց նմանութեամբ, բայց առանց անոնց ամանակի ելեւէջքին, որ արաբական տաղաչափութեան զխաւոր և էական զարդն ու հոգին է, վասնզի հայերեն բառերու վրա երկարություն և սղություն չէր դիտվեր: Այս նորությունս, այս եկամուտ արվեստը՝ թեև

¹ Պարիսի Վերգիլեայ Մարովնի, Մշակականք, Վենետիկ, 1847, էջ 16:

² Նույն տեղում, էջ 12:

պատվաստիլ և ոչ ի բնե ազգային, քիչ ատենվան մեջ բուն ազգային սովորական տաղաչափության տեղ կանցնի, ինչպես ընդհանուր գրավոր աշխարհի՝ նույնպես Հայաստանի ալ, որ մանավանդ պարծանոք մը դրկած էր նույնը։ Ալ անկե հոս բնական էր, որ նույն ընդհանրությունը՝ դրացի (արևելյան և արևմտյան) ազգաց ընթացակից հայուն ալ տիրող ընել տար այս հանգավոր թվականը, որուն առջև սկսեւր ցայն վայր ի գործածություն եղած չափականը տեղի տալ»¹։

Ա. Այտնյանը բավական որոշ է արտահայտվում. հայերն արաբների հետևողությունամբ են սկսել հանգավոր թվական տաղաչափությունը, բայց դրա հետ միասին, նրանք փոխ չեն առել արաբական տաղաչափության առանցքը (ոգին) կազմող ամանակային ելևէջը («արուղը»), որ դրսևորում է բառերի (հնչման) երկարացման ու սղման միջոցին։ Այլ կերպ ասած, ըստ Այտնյանի, ձևի ընդօրինակումը չի հանգեցրել բուն սիստեմի փոխառության, որի հետևանքով և հայկական պոեզիայի ոչ միայն հանգավորման սկզբունքները, այլև ողջ տաղաչափական սիստեմը արմատապես տարբերվում է արաբականից²։

Տեսենք այդ։

...Երկրագնդի երեսին, առհասարակ, գոյություն ունի տաղաչափական երեք մեծ սիստեմ՝ հունական, հնդկական և արաբական։ Ըստ ակադեմիկոս Ի. Յու. Կրաչկովսկու³, այս սիստեմներից ամենից ավելի ճանաչված և ամենից ավելի տարածվածը հունականն է։ Հնդկականը եղել է և մնում է կլասիկ՝ Տիրեթա-մոնղոլական և Հեռավոր Արևելքի մնացյալ ժողովուրդների համար։ Մասնագետները դժվարանում են պնդել հնդկական տաղաչափական սիստեմի լուրջ ազդեցությունը չինականի վրա։ Բայց և գտնում են, որ այդ ազդեցությունն իսպառ ժխտելու դեպքում կարող է խոսք լինել նաև չինական սիստեմի ինքնուրույն գոյության մասին, որը, որպես այդպի-

1 Ա. Այտնյան, Քննական քերականություն, էջ 426։

2 Հարկ չկա այստեղ ծանրանալու նաև Այտնյանի թույլ տված անճշտության վրա՝ «արաբների հետևողությամբ են սկսել... և այլն»։

3 Н. Ю. Крачковский Избранные сочинения, Москва—Ленинград, 1956, том II, стр. 360—372.

սին, եթե գոյութիւնն էլ ունի, ապա կլասիկ կարող է համարվել միմիայն շինական լեզուների համար:

Երրորդն արաբական սիստեմն է, որ արաբ-մուսուլմանական կուլտուրայի հետ միասին տարածվել և լայն ճանաչում է գտել Մերձավոր Արեւելքի-ժողովուրդների մեջ: Անժխտելի է նրա ազդեցութիւնը պարսկական, թուրքական, իրանական, թաթարական, ուղբեկական, ուլդուրական և այլ ժողովուրդների գրականութեան վրա: Պարսկականի միջոցով այն ազդել է նաև վրաց գրականութեան վրա, նրա ազդեցութեան որոշ հետքերը նկատուում են, ի վերջո, նաև հայկական միջնադարյան պոեզիայի վրա: Նման ազդեցութիւնների կամ ընդօրինակումների մասին էին պատմում Գ. Մադիստրոսից կատարած մեջբերումները, ինչպես և այն բանասերների: ասուլիները, որոնց ծանոթացանք վերը: Եղել են մտածողներ էլ, որոնք ոչ միայն դերագնահատել են այդ ազդեցութիւնը, այլև առհասարակ փորձել են կասկածի տակ առնել հայ հին ու միջնադարյան պոեզիայի ինքնուրույնութիւնը:

Նման հոգւածներ հայտնւիցին Պոլսի «Մասիս» ամսագրի էջերում՝ անցյալ դարի վերջերին:

Եթե նրանցից մեկում՝ «Մասիս» հարցի շուրջը» («Մասիս», 1900, № 31, հեղինակ՝ Ռ. Որբերյան) ցավ է հայտնւում միայն, որ հայ հին գրականութիւնը չի տվել համաշխարհային հռչակ ունեցող անուններ և խոսվում է հայ մտքի վրա եվրոպական գրականութեան «հզոր» ազդեցութեան մասին, ասելով թե՛ «Հետևակ ու միջակ հղած ենք», ապա մյուսում՝ մանկութիւնից հայ մշակույթի ուսումնասիրման գործին ղինվորագրված Արշակ Ալպոյաճյանի հոգւածում («Վաղվան գրականութիւնը», «Մասիս», 1900, № 35) առաջ է քաշվում միանգամայն այլ, ծայրահեղ նիհիլիստական տեսակետ՝ «վերջին ժամանակներում մեջ Գ. Նարեկացին անհամեմատ կարեւորութիւն մը ստացավ իբր զուտ հայ տոհմային նկարագրի արտացոլում մը, — գրում է Ալպոյաճյանը, — բայց նույնիսկ Նարեկացին ինքնին չենք կրնար հշմարտապէս հայ գրականութեան մը ներկայացուցիչն համարել, ոճով արաբական կաղապարին ենթարկված և տոհմային դրոշմը կորսված ըլլալով: Նարեկացի այնպիսի ժամա-

նակի մը մեջ գրիչ կշարժե, որ արաբական բարձր քաղա-
քակրթությունը մեր ամեն խավերուն թափանցած և արդեն
լեզուն արաբ լեզվին ձեր և ո՞՞ր առած էր (°)¹: Այնպէս, ոո
զինքն ալ զուտ տոհմային գրականության մը ներկայացուցիչը
համարել անկարելի պիտի ըլլա²»: Աւելի առաջ անցնելով,
Ալպոյաճյանը ոչ միայն վերակրկնում, այլեւ բավական խորաց-
նում է Ռ. Որբեբայանի թույլ տված սխալը՝ զոհ գնալով,
համենայնդեպս, մեզ համար անհայտ մի կրթի: Եւ հենց ժա-
մանակից ու տարածությանից դուրս կոսմոպոլիտ այդ
հայեցողությունն էլ մոլորեցրել է երիտասարդ պատմաբանին.
«Ոչ մեկ ժամանակի մեջ կրցած ենք ավելի բարձր զարգացման
ուստիճանին մը վրա դառնալի բան մեր գրացիները, — գրում է
նա, — և ուստի համար ալ ոչ մեկ ժամանակի մեջ կրցած ենք
արտագրել գործ մը, որ օտար չհոտի»³: Մինչդեռ, ինչպէս
ամենքը գիտեն, մեր գրականության մասին ճիշտ հակառակ
կարծիքի էր նրան դիպվածով ծանոթացած, բայց նրա ստեղծած
համամարդկային արժեքներով խանդավառված «օտարականը»
Վալերի Բրյուսովը. «Հայկական միջնադարի քնարերգու-
թյունը, — գրում է նա, — հայ ժողովրդի բարձրագույն և ամե-
նախնքնուրույն հորինվածքն է բանաստեղծական ստեղծագոր-
ծության ասպարեզում: Հայ միջնադարյան քնարերգությունը
համարյա ոչ մի կախում չունի ևւրոպական պոեզիայից: Եւ
ի՞նչ կարող էր տալ լիբիկական ստեղծագործության 13—14-րդ
դարերի արեւմտա-ևւրոպական պոեզիան, որ դեռ նոր էր
ծնունդ առնում բոլոր երկրներում, չբացառելով և առաջավոր
Իտալիան: Քիչ ավելի բան կարող էր սովորեցնել այսպէս կոչ-
ված արեւելյան ժողովուրդների՝ արաբների, պարսիկների պոե-
զիան, որոնք շատ վաղուց մշակում էին մաքուր լիբիկան:

1 Արաբական ոճի աղբեցողութունը Գ. Նարեկացու վրա ընդունել է նաև
Հ. Աճառչանը: Տե՛ս նրա՝ Գրի գյուտի պատմության աղբյուրները, էջ 31:

2 «Մասիս», 1900, № 35:

3 Նույն տեղում:

Մատնանշում են տարբեր փոխառություններ, որ կատարել են հայ բանաստեղծները հին արևելյան հարևաններից՝ մանավանդ ձևի ասպարեզում: Օրինակ, միջնադարյան հայ բանաստեղծները հաճությամբ են մի ամբողջ տաղ հյուսում նույն հանգով, ինչպես արաբ բանաստեղծները, ամեն ձևով հրգում են վարդ ու սոխակ, ինչպես պարսիկ բանաստեղծները, օգտագործում են «զազել» շափածո ձևի բանաստեղծությունները և այլն: Բայց նախորդ շրջանի բանաստեղծների՝ Գր. Նարեկացու մոտ արդեն գտնում ենք և տան նրբագեղ կառուցում, և նույն հանգի բազմիցս կրկնություն, և մանավանդ ներքին համահնչյուններով, ասոնասներով, ալիտերացիաներով ստացվող խոր խաղ, այն ամենը, ինչ սովորաբար փոխառություն են համարում: Մյուս կողմից հայ բանաստեղծները անցման պոեզիայի մեջ մտցրին մի նոր ոգի, որը տարբեր է զուտ «արևելյան» ստեղծագործության իշխող ոգուց. մերժեցին շափազանցված գունազեղությունը, ներկերի անսահման կուտակումը և պատկերների անսահման դիզումը, որ հայ պոեզիան շատ ավելի պակաս է ենթարկվել Արևելքի ուղղակի ազդեցության, քան առաջ էին կարծում, որ «Առաջավոր Ասիայի ամբողջ կուլտուրական աշխարհը, այդ րվում և հայերը, համատեղ և՛ աշխատել ստեղծելու համար այն ոճը, որ բնորոշ դարձավ քե՛րաբանների ու պարսիկների բնաբերգության, և քե՛ միջնադարի հայ պոեզիայի համար»¹ (Ընդգծումները մերն են— Շ. Գ.):

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, մեր մի երկու հարցադրումներ իրենց էական հզորահանգումներով բավական համահնչյուն են Բրյուսովի տեսությունը և կարող են, հարկ եղած դեպքում և ինչ-որ չափով, նրա համար նոր և լրացուցիչ փաստարկ ծառայել: Ուրախակի է տեսնել, որ այս կերպ համընկնում են ոչ միայն Բրյուսովի և ներկա աշխատության մեջ հայտնված,

¹ Վ. Բրյուսով, Հայաստանի պոեզիան («Սովետական դրականություն», 1944, № 10—11, էջ 69—70):

այլև ժամանակակից ուրիշ հետազոտողների կարծիքները ևս¹։ Պրոֆեսոր Մ. Մկրյանը Գ. Նարեկացուն նվիրած մեծարժեք յուսումնասիրության մեջ, խոսելով 5-րդ դարի մեր պատմիչների «սլատկերավոր գրելու ղարմանալի բարձր կուլտուրայի» մասին, նկատում է, որ «նրանց գրվածքների շատ տեղեր ինքնաբերաբար վերածվում են հաճախ նույնահանգ տողերով շափածոյի»²։ Նա ժանրային խմաստով Նարեկացու «Ողբերգության» վաղ նախատիպերից է համարում նաև Հովհան Մանգակունու «Թուղթ վասն խոստովանութեան վարուց յանցանաց» գրվածքը, որը նույնպես շափածո լինելով, «ունի պոետական-տաղաչափական որոշ ձևեր (հանգիստություն, նույնահանգություն)»։ Նույնը, եթե ոչ ավելին, նա ասում է մի այնպիսի նշանավոր կոմիդի մասին, ինչպիսին Մովսես Կաղանկատվացու Աղվանից աշխարհի պատմության մեջ պահպանված Դավթակ երգչի ողբ-պոեմն է, ուր, ինչպես ասացինք, հանգից ու հանգիստությունից բացի վարպետորեն օգտագործված է նաև այբուբենական (ալիֆբամա) կոչված բանաստեղծական հնարքը։

Վերջերս հայ հին հոգևոր երգերի³ մասին գրված մի ուշադրեալ հոգվածում բանասիրական գիտությունների թեկնածու Գ. Հակոբյանը ևս ցույց տվեց, որ «հանգի՝ թեև սակավաթիվ, բայց գործածության գեպերը հղել են նույնիսկ և դարի տուաջին տասնամյակներում, այսինքն՝ Նարեկացու ժամանակից 6 դար

1 Վաղ միջնադարի հայ գրականության վրա արարական ոճի ազդեցությունն անհավանական էր համարում նաև Հ. Կ. Քիպարյանը։ «Չենք կարող ըսել թե յոթերորդ և հաջորդ դարերու ընթացքին մեր մատենագիրներու մեջ երևացող գրելու եղանակը, այսինքն՝ գրության մեջ դնել խմաստների հորդություն, բացատրության խրթություն, բառերի կուտակում, և հուսկ սեփեկվալ ունայնաբանության ձև, այս ոճը արդյունք ըլլա արարական ազդեցության, գրելու նոր ձև մըն էր առաջ եկած գրական զեղեցիկի մասին կաղված մտայնություն մը և զուցե նաև ժամանակի հոգեկան խռովակոծ «խճական» (Հ. Կ. Քիպարյան, Պատմություն հայ գրականության, հատ. Ա, Վենետիկ, 1944, էջ 193)։

2 Նկատի ունի Մ. Խորենացու հռչակավոր Ողբն ու Եղիշեի Վարդանանց պատմությունից Վասակի մահվան նկարագիրը։

3 Խոսքը Սահակ-մեսրոպյան շարականների մասին է։

առաջ»¹։ Մ. Մկրյանը, Գ. Հակոբյանը գտնում են, որ հանգերը կարող են ժողովրդական անդիր բանահյուսությունից անցած լինել ճեր առաջին հոգևոր հրգերի մեջ², որով մի կողմից և, ինչ-որ չափով, կարծես հանգի գոյությունն փաստն է հաստատվում մեր հին հեթանոսական սլոգանայում, իսկ մյուս կողմից ցույց տրվում (հիմն չասենք՝ ապացուցվում) նրա ազգային (հայրենական) ծագումը³։

Ահավասիկ Մ. Մաշտոցի շարականներից Գ. Հակոբյանի քաղած օրինակը՝

Ալեկոծիմ հողմով անօրենուրեան,
Օգնեա ինձ բագաւոր խաղաղութեան:
Ըզմեղս իմ ցուցից քեզ Քրիստոս,
Որ բըծիշկըդ ես հոգւոց:
Ալիմ՝ յանցանաց զիս ակեկոծեն,
Եւ մեղք իմ բազում զիս յանդիմանեն...
Վիրաւորեալ յանցանօք անձն իմ.
Ան քեզ տէր, համբարձի զաջս իմ...
Յաներևոյք քըշնամույն պարտեցալ,
Եւ ի զաղտնի նետից բանասարկուին վիրաւորեցալ...
Վտանգիմ ի բազմութենէ մեղաց իմոց,
Աստուած խաղաղութեան օգնեա ինձ:
Ալեկոծիմ հողմով ակեկոծութեան իմոյ,
Թագաւոր խաղաղութեան օգնեա ինձ,

1 Գ. Հակոբյան, Հայ առաջին բանաստեղծը՝ Մ. Մաշտոց, «Էջմիածին», 1963, № 2։

2 «Ի դեպ, նույնահանգության արվեստը ժողովրդական բանահյուսությունից վերցնելու պարագան, ի թիվս շատ ուրիշ փաստերի, կարևոր ապացույցներից է, որ այն արարական գրականությունից չէ որ անցել է հայերին, ինչպես սխալմամբ կարծել են մի շարք բանասերներ»։ Մ. Մկրյան, Գ. Նարեկացի, «Մատյան ողբերգության» պոեմը, տե՛ս «Գ. Նարեկացի», Երևան, 1960, էջ 29, Գ. Հակոբյան, Ն. Շնորհալի, Երևան, 1964, էջ 252։

3 Թեև ուրիշներն էլ, ինչպես, օրինակ, է. Ջրբաշյանը, բնավ չեն ընդունում հանգի գոյությունը ժողովրդական էպոսի մեջ (տե՛ս է. Ջրբաշյան, Գրական. տեսություն, Երևան, 1961, էջ 230)։

Այստեղ մենք գործ ունենք ոչ միայն կանոնավոր վերջնահանգերի, այլև հատաժային և տողամիջյան հանգի հետ: Իսկ շարականի երկտողյա կառուցվածքը, որ որոշ շափով հատուկ է այդ շրջանի հոգեկոր երգերին, ուղղակի բացառում է հանգավոր երկտողի (մասնավի) փոխառյալ լինելն արաբական պոեզիայից: Այլ կերպ ասած՝ իրավացի է Գ. Հակոբյանը, երբ գրում է, որ՝ «Հայ գրականության մեջ տաղաչափական և հանգի տարրերը շատ հին են և ազգային: Դրանք սկզբնավորվել են մեր գրի և գրականության հետ միաժամանակ և հանդիսանում են հայ մշակույթի և ազգային բանավոր և գրավոր գրականության անբաժանելի մի մասը: Հետևաբար, տաղաչափական և հանգային տարրերը մենք ընդունել ենք ոչ թե ուրիշ ազգերի բանաստեղծությունների ու տաղաչափության ազդեցությամբ, այլ դրանք մեր ազգային մշակույթի ներքին տարրերն են, որոնք երեան են եկել տակավին Ե դարի սկզբներում»¹:

Ավելորդ չէր լինի վկայակոչել նաև գերմանացի հայագետ Ֆեթթերին, որ նույնպես հայկական հին բանաստեղծության մեջ հանգի որոշակի միտվածություն էր նկատում. «Վերջապես հայկական քերթվածին մեջ,— գրում է նա,— նույնաձայն հանգի միտություն մը կտեսնվի, միտություն միայն և ոչ օրինաց արվեստի հանգ՝ ինչպես բրիտոնական հայ բանաստեղծությունը գիտե: Թե հին հայկական բանաստեղծությունըն ալնպիսի նույնաձայն հանգի գեթ ձգտում ուներ՝ անուրանալի է. երկու օրինակ բավական է, իբրև ապացույց.

Նա անց գնաց
 Եւ շինեաց
 Ի մէջ մարաց
 զՄարակերտ,

Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,
 Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,

1 Գ. Հակոբյան, Հայ առաջին բանաստեղծը..., «Էջմիածին», էջ 85:

ն ի բոցոյն պատահեկիկ վազէր,
նա հուր հեր ունէր¹:

Այսպիսով, արաբական փոխառութեան վերաբերյալ Գ. Մագիստրոսի վկայութիւնները, հակառակ հեղինակի վերոհիշյալ «հավաստիացումների», իսկապէս ասած, չեն կարող «օրինադրական» արժեք ներկայացնել, մտնալանդ որ տեսանք, Մագիստրոսին երբեմն ձիշտ էլ չեն ընկալել, Մագիստրոսը, այո, խոսում է արաբներից «փոխառած» հանգի մասին², Ղուրանի ընդօրինակութեամբ (բայց ոչ նրա հանգով) հորինում հայ գրականութեան առաջին հանգավոր պոեմը («Աս Մանուշէ»), բայց չէ՞ որ այդ բոլորով հանդերձ և արաբականից բացի, Մագիստրոսը տաղեր է հորինում նաև հայկական տաղաչափութեամբ³: Մի խոսքով՝ կարելի է պնդել, որ միջնադարյան հայ պոեզիան տաղաչափական իմաստով ամենաչնչին առնչութիւններ ունի արաբականի հետ և «պատկանում է» արաբական սիստեմին այնքանով, որքանով չի պատկանում (այսինքն՝ ավելի մեծ շփման եզրեր ու ընդհանրութիւններ չունի), ասենք, հունական կամ հնդկական տաղաչափութեան հետ, թեև ինքը՝ Գ. Մագիստրոսն, ի դեպ, հավասարապէս հրապուրվել է ինչպէս ւրաբական հանգով ու կափայտով, այնպէս էլ հունական տաղաչափութեամբ: «Յաղագս խաչանշան գաւազանին...» քերթվածը, որ նա հորինել է ըստ հունական, հայկական և արաբա-

¹ Ն. Ալիմյան, Հայոց հին ազգային երգեր («Հանդէս ամսօրեայ» 1894 թ., թիվ 8, էջ 230):

² Սխալվելով անշուշտ: Այդ մասին վերը խոսք եղաւ:

³ Հայոց հին գուսանական և հոգեոր երգերի մեջ դիտարկված հանգերը, որոնց մենք «նախահանգ» անունն ենք տալիս, եթե կճանաչվեն ու կընդունվեն որպէս այդպիսիք, ապա այդ դեպքում այն ոչ թե արաբների, այլ թերևս հույների անվան հետ կապվի, որովհետև ըստ Մ. Աբեղյանի, հանգը հունական պոեզիայում երևացել է դեռևս մեր թվարկութեան 3-րդ դարից. «...մեր թվարկութեան 3-րդ դարում արդեն հունարեն և լատիներեն եկեղեցական և ժողովրդական բանաստեղծութիւնների մեջ երևան են գալիս հանգերը, իսկ 9-րդ դարում արդեն սովորական դառնում» (տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափութիւն, էջ 413—414):

կան տաղաչափական նորմերի¹ լավագույն տպացույցն է այն բանի, թե ինչու պետք չէ ամեն բան անվերապահորեն արարների հետ կապել: «Հագներգութիւնս այս,— գրում է Գ. Մագիստրոսն այդ քերթիվածի ծանոթութեան մեջ,— ոչ ըստ որում հագներգութիւն է մասն քերդացած... այլ տաղ է հոմերական քաջ ուորեալ, և սա տաղ դիւցադնական շափաւորեալ ըստ ելլենացւոցն»²: Այդպիսին են մտավորապէս նաեւ Մագիստրոսի մյուս տաղերը՝ «Ներբողական ի սուրբ խաչն Քրիստոսընկալ», «Առ սուրբ Կարապետն Յովհաննէս», «Թուղթ առ ոմն» և այլն:

«Պատկանելով» արաբական տաղաչափական սխտեմին, սակայն, հայ բանաստեղծական արվեստն իր զարգացման առաջին իսկ փուլում հանդես է բերում խիստ ընդգծված աղգային առանձնաշէտ: Դեռեւ մեզ հայտնի հայոց հին հոգեւոր և մանավանդ հեթանոսական երգերում, որոնք նախորդում են ոչ միայն արաբական տիրապետութեան Հայաստանում, այլև արաբական միասնական պետականութեան ստեղծման ժամանակաշրջանին, դժվար չէ տեսնել պոետական մեր աղգային ոգուն բնորոշ գրսեւորումներ: Հեթանոսական երգերի էութլունը կաղմոդ աղգային հայրենասիրական միենուն զաղափարախոսութլունն է ընկած նաեւ հետագայի մեր հոգեւոր երգերի ու նրանց մեջ արտահայտված դավանաբանական վեճերի հիմքում: Ու թեև եկեղեցին պաշտոնապէս չէր ընդունում աշխարհիկը, որով մի տեսակ ախոյան էր դառնում գուսանը վանականին, բայց մի ինչ-որ տեղ նրանք զաղափարապէս մերձենում էին: Գաղտնի՞ք է միթե, որ Սրա Գեղեցիկից մինչև Արտաշես և մեսրոպազիր շարականներից մինչև Նարեկացի ու Մագիստրոս, հայ գուսանն ու կղերը կողք-կողքի են խնկարկել միեւնուն հավատի ու աստծո առջև՝ հակառակ իրենց սոցիալական ծագման ու դասային հակամարտութեան: Հեթանոսական ու հոգեւոր երգերի աղերսը զաղափարախոսութլունից

¹ Այս մասին տե՛ս Հ. Կ. Տեր-Սահակյանի հոդվածը՝ Աղգային հին բանաստեղծութեան տաղաչափական զաղտնիքը, «Բաղմամբս», 1907, թիվ 6, էջ 245—54:

² Տաղասացութիւնք Գ. Մագիստրոսի Պահլաւունոյ, էջ 91:

բացի, մի ինչ-որ չափով պիտի արտահայտվեր և արտահայտվել է նաև նրանց պոետական դրսևորումների մեջ: Այդ բանն ի հայտ է գալիս ոչ միայն շափածոյի աղգային ինքնություն ձևերի մշակման (բանաստեղծական ոտք, հատած, չափ, հանգ և այլն), այլև փոխառյալ ձևերի (°), եթե կարելի է այսպես ասել՝ տեղայնացման կամ աղգայնացման մեջ (աղբոստիքոս, պատասխանի, հանգիտություն):

Այսպիսով, հայոց հին աշխարհիկ և հոգևոր պոեզիային աղգային հայրենասիրական բովանդակությունը պոետական հնարանքների ու ձևերի աղգային դրսևորումների հետ այն երկու կարևոր կռիվներն են, որոնցով նախաարաքական շրջանի հայ պոեզիան ոչ միայն ինքնությունն էր ստանալ, այլև (հենց այդ իմաստով) աննախագիս կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում. «Սրանով՝ պետք է բոլորովին դեն գցել նաև բանասիրության մեջ երբեմն արտահայտված խիստ ֆորմալիստական, հակապատմական այն տեսակետը, որ իբր թե հայ հին գրականության մեջ ամեն մի գրական ժանր, ամեն մի պոետական ձև առաջ է եկել օտար աղբեցության և ոչ թե աղգային հողի վրա և ժողովրդական մշակմամբ: Այսպես կարելի է ասել նաև հանգիտության և հանգավորման մասին. ճիշտ է, 11-րդ դարից սկսած թերևս արաբական կաֆաների աղբեցության Զայաստանում որոշ չափով ուժեղացավ բանաստեղծության մեջ դրանց կիրառումը, բայց դրանց ծագումը հին է և գալիս է հայ ժողովրդական բանահյուսությունից»¹:

* * *

Արուզն արաբական պոեզիայից փոխ առան Արևելքի գրեթե բոլոր մահմեդական ժողովուրդները: Արաբահայտակ քրիստոնյա և արաբիզմին ու իսլամին չենթարկված որոշ ժողովուրդների (ղազախներ, կիրգիզներ) արուզը բաժին չընկավ ոչ միայն այդ լեզուների ու արաբերենի միջև գոյություն ունեցող ակնհայտ տարբերությունների, այլև (հավանաբար) արաբ մշակույթի ու գրականության հանդեպ այս

¹ Մ. Մկրյան, Գ. Նարեկացի, 1955, էջ 35:

վերջիններիս ունեցած ոչ այնքան բարյացակամ վերաբերմունքի հետևանքով¹։ Նույնը պետք է ասել նաև հայերիս վերաբերմամբ։ Ճիշտ է՝ մեր մի երկու կրթյալ աշուղներ (Սևյադը, Ջիվանին) հետաքրքրվել են արուղով և Գ. Լևոնյանն էլ իր «Աշուղների մասին»² ընդարձակ ուսումնասիրության մեջ այն դիտել է որպես հայ աշուղական արվեստի տարր, բայց արուղը հող չգտալ ինչպես հայ ժողովրդա-աշուղական. այնպես էլ մանավանդ կլասիկ պոեզիայում։ Եվ պետք է ասել, որ այն առհասարակ չմոծվեց Արևելքի աշուղական պոեզիայի մեջ, հակառակ այն բանի, որ որոշ ժողովուրդների բանավոր (և աշուղական) ստեղծագործությունների մեջ երբեմն հանդիպում են արուղի պահանջները բավարարող ստեղծագործություններ³, թեև սրանց համար ևս բնորոշը ոչ թե արուղի, այլ բարձակի⁴ սկզբունքներն են (թուրքալեզու ժողովուրդներ) և դրան համապատասխան «վանկական չափը» քրիստոնյա ժողովուրդների մոտ։ Ավելին։ Ի տարբերություն թուրքալեզու ժողովուրդների, որոնք արաբերենից փոխառած արուղն իրենց պոեզիայում գործադրեցին՝ զրեթի անվտիտիս, իրանա-թաջիկական ժողովուրդները՝ արաբերենից փոխ առան լոկ այդ սիստեմի տերմինաբանությունը. «Հաջադ, Բամալ, Բաջադ և մյուս չափերը արաբերեն բոլորովին այլ կերպ են հնչում, քան պարսկա-թաջիկական տաղաչափության մեջ, և երբ մենք արաբերենն ուտանավորենք՝ ենք կարգում (ինչպիսի չափով էլ ուղում է դրված լինեն նրանք), ապա մեղ համար այդպիսիք հնչվում են որպես արձակ, թաջիկները տաղաչափական խմաստով արաբերենից փոխ են առել միայն տերմիններ, կշեռք և կշռաքարեր (կաֆաներ)»⁵։ Առավել այդ վերաբերում է մեզ՝ հայե-

1 Այլ էին Մագիստրոսի հետաքրքրության շարժառիթները։

2 Գ. Լևոնյան, Երկեր, Երևան, 1963, էջ 50—228։

3 Տե՛ս Սադրեղզին Այնի 1948 թ. դեկտեմբերի 27-ի նամակը Միրզա Թուրսուն-Ջադեին (Մ. Хамраев, Основы тюркск. стихосложения, էջ 124—126)։

4 Որի մի տարատեսակն է «էրկին վաղը» («չամչա-շևիր»)։

5 Մ. Хамраев, Основы тюркск, Алма-Ата, 1963, էջ 125.

բիս, ինչպէս նաև վրացիներին: Հասկա էլ ո՞ւր մնաց աշուղական արվեստի կամ տաղաչափական ձևերի փոխառյալ լինելն արաբական պոեզիայից: Ղազալը, մութամմազը, ռուբային, մուսադասը, մուստաղատը այսօր արդէն որքան արաբական, նույնքան էլ պարսկա-թաջիկական տերմիններ են: Բայց թե ո՞վ և ե՞րբ է գրել առաջին ղազալը՝ արաբը, պարսիկը, թե՞ թուրքը, այս է կարևորը: Այդպես էլ պոետական-տաղաչափական մշուս տերմինները՝ ղոշման, դիվանին, սեմային կամ թեջնիսը,— անկախ այն բանից այդ ղոշման կամ թեջնիսը (այստեղ խոսքը բառի մասին է) ծագումով թուրքերեն է; պարսկերեն, թե՞ արաբերեն:

Արժեքն դճանրապէս ճշգրտում մտցնել օտար ազդեցութիւնների խնդրում, ընդ որում՝ ոչ միայն մեր գրականութւան կապակցությամբ: Հետաքրքիր է, թե օրինակ ղասիդով կամ ղազալով գրված նախախաւամական արաբ պոեզիային չե՞ն նախորդել արդյոք Մահմեդ Կաշգարեցու «Թուրք լեզուների դիվանում» պահպանված ֆոլկլորագիտական (բառարանագիտական) չափածո նյութերը¹, որոնցում անքան կանոնավորված է հանդը.

Կուր բուզ կամուխ արուշտի.

Թողլար սուվի օֆիշտի,

Կուշին բուլիտ ուրաշտի

Կայկուկ բուլուկ ուֆրիշուր:

..

Ուրդի բուլիք ինգրաշու,

Օգտի ա կին մունգրաշու,

Քուլդի բուլուն բոնգլաշու

Քուկրար քափի մանգրաշու²:

Զէ որ դրանք գալիս են շատ ավելի վաղ ժամանակներից, քան իր՝ Մ. Կաշգարեցու ապրած ժամանակաշրջանն է, մա-

¹ Դիվանում ամփոփված են 300 ժողովրդական քառյակներ և նույնքան առածներ ու ասացվածքներ:

² Узбек. адабияти, том 1, Ташкент, էջ 11.

