

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՄԱՆՈՒԿ ԱԲԵԴՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՎԱՐԱԳ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՏԱՂԵՐԳՈՒԹՅԱՆ
ԺԱՆՐԵՐՆ ՈՒ ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆԸ

(X-XVIII ԴԴ.)

ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ - 2008

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան
Գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ Արշակ Մադոյան

Ներսիսյան Վ. Ս.

Ն 633 Հայ միջնադարյան տաղերգության ժանրերն ու
տաղաչափությունը (X-XVIII դդ.), Երևան, 2008, 222 էջ:

Աշխատությունը նվիրված է X-XVIII դդ. Հայ տաղերգության ժանրա-
յին և տաղաչափական հատկանիշների քննությունը: Բացահայտվում է «տաղ»
միջնադարյան հասկացության բովանդակությունը, որն իր հիմնական նշանա-
կությունամբ հանգում է «չափածո, ութմիկ խոսք» բնույթին: Մեկնարան-
վում և գնահատվում են արժարժվող խնդիրների շուրջ Հայ մատենագրության
մեջ տեղ գտած տեսական հայացքները, յուսարանվում են տաղերգության մեջ
գործածված գրական ժանրերն ու չափերը: Ցույց է տրվում, որ տաղերգության
տաղաչափական տեսակների հետազոտությունը բնագրագետին հնարավորու-
թյուն է տալիս ձևաչափական այլարժույթ տարրնթերցումներից դուրսին կեր-
պով Հայտնաբերել և ընտրել հեղինակային տարբերակը:

Գիրքը հասցեագրվում է Հայ հին գրականության ուսումնասիրողնե-
րին, բանասիրության ասպարեզում մասնագիտացող ասպիրանտներին ու ու-
սանողներին, ինչպես նաև Հայ գրականության հարցերով հետաքրքրվող ամեն
մի ընթերցողի:

ԳՄԴ 83. 3Հ

© Ներսիսյան Վ. Ս. 2008

ISBN 978-58084-0990-3

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Ցարդ Հայտնի տվյալներով «տաղերգություն» բառը գրավոր խոսքի
մեջ առաջինը գործածել է XII դարի մատենագիր Ներսես Լամբրոնացին՝ իր
ծավալուն «Գովեստ ներբողականում», որը նվիրված է Ներսես Ծնորհալու
հիշատակին: Մանրամասն խոսելով Ծնորհալու բազմաբնույթ գործունեու-
թյան մասին և աչքաթող չանելով նաև նրա երաժշտական վաստակը՝ հեղի-
նակը գրել է.

Շարականաց կարգ աճեցնէր,
Տաղերգութիւնս ի ճահ առնէր,
Քաղցր ձայնիւք անջրբոյսէր,
Որ երաժիշտ սուրբ հոգւոյն էր²:

Ներսես Լամբրոնացու խոսքը Ծնորհալու՝ երգելու նպատակով հար-
մար, պատշաճավոր երաժշտությամբ շարականներ ու հոգևոր տաղեր հորի-
նած լինելու մասին է: Եվ մեջբերված հատվածի երկրորդ տողը, ընդգծված
բառով հանդերձ, մասնավորապես վերաբերում է բանաստեղծի գանձարանա-
յին ժառանգությանը՝ արտահայտելով տաղը երգելու երևույթը
(տաղ + երգ + ու թիւն):

Մինչդեռ մեր օրերում բառն ունի բոլորովին այլ իմաստ, այն բացա-
ռապես կիրառվում է գրականագիտական նշանակությամբ: Նախ և առաջ
տաղերգություն ասելով հասկացվում է Հայ միջնադարի ընթացքում գրված
և հին գրչագրերում տաղ հորջորջումը կրող չափածո ստեղծագործություն-
ների ամբողջությունը, իրեն գրական-գեղարվեստական մի որոշակի արտադ-
րանք, որ, սկզբնավորման շրջանում ունենալով հոգևոր-կրոնական բովան-
դակություն, գրականության աշխարհականացմանը զուգընթաց, աստիճա-
նաբար ձեռք է բերում նաև իրականության ամենակենսական խնդիրներին
արձագանքելու հատկություն: Ձեռագրերում տաղ են կոչվել Գրիգոր Նարե-
կացու (X դ.), Ներսես Ծնորհալու (XII դ.), Յրիկի (XIII դ.), Հովհաննես
Պուլգ երգնկացու (XIII դ.), Կոստանդին Երզնկացու (XIII-XIV դդ.), Հով-
հաննես Թլկուրանցու (XIV դ.), Մկրտիչ Նաղաշի (XV դ.), Գրիգորիս Աղթա-
մարցու (XVI դ.), Դավիթ Սալաճորցու (XVII դ.), Պաղտասար Դպրի (XVIII
դ.) և ուրիշ բանաստեղծների չափածո երկերից շատերը:

Ավելին, լայն առումով տաղերգությունն հասկացությունն իր մեջ ընդգրկում է ոչ միայն այդ գործերը, այլ նաև նույն հեղինակների չափածո այն ստեղծագործությունները, որոնք թեպետ գոյություն ունեցող գրավոր աղբյուրներում չեն կրում տաղ անունը, սակայն այդպես կոչվածների հետ ունեցած թեմատիկ. գաղափարական ու ձևական ընդհանրությունների, ինչպես և Տաղարան ժողովածուներում զետեղված լինելու հիմունքով հանգու- նապես համարվում են այդպիսիք:

Կա հասկացության զուտ պայմանական և առավել նեղ մի ըմբռնում ևս, որ վերաբերում է միայն XIII-XVI դարերի տաղասացների ժառանգու- թյանը: Այս հայացքը չունի գիտական ամուր հիմք և ձևավորվել է Խորհր- դային Հայաստանում XX դարի 30-ական թվականների կեսերին, երբ Հայտ- նի հանգամանքի բերումով Հայ միջնադարյան տաղերգությունը ներկայաց- վում էր միայն սոցիալական, պանդխտության, սիրո, բնության և աշխարհիկ այլ ընկալումների քնարական շերտերով, իսկ սրանք իրենց գեղարվեստա- կան բարձրագույն գրականություններն արդեն ստացել էին հիշյալ ժամանակաշր- ջանի ամենատաղանդավոր բանաստեղծների զբնի տակ: Այստեղից էլ՝ տա- ղերգություն, աշխարհիկ բանաստեղծություն և քնարերգություն իմաստ- ների նույնականության միտումը, որ, չնայած նաև կրոնական և վիպական բնույթի տաղերի գոյություն գիտակցությունը, երբեմն հանդես է բերում որոշ կենսունակություն:

Մինչդեռ՝ քանի որ տաղ եզրանունն իբրև գրական, ստեղծագործական իրողություն գլխավորապես կապվում է Գրիգոր Նարեկացու գործունեու- թյան հետ և հարատևելով հասնում է մինչև ուշ միջնադար, ուստի իսկու- թյունն այն է, որ տաղերգության ժամանակային շրջանակներն ամփոփվում են X-XVIII դդ. սահմաններում:

Ներկա աշխատության մեջ ուսումնասիրությունն նյութ է ծառայում այս ողջ ժամանակաշրջանի բանաստեղծական արտադրանքն իր լավագույն գրականություններով:

* * *

Միջնադարի Հայ բանաստեղծներից մեկ հասած տաղերը, լինելով Հա- յության պատմական, ազգային ու հոգևոր կյանքի գեղարվեստական գրականությունները, ունեն ճանաչողական, գրապատմական և գաղափարական կարևոր նշանակություն: Այդ ստեղծագործությունների միջոցով մենք գա- ղափար ենք կազմում միջնադարյան Հայ մարդու ներաշխարհի, ապրումնե- րի, բարոյական նկարագրի ու նախասիրությունների, նրա մտածելակերպի ու պատկերացումների մասին, որը և նպաստում է մեր իսկ ինքնաճանաչմա- նը:

Միջնադարյան տաղերը Հայ գրականության և մասնավորապես բանաստեղծության արժեքավոր, անբաժանելի մասն են: Առանց այդ տաղե- րի ոչ միայն հնարավոր չէ պատկերացնել Հայ գրականության ամբողջական

պատմությունը, այլև դժվար է բացատրել նոր և նորագույն ժամանակների չափածո ժառանգության ազգային առանձնահատկությունները բնութագ- րող շատ երևույթներ: XIX և XX դդ. Հայ բանաստեղծության նվաճումնե- րը շատ կողմերով սերում են միջնադարյան տաղերգության ավանդույթնե- րից և մեծապես պայմանավորված են նաև այդ մշակույթի ձեռքբերումնե- րով: Իրենց արտահայտած համամարդկային գաղափարներով, բարու և զեղե- ցիկի զգացողություն դաստիարակելու հատկությամբ, բարձր արվեստով և առինքնող քնարականությամբ միջնադարյան տաղերն այսօր էլ շարունա- կում են սրտեր հուզել, զգացմունքներ թարգմանել ու գոյատևել նոր սե- բունդների հետ՝ մնալով նրանց ժամանակակիցն ու խորհրդատուն: Այս հատկությունների շնորհիվ էլ միջնադարյան Հայ տաղերը արժանացել են լայն ճանաչման, դարձել համընդհանուր հետաքրքրության ու հիացմունքի առարկա:

Արդեն ավելի քան մեկ դար է, ինչ գիտական միտքը զբաղված է միջ- նադարյան տաղերգության ուսումնասիրման գործով: Բանասիրական և բնագրագիտական անխոնջ աշխատություններից բացի ստեղծվել են նաև վերլուծական բնույթի բազմաթիվ արժեքավոր հետազոտություններ, որոն- ցում ըստ ամենայնի լուսաբանվել ու գնահատվել են կոնկրետ ստեղծագոր- ծությունների, հիմնականում՝ թեմատիկ ու գաղափարական, մասամբ նաև՝ գեղարվեստական ու տաղաչափական առանձնահատկությունները:

Սակայն նկատենք, որ եղած գրականագիտական ուսումնասիրու- թյունները գերազանցապես նվիրված են առանձին տաղասացների ստեղծա- գործական ժառանգության թեմատիկ-գաղափարական հատկանիշների քն- նությունը: Միջնադարի Հայ տաղերգության առավել ընդհանուր օրինաչա- փությունները տեսական առումով քիչ են հետազոտվել: Մասնավորապես գրականագիտության հետաքրքրությունների տեսադաշտից դուրս է մնացել Հայ տաղերգության ժանրային հատկությունների և տաղաչափական ձևերի համակարգված, մանրամասն քննության ու լուսաբանման աշխատանքը, թե- պետ ճշմարտությունը պահանջում է ավելացնել, որ գիտական միտքը, ճիշտ է, տարազեպ առիթներով կամ հպանցիկ անդրադարձումներով, բայց, այնու- ամենայնիվ, տաղերգության վերաբերյալ երբեմն արտահայտել է նաև այն- պիսի ընդհանրացնող նշանակության կարծիքներ, որ թե՛ երևույթի ընդհա- նուր կողմերի բնութագրման տեսակետից և թե՛ այս կամ այն կոնկրետ խնդ- րի կապակցությամբ արված ընկալումների առումով ներկայացնում են որոշ- ակի հետաքրքրություն:

Ակնհայտ արդյունավետությանը զուգընթաց քիչ չեն նաև վրիպում- ներն ու մակերեսային, չհիմնավորված, հապճեպ կատարված ընդհանրա- ցումները: Դեռևս հստակորեն լուսաբանված չէ գրչագիր տարբեր աղբյուր- ներում հաճախակի հանդիպող «տաղ» եզրանունի վերաբերյալ Հայ միջնա- դարյան տեսական մտքի ճշգրիտ ըմբռնումը, հայտնի է, թե դա գործածա-

կան և իմաստային ինչ աղերսակցութիւն կամ Հարաբերակցութիւն ունի խրատ, ողբ, գովեստ, գանգատ, պարսավ և նման կարգի այլ Հասկացութիւնների Հետ, Հասկացութիւններ, որ Հին գրչագրերում գետեղված չափածո բնագրերի կապակցութեամբ Հավասարապես գործածվում են թե՛ տաղ բառի Հարակցութեամբ և թե՛ առանձին: Տաղ Հասկացութիւնը խրատ, ողբ և այս կարգի այլ Հասկացութիւնների Հետ գործածվելիս միասնաբար սեռի և տեսակի Հարաբերակցութիւն են արտահայտում, թե՞ Հանդես են բերում միանգամայն այլ աղերսներ:

Կամ, կարճ ասած, Հիշատակված բոլոր Հասկացութիւններից ո՞րոնք են, որ ժամանակակից գրականագիտութեան չափանիշներով կարող են Համապատասխանել ժանր ըմբռնմանը:

Սրանք էական նշանակութիւն ունեցող խնդիրներ են, որ կարոտ են մանրակրկիտ ու Հիմնավոր քննութեան: Եվ կարևորը տաղ տերմինի ստույգ նշանակութեան բացահայտումն է, որ, լույս սփռելով նաև մյուս Հարակից խնդիրների վրա, անհրաժեշտաբար առաջ է քաշում նաև քննութեան ենթակա գեղարվեստական նյութի տաղաչափական կառույցների ուսումնասիրման պահանջը, քանի որ տերմինն իր արտահայտած Հիմնական բովանդակութեամբ անփոփոխ կերպով ենթադրում է նաև բանաստեղծական խոսքի ու թիմական Համաչափ Հորինվածութեան գաղափարը:

Սույն Հասկացութիւններին տրված արդի մեկնաբանութիւնների, դրանց մասին արտահայտված գրականագիտական տեսակետների քննութեանն ու գնահատմանը, ինչպես նաև վերը նշված Հարցերի մանրակրկիտ ուսումնասիրմանն է նվիրված սույն Հետազոտական աշխատութիւնը, որը նպատակ ունի աջակցել Հայ գրականագիտական մտքի ասպարեզում երևույթի մասին ամբողջական, Հստակ ու միասնական պատկերացում կազմելուն:

Գլուխ Ա.

ՏԱՂ. ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ԸՄԲՐՆՈՒՄԸ ՈՒ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԳՈՐԾԱԾՈՒԹՅԱՆ ԲՆԵՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նոր Հայկազյան բառագրքի Հեղինակները տաղ Հասկացութեանը տվել են «բան չափաբերական, ոտանաւոր երգ, քերթուած նուագելի» բացատրութիւնները: Իսկ Հր. Աճառյանը, բառի դիմաց դնելով «երգ, քերթուած, ոտանաւոր» իմաստները, նշում է, թե «ոսկեդարում չկար բառս»: Նա արձանագրում է, որ Հնում սրանից են կազմվել տաղաչափութիւն, տաղաչափել, տաղասաց, տաղերգութիւն, ստատաղ (ստախօս), տաղարան բարդութիւնները (Հանված են ետոսկեդարյան շրջանի Հայ մատենագրական Հուշարձաններից), բայց տաղաչափ, տաղերգու կազմութիւնները «նոր բառեր» են: Ըստ Հր. Աճառյանի, «տաղը» մնում է չստուգաբանված արմատ: Նկատենք, որ սույն բացատրութիւնները ածանցված են ինչպես «տաղին» տված Հին մեկնաբանութիւններից, որոնցից մի քանիսը օրինակի կարգով վկայակոչում են բառարանագիրները («Վանգիւք չափեալ բանին տաղ ասի», «Ընդէ՞ր է ինձ զբնաւն...Հանապազ երգել իմովքս տաղիւք»⁵, «Տաղն՝ բան ասի» և այլն), այնպես էլ երևույթի կիրառութեան ոլորտներում բառի ձեռք բերած իմաստներից: Նկատենք նաև, որ «ոտանաւոր երգ», «քերթուած նուագելի» կամ ուղղակի «երգ» Հոմանիշ Հասկացութիւնների Հիմքում, իբրև տեքստային Հատկութիւն, ընկած են «բան չափաբերական», «քերթուած» կամ «ոտանաւոր» իմաստները:

Տաղի վերաբերյալ ուշագրավ դիտարկումներ է կատարել Մ. Աբեղյանը: «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» աշխատութեան մեջ «Հայրեն» Հասկացութեան կապակցութեամբ նա նշում է, որ ձեռագրերում «այս առանձին տիպի տաղերն» ունեն «Տաղ սիրոյ գեղեցիկ», «Տաղ սիրոյ» ընդհանուր վերնագրերը, ինչպես և՛ «Տաղ Հայրէն վասն ուրախութեան», «Հայրէնի կարգաւ» և այլ ձևերը: Այնուհետև ելնելով «Հայրէն մի կամիմ ասել», «գիտեմք, որ շատ Հայրէն գիտես, մէկիկ մի ասա», «զՀայրէնս ասա» փաստներից, նա եզրակացնում է. «Այստեղ «Հայրէն» բառն առնվում է պարզապես իբրև գոյական, մոտավորապես երգ կամ տաղ նշանակութեամբ,— բայց մինչ տաղ բառն ընդհանուր նշանակութիւն ունի, «տաղ Հայրէն», կամ լոկ «Հայրէն», «Հայրէն» ստանում է մի առանձին տեսակի տաղի նշանա-

կություն»⁶: Զանց առնենք այն պարագան, որ Մ. Արեղյանն այստեղ չի բացատրում **տաղ** տերմինի գրականագիտական կոնկրետ նշանակությունը: Կարևորն այն է, որ փաստական նյութերի ճշգրիտ վերլուծությամբ նա ապացուցում է Հասկացության իմաստային ընդհանուր բովանդակությունը, որի սահմաններում Հայրենի ժանրը ներկայանում է իբրև տաղի «մի առանձին տեսակը»:

Հասկացության շուրջ Մ. Արեղյանի մյուս դատողություններն արդեն առանձին բանաստեղծների տաղերին տված մասնավոր բնութագրումներ են, հետևաբար նաև ընդհանրացումներ՝ լոկ այս կամ այն հեղինակի ստեղծագործության շրջանակներում: Այսպես՝ «Վերածնությունը Հայոց Հին գրականության մեջ» հոդվածում՝ «Գրիգոր Նարեկացի և ճգնավորական ողբերգություն» Հարցի կապակցությամբ, անդրադառնալով հոգևոր երգի ասպարեզում Նարեկացու կատարած նորամուծություններին, նա գրել է. «Նարեկացու ձեռով այսպես փոխվում է ոչ միայն տխուր հոգևոր երգը, այլև ուրախ երգը: Եթե ապաշխարության շարականների տեսակը զարգանալով դառնում է **ողբերգություն** (իմա՝ «Մատենի» բնավորությունը-Վ. Ն.), որին հետագայում հետևում են ուրիշները, ուրախ շարականներն էլ վերածվում են **տաղերի**, որ առանձին տեսակի հոգևոր երգեր են, հորինված՝ ուրախ տոնակատարություններին Հանդիսավորություն տալու համար»⁷: Ըստ Մ. Արեղյանի, քանի որ Նարեկացու տաղերն ունեն կրոնական թեմատիկա և գրվել են եկեղեցու ուրախ տոներին երգվելու նպատակով, ուստի «հոգևոր երգ» Հասկացության ոլորտում գրանք Հանդես են գալիս իբրև «առանձին տեսակ»: Գրականագետն այստեղ Հակիրճ բնութագրել է միայն Նարեկացու տաղերի կրոնական ուղղվածությունը, կատարման ձևն ու հորինման նպատակը: Գրեթե նույն կերպ էլ նա բնորոշել է Ներսես Շնորհալու տաղերը «որոնք գրված են տերունական, ինչպես և սրբերի տոներին երգելու համար»⁸:

Որ գիտնականի ըմբռնմամբ տաղ Հասկացության իմաստը ոչ միշտ է Համընկնում հոգևոր կամ կրոնական երգ արտահայտության ծավալին, երևում է «Հայոց Հին գրականության պատմության» մեջ Նարեկացու տաղերի վերլուծության սկսվածքից: Բանաստեղծի տաղերի կրոնական բնույթի, հորինման շարժառիթի, զվարթ երանգների և դրանք հոգևոր կանոնիկ երգերի Հաստատուն կարգից դուրս մնալու Հանգամանքի մասին խոսելուց առաջ, ընդգծելով Հասկացության վերաբերյալ իր ունեցած ընդարձակ ըմբռնումը, Մանուկ Արեղյանը զգուշացնում է, թե «Այսպես «տաղ» կոչվում են ոչ միայն կրոնական, այլև աշխարհիկ բովանդակությամբ երգերը — «տաղ սիրոյ և ուրախութեան»⁹: Իսկ ինչպես Հայտնի է, ո՛չ Նարեկացին և ո՛չ Շնորհալին «տաղ սիրոյ և ուրախութեան» որակմամբ գործեր մեզ չեն թողել: Ուրեմն, Մ. Արեղյանի կարծիքով «տաղն» իր ընդհանուր նշանակությամբ չի նույնանում «հոգևոր երգ» Հասկացության հետ, այլ ունի առա-

վել ծավալուն բովանդակություն և ներառնում է նաև «աշխարհիկ երգ» իմաստը:

Հարկ է լրացնել, որ Մ. Արեղյանի ընկալմամբ «տաղը» մշտապես համընկնում է երգ Հասկացությանը: Սա որոշակիորեն արդեն նկատելի էր վերը բերված մի քանի դատողությունների ենթատեքստում և բխում է հեղինակի այն տեսակետից, թե «Հին ժամանակ... բանաստեղծությունը հորինվում էր երգելով և երգելու համար»¹⁰: «Հայ վիպական բանահյուսություն» երկի մեջ ևս դրսևորվել է երգ և տաղ եզրաբառերի իմաստային ընդհանրության ըմբռնումը. «Եթե երգ ասել, խաղ ասել և այլ բաղադրյալ ձևերը (իմա՛ տաղ ասել — Վ. Ն.) մի բառով ասում ենք «երգել», — գրել է Մ. Արեղյանը, — այդ երգելու իմաստը ոչ թե «ասել» բայն իր մեջ ունի, այլ **երգ, տաղ, խաղ** բառերից է ստանում»¹¹ (ընդգծումները հեղինակինն են — Վ. Ն.): Սա նշանակում է, որ ինչպես տաղ ասել և երգ ասել բաղադրյալ ձևերի, այնպես էլ **տաղ** և **երգ** բառերի միջև Հայագետը իմաստային տարբերություն չի դնում:

Ինդերո առարկա Հասկացությունը միայն «երգ» կամ «երգվող բանաստեղծություն» իմաստով են բացատրել նաև Ասատուր Մնացականյանը (ԳՏ¹², էջ 85), Ա. Կվյատկովսկին, Մկր. Մկրյանը¹³:

Մինչդեռ Ա. Զոպանյանի կարծիքով՝ միջնադարում ոչ բոլոր տաղերն են երգվել: Նա գտնում է, որ որոշ տաղեր պարզապես չեն երգվել և կենցաղավարել են գրային ձևով: «Այդ բոլոր տաղերն ալ- Հայրենների կապակցությամբ գրել է գիտնականը, -ավանդաբար, բերանացի կերպով տարածված են տեղե տեղ, դարե դար, որովհետև կերպվեին, մինչ Փրկի կամ Կոստանդին Երզնկացիի, կամ Գրիգոր Աղթամարցիի ու Հովհաննես Թլկուրանցիի տաղերը հեղինակին ձեռքով գրված էին, չէին երգվել և ձեռագրական օրինակներով միայն տարածված ու պահպանված են»¹⁴:

Պետք է ենթադրել, որ Ա. Զոպանյանի ընկալմամբ երգվելու կամ չերգվելու պարագան տաղի բնութագրման համար դեռ էական գործոն չէ:

Հասկացությունը Հակիրճ, բայց գիտականորեն Հստակ բնութագրման է արժանացել է.Պ. Զրբաշյանի և Հ. Մախչանյանի «Գրականագիտական բառարանում»: Այստեղ տաղը նախ սահմանվում է «բանաստեղծության անվանում Հայ միջնադարյան քնարերգության մեջ» ձևակերպմամբ, որ, չնայած վիպական և վիպաքնարական տաղերի օտարման պարագային, Հիմնականում ճիշտ է մեկնաբանում երևույթը: Շատ ավելի անառարկելի է «Միջնադարյան Հայաստանում տաղ ասելով Հասկացել են նաև առհասարակ չափածո ստեղծագործություն, տարբերելով այն արձակից»¹⁵ լրացումը, որ, ինչպես հետագայում կտեսնենք, լիովին Համապատասխանում է Հասկացության Հնօրյա ըմբռնումը բացահայտող փաստերին:

Այս ամենին ավելացնենք, որ Հին գրականության հետազոտողներից ոմանք պաշտպանում են այն տեսակետը, թե Հայ միջնադարյան չափածոյի

գրական տեսակների շարքում «տաղը» ևս ներկայացնում է նրա մի առանձին ժանրը: Սույն մտայնությունը Հաճախ գրսեւորվել է և գրավոր կերպարանքով: Օրինակ, ԾնորՀալու մասին նշվել է. «Ներսես ԾնորՀալին բեղմնավոր ու բազմաթանր ստեղծագործող է: Նա գրել է բազմաթիվ շարականներ, գանձեր, տաղեր, պոեմներ և հանելուկներ»¹⁶: Ա. Ղազինյանի՝ Առաքել Բաղրիչեցուն նվիրված արժեքավոր հետազոտության մեջ կարդում ենք. «Նա գրել է միջնադարյան Հայ բանաստեղծության մեջ Հայտնի գրեթե բոլոր ժանրերով՝ տաղ, գանձ, ողբ, ներբող, պատմա-կրոնական և վիպական պոեմներ և այլն» (ԱԲ, էջ 81): Հետագայում գրականագետն իր այս կարծիքը փորձեց պաշտպանել Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծական արվեստին նվիրված ծավալուն մենագրության մեջ: Անդրադառնալով մեր հրատարակած այն տեսակետին, թե «տաղը իր բովանդակությամբ նույնական է «չափածո կամ ռիթմիկ կազմակազմվածությամբ օժտված ստեղծագործություն» ըմբռնման հետ և իբրև գրականագիտական հասկացություն չի մտնում ժանր կատեգորիայի մեջ»¹⁷, Ա. Ղազինյանը գրում է. «Ես հակուած եմ ընդունելու, որ Հայ միջնադարեան քնարերգուիեան մէջ տաղը ներկայացնում է ինքնուրոյն ժանր»¹⁸:

Բերված կարծիքներն ու դատողություններն ընդհանրացնելու դեպքում կարելի է ասել, որ գրականագիտության մեջ տաղի վերաբերյալ չկա մի ընդհանրական ըմբռնում: Այն մերթ համարվել է բան չափաբերական, ոտանավոր, քերթված, բանաստեղծություն, չափածո ստեղծագործություն, մերթ՝ երգվող բանաստեղծություն, երգ, քերթված նվագելի, մերթ՝ հոգևոր երգի տեսակ, մերթ՝ գրական առանձին ժանր, մերթ էլ՝ ընդհանուր նշանակությամբ մի հասկացություն, որ ենթակա է ժանրային բաժանման (նշվել է միայն Հայերեն): Սույն տարաձայնությունների պատճառը պետք է որոնել այն բանում, որ գրականագիտական միտքը գեթ մեկ անգամ դեռ հիմնավոր կերպով ու հետևողականորեն ձեռնամուխ չի եղել հասկացության հետ առնչվող գրավոր վկայությունների, անցյալում արված տեսական բացատրությունների և նրա գեղարվեստական կոնկրետ գրսեւորումների, իբրև մեկ միասնական երևույթի, համադրական, մանրագնին ու քննական ուսումնասիրությունը:

Ուստի և Հայ միջնադարյան տաղերի ժանրային բնութագրությունն սկսելուց առաջ և խնդրի նկատմամբ մեր մոտեցման չափանիշները հիմնավորելու նպատակով անհրաժեշտ ենք համարում նախ անդրադառնալ եզրի բովանդակության պարզաբանմանը, տեսնելու համար, թե գրական ինչ երևույթի հետ գործ ունենք:

* * *

Հայերեն գիտական տերմինաբանության ստեղծման գործում անգնահատելի ծառայություն ունի Հունարան դպրոցը¹⁹: Ցարդ Հայտնի տվյալներով Հայ մատենագրության մեջ «տաղ» հասկացությունն էլ գործածել և շը-

ջանառության մեջ են դրել այդ դպրոցի ներկայացուցիչները Հունարանից կատարած թարգմանական երկերում, գերազանցապես իբրև Հունագիր բնագրերում հանդիպող ΕΠΟΣ (էպոս) բառաձևի հայերեն համարժեք²⁰: Հին Հունարեն խոսքի մեջ, նրա տարբեր բառակապակցություններում «ΕΠΟΣ» - ը արտահայտել է մի շարք իմաստներ՝

1. Բառ,
2. Բան, խոսք, ճառ, պատմվածք, պատմություն, խոսակցություն, գրույց
3. Խոստում,
4. Այսպես. ասած, կարճ ասած, միով բանիվ,
5. Նյութ, բովանդակություն, իմաստ,
6. Ասույթ, առած, ասացվածք,
7. Տող (ընդհանրապես), չափածո տող,
8. Երգվող խոսք, երգվող ոտանավոր, երգվող պատմություն,
9. Չափածո խոսք,
10. Թախճոտ և քնարական բանաստեղծություն(երբեմն),
11. Հեկզամետր չափով հորինված հերոսական բնույթի վիպական

ստեղծագործություն, դյուցազներգություն (Հոմերոսի «Իլիական» և «Ոդիսական» պոեմները և այլն)²¹:

Տաղ բառի հնագույն գրավոր կիրառությունը տալիս է Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականական արուեստ» աշխատության հայերեն թարգմանությունը, որ արվել է V դարի երկրորդ կեսին²². «Եւ գտաղն քաջոլորակի [վերծանեսցուք]»²³:

Քանի որ բառն օգտագործված է «Յաղագս վերծանութեան» գլխում՝ ողբերգության, կատակերգության, դամբանականի, քնարական քերթության և գրավոր այլ տեսակի երկերի շարքում, ուստի կարծվել է, թե այն արտահայտում է «ոտանավորի տող, առավելապես՝ վեցաչափ տաղաչափությամբ հորինված քերթված, հերոսական պոեմ, դյուցազներգություն (ինչպիսիք են Հոմերոսի Իլիականն ու Ոդիսականը)», այսինքն արդի ընդունված տերմինով ասած՝ էպոս նշանակությունը: «Թրակացի վերջին իմաստը նկատի ունի, երբ գրում է. «Եւ տաղն քաջոլորակի (վերծանեսցուք)», - եզրակացնում է Արուսյակ Մուրադյանը²⁴:

Ամբողջապես չժխտելով սույն տեսակետը, թե Դիոնիսիոս Թրակացին սահմանումը տարածում է վեցաչափ տաղաչափությամբ հորինված քերթվածի, հերոսական պոեմի, դյուցազներգության վրա (Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը»), և ելնելով Թրակացու աշխատության հայերեն թարգմանությունը կցված բառարանի բացատրությունից, թե «գտաղն՝ գչափով գրեալն» է, հակված ենք կարծելու, որ Դիոնիսիոս Թրակացու մոտ բառն ունի մի քիչ ավելի լայն ըմբռնում և իր մեջ ընդգրկում է կանոնավոր չափով հորինված ստեղծագործություններն առհասարակ, իննն դրանք հեկզամետրով, թե այլ

չափերով Հորինված, լինեն պոեմ թե բանաստեղծություն: Տվյալ դեպքում Հուլյն քերականը գտնում է, որ ութմիկ սկզբունքով կառուցված երկը պետք է ընթերցել կամ արտասանել քաջոլորակի արտաբերմամբ, այսինքն՝ ուժեղ, ընդգծված շեշտադրությամբ, ուժգնակի լարվածությամբ, եռանդուն կերպով (ΕΥΤΟΝΩΣ)²⁵:

