

# ՎԱՀԱԳՆ ԴԱԻԹԵԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹԵԱՆ ՀՆԱԳՈՅՆ ԱՂԲԻՒՐՆԵՐԸ

ՍԷՅՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ

## 1. ՀԻՆ ԵԳԻՊՏԱԿԱՆ ՊՈՒՋԻԱՆ 'ԾՈՒԽ ԾԽԱՆԻ' ՊՈՒՄԻ ԿԱՌՈՒՑ-ՈՒԱԾՔՈՒՄ

Վահագն Դաթեանի բանաստեղծական մտածողութեան առաջնային յատկանիշներից մէկը մշտական մղումն է դէպի մշակութի վաղնջական ձեւերի եւ միջոցների վերակենդանացումը: Բացառութիւն չեն նրա պոէմները, որոնք թէ՛ թեմատիկորէն, թէ՛ կառուցուածքային առումով իրենց մէջ կրում են պատմութեան հզօր «լիշողութիւնը»:

1965 թուին Դաթեանը հանդէս եկաւ «Ժամանակակից պոէզիան եւ «ուէալիզմի նախահիմքերը» յօդուածով, որի գեղագիտական առաջադրութիւնն արտայայտչամիջոցներին վերադառնալու մասին, յաջորդող մէկ-երկու տարուայ ընթացքում իւրովի իրագործուեց բանաստեղծի ասք-պոէմներում: Մասնաւորապէս յօդուածում լիշատակուած «նախահիմքերից» մէկը՝ հին եգիպտական պոէզիան էր, որ իր որոշ տարրերով վերամարմնաւորուեց «Մուխ ծխանի» պոէմում<sup>1</sup>:

Արտաւազդ արքայի գերութիւնը գեղարուեստականօրէն իմաստաւորելու նպատակով Դաթեանը դիմում է ինչպէս հին հայկական գողթան երգերին՝ աչնպէս էլ եգիպտական սկզբնաղբիւրներին, դրանք հմտօրէն համադրելով նորագոյն պոէտական մտածողութեանը: Այդ առումով Ծուխ ծխանի պոէմը, ինչպէս եւ միւս ասքերը, պոէմ-ոճաւորում է: Ծուխ ծխանիում ոճաւորման մաս-

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

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

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

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

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

Պղնձադէմ հազար քորսեր ծնկի եկան միանգամից,  
Միանգամից ծունկի եկան հազար կրակ քրմոհիներ,  
Ծունկի եկան ու ոգեցին արեւի դէմ.  
-Փառք քեզ, արե՛ւ, օրհնանք քեզ, Ռա՛,  
Դու ես ցոլում մեր սրբազան  
Ու մայրագութ Նեղոսն ի վար,  
Դու ես սրում ու զօրացնում  
Սուրբ Ապիսի եղջիւրը խոլ...  
Փա՛ռք քեզ, արե՛ւ, օրհնանք քեզ, Ռա՛,  
Դու ես տալիս արմաւ ու ձուկ  
Եւ նաեւ խէժ անուշահոտ,  
Դու ես լցնում ողկոյզն արդար  
Եւ ստինքը մատաղ կոյսի,  
Փա՛ռք քեզ, արե՛ւ, օրհնա՛նք քեզ, Ռա՛...<sup>3</sup>:

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

ուր պիտի կայանայ շքերթը: Ռային ուղղուած Հիմնի բնագիրը պոէմում յօրինուել է եգիպտական Հիմների ոճական եւ բառային միաւորների օգնութեամբ: Արժէ այն համեմատել, օրինակ, Աթոն աստծուն ուղղուած Հիմնի հետ<sup>5</sup>:

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

- | ՀԻՄՆ՝ ԱԹՈՆ ԱՍՏԾՈՒՆ   | ԾՈՒՆ ԾԽԱՆԻ   |
|--|--|
| 1. Դու շքեղ փայլում ես....   | 1. Դու ես ցոլում....   |
| 2. Ձկները գետի մէջ կայտառանում<br>եւ քո տեսքից....   | 2. Դու եւ տալիս արմա-<br>ու ձուկ                             |
| 3. Դու որդուն կեանք եւ տալիս<br>մօր արգանդում  | 3. Դու եւ լցնում ... ստինքը<br>մատաղ կոյսի                   |
| 4. Դու ստեղծել ես Նեղոսը ստորեր-<br>կըրեայ աշխարհում եւ քո ցան-<br>կութեամբ երկիր դուրս հանել՝ եր-<br>կարացնելու մարդկանց կեանքը.... | 4. Դու եւ ցոլում մեր<br>սրբազան մայրագութ<br>Նեղոսն ի վար... |