նաւանդ որ ինքը՝ Կաշգարեցին, խոստովանում է, որ այդ նյութերը ոչ թե հորինել, այլ հավաքել է ժողովրդի բերանից: Եվ վերջապես մի այլ հարց. եթե չլինեին այդ նյութերը, կստեղծվե՞ր արդյոք 11-րդ դարի ուլղուր պոեզիայի գլուխ գործոցը՝ Յ. Բալասագունեցու «Քութադգու բիլիքը», որն իր հերթին, իհարկե, նույնպես սեփականացրել է թե՛ պարսկական մասնավին և թե՛ արաբական արուղը: Այո, այլևս քչերն են կատարածում մասնավի (աա, բբ...) պարսկական ծագման մեջ: Նախախաւմական արաբ պոեզիայում իշխող դասիդն ու զազելը 10—11-րդ դարերում, թեև արդեն հավասարապես օգտագործված են ինչպես Մուլանաբի ու Աբու Ալա-Մահարու (Արաբիա), այնպես էլ նույն շրջանի պարսկալեզու բանաստեղծներ Ռուդաբի ու Ֆիրդուսու և մի փոքր ավելի ուշ հանդես եկած բանաստեղծներ խաթանի ու Նիզամու ստեղծագործության մեջ, այնուհանդերձ դրանց հայրենիքն Արաբիան է, ուր դեռևս 6—7-րդ դարերում, եթե ոչ ավելի վաղ, հանդիպում են պոետական այդ ձևերը՝ իրենց համապատասխան դրսևորումներով: Մասնավին և՛ ավելի վաղ և՛ ամենից ավելի կատարյալ երեացել է պարսիկ գրականության մեջ, Ֆիրդուսու աշխարհահռչակ պոեմները բանաստեղծական այդ ձևի չգերազանցված մարմնացումները հզան համայն Արեւելքի պոեզիայում: Նիզամին, իսկ հետագայում նաև Ֆիդուլին որդեգրեցին մասնավին՝ աչքի առաջ ունենալով Ֆիրդուսուն:

Եվ այսպես՝ մասնավի, դասիդա, զազել (ավելացնենք նաև՝ ուրբայի կամ ուրբայաթ). այս ամենն անշուշտ մահմեդական Արեւելքի սեփականութունն է, և հազիվ թե որեւէ մեկն առարկի դրա դեմ: Բայց չէ՞ որ Արեւելքի մեջ են նաև Կովկասի երկու քրիստոնյա ժողովուրդները՝ հայերը և վրացիները: Հետաքրքիր է՝ թողե՞լ են արդյոք որեւէ հետք մուսուլմանական աշխարհը ողողած պոետական այդ ձևերը վերոհիշյալ քրիստոնյա ժողովուրդների գրականության վրա: Եվ ընդհանրապես ի՞նչ կապ ու առնչութուն կա մահմեդական Արեւելքի ու Արեմուտքի (այդ թվում հատկապես Կովկասի քրիստոնյա ժողովուրդների) պոետական աշխարհների միջև: Ահա այս

հարցն է, որ հայ գրականության (մասնավորապես աշուղականի) առնչությամբ հետաքրքրում է մեզ:

Ուշագիր քննությունը ցույց է տալիս, որ Արեւելքի պոետական աշխարհը, այնուամենայնիվ, իր որոշ հետքը թողել է հայ գրականության վրա: Այդ բանն ամենից առաջ երևում է տաղաշարության մեջ: Վերցնենք հենց թեկուզ վերահիշյալ հանգի պոռբլեմը:

Ե՞րբ, ո՞ւր և ինչպե՞ս է առաջ եկել հանգը համաշխարհային պոեզիայում: Ուլքե՞ր են նրա անդրանիկ կիրառողները: Այն Արեւմուտքից անցա՞վ Արեւելքին, թե՞ ընդհակառակը: Բավական ծեծկրտված այս հարցերը, ինչպես գիտենք, մինչև օրս էլ վերջնականապես լուծված չեն: Միշտ էլ առավել հավանական կարծված Արեւելքի ազդեցությունը տեղի է տվել Արեւմուտքի հանդեպ ցուցաբերվող երկյուղածությունը, թեպետ փաստերն համառորեն խոսել են հօգուտ առաջինի:

Հետաքրքիր է, թե ի՞նչ կարող էր տալ համարյա անհանգ հունա-հռոմեական պոեզիան միջնադարի այսպես կոչված լատինական «հիմնային պոեզիային», որ սա էլ իր հեռքին ռոմանական երկրների՝ այդ թվում հատկապես Ֆրանսիական (մասնավորապես պրովանսի) պոեզիայի ստնտուն դառնար հանգի ասպարեզում: Չէ որ միջին-լատինական հիմնադրությունը դասական լատիներենի «սկզբնական» հանդի հետ կապելու փորձերն ավելի հիմնավոր չգտնվեցին, քան ասորական հոգեւոր պոեզիայից այն բխեցնելը: Էլ չենք խոսում մի բոլորովին այլ տեսության մասին, ըստ որի՝ միջնադարյան եվրոպական պոեզիայի (մասնավորապես պրովանսի) կախումն ազդարարվում է այս անգամ արդեն արաբական պոեզիայից:

Հանգն¹ արաբական պոեզիայում երևացել է դեռևս Հարավ-սեմիտական միություն էպոխայում, այսինքն՝ այն ժամանակ,

¹ Հանգի ծագման և ձևավորման վերաբերյալ բավական ուշագրավ դիտողություններ ունի Ա. Կրիմսկին: «Եթե մենք գտնվում ենք որոշ բարձր տրամադրության մեջ, — գրում է նա, — ապա մեր խոսքը դեռևս չկորցնելով իր առօրյա պրոզայիկ բնույթը, դրանով իսկ, արդեն ձեռք է բերում որոշ հստակ, չափավոր երանգ: Ուկնդրեցեք օրինակ այն տխուր հանդիմանություններին,

երբ դեռ հարավային սեմիտները մի ամբողջություն էին կազմում, այսինքն՝ չէին բաժանվել արարական և հաբեշական

որ անում է ծերունի հայրն իր անշնորհակալ որդուն և դուր այնտեղ կորսաք, ինչ-որ Լրդեցիկ ինտոնացիա և որոշակի հակում տեմպի նկատմամբ. կարծեր թե բառերն ակամայից դասավորվում են փոքր-ինչ այլ կերպ՝ ավելի ներդաշնակ և նույնիսկ ավելի ռիթմիկ, բան սովորական խոսակցության ժամանակ» (А. Крымский, Арабская литература в очерках и образах. Москва, 1911. էջ 139):

Հերիաթներում էլ որոշ կրկնվող տողեր՝ ըստ հայտնի հերիաթագիր Ե. Ռոմանովի, պատմվում է հրդվելու ձևով: Այսպիսի խոսքն այնուհետև բաժանվում է ավարտուն միավորների, այսպես կոչված՝ «բանավոր» տողերի, որոնք թեև դեռ չափածո չեն, բայց ունեն ինչ-որ էսթետիկական հաճելիություն: Նման հատվածների առաջին զարդը հանդն է: Այդպիսի հանդավոր կտորներ հանդիպում են նաև սլավոնական հերիաթներում: Я там был, мед-вино пил և այլն: Սրանք, անշուշտ, հանդի ծագման նախնական աստիճանին վերաբերող հետաքրքրական դիտարկումներ են: Կան կանոնավոր և՛ հզորիտ հանգի ձևավորման վերաբերյալ հույժ կարևոր դիտողություններ ևս, թեև դրանք շատ հիսուս են հանգի ծագման տեսություն լինելուց:

Գեղադիտական առումով այդ հարցը դրել և ուսումնասիրել է նաև ֆրանսիացի մտավորական Օգյուստ Դորշենը (*Auguste Dorchain, L'art des vers* («Հանգերի արվեստը»): Կողք-կողքի դնելով Բեռդորսս դը Բանվիլի և Բուալոյի տրամագծորեն միմյանցից հակառակ կարծիքները հանդի մասին, Օ. Դորշենը գտնում էր, որ հանդը ոչ տրամաբանության (Բուալո) և ոչ էլ օժտվածության կամ ներշնչանքի (Բանվիլ) սպասարկուն է: Հետևելով հանգի զարգացմանն ու անցած ուղուն, Դորշենը գտնում էր, որ եթե, ասենք, 16-րդ դարում (Ռոնսարի և նրա աշակերտների օրոք), հանդը գեղեստ իր շքեղությամբ, այսինքն՝ «լիբրալ» իրավունքի մեջ էր, ապա 17-րդ և հատկապես 18-րդ դարում դեռավարժ հանդաբանների ու շնորհագուրկ բանաստեղծների ձեռքում այն դառնում է միջոց բանաստեղծական արվեստն իջեցնելու արհեստի աստիճանին: Եվ այն, ինչ անելու էին ժան-ժակ-Ռուսսոնն ու ավելի ուշ Շատոբրիանն արձակում, առ առավել կամարտինին ու Հյուգոյին էր վիճակված անելու պոեզիայի մեջ՝ զուգակցել կարողանալու համար երևակայականը տրամաբանականին և բնությունը ներշնչումին, որոնց մոտ արդեն բառը ոչ թե պատիվ ու սառը զենք էր, այլ մտքի և երևակայության իսկական լարում: Եվ հենց Շրաուի այդ նոր թեորիայից էլ հանգի մի նոր տեսություն էր ծնվում, բանի որ տողում հիմնական կամ կուլմինացիոն բառը լինելով՝ հանդն իր վրա է կրում մտքի և արտասանության (ձայնի) ողջ ծանրությունը» (էջ 174—175):

Իսկ ինչպե՞ս է տեղի ունենում այդ պրոցեսը:

խնդրուրդն միությունների, թեև դա ոչ թե կատարյալ բանաստեղծական հանգ էր, այլ արձակի մի տեսակը՝ սառ, հանգավոր արձակ, որից և, ըստ Ի. Հոլզիերի, առաջացել է նա-

«Բանաստեղծի բանականությունը՝ ոչ այլևս լիովին ակտիվ, դադարում է դատել մտքի զուտ տրամաբանական հարաբերությունների վրա՝ բառերի միջոցով: Նա շարունակում է հետաձգել հենց այն բառերին, որոնք ծառայության են գալիս մտքին, և ինչպես էկրանի վրա, այդ բառերն անցնում են մտքի առջևով: Եվ քանի դեռ չեն երևացել այն բառերը, որոնք նախախնամությամբ սահմանված մի ինչ-որ օրենքով պիտի հարմարվեին իրեն, բանականությունը բաց է թողնում նրանց: Բայց հենց որ այդ բառերը ներկայանում են բանականությանը ու նրանց միջև դարձնում է մի խորհրդավոր ներդաշնակություն, նա նրանց կանգնեցնում ու տեր է կանգնում (աստվածալին մի ուրախությամբ)։ երբ հանդն այսպիսին է՝ գոյություն ունի պոեզիա, իսկ երբ նա, ընդհակառակը, ծնվում է տրեմանքից ու փնտրտուքից՝ ուրեմն գոյություն ունի միայն տաղաչափություն, բայց երբեք պոեզիա» (էջ 175): Բայց սա հանգի ծագման չէ թե պատմական պրոցեսի, այլ բանաստեղծ-անհատի մոտ երևան եկող ստեղծագործական մեթոդի ու սկզբնաղբյուրների նկարագրությունն է: Այլ խոսքով՝ Դորշենին հետաքրքրում է հարցի ոչ թե պատմական-դոստոյովսկական, այլ հոգեբանական-ֆիզիոլոգիական կողմը, թեև նա երբեմն անդրադառնում է նաև դրանց: Մեր կարծիքով ճշգրիտ հանգի ծագման պատմական պրոցեսի մոտավոր և ճիշտ ուրվագիծը տրված է Վ. Ժիրմունսկու «Հանգը, նրա պատմությունն ու տեսությունը» գրքում. «...ճշգրիտ հանգի սովորական դարձած ըմբռնումը,— գրում է Վ. Ժիրմունսկին,— պատմական դար-դացման պրոցեսում մեր աչքի առաջ դրսևորում է իր անկալությունը ու խախտությունը. համահնչունության միանշան... ակուստիկ ճշգրտության փոխարեն մենք նկատում ենք մերձեցման տարրեր աստիճաններ, որոնք որոշվում են դարաշրջանի ճաշակով ու ոճով: Ճշգրիտ և մոտավոր հանգի կոդեքս երևան են գալիս հնչյունային կրկնությունների ուրիշ ավելի տարրական տիպեր. ընդամենը, ճշգրիտ հանգը, տրոհվելով բաղադրույթի տարրերի, նույնանում է ոտանավորի ներսում հնչյունային կրկնությունների պարզագույն ձևերի՝ ձայնավորների ներդաշնակության և բաղաձայնների «ալիտերացիայի» հետ: Անխախտ է մնում միայն մի էական տարբերություն, որի մեջ պետք է տեսնել հանգի չորսհատուկ հատկանիշը՝ հնչյունային կրկնության կոմպոզիցիոն ֆունկցիան որպես տաղաչափական կոմպոզիցիայի կազմակերպող գործոն... Մոտ անցյալի պոեզիայում ամբողջովին տիրապետած այսպես կոչված «ճշգրիտ» հանգը ի սկզբանե տրված չի եղել որպես պատրաստի պատմական փաստ, այլ եղել է հնչյունային կրկնությունների կանոնացման բարդ պրոցեսի

խախտւածական արաբ պոեզիայում գործածված միակ շարիը՝
րաջադը¹։ Չպետք է մոռանանք, որ հանգավոր արձակը հայտնի
էր հավասարապես թե արաբներին և թե հաբեշներին՝ հանդես
գալով վերջիններիս ինչպես եկեղեցական հիմներում (որ-
պիսիք նույնպես, իհարկե, կարող էին որևէ օտար աղղեցու-
թյան հետևանք լինել), այնպես էլ ժողովրդական պոեզիայում,
ուր համարյա բացակայում է օտար աղղեցությունը։ Հետա-
դայում արաբներն ամբիլի են կատարելագործում այդ հանգա-
վոր արձակը. ձգում, երկարացնում են անհամաչափ տողերը,
մի խոսքով բանաստեղծական կերպարանք հաղորդում, որով
բառերը որոշ ութմական երանգ են ձևւր բերում (պարզագույն
յամբական ութմ)։ Ի դեպ, այն հարցին, թե որտեղից է ծագում
ութմի այդ վզացողությունն ու երաժշտական տակտը, Կրիմ-
սկին պատասխանում է՝ արտաքին տպավորություններից։
Որովհետև, ըստ նրա, ամենապարզագույն տակտն անգամ՝

արդյունք՝ ճշգրտության որոշակի սահմաններում՝ սահմանված դարաշրջանի
գեղարվեստական ճաշակով... Խստագույն ձևերին, ինչպես արդեն ասվեց, կա-
րող են պատկանել ոչ միայն ճշգրիտ հանդերը, այլև ասոնանսի և կոնսոնանսի
տարբեր ձևեր։ Բայց խստականոն ձևերն առաջ են գալիս հնչյունային կրկնու-
թյունների ասպականոն ձևերից... Ընտրության միջոցով, իսկ դրանք իրենց հեր-
թին հանդում են ոտանավորի ներսում գոյություն ունեցող հնչյունային կրկ-
նության պարզագույն տարրերին։ Հանգի զարգացման մեջ վճռական մոմենտ
է ուշագրության բեկումը հնչյունային կրկնության վրա և նրա զատումը, որ-
պես ոտանավորի կոմպոզիցիոն մասնատման մշտական գործոն... Հանգի
ծագման հարցի բարդությունն այդ վճռական մոմենտի պարզումն է, այսինքն՝
նոր կոմպոզիցիոն ֆունկցիայի մեջ հնչյունային կրկնության կանոնացումը։
Մենք մեծ մասամբ հնարավորություն չունենք նկատելու այն անհատական
ստեղծագործական ակտը, որը նշանակում է տաղաչափական նոր սկզբունքի
վերջնական կանոնացում և սահմանափակվում ենք նրանով, որ նշում ենք
պոեզիայի նախորդ զարգացման ստադիայում այն ընդհանուր պայմանները,
այն տենդենցները, որոնք իրենց իրադրությունն են գտել պարտադիր հանդի
սահմանման մեջ» (էջ 222—225)։

1 Ըստ որոշ արևելագետների, նախախաձական արաբ պոեզիայում
րաջադից բացի գործածվել են նաև ռամալ և հաջադ շարիերը։

«մեկ- երկու», մեզ հիշեցնում է բնության անշունչ և առավել ևս շնչավոր երևույթներ: Մարդու մարմինն, օրինակ, դառնում է նման մշտական շարժման մեջ (շնչառություն, խոսք), ճիշտ այնպես, ինչպես ռիթմիկ է ուղտի երթը ավազուտներում: Եվ այս կերպ էլ ահա արաբների մոտ հանգավոր արձակից ծնվում է պարզ յամբական բազազ կոչված չափը, որից և հետագայում առաջանում են արաբական բոլոր մնացած չափերը:

* * *

Արաբական տաղաչափության՝ Արեմուտքի վրա ունեցած ազդեցութունների մասին խոսք է եղել դեռևս անցյալ դարի 40-ական թվականներին: Ֆրանսիացի ականավոր գրականագետ Կլոդ Ֆորելը (1772—1844) իր «Պրովանսական պոեզիայի պատմությունը» հոսհատոր աշխատության մեջ (C. Fauriel, Histoire de la poesie Provensale, p.I, 1846, 1—3:) առանձնակի քննության առնելով այդ խնդիրը (հակառակ արաբ և պարսկական պոեզիայի միջև գոյություն ունեցող բավական ակնհայտ տարբերութունների, ըստ որի՝ պրովանսի տրուբադուրների անսեթեթ, նուրբ և մեղմ լիրիկան հակադրվում է արաբական պոեզիայի էրոտիզմին), նկատում է, որ արաբական քաղաքակրթությունը որոշ հատք է թողել Ֆրանսիայի հարավի վրա: Այդ թերևս տեղի է ունեցել Սեպտիմանիայի միջոցով, ուր արաբները մուտք են գործել դեռևս 8-րդ դարի սկզբներին:

Վաղուց արդեն ցույց է տրված, որ ֆրանսերեն լեզվում արաբական բառերի, իսկ տրուբադուրների երգերում նաև արաբական ոճերի ու դարձվածքների առկայությունը, ինչպես նաև պրովանսի պոեզիայի տնակառուցման տեխնիկան ու հանգավորման սիստեմը ինչ-որ չափով կրում են արաբական պոեզիայի ազդեցութունը: Թերևս տրուբադուրներն արաբներից են սովորել նաև էպիքական-պատմողական ժանրի երկեր ստեղծելը, ուր, ինչպես պետք էր սպասել, նրանք ավելի վարպետ չգտնվեցին, քան իրենց արաբ ուսուցիչները: Արդյո՞ք թենսոն (tenso) ևս չի սերում արաբական բավի-

ների բանեցրած համապատասխան ժանրի (վիճաբանական) երգերից՝ հանպատրաստից բանաստեղծելու և հակառակորդին նեղը գցելու սովորույթով: Որոշակի աղերս չկա՝ արդյոք արուբադուրների ու բավինների երգած թեմաների, որ մեծ մասամբ լինում է սիրային, կենցաղի և նիստ ու կացի, մինչև իսկ ներանց արդ ու զարդի ու բանեցրած երաժշտական գործիքների (երեքլարյա) միջև: Այս այսպես է, և սա միայն Ֆորիելի տպավորությունն չէ: Շատերի հետ միասին Վ. Բրյուսովը, Վ. Ժիրմունսկին նույնպես հնարավոր են համարում իսպանո-արաբական պոեզիայի ու երաժշտության որոշ ազդեցությունը պրովանսական լիրիկայի ու երգարվեստի վրա, բայց ինչպես շատերը, Վ. Ժիրմունսկին էլ, օրինակ, վերջնականապես լուծված չի համարում այդ հարցը¹, որովհետև մի կողմից «...նոր եվրոպական բոլոր գրականություններում հանգի ինքնագոյացման փաստերը խաչաձևվում են օտար ազդեցությունների, այսինքն՝ այլ լեզուների և ժողովուրդների արդեն ստեղծված հանգային տեխնիկայի փոխառման փաստերի հետ»², իսկ մյուս կողմից՝ այլևս գրեթե անհնարին է պարզել, թե այդ ժողովուրդներից ո՞րը, ո՞րը և ի՞նչ կոնկրետ ծառայություն ունի հետագայում ընդհանրացված եվրոպական հանգի ծագման ու փոխազդեցության խնդրում»³:

Իսկ ինչպե՞ս դանազանել Արևմուտքից և Արևելքից եկած

¹ В. Жирмунский, Лирика трубадуров («Ист. заруб. лит-ры», М. 1959, էջ 108:

² В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, II. 1923, էջ 224:

³ Պրովանսի տրուբադուրների ստեղծագործության վրա արաբական պոեզիայի ազդեցությունների մասին խոսել են նաև հալադդի որոշ մտավորականներ: Դեռևս անցյալ դարի 60-ական թվականների վերջերին Արսեն Այտրենյանը իր «Քննական քերականության մեջ» գրել է. «Կկարծվի թե արաբացվող լամբիաթներուն ու դաֆիաններուն նմանությունն եղած ըլլա միջին դարու եվրոպական (տրիուտներու) հանգավոր տաղաչափության առաջնորդը»: Բայց ինչպես շատերը, Այտրենյանն էլ ուշադրություն է հրավիրում արաբ և եվրոպական վերսիվիկացիոն սիստեմների տարբերությունների վրա. «Սակայն հարկ է ճանաչել թե արաբականը՝ թեև իրոք հանգական է, բայց զլիսավորաբար մտադիր է ամանակի և կանոնավոր շեշտի ելեէքին, որով հանգեն ավելի՝ չոր երաժշտական շարժումը նախանձելի պետք էր ըլլալ» (էջ 404):

ազդեցությունները: Եթե ումանական երկրների պոեզիայի մասին խոսելիս նկատի է առնվում միջնադարյան լատինական հիմնային պոեզիայի ազդեցությունը գերմանական երկրների պոեզիայի համար (լատինական աղբյուրների հետ մեկտեղ) ֆրանսիական և պրովանսական, իսկ ավելի հին շրջանում նաև կելտական, ապա չէ՞ որ միջին լատինական հիմնագրությունը, որ սովորաբար կապում են դասական լատիներենի սկզբնական հանգի հետ, կարծիքների մի մեծ խմբի համաձայն, պարձյալ սկիզբ է առնում Արեւելից և այս անգամ արդեն ասորական եկեղեցու հայրերից¹, մի կողմ թողնելով դեռևս վերջ նկատված ուշ շրջանի արաբական ազդեցությունը: Նկատի պետք է առնվի նաև Մեծ գաղթի ժամանակ գերմանական ժողովուրդների կողմից ումանական մայր երկրների մի զգալի մասի նվաճումը, ինչպես նաև Վեստգոթների մուտքն ու տիրապետությունն իսպանիայում՝ մինչև արաբների այնտեղ հայտնվելը: Ապա օստգոթների, լանգոթարդների ներխուժումն Իտալիա, չմոռանալով նաև, որ այդ ամենը տեղի է ունեցել նվաճված երկրների մշակույթի և լեզվի հակադարձ ներգործության պայմաններում: Այլ կերպ ասած՝ ումանացումից զերծ են մնում, փաստորեն, միայն այն շրջանները, ուր գերմանացիներն իշխող են եղել մինչև ժողովուրդների Մեծ գաղթը՝ Գերմանիա, Սկանդինավիա և Բրիտանիայի՝ անգլո-սաքսոնների կողմից գրաված մարզերը: Չմոռանանք նկատել, որ անգլո-սաքսոնների լեզուն ումանացվում է բավական ուշ՝ Անգլիան նորմանդների կողմից նվաճելուց հետո (1066 թ.) միայն, բայց այնուամենայնիվ ումանացվում է²:

Այսպիսին էին ժողովուրդների տեղաշարժերն ու խաչածնվումները Եվրոպայում հունա-հռոմեական հին քվանտիտիվ՝

1 Ասորականն էլ իր հերթին, ինչպես ճիշտ նկատում է Եղիշե Լպ. Դուրյանը, շփման քիչ եզրեր չունի երբայական տաղաչափության հետ:

2 «Ռոմանական լեզուները սկիզբ են առնում ժողովրդական լատիներենից (վուլգար լատիներեն), որ հռոմեական նվաճումների շնորհիվ մեր թվարկության առաջին դարում տարածվեց հռոմեական կայսրության հարավային մասում և, ձուլվելով Կեղական լեզուների հետ՝ առաջ բերեց ժամանակակից ումանական լեզուները (Է. Ադայան, Ընդհանուր լեզվաբանության դասընթաց, Երևան, 1947, էջ 178):

տաղաչափության՝ նոր սիլլաբո-տոնիկական (վերսիֆիկացիոն) սխառնմին անցնելուց (4—5 դարեր) հետո:

Մինչև 10—11-րդ դարերը ինչպես հունա-հռոմեական (նոր շրջանի), այնպես էլ եվրոպական ժամանակակից ժողովուրդների (հնագույն) պոեզիայում հանգ, որպես այդպիսին, չի հանդիպում: Հանգավոր չեն հին գերմանական պոեզիայի անդրանիկ էպիկական նմուշները («Երգ Հիլդեհեբրանդի մասին»)՝ գրված հին բարձր գերմաներենով, անգլո-սաքսոնական որոշ հնագույն ու հոգեոր երգեր (Յեդմոն, Յինելուֆ) և անգամ ֆրանսիական ու իսպանական ժողովուրդների հերոսական էպոսները: Բայց դրա փոխարեն, արդեն անգլո-սաքսոնական «Բեովուլֆի մասին» պոեմում հանգի գործածության հետքեր կան, ինչպես նաև կանոնավոր ու կատարյալ ալիտերացիա: Միայն 12-րդ դարից հետո է, որ հանգը համատարած ճանաչում է գտնում եվրոպայում¹:

Արդ, որտեղից հայտնվեց հանգը գերմանական և առհասարակ այդ շրջանի համակերտական պոեզիայում: Ելնելով այն փաստից, որ առաջին հանգավոր նմուշները եվրոպական պոեզիայում պրովանսի տրուբադուրների երգերն են, ոմանք դրանով հակվում են հանգն արաբական փոխառություն համարելու տեսության կողմ, կարծելով, որ արաբական պոեզիայում հանգի ավելի վաղ գործածության փաստն իսկ կարող է Իսպանիայի միջոցով պրովանսի վրա ունեցած ազդեցության ապացույց ծառայել: Եվ եթե իրոք որոշ ազդեցություններ էլ կղեկ են, անկախ ֆրանսիական տրուբադուրների և Արևելքի աշուղ-

¹ Ուշագրավ է, որ 11-րդ դարը մի տեսակ սահման է դառնում այսպես կոչված «սպիտակ» և հանգավոր ոտանավորի միջև: «Ռոլանդի երգը», օրինակ (11-րդ դար), անհանգ է, բայց ձևիբեղունքների երգը» (12-րդ դ.)՝ արդեն հանգավոր: Հանգավոր են նաև 12—13-րդ դարերի ֆրանսիական բանաստեղծների ստեղծագործությունները: Ըստ որում՝ այդ հանգը բավական նման է պոսիկական մասնավորին: Եվ եթե պոեմները, որպես կանոն, հիշեցնում են մասնավոր, ապա լիրիկական երգերի մի ղղալի մասը հանգավորված են մոտավորապես ռուբայի և դադելի ձևերով:

Բենուա դե Սենտ Մորի «Տրոիայի մասին» («Roman de Troie») Ուսայի՝ «Ռոյի մասին» («Le roman du Roi») (12-րդ դար), Գիլոմի և Ժան Շոպինելի «Պատմվածք վարդի մասին» («Le roman de la rose») (13-րդ դար) պոեմները, օրինակ, հորինված են մասնակի հանգով:

օղան—ակին-բավինների միջև հղած ընդհանրություններից, միևնույնն է, ոչինչ անվերապահ չի կարող լինել վերոհիշյալ պնդումներում, որովհետև կարծիքների մի այլ խումբ էլ, թեև ոչ այնքան հիմնավոր, բայց նույնպիսի կրքոտությամբ, առաջ է քաշում միջնադարյան լատինական լիրիկայի ու Հռոմի դրպորոցի (մասնավորապես Օվիդիոսի) սիրային պոեզիայի ազդեցության խնդիրը։ Մյուս կողմից էլ արդարությունը պահանջում է սասել, որ տրուբադուրները շատ ավելի տեղական երգիչներ էին, և այդ իմաստով նրանց կապը հայրենի ժողովրդական պոեզիայի հետ շատ ավելի սերտ ու անխզելի էր, քան արաբին աշխարհի հետ ունեցած առնչությունները։

Տրուբադուրների բանեցրած եվրոպական նոր վերսիֆիկացիոն սիստեմի ու արաբական տաղաչափության (արուդի) միջև ընկած վիճը (խոսքը քվանտիտիվ և սիլլաբո-տոնիկական տաղաչափական սիստեմների միջև գոյություն ունեցող տարբերությունների մասին է) այնքան անանցանելի է, որ ոչ մի շփում ու առնչություն չէր կարող նրանց զգալիորեն մերձեցնել։ Նույնը կարելի է սասել նաև նրանց (արաբական և պրովանսի պոետների) ստեղծագործությունների միջև գոյություն ունեցող զաղափարական-գեղարվեստական տարբերությունների-առանձնահատկությունների մասին։ Նրանց միջև հղած առավել կարեւոր և ըստ էության ոչ ձևական ընդհանրությունները կարող էին հետևանք լինել ոչ այնքան փոխազդեցությունների, որքան, թերևս, միմյանցից անկախ, բայց սոցիալ-պատմական համաման պայմանների. այն ինչ ճիշտ ու դիպուկ նրկատել է պրոֆ. Ա. Սմիրնովը. «Որոշ դիտնականներ հակված են արաբական պոեզիայի մեջ տեսնել տրուբադուրների լիրիկայի ուղղակի աղբյուրը։ Սակայն, հաշվի առնելով Արևմտյան եվրոպայի սակավ ծանոթությունը մուսուլմանական ժողովուրդների լեզվի և կուլտուրայի հետ, ավելի ճիշտ կլիներ կարծել, որ երկու դեպքում էլ պոետական զաղափարների ու զգացմունքների նմանությունները առաջ են եկել միմյանցից բոլորովին անկախ և հետևանք են սոցիալ-դարձացման համաման պայմանների»¹։ Կրկնում ենք՝ Արևմտա-եվրոպական նոր բանաստեղ-

¹ История французской литературы, Москва—Ленинград, 1946, էջ 88:

ծական սիստեմի և արաբական տաղաչափության միջև գոյություն ունեցող վերոհիշյալ անջրպետը անհնարին պիտի դարձներ ոչ միայն Արեւելքի ազդեցութիւնը, այլև կապը այս վերջինի և պրովանսի պոեզիայի միջև: Հինց այս նկատառումով է, որ մի այլ տեսաբան էլ՝ Բ. Կովալսկին, ուշադրութիւն է հրավիրում բանաստեղծական այդ նոր սիստեմի (եվրոպական) և այս անգամ էլ... թուրքական (Sic) ոտանավորի միջև գոյութիւն ունեցող առնչութիւնների: Եւ ընդհանրութեան վրա, նշելով միաժամանակ նաև թուրք և պարսկա-արաբական տաղաչափության միջև գոյութիւն ունեցող ընդհանրութիւններն ու տարբերութիւնները: Այսպես՝ Կովալսկին նկատում է, որ ալիտերացիան և բանաստեղծական տան կառուցման այն ձևերը, որ բանեցնում է թուրք պոեզիան, անժանոթ են արաբականին¹:

Ինչպես գիտենք, նախախաղամական արաբ պոեզիայում իշխող համատարած միահանգ ղասիդն իր դեռևս չկարգավորված տողաքանակով անկարելի էր դարձնում այն տների վերածել: Նման մի բան գոյութիւն ուներ նաև պարսկական պոեզիայում, ուր հետզհետե ղասիդին հաջորդում են՝ ղազալի, մասնավի և ռուբայի կոչված ձևերը: Ղազալին, ըստ Կովալսկու, ծագել է ղասիդից՝ ամփոփոխ հանգի (ա,ա,ա...) պատճառով՝ ոչ կայուն տողաքանակ և ոչ էլ տների ունենալով: Ի տարբերութիւն ղազալի և ղասիդի, մասնավին ունի մի հանգ, որպիսին փոփոխվում է յուրաքանչյուր երրորդ տողում (աա, բբ, գգ...), թեև դա իրականում ոչ թե կատարյալ երկտող, այլ միատողի հանգավոր պարզ կրկնակ է: Միայն ռուբային է ենթարկվում տաղաչափական ուրույն կանոնի, այսինքն՝ վեր է ածվում տների և իր կառուցվածքով մերձինում թուրք ժողովրդական ձևերին: Ուրիմն, թուրք ժողովրդական պոեզիայի տնակառուցման հարուստ սիստեմը չէր կարող ոչ արաբներից փոխառնվել, որ բնավ ծանոթ չէ այդ սիստեմին և ոչ էլ պարսկա-

¹ Ուշադրով է այս իմաստով Ա. Մ. Շերբաևի հոդվածը՝ «Ալիտերացիայի և հանգի հարաբերութիւնը թուրք տաղաչափութեան մեջ» (տե՛ս («Народы Азии и Африки», 1961, № 2, էջ 142—153):

կանից, ուր այն ի հայտ է դալիս վերոհիշյալ եղակի ձևի մեջ միայն: Ինչ վերաբերում է բուն տաղաչափական սիստեմին, ապա այստեղ էլ տարբերությունը քիչ չէ: Թուրքականը պատկանում է սիլլաբո-տոնիկական, իսկ արաբականը՝ քանակական (քվանտիտիվ) տաղաչափական սիստեմին՝ միանգամայն տարբեր իրենց լեզվական ու լեզվաբանական հատկություններով: Այդ է պատճառը, թերևս, որ արաբական տաղաչափական սիստեմի պատվաստը թուրք պոեզիայի վրա բռնություն չի ունեցել բացի, ոչնչով չնպաստեց նրա հետագա առաջընթացին: Կովալսկու կարծիքով նման չեն նաև թուրք և արաբական կլասիկական հանգերը: Որովհետև, եթե վաղ շրջանի թուրք պոեզիայում հանգավորվում էին բառերի վերջածանցային տարրերը՝ բնավ չառնչվելով հիմքի վերջին հնչյուններին, ապա արաբական հանգը հիմնվում է (երբեմն երկարացված) բաղաձայնի նմանությունից վրա, որը սովորաբար հենց հանգավորվող բառի հիմքի կազմի մեջ մտնող և տողի վերջում երևացող բաղաձայնն է լինում: Կարճ ձայնավորները, որոնք նախորդում են հանգավորվող բաղաձայնին՝ հանգի համար էական չեն, թեև նրանց հաջորդող ձայնավորները, որոնք ընթերցվելիս երկարացվում են, նման պետք է լինեն: Այս նմանություն բացակայությունը թեև հանգավորումը չի վերացնում, բայց դիտվում է որպես թերություն: Այլ կերպ ասած՝ հանգի կորիզը բաղաձայնն է: Դա պայմանավորված է արաբական արտասանությամբ, մի արտասանություն, որն առանձնապես արտահայտիչ է դարձնում բաղաձայնները և թույլ ձայնավորները՝ մանավանդ կարճերը: Օրինակների մեծ մասում արաբական հանգը սահմանափակվում է միայն մեկ բաղաձայնի նմանությամբ, այն ժամանակ, երբ թուրքերինում հաճախ հանգիպում ենք բազմաթիվ հանգերի:

Տարբերություններ կան նաև պարսկական և արաբական հանգերի միջև: Այսպես՝ ի տարբերություն արաբների, պարսիկները ձայնավորները արտասանում են շատ ավելի արտա-

1 Պարսիկները հանգը փոխ են առել արաբներից և հարմարեցրել իրենց լեզվի պահանջներին:

հայտիչ, ընդլայնելով, եթե կարելի է ասել, արաբական «նեղ» հանգերը՝ լրացուցիչ, վանկերի կամ ինքնուրույն այլ միավորների (redif) միջոցով: Իսկ բուն հանգը, ինչպես արաբների մոտ, տեղակայվում է հանգավորվող բառի հիմքի վրա: Պարսկական հանգն, այսպիսով, ավելի մոտ է թուրքականին, քան արաբականին, քանի որ երկուսն էլ բաղմավանկ են, բայց հետևյալ տարբերությամբ՝ պարսիկների մոտ բառի ձևական տարրերի նմանությունից դեռևս հանգ չի կաղմվում, ինչպես թուրքական պոեզիայում, ուր հղրափակիչ արմատական վանկը վերջին պլան է մղվում՝ շնորհիվ այն հաջորդող մասերի աճման, որոնց վրա էլ հենց փոխադրվում է շեշտը:

Այսպիսիք են թուրք և պարսկա-արաբական տաղաչափական սիստեմների միջև գոյություն ունեցող տարբերությունները, սիստեմներ, որոնք միանգամայն տարբեր օրենքների ու օրինաչափությունների հետևանք լինելով, պատմականորեն ոչ միայն առնչվել, այլև ինչ-որ չափով ներգործել են միմյանց վրա:

Թուրք ժողովրդական ձևերի՝ պարսկա-արաբականից անկախ գոյությունն ապացուցող մի այլ փաստարկ է Բ. Կովալսկու հետևյալ դիտարկումը: Ասացինք, որ պարսկա-արաբական քաղաքակրթությունն ու իսլամը հավասարապես չորդեզրվեցին թուրք ժողովուրդների կողմից: Եղան նույնիսկ այնպիսիները, որոնք մերժեցին իսլամն ու մուսուլմանական կուլտուրան (ալթայական խումբ): Պարզ չէ՞ միթե, որ այս վերջինները չէին կարող հաղորդակից լինել ո՛չ մուսուլմանական աշխարհին և ո՛չ էլ նրանց քաղաքակրթությանը: Մինչդեռ, ըստ Կովալսկու, թուրքական լայնածավալ տերիտորիայի վրա (Ալթայ, չինական Թուրքեստան, Ղաղան, Տաճկաստան) համարատաժ իշխում է բանաստեղծական (վերսիֆիկացիոն) նույն սիստեմը: Կնշանակի գոյություն է ունեցել ո՛չ թե փոխառյալ, ա՛յլ համընդհանուր, համաթուրքական բանաստեղծական մի սկզբունք, որին ենթակա են եղել ինչպես արաբիզմին ու իսլամին հարած, այնպես էլ նրանց ազդեցության ոլորտից դուրս մնացած ցեղերը՝ Յակուտիայից մինչև Հունգարիա... Եթե

երբեք Թուրքիայի և Ադրբեջանի տերիտորիայում ծաղկող բանաստեղծական արվեստը (տաղաչափությունը) տարբերվելը Ալթայում կամ Տուրֆանում ապրող թուրք ցեղերի բանարվեստից, լեզվական ընդհանրությունը հազիվ թե խանգարեր տեսնելու այդ երկու տարբեր շերտերը թուրքական պոեզիայում: Մինչդեռ այդ բանը տեղի չի ունեցել, և բոլոր թուրքերն էլ, լուսնի ներքո, օգտվում են նույն պոետական ձևերից ու մեթոդներից՝ անկախ նրանից ինքնուրույն են դրանք, թե փոխառյալ: Այդ բանն ամենից ավելի պարզ երևում է ֆոլկլորում, ուր արդեն արեկեղադետների կարծիքով քիչ կամ համարյա չի թափանցել արաբական ազդեցությունը: Եվ ահա այստեղ է, որ Կովալսկին խոսք է բացում թուրքական ֆոլկլորի ազդեցության մասին ոչ միայն առաջավոր Ասիայի, այլև եվրոպական ժողովուրդների ֆոլկլորի վրա. «Անհրաժեշտ է պարզել Եվրոպայի, առաջավոր Ասիայի ու Հյուսիսային Աֆրիկայի ֆոլկլորների վրա թուրքական ֆոլկլորի ունեցած ազդեցության աստիճանը»¹, Կովալսկուն և նրա աշխատության ուսանող համառոտագրությունը ներկայացնող Ան. Լինինին, որի գրչին են պատկանում նաև այդ աշխատության ծանոթագրությունները, թվում է, թե Արևելյան ժողովուրդներից միայն թուրքական պոեզիայում են հանդիպում հանգավոր սիլլաբո-տոնիկական ոտանավորներ՝ հար ու նման եվրոպական նոր բանարվեստի նույնատիպ նմուշներին՝ ջանալով թերևս այդ կերպ հիմնավորել այս վերջինիս վրա թուրքական պոեզիայի ազդեցությունը:

Եթե պարսկա-արաբական պոեզիայի ազդեցությունը եվրոպականի վրա չի ընդունվում հատկապես արաբական քվանտիտիվ և եվրոպական սիլլաբո-տոնիկական տաղաչափական սխեմաների միջև գոյություն ունեցող տարբերությունների պատճառով, որն իհարկե ճիշտ է, այդ դեռ չի նշանակում, թե ավելի հավանական է թուրքական ազդեցությունը

¹ Т. Ковальский, К вопросам формального изучения поэзии турецких народов («Известия восточного факта Азербайджанского гос. университета им. В. И. Ленина, том I, 1926, էջ 144:

այն պատճառով, որ իբր թե Արեւելքի ժողովուրդների մեջ միայն թուրքերն են ստեղծել սիլլաբո-տոնիկական հանգավոր ոտանավորներ: Ան. Լինինն այդպես էլ ուղղակի գրում է. «Եվրոպայից բացի սիլլաբո-տոնիկական ոտանավորների հանգավոր նմուշներ հանդիպում են միայն (ընդգծումը մերն է՝ Շ. Գ.) թուրքական ժողովրդական պոեզիայում»¹: Բայց սա մի արտաքին կարգի անտեղյակություն է: Մի՞թե թուրք բանարվեստը (ֆոլկլորը) իր բովանդակությամբ, ձևով ու արտահայտչամիջոցներով ավելի է նման եվրոպականին, քան, ասենք, հայկականն ու վրացականը, որ Ան. Լինինը եվրոպական բանարվեստը (версификация) թուրքականի հետ համեմատելով, նկատում է. «Կովալսկին ուշադրություն է դարձնում թուրքական ոտանավորի կառուցվածքի էական առանձնահատկությունների հետ այդ նոր տաղաչափական սիստեմի ունեցած նմանության ուշադրավ փաստի վրա»²:

Թյուրիմացությունների տեղիք չտալու, և ի դին թուրք բանարվեստի (հատկապես ժողովրդականի) հանդեպ ունեցած մեր առանձնակի վերաբերմունքի, շինք փորձի հերքել այն ընդհանրությունը, որ թուրք և եվրոպական տաղաչափության միջև տեսնում են Թ. Կովալսկին ու նրա մեկնաբանը, սակայն նույն մեթոդով ու նույնպիսի իրավունքով կողոպտել մասնագետների ուշադրությունը հրավիրել հայ կլասիկ ու ժողովրդական, ինչպես նաև գուսանական-աշուղական պոեզիայի ու տաղաչափության վրա՝ հարկավոր դեպքում այն ևս համեմատության մեջ դնելու համար Արեւելքի և Արեւմուտքի պոեզիայի հետ:

Ինչպես ասվեց, այդ մասին առաջին անգամ խոսել է Վ. Բրյուսովը: Նրա կարծիքով հայկական պոեզիան մի ինքնուրույն ու գողտրիկ աշխարհ է Արեւելքի ու Արեւմուտքի միջև: Այն ժամանակ, երբ պարսկա-արաբական քվանտիտիվ տաղաչափությունը (արուղը) մի խոշոր չափով բաժին ընկավ համարյա բոլոր մահմեդական ժողովուրդներին, Կովկասի քրիս-

1 Նույն տեղում, էջ 195:

2 Նույն տեղում:

տոնյա ժողովուրդները Մուհամմեդից ու իսլիլից դարեր առաջ ստեղծել էին իրենց ինքնուրույն քաղաքակրթությունն ու կուլտուրան, մասնավորապես պոեզիան: Հայոց հին ժողովրդագուսանական և հոգևոր երգերի ծաղկումը պատմականորեն, այո, նախորդել է նախաիսլամական արաբ պոեզիային, որից ազդված է համարվում հետագայի հայ պոեզիան: Հանգի մասին է միայն, որ ասում են, թե հայերը փոխ են առել արաբներից: Բայց այդ դեպքում մենք դարձյալ կհիշենք նախաարաբական շրջանի հայ պոեզիայում եղած այն որոշ հանգավոր նմուշները, որոնց մասին խոսք եղավ վերը¹, մանավանդ, որ Մազիստրոսի իսկ խոստովանությամբ արաբներից «փոխառած» հանգն էլ հետագայում բոլորովին այլ ճանապարհ է կտրել հայկական պոեզիայում²: Կրկնում ենք՝ լալյաց և ժողովրդագուսանական վաղ շրջանի երգերի նմանողությամբ արդեն 10-րդ դարում Գ. Նարեկացին ստեղծում է մեր անդրանիկ հանգավոր ոտանավորը: Այո, դա ոչ թե պատահական, այլ վաղ ժամանակներից խոսող հայրենի պոետական նմուշների ընդօրինակությամբ է հորինված: Նմուշներ, որոնցում եղած հանգերը մի ավելորդ ապացույց են ավելի վաղ ժամանակներից եկող ժողովրդագուսանական երգերի (նրանցից հատկապես մի քանիսի) հանգավորման: Մազիստրոսը արաբական կաֆայի հանդեպ ցուցաբերվող երկյուղը ցրելու նպատակով հորինեց «Հաղարատողյանը»՝ մտքով իսկ չանցկացնելով, թե դա կարող է արաբ տաղաչափության ազդեցության սկիզբ դիտվել մեր պոեզիայում: Մազիստրոսից հետո եկող Շնորհալին, որ իրավամբ հայ տաղաչափական արվեստի հիմնադիրը պիտի ճանաչվի, ոչ միայն ընդօրինակեց Մազիստրոսին, այլև որոշ իմաստով ծառացավ նրա «որդեգրած» արաբական միահանգ բանաստեղծության դեմ:

1 Վահագնի ծննդյան և հատկապես նավասարդյան երգ-պատառիկը:

2 «Գ. Մազիստրոսն արդեն հանգը բանեցնում է կրոնական բովանդակությամբ ոտանավորների մեջ. բայց նրա փորձը ընդունելություն չի գտնում», Մ. Արեղյան, Հայոց հին դրականության պատմություն. հատ. 4, 62-63):

Ոչ մի տառիւ վերջ յանգական,
Զի մի ծուլից լուր ծանրանան,
Այլ խըտաբար փոփոխական,
Զի ընթերցողք ոչ ձանձրանան¹:

Եւ հայ պոեզիան առաջնորդից, այնուհետեւ, Շնորհալու գծած ուղիով, ասպարեզը ավելի վաղ ժամանակներից եկող հայրենական ձևերին թողնելով, և եթի նա իրենից առաջ եղած օտարների էլ հիշում է, ապա դրանք ոչ թե արաքները, այլ հույն, հրեա և ասորի բանաստեղծներ են, որոնք առկա լինելով, բան ինքը՝ հոգևոր ոտանավորներ են հորինել...

Մի երկու խոսք էլ ասորական աղղեցությունների մասին:

Երբ «Բաղմավեպի» մեջ (1893) լույս տեսավ իտալացի հայագետ էմիլիո Տեղայի² նամակը հայ տաղաչափության վրա ասորական աղղեցության վերաբերյալ, ինչպես նկատում է այդ առթիվ «Բաղմավեպի» 1900 թ. № 12-ում տպագրված իր հոդվածի մեջ Նդիշե կալիսկոպոս Դուրջանը՝ «Նոր դյուտի մը ակնկալությունը արթնացավ բանագետ մտքին մեջ ու մինչև իսկ կարծողներ եղան, թե ոչ միայն ասորաց քերթողական արվեստն, այլև անոնց քերթություններն անգամ մեր եկեղեցական երգերուն ու օրհնությանց մեջ մուտ դառած ըլլան մուրացածոյին»³:

Առաջինը հայր Աթանաս Տիրոյանն է հանդես գալիս և իր մի հոդվածում, որ կոչվում է «Ասորական և հայկական տաղաչափություն»⁴, փորձում է ցույց տալ, թե իբր հայի սեփական համարված ոտանավորի կաղմության արվեստը փոխ է առնված ասորականից՝ իբրև այդ բանի ապացույց բերելով հետևյալ փաստարկները.

ա) Հայկական տողի նման ասորական տողն էլ բառանդամ չափերի է բաժանվում.

բ) Ինչպես հայկական, ասորական անդամներն էլ կարող

1 Ն. Շնորհալի, Բանք շափաւ, Վենետիկ, 1830, էջ 223:

2 Պաղուայի համալսարանի պրոֆեսոր:

3 «Մասիս», 1900 թ., № 12, էջ 177:

4 Նույն տեղում:

են յուրաքանչյուրը 2, 3 կամ 4 վանկ պարունակել, բայց ոչ ավելի:

գ) Հայկականի նման՝ ասորական անդամներն էլ կազմում են ամբողջական բառերից և ոչ թե բառերի հատածներից, ինչպես իտալական, իսպանական, անգլիական լեզուներում:

դ) Ասորական տաղաչափական արվեստն, ըստ ս. Եփրեմի ավանդության, Բարգեժանի ստեղծածն է, որն ապրել է քրիստոնեության երկրորդ դարում. հայկական շափածույթ նմուշներն էլ 4—5-րդ դարից այն կողմ չեն անցնում (ի բաց առջալ գողթան երգերի մի քանի հատակտորների):

Աղղեցությունն, ուրեմն, աներկբայելի է, մանավանդ որ այստեղ իսպառ բացառվում է (երբեմն ավելի հավանական թվացող) հունական աղղեցությունը: Տիրոջանը դրում է. «... Հայք թեպետ և հունական մատենագրության ամեն հատկությանց ջանացին և քիչ շատ հաջողեցան հետևել, բայց նույն աղգին տալից կազմության արվեստը չուղեցին և կամ չկրցան հայերենի մեջ փոխադրել: Չկրնալը առաջ կուգար մեր լեզվին կազմութենեն, որ հունաց ձայներու նման զգալի կերպով սուղ և երկար վանկեր չունեն, որոնք ներդաշնակություն կազմեին որոշյալ կանոնի մը ներքև իրարու հաջորդելով»¹: Թեև կան ասորական աղղեցությունը եթե ոչ հերքող, գոնե նրանում որոշակի վերապահություն հարուցող կովաններ: Խոսքը հայկական և ասորական ոտանավորների անդամների պարունակած վանկերի թվի և դրանք (այդ անդամները) իրարից բաժանելու կարգի մասին է:

«Հայք թեպետ և իբր գաղափար ընդունած են ասորիներեն երկանդամ, եռանդամ և քառանդամ ոտանավորների կազմության դրությունը, բայց ասորական շափերեն զանոնք միայն ընտրած և գործած են հայերենի մեջ, որ մեր լեզվին կազմության և ներդաշնակության հարմարավետ են տեսեր»:

Այդպիսիք են օրինակ՝

Երկանդամ 3+3, 3+4, 4+3, 4+4 տողերը, որոնց վրա ավելացնելով սակոյն իրենց սեփականը՝ 5+5: Բացի այդ:

¹ «Բազմավեպ», 1899, էջ 506:

Ասորական ոտանավորի մեջ նախահար և վերջահար միավանկ մասնիկները, որոնք կից են գլխավոր բառերին, չեն կարող զատվել նրանից ու ուրիշ անդամի միանալ, — «երեւոյթ մը՝ որուն բոլորովին հակապատկերը կներկայացնէ հայերեն ոտանավորի կազմութիւնը»¹, որը պահանջում է հաջորդ անդամին միացնել բառերի՝ որ, իմն, ինչ, ից մասնիկները, ինչպէս նաեւ դերանունները և ոչ սակաւ նախահար մակբայներ ու հոլովառու միավանկ բառեր: Ասորական ոտանավորի մեջ յուրաքանչյուր անգամ պետք է պարունակի մեկ կամ ավելի ամբողջական բառեր միայն, այլ կերպ ասած՝ չի կարող բառի մեկ մասը նախորդ, իսկ մյուսն հաջորդ բառին կցել, որովհետեւ յուրաքանչյուր անգամի վերջը հաջորդում է ձայնի որոշ դադար, մի բան, որ չունի հայերենը և այլն:

Այսպիսով, իրեն՝ Աթանաս Տիրոջանի կարծիքով էլ բաւական ակնհայտ է զանազանութունը հայկական և ասորական տաղաչափության միջև, իսկ այդ առիթով հանդես եկած Եղիշե հայկակոպոս Դուրջանն ավելացնում է. «Եւ ստուգիլ՝ ասորական ու հայկական տաղաչափության մեջ իբրեւ նույնութեան կետեր նկատելով շափի, անգամներու և շեշտերու հանգամանքները, հնար չէ հայտնի հետեւութեան մը դալ, թի հայկականը ասորականին փոխառութիւն մը ըլլա, քանի որ՝ մեկ կողմէ ասորական ալ եբրայական տաղաչափության հետ ներքին աղերս մը ունի, մյուս կողմէ ալ՝ հարկ է Գողթան երգերու հնուրջունն ուրացվի (ընդգծումը մերն է՝ Շ. Գ.), եթէ հայկական տաղաչափության արվեստը թարգմանչաց դարուն մեջ միայն երեւան եկած համարինք և այլն՝ փոխառութեամբ»²:

Սույն աշխատութեան նախորդ հատվածներում քննարկվեց զոդթան երգերի տաղաչափական արվեստը, և եթէ այնտեղ ընդունվեց դրանց նախաքրիստոնեական գոյությունը՝ կնշանակէ վերապահութեամբ էլ պիտի խոսվի մեր տաղաչափական արվեստի վրա օտար որեւէ ազդեցության մասին ընդհանրապէս, որքան էլ հիմնավոր կամ հավանական թվա այն:

¹ Մեղմամբ, 1899, էջ 251:

² Մեղմամբ, 1900 թ., № 12, էջ 177:

Ֆյնպիս որ հայոց հին բանավոր երգերի դիմաց (ժամանակագրորեն) ոչինչ չունի դնելու ասորական աշխարհը ևս: Գալով այն առնչություններին ու ընդհանրություններին, որ հայ և ասորական ոտանավորի մեջ նկատում էր հայր Աթանաս Տիրոջանը, ապա այդպիսիք կարող են լինել տաղաչափական միևնույն սիստեմին պատկանող աշխարհի բոլոր լեզուների մեջ էլ:

Շատ ավելի զորավոր փաստեր են պետք ազդեցությունների խնդիրը պարզելու: Ոմանք, օրինակ, հայերին արեւելցի համարելով, հայկական պոեզիան ու հոգեւոր մշակույթը ուղղագծորեն կապում են Արեւելքի հետ, մինչդեռ, ինչպես տեսանք, Վ. Բրյուսովը, որ վատ չգիտեր թե՛ Արեւելքի և թե՛ Արեւմուտքի պոեզիան, ընդգծում էր Արեւելքի հանդեպ հայ պոեզիայի ցուցաբերած ակնհայտ անտարբերությունը¹, ցույց տալու համար հավանաբար վերջինիս աղերպն Արեւմուտքի հետ: Հանգի ասպարեղում Բրյուսովի տեսակետը չէր նույնանում ո՛չ ընդհանուր ճանաչում գտած օրինատալիստների և ո՛չ էլ այդ մասին ցայսօր հայտնիված որեւէ այլ կարծիքի հետ: Համաձայնելով Վ. Ժիրմունսկուն, որն իր «Հանդը, նրա պատմությունն ու տեսությունը» աշխատության մեջ հավանական էր համարում միջնադարի եվրոպական պոեզիայի կախումն արաբականից, Վ. Բրյուսովը կցում էր. «Ավելի ճիշտ կլիներ ասել արաբականից, պարսկականից, հայկականից և ուլն»²: Այդ նշանակում է, որ Բրյուսովը ոչ միայն հեռու է եղել հայկական պոեզիայի հանգն արաբական փոխառություն համարելու մտքից, այլև առաջադրել է մի բոլորովին նոր տեսակետ՝ արաբականի հետ նաև հայկական հանգի՝ եվրոպականի հետ ունեցած առնչությունները, եթե չասելու լինենք նրա վրա ունենալիք ազդեցությունը:

1 Թեև Բրյուսովը միաժամանակ ընդգծել է պարսկական հասարակական-քաղաքական կյանքի, հոգեւոր մշակույթի, հավատի ու լեզվի ազդեցությունն հայկականի վրա՝ մանավանդ նախաքրիստոնեական շրջանում, ինչպես որ Պարսկաստանն էլ իր հերթին կրել է ասորա-րարելական, եգիպտական քաղաքակրթության ազդեցությունն ավելի վաղ անցյալում: (В. Брюсов, Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков).

² В. Брюсов, Избранные сочинения, Москва, 1955, том II, стр 344:

Վաղուց է խոսվել հայ ճարտարապետության, մասնավորապես (եկեղեցական) հվրոպականի վրա ունեցած ազդեցությունների մասին (Օ. Շուազի, Հ. Սարգիզովսկի, Վ. Ստասով): Այժմ էլ Բրյուսովն առաջ է քաշում հայկական հանդի ազդեցության հնարավորությունը հվրոպականի վրա: Եվ, իսկապես, երբ ուշի ուշով Արեւելքի ոտանավորը բաղդատում ես հվրոպականի հետ, ոչ միայն հայկականի փոխադարձ ազդերսներն ու ակնհայտ ընդհանրություններն են երևան գալիս, այլև այնպես աչքի է ընկնում (մասնավորապես պարսկա-արաբականի համեմատությամբ) հայկական պոեզիայի հոգևոր հարազատությունը հվրոպականին¹: Խնդիրն այստեղ միայն տաղաչափական սիստեմների տարբերությունների մեջ չէ: Հայկական պոեզիան իր տաղաչափությամբ և արտահայտչամիջոցներով առհասարակ շատ ավելի մոտ ու մերձ է հվրոպականին, քան Արեւելքի պոեզիային:

1 Ավելին: Մ. Արեղյանը գտնում էր, որ մեր ոտանավորը ոչ միայն հվրոպականից շատ վաղ է թոթափել միջնադարյան ողին, որ նա, ի միջի ալլոց, բացատրում էր նաև մեր «ցեղի ընդունակ» ընավորությամբ, այլև մեր բանաստեղծության մեջ ներքին և արտաքին հանգամանքների շնորհիվ տեղի ունեցած այն հեղաշրջման, որ հար ու նման է պրովանսի մոտավորապես նույնպիսի բանաստեղծությանը՝ միանգամայն անկախ պրովանսից. «պրովանսից անկախ, քանի որ մեր բանաստեղծությունն իր նախապատրաստությունը կյանքի մեջ ունենում է 10—11-րդ դարերում, երբ ֆրանկների հետ հարաբերություն չունեին հայերը»: Եվ ապա որ՝ «Հաջորդ 12-րդ դարի վերջում և 13-րդ դարի սկզբում միայն, այն էլ Արեւելքում ունեցած շփումով, նոր դեռ մոտավոր շարժում էր սկսում առաջ գալ Իտալիայում և Ֆրանսիայում, ուրեմն՝ մերինից բավական ուշ»: Եվ այդ այն դեպքում, երբ պրովանսի «բանաստեղծները,— շարունակում է Մ. Արեղյանը,— պարապում են արվեստակալ շինծու ձևերով, միշտ միևնույն ընդհանուր գաղափարներով, կնոջ պաշտամունքի ու զնդեցկության մի դովք միայն, այն էլ քարացած, ավանդական դարձած ու զժվար հասկանալի խրթին արտահայտություններով և ոտանավորի բարդ, խճճված տեսակներով»՝ մեր սիրտ երզը միանգամայն «ուրույն և ավելի հաջող ընթացք է ունենում»: (Մ. Արեղյան, Հայոց նոր գրականության պատմություն, հատոր 2-րդ, էջ 347—348):

Բայց մեզ հեռու կտաններ եվրոպականի հետ հայկական պոեզիայի (ներկա դեպքում հանգի) ազդեցությունների խնդրով ղբադվելը: Եվրոպականի հետ հայկական ոտանավորին կապողը ոչ այնքան տաղաչափական սխտեմների ընդհանրութունն է, որքան գաղափարական-գեղարվեստական, ժանրային ու ոճական աղերսները: Թեմատիկայի և պոետիկայի ձևերի բաղմազանությամբ, մտքի զուսպ խոյանքներով ու էպիկական հանդարտությամբ և մանավանդ բանաստեղծական պատկերների անսեթեթ խաղերով հայկական ընդհանրապես շատ ավելի մոտ է եվրոպական, քան Արևելիքի պոեզիային: Բայց այդ բոլորով հանդերձ, դժվար է այդ մասին որևէ վճռական խոսք ասել: Ավելին, հայկական ոտանավորը, եթե երբեք ազդել, հապա նաև ազդվել է օտարներից: Ներկա դեպքում խոսքն Արևելքի պոեզիայի մասին է: «Հաղարատողյանից» հետո նույն Շնորհալու երկերն է, որ իրենց վրա կրում են Արևելքի, մասնավորապես պարսկա-արաբական պոետիկայի որոշ ազդեցությունը: Շնորհալու պոեմներն, օրինակ, ղերծ չեն Ֆիրդուսու որոշ ազդեցութունից¹, բայց այդ բոլորով հանդերձ՝ կարևորը մեր բանաստեղծի մոտ այն ինքնուրույնն է, որ նրա ստեղծագործություններին ազդային ողի ու կերպարանք է հաղորդում:

Պարսկա-արաբական ազդեցության հետքն անգամ չենք տեսնում Շնորհալու նշանավոր տաղերի վրա, որոնք ոչ միայն ձևված չեն արևելյան հանգի կաղապարով, այլև առհասարակ ղուրկ են հանգից. մի բան, որ բացառված կամ խիստ հազվադեպ է Արևելքի պոեզիայում՝

Նորահաշ տեսիլ և գեւագոյն քան ըզբնութիւն
Յուցաւ առ բրոնաւոր արժայն Հայոց մեծաց Տրդատ:
Երկնից քաղաւորն եհաւ խրատու գաւազանաւն,
Ղերկրի ըզրազաւորն, որով ծանոյց ղինքն միայն:

¹ Մի կողմ թողնելով հունա-ասորական ազդեցությունը, որ առկա է Շնորհալու հատկապես հոգեոր տաղերի վրա:

կապ) գալիս են ասորական և հրեական պոեզիայից, թեև մեղանում էլ բավական վաղ (ինչպես ասենք «Անձինք նուիրեալք»-ի մեջ հանդիպում ենք դրա մի տեսակին): Շնորհալու մոտ իշխում են յամբական երկանգամ ութ վանկանի (4-4), յամբական եռանգամ 12 վանկանի (4-4-4) և յամբ-անայիստյան միանգամ հինգ վանկանի ոտանավորի հայրենական շափերը՝ համապատասխան հանգավորումներով: Եթե էպիկական երկարաշունչ գործերից երկուսը («Յիսուս սրդի» և «Վիպասանութիւն») զբաղւած են համատարած միահանգով, ապա «Բան հաւատոյ»-ն՝ երկտողյա և շորստողյա փոփոխական հանգով: Ճիշտ է, այդ մասին Շնորհալու տված մի կարելիոր բացատրութիւնից՝ իմանում ենք, որ բանաստեղծն աստվածային թեմաների ձևոնամուխ է եղել ընդօրինակելով հույն, հրեա և ասորի հոգևոր երգիչներին:

Նոցին և մերս հետեանան

Բան դուզնաքեայ համանման:

Բայց այստեղ էլ տարբերութիւն պետք է լինի: Շնորհալին պոեմը կառուցում է ոչ թե օտարների նման մշտանուն, այլ հաճախակի («խրտաբար») փոփոխվող հանգերով, մի նորամուծութիւն, որ գալիս էր ջլատիլու Արեւելքից եկող հանգավոր միօրինակութիւնը: Եվ եթե նախախնամական վաղ ժամանակներից սկսած մահմեդական պոեզիան տառապում է հանգի իրոք հոգնեցնող միօրինակութեամբ, ապա մեր պոեզիան Շնորհալու շնորհիվ հարստանում է բաղմապիսի ու բաղմաթիվ նոր հանգերով:

Մագիստրոսի փոխառած հանգը կամ համատարած միահանգն էր (ա, ա, ա, ա...) լինելու կամ՝ աա, բա, գա, դա— «Բան մաղթանաց», և կամ զուգատող միահանգը (մասնավոր— աա, բբ, գգ, դդ...): Պետք է ենթադրել, ուրեմն, որ բանաստեղծի մոտ հանդիպող հանգի այլ տեսակները հայրենական

¹ «Յիշատակարան երգողին»:

են և թերևս հենց իր՝ Շնորհալու ստեղծածը: Հաճախ, նույնիսկ միևնույն ստեղծագործություն մեջ («Բան հաւատոյ») հանդիպում են փոփոխական ընդմիջարկվող հանգեր.