Բառը գործածված ենք գտնում Փիլոն Ալեքսանդրացու (Եբրայեցու) «Ի լինելութեանն» և «Յաղագս վարուց կենաց տեսականի» երկերում, որոնք, ինչպես և Թրակացու քերականությունը, Հայերեն են թարգմանվել Հունարան դպրոցի գործունեություն ատալին շրջանում: «Ի լինելութեանն» աշխատության մեջ, որն աստվածարանական բնույթի մի ծավալուն Հետազոտություն է, Հեղինակն անդրադառնում է աստծու մարդկերպության խնդրին՝ Հայտնելով այն տեսակետը, թե դա դեռ արտահայտել է Հոմերոսը. «որպես դժնայն և բաւական առ ի գիտութիւն մեկն է Հոմերոս, գեղեցկաձայնութեամբ գկեայն վարուցն, թէ ոչ է արժան Հպարտանալ՝ վնասեալ. քանզի ասէ զաստուածութիւնն նմանեցուցեալ կարծեն մարդկային կերպարանօք գեղոյ երեւեալ բազում անգամ, ի բազմաստուած կարծեացն ոչ կացեալ ի բաց: Եւ տաղքն այսպիսի են»²⁶: Այնուհետև Փիլոնը բերում է Հոմերոսից մի հատված²⁷, որ իրենից ներկայացնում է «Ողիսականի» տասնյոթերորդ երգի 486-488 տողերը²⁸:

Գրեթե համանման մի կիրառություն էլ Հանդիպում ենք «Յաղագս վարուց կենաց տեսականի» ճառի սկզբնամասում: Քարոզելով այն գաղափարը, թե ինչք ու գանձ կուտակելու հոգսը մաշում և կարծում է մարդու կյանքը, մինչդեռ այն խնայելն ավելի խելամիտ է ու լավ, Փիլոնն ավելացնում է. «գայս ինձ թուի և Հոմերոս առակէ յեղիադա ի սկզբան երեքտասաներորդի Հագներգութեան ի ձեռն այսոց տաղից ասելով. Միւսացուց որ ի միմեանց վերայ կեան և մեռանին և զմիմեանսսիրաց. ձիակըթաց, կաթնակերաց, աւրապարենից, արդարոց մարդկան»²⁹:

Խոսքն այստեղ, Հեղինակի իսկ նշումով, վերաբերում է «Իլիականի» տասներեքերորդ երգի 4-6 տողերում արտահայտված բովանդակությանը, ուր մարտատենչ, մշտական կռիվներում զոհվող միզիացիների կենցաղին հակադրված է խաղաղասեր, ձիակիր, կաթնակեր, արդար ու երկարակյաց ցեղերի ապրելակերպը³⁰:

Դժվար չէ նկատել, որ Փիլոնից մեջբերված թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ օրինակներում ընդգծված բառը, դատելով նրա հոգնակի գործածությունից (տաղքն, տաղից) և առանձնապես՝ կոնտեքստներից, ունի **չափածո տողեր** կամ **բանաստեղծական տողեր** իմաստը:

Նույն աշխատության մեջ, խոսելով օրհներգերի կատարման մասին, Փիլոնը մեկ անգամ ևս օգտագործել է բառը, բայց այս դեպքում՝ միանգամայն այլ նշանակությամբ. «Եւ ապա աւագն յոտն կացեալ՝ երգ աւրհնութեան երգէ արարեալ աստուծոյ, զոր նորոգ իւր արարեալ, և սկզբնաւն իմն

Հնոց քերթողացն. քանզի չափս և նուագս բազումս թողին տաղից եռաչափաց, յարադանաց, չափսկանաց, կայականաց, պարաւորաց շրջմամբ և բազմաշրջմամբ, գեղեցիկ և լաւ չափեցելոց»³¹:

Որ այստեղ խնդրո առարկա Հասկացությունը մատնանշում է եռաչափ (τριμετρον) կազմությամբ **երգվող բանաստեղծության** մի որոշակի տեսակը, Հաստատվում է ոչ միայն «չափս և նուագս» արտահայտություն անկայություն, այլև **երգերի ու պարերգերի** մյուս տեսակների հիշատակությամբ, ինչպես և Հին քերթողների սկզբնավորած ավանդները Հենց **օրհներգերի** մեջ օգտագործելու պահանջով:

Տաղ բառը միայն մեկ անգամ գործածված է Թեոն Ալեքսանդրացու «Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց» երկի Հայերեն թարգմանության մեջ, որ նույնպես արվել է V դարի երկրորդ կեսին: Գրքի «Յաղագս մանկանց վարժման» գլխում, խոսելով ուսուցողական աշխատանքի Հետ առնչվող մի քանի Հանգամանքների մասին, Հեղինակը մասնավորապես նշում է, թե մեկնությունը պետք է լինի Հավաստի ու արդյունավետ, որովհետև անհրաժեշտ է ոչ միայն պատմել, այլև խոսքը Հասցնել լսողների մտքին ու խելքին, «մինչ զի լինել քերթողին Հոմերոնեսայ ասացեալն՝

Դիրին ասեմ քեզ տաղ և ի միտ կարի քաջ տամ առնուլ»³²:

Հոմերոսից բերված այս մեկ առանձին նախադասության հիման վրա դժվար է ճշգրիտ կերպով որոշել բառի կոնկրետ իմաստը: Խոսակցին Հաստակորեն Հասկանալ տալու նպատակով ինչ է ասվում, էպոս, երգ, բանաստեղծություն, ճա՞ռ, պատմություն, առա՞ծ, խոստո՞ւմ, թե՞ սովորական խոսք: Հարցը պարզելու համար անխուսափելի է Հոմերոսին դիմելը:

Թեոնի աշխատության բնագրում պահպանված է Հոմերոսյան տողի Հունարեն ձևը.