Պահպանելով Հիմնի փառաբանական ոգին եւ բնապաշտ աշ-խարհայեացքի նշանները՝ Դաւթեանը, սակայն, ստեղծել է ինքնու-րոյն ամփոփ բնագիր: Ինքնուրոյնութեան ամենամեծ գրաւականն այն է, որ Ռայի Հիմնը կառուցուածքային առումով ամբակալուած է պոէմին: Հիմնը նախապատրաստում է այն հանդիսաւոր մթնո-լորտը, որի մէջ շուտով հնչում է արդէն Կլէոպատրայի օրհներ-գութիւնը երգասանի բերանով. «Կլէոպատրա, թագաւորաց դու թագուհի ...»<sup>6</sup>:

Բովանդակութեան առումով Կլէոպատրայի Հիմնը նոյնպէս ներդաշնակ է պոէմին: Բայց նրա աստուածային գեղեցկութիւնը եւ համընդհանուր տիրապետութիւնը պատկերելու համար Դաւթ-եանը չի բաւարարուել չէզոք բնորոշումներով եւ մղուել է այս անգամ արդէն դէպի Հին եգիպտական աստուածոհիմներին ող-ուած հիմնային տեքստերը: Կարելի է այն գուգադրել, օրինակ,

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

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

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

...Կենդանիներն են թռչկոտում քեզ համար,  
Եւ կապիկներն են հոհոտւմ ճիղերի մէջ:  
Քո առջեւ անխօս ձկներն են խաղում,  
Հեզօրէն ծալում են թեւերն արծիւները,  
Իսկ գետամիները բացում երախները  
Եւ թռչկոտում են՝ թաթերը բարձրացնելով<sup>9</sup>:

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

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

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

Կլէոպատրա, ծամիդ հիսկէն թոյ ես արել  
Եւ գցել ես պարանոցին թագաւորաց,  
Քո մատների շղանքը մեղմ  
Ստրկութեան խարան է խոր  
Մակաւոններին թագաւորաց...<sup>12</sup>,

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

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

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

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

Նեղոսն ի վար ցոյք է նետել ճերմակ մարմարն  
ապարանքի,  
Եւ ցոյքն ի վեր օրօրուելով մի մակոյկ է լողում  
դանդաղ,

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

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

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

Մեր թիւրն համաչափ ճողփում են ջուրը,  
 Նեղոսով անքեւ եւ լողում եղէգնի մակուկով,  
 Ուզում եմ Մեմֆիս հասնել եւ խնդրել Պթափ աստծուն,  
 Այս գիշեր թող ինձ հետ լինի սիրելիս<sup>16</sup>։

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

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

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

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

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

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

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

Եւ այդ անկողնու մէջ՝ գեղեցիկ մի աղջիկ.

Եւ կ'ասի աղջիկն ինձ.

... Տունը պատկանում է քաղաքի ղեկավարին<sup>21</sup>:

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

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

## 2. ԲԱՆԱՀԻՒՍԱԿԱՆ ԱՒԱՆԴՈՅԹԸ ՎԱՀԱԳՆ ԴԱԻԹԵԱՆԻ ՊՈՒՄ-ՆԵՐՈՒՄ

Հայ պոէմի պատմութեան մէջ բանահիւսութեան ապաւինելը յայտնի կողմնորոշում է, որի ակունքների մօտ կանգնած է Յովհաննէս Թումանեանը (Սասունցի Դաւիթ, Թմկաբերդի առու՛ր, Հագարան քլթու, Անուշ): Նրանից յետոյ բանահիւսութեան ու պոէմի խաչածեւումը դարձաւ մեր բանաստեղծութեան աւանդական գծերից մէկը եւ մի շարք դրսեւորումներ գտաւ խորհրդահայ պոէզիայում:

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

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

Միւս կողմից՝ Դաթեանն այդ ելոյթներում ամբողջացնում է մի ինքնազրոյժ, «բանաստեղծի» բանագիտութիւն, որի առանցքային գրոյթներն ընդհանրական նշանակութիւն ունեն մեր ամբողջ պոէզիայի համար:

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

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

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

Ինչպէս կը տեսնենք՝ Դաւթեանը հենց բանահիւսութեան (ոչ թէ, ասենք, պատմագրութեան կամ միւս պաշտօնական գրուածներին) դիրքերից է խմբագրում հայոց պատմութեան լայտնի դրրուագները՝ Արտաւազդի գերութիւնը, Գնէլի սպանութիւնը, Թոնդրակեանների ապստամբութիւնը, եւ բանահիւսական ընկալումների վրայ է բարձրացնում սեփական պատմափիլիսոփայութիւնը: Ուրեմն՝ հայոց բանահիւսութիւնը Դաւթեանի պոէմների համար ծառայում է նախ եւ առաջ իրրեւ աշխարհայեացքի հիմք:

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

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

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

Ասք-պոէմների բարքագրական բնոյթի արդարացումը Դաւթեանը գտնում է հայ հնագոյն բանահիւսութեան իմաստութիւն-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Բանահիւսական մոտիւնների կիրառումը իր նպաստն է բերել  
պոէմի գաղափարական ըմբռնման ժողովրդայնութեանը: Թոնդրա-  
կեցիներում անհատի եւ ժողովրդի «իւրաքանչիւրի կական միասնու-  
թիւնը» դիտարկում է ոչ միայն գործողութիւնների՝ այլեւ գըլ-  
խաւոր հերոսի վարքի ժողովրդական-բանահիւսական մեկնու-  
թեան միջոցով: Ելնելով պատմական որոշ տուեալներից՝ Դաւթեա-  
նը Սմբատ Զարեհաւանցուն ժողովրդի մարդկանց բերանով որա-  
կում է մի կողմից իբրեւ Սասնայ տան շառաւիղի (սասունցի շի-  
նականի «վարկածով» Սմբատը Սանասարի՝ գերութիւնից փրկ-  
ուած զաւակն է), եւ միւս կողմից՝ որպէս «արբի» կամ «փրկչի»:  
Վերջինս՝ գլխաւոր հերոսի դիցաբանական ըմբռնումը՝ իր հենց  
առաջին տաղում շարադրում է ծեր գուսանը.

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

Սմբատ Զարեհաւանցու կերպարի «էպոսային եւ դիցաբանա-  
կան» միաձուլ ըմբռնումները կոչուած են հաստատելու ժողովր-  
դական խաւերի երազանքների ներդաշնակութիւնը բացառիկ ան-  
հատի յայտնութեան դասային դրդապատճառների հետ: Առասպելի  
նման իջնցումը, «երկրայնացումը», սակայն, չի հակասում այն ի-  
րողութեանը, թէ Դաւթեանը հենց «թոնդրակեցիների բանահիւ-  
սութիւնն» է համարում առաւել դիպուկը՝ շարժման գաղափարնե-  
րը քննելու համար: Ի դէպ՝ թոնդրակեան շարժման «բանահիւսա-  
կան տարբերակը» պոէմում անուղղակիօրէն բանավէճ է յարուցում  
պաշտօնական պատմագրութեան եւ դաւանաբանական մտքի դէմ:

Գաղափարական գուգահեռներից բացի՝ վահագն Դաւթեանի

պոէմներում ակնյայտ է նաեւ հայ ժողովրդական բանահիւսութեան ժանրային աւանդների իւրացումը: Բանագիտական ժողովածուներին նուիրուած յօդուածներում բանաստեղծը յատուկ ուշադրութիւն է դարձնում դէպի ժողովրդական բանարուեստի հարուստ ժանրային կազմը: «Պոէզիայի շողշողուն գանձեր» յօդուածում (1957) դիտարկում է միջնադարեան երգերի այն հիմնական տեսակները՝ որոնք փոքր-ինչ ուշ ժանրային ոճաւորում պիտի կազմէին Թոնդրակեցիներ պոէմում: Իսկ պանդխտութեան երգերին նուիրուած գրախօսութեան սկզբում մասնանշում է արդէն ամբողջ հայ բանահիւսութեան ժանրային հարստութիւնը. «Այդ, այսպէս ասած, ինքնակենսագրութիւնը հիւսուած է չքնաղ առասպելներից ու լեգենդներից, էպիկական խտտաշունչ ասքերից, գողթան երգերի աղամանդեայ բեկորներից, մարգարտաչար հայրէններից ու պանդխտութեան երգերից, քառատող տաղիկներից, իմաստուն առածներից եւ, վերջապէս, փառահեղ ու մոնումենտայ մի էպոսից, որ համաշխարհային մշակութի խոշորագուն գանձերից է»<sup>31</sup>: Ակներեւարար, Դաւթեանը ազգային բանահիւսութեանը նայում է նաեւ ժանրի առումով, մի հանգամանք՝ որ յստակ դրսեւորում գտաւ իր պոէմներում: Մասնաւորապէս հսկան կողմնորոշում են յուշում ընդգծուած ժանրային ձեւերը, որոնք շուտով հիմք հանդիսացան «Աք սիրոյ եւ սրի», «Ճերմակ ձիււորը», եւ միւս ասքերի համար: Աքերի գրութեանն անմիջականօրէն նախորդեց «Ժամանակակից պոէզիան եւ ռէալիզմի նախահիմքերը» յօդուածը, որտեղ ազգային պոէզիայի ակունքների մօտ կանգնած երեւոյթներ են համարուած նաեւ գողթան երգերի նմուշները<sup>32</sup>: Դրանցից մէկը՝ «Նաւասարդեան հիանալի տաղը», որ մէջբերում է Դաւթեանը, մի տարի անց վերամարմնաւորուեց «Մուխ ծխանի» պոէմում:

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

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

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

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

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

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

--ԳՆԷԼ, նաւասարդեան իմ առաւօտն էիր,  
Ծխանիս ծուխն էիր, անո՛ւշ ԳՆԷԼ,  
Սեւ ամպն իջաւ հողին, զարկեց կարկուտը սեւ,  
Ու ծխանիս ծուխը հանգաւ, ԳՆԷ՛լ<sup>34</sup>:

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

Եւ ձայնարկու կանայք ձայնում էին ահեղ  
Ու ձայնակցում էին Փառանձեմին:  
--Վե՛ր ել, աստար հագիր, սօսեճասա՛կ ԳՆԷԼ,  
ԳՆԷ՛լ, Փառանձեմի թագ ու պսա՛կ ԳՆԷԼ<sup>35</sup>:

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

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

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

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

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

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

դիրքը («ազատ մարդիկ՝ գուսանների շրջող, նախարարների դըրեակներում ժամանակաւորապէս հիւրընկալուող խմբերը»), պրոֆեսիոնալ-ժանրային տարբերակումը («վիպական զրոյց աւանդողներ»)՝<sup>37</sup>: «Ասքի» գուսանների պատմամշակութային հաւաստի գծերից է նաեւ նրանց եռեակ խմբաւորումը.

Մէկն էր ալեւորիկ, ալեւօրոս,  
Ապա երկրորդն այր էր թխամօրոս  
Եւ երրորդն էր հորճեր մի պատանեակ<sup>38</sup>:

Սա ներկայացումները երեք հոգով վարելու գուսանական ըսկզբունքն է («դասք գուսանաց»), որը նախկինում կիրառուել է նաեւ Նալիրի Զարեանի Արա Գեղեցիկում: Դաւթեանը առաջադրել է նիւթին ներդաշնակող սեփական լուծումներ, մասնաւորապէս՝ պահպանել վիպելու արուեստի ընդհանուր կարգը: Ալեւորիկ գուսանը «վէպի աւանդապահն» է, որը նախադրութիւնից լստոյ աւանդակարգի համաձայն իրօսքը տալիս է կրտսերին: Ապա հուրհերը եւ թխամօրուսը հերթով փոխասում են վիպերգի սիւժէն: Նրբանք «հանդէս չեն գալիս գործող անձանց դերակատարներ» որպէս եւ «իրար մէջ բաժանում են ոչ թէ դերերը՝ այլ սիւժետային դրուագները, հրգային հատուածները»<sup>39</sup>: Հուրհերին բաժին է հասնում Գնէլի եւ Փառանձեմի ճիւղը, իսկ թխամօրուսը վիպում է Տիրիթի ու Արշակի ճիւղը: Վերջում ալեւորիկը տալիս է վէպի հանգուցալուծումը եւ դրանից բխող բարոյաբանութիւնը:

Պոէմ-ոճաւորման օրինաչափութիւնը անհամեմատ աւելի բազմաշերտ բնույթ է ստացել Թոնդրակեցիներ պոէմում: Բանահիւսական իւրացումների կողքին՝ այստեղ մեծ կշիռ ունի նաեւ գրական նախատիպերի (Մովսէս Խորենացու, Գրիգոր Նարեկացու, Արիստակէս Լաստիվերտցու, Գրիգորիս Աղթամարեցու, Նահապետ Քուչակի մի շարք երկերի) ժանրային ոճաւորումը: Բացի այդ՝ բանահիւսութեան ոճաւորումն ինքնին լատկանչում է բազմաձայնութեամբ համակցուող նախաժանրերի մեծ ընդգրկումով ու ձեւափոխութեան սկզբունքների բազմազանութեամբ: Թոնդրակեցիների ֆոլկլորային ոճաւորման սկզբնաղբիւր ժանրերն են էպոսը, քնարական բանահիւսութեան տեսակները՝ սիրային, աշխատանքային, ծիծաղական երգերն ու ողբերգերը, հայրէնները, ինչպէս նաեւ ժողովրդական ծագում ունեցող արձակ ժանրերը՝ զրոյցն ու խրատը: Դաւթեանը հազուադէպ է նախատիպերը ուղղակիօրէն փոխանցում պոէմ (այդպիսի դէպքերից կարելի է լիչել «Թէ որպէս նորագի

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

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

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

ԱՆՏՈՒՆԻ

Իմ որդեկա չէ մեռեր,  
Սուրբ Յակոբ ոխտ է գնացեր,  
Ինչ վարդ կայ գլխուն դրեր,

Մանուշակի հոտոցն քնացեր<sup>44</sup>:

ՊՈԷՄ

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

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

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

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

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

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

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

Ա. Գ.

THE EARLIEST SOURCES OF  
THE POETRY OF  
VAHAGN DAVTIAN

(SUMMARY)

SEYRAN GRIGORIAN

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

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

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