աա, բբ, գգ, դդ...

աաաա, բբբբ, գգգգ, դդդդ...

«Բան ներտաղական»-ում հանգերը փոփոխվում են յուրաքանչյուր 8 տողը մեկ (ա ա ա ա ա ա ա, բ բ բ բ բ բ բ...) կան նաև բոլորովին անհանգ կամ թերհանգ և իստոյն հանգավոր այլատիպ ստանավորներ (տաղերի մեծ մասը):

Մյուս կարևոր նորմուծությունը, որ բերեց Շնորհալին՝ աղյուստիքոսն է՝ համաշխարհային գրականության մեջ իր նմանը չունեցող բաղմաղանություններով:

Այբբենական աղյուստիքոսը (ալիֆլամա) մեր գրականության մեջ հայտնվել է դեռևս 7-րդ դարում: Այն հետո երևելում է Գ. Նարեկացու ստեղծագործությունների մեջ: Շնորհալին ստեղծագործել է աղյուստիքոսների համարյա բոլոր ձևերով: Ամենից ավելի աղյուստիքոսների գրված են հոր ձևերով, երբ երգի կամ ստանավորի յուրաքանչյուր տողի կամ տան առաջին տառերից ստացվում է հեղինակի անունը կամ տվյալ ստեղծագործության վերաբերյալ որևէ այլ տեղեկություն¹: Համեմատաբար ավելի ծավալուն են (թեև կայուն չափով)² այբբենական աղյուստիքոսները (ալիֆլամա): Սրանք երկու տիպի են: Սովորական, երբ յուրաքանչյուր տող ներկայացնում է այբուբենի յուրաքանչյուր տառը, ինչպես ասենք՝

Անտես է յոյսն աստուածային...

Բայց որք բանան զաչս սրտին և ալին:

Եվ՝ կրկնակի կամ բառական, երբ յուրաքանչյուր տառին հաջորդում է նույն տառով սկսվող որևէ բառ, ինչպես՝

Այբն անրսկիզբն ասէ զԱստուած,

Բենրն բնաւից ասէ աննառ:

¹ Ներսէսի երգ, երգ Ներսէսի այս է, ի ներսիսէ կաթողիկոսէ և այլն:

² 36 տող կամ տուն:

Պետք է ենթադրել, որ այդ ձևից է առաջացել ակրոստիքոսի
այսպես կոչված հռակի կամ կատարյալ ձևը, որով գրված են
նշանավոր «Առաւոտ լուսոյ»-ն, «Աշխարհ ամենայն»-ը: Առա-
վել հետաքրքրական է միայն Շնորհալու մոտ գործադրված¹
ակրոստիքոսի հակադարձ («Անդրադարձութիւն տառից յի-
շատակի») ձևը, երբ այբուբենն օգտագործվում է վերից-վար,
այսինքն՝ ք-ից դեպի ա:

Քաղցրագունիս այս բաղձանօք...

Փափափեցի սրտատուրփ:

Ինչպես կարելի է նկատել, այստեղ ոչ միայն այբուբենն է
հակադարձ, այլև յուրաքանչյուր տող սկսվում և ավարտվում
է միևնույն տառով՝ ք-ք, փ-փ և այսպես անվերջ:

Ակրոստիքոսի մի այլ հաղվագյուտ տեսակն է բնյթի վեր-
ջին բառերի վերջնատառերի հանդավորումը առաջին տողի
առաջին բառի հետ, որով առաջ է գալիս առձայնույթ կամ
բաղաձայնույթ կոչված երևույթը:

Աստուածեղէն հոգովն ի սմմ.

Խաղաղուրիւն անուն արքմ...

Երբեակ տառիւ վերաբերե,

Զմարդիկ յերկինքս մակագրե...²

Քըմբեակ զհոգիս առնէ զբարձ,

Յայս շանկանել դառն որոգայթ,

Ժամանակեայ զկենցաղքս յոյժ

Ասէ, զանկեալսն ի սմա անբոյժ.

Իբրեւ երագ խոր գիշերի,

Կամ պըղպըջակ ինչ կարուածի³:

Ինչպես վերը հիշատակված այբբենական (ալիֆուամ),
այսպես էլ այս սկիզբ և վերջ (էվալ— ախրը) կոչված ձևը հե-

1 Ն. Շնորհալի, Բանք չափաւ, էջ 359—62:

2 Շնորհալին գիտակցաբար «է»-ի փոխարեն «ե» է գրել, որից երևում
է, որ նրա ժամանակ ե և է տառերը միասին են արտասանվել:

3 Ն. Շնորհալի, Բանք չափաւ, էջ 356—57:

տագայում խիստ գործածական և սիրված է հղել աշուղական գրականության մեջ¹։

Շնորհալին անղուղական վարպետ է նաև հետադա աշուղական գրականության մեջ լայն ճանաչում գտած շղթայակերպ (զենջիրլամա) կոչված ոտանավորների, որի առաջին գործադրողը հայ գրականության մեջ նարեկացին է։

Շղթայակերպ (զենջիրլամայով) են գրված Շնորհալու «Ի նախակայն», «Ի սուրբ լուսաւորիչն» տաղերը, որոնք միաժամանակ և ակրոստիքոսներ են։ Առաջին տաղի ակրոստիքոսից սարքվում է՝ «Ի Ստեփանոս», երկրորդ տաղից՝ «Սրբոյ Գրիգորի երգ ի ներսէսէ»։ Մեզ հայտնի չէ նման մի այլ օրինակ (թե կէսսիկ և թե աշուղական ողջ գրականության մեջ), երբ միաժամանակ ներկայացվեն բանաստեղծական այնպիսի երկու բարդ ձև, ինչպիսիք են ակրոստիքոսն ու զենջիրլաման։

Իբրև նմուշ գնենք այստեղ «Ի սուրբ լուսաւորիչն» տաղից մի հատված.

Սերովբէից ձայնիւ եղանակեմք այսօր,

Ի յիշատակի հօր ԲԱՔՈՒՆԻՈՅՍ մերոյ.

ԲԱՔՈՒՆԻՅԸՆ պետն ի խաւարէ ծագեաց

Լոյս Հայաստանեայց իմաստութեան բանին։

Բանն որ ի Հօրէ իջեալ փրկեաց զաշխարհս,

Նոյն սովաւ զանկեալքս վերաբերեալ ՈՒՂՂԱՅ։

ՈՒՂՂՈՒԹԵԱՄԲ հաճոյ տեսանողին գրտեալ,

Ի փշաբեր ոստոց ծաղիկ վարդից ՅԵՌԵԱԼ։

ՅԵՌԵԱԼ խոուներամ բարեբաստիկ իմաստ,

Մանկական տիոց վերելս ի սիրտ ՆՈՐՈՒՆ։

ՆՈՐՈՒՆ փրկութեան համասեռից պատճառ,

Կարք վերաբերօղ ծովու մեղաց զոլով² և այլն։

Պետք է տեսնել, թե բանաստեղծական այս ձևերը Արևելքի ժողովուրդներից ո՞րի մոտ է ավելի վաղ հանդես եկել, բնավ

¹ Կասկած չի կարող լինել, որ սրանք հետագայի փոխառություններ են։

² Ն. Շնորհալի, Բանք շափաւ, էջ 459—60։

հաշվի չնստեցնելով այդ ձեռքի օտար անվանումների հետ՝ (ալի-
ֆլամա, էվալ—ախլը)։

Շնորհալուն ծանոթ էր, ի վերջո, նաև (և այն էլ ինչպե՞ս)
ալիտերացիան. ըստ որում ալիտերացիայի ոչ թե սովորական,
այլ այն տեսակը, որ ճիշտ կլինի կոչել՝ տեղական։ «Ի սուրբ
կոյս Հոփսիմէ» տաղը, որ ակրոստիքոսով գրված լինելուց
բացի հորինված է ռուբայի (բայաթի) հանգով (աաաա, բբբա,
դդդա, զզզա...), ընդմիջարկվում է ականջ շոյող այսպիսի
ալիտերացիայով։

Հրեշտակ հրաշագեղ Հոփսիմէ...

Սիրասունդ սիրամարգ սրխալի...

Մըտաւոր մարտիրոս մըրցական... և այլն։

ԳՈՒՍԱՆ—ՄՏՐՈՒՊ, ԱՇՈՒՂ

Երկու նշանավոր Գրիգորներից հետո (Նարեկացի և Մագիստրոս) պարզ դարձավ, որ հայն իր ինքնուրույն ու անկախ պոեզիան ունի՝ հանձին ժողովրդական ստեղծագործության ակունքներից սնված հոգևոր և աշխարհիկ, ինչպես նաև ժողովրդա-գուսանական երգերի։ Հոգևորը, մանավանդ սկզբնական շրջանում, ենթարկվելով հունա-ասորական որոշ ազդեցությունների, հիմնականում մնաց անվթար՝ զորավիգ դառնալով քրիստոնեական բարոյականության հայրենի նորմերին, իսկ աշխարհիկը, փոփոխվելով ժամանակի ու հանգամանքների թիվադրանքով, հարստացավ՝ հարկավ ոչ առանց ի հաշիվ օտար ազդեցությունների։ Եթե չլինեին էլ Գ. Մագիստրոսի և Կ. Եղնկացու վկայությունները, միևնույնն է, միջնադարյան հայ պոեզիայի առաջին իսկ ծանոթությունը ցույց տալիս տար, որ այն զերծ չէ օտար որոշ ազդեցությունից։ Խոսում են հայ կլասիկ պոեզիայի վրա եղած ազդեցությունների մասին, էլ ուր մնաց գուսան-մտրուպների ու աշուղների, որոնք սեփական ստեղծագործությունների հետ վերարտադրելու էին նաև օտարինը։ «Այր մին... էլ կայր ու Շահնամայ ասէր ձայնով», — գրում է Կոստանդին Երզնկացին։ Կնշանակեմեղնում սովորական բան է եղել «Շահնամ»-ի տալը։ Հարկավ,

այստեղ «ասելը» պատմել, վերարտադրել է նշանակում: Այսինքն՝ մարդիկ կային (հավանաբար գուսաններ), որոնք պարսից էպոսը բերանացի պատմում էին ու երգում («ասեր ձայնով»): Ավելին. նույն այդ ծանոթությունից փմանում ենք, որ «Շահնամեն» մինչ այդ ոչ միայն գուսանին, այլև ժողովրդին էլ է ծանոթ եղել. «Նա եղբայրք խնդրեցին թէ ի Շահնամայի ձայն մեզ ոտանաւոր ասայ»: Այլ խոսքով՝ պարզապես պատվեր է տրվում, որ ինքը Երզնկացին «Շահնամեի» ձայնով (իմա՝ «Շահնամեի» չափով) ոտանավոր ասի (հորինի): Եվ «ես, — շարունակում է Երզնկացին, — շինեցի զբանքս զայս, Շահնամայի ձայն կարգացէք»: Եվ իրոք, Երզնկացու «Բանք յաղագս անցաւոր մեծութեան» տաղը, որին կից է այդ ծանոթությունը, հորինված է պատվիրատուի խնդրած «Շահնամեի» չափով, այսինքն՝ 11 վանկյա հանգավոր ոտանավորով:

Սկսեայ բան խօսիլ հասարակ սիրելեաց,
Բանալ զձեզ դրոմնի ի մըտաց սփանչելեաց,
Շարել մարգարիտ ու ակունի լուսատու,
Ցուցանել զեղեցիկ ձեզ բաներ խրատու¹:

Ճիշտ նույն չափով ու հանգով էլ հորինված է «Շահնամեն»:

Ձաւմանի չէ շարութիւնն ի բնէ շարին,
Ձես կրնար խաւարը բաժանել զիշերենն,
Անագնիւ սեռունդեն հույս մի ունենար,
Խալիշիկը լվալով ներմակ շի դառնար²:

Ինչպես կարելի է տեսնել և՛ չափն է նույնը՝ 11 տող (մութաքարիք) և՛ հանգավորումը: Հանգավոր են առաջին և երկրորդ, երրորդ և չորրորդ տողերը (աա, բբ...): Բայց սա արտաքին, ձևական նմանություն է: Գաղափարապես և գեղարվեստական առումով միջնադարյան հայ պոեզիան (մասնավորաբար Կ. Երզնկացու), կարելի է ասել, դերծ է պարսիկ

¹ Կոստանդին Նրզնկացի, Տաղեր, Երևան, 1962, էջ 209:

² Շահնամե, հատվածներ, պարսկերեն բնագրից թարգմանեց Միհրդատ Թիրյաքյան, Նյու-Յորք, 1951, էջ 54:

ԳՈՒՍԱՆ—ՄՏՐՈՒՊ, ԱՇՈՒՂ

Երկու նշանավոր Գրիգորներից հետո (Նարեկացի և Մա-
գիստրոս) պարզ դարձավ, որ հայն իր ինքնուրույն ու անկախ
պոեզիան ունի՝ հանձին ժողովրդական ստեղծագործության
ակունքներից սնված հոգևոր և աշխարհիկ, ինչպես նաև ժո-
ղովրդա-գուսանական երգերի: Հոգևորը, մանավանդ սկզբնա-
կան շրջանում, ենթարկվելով հունա-ասորական որոշ ազ-
դեցությունների, հիմնականում մնաց անվթար՝ զորավիզ
դառնալով քրիստոնեական բարոյականության հայրենի նոր-
մերին, իսկ աշխարհիկը, փոփոխվելով ժամանակի ու հանգա-
մանքների թելադրանքով, հարստացավ՝ հարկավ ոչ առանց
ի հաշիվ օտար ազդեցությունների: Եթե չլինեին էլ Գ. Մագիս-
տրոսի և Կ. Եղնկացու վկայությունները, միևնույնն է, միջնա-
դարյան հայ պոեզիայի առաջին իսկ ծանոթությունը ցույց
պիտի տար, որ այն զերծ չէ օտար որոշ ազդեցությունից:
Խոսում են հայ կլասիկ պոեզիայի վրա եղած ազդեցություն-
ների մասին, էլ ուր մնաց գուսան-մտրուպների ու աշուղների,
որոնք սեփական ստեղծագործությունների հետ վերադարձե-
լու էին նաև օտարինը: «Այր մին... էլ կայր ու Շահնամայ
ասէր ձայնով», — գրում է Կոստանդին Երզնկացին: Կնշանակի
մեղնում սովորական բան է եղել «Շահնամ» ասելը: Հարկավ,

այստեղ «ասելը» պատմել, վերարտադրել է նշանակում: Այսինքն՝ մարդիկ կային (հավանաբար գուսաններ), որոնք պարսից էպոսը բերանացի պատմում էին ու երգում («ասեր ձայնով»): Ավելին. նույն այդ ծանոթությունից փմանում ենք, որ «Շահնամեն» մինչ այդ ոչ միայն գուսանին, այլև ժողովրդին էլ է ծանոթ հղել. «Նա հղբայրք խնդրեցին թէ ի Շահնամայի ձայն մեզ ոտանաւոր ասայ»: Այլ խոսքով՝ պարզապես պատվիր է տրվում, որ ինքը Երզնկացին «Շահնամեի» ձայնով (իմա՝ «Շահնամեի» չափով) ոտանավոր ասի (հորինի): Եվ «հա,— շարունակում է Երզնկացին,— շինեցի զբանքս դայս, Շահնամայի ձայն կարգացէք»: Եվ իրոք, Երզնկացու «Բանք յաղագս անցաւոր մեծութեան» տաղը, որին կից է այդ ծանոթությունը, հորինված է պատվիրատուի խնդրած «Շահնամեի» չափով, այսինքն՝ 11 վանկյա հանգավոր ոտանավորով:

Ակսեայ բան խօսիլ հասարակ սիրելեաց,
Բանալ զձեզ դրոնմի ի մըտաց սփանչելեաց,
Շարել մարգարիտ ու ակումբ լուսատու,
Ցուցանել զեղեցիկ ձեզ բաներ խըրատու¹:

Ծիշտ նույն չափով ու հանգով էլ հորինված է «Շահնամեն»:
Զարմամբ չէ շարութիւնն ի բնե շարին,
Զես կրնար խալարը բաժանել գիշերեն,
Անագնիվ սերունդեն հույս մի ունենար,
Խափշիկը լվալով ներմակ շի դառնար²:

Ինչպես կարելի է տեսնել և՛ չափն է նույնը՝ 11 տող (մուսթաքարիք) և՛ հանգավորումը: Հանգավոր են առաջին և երկրորդ, երրորդ և չորրորդ տողերը (աա, բբ...): Բայց սա արտաքին, ձևական նմանություն է: Գաղափարապես և գեղարվեստական առումով միջնադարյան հայ պոեզիան (մասնավորաբար Կ. Երզնկացու), կարելի է ասել, զերծ չէ պարսիկ

¹ Կոստանդին Նզնկացի, Տաղեր, Երևան, 1962, էջ 209:

² Շահնամե, հատվածներ, պարսկերեն բնագրից թարգմանեց Միհրդատ Թիրյաբյան, Նյու-Յորք, 1951, էջ 54:

գրականության, այդ թվում և Ֆիրդուսու աղղեցությունից: Իրավացի էր Ա. Չոպանյանը՝ «Բայց մեր բանաստեղծը (խոսքը Կ. Երզնկացու մասին է՝ Շ. Գ.) Ֆիրդուսի կամ ուրիշ որևէ պարսիկ քերթողի մտավորական ու գեղագիտական աղղեցությունը կրած ըլլալ չի թվիր: Խորապես քրիստոնեական է այդ բանաստեղծությունը»¹: Եթե այս ընդհանուր առմամբ ճիշտ դիտարկման մեջ որոշ ծայրահեղություն էլ կա, այնուամենայնիվ, անառարկելի է հայ միջնադարյան պոեզիայի ինքնուրույնությունը ինչպես քրիստոնեական, այնպես էլ հատկապես մուսուլմանական Արեւելքի պոեզիայի համեմատությամբ:

* * *

Գողթան երգիչներից մինչև Նարեկացի ու Սարկավագ վերջնից ուղիով գնաց մայրենի պոեզիայի զարգացումը: Սարկավագ Իմաստասերի՝ սարյակ թռչունի վրա հորինած սքանչելի պոեմը, որ միջնադարյան հայ պոեզիայի ամենաներքի ստեղծագործություններից մեկն է, զուտ հայկական երևույթ լինելով, բացառում է որևէ օտար աղղեցություն, թեև ետ այնու եկող բանաստեղծներն արդեն, ինչպես պետք էր սպասել, որևէ չափով և որևէ կերպ կրում են օտար աղղեցության հետքեր: Պետք է նշադրել, որ այս վերջիններիս ապրած շրջանում շփումը օտար գրականության ու մշակույթի հետ շատ ավելի շոշափելի է եղել, քան նախորդ շրջանում, ինչպես որ մեծ էր հասարակական լայն շրջաններում Արեւելքի, մասնավորապես պարսիկ գրականության համարումը: Ինչ խոսք, որ այդ գրականության աղղեցությունն է՛լ ավելի մեծ պիտի լիներ հասարակական լայն շրջանների հետ առնչվող թափառաշրջիկ գուսանների, քան հոգևոր ու ուսյալ բանաստեղծների վրա: Վերջիններս, ճիշտ է, ստեղծագործում էին նույնպես ժողովրդի համար, բայց գործնականում անմիջական կապ և առնչություն չունեին նրա հետ: Լինելով մեծ մասամբ հոգևորական, նրանք երբեմն իրենց ողջ կյանքն անց էին կացնում վանքի շորս պատերի մեջ՝ քիչ առնչություն ունենալով դրսի

¹ Ա. Չոպանյան, Կոստանդին Երզնկացի, «Անահիտ», 1905, № 5, էջ 94:

աշխարհի հետ: Ժողովրդի բանաստեղծը գուսանն էր և այդ ոչ միայն այն ժամանակ, երբ մատեների վրա կարելի էր հաշվել ուսյալ ու բանիմաց մարդկանց, այլև հետագա կրթյալ ու լուսավորյալ դարերում, երբ ոչ միայն գիտությունն ու գրականությունը, այլև բանաստեղծներն իրենք էին դադարել եկեղեցու սպասարկուն լինելուց:

10-րդ դարից հետո էլ գուսանների ստեղծագործության փոխարեն ավելի շատ նրանց գոյության վերաբերյալ տեղեկություններ են պահպանվել: Մենք այդ տեսանք Մագիստրոսի վկայություններում: Պետք է կարծել, որ 12—13-րդ և հետագա դարերում էլ գուսաններ կային, որոնք վաղեմի սովորությամբ կոչված էին ծաղկեցնելու ուրախության և խնջուքի սեղանները: Ինչ խոսք, նրանց աշխարհիկ գործունեությունը անհամատեղելի էր եկեղեցու հոգևոր կանոններին: Բանն այնտեղ է հասնում, որ Ն. Շնորհալին կտրականապես արգելում է եկեղեցու կապը դրսի աշխարհի հետ. «Եւ ի ժամ կատարելոյ զսուրբ պսակն՝ երգօ գուսանութեան լռեալ դադարեացեն, մինչ ելցեն յեկեղեցոյն, զի մի դիւական երգք խառնեցին ընդ աստուածային երգոցն»¹: Խնջուքի և ուրախության միջոցին գուսանները նախ և առաջ սիրո և ուրախության տաղեր էին ասելու, մի բան, որ հիմնովին դեմ պիտի լիներ եկեղեցու քարոզած ժուժկալությանը. «Գայթակղութիւն է և ի գործս և յարուեստս... գուսանութիւն»,— գրում է 14-րդ դարի վարդապետ Բարսեղ Մաշկովորցին:

Ուշագրավ է գուսանությունն արգելելու բուն փաստը: Կնշանակե նրանք գործունեության այնքան մեծ ասպարեզ են ունեցել, որ կաթողիկոսն հարկադրված կտրուկ միջոցներ է ձևեր առել նրանց առաջն առնելու: «Մի գուսանամուտ լինել քահանայից, թողեալ զերգս Աստուծոյ», ասված է «Գիրք կանոնաց»-ի մեջ: Ու դեռ «Մեղայ կատակերգութեամբ, մեղայ գուսանամուտ լինելով»²:

¹ Ն. Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Վենետիկ, 1830, էջ 62:

² Նոր բառարան Հայկազյան լեզվի:

Այսուհանդերձ, իշխաններն ու մեծատունները իրենց ռոջ ժամանակն անց էին կացնում գուսանների և վարձակների հետ՝ ուշադրութիւն իսկ չդարձնելով հոգեւոր հայրերի արգելիչ ձեռնարկումներին: Թագաւորներն անգամ (ինչպես, օրինակ, Գագիկ Արծրունին) իրենց ժամանակի մեծ մասը վատնում էին աշխարհիկ վայելքների (կերութիւն, գինարբուր և այլն) մեջ: Երբեմն մինչև լույս նրանք հրձվում, ուրախանում էին գուսանների ու վարձակների հետ. «Եղի նմա ոսկեղարդ զահոյք, յորս բաղմեալ երևի արքայ նազելի ճոխութեամբ, շուրջ զիրեաւ ունելով պատանեակս լուսատեսակս, սպասաւորս ուրախութեան, ընդ սմին և դասս գուսանաց և խաղս աղճկանց զարմանալոյ արժանիս»¹: Ըստ Շապուհ Բագրատունու, Գագիկից առավել զիս կյանք է վարել Դերեն Արծրունին, «որ խնջույքների համար վատնում է իր բոլոր կայքը»: Վան քաղաքի հրապարակում, ճանապարհների վրա նա ամեն օր սեղան էր բացում եկող-գնացողների առաջ, հրձվում գուսանների ու խաղաղարիքների² հետ. «Որժամ առաւոտ լինել՝ գալին սովորական փողհարքն և դնհարքն և տաւեղահարքն, և խաղաղարիքն կարաւէին առաջին նորա», «և բաղում երգեցիկք և գուսանք հնչեցուցանեն զձայնս իւրեանց մինչև երեկոյն»:

Նույնն է ասում 11-րդ դարի առաջին կեսի համար Արիստակես Լաստիվերացին. «Ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հանդէսք, ուր և ձայնք փողոցն է ծնծղայիցն և այլ երգեցողական արուեստիցն զլսողացն անձինս լի առնէին ուրախական բերկրանօք»³:

Ի՞նչ կարելի է ասել այդ շրջանի գուսանական երգերի մասին: Այն, որ դրանք ևս մեծ մասամբ սիրո և ուրախութեան երգեր էին՝ հորինված հեշտանքի և պաղտոտութեան սովոր մարդկանց պարճացնելու նպատակով: Այստեղից էլ այդ երգերի հանդիպ

1 Թովմայի վարդապետի Արծրունոյ, Պատմութիւն տանն արծրունեաց, Պետ., 1887 (Դ—է):

2 Պարոզ աղչիկներ:

3 Պատմութիւն Արիստակէս վարդապետի Լաստիւերցոյ, Թիֆլիս, 1912. էջ 56:

հոգեւոր հայրերի ցուցաբերած բացահայտ անբարեհաճությունը։ Այն դեպքում, երբ եկեղեցին հոգու անբասրությունն և անձի անմեղսակցությունն էր քարոզում, գուսաններն հանդես էին գալիս աշխարհիկ երգերով։ Եւ ո՞վ պետք է այլեւս հոգ տաներ գրի անցկացնելու նման երգերն ու վեպերը։ Նրանց հանդեպ հոգեւոր իշխանությունների նման անբարյացկամության պայմաններում, հասկանալի է, չէր էլ կարող մի նոր «Խորենացի» ծնվել։ Այսպես էլ անհետ ու անվերադարձ կորեւ-գնացել են գուսանական երգերն ու վեպերը, թողնելով իրենց մասին լոկ մի երկու կցկտուր և կողմնակի տեղեկություններ։ Այդ տեղեկություններում, ցավոք, ոչինչ չկա գուսանների ստեղծագործության վերաբերյալ և ոչ իսկ գուսանական երգերի նմուշնեկան գրառւած։ Եւ ինչպես մեր պատմագիրների, միջնադարյան առանձին հեղինակների ու տաղերգուների մոտ էլ գուսանների անվան սոսկ հիշատակությունը բաւական է ապացուցւած տեսնելու նրանց (տվյալ շրջանի) գոյությունը ևս։ Այսպէս՝ 12-րդ դարի նշանավոր եպիսկոպոս Ներսէս Լամբրոնացին, Կիլիկիայի Լեոն Բ թագաւորին գրած մի թղթի մեջ, խոսելով իր հոգեւոր հակառակորդների՝ Գրիգոր Տուտեւորդու և Քոբայրեցու մասին, նկատում է. «Ի Զորոյգեստ ղերկուց արանց, որք իբրեւ զշունս լիրբս հաջեն ղկա՞մս հաճեմ, որք վասն ղԱնեցի արբեալն ի գուսանաց և յորովայնամոլութենէ ի կաթողիկոսութիւն քարշելոյ՝ ղմեզ նախատեն»¹։ Խոսքն Անեցի Բարսեղ եպիսկոպոսի մասին է, որ հմայւած ու հափըշտակւած գուսանների երգերով («արբեալ ի գուսանացն») իր վատաւարք է ցածր կենցաղով ոչնչով ետ չէր մնում ձորագետցիներից։ Այստեղ էլ գուսանությունն արգահատելի մի ղբաղմունք է դիտւում, իսկ նրանով հափշտակւելը (մանավանդ, եթե հոգեւորական է)՝ սրբապղծություն։ Ակամա մտաբերում ես Ն. Շնորհալու «Թուղթ ընդհանրականը...»։

Շնորհալին իր անտիպ հանելուկներից մեկի մեջ գուսան բառի մի այսպիսի գործածություն ունի.

¹ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմութիւն, հատ. 2, էջ 132։

Բոգ մի կայր խիստ նարտասան,
էր անագին զարդ խանգարման,
Դուզ՝ կապեաց գերդ ԶԳՈՒՍԱՆ,
Կուլն կտրեաց գերդ մարդասպան²:

Ինչպես կարելի է տեսնել, գուսան բառն այստեղ էլ իր հարադատ միջավայրումն է: Անառակ, ճարտասան կինը Հերոդիադան է (Սալոմեի մայրը): Որքան էլ մութ ու անմեկնելի է «գուզ կապեաց» արտահայտությունը, այնուամենայնիվ երևում է, որ ճարտասան բող կինը համեմատվում, բաղդատվում է «գուզ» կապած գուսանի հետ: Անկարեոր չէ նաև «գուզ» կապած գուսանը: Եթե ընդունենք, որ «գուզ կապեաց»-ը գուսանի արտաքին հանդերձանքին է վերաբերում³, ապա ներկա տողը մեզ համար մի այլ կարեոր նշանակություն էլ է ձեռք բերում՝ դառնալով գուսանի արտաքինի (արդ ու զարդի) մասին խոսող (առայծմ) մեն-միակ տեղեկությունը մեր հին ու միջին դարերի ողջ մատենագրություն մեջ:

1 Դուզը ընկուզը (կուզը-գուզը) չէ՞, նմանողությունը փոսկյուղ, պուլի, փնջիկ, ախինքն՝ ընկուղի գուղի (կուղի) նման կլոր:

2 Հայկական ՍՍՀ Պետական Մատենադարանի ձեռագիր Ա՝ 6945, էջ 133ա:

3 Դուսանի պես գուզ (ծոպ) կապած նաև՝ (կուզ, գուզ, ընկուզ, ողկուզ)^{*} կուզնկուզ (՞) իմաստով: «Դուզ» բառը գործածված կա նաև Կ. Շրդնկացու «Բանք յաղագս անցաւոր մեծութեան» տաղի մեջ:

Խաղին քուռ և բոռմբ ու գուզով զնետ իւրաց.

Հիմի այլ չկայ տիպ, ոչ տես պատկերաց,

Ոչ հեծնուն ի ձի, ոչ գանեն մուրատով,

Ոչ այլ գեղեցիկ երեին սուրարով:

Մ. Պոտուրյանը հենվելով «Անահիտի» մի բացատրության վրա, նկատում է. «Դուզ այսպես ձեռագրին մեջ, բայց ապահովապես օրինակողին սխալմամբ է, որ պետք է ըլլա «Դուրդ»: Հավանականությունից զուրկ չէ, անշուշտ, այդ ենթադրությունը: Այնպես որ՝ Ա. Սրայայանը (Մ. Պոտուրյանի ընդօրինակությամբ) կարող էր գուզը վրիպակ համարել՝ «գուրդ»-ի դիմացը դնելով՝ լախտ: Բայց ինչ իմանաս՝ «գուզը» վրիպակ է, թե Շնորհալու մոտ եղած «գուզը», մանավանդ որ այդ երկու «գուզ»-երի մեջ իմաստային կապ էլ է նշմարվում:

Յրիկն ունի.

Զօրն կերուխում առնէֆ,
ԳՈՒՍԱՆՈՎԼ Երբայֆ զըմբաղիֆ
Զֆարոզն տնագ առնէիֆ,
Նաև բարկ-բարկ ծիծաղէիֆ¹:

Ակնարկը շատ դիպուկ է: Ամբարիշտ մարդիկ իրենց ժամանակը վատնում են գուսանների հետ, «բարկ-բարկ» ծիծաղում աղբատների վրա և ծաղրում, արհամարհում («տնագ առնէիք») հոգեկոր քարոզչությունը: Այս կերպ ընդգծվում է գուսանների աշխարհային կյանքը, որ (ինչպես տեսանք) խարըսխված պիտի լիներ նրանց և եկեղեցու միջև գոյություն ունեցող մշտական վիճի ու փոխադարձ անհանդուրժելիության վրա: Եվ հակառակ այն բանի, որ եկեղեցին նդուվում, բանադրում էր գուսաններին, այս վերջիններս ավելի ու ավելի են ներթափանցում հասարակական լայն շրջանները՝ ներառյալ նաև եկեղեցին: Բանն այնտեղ է հասնում, որ ինչպես վերը նկատեցինք, Ներսես Շնորհալին իր Ընդհանրական թղթի մեջ պարզապես արգելում է գուսանների մուտքը եկեղեցի, որպիսով սրանք իրենց դիվական հրգերը չխառնեն «աստվածային հրդոցն», չնայելով, որ կարճ ժամանակ հետո հենց ինքը՝ կրոնավորը պիտի հանդես գար աշխարհիկ կյանքի քարոզչությունամբ:

Եղբարֆ մի կան հետ մեզ սիրով,

Աշխարհի բան ուզեն գրելով.

Նա ես վասն այն յայտնի ձայնով

Սիրու բաներս ասցի յուլով²:

Եթե ընդունենք, որ «Եղբարք մի կան» ասելով Կոստանդին Երզնկացին նկատի է ունեցել իրոք ոչ թե կրոնավոր, այլ աշխարհիկ մարդկանց, ինչպես ճիշտ նկատել են Մ. Պոտուրյանը, Ա. Սրապյանը և ի. Խաչիկյանը, ապա դրանով հոգեվորական Երզնկացին ամենեին էլ չի աղատվում իր մեղքերից: Չէ, որ նա է ասել.

¹ Առնված է «Յորժամ հայհոյէք դաղբատն» տաղից:

² Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 165:

Ձնա երբ ի խաղ տեսնում նագով՝
Լուսին սուրաք, սիւսն մագով,
Ես իւր դէմն ելնեմ սագով
Եւ քէ ծառայ լինիմ կամով¹:

Սիրեցյալին կամովին ծառա լինել կարող էր միայն աշխարհիկ նախասիրություններ ունեցող մարդը: Այլապես ուր հոգեւոր ժուժկալությունը և ուր՝

Ես եմ կարօտ ի իւր սիրուն՝
Ձինչ ծարաւած երկիր ցողոյց²:
Կամ՝

Այսօր մեզ տուր անուշ գինի...
Որ մենք լինենք սիրով հարբած³:

Սիրով արբենալն ու գինով լինելը, համենայն դեպս, շատ ավելի բնորոշ պիտի լիներ գուսաններին, այն գուսաններին, որոնց այնպես նշովում ու հալածում էին հոգեւոր հայրերը: Եղնկացին, այսպիսով, գալիս էր ջնջելու հոգեւորի (վանական) և աշխարհականի (գուսան) միջև հղած սահմանը՝ յուրովի ձեռնոց նետելով իր մեծ ու հզոր նախորդին՝ Գ. Նարեկացուն: Եվ այն ինչ շարեց Նարեկացին՝ Կեչառեցին ու Երզնկացին պիտի անեին.

«Մի խաբիր սնոտի սիրով, որ խաւար բերէ հոգեկան»,
ասում է Ն. Կեչառեցին:

Ով չունի սիրելի սիրով հետ մեզ վառ,
Դու անբան և անասուն զնա կոչես⁴,

— ավելացնում է Երզնկացին:

Այսպիսով, հոգու և մարմնի վեճն ավարտվում է վերջինիս հաղթանակով, որով ընդհանրապես հաստատվում է աշխարհային, երկրային գերազանցությունը՝

1 Նույն տեղում:

2 Նույն տեղում, էջ 164:

3 Նույն տեղում, էջ 132—133:

4 Նույն տեղում, էջ 167:

Երկիրս է մայր անճամանի,
Զինչ գեղեցիկ իր Բ ծընանի...

13-րդ դարն այս կերպ մի տեսակ հին ու նոր ժամանակների սահմանադիտ է դառնում: Վաղ միջնադարի կրոնա-բարեպաշտական ոգին ու հայեցողությունը իր տեղը զիջում է բնության, աշխարհի. ու մարդու հանդեպ ցուցաբերվող նոր մտայնությունը, համաձայն որի մարդն ինքն է իր ճակատագրի ու իդեալների տնօրենը: Այս շրջանի հոգևոր ճառերի կրօնական վերնագրերի տակ թաքնված ենք գտնում աշխարհիկ զղացողություն մը շնչող գաղափարներ (կյանքի ունայնություն, սիրո, հավատարմության վերաբերյալ ամենաբազմազան մանրամասնում): Հասկանալի է, որ նույնը չէր կարող մնալ նաև պոեզիայի լեզուն: Գրաբարի կողքին, բայց ոչ նրանից անկախ, ի հայտ է գալիս ժամանակի մեր աշխարհիկ լեզուն՝ միջին հայերենը՝ համեմատած ժողովրդական և օտար լեզուներից փոխառնված բազմաթիվ բառերով ու դարձվածքներով: Մի խոսքով, իր իսկական և լիիրավ իրավունքի մեջ է մտնում միջնադարը.

Այս ի՞նչ կրակ էր այրեց,
Կամ ինչ խաւար, որ զիս պատեց,
Ես վէմ անխախտ էի՝ խախտեց,
Պօղպատ ամուր՝ գէտ ջուր հալեց¹:

Այսպես է հայ «առաջին» սիրահարված բանաստեղծն զգացել առաջին սիրո հարվածը, այն էլ ոչ թե հայ օրիորդից, այլ տաճիկ մոլլայի դստեր Աշայից, չընկրկելով ոչ ազգային և ոչ էլ կրոնական տարբերությունների առջև.

Սէն միւսիւրման, մոլլայ զըզի,
Պէն Յովհաննէս ֆէշիշ օղլի.

Սիրայինի հետ միասին ընդարձակվում է նաև խոհափիլիսոփայական և բարոյա-խրատական («իմաստական և ուսուցողական») քնարերգության սահմանները: Դեռևս Գրի-

¹ Ա. Մրապլյան, Զ. Երզնկացի, Երևան, 1958, էջ 163:

գոր Նարեկացու ու մանավանդ Ներսես Շնորհալու մոտ հանդիպում ենք այդ ժանրի (տաղերի) որոշ նախանմուշների: Բայց գեղարվեստական այն հնչեղությունը, որ ունեն Կոստանդին Երզնկացու ու Կեչառեցու տաղերը, չէին կարող ունենալ նրանց նախորդներինը, մանավանդ, որ այլ էին լինելու նաև նոր ժամանակների պահանջները: Հասկանալի է, որ այլևս ոչ այնքան հոգևոր ու վերերկրային, որքան հասարակականորեն կենսական ու կարևոր հարցերն էին դառնալու պոեզիայի նյութ:

Այս կյանքն է երազ նրման և խաբող անգերծ յանդիման,
Բնութիւնս որ հասաւ մաքոյոյս, սատանայ յանդունդս
ի գնդան,

Գրոց քէ ականչ ղընես և ունիս միտըս բնական,
Դատաստանին ակն կալ, զի տալոց էս անդ պատասխան¹:

Վերայ գլխոյդ մոխիր մաղել,
Իսկի տեսե՞լ ես, կամ լսել,
Ի՛նչ մեծատուն մաքդն է մեռել,
Իսկի դեկան ի հետ տառել:

Ինքն ժողովել, այլք են կերել,
Հաց մի չըտան յիրմէն ուտել,
Թէ չէ ռոնիկ իւր արարել,
Զբոցն ու գկրակն ես քեզ վառել:

Դու քո ձեռօքդ ես հոր փորել,
Նո քո կամօքդ ի ներս մտել,
Զայս յո՞ւմ կամիս դու մեղադրել
Խնդիր կուգան զքեզ տանել²:

¹ Մ. Ավդալբեգյան, *Խ. Կեչառեցի, Երևան, 1958, էջ 147*:

² Ֆրիկ, *Բանաստեղծություններ, Երևան, 1941, էջ 51*:

Ֆրիկի և Կեչառեցու աշապիսի տաղերից մինչև ապագա աշուղական պոեզիան մի քայլ էր մնում միայն: Եվ այդ քայլը կատարեցին Երզնկայի բանաստեղծներն ու Հ. Թլկուրանցին, Մ. Նաղաշն ու Գ. Աղթամարցին, թեև նրանց ստեղծագործությունն ընդերքից չէ, որ ծնվեց ապագա աշուղական պոեզիան: Աշուղական պոեզիայի ակունքները ժողովրդական ստեղծագործության մեջ պետք է փնտրել, ինչ խոսք՝ պրոֆեսիոնալ պոեզիայի (ներկա դեպքում միջնադարյան տաղերգության) և օտար որոշ ազդեցությունների առկայությամբ: Այլ խոսքով՝ աշուղական պոեզիան, ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության այլ նմուշների հետ միասին, ուղեկցելու էր պրոֆեսիոնալ պոեզիային և ոչ թե սերելու նրանից, ինչպես որ հայոց հին գուսանական երգերը չսերեցին մեր հին մատենագրությունից կամ հետագայի աշուղական երգերը՝ միջնադարյան հայ տաղերգությունից:

Նարեկացու ավանդները Շնորհալու միջոցով փոխանցվեցին միջնադարյան հայ տաղերգուներին, որոնք իրենց հերթին այն բերին ու հասցրին մեր օրերը՝ կամուրջ դառնալով հին ու նոր ժամանակների միջև: Այդ պատճառով էլ Ն. Հովնաթանի և մանավանդ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ հին կլասիկական պոեզիայի (Նարեկացի և Շնորհալի) հետքերը երևում են ոչ այնքան այս վերջինների, որքան տաղերգուների բանեցրած պոետական դրսևորումների կերպարանքով:

Իսկ ի՞նչ դեր կարող էր խաղալ այստեղ օտար ազդեցությունը:

... Շնորհալուց հետո ևս պարսկա-արաբական պոետիկայի ազդեցությունն ի հայտ է գալիս ազգային կամ հայրենական ձևերի այնպիսի զուգորդությամբ, որպիսիք երբեմն սնհարիր են դարձնում նրանց ճանաչելիությունը:

Դեռ Ֆրիկի մոտ հավանաբար զուտ հայկական 8 (4—4) և 15 վանկանի (7—8) միահանգ ոտանավորների կողքին, որոնցից վերջինը հայրեն կամ հայերեն կոչված չափն է, հանդիպում են արաբական ղասիդի ընդօրինակությամբ գրված 8—11 վանկանի ոտանավորներ («Վասն Արղուն Ղանին և Բուղային»),

«Կուղես որ ազիլ կենաս», «Բէ չի կայր սէր աշխարհիս»), բայց մի վերապահությամբ՝ որ սրանցում էլ արքայական բեյթը նույնահանգ չէ, ինչպես արաբերենում, և երգի վերջին կամ նախավերջին տան մեջ հեղինակը ցուցում է յուր անունը։ Արքայական բեյթի նույնահանգ և հետագա բեյթերի մեկընդմեջ հանգավորումը, որ ղասիդի (ուրեմն և ղադելի) տաղաչափական պարտադիր կանոնն է, Ֆրիկի մոտ այլ կերպ է հանդես եկել, և դեռ հարց է՝ այլ կերպ, թե դա մի այլ, բոլորովին անկախ ու ինքնուրույն տաղաչափական միավոր է։

Վերջ ի վերջո ոչ խաբանու մեկ քառյակի թարգմանությունը և ոչ էլ պարսկական պոեզիայի ու Ֆրիկի ստեղծագործության մեջ գոյություն ունեցող ինչ-ինչ աղերսներ (բանի դեռ չունենալ ավելի հիմնավոր ու հավաստի փաստեր) չեն կարող հաստատել պարսից պոեզիայի ազդեցությունը Ֆրիկի ստեղծագործության վրա։

Իսկ ասել, թե Կոստանդին Երզնկացու՝

Հոգիս քէ ի վեր Բաշէ

Հոգս ի ծանր՝ ի վայր կու հակէ,

միտքը, որ խաշատուր Կեչառեցուց մինչև Սայաթ-Նովա այնքան անգամ կրկնվել է մեր պոեզիայում, հետևանք և արդյունք են Զալալեդին Ռումիի երգած թեմաների¹, կնշանակե լուրջ կասկածի տակ դնել մեր զրականության ինքնուրույնությունը։ Նույնը նաև հետևյալ քառյակի մասին.

Ոնց որ մոքրն մութնաւար,

Յաժնայի ծոցըդ մտնուի,

Ոնց որ լուսը լուսնար,

Բարձրանայի բունս մտնուի։

Եթե Հաֆըզի մոտ կա էլ մեր այս հայրենի նախօրինակը, այդ դեռ բավական հիմք չէ պնդելու, թե Հաֆըզի նմանությունը է, որ «սիրային զեղումների բաղմամբիւլ քառյակներ» կան մեր միջնադարյան բանաստեղծություններին մեջ²։

¹ Տե՛ս Ե. Թորոսյանի «10—14-րդ դարերի հայ աշխարհիկ զրականությունը Հայաստանում» հոդվածը («Ֆրեկ», ժողովածու, Երևան, 1937, էջ 53)։

² Նույն տեղում, էջ 53—54։

Թերեւս մի փոքր այլ է Օմար խայամի հարցը: Արեւելքի մեծ բանաստեղծն ու մտածողը կյանքի ու մահվան մասին ունեցած իր որոշակի կենսափիլիսոփայութեամբ, իհարկեւ, իշխել է համայն Արեւելքի (և ինչո՞ւ միայն Արեւելքի) պոետական մտքի վրա:

Մարդկային կյանքի ակնթարթության, աշխարհի հավիտենականության և առօրյա վայելքների (սեր, գինի) փուշ լինելը մահվան անխուսափելիության ըմբռնումի հանդեպ միշտ չէ որ վհատեցնում էին նրան.

Գինի խմիր, առանց ընկեր շատ կունենաս ժամանակ,
Երբ առանց կին ու բարեկամ քնած մնաս հողի տակ:

Թեև հենց այդ գինի խմելու, թե խմեցնելու յուրահատուկ կոչի մեջ էլ զգացվում էր անխուսափելի մահվան սարսուռը.

Գինի խմիր, ով խայամ, քանի որ քեզնից ետ

Սալիոր, գավար կամ կընուն պիտի շինեն քո կավից,
և մահվան առեղծվածը նա «լուծում է» հօգուտ երկրային կյանքի.

Կըծից գինին անվնաս.

Լից, արբ, ինձ էլ տուր մի քաս.

Նախքան իմ ու քո փոշուց

Կուժ կշինեն, էյ տղաս:

Միջնադարյան հայ պոետիկան լի է այս և սրա նման բազմաթիվ օրինակներով: Ֆրիկի, Հովհաննես ու Կոստանդին Երզնկացիների, Բլիուրանցու և մանավանդ Մկրտիչ Նազաշի մոտ քիչ չեն աշխարհի ունայնության և հանդերձյալ կյանքի վերաբերող խորհրդածությունները: Հետաքրքիր է՝ դրանցում տեղ են գտել հայրենի գրականության ավանդները, թե՛ դրանք հետևանք են խայամի ստեղծագործության ազդեցության: Համենայնդեպս, մենք չենք կարող ասել, թե, օրինակ, Ֆրիկի «Այլ քանք Ֆրկան ասացեալ» տաղի սկզբնատողերը, որ խայամական ինչ-որ բան ունեն, ինքնուրույն չեն.

Գեղեցիկ պատկերք ու հեր,
 Որ պառկած էն կու նալիս,
 Իմաստուն մարդիկ էին,
 Խիստ կատարյալ ոսկոր ու միս:
 Կերակուր որդոցն եղեն,
 Եվ փտեցան ներքն հողիս,
 Էզուց ես ալլ հանց լինիմ,
 Այս մեղաւորս ւ ողորմելիս:

*Եվ կամ՝ որ Թլկուրանցիին անպայման հայամից է ներշնչ-
 վել, գրելով.*

Ով որ ունի բերդ ու ֆաղափ,
 Դարպաս ունի ոսկով ծեփած,
 Յետոյ երող զամէն նա անտէր
 Ներքն հողուն է նա պառկած:
 Ով որ խմեր զանուշ գինին,
 Զինքն բտէր քան զխոզ ուռած,
 Տեսայ զնա խիստ ատելի
 Զանուշահոտ գէշ մի դարձած:

*Ըստ երեւոյթին սխալն անվերապահ վճիռ կայացնելու մեջ
 է. Ե. Թորոսյանը նույնիսկ հայրենեակից մեկի վրա էր տեսնում
 Օմար հայամի՝ կյանքի ունայնության և գինու երգերի ուղղակի
 ազդեցությունը: Ահա վասիկ այդ հայրենը.*

Մահալօֆս ի վար կուգի,
 Նայ տեսա չոր զանգ մի պառկած.
 Ոտօքս քաբայ տըվի,
 Նա երեսս ի վեր ծիծաղեց,
 Դարձաւ պատասխան երեստ
 — Ի՞նչ կանես կտրին շփացած:

*Ոչ վճռաբար հաստատել և ոչ էլ հերքել կարելի է, իհարկե,
 նման տեսակետը: Մի բան միայն նկատելի է, որ 11—12-րդ,
 ինչպէս և հետագա դարերում մեղնում այնքան մեծ սեր ու հե-
 տաբրբրություն չի նկատվել պարսից (և ընդհանրապես մահ-*

մեղական) գրականության հանդեպ, որքան, ասենք, Վրաստանում, չխոսելով այլևս Ադրբեջանի մասին: «Շահնամեն» մեղ-նում տարածված լինելը մենք հաղվադյուտ և, հենց այդ իմաս-տով էլ, բացառիկ հետաքրքրական փաստ ենք դիտել: Բանն այն է, որ հայ գրականությունը պարսկականին քովնտի, բայց նրանից անկախ և ինքնուրույն ճանապարհ է անցել, թեև մի ինչ-որ նմանութուն ու աղերս նկատվում է անշուշտ վերո-հիշյալ մեր տաղերգուների ստեղծագործության և պարսից գրականության միջև:

Վերջ ի վերջո նաղաշյան նշանավոր՝

Երազ էր սուտ, եղբայրք, աշխարհիս բաներն ի լման,
Ո՛ւր են քաղաութք, իշխանք, պարոնայք և սուլթան ու
խան,

Շինեցին բերդ ու փաղափ, դարպասն ի շատացան,
Յետոյ գէտ անտէր քողին, ու մտան ի հող և ի գնդան՝,

տողերը կերտված են խայամյան կիր ու շաղախով: Ավելի ճիշտ, ոչ թե խայամյան, այլ այն կրով ու շաղախով, որի «տեր և տնօրեն» է ճանաչվում Խայամը:

Սրանից ավելի քիչ բան կարելի է ասել պարսիկ և առհա-սարակ մահմեդական այլ բանաստեղծներից եկող աղբեցու-թյունների մասին:

Այն ժամանակ, երբ 11—12-րդ դարերում վրացե-րեն են թարգմանվում պարսկա-թաջիկական գրակա-նության նշանավոր կոթողները՝ Ֆիրդուսիի «Շահնամեն», Ֆ. Ղորղանիի «Վիս և Բամին» («Վիսուամիանի»), Նիզամիի, «Լևյի և Մեջնուն» («Լեյլեմեջնունիանի»), «Յոթ դեղեցկուհի» («Բարամգուրիանի»), «Խոսրով և Շիրինը», «Իսկանդար նա-մեն» և այլն, հայ ընթերցողը բոլորովին անմասն է մնում մահ-մեղական պոեզիային մայրենի լեզվով ծանոթանալու հնարա-վորությունից: Ավելին, պարզվում է, որ կան նաև իրենց պարս-կական բնագրերը կորցրած վրացական թարգմանություններ էլ: Օրինակ, Սելվան Սախիբկիրանի արկածների մասին պատմող վրացական «Սելվանիանի» ժողովածուն, հավանա-

1 «Մ. Նաղաշ և յուր տաղերը», Վաղարշապատ, 1828, էջ 3:

բար, Կ. Ի. Չաչկինի՝ («Արևելյան գրադարանում») հայտնաբերած պարսկական «Սևինևրիանամե»-ի (17-րդ դար) թարգմանությունն է, որի հետքը դեռևս գտնված չէ պարսկա-թաթիկական գրականության մեջ: Նույնը կարելի է ասել նաև «Թադալորների գանձարան» կոչված ժողովածուի մասին¹:

Եթե Կոստանդին Երզնկացու ժամանակ «Շահնամեն» մեղնում բավական տարածված և նույնիսկ սիրված է եղել, հապա միայն պարսկերեն, որը, ըստ երևույթին, ժողովրդին հասկանալի ու մատչելի է եղել այն ժամանակ: Այսպիսի հարցադրումն անշուշտ չի բացառում ազգեցությունների հնարավորությունն ընդհանրապես ինչպես ավելի վաղ անցյալում հունաստորական, այնպես էլ միջին դարերում մահմեդական պոեզիան (մասնավորապես պարսկական), ասացիներ, ինչ-որ շափով ազդել է անշուշտ հայ գրականության վրա², բայց դա բուլորովին էլ այն ազգեցությունը չէ, ինչի մասին խոսք է եղել մինչև օրս: Մի կողմ թողնելով ամենակարևորը՝ հայ գրականության գաղափարական-գեղարվեստական ինքնուրույնությունը պարսկա-արաբականից, զուտ ձևական, այսինքն՝ տաղաչափական իմաստով էլ հայկական պոեզիան չի կոթնել նրա վրա: Հայտնի է, որ Շնորհալուց ու Ֆրիկից հետո հայ տաղեր-

¹ Այս մասին ավելի ընդարձակ տե՛ս А. А. Гвахария. Значение грузинских переводов персидских памятников для освещения некоторых вопросов персидско-таджикской ли-ры, Тбилиси, 1960:

² Մանավանդ պակաս չի եղել հայերի հետաքրքրությունը պարսկական գիտության ու մշակույթի հանդեպ: Հայտնի է, որ դեռ 11-րդ դարում պարսկերենից հայերեն է թարգմանվել Արու-Բաբր Մոհամեդ իրն Զարարիա Ռադիի (864—925) բժշկական մի աշխատությունը, իսկ 12-րդ դարում ոմն Ոճբի (Ոճիբի) տիեզերագիտական երկը՝ Մխիթար Անեցու ձևերով: Աշխարհահռչակ Իբն Սինայից օգտվել են (ինչպես խոստովանում են) հայ ազգի նշանավոր գիտնականներ բժիշկ Մխիթար Հերացին (12-րդ դար) և Ամիր-դովլաթ Ամասիացին (15-րդ դ.): Մատենադարանի հայկական ձեռագրերում (8076 և 2291) պահպանված «ի պարսիկ բառն թարգմանեցաւ» և «ի պարսից գտի և գրեցի» արտահայտությունը, ինչպես ճիշտ նկատում է Բ. Չուգասովյանը, կասկած չի թողնում, որ «ներառե՛ նուշերվան արբայի» նշանավոր ժողովածուն ևս, որ միջին դարերում խմբագրվել ու լրացվել է «զուտ քրիստոնեական բնույթի առանձին խրատներով», թարգմանված է պարսկերենից:

գունեքը բանեցնում են առավել կանոնիկ հանգեր, կայուն տուն և տողատման շատ ուրիշ ձևեր ևս: Եվ ի տարբերություն պարսկական (այդ թվում և վրացական) հանգի, հայկականն առավել բաղմաղան ու առավել ձկուն է: Այն դեպքում, երբ Ֆիրդուսու ու Նիզամու պոեմներն հորինված են բացառապես մի հանգով և Շոթա Ռուսթավելու «Վազրենավորը» միայն շաիրիով, մի Հովհաննես Երզնկացի բանեցրել է ամենատարբեր հանգեր՝ սկսած այդ նույն շաիրիից, որը փաստորեն ուրբայի մի տարատեսակն է (աաաա, բբբբ...) մինչև իսկական ուրբայի (աաբա, գգբգ, դդբդ...) ու մուրաբբա (աաաբ, գգգբ, դդգբ...): Եվ այդ դեռ բոլորը չէ: Երզնկացին մեծ վարպետությամբ բանեցնում է հայ գրականության մեջ մինչև այդ երեքհարյուրամյա կյանք ունեցող «պատասխանի» կոչված հնարքը, այն տարբերությամբ միայն, որ եթե «պատասխանին» (ժինջիրլամ), Նարեկացու մոտ ի հայտ է գալիս տների միջև, ապա Հ. Երզնկացու մոտ՝ տողերի: Առաջին տողի վերջին բառով սկսվում է հաջորդ տողը և այսպես անվերջ:

Նրազեմֆ հոգոյն նրազա ՎԱՅԵԼՈՒՉՍ,

ՎԱՅԵԼՈՒՉ ԲՆՆԻԻ գաբաշուքեանն ԱՍԵՄՔ,

ԱՍԵՄՔ քգրբգալ հագոյն ի վերայ ջուրց ԳՈԼՈՎ,

ԳՈԼՈՎ ներգործեալ գաբաբաժոցրս ՀԻԻԹ՝:

Հովհաննեսից հետո եկող Կոստանդինի համար է ասվում, թե մեծապես ազդվել է պարսկական տաղաչափությունից: Այն դեպքում, երբ Հովհաննեսը Կոստանդինից առաջ արդեն ստեղծագործել է թե մուրաբբա (աաաբ) և թե ուրբայի (աաբա) կոչված ձևով, Ա. Պոտուրյանը գրում է. «Պարսկական տաղաչափության ուրիշ հետք մը ևս կնշմարենք Կ. Երզնկացու ԺԶ քերթվածին մեջ, այն է՝ մեկ տան երրորդ տողի հանգի աղատությունը», բայց եթե ընդհանրապես ճիշտ է, որ ուրբային պարսկական ծագում ունի, և Երզնկացիները ներկա դեպքում թիրևս ընդօրինակել են պարսիկներին, ապա բնավ ճիշտ չէ Մ. Պոտուրյանի այն պնդումը, թե «գլխավոր ազդեցությունը

1 Բանաստեղծությունը միաժամանակ նաև ակրոստիքոս է, տե՛ս վերոհիշյալ մեջբերման մեջ՝ նվազ: Ա. Մալայան, Հ. Երզնկացի, Երևան, 1958, էջ 222:

որ ըրած է պարսից տաղաչափությունը Կ. Երզնկացուն վրա՝
այն է, որ տողին անդամները լրացնելու համար շատ անգամ
հաջորդ բառն մեկ կամ երկու ոտք կառնու և ընդհակառակն
անգամ մը երբ կը լրանա իր վերջին բառն ավելացած
ոտքերն հաջորդ անդամին կանցնէ. այս գործածությունը մեր
կրոնական բանաստեղծութեան մեջ շատ սահմանափակ է,
մինչդեռ ընդհանուր է պարսից տաղաչափութեան մեջ...»¹
Այսինքն՝ ճիշտ հակառակը Ս. Տիրոյանի՝ «Բաղմավեպի» մեջ
հայտնած կարծիքի² Ըստ Տիրոյանի հայկական ոտանավորն
ասորականից տարբերվում է նրանով, որ կարող է չափական
խոսքի մեջ բառի մեկ մասը նախորդ, իսկ մյուս մասը հա-
ջորդ անդամին կցել: Այսինքն՝ հայերենին (իբր) բնորոշ
միևնույն հատկութիւնը մի դեպքում դիտվում է որպէս տար-
բերութիւն ասորականից, իսկ մյուս դեպքում համարվում
է փոխառութիւն՝ պարսկականից:

Բառակիսումը, որ հատուկ է պարսկա-արաբական քվան-
տիտիվ տաղաչափութեան (արուդին), հասկանալի է, չէր կա-
րող նույնութեամբ փոխանցվել սիլլաբո-տոնիկական հայ-
կական տաղաչափութեանը, և եթէ Մ. Պոտուրյանն իր տեսա-
կետն առաջ տանելու համար Կոստանդին Երզնկացու փո-
խարեն, դիմում է Ղունկիանոս երգչին (18-րդ դար), կնշանակե
արգո մխիթարյանը Կոստանդին Երզնկացու մոտ չի գտել
իր միտքն հաստատող որեէ օրինակ:

Միջնադարյան հայ տաղերգուները բանեցրել են այդ շըր-
ջանում համընդհանուր ճանաչում գտած պոետական հնար-
ներ: 14—15-րդ դարերի համաշխարհային պոեզիան ըստ այդմ
էլ աչքի է ընկնում հանդի որոշ միօրինակութեամբ, թեև չենք
կարծում, որ տարբերութիւնների մեջ էլ այդ շրջանի հայկա-
կան պոեզիայի հանդավորման սխտեմն ավելի մոտ ու հա-
րազատ լինի Արեւելքին, քան Արեւմուտքին: Համեմայնդեալ,
հանգը միջնադարյան հայ տաղերգութեան մեջ որքան հիշեց-
նում, նույնքան էլ, եթէ ոչ ավելին, զանազանվում է պարս-

1 Մ. Պոտուրյան, Կ. Երզնկացի ԺԴ դարու ժողովրդական բանաստեղծ,
Վենետիկ, 1905, էջ 18:

2 Տե՛ս ներկա աշխատութեան էջ 169:

կա-տարաբաւականից: Այդ բանը դժուար չէ ցույց տալ անգամ մեր տաղերգուներից ալնպիսի մեկի մոտ, ինչպիսին Կոստանդին Երզնկացին է, որն հաւանաբար ավելի մոտ շփման ու առնչութիւնների մեջ է եղել պարսից մշակույթի ու գրականութեան հետ, քան որեւէ մեկն իր նախորդներից ու ժամանակակիցներից:

Մեր տաղերգուներից և ոչ մեկը, համենայնդեպս, (Կոստանդին Երզնկացուց բացի) նույնութեամբ չի որդեգրել պարսկական հանգը: Եվ եթե չլիներ էլ «Բանք յագաղս»-ի ծանոթագրութիւնը, թե նա «Շահնամին» է ընդօրինակում, բավական պիտի լիներ այդ ոտանավորում օգտագործւած մասնավին, որ մենք համոզւելինք դրանում: Բայց ինչպես մեր ողջ տաղերգութեան, այնպես էլ հենց իր՝ Կոստանդին Երզնկացու ստեղծագործութեան մեջ այդ ոտանավորը մեն-միակ բացառութիւնը եղաւ¹: Երզնկացու հանգը թեև նման, բայց բոլորովին նույնը չէ պարսկականի հետ, եթե ընդունելու էլ լինենք պարսկական ռութայի (աաբա) և մուրաբայի (աաաբ) ընդօրինակութիւնը² ոչ միայն Կոստանդինի, այլև անգամ Ֆրիկի, Հովհաննես Երզնկացու կամ Թլկուրանցու ստեղծագործութեան մեջ: Այլ կերպ ասած՝ եթե պարսկա-արաբական ռութային ունի միայն աաբա, գգգգ և մուրաբան՝ աաաբ, գգգգ... հանգը, չճանաչելով որեւէ շեղում, ապա մեղնում տաղաչափական այդ նույն ձևերը բաղմամբով տարատեսակներ են առաջ բերել: Այսպես, եթե Հովհ. Երզնկացու քառյակները հորինւած են մեղ ծանոթ մուրաբայի (աաաա, բբբբ...) հանգով, ապա «Երկունս ի մէկ տեղ բերած» տաղը հորինւած է համատարած միահանգով, իսկ «Յակոբ, դարթիր ի քնոյ մեղաց»-ը՝ մուրաբայով: Կան նաև բոլորովին անհանգ կամ խառն հանգավոր տաղեր ևս («Այսօր ձայնն հալրական», «Նըւագեմը հոգոյն...», «Մեր տէրն ի դրախտն Լրեկ» և այլն: Պակաս բաղմաւորն չեն Կոստանդին Երզնկացու հան-

¹ Հետազայում Մխիթարյան բանաստեղծները ևս որդեգրեցին մասնավին (տե՛ս Կոմիտաս քահանա, Մ. Զախչախյան, Հ. Ինճիճյան, Ե. Թովմաճյան, Ա. Բաղրատունի և այլք):

² Ռութայի և մուրաբայի մոտավոր հանգով են հորինւած Կոստանդին

ղերը: Սովորական ռուբայիի ու մուրաբբայի կողքին համատարած միահանգ («Զարթիք ի յերազուտ»), խառն մուրաբբայի (ազգբ, գդեբ, զեբբ...) կողքին միահանգի ու մուրաբբայի խառնուրդ («Ահա եղև պայծառ դարուն»), ինչպես նաև միահանգի, ռուբայի ու շաիրիի¹ խառնուրդ («Հողի՛, աչերուս իմ լոյս») և այլն: Խեչառեցիին ունի համատարած կամ խառն միահանգ («Յայս ահագին աուրս», «Ի դնալն վարդին») և մեծ թվով զասիդով գրված տաղեր՝ դարձյալ առանց արքայական բեյթի համահանգություն: Ֆրիկը գրում էր սովորաբար միահանգով և զասիդով, վերջինիս երբեմն զուգակցելով մասնավորի տարրեր² և այլն:

Այսպիսով, հայ տաղերգության մեջ տեղ գտած զասիդի, գաղելի (զաղելի), մասնավորի, ռուբայիի ու մուրաբբայի հանդերձն ակնհայտորեն պանաղանվում են պարսկա-արաբական նուշանաման հանգերից՝ ձևոր բերելով, թերևս, ինքնուրույն տաղաչափական միավորի արժեք: Այն նմանությունը, որ բնկած է մեր և մահմեդական պոեզիայի միջև (հանգի ասպարեզում), սընչով ավելին չէ այն քնդհանրությունից, որ առկա է այդ շրջանի համաշխարհային պոեզիայում: Համեմատյանը՝ 11—12-րդ դարերից մինչև 17—18-րդ դարերը եվրոպական գրականության մեջ իշխել է մասնավոր կոչված հանգը: Մասնավորով են գրված ֆրանսիական, գերմանական, անգլիական միջնադարյան համարյա բոլոր աբս-պոետներն ու սիրավեպերը: Բայց ո՞վ այլևս և ինչպե՞ս կարող է հաստատել, թե ասենք 18-րդ դարի անգլիական բանաստեղծ Ամբրոս Ֆիլիպսը (Ambrose Philips), որ գրում էր գեռևս մասնավորով, ավելի ճիշտ մի հանգով, որ նման է կամ հիշեցնում է մասնավորին (և կամ նրա այն նախորդները, սրունցից ինքն այդ

Երզնկացու «Մեծ գոհութիւն», «Ահա զիշերս էանց», «Այսօր եղայ», «Հանց զեղեցիկ» և այլ տաղեր:

1 Շաիրին հավանաբար ռուբայի մի տարատեսակն է:

2 «Տեսեր, թե քանի՞ մարդ աշխարհէս...» (Ֆրիկ, Բանաստեղծություններ, Երևան, 1941, էջ 174—175):

հանգը ժառանգություն ստացավ), զրել են ոչ թե հայրենի, այլ փոխառյալ հանգերով: Իսկ թե ավելի վաղ անցյալում (ասենք, օրինակ, 11—12-րդ դարերում) նման բան կարո՞ղ էր տեղի ունենալ, թե՞ ոչ՝ տեսանք իր ժամանակին: Մնում է ավելացնել, որ ինչպես հվրոպական, այնպես էլ հայ գրականության մեջ հանգավորման այդ սխառմը երբեք էլ չի դիտվել որպես օտար պատվաստ՝ օտար շհամարելով նույնիսկ նրանում առկա տկ՜հայտ փոխառյալը: Եվ այսպես, դարեր ի վեր արմատականվել է հանգը համամարդկային պոեզիայում՝ ընդհանրանալով իր դրսևորումների մեջ և տարածվելով Արաբիայից մինչև Իսպանիա, Անգլիայից մինչև Յակուտիա:

* * *

Ձևական մի այլ տարբերություն ևս նկատելի է մեր և Արևելքի, մասնավորապես պարսկա-արաբական ոտանավորի միջև: Այն դեպքում, երբ աբեղելան ոտանավորը գեղարվեստական այս կամ այն ժանրի համապատասխան տների և նույնիսկ տողերի որոշ կայուն քանակ է ենթադրում, հայկական ոտանավորը, բացառությամբ աշուղականի, որ անստեղ լիովին հետևում է պարսկա-արաբականին, ազատ է ծավալի բնորոշյան մեջ: Կա սակայն մի որոշ հետավոր ընդհանրություն միայն: Ինչպես պարսկա-արաբական պոեզիայում, մեղնում էլ, օրինակ, համեմատաբար ծավալուն շափածո երկերը, որպես կանոն, հորինված են մասնավորով¹ (աա, բբ, գգ...), գազելները ևս թե՞ տաղաշափական և թե՞ թեմատիկ առումով շատ բանով հիշեցնում են պարսկա-արաբականը: Այս իմաստով ուշադրավ մի օրինաշափություն է նկատվում: Եթե անցյալի, դոնե (7—12-րդ դարերի) հայ կլասիկ պոեզիայում հաղիվ նշմարելի է Արևելքի պոետական ձևերի ազդեցությունը, մի կողմ թողնելով դեռևս միջնադարյան հայ տաղերգուներին, որոնց ստեղծագործության վրա պարսկա-արաբական պոեզիան յուրօրինակ կնիք է դրել, ապա հետագա դարերում, երբ

¹ Մավալուն երկերի մասնավորով գրելու գաղտնիքն այդ հանդի ընձեռած լայն հնարավորությունների մեջ է: Մասնավորի բնյթը հարափոփոխ հանդունի (աա, բբ, գգ, դդ...):

քաղաքական հանգամանքների բերումով երբեմնի պարսկա-
աբաբականի փոխարեն առպարեղն պարսկա-թրքական
մենաշնորհին է անցնում, հայ կլասիկ պոեզիան դանդաղ,
բայց վերջնորհն ձերբաղատվում է Արեւելքի պոեզիայի արդեն
ավանդական դառած ազդեցությունից, իսկ աշուղական
պոեզիան, ընդհակառակը, փարում է տիրողներին հաճելի և
նրանց գեղարվեստական ճաշակը բավարարող պոետական
ձևերին: Այնուհետև. եթե Մագիստրոսի և Շնորհալու որդե-
գրած ոտանավորի միայն ձևն էր փոխառւալ, իսկ նրանց նա-
խորդի՝ Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության վրա ձևական
այդ ազդեցությունն էլ չկար, ապա միջնադարյան հայ տա-
ղերգուները ոչ էլ այնքան բացարձակ ձևական փոխառու-
թյունների հետ մի ինչ-որ չափով կրում են նաև դադափարա-
կան ազդեցություն: Առավել այդ վերաբերում է աշուղներին:
Ուղղագծորեն շարելով հայ տաղերգությունից¹, աշուղական
պոեզիան, սակայն, շփման շատ եզրեր ունի նրա հետ:
Արդյո՞ք դա միևնույն արաբա-պարսկա-թուրքական աղբյու-
րից եկող ազդեցության հետևանք չէ, որ հասկանալի պատ-
ճառով չէր կարող հուժկու տաղանդի և անհատականության
տեղ մեր տաղերգուների ստեղծագործության մեջ ավելի վառ
դրսեւորվել, քան աշխատավորական դանդաղածների՝ ծոցից
դուրս կլած աշուղների, որոնց համար ստեղծագործելը նախ
և առաջ ասպրուտ հայթայթելու միջոց է եղել՝ մանավանդ օ-
տար տիրապետության պայմաններում:

Միջնադարյան հայ տաղերգուները բոլորն էլ բարձրաստի-
ճան հոգեւորականներ էին:

Ամենաընդհանուր համամարդկային դադափարների մեջ
անգամ նրանք երբեմն ազգային շեշտվածության հանգամանք
էին դնում, իսկ Արեւելքի հետ ունեցած դադափարական
առնչությունների մեջ՝ քաղաքական միտվածություն հանդես
բերելու ձգտում: Արեւելքի պոետական որոշ ձևերի փոխառու-
թյունը, որպես կանոն, չի հանգեցրել ո՛չ դադափարական
ներթափանցումների և ո՛չ էլ գեղարվեստական հնարների
ընդօրինակության: Բայց այդ ոչ միշտ և ոչ բացարձակորեն:

¹ Մենք դեռ այդ կտեսները:

Ուշ շրջանում արդեն¹, հասարակական-քաղաքական գործոն հանգամանքների թելադրանքով, լեզվա- ոճական հնարների մի որոշ հոսք է տեղի ունենում մեր լեզվի մեջ, այնտեղից էլ գեպի գրականություն, և երբ մի պահ կողք կողքի հս դնում, ասենք, Ֆրիկի ու Մկրտիչ Նաղաշի տաղերը, չխոսելով այլևս Գրիգոր Աղթամարցու և մանավանդ Նաղաշ Հովնաթանի ու Սայաթ- Նովայի մասին, անմիջապես աչքի է դարձնում այդ վերջինների երկերում տեղ գտած օտար բառերի ու ոճերի առատությունը:

Ուր Ֆրիկի զուտ հայկական անխառն՝

Աններելի հուր վառեցի անհոգ զաշխարհս ի շուռ կու գամ,
Վախեմ քէ յայն օրն ատենին ես բարեխօս զոք չունենամ:
Վասն իմ բազում մեղք ու շարին զօր ու զգիշերն կու հոգամ.
Յանէն անեղ դատաատանին քան սեպեալ ամպ կուցօղամ:
Յորժամ հիշեմ զինչ գործեցի, տարակուսեմ և երերամ,
Երբ զահաւոր դատողն յիշեմ, ես յայն յանէն քան զուռ
դողամ և այլն,

և ուր Նաղաշի՝

Վարդն ի բլրուլն ասաց. ինչ սիասաք է,
Որ ալամս բոլոր քո դէմ հասարաք է.
Երկիրս ամէն ի քո կրակն ինկեր է,
Շատոց սիրտն էս լալեր, որ ասելոյ չէ:
Բլրուլն ի վարդն ասաց. դու չես հողածին,
Դու ես բահրի նիտար լաքիֆ ու նարին,
Է՛ շահ սալվի աւան նազուք ու շիրին,
Թող դու անփութ մնաս քան զնշտաբենին²:

կամ մի Հազար Աբաստաղու (17-րդ դար)³՝

Երեսդ է պայծառ՝ նակատդ է գէտ սաք,
Ակոստ մարգարիտ, շրթունքդ է շարբաք,
Տուր պագ մ'երեսէդ, գեմ չէ դիյամաք,
Թե չէ կու մեռնիմ, կու մնամ հասարաք³:

¹ Խոսքն հատկապես 15—17-րդ դարերի մասին է:

² Մ. Մկրտչան, XIII—XVIII դարերի հայ աշխարհիկ գրականություն, Երևան, 1938, էջ 75:

³ Նույն տեղում, էջ 171:

Զխոսելով այլև նաղաշ Հովնաթանի՝
Նախշուն երես բոլոր սուրաք,
Մնացել եմ հայրան ու մար,
Ընամ արա, հեյ բեմուրվար,
Քանի քառէքար տաս ինձի,

ու Սայաթ-Նովայի մասին.

Յիս մէ դարիք բուբուլի պես, դուն օսկե դափազի նման,
Էրեսքս դի ուսիտ տակըն՝ անց կաց փիանդազի նըման.
Յա՛ր, բիզ հիտ խոսիլ իմ ուզում՝ Շանի իլքիմազի նման,
Սչալիք սուրաքի տեւ իս՝ ունգրտ է գուգազի նըման:

Միաւ կէիննր պնդել, թե բառերի ու արտահայտություն-
ների այդ օտար շերտը մեր լեզվին է անցել ու միջնադարում:
Համաճար ալիւի վաղ անցյալում նույնպէս տեղի են ու-
նեցել փոխառություններ, բայց ժողովուրդների հետ ունեցած
ոչ այնքան սերտ կապի հետեանքով, այդ շրջանի մեր գրա-
կան լեզուն այնպէս չի արտացոլել ժողովրդական լեզվի իրա-
կան պատկերը, ինչպէս հետագայում: Մինչդեռ հայ տաղեր-
գունները գնալով էլ ալիւի ժողովրդականացել են՝ այլևս նա-
խորդ շրջանի բանաստեղծներին հատուկ հոգացողություն
հանդէս չբերելով գոնե լեզվի մաքրության խնդիրներում:
«Զափածո աշխարհիկ խոսքը, որ ալիւի մեծ շփում ունի ժո-
ղովրդական ղանգվածների հետ, արդեն 12—13-րդ դարերից
սկսում է հեռանալ գրաբարից, և մեր տաղերգուների լեզվի
մեջ մուտք են գործում ժողովրդական խոսակցական լեզվի
տարրերն ու ոճերը»¹: Եւ ժողովրդական խոսակցական լեզվի
այդ տարրերի հետ միասին օտար արտահայտություններն
ու պատկերները ևս կենդանի խոսակցական լեզվից են մուծ-
վում գրականի մեջ, և ոչ թե իրենք բանաստեղծներն են, որ
այն փոխ են առնում օտար լեզուներից: Այդ նույն բանը կարե-
լի է ասել նաև տաղերգուների մոտ եղած ամբողջապէս պարս-
կերեն տողերի ու արեւելյան որոշ թեաւոր արտահայտություն-

1 Բ. Չուգասցյան, Հայ-իրանական գրական առնչություններ, էջ 131

ների մասին, որոնք հավասարապես օգտագործվել և քաղաքացիություն են ձեռք բերել Մերձավոր Արևելքի ոչ միայն մահմեդական, այլև բրիտանյա ժողովուրդների գրականություն մեջ:

Չհամաձայնելով Կ. Կոստանյանին, թե Գ. Աղթամարցու ստեղծագործության մեջ «ամբողջական պարսկերեն տողերի» առկայությունը արևելյան մի երգի փոխադրություն է, Բ. Չուգասովյանը միջնագրային հայ տաղերգուի ստեղծագործության «ըստ ամենայնի» քննության, օտար բառապաշարի ու տողերի վերածնման, թարգմանությունների ու ղուգահեռ համեմատությունների միջոցով՝ այն ճիշտ հղրակացության է հանգում, որ Գ. Աղթամարցու «... տաղերը ինքնուրույնության կնիք են կրում և միանգամայն համահնչուն են նրա ողջ ըստեղծագործությանը»¹: Կնշանակե մեր մյուս տաղերգուների նման Գ. Աղթամարցու լեզվի մեջ հղած օտար շերտն էլ հետեանք է ոչ թե պարսկա-արաբական գրականության, այլ ժողովրդի խոսակցական լեզվից կրած ազդեցությունների, չբացառելով հարկավ օտար ազդեցության հնարավորությունը նաև գրական ճանապարհով:

Ուրեմն՝ հայ տաղերգուն էլ, ստեղծագործել է նախ հայերեն և ապա միայն արևելյան, մասնավորապես պարսկա-արաբական գրականության ազդեցությամբ: Այլ խոսքով՝ թեմատիկ-գաղափարական առումով Արևելքի պոեզիան հազիվ թե որևէ վճռական ներգործություն ունենար հայկականի վերաբերյալ: Իսկ ինչ վերաբերում է ձևական ազդեցությանը, ապա այստեղ էլ ամեն բան օտարների օգտին չի խոսում: Պարսկա-արաբական, իսկ հետագայում նաև թուրքական պոեզիայի հետ ունեցած առնչությունների կծիկում հայկականը միշտ էլ պահպանել է իր հատուկ, ազգային ինքնաշեշտը, ակնհայտ նմանությունների մեջ անգամ հանդես բերելով ինքնուրույնության որոշակի միտում:

¹ Նույն տեղում, էջ 136:



Ոչ միայն պոետական կառուցվածքով ու տաղաչափորեն, այլև անդամ իր ուրույն դաղափարախոսությունամբ միջնադարյան հայ տաղերգությունն ամենասերտ կապի մեջ է աշուղական պոեզիայի հետ: Տաղերգուները հայ կլասիկ և աշուղական պոեզիայի միջև հենց այն կետում են գտնվում, ուր իրար գալով բախվել են օտար ազդեցության սրերը: Եվ որքան թույլ ու տկար է եղել հայրենին, նույնքան էլ խորն է եղել օտար ազդեցությունը մեզ վրա:

Այո՞, հայ կլասիկ պոեզիայի համեմատությամբ, աշուղական երգն ավելի է ենթարկվել օտար պոեզիայի ձևական ազդեցությանը: Այդ է պատճառը, որ միջնադարյան մեր պոեզիան դաղափարապես այնքան հեռու Արևելքից, ձևով բավական մոտ է նրան: Ընդ որում՝ դաղափարական հաղիվ նկատելի աղերսի դեպքում էլ մենք գործ ունենք ոչ թե ընդօրինակման, այլ մտածողության նույն եղանակի կամ հասարակական կեցության օբյեկտիվ օրինաչափություններից բխող համընդհանրության հետ: Հենց այդ իմաստով ճիշտ է, որ Արևելքն իր բարոյա-խրատական ու բարոյա-էթիկական նորմերի ընդհանուր աշխարհն ունի, ուր այլևս չի կարող խոսք լինել որևէ կոնկրետ ժողովրդի ազգային մեկնաշնորհի մասին:

Քանի հասնիս ի մեծուրիւն՝
 Խոնարհ կացիւ մարդկան ու ցած,
 Որչափ լինիս դու իմաստուն՝
 Շատ մի՛ խոսիլ մէջ անգիտաց.
 Աղբատին մի՛ բարկանալ,
 Ու չըղատէ րսեզ Աստուած,
 Քո քնգերին հոր մի՛ վորել,
 Թե չէ այն քեզ կայ պատրաստած¹:

Այս տողերը պատկանում են Կոստանդին Երզնկացու գրչին, բայց բնավ բացառված չէ, որ նման տողեր լինեն նաև հարևան ժողովուրդների պոեզիայում:

¹ Կ. Երզնկացի, Տաղեր, էջ 205:

Աշուղական պոեզիայի առնչությունները տաղերգության հետ երբեմն նրանց շփոթություն պատճառ է եղել՝ հակառակ այն տարբերությունների, որ կա նրանց միջև,— տարբերություններ, որոնք մի կողմից աշուղականի համեմատությամբ տաղերգուների ստեղծագործության գեղարվեստական բարձր մակարդակի, իսկ մյուս կողմից աշուղական պոեզիայի՝ ժողովրդական, իսկ տաղերգուների՝ գրավոր պոեզիայի ավանդներին հավատարիմ մնալու մեջ է։ Այլ կերպ ասած՝ եթե տաղերգուները հայ կլասիկ պոեզիայի օրինական ժառանգներն էին, որ ներկայացնում էին մեր հին գրականության եթե ոչ բարձր, գոնե նոր աստիճանը, ապա աշուղներն այդ գրականության ուղեկիցներն էին՝ սերելով ժողովրդի ներքնախավից և շունենալով իրենց նախորդը անցյալի հայ գրականության մեջ։ Այս իմաստով է, որ ասում ենք, թե գոսանները (հասկանալի է՝ նաև մտրուպները) չգառան աշուղների նախորդները։ Աշուղների երեան գալը, ճիշտ է, մի ինչ-որ չափով պայմանավորվեց ինչպես Արևելքի պոեզիայի, այնպես էլ միջնադարյան մեր տաղերգուների ստեղծագործության հետ, բայց բոլոր դեպքերում աշուղներն իրենք նոր երևույթ էին, իսկ նրանց գոյությունը համընդհանուր մի փաստ Մերձավոր Արևելքի բոլոր երկրներում։

Մենք որոշ չափով խոսեցինք տաղերգուների և աշուղների ստեղծագործության առնչությունների մասին։ Ավելացնենք երկու խոսք ևս։

Ամենաակնառու ընդհանրությունը տաղերգուների և աշուղների ստեղծագործության միջև դա արևելյան տաղաչափական ձևերի երկուստեք կիրառությունն է։ Տաղերգուների նման, աշուղներն էլ հորինում են խիստ կանոնացված հանգերով, պոետական այս կամ այն ձևին համապատասխան կայուն տողաքանակով, տնաստման նույն սկզբունքներով և այլն։ Տաղերգուների նման աշուղներն էլ իրենց բանքերը վերնագրում են տաղի վերջին կամ վերջընթեր տան մեջ, հայտնում իրենց անունը՝ չմոռանալով կցել սովորաբար նվաստացուցիչ որևէ ածական, ինչպես տաղերգուներն ունեին՝ խե, խուլ, ծուռ,

տրուպ և այլն: Սրանք էլ, ինչպես տաղերգուները, հորինում են մեծ մասամբ բարոյա-խրատական, խոհա-փիլիսոփայական, սիրային և ուսուցողական բնույթի տաղեր՝ ժողովրդական խոսքին բնորոշ կենդանի արտահայտություններով: Անհավանական չէ մտածել, որ տաղերգուները եղել են նաև հրգիշ-երգահաններ և թերևս երկու նպատակով էլ հորինել իրենց տաղերը: Այս պարագան ևս կարող էր մի որոշ դեր խաղալ աշուղներին տաղերգուների հետ շփոթելու: Եվ մի՞թե հենց «տաղերգուներ», որ բառացի տաղ երգող է նշանակում, այդ բանի ապացույց չէ:

Բանասեր էմ. Պիվադյանը Հովհաննես Թլկուրանցու մասին գրած ուսումնասիրության մեջ ասում է, թե նա (Հովհաննես Թլկուրանցին) ոչ թե աշուղ կամ գուսան, այլ «հրգիշ-երգող» է եղել, մի ինչ-որ՝ իրեն միայն հայտնի տարբերություն տեսնելով այժմ սովորական դարձած՝ հրգիշ, գուսան, աշուղ, տաղերգու բառերի միջև: «Կարծիք է հայտնվել նաև, — գրում է է. Պիվադյանը, — թե Թլկուրանցին եղել է աշուղ¹: Մեր կարծիքով, Թլկուրանցին չի եղել ոչ աշուղ և ոչ էլ գուսան: Աշուղական արվեստը, աշուղությունը մեզ մոտ սկիզբ է առնում 16—17-րդ դարում միայն, իսկ գրանից առաջ եղած հրգիշները աշուղներ չեն իրենց ստեղծագործական հատկանիշներով, իսկ գուսանները եղել են, ինչպես միանգամայն ճիշտ նկատում է Մ. Աբեղյանը, «ժողովի», խնջույքի բանաստեղծները, հրգում էին «առանձնապես գինարբություն և սիրո հեշտանք», որպիսիք չի հրգում Թլկուրանցին: Ընդհակառակը՝ նա իրեն սահմանադատում է գուսաններից... Մեր բանաստեղծը եղել է հրգիշ-երգող, որ նշանակում է բանաստեղծ-երաժիշտ, որպիսին էր Ն. Շնորհալին»²:

Երգիչ կամ երգող են բոլոր նրանք, ովքեր հրգել կարող են, այդ թվում և ինքը՝ Թլկուրանցին:

«Թլկուրանցին, — շարունակում է Պիվադյանը, — իր տաղերից մի քանիսի վերջում իրեն կոչում է ասող»: «Ասողին»

¹ Ակնարկում է Կ. Կոստանյանին:

² Է. Թլկուրանցի, Տաղեր, Երևան, 1960, էջ 31:

«ասացողի» իմաստ վերագրելով, է. Պիվադյանը կարծում է, թե իր բերած օրինակներում Թլկուրանցին «ասել» բառն օգտագործել է հենց այդ՝ «ասացող» իմաստով: Մինչդեռ Թլկուրանցուց բերած իր օրինակներում թվում է, թե այդ բառերն օգտագործված են իրենց սովորական, բառարանային իմաստով:

Ահավասիկ.

«Խե Յովհաննէս Թուրկուրանցի,
Զօրն ի բուն ընդ այլ ԿԱՍԵԱ...»:
«Թէ չէ՞ր մահուն օրն ու դժոխսն
Ու կամ սարսափ դատաստանին՝
Նայ այս աղէկ էր զինչ ԱՍԱՅ
Խե Հովհաննէս Թուրկուրանցին»:
«Յովհաննէս Թուրկուրանցի,
Զուր ԿԱՍԵԱ, գայլ ո՞ք խրատես...»:
«Խե Յովհաննէս Թուրկուրանցի,
Կարն և ողորմ ԱՍԱՅ գայս բան» :

(Ընդգծումները մերն են՝ Շ. Գ.):

Տաղերգուն, այսպիսով, կարող էր ոչ միայն բանաստեղծ, այլև կատարող, այսինքն՝ երգիչ, նվագածու, գուսան լինել: Դժվար է պնդել, թե գուսանները միայն խնջույքի երգիչներ են եղել, և ոչ էլ ճիշտ է, թե Թլկուրանցին աշուղ չէ այն պատճառով, որ նրա ժամանակ աշուղներ չկային: Ի՞նչ գիտենք, թե չկային: Լինելու դեպքում էլ՝ Թլկուրանցին չէր կարող աշուղ կոչվել նախ և առաջ իր ստեղծագործությունների բնույթի ու բովանդակության պատճառով, այն, ինչ է. Պիվադյանը համարում է «ստեղծագործության հատկանիշ»:

Որոշ բանասերների կարծիքով գուսաններն այս շրջանում օտար բաներով նաև մտրուպ էին կոչվում: Բայց այդ դեպքում ինչպե՞ս է, որ մտրուպի քաղաքացիական իրավունք ստանալուց բավական հետո էլ գուսանը գործածությունից դուրս չի ընկնում:

1 Հ. Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 31—32:

Չերքաս բնկնիս ի հետ զինոյն,
Կանուշանաս հետ հարիֆնուն,
Ձեն Բաղդաձայն զուսանուն
Զմիտոյ տանին հետ լկտանուն¹:

...Մտրուպն արաբերեն բառ է (մտրուպ — مطرب) և նշանա-
կում է երաժիշտ, երգիչ²։ Ակնհայտ է, ուրեմն, զուսանի և
մտրուպի իմաստային առնչությունը։ Լինելով «չնչին» և «ան-
նշան» մալրդիկ, զուսանները մշտական շփման մեջ էին ժո-
ղովրդի, հատկապես նրա ստորին խավերի հետ։ Նույնն էին
լինելու նաև մտրուպները³։

Մտրուպ դու սագէ զշաշքայն⁴
Որ մորեն խաղալ մոյտան,
Այ մորն ու բարակ և երկայն,
Քո տեսն ի լուսին նըման⁵:

Նույն Երզնկացին ունի նաև՝
Մտրուպ բլբուլնի շատ կան,
Խօսին ի սիրու շատ բան⁶:

«Խօսին⁷ ի սիրու շատ բան» արտահայտությունից երևում
է, որ մտրուպները միայն նվագածու վարպետներ չէին։ Գու-
սանների նման նրանք էլ երբեմն հանդես էին գալիս սիրա-
յին, խրատական երգերով, որով նրանց գործունեությունը
հասարակության աչքում մի տեսակ նույնանում էր, չնայելով,
որ մտրուպը և զուսանը բոլորովին էլ միևնույն ըմբռնումները
չեն։ Մի ժամանակ, անգամ, երբ զուսաններ կային⁸, մտրուպ

¹ Մատենադարանի ձեռագիր № 2676, էջ 210ա։

² Б. Миялер, Персидско-русский словарь, М., 1953;

³ Ժողովրդի բերանում մինչև օրս էլ պահպանված է այդ բառը՝ մթրր
կամ մրթր ձևով։

⁴ Չաշքայն-շաշտա-շեշտա (շեշտ, շեշ-վեշ) — վեշլարյա երաժշտական
գործիք։

⁵ Կ. Երզնկացի, Տաղեր, էջ 156։

⁶ Նույն տեղում, էջ 157։

⁷ «Խօսին»-ը կարելի է և բառացի չհասկանալ։

⁸ Խոսքը մեր հին զուսանների (զոզթան երգիչների) մասին է։

Հասկացողութիւնն իսկ չկար: Ուշ միջնադարում է միայն հանդիպում մտրուպ օտար բառը գուսանի կողքին, երբեմն էլ նրան համազոր նշանակութեամբ: Բայց ահա մի տաղի մեջ, որ Մ. Աբեղյանի կարծիքով պատկանում է Մարտիրոս Խաթասարեցու գրչին, հանդիպում ենք մտրուպ և գուսան բառերի համատեղ գործածութեան.

Ճերմակ, կարմիր գինին շատ է,

Մտրուպ գուսան յորդոր կասէ.

Յորժամ ամէն հագրապետէ,—

Աստուած գտունքս շէն պահէ!:

Յավոր, ոչ որ մինչև օրս ուշադրութիւն չի դարձրել այս ուշադրով փաստի վրա:

Մի՞թե պարզ չէ, որ և՛ ինքն մտրուպը և գուսանը ճիշտ միևնույն իմաստն արտահայտեին, Մարտիրոսն այդ բառերը քովընտի չէր գործածի: «Մտրուպ գուսան» արտահայտութիւնը սույն պարբերութեան մեջ նվագածու գուսան, վարպետ գուսան մոտավոր իմաստով է գործածւած: Այլ կերպ ասած՝ մտրուպն այստեղ որոշիչ է գուսանի համար և ոչ թե նրան համազոր կամ նրա փոխարեն գործածւած բառ, մանավանդ հայտնի է, որ «մտրուպի» երեւան գալուց հետո էլ «գուսանը» ոչ միայն գործածութիւնից դուրս չի ընկնում, այլև իր գոյութիւնը պահպանում է ընդհուպ մինչև «աշուղի» հաղթանակը: Դուսանը, ուրեմն, մեր նախնի ու ավանդական զոգթան երգիչն է, իսկ մտրուպը՝ պարզապէս սաղանդարը կամ արտիստը, որը ոչ միայն պարող² կամ նվագածու, այլև երգիչ-երգեցիկ կարող էր լինել, այսինքն՝ ուրիշի (և միայն ուրիշի) ըստեղծագործութիւնը վերարտադրող:

* * *

Ասացինք, որ չեն պահպանւել, հետեաքար մեղ չեն հասել

1 Մ. Աբեղյան, Հին գուսանական ժողովրդական երգեր, ՀՍՍՀ պետական համալսարանի գիտական տեղեկագիր, № 6, 1930, էջ 130:

2 Մինչև օրս էլ Պարսկաստանում կան մտրուպներ (մոթրոններ), տղամարդ կամ տղամարդու հաղուստով կին պարող-կաքավիչներ, որոնք հարսանիքի կամ այլ հանգեաների ժամանակ երգ ու պարով զրազեցնում, զվարճացնում են հասարակութեանը:

Գինին է մալր ամէն մեղաց.

Զոր ամենայն գիրք վկայէ,¹ և այլն:

Ղասիղի հանգից բացի, սա Թլկուրանցու այն քիչ թվով տա-
ղերից է, որ պահպանված է նաև արքայական բեյթի հանգա-
վորությունը (մի է, լսէ): Եվ բացի այդ, այս տաղն իր դաղու-
փարայնությամբ և արտահայտչաձևերով Արեւելքի պոեզիայի
հետ ամնշվելուց բացի խիստ մոտ է նաև աշուղական երգին:

Նա ապագա աշուղական (բարոյա-խրատական) երգերին
բնորոշ պատիարակչական-ուսուցողական երանգ ունի: Որո-
շակի երևում է, որ այն հորինված է ոչ միայն ընթերցվելու,
այլև երգվելու, արտասանվելու՝ մի խոսքով գեղարվեստորեն
կատարվելու համար: Հավանաբար արդեն Թլկուրանցու ժա-
մանակ ամենօրյա և ամենուրյա էր բանաստեղծի (տաղերգուի)
կապը ժողովրդի հետ: Տաղերգուն իր ունկնդիրն ուներ (երկըր-
պագուները): Ժողովրդական լսարանների գոյության վերա-
բերյալ տեղեկություններ կան ոչ միայն միջնադարյան հայ
մատենագրության, այլև հենց իբեհց՝ տաղերգուների մոտ:

...Խաչաձևում էին նաև թեմաները: Գինու և հարբեցողու-
թյան գեմ գրել են թե՛ Արեւելքի բանաստեղծները և թե՛ աշուղ-
ները², ընդ որում, գրել են ոչ էլ այնքան Թլկուրանցուց տար-
բեր: Այստեղ էլ նույն բարոյական քարոզն է ու խրատը, թե
գինին «մալր է ամեն մեղաց», որ գինին «շնության օգնա-
կան», «աղան ու չարիքը» շատացնող, առողջ մարդու հոգին ու
մարմինն ապականող թույն է: Եվ ինչպես Արեւելքի բանաս-
տեղծները, Թլկուրանցին էլ տաղն ավարտում է այդ կարգի եր-
գերին հատուկ ընդհանրացնող ու ամփոփող մի քառատողով:

1 Մ. Մկրչան, 13—18-րդ դդ. հայ աշխարհիկ գրականություն, էջ 92:

2 Դրանից չպիտք է եզրակացնել, թե Արեւմուտքի բանաստեղծներին բո-
ւորովին անծանոթ է այդ թեման:

Խե Յովնաննէս կարճաբան է,
Ով որ լքսէ, նալ շատ շահէ.
Ով զայս խրատիս համըն նաշէ,
Զարճալութիւնըն ժառանգէ!:

Տաղերգուների ստեղծագործութեան մեջ կա մի շերտ, ուրեմն, որը ոչ միայն տաղաչափորեն, այլև գաղափարապէս խիստ մօտ է թե՛ Արեւելքի կլասիկ և թե՛ աշուղական պոեզիային: Դա ընդհանուր առմամբ բարոյախրատական, խոհափիլիսոփայական և սիրային թեմատիկայի ոլորտն է՝ իր ուրույն արտահայտչաձևերով, որպիսին ենթադրում է ոճի, պատկերների, զգացմունքի և մանավանդ որոշ բառ ու բանի կիրառութեան պարտադիր նմուշանք: Այդ կարգի տաղերը զուրկ չեն սյուժետիկ որոշ հենքից (որով հեղինակն հեշտութեամբ իր միտքը տեղ է հասցնում), գեղջկական թեւալոր արտահայտութեաններից, առարկայական, երբեմն նույնիսկ պրոզայիկ պատկերներից, արեւելյան բառակապակցութեանների միալուսկրկնութեաններից: Սյուժետիկ պատումները դրանցում ոչ թե գործողութուն, այլ հեղինակի արտահայտած գաղափարների հստակում, պարզաբանում են ենթադրում, որով այդ կարգի տաղերը ուսուցողական որոշակի արժեք և դուրավ ընկալվելու հատկութեան են ձեռք բերում:

Պարոն Ամիր, միր սյաւծանաց եղբայր և սիրելի,
Զայս սակաւ բանս ի կարգի, որ վասըն ձեր շարագրեցի,
Աղէկ մըտիկ դիր ու նանչէ, ուժով է բանս և պիտանի.
Բայց յանգէտ մարդիքն ի մօտ՝ է անպիտան դառն և լեղի:

Թէ յանգէտ մարդիքն ի մօտ դու բան խօսիս գերդ գոսկի,
Նա չկարէ զինք գիտենալ, տրկար է միտքն որ ոչ տանի.
Թէ լընուս դու մարգարիտ յառչե իշու կամ խոզի,
Նա համաշի զամէնն ոչինչ, քե՛ բեր ինձ յերդ ու գարի:

Թէ հիւրնդին տաս կերակուր փաղցր ու անուշ՝ նրման
շաբրի,
Նա մաղձով սիրտն է ի լի, նորա բովի զանր ու լեղի.

1 Հ. Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 186:

Թէ վառես ջահրս հագար ու մոմեղէնս առջև կուրի,
Նորա քուի ամէնն ոչինչ զքեզ ալ զերդօ կոյր համարի՜,

և այլն:

Բանաստեղծը դիմում է պարոն Ամիրին, որ նա «աղևկ մտիկ» անի իր խոսքին, շնամանվի տկար մտքով այն մարդկանց, որոնք անկարող են իշու առջևի դարին ու հարդը ոսկուց ու մարգարիտից ջսկնել, ցանկանում է, որ նա իր խելքով և շնորհքով աւելատ ու անհամ մարդկանց համար համեմունք դառնա, նմանվի լուսնին, որ խոնարհաբար լույս է սփռում, երբ արեգակը ամպով է ծածկված, հուր դառնա, որ շարակամ իրեն դիմողներին այրի, իսկ եթե մեկը «սէր ունի սրտով» ու խոնարհ է հողի պէս՝

Դու զնուրբն ջուր զուգէ ի յիւր դիմաց ու հով Բամի:

Տաղի վերջում կրկին դիմելով պարոն Ամիրին, Երզնկացին (Իբրեւ վերոհիշյալի եղբակացություն) ավելացնում է.

Ով ունի իմաստութիւն, քող առ մարդիկ շատ չըխօսի.

Ով չունի սէր ընկերի, քող լեզուովքն մարդ չըղատի.

Ով չըկարէ սիրտ մի տըրտում ուրախ պահել, հա է՞ր գովի:

Հիրիկական հերոսի անձնավորման այս ձևը, որ խիստ սա-
կավ հանդիպող զրուկառն հնարանք է, ինչպես տեսանք, օգնում
է հեղինակին պարզաբանելու իր մտքերը և մանավանդ ասե-
լիքն առավել կենդանի ու աշխույժ դարձնելու: Արեւելքի աշու-
ղական պոեզիային բնորոշ մի ուրիշ առանձնահատկություն է
զգացմունքի հորդությունն ու նկարագրական բնութագրում-
ների բեկռացումը. «պարոն Ամիր մեր պարծանաց եղբայր»,
«Թէ լընուս դու մարգարիտ յառջև իշու կամ խոզի, նա համա-
րի զամէնն ոչինչ, թէ՛ բեր ինձ յերդ ու գարի», կամ «Թե
հիւանդին տաս կերակուր Բաղք ու անուշ՝ նրման շաքի, նա
մաղձով սիրտն է ի լի, նորա քուի զահր ու լեղի» և այլն:

Ասացինք, Արեւելքի պոեզիային բնորոշ է նաև որոշ վերամ-

բարձ բառերի ու բառ-կապակցութիւնների, մակդիրների ու
բնավոր արտահայտութիւնների օգտագործումը: Սրանք մի
առանձին երանդ ու երաժշտականութիւն են հաղորդում տա-
ղին՝ ստեղծելով նաև Արևելքի բնութիւնն ու բնաշխարհի պատ-
րանք.

...Մով ծով աչեր ու լուս քրեար,
Ունին է կեռեր քան ըզկամար.
Ճակատդ է լոյս և լոյս կուտայ,
Բոլոր լուսին, շամս ու դամար,
Վարսերդ ոսկի քելով քաշած,
Վերայ անձիդ իջեր հասար:
Երեսդ վառ է ծիրանի,
Վարդ, ունիւն ու եռնութար,
Մոցդ է քաղչայ վարդով ի լի,
Մարգարիտ ատամունիդ շարեշար...
Անձրդ քո եռի բուսեր չինար,
Կու եռնկտայ քան զու դալար,
Այդ անյատակ ծովուդ նման,
Որ զիս ի քեզ արիւ դարար:
Հանցեդ նետով զիս խոցեցիր,
Որ այլ չունիմ բժշկարար.
Է գեղեցիկ կերպիս սուրաք,
Որ է ստեղծած նաշիս ու նիզար:
Նշտարենի ծառ ես ծաղկեալ,
Պտուղ կուտաս մուշկ ու ամպար.
Բենեզ հագնիս ու ծիրանի,
Մըպերդ ամեն մարգարաշար¹:

Մով ծով աչքեր, կամար ունքեր, լուս ու լուս քրեար ճակատ,
բոլոր լուսին (ճակատ), շամս ու դամար (ճակատ)², ոսկիթել
վարս, ունիւն ու նռնութար երես, վարդով լի քաղչա (ծոցի
համար), շարեշար մարգարիտ ատամ, նիս բուսած չինար,
ուռի նման դալար իրան, նախշ ու նիզար, նշտարենի ծաղկած

1 Հ. Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 81:

2 Բնդ որում՝ «դամար» դարձյալ նշանակում է լուսին:

ծառ, պտղատու մուշկ ու ամպար, ծիրանի բեհեղ հագած ու
ողջ ծալքերը մարգարտաշար և այլն, և այլն: Եվ այս ամենը
մեկ ոտանավորի մեջ: Բայց արեւելցի ո՞ր բանաստեղծից է
օգտվել Թլկուրանցին և արդյո՞ք օգտվել է, թե ոչ, հայտնի չէ:
Կասկածից վեր է, սակայն, եթե ոչ Թլկուրանցու ստեղծա-
դործության, գոնե վերոհիշյալ տաղի արեւելյան ատաղձը, և
այդ ոչ այնքան արեւելյան բառ ու բանի օգտագործման, որքան
նկարագրության ձևի իմաստով: Հենց այդ, այսպես ասած,
արեւելյան գրելակերպն էլ ենթադրում է մտածողության,
արտահայտությունների և նույնիսկ բառերի ընտրության որո-
շակի սիստեմ, որով և հատկանշվում է տվյալ ստեղծագործու-
թյունը:

Հովհ. Երզնկացին միևնույն տաղի մեջ կողք-կողքի ունի
համարյա նույն միտքն արտահայտող երկու տարբեր արտա-
հայտություն: Մեր կարծիքով դրանցից մեկի համար չի կարելի
սյնդել, թե անպայման արեւելյան է.

Ի՞նչ յագգէ ես դու մեծ ու իշխան պատուով,
Կամ ունիս զանձ առատ ու տուն լի ոսկով.
Ու շունիս խելք ու միտք, աննսւր դու հոգով,
Անատուն ես անբան, կամ ոսկի դու կով¹:

Այստեղ թերևս ավելի արեւելյան երանգ ունեն՝ «պատվով
իշխան», «խելք ու միտք», «անբան անասուն» արտահայտու-
թյունները, մնացյալները և մանավանդ «կամ ոսկի դու կով»
արտահայտությունը բավական անսովոր, եթե չասենք խորթ
պիտի լինի արեւելքի մտածողությանը: Բայց ահա հաջորդ եր-
կու բնյթում կարդում ենք.

Իմաստուն մարդն ու սուրբ կամար է ամպէ,
Ու լիւր քաղցր անձրևէն յերկիր նա ցօղէ,
Իմաստուն մարդն ու սուրբ աղբիւր ջրոյ է,
Ու ծառա յինք դիմէ զնա արբուցանէ²:

1 Ա. Մրապյան, Հովհ. Երզնկացի, էջ 187:

2 Նույն տեղում, էջ 187—188:

Այստեղ արդեն ամեն բան թվում է արեւելյան՝ թե իմաստուն մարդը, որ ամպն կամար դառած քաղցր անձրեւ է ցողում հրկրին և թե նույն այդ մարդը սրպես սուրբ աղբյուրի ջուր, որ իրեն դիմող ծարավներին է արեւեցնում: Հապա աշնուհետեւ կող կրկնությունները:

Իմաստուն մարդն ու սուրբ յանման տնկոյն է,
Ով յիւր շուրքն դիմէ, պտղոյն նաշակէ...
Իմաստուն մարդն ու սուրբ յերկնից լուսոյն է,
Ուր անգէտ յիմն դիմէ, ջան քգնայ վառէ¹, և այլն:

Անհեթեթ չէ արդյո՞ք միեւնոյն տաղի մեջ, այն էլ կողք-կողքի, ինչ-որ արեւելյան և ոչ արեւելյան ոճի փնտրելու: Անհեթեթ կարող է թվալ այն. ու, որ միեւնոյն հեղինակն իսկապես չի կարող և՛ այս լինել և՛ այն. այսինքն՝ լինել միաժամանակ և արեւելցի և ոչ արեւելցի, բայց որ վերոհիշյալ արտահայտությունները (մանավանդ «կամ ոսկի դու կով»), այնքան էլ տիպական չեն այսպես կոչված Արեւելքի մտածողությանը, վեր է որեւէ կասկածից: Այսքանով էլ միայն կարող է խոսք լինել պոեզիայի, այսպես կոչված, արեւելյան ոճի մասին, որն, ի դեպ, Արեւելքի որեւէ ժողովրդի գրականության մեջ շատ ավելի խոր արմատներ ունի, քան հայ գրականության: Հայ գրականության վրա Արեւելքի պոեզիայի ունեցած ազդեցությունից պետք է տարբերել ընդհանուր առմամբ արեւելյան դիտվող, բայց ըստ էութեան մեր պոեզիային բնորոշ ազգային գրականութիւնները: Դժվար, եթե չասենք համարյա անլուծելի մի խնդիր է դա:

Բերենք մի այսպիսի օրինակ.

Նորարոյս ծաղիկ և տունկ նշենի,
Երեսդ է պայծառ քան զքերք վարդի,
Է ամպարֆըշան հուրի ու փերի,
ԶՅիւնդ ու խորասան քո մեկ տեսդ արժի²:

¹ Նույն տեղում:

² Մ. Ալիալբեկյան, Գ. Աղթամարցի, Երևան, 1963, էջ 201:

Ինչպես մեր մյուս տաղերգուները, Աղթամարցին էլ մի առանձին հակում է ցուցաբերում պատկերավորության հանդեպ: Իսկ խիստ ընդգծված պատկերավորությունը, այո՛, Արևելքի պոեզիայի յուրահատկությունն է: Այն առանձնապես աչքի է զարնում պարսկական, թուրք-ադրբեջանական, մասամբ նաև Կովկասի քրիստոնյա ժողովուրդների գրականության մեջ: Մեկից մյուսներին փոխանցված ազդեցության հետևանք պիտի լինի դա և ոչ թե պոեզիայի տեղական, ազգային հատկանիշների դրսևորման: Անկարելի է պատկերացնել Արևելքի հետ մեր պոեզիայի առնչությունն առանց այդ ազդեցությունների: Ներկա դեպքում մեզ այնպես է թվում, թե Գ. Աղթամարցին առաջնորդվել է «օտար» պատկերամտածողությանով: Սիրած էակին նշենու տունկ, նորաբույս ծաղիկ համարիլ, նրա երեսը վարդի թերթի նմանեցնել կարող էր, ինչ խոսք, նաև մի մարդ, որ բնավ ծանոթ չէ Արևելքի պոեզիային, որովհետև, ո՛վ ասաց, թե ոչ մի արևելցի չէր կարող իր սիրուհուն նոր բուսած ծաղկի կամ նրա երեսն ու շրթունքները՝ վարդի թերթերի հետ համեմատել: Բայց բոլոր դեպքերում ներկա քառատողն հորինված է արևելյան պոեզիայի նորմերով, և հասցիվ թե կարելի լինի առարկել դրա դեմ: Առարկության տեղիք չի տալիս մանավանդ չորրորդ տողը.

Ձյինդ ու Խոբասան քո մեկ տեսդ արժի:

Սա արդեն տիպիկ Արևելք է (սիրուհուն, ավելի ճիշտ նրա գեղեցկությունը մի ինչ-որ վայրի (երկիր, քաղաք) հետ համեմատելը²: Այլ կերպ ասած՝ իրողություն է պոետական ըմ-

¹ Ավելին, կարծողներ կան, թե «Աղթամարցու պարսկերեն որոշ տողեր այնքան մոտ են Հաֆիդի ու Ռումիի համապատասխան արտահայտություններին, որ ինքնին մտածել են տալիս՝ արդյո՞ք դրանք ինքնուրույն են» (Պատմա-բանասիր. հանդես, 1964, 2, էջ 287):

² Այս հնարքը որդեգրվում և ամենալայն տարածում է դտնում հետագայի աշուղական պոեզիայում (Ազրար-Աղամ, Շիրին, Սեյադ, Նիրանի, Հավես և ուրիշներ):

բընունների ու ձևերի այսպես կոչված արեւելյան աշխարհի գոյությունն իր ուրույն արտահայտչաձևերով: Միջնադարյան հայ տաղերգուներն ահա չնչին, իսկ աշուղական պոեզիան բավական շատ բան է վերցրել այդ աշխարհից, մեկը՝ զրաւկան (տաղերգություն), իսկ մյուսը կենդանի ավանդների (աշուղներ) միջոցով: Ըստ այդմ էլ և, մանավանդ ժողովրդի հետ ունեցած կապի շնորհիվ, միջնադարյան հայ տաղերգությունը մասամբ, իսկ աշուղական պոեզիան մեծապես օգտվում են կենդանի լեզվի դանձերից, ուր հայրենական բառ ու բանի կողքին քիչ չեն նաև «այլալեզու ժողովրդաբանություններն» ու ուղղակի փոխառությունները:

Ի յանգէտ մարդայն փախիւր, չիրմէն ի գա'տ կաց ու ի հեռի,
Մի' իրենքն հաւատալ, որ նենգութեամբ բեզ խոնարհի.

Ի սուրաքըն մի' նաչել, որ յերեւան կայ և յալտնի,

Սիֆաքին աւա մըտիկ, որ է խորին անգիտելի:

Այս քառատողի յուրաքանչյուր կոնկրետ արտահայտությունն իր ուղղակի կամ անուղղակի տարբերակն ունի ժողովրդական լեզվում: Դժվար է պնդել, թե դրանք ծագումով հայրենական են, ինչպես որ հեշտ էլ չէ պարզել, թե Արեւելքի հատկապես ո՞ր ժողովրդից են դրանք փոխառված: Եվ ինչպե՞ս տաղերգուների, աշուղների մոտ էլ հանդիպում ենք դրանց հազար ու մի տարբերակներին, որոնք նախ և առաջ տվյալ հեղինակի (ինչպես որ սա Կոստանդին Երզնկացու) սեփական ստեղծագործությունն են: Հետաքրքիր է, օրինակ, թե այս՝ «սուրաք» և «սիֆաք» համիմաստ բառերի խաղով¹ Կ. Երզնկացուց առաջ ուրիշ որեւէ մեկը նման բան ասե՞լ է, թե դու պարզապես մեր բանաստեղծի սեփական հայտնագործությունն է:

Իրենք, այդ երկու բառերը, հուշում են՝ ենթադրելու, որ նրանցով կաղմված արտահայտությունների նախօրինակները

¹ Կ. Երզնկացի, Տաղեր, էջ 198:

² «Սուրաք» և «սիֆաք» ճիշտ միևնույն իմաստը շունեն, սուրաք՝ զեմք, կերպարանք է նշանակում, իսկ սիֆաք՝ կերպարանքից բացի (ընդ որում վատ իմաստով) նաև էություն, բնավորություն:

պետք է լինեն նախ այն լեզուներում, որից նրանք փոխառված են, ինչպես ասենք սե—խե, էշ—գնշ բառերի խաղով կազմված սասցվածքներն հայերենում («Սեին սասոնն ի՛նչ անի, խեին խրա՛տն ինչ անի», «Թող ասեն դե՛շ, շասեն է՛շ») կամ «Անունը կա, ամանում չկա» և սրա նման ուրիշ շատերը, որոնց հայրենական ծագման վրա մինչև օրս ոչ ոք չի կասկածել։ Իհարկե հնարավոր է, որ Կոստանդին Երզնկացին ոչ թե այդ սասցվածքները, այլ միայն ժողովրդական լեզվում գործածվող «սուրաթ», «սիֆաթ» բառերը լինի վերցրած, կադմեկով նրանցից հայրենի արտահայտությունը։ Այդ իմաստով դժվար է այստեղ մի որևէ վերջնական վճիռ կայացնել։ Փոխառության պարագան (անկախ նրանից բառ է փոխառված, թե պարբերություն) փաստ է¹, և չի կարելի դրա կողքով լռելյալն անցնել։ Այդ և դրա նման փոխառություններից էլ հենց ուռճանում է ապագա աշուղական գրականության հունդը։ Բայց ինչպես Արևելքի սլոնդիայից, այնպես էլ տաղերգուներից աշուղներին անցած պոետիկական այլ հնարներ էլ կան (և ոչ միայն հնարներ), որոնց ուղում ենք անդրադառնալ։ Բանաստեղծական այն ձևերը, որ տաղերգուներից առաջ գործածել են մեր հին քերթողները՝ սկսած Կոմիտաս կաթողիկոսից (ակրոստիքոս, ծայրակապ, հանդիտություն, պատասխանի և այլն) մինչև Ներսես Շնորհալին և Խաչատուր Կեղանցին, նույնությամբ չենք գտնում ոչ միայն այդ շրջանի, այլև հետագայի արևելյան որևէ ժողովրդի գրականության մեջ։ Կնշանակի՝ պոետիկական գոնե այդ ձևերը աշուղներին անցել են ոչ թե օտար, այլ հայրենի գրականությունից, ինչպես որ դրանք (այդ ձևերը) իրենց զարգացման գագաթնակետին են հասնում դարձյալ ոչ թե օտար, այլ հայ աշուղական գրականության մեջ։

Հովհ. Երզնկացու «Նըւագեմք հոգոյն նըւոգս վայելուչս»

¹ Կոստանդին Երզնկացու բառարանը կազմող Ա. Սրապյանը, ցավոք, հաշվի չի առել այդ և վերոհիշյալ երկու բառերն էլ թարգմանել է՝ դեմք, կերպարանք, որով մի տեսակ համահարթվել, նույնացվել են այդ բառերի իմաստները Երզնկացու մոտ։

տաղը ակրոստիքոս է, միաժամանակ նաև շղթայակերպ (ժին-
շիրլամա), խաչատուր Կեչառեցու «Ամենայրիվ ին Կերպին
դրոշմեալ պատկերին» տաղը՝ այբբենական (ալիֆ—լամա)
և ալիտերացիայի յուրահատուկ խառնուրդ է, Գրիգոր Աղթա-
մարցու տաղերի մեծ մասը ակրոստիքոսներ են ու ալիֆլամներ։
Իսկ «Տառ մարդին և պլպուլին» և Հովսեփ վարդապետի գով-
քը ներկայացնող քերթվածների յուրաքանչյուր տան վերջին
տողերից կազմված ալիֆլաման և մանավանդ «Այբեն ի բեն
բենէ գանդատիմ ես» ձևերը, որ ծագումով անկասկած հայ-
կական են, շուտեն իրենց նախօրինակը Արեւելքի որևէ ժողո-
վրդի գրականության մեջ։ Ի վերջո, տաղերգությանից հայ
աշուղական գրականությանն անցած ժողովրդական ծագում
ունեցող նաև այնպիսի արտահայտություններ ու ասացվածք-
ներ կան, որոնք մինչև օրս էլ ապրում են ինչպես մեր կենդա-
նի լեզվում, այնպես էլ (փոքր-ինչ «խմբագրված») գրակա-
նության մեջ, օրինակ.

Աշխարհ է ի ծով նրման, ու մարդիքն ի ներս կու լողան,
Մարմինն է ի նաւ նրման, հոգին գանձ է անապական,
Մարդիկ զինչ զարնան ծաղիկ փրքին 'ւ ալլի շորանան,
Երանի հագար բերան արդարոցն յաւուրն յարութեան:
(Հովհ. Նրզնկացի)

Լեզուդ արձակ մի բողոս,
Որ չածէ զֆեզ պատումասի...
Նման այնոր մի լինիր, որ չափէ զֆամին ի սարի...
(Խաչատուր Կեչառեցի)

Լաւ ի լեռն բրնակիլ յանապատի,
Քան ի մէկ տուն բնդ կրնոջ լրբախօսի...

Այլոց այնչափ բառցիր
Որչափ ֆեզ ես բերն դրել...

Կամ զֆո գերանո ոչ տեսանես,
Ըզշեղբն հանես յալլո ակնէ...
(Կոստանդին Նրզնկացի)

է՛ մարդ, իմացիր, զայս կեանքս դու գիտես, որ չէ
մնացական,
Զմանն մոռցեր ես դու, ամենին նա ասպնջական,
Զոր ինչ Աղամայ ի վեր եմ ծնեալ ամէն կուգնան,
Զանայ դու բարի՛ գործէ, որ անդէն շլինիս փոշիման:
(Գրիգոր Աղթամարցի)

Այս և սրանց նման շատ այլ ասացվածքներ, պատկերավոր
արտահայտութիւններ, որոնց հեղինակը, վերջ ի վերջո, ժողո-
վուրդն է, թերեւ տաղերգուներից է անցել աշուղներին:
Խաչատուր Կեչառեցու՝

Աշխարհս է երազ նման:
Կամ՝
Այս կեանքս է երազ նման.
և կամ

Այս կեանքս է երազ նման.
Ատուրս էր ծաղկի նման,

պատկերավոր արտահայտութիւններից չի՞ սերում արդյոք
աշուղների մոտ այնքան ու այնքան կրկնվող.

Այս աշխարհն է երազի պես,
ես էլ մի անցվոր եմ՝ կերքամ:
(Մատթի Դևորդ)

Անցվոր աշխարհ է, չուտ կանցնի վազ,
Ինչպես մի երազ:
(Թորինջ)

Այլ չգիտեմ քե ինչպես ես իմ կյանքս երազ տեսամ,
Կեանքս երազ շվափի պես անցկացալ:
Մի դռնով եկել եմ ներս, մուտով կերքանմ իսկապես,

Թե ինձ հարցանեն հատկապես, ես կասեմ ողջ երազ
տեսամ:
(Շահիր-Խաչատուր)

Մանկութեան օրերս երազի նման
Թռչունի պէս արագ ձեռնիցս քրտան:

(Ֆիգարի)

Բոլոր բարիքներս իբրեւ երազ են
Անցողիկ, քառամող վարդարան եմ ես:

Նույն Կեչառեցու՝

(Հալես)

Այս կեանքս է նրման ձիւնի,
Որ ի գալ գարնան կու հալի,

Փիլիսոփայական խորհրդածութեանն, օրինակ, որի խմաստը
նույն այդ աշխարհային կյանքի ունայնութեան դադափարն է,
աշուղական գրականութեան մեջ հետք կարող էր թողնել ոչ
միայն այդ դադափարի, այլև, ասենք, դարնանը տեղացող
վաղանցուկ ձյան պատկերի կերպարանքով:

Մեկ առաւ է՝ կերութումով բարեկամ՝

Անձրեկ հետ եկող ձյան կնմանի:

(Սաղայի)

Անձրեկ հետ եկող ձյունն իբրեւ վաղանցիկութեան դադա-
փարի արտահայտութեան տաղերգու Կեչառեցուն և աշուղ
Սաղայուն միեւնույն մտածելակերպին է հանգեցրել, թեև բո-
լորովին տարբեր է նրանց ասելիքը: Բայց երբեմն պատահում
է, ասելիքն էլ է նույնը լինում: Հոգու և մարմնի փոխհարա-
բերութեան խնդիրը, օրինակ, որ աշխարհիկ Սալաթ-նովան
«լուծել» է, համեմատելիս, ի վնաս հոգեւոր ծածկալութեան՝
առաջադրվել է նրանից շատ դարեր առաջ:

Դեռ Հովհ. Երզնկացին ունի.

Ձերկուսս բնկեւ ո՞նց պահեմ, մէկքս՝ հող, մէկքս հողի է.

Հոգիս թէ ի վեր քաշէ, հողքս ծանր ի վայր կու հակէ,

Վախեմ թէ հողոյս լրսեմ նա հողոյս լոյսն պակասէ,

Ու հետ հողոյն ո՞վ քրոշի, երբ նորա աունըն հեռի է:

Այս կերպ Հովհաննէսը գալիս է այն եզրակացութեան, որ
մարմինը չի կարող դիմադրել իր նյութիզեն (հողային) բաղա-
դրութեանը, որ ծանր լինելով գեպի իրեն է քաշում, կամ էլ ան-

1 Ա. Սրապյան, Հովհ. Երզնկացի, էջ 161:

զոր է արգելելու արտաքին աշխարհի մուտքը ի ներս¹։ Նույն աշխարհայինի նախապատվության դադարիարին է հղել և Կոստանդին Երզնկացին, որ, թեև «հեշտասեր մարմնի» և «տկար հոգու» միջև մոմ դառած մորմոքի է, բայց և գիտցել է.

Քի հուրն ի վեր Բաշէ,

Նա հողըս ծանդր ի վայր հակել.

որով Երզնկացիների «հարուցած» հոգու և մարմնի վեճն ավարտվում է մարմնի (հողի), աշխարհայինի հաղթանակով։

Բոլոր ղեպքերում այստեղ առկա չէ հոգևոր բարեպաշտությունից բխող մեղսակցության, այսինքն՝ հոգու անբասրության դադարիարի ընդունումը.

Վախեմ քէ հողոյս լըսիմ նա հոգոյս լոյսն պակասէ:

Բայց ահա մի այլ տաղի մեջ իր հեռու հեռավոր «տնից» հոգին դատախազ է դառնում մարմնին.

Հոգիս դատախազ լինի մարմնոյս

Ի յեղուկ տայ սրտիս,

Թէ՛ է՛ր կուտեցեր գշարիս

Յանցաւոր այս սուտ աշխարհիս²:

Այսպես էր գրում Երզնկացիներին դրեթի ժամանակակից խաչատուր Կեչառեցին, ըմբռնելով անշուշտ հոգևորի հանդեպ մարմնականի տկար լինելը.

Ես ձի, ու դու տէ՛ր ձիոյս,

Ես ծառայ՝ ւ իշխան դու գերոյս,

Կամիլըդ քո՝ գործ լինէր ինձ.

Մեղ է՛ր դրնես հողածնոյս³:

Ավելի որոշակի թերևս հնարավոր չլիներ ասել, Մարմինը գերի, ծառա է հոգվո առջև, նրա հլու և հնազանդ կամակատարը:

¹ Նույն տեղում, էջ 121:

² Մ. Ավդալբեգյան, Խ. Կեչառեցի, էջ 152:

³ Նույն տեղում:

Երկնաբաղձիչ աղոթքից ծնված հոգեղինացված մի փորձ չէ՞
սա խամբելու համար աշխարհիկ վայելքների կենսախինդ
հմայքը: Մի մտայնություն, որ անաղարտ պիտի մնար և մնաց
մինչև Սայաթ-Նովան, քանի դեռ սա էլ էր հոգևորական.

Սայաթ-Նովա, էրնեկ ֆիզ, բե է՛ս անիս՝
Հոֆուտ խարբի մարմնուտ ումբըր կես անիս.
Թե գուզիս, վուր դատաստան չը տեսանիս՝
Վանֆ սիրե, անապատ սիրե, ֆար սիրե:

Այստեղ և այսքանով խոսում է դեռևս միջնադարի մտայնու-
թյունը: Բայց Սայաթ-Նովան չի մնում այդ կետին: Հաղար
թելերով կապված աշխարհի ու մարդկանց հետ, նա չէր կարող
պարփակվել և ներանձնանալ վանական կյանքի անձկության
մեջ: Եվ եթե ակամա համակերպվում էր, ապա վայ էն հա-
մակերպվելուն: Ձեռնոց նետելով իր երկու մեծ նախորդներին՝
Հովհաննես և Կոստանդին Երզնկացիներին, Սայաթ-Նովան
գրում է.

Վուր տիղ հարսնիֆ, վուր տիղըն սուֆ, վուր տիղ սոյբաթ
խաղ է ըլում.

Վուր տիղ ժամ, վուր տիղ պատարաֆ, վուր տիղ սիրով
տաղ է ըլում.

Թե վուր հոֆուս կամֆնիս անում, մարմինտ բեղամաղ է
ըլում՝

Վո՞ւր մե դարդին կու դիմանաս դուն ջրատար Սայաթ-
Նովա²:

Բայց սա ավելին է, քան՝ «վայ են համակերպվելուն»: Հետևությունը պարզ է՝ որպեսզի մարմինը «բեղամաղ» չլինի, հարկավոր է, որ մարդը կառարելապես ազատ լինի հոգու կամքը կատարելու մեջ: Իսկ սա ոչ թե մի ինչ-որ սովորական առաջաքայլ էր՝ ասենք, օրինակ, «Հոգուտ խաթրի մարմնուտ ումբըր կես անիսի» համեմատությամբ, այլ մի հանդուգն բո-

1 Սայաթ-Նովա, 1963, էջ 28:

2 Նույն տեղում, էջ 53:

զոր քրիստոնեական կեղծ բարեպաշտության և մինչև այդ դու-
յություն ունեցող հոգևոր նորմերի հանդեպ: Ուշագրավ է, որ
այս մտայնությունն այնուհետև անցնում է աշուղներին, որոնք
որքան էլ թույլ ու տկար արարածներ էին ու գերի հոգևոր բա-
րեպաշտության, տեղն էկած ժամանակ չէին թաքցնում իրենց
տրտունջը ևս.

Ոչ տեւր վայելեցիր և ոչ աշխարհը,
Հագար վայ քեզ Մալիլ, ամոր քեզ Մալիլ:

Եվ այս այն Մալիլը, որ իր ստեղծագործության մեկ հր-
րորդից ավելին նվիրել է ամենատղում ու ամենախնամ
«խաշիալ փրկչին» ու «հոգևոր ժրությանը»¹:

* * *

Արդեն 16 և նույնիսկ 15-րդ դարում մեր մատենագրության
մեջ հանդիպում ենք «աշուղ» բառին՝ սկզբում՝ «սիրահար», իսկ
հետո նաև «երգիչ-նվագածու» նշանակությամբ: Վրաց գրա-
կանության մեջ հիշյալ բառն հանդիպում է ավելի վաղ:
Շոթա Ռուսթավելին ունի՝ «Յուգո — սիրահար, սիրահար-
ված, «Յուգոձա — աշուղություն-սիրահարություն ևսաՅու
աշուղական (հրդի), աշուղային ձևերը: Բայց ինչպես «Վագրե-
նավորում», այնպես էլ մեր մատենագրության մեջ այդ բառի
առաջին դործածությունն ունի ոչ թի մեղ հայտնի «երգիչ-նվա-
գածու», այլ՝ սիրահար, սիրահարված իմաստը:

Այսպես.

Մեսեմ: Լեյքսի քարգիւ սանաճիմոր, ևսմեղրեղաժ,

ևսաՅուգոր, ևսալոճոր, ամեհնաճտա ևսաթեղեղաժ²

(ընդգծումը մերն է՝ Շ. Գ.):

Բանասիր Պ. Մուրադյանը այն կարծիքին է, թի աշուղ բառը
այստեղ օգտագործված է հենց աշուղ-ստեղծագործող

1 Թիև աշուղների մեծ մասն, ինչ խոսք, քարողել է հոգու և մարմնի
համակրություն.

Քանդի չեն շաղկապեալ համակրութեամբ,

Չեն կարող երկարել կենակցությունն (Սեյադ):

² Մ ո տ ա ռ լ Ս տ ա ջ յ լ ո, ջ յ լ Ս ի լ Ս յ ա լ յ ո, տ ծ ի լ յ ո, 1959, էջ 6:

(երգիչ-երաժիշտ) իմաստով: Նա ուղղակի հայտարարում է. «Հիմքեր կան պնդելու, որ աշուղական արվեստը բավական զարգացած էր 12-րդ դարի վրաստանում»: Եվ այնուհետև՝ «Հավանաբար, աշուղական արվեստը վրաստանում տարածում է ստացել արաբական տիրապետության շրջանում»: Ավելին. «Ռուսթավելու «Վազրենավորի» բերված տողերից կարելի է կռահումներ տեսնել աշուղական արվեստի բնույթի, կոչման մասին»¹ և այլն: Ակնհերեաբար հեղինակի մտացածին եղբահունդումը հետևանք է Ռուսթավելու վերոհիշյալ արտահայտության կամայական մեկնաբանության:

Խոսելով երգի տեսակների (խրախճանային, երգիծական, սիրային և այլն) մասին, Ռուսթավելին գրում է.

Երբորդն ապա, լավ է երգը՝ խրախճանֆի համար ասված,
Աշուղական, կատակախոս, զվարճակցի համար ասված...

Միթե պարզ չէ, որ այստեղ «աշուղական» բառն օգտագործված է իր սովորական, բառարանային, այսինքն՝ սիրային, սիրահարվածի իմաստով:

Աշուղ բառը նույն այդ սիրահարի, սիրահարվածի իմաստով օգտագործված է նաև 15-րդ դարի հայ բանաստեղծ Ղուլ օղլի Երզնկացու² թուրքերեն մի երգի մեջ.

Ղու օղլը սան բու դան, իչմե դըմ դոլու,
Աշղն բաղընդան ջեվրիդըր դիլըմ,
Սերս(տ)ին դաղլարընդան դոգրիդըր յոլն
Իմամլարա ուզուն սաբուն, բուրնալե...

1 Պ. Մուրադյան, Սայաթ-նովան ըստ վրացական աղբյուրների, Երևան, 1963, էջ 28—29:

2 Ա. Մնացականյանը՝ Ղուլ-օղլի Երզնկացու 15-րդ դարում ապրած լինելը հավաստում է Մատենադարանի № 7709 ձեռագրում պահպանված մի տաղով, որ հեղինակն իրրեւ ականատես նկարագրում է Երզնկայի 1482 թվականի նշանավոր երկրաշարժը: Ընդ որում այդ հնարավորությունն ստեղծում է Անուշպակացու համանման տաղի («Ողբ մայրաքաղաքին Երզնկա») օգնությամբ, որ դարձյալ նշվում է երկրաշարժի նույն թվականը.

Յինն հարիւր հայոց թվական,
Երեսուն և թին ի լման...

(Ղու օղլի, դու այս պահին, չխմեցիր լիֆը,
Աշուղի սրտից ավելի վիրավոր է սիրտս,
Սերս(ա)ինի սարերից ուղիղ է նամփաղ.
Դե՛սլի առաջալնե՛ր չվեցե՛ք, կոռնկներ...):

Մեր կարծիքով՝ «Աշուղի սրտից ավելի վիրավոր է սիրտս» արտահայտության մեջ խոսքը ոչ թե աշուղի՝ երաժիշտ-երգչի, այլ սիրահարվածի կամ սիրահարի մասին է՝ «Սիրահարվածի սրտից՝ ավելի վիրավոր է սիրտս»¹:

Աշուղ բառը մեզ հետաքրքրող երկրորդ նշանակությամբ հայ մատենագրության մեջ առաջին անգամ հանդիպում է 16-րդ դարի վերջերիսն Վանի խառակոնիս գյուղացի Նահապետ և թոռ Քուչակների վերաբերյալ (Արիստակես վարդապետ Տեկանցի մի ձեռագիր ավետարանից քաղած) հիշատակարանի մեջ: Հիշատակարանում 1637 թ. դեռևս կենդանի թոռ Քուչակը դրում է, որ իր պապը կոչվել է աշուղ Քուչակ: Եթե ընդունենք, որ պապ Քուչակը թոռից գոնե 70—80 տարի առաջ է ապրել, ապա Քուչակ Նահապետն ապրած պիտի լինի 16-րդ դարի սկզբներին: Ավելի վաղ շրջանի մի այլ աշուղ մեզ հայտնի է²: Իսկ որ Նահապետ Քուչակն աշուղ է, այդ երևում է ոչ միայն ձեռագրում եղած ուղղակի ցուցումից, այլև Նահապետի անունով մեզ հասած երկու հայերեն և յոթ թուրքերեն երգերից: Հայերեն երգերից մեկը՝ «Աղբյուր կենդանի, բխումն դանաղան» սկսվածքով, առաջին անգամ տպագրել է Տ. Վ. Պալյանը 1897 թ. «Հանդես ամսօրեայում» (էջ 344—46): Երկրորդ անգամ այն տպագրվել է «Անահիտում» 1907 թվականին (№ 6—7, էջ 130—131):

¹ Ինչպիսի Շոթա Ռուսթավելու մոտ է:

² Բանասեր Լ. Մեսրոպը «Պատմասիրտն թուրք պատմաբաններուն» («Աշխարհ», 1961, № 52—70) ուսումնասիրության մեջ թարգմանաբար մեջ է բերում թուրք պատմաբան Ֆուատ Բյուրյուլու-Չադեի տեղեկությունները ժպարում ապրող Մեսիհի էրմենիի և Նապիի ժամանակներում գեռեռ կենդանի կարնեցի Հաբբի-Մովսես աշուղների մասին՝ մեջբերումներ կատարելով նաև նրանց թուրքերեն երգերից: Այդ երգերի աշուղական լինելն, համենայն դեպս, կասկած չի հարուցում (տե՛ս «Աշխարհ», 1961, № 56):

Մեղ հետաքրքրող տողերն ունեն հետևյալ տարբերությունները.

Այս աշրիս Քաշեկն, որ կասեն ի վան.

(«Հանդես ամսօրեայ»)

Այս աշրիս Քօշեկս, որ կասեն ի վան.

(«Անահիտ»)

Կան նաև՝ Քուշակս, այս աշրիս Քեօշեկն, ևս նուստ Քօշակ: Երկրորդ տաղը՝ «Գովասանութիւն գեղեցիկ և պիտանի ի վերայ սուրբ Կարապետին...», որ պահւում է Մատենադարանի № 7707, թիւթ 296ա—301ա, 1611 թ. և № 3422, թիւթ 194բ—201ա, 1668 թ. ձեռագրերում, տակաւին անտիպ է:

Քուշակի այս հայերեն և թուրքերեն երգերը, ասացիւնք, հօրինված են աշուղական տաղաչափովյամբ, աշուղական դեղադիտութեան նորմերով, որով ոչ մի կասկած չի մնում, որ նահապետ Քուշակը ոչ թի իր անունով մեղ հասած հայրենների, այլ հենց այդ աշուղական երգերի հեղինակն է: Իրավացի էր Մ. Աբեղյանը, «Քուշակը, — գրում է նա, — իմ իմացածով, մեր ամենահին երգիչն է, որ «աշուղ» մականունն ունի: Ժամանակն է, կարծում եմ, առանձին զբոլ տպագրելու այս հին աշուղի երգերն»¹:

Ըստ այդմ էլ կարծում ենք, որ քուշակյան պրոբլեմը լուծվելու է ոչ թի նրա անվան հետ ավանդաբար հոլովվող հայրենների, այլ աշուղական վերահիշյալ երգերի հեղինակ նահապետիսցի Քուշակ նահապետի ու նրա թոռան օգտին: Իսկ Գ. Լեոնյանի այն պնդումը, թի գրականութեան մեջ աշուղ (աշրղ) բառի հիշատակութեանը առաջին անգամ գտնում ենք 17-րդ դարի պատմիչ Ջաքարիա Սարկավազի մոտ², ըստ էութեան չի հերքում Մ. Աբեղյանի պաշտպանած տեսակետը: Բանն այն է, որ Գ. Լեոնյանը նույնպես Քուշակին ոչ միայն

1 Մ. Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, հայրեններ և անտունիներ, Երևան, 1940, էջ 5:

2 «Զի թեպիտ բաղում էր կողմ, սակայն խանն տայր զհաց մշակաց կողին, վասնզի ողորմասիրտ էր. բաղում հաց եփելու, և բառնայր ձիոց, և առեալ զնայր, շրջէր յանդաստանն, և բաժանէր զհաց՝ որք վաստակէին

լով որպէս հայրենեան հեղինակ է ճանաչել, այլև փորձել է տեսականորեն հիմնավորել, թի ինչու կարելի չէ աշուղ կոչել նրան. «Նախ՝ որ Նահապետ Քուշակի բանաստեղծությունները աշուղական ձևի ու բնույթի երգեր չեն,— դրում է նա,— այլ հատընտիւր քառյակներ, ինչպէս Հաֆզի, Խայամի քառյակները... երկրորդ զլխավոր հանգամանքն այն է, որ Նահապետ Քուշակին վերագրած եթի ոչ բոլոր քառյակները, գոնե նրանց մեծագույն մասը, վերջին ուսումնասիրություններին նայելով (Մ. Արեղյան, Պետհամալսարանի Տեղեկագիր, թիվ 2), վարիացիներ են ժողովրդական երգերի և հավաքված են Նահապետի անվան մի դավթարի կամ դիվանի մեջ հետազայում»¹։ Այս կերպ է Գ. Լեոնյանը աշուղ բառի առաջին գործածությունը տեսնում է Զաքարիա Սարկավազի մոտ։ Ընդ որում, ժամանակագրորեն միմյանցից այնքան էլ հեռու չեն Քուշակն ու Զաքարիան։ Նրանց բաժանում է մեկ երկու սերունդ։ Եթի Զաքարիայի օրոք «աշուղ» բառը գործածելի էր, այն կարող էր և պետք է գործածելի լիներ նաև Քուշակի ապրած շրջանում։ Մինչդեռ Գ. Լեոնյանը կարծում է, թի «...Թուրքիայում աշրդ բառը հայոց մեջ նոր մտնելով, Քուշակին, իբրև առհասարակ աշխարհիկ երգեր հորինողի, անվանել են աշուղ» և ոչ թի ինքն է աշուղ կոչել։ Ինչ խոսք՝ «հայրենեան հեղինակն» իրեն ոչ մի տեղ աշուղ չի կոչում։ Բայց ի՞նչ գործ ունեն նայատեղ հայրենեանը, երբ պարզ տեսնում ենք, որ Քուշակը ոչ թի հայրենեանի, այլ ընդամենը վերևում հիշատակված աշուղական երգերի հեղինակն է։

Աշուղական պոեզիայի տարեգրությունը, ուրեմն, պետք է ոչ թի նոր Զուղայի աշուղական դպրոցով կամ Սայաթ-Նովայով սկսել՝ ենթադրյալ Դոստիին էլ ճանաչելով նրանց ուսուցիչ, այլ Նահապետ Քուշակի անվամբ մեղ հասած հայերեն և թուրքերեն երգերով, իսկ Զաքարիա Սարկավազի վկայություն-

յանդս։ Վասն որով (աշղինն) ղերգս գովասանութեան ասացին վասն առատածևոն լինելոյն» (Զաքարիա Սարկավազ. Պատմութիւն, Վաղարշապատ, 1870, հատոր 1-ին, էջ 46)։

1 Գ. Լեոնյան, Երկեր, էջ 230։

ներ գիտել որպէս այդ իրողությունն ապացուցող լրացուցիչ փաստարկ։ Այնուհետեւ Քուչակ նահապետին հաջորդելու կգանորահայտ աշուղ-բանաստեղծ Միրանը, սրան էլ նազաշ Հովնաթանը և նոր միայն Դոստին (°) ու Սայաթ-նովան։

Այս է հայոց հին գուսանական երգերից, տաղասացների վրայով, դեպի աշուղություն բերող միակ հնարավոր և ճիշտ ճանապարհը. «Միջնադարյան այս երկու տիպի բանաստեղծ-երգիչները (տաղասացները և գուսանները) զուգահեռ շարունակվելով և փոխադարձ ազդեցություններ կրելով, դալիս միմյանց շատ մոտենում են 16—17-րդ դարերում, հետըհետեւ տկարանալով ու թուլանալով։ Հենց այդ իսկ շրջանում, 17-րդ դարի սկզբներում¹ էլ ասպարեզի տեր են դառնում աշուղները, որպէս այդպիսիք²»։

¹ Մեր կարծիքով՝ 16-րդ դարում։

² Գ. Լևոնյան (Սոցիալական գաղափարները հայ աշուղական երգերի մեջ), Երկեր, 1963, էջ 230։

ՕԴՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԴՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

(ԳՐԻՆԵՐ և պարբերականներ)

Աբեղյան Մ., Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու հայոց պատմության մեջ, Վաղարշապատ, 1899:

Աբեղյան Մ., Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Երևան, 1933:

Աբեղյան Մ., Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 1, Երևան, 1944:

Աբեղյան Մ., Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 2, Երևան, 1946:

Աբեղյան Մ., Հին գոտանական ժողովրդական երգեր, ՀՍԽՉ Պ. համալսարանի «Գիտական տեղեկագիր», 1930, № 1—6:

Աբեղյան Մ., Վիսպական երգեր, ՀՍԽՉ «Տեղեկագիր», 1940, № 4:

Ազարանգեղոս, Պատմություն, Թիֆլիս, 1882:

Ալիշան Ղ., Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնը հայոց, Վենետիկ, 1895:

Ալիշան Ղ., Յուշիկը հայրենիաց հայոց, Վենետիկ, 1870:

Աղայան Է., Հայ լեզվաբանության պատմություն, Երևան, 1958:

Աղայան Է., Ընդհանուր լեզվաբանության դասընթաց, 1947 թ., Երևան:

Անադյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, հհ. 1—7, Երևան, 1926—35:

Անադյան Հ., Հայոց լեզվի պատմություն, 2-րդ մաս, Երևան, 1951:

Այտնյան Ա., Քննական քերականություն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզվի, Վիեննա, 1866:

Արշարունի Ա., Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961:

Ավդալբեգյան Մ., Գրիգորիս Աղթամարցի, Երևան, 1963:

Ավդալբեկյան Մ., Խաչատուր Կեչառեցի, Երևան, 1958:

Բահարբյան Ա., Հայոց հին տաղաչափական արվեստը, Շուշի, 1891:

Դաբրեյան Հ., Պատմություն մատենագրության հայոց, Վիեննա, 1851:

Դևոբյան (Ճուղուրյան) Բ., Խորենացուն Խորենացիով պետք է հասկանալ, Վաղարշապատ, 1899:

Դոշ Մխիթար, Ողոմասյանու և Նդովսոսի ընտիր առուներ, Բաքու, 1878:

Դուրյան Նդ., Պատմություն հայ մատենագրության, Երուսաղեմ, 1933:

Նդիշե, Պատմություն Վարդանանց, Թիֆլիս, 1913:

- Երզնկացի Կ., Տաղեր, Երևան, 1962:
- Զարբհանայան Գ., Պատմություն հայ դպրութեան, Վենետիկ, 1897:
- Էմին Մ., Խորենացին և հայոց հին վեպերը, Թիֆլիս, 1886:
- Էմին Մ., Վէպը հնոյն Հայաստանի, Մոսկովա, 1850:
- Էրեւմյան Հ., Հայկական տաղաչափություն, Վիեննա, 1915—20:
- Էովսեփի Վարդապետի Արժունույ, Պատմություն տանն Արժունեաց, ՊԼ-տերուրգ, 1887:
- Լեոնյան Գ., Աշուղների մասին, «Աղագրական հանդես», 1906:
- Լեոնյան Գ., Երկեր, Երևան, 1963:
- Լեոնյան Գ., Բատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941:
- Խաչիկյան Լ., Գրիգոր Մաղիստրոսի մոտ Արտաշես Ա-ի վերաբերյալ պահպանված վիպական հատվածի մասին, Երևան, 1946:
- Խոբեհացի Մ., Պատմություն հայոց, Թիֆլիս, 1881:
- Կանոնագիրք հայոց, Թիֆլիս, 1913:
- Կոստանյան Կ., Մկրտիչ Նաղաշը և յուր տաղերը, Վաղարշապատ, 1898:
- Հակոբյան Գ., Ներսես Շնորհալի, Երևան, 1964:
- Հակոբյան Ս., Հայ գյուղացիության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1957:
- Հազունի Վ., Ճաշեր և խնձույր հին Հայաստանի մեջ, Վենետիկ, 1912:
- Հովհաննէս Կարողիկոս, Պատմություն հայոց, Երուսաղեմ, 1843:
- Հովհաննիսյան Հ., Հայ երաժշտության պատմությունը հնագույն շրջանից մինչև մեր օրերը, Թիֆլիս, 1939 (ձեռագիր):
- Մագիստրոս Գ., Բղթեր, Ալեքսանդրապոլ, 1910:
- Մագիստրոս Գ., Տաղասացությունը, Վենետիկ, 1868:
- Մալխասյան Ստ., Մատենադարանական դիտողություններ, Երևան, 1961:
- Մանդակունի Հ., Ճառք, Վենետիկ, 1836:
- Մարտ Կ., Փաղաքատնակության քննադատության շուրջ, Երևան, 1932:
- Մարտ Կ. և Էնգելս Գ., Ընտիր երկեր, երկհատորյակի 9-րդ հատոր, Երևան, 1958:
- Մկրյան Մ., Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955:
- Մկրյան Մ., 13—18-րդ դարերի հայ աշխարհիկ գրականություն, Երևան, 1938:
- Մնացականյան Ա., Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956:
- Նարեկացի Գ., Մատենա ողբերգություն, Վենետիկ, 1840:
- Ներսիսյան Մ., Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը թուրքական բռնապետության դեմ, Երևան, 1955:
- Նոր Հայկազյան բառարան, Վենետիկ, 1836:
- Շահնամ, Հառքնտիր, պարսկերեն բնագրեն թարգմանեալ Միհրդատ Թիրաթյանը, Նյու-Յորք, 1951:
- Շահվերդյան Ա., Հայ երաժշտության ակնարկներ, Երևան, 1959:
- Շնորհալի Ն., Բանք շափաւ, Վենետիկ, 1830:
- Շնորհալի Ն., Ընդհանրական թուղթ, Վենետիկ, 1830:

- Ջուզապպան Բ., Հայ-իրանական զրական առնչություններ, Երևան, 1963:
 Պալասանյան Ստ., Պատմություն հայոց զրականության, Թիֆլիս, 1865:
 Պատմություն Արիստակես Վարդապետի կաստիւկերացույ, Թիֆլիս, 1912:
 Հ. Թլկուրանցի, Տաղեր, Երևան, 1960:
 Պորլիոսի Վերդիկեայ, Մշակականը, Վենետիկ, 1847:
 Զահուկյան Գ., Քերականական և ուղղագրական աշխատություններ հին և
 միջնադարյան Հայաստանում (5—15 դդ.), Երևան, 1954:
 Զրբաշյան Է., Գրականության տեսություն, Երևան, 1961:
 Սալար-Նովա, Երևան, 1963:
 Սապայան Ա., Հովհաննես Երզնկացի, Երևան, 1958:
 Քիպարյան Հ., Պատմություն հայ զրականության, հատոր Ա, Վենետիկ, 1914:

Հոգվածներ

- Անդրիկյան Հ., Դիտողություններ Գողթան երգերի վրա, «Բաղմավես»,
 1906, № 3:
 Առաֆեյան Բ., Դիտողություններ վիշապաբաղ Վահագնի մասին, ԳԱ «Տեղե-
 կագիր», 1951, № 2:
 Գաբրիելյան Մ., Հայ բնիկ տաղաչափության վրա նոր դիտողություն, Բեռ-
 ղիկ «Ամենուն տարեցույց», 1913, էջ 37—49:
 Քոռոսյան Ն., 10—14-րդ դարերի աշխարհիկ զրականությունը Հայաստա-
 նում, «Ձոռի», Երևան, 1933:
 Հակոբյան Գ., Հայ առաջին բանաստեղծը՝ Մ. Մաշտոց, «Էջմիածին», 1963,
 № 2:
 Մելիք-Օհանջանյան Կ., Իրանի վիպական մոտիվների սակավության պատ-
 ճառները հայ մատենագրության մեջ, «Ֆրիդուսի», Երևան, 1934:
 Մեսրոպ Լ., Պատասխան թուրք պատմաբաններուն, «Աշխարհ», 1961,
 №№ 58—70:
 Նուցիքիձե Շ., Հայաստանը և Արևելյան ուղեւորները, «Սովետ. զրականու-
 թյուն», 1941, № 12, էջ 96—100:
 Շահումյան Ա., Ֆրիդե Լաբանու քաղաքի թարգմանիչ, ԳԱ «Տեղեկա-
 գիր», 1962, № 11:
 Չոպանյան Ա., Կոստանդին Երզնկացի, «Անահիտ», 1905, № 5:
 Պալյան Մ., Գողթան երգերի տաղաչափության մասին, «Արարատ», 1901,
 № 2:
 Զրբաշյան Է., Կյանքի և մահվան առեղծվածի հանգեպ, «Սովետ. զրականու-
 թյուն», 1963, № 2:
 Տեր-Սահակյան Կ., Գողթան երգեր, «Բաղմավես», 1903, էջ 403—408:
 Տեր-Սահակյան Կ., Աղգային հին բանաստեղծությանը տաղաչափական
 գաղտնիքը, «Բաղմավես», 1907, № 7, էջ 245—254:
 Տիրոյան Ա., Ասորական և հայկական տաղաչափություն, «Բաղմավես»,
 1899, էջ 12—506:

- Абаев В., Нартовский эпос, ИСОННИ. 1945.
- Адонц Н., Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петербург, 1915.
- Ауезов М., Мысли разных лет, Алма-Ата, 1961.
- Ахметов З., Казахское стихосложение, Алма-Ата, 1964.
- Бабушкин Н., О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества, Томск, 1963.
- Барамидзе А., К вопросу о литературных связях древней Грузии, Тбилиси, 1960.
- Бартольд В., Культура мусульманства, Петербург, 1918.
- Брагинский И., Из истории таджикской поэзии, Москва, 1956.
- Брюсов В., Об Армении и армянской культуре, Ереван, 1963.
- Брюсов В., Избранные сочинения, том II, Москва, 1955.
- Веселовский А., Историческая поэтика, Ленинград, 1940.
- Гвахария А., Значение грузинских переводов персидских памятников для освещения некоторых вопросов персидско-таджикской литературы, Тбилиси, 1960.
- Гегель Г., Сочинения, том XII, Москва, 1938.
- Гурко В., Культура Грузии и ее отношение к востоку, Тбилиси, 1915.
- Гюлистан-Ирам, Баку, 1926.
- Джанелидзе Д., Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX века, Тбилиси, 1959.
- Джафар А., Особенности азербайджанской поэтической метрики аруза, Москва, 1960.
- Жирмунский В., Лирика трубадуров, («История зарубежной литературы»), Москва, 1959.
- Жирмунский В., Рифма, ее история и теория, Петербург, 1923.
- Исмаилов Е., Акины, Алма-Ата, 1957.
- История французской литературы, Москва—Ленинград, 1946.
- Капанцян Г., Хетские боги у армян, Ереван, 1940.
- Кекелидзе К., Конспективный курс истории древне-грузинской литературы, Тбилиси, 1939.
- Ковальский Т., К вопросам формального изучения поэзии турецких народов (Известия восточного факультета Азербайджанского гос. университета им. В. И. Ленина), том I, 1926.
- Корш Т., Древнейший народный стих турецких племен («Записки восточного отделения императорского русского археологического общества»), том XII.
- Крачковский И., Избранные сочинения, том II, Москва, Ленинград, 1956.
- Крымский А., Арабская литература в очерках и образах, Москва, 1911.
- Лисицян С., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, Ереван, 1958.
- Марке К., Фридрих Э., Об искусстве, Москва, том I.
- Март Ю., Статьи и сообщения, том I, Москва, 1929.
- Мелетинский Е., Происхождение героического эпоса, Москва, 1963.
- Миллер Б., Персидско-русский словарь, Москва, 1950.

- Нартский эпос, сборник статей, Дзауджикау, 1949.
 Сейидов М., Певец народов Закавказья, Баку, 1963.
 Сирус Б., Рифма в таджикской поэзии, Душанбе, 1953.
 Томашевский Б., Стилистика и стихосложение, Ленинград, 1959.
 Тресков И., Фольклорные связи Северного Кавказа, Нальчик, 1963.
 Хамраев М., Основы тюркского стихосложения, Алма-Ата, 1963.
 Халатянц Г., Армянский эпос в истории Армении Моисея Хоренского, Москва, 1896.
 Штагельберг Р., Об иранском влиянии на религиозные верования древних армян, Москва, 1900.
 Щербак А., Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении», («Народы Азии и Африки», № 2, 1961.
Dorchain A. L'art des vers, Paris (s. d.)
Fauriel C. Histoire de la poesie Provensale, Paris, 1846, 1-3
Holzner I. Abhandlungen zur arabische philologie, Leiden, 1896-99
 1-2
Noldeke Th. Das iranische Nationalepos, Strasburg, 1890.
Weil. Arud.—The Encyclopaedia of Islam. 1913, T. I pp. 463-47
 ჯავახიშვილი ივ. ქართველი ერის ისტორია თბ. II, 1948.
 გელიქსეთ-ბეგი ლ., ქართველი ერის ისტორია, თბ. II, 1948.
 მნათობი, 1939, №1
 შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, თბ. 1951.

Ր Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկուստ	5
Գլուխ առաջին	
Պատմական վկայություններ հայոց հին դուստնական երգերի մասին	7
Գլուխ երկրորդ	
Միջնադարյան սլոնդիայի տաղաչափության մի քանի հարցեր . . .	105
Գլուխ երրորդ	
Գուսան—Մտրուպ, աշուղ	180
Օգտագործված դրականության ցանկ	233



ՀԱՎԻԳ ՍՈՒՐԵՆՆԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ШАВИГ СУРЕНОВИЧ ГРИГО РЯН

ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ

Նկատված վրիպակներ

Էջ	Տող	Տպագրվել է	Պետք է կարդալ
53	12 վ.	Ձքեզ կալցին րաջք, տարցին տողը կրկնված է՝ չկարգալ:	
53	14 վ.	յնգատն ի վեր ի Մասիա, տողից հետո կարդալ Անդ կայցես, և զլոյս մի տեսցես:	
54	7-8 վ.	«Արտաւազդ» ասելով «ցհայրն»	«Արտաւազդ ասելով ցհայրն»
77	13 վ.	նրա	նրան
112	1-2 վ.	դմահարար	դմահարեր
112	3 վ.	թետարս	թատերս
139	5 վ.	կարծեցի	կարծեցի
160	3 ն.	du Roi*)	de Roi*)
160	7 ն.	պատկական	պարսկական
181	4 ն.	զերծ չէ	զերծ է
219	16 վ.	արեւելցի	արեւմուտցի
227	16 ն.	հաճոտ	հաճոյտ
238	8 վ.	Армянский	Армянский

ՎՖ 03589

Պատվեր 1996

Տպաքանակ 5.000

ԽՀԽ 1266, Հրատ. 3404: Հանձնված է արտադրության 8/IX 1970 թ.: Ստորագրված է տպագրության 21/VII 1971 թ.: Տպագր. 15,0 մամուլ, հրատ.

10,46 մամուլ, պայման. 12.35 մամուլ, թուղթ № 1, 84×108¹/₃₂:

Գինը՝ 1 ռ. 29 կ.:

Հիկ Կենտկոմի հրատարակչության տպարան, Երևան, Ավ. Իսահակյանի փողոց № 28:



ՇԱՎԻԳ ՍՈՒՐԵՆԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ
ШАВИГ СУРЕНОВИЧ ГРИГОРЯН

ՀԱՅՈՅ ՀԻՆ ԳՈՒՍԱՆԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Լեռնյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ Կ. Ա. Դանիելյան
Նկարիչ ձեռագրող՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյան
Տեխնիկական խմբագիր՝ Ս. Կ. Զաֆարյան
Սրբագրիչ՝ Ռ. Ս. Մանուկյան

ՎՖ 03589

Պատվեր 1996

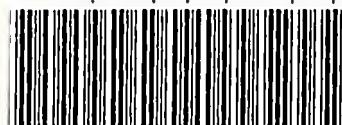
Տպաքանակ 5.000

ԽՀԽ 1266, Հրատ. 3404, Հանձնված է արտադրության 8/IX 1970 թ., Ստո-
րագրված է տպագրության 21/VII 1971 թ., Տպագր. 15,0 մամուլ, Հրատ.
10,46 մամուլ, պայման. 12.35 մամուլ, թուղթ № 1, $84 \times 108^{1/32}$,
Գինը՝ 1 ռ. 29 կ.:

Հիկ Կենտկոմի հրատարակչության տպարան, Երևան, Ավ. Իսահակյանի
փողոց № 28:



ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220046878

ЦЕНА

~~А II~~

46878