« ρήδιόν τι ἔπος ἔρεώ καί ἐνί φρεσὶ θήσω »³³:

Որոնումները ցույց տվեցին, որ Թեոնը տողը նույնությամբ մեջ է բերել «Ողիսականի» տասնմեկերորդ երգից³⁴: Գուշակ Թերեսիասի ոգին այս նախադասությամբ է դիմում Հագեսի թագավորություն իջած Ողիսեսին, այնուհետև բացատրելով, թե նա ինչ կերպ պետք է բառ ու բանով Հաղորդակցվի ծանոթ մեռյալների հետ³⁵:

Տեսնենք, թե «Ողիսականի» Հայերեն և ռուսերեն նորագույն թարգմանությունների տվյալ տողում ինչ փոխարկման է ենթարկվել ἔπος-ը:

Եղիա Թովմաճանի և Արսեն Ղազիկյանի Հայերեն, Վ. Վերեսակի ռուսերեն թարգմանությունների մեջ այն համապատասխանաբար ստացել է բան, խոսք և СЛОВО ձևերը³⁶:

նրա մյուս կիրառութիւնները, թարգմանական երկերում դործածվել է Հետևյալ նշանակութիւններով:

1. ուժեղ շեշտադրութեամբ կամ կանոնավոր չափով Հորինված ստեղծագործութիւն:

2. երգվող բանաստեղծութիւն:

3. չափածո կամ բանաստեղծական տող:

4. չափածո խոսքի Հատված (Հագներգութիւն), բանաստեղծութիւն:

* * *

Անշուշտ, ճիշտ չի լինի միայն թարգմանական երկերի մեջ տեղ գտած գրական կիրառութիւններով վերջնականապէս որոշված համարել հայերեն «տաղ» Հասկացութեան իմաստային արժեքը: Թարգմանութիւնները կատարվել են պատճենման սկզբունքով, և նրանցում գործածված Հասկացութիւնները ևս իրենց վրա կրում են օտար մտածողութեան կնիքը (տե՛ս Հատկապէս վերը նշված գ. կետի օրինակները): Հունարան գործիչները հայ մշակույթի ոլորտ մտցրին բառը, որն ազգային գիտական մտքի, հետազայում նաև՝ գեղարվեստական զարգացմանը զուգահեռ ենթակա էր կայունացման ու ճշգրտման: Դրան հասու լինելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ հայ մտածողների ինքնուրույն շարադրանքներում Հասկացութեանը տված մեկնաբանութիւններին, մանավանդ որ խնդիրն արժարժողներից շատերն ակնհայտորեն ջանացել են իրենց հայացքները հիմնավորել ազգային մշակույթի տվյալներով:

Առաջին հիշարժան աղբյուրը, որն անգրադարձել է բառիմաստի մեկնաբանմանը, Դիոնիսիոս Թրակացու քերականութեան հայերեն թարգմանութեանը կցված բառարանն է: Այս փաստաթուղթը Ն. Ադոնցի ենթադրութեամբ ունի Հնագույն ծագում⁶²: Ավելի ճիշտ կլիներ ասել, որ բառարանը կազմվել է թարգմանութեան ավարտից անմիջապէս Հետո, այսինքն՝ V դարի 50-ական թվականներին, թարգմանչի կամ մեկ ուրիշի ձեռքով Դիոնիսիոս Թրակացու քերականութեան դպրոցական ուսուցումը գործնականորեն հեշտացնելու և Հունարան լեզվի խրթնարանութիւնը մասամբ հաղթահարելու նկատառումով: Այստեղ տաղի էական հատկանիշ է դիտված չափով գրված լինելու իրողութիւնը. «գտաղն՝ զչափով գրեալն»⁶³: Ուրեմն, բառարանի հեղինակի բացատրութեամբ՝ տաղը չափածո, ռիթմիկ կազմակերպվածութեամբ օժտված գրվածքն է: Այս ընկալումն առկա է նաև հետագա շրջանների հայ քերականների գործերում:

Իր «Մեկնութիւն քերականին» աշխատութեան մեջ անդրադառնալով Հասկացութեանը՝ Դավիթ Քերականը (V դ.) գրել է. «Իսկ քաջուրակի տաղ ասի Հոմերականն, յորժամ յարմար բառիւք և ոլորակաւք ի սկսմանէ մինչև յանկումն զմիտսն աւարտեալ բերիցէ և զչափս: Բայց ասի և բոլորակ տաղ (իմա՝ ոլորակ տաղ—Վ. Ն.), յորժամ առաջարկութիւն մտացն երկարագոյն իցէ, երկրորդ տաղին սկիզբն ի բաղաձայնից և կամ ի կրկնակէ հաւիցի, զի

զանգայտն և զմեծասարն գործիցէ երկայն, իսկ մեծավերջ վասն երկայնութեան ձայնին սահմանեցաւ ողբերգականն»⁶⁴:

Հետաքրքրական է այն հանգամանքը, որ Դավիթ շարադրանքում տաղի ըմբռնումն ստացել է միանգամայն այլ, Դիոնիսիոսից անկախ բովանդակութիւն⁶⁵: Եթէ հույն քերականը ուշադրութիւն է դարձնում տաղի (չափածո երկի) արտասանական յուրահատկութեան վրա (գտաղն քաջուրակի վերծանեցուք), ապա Դավիթ Քերականը փորձում է բացահայտել նրա ռիթմիկ դրսևորման ձևերը: Ըստ Դավիթի, տաղն իբրև ընթերցվող չափածո խոսք, կարող է կազմակերպվել երկու կերպով՝ քաջուրակ տաղի և ոլորակ տաղի: Առաջին դեպքում խոսքի միավորները, որոնք առանձնանում են հարմար բառերով ու շեշտերով, սկսվելուց մինչև վերջ ճշտորեն արտահայտում են միտքը, նաև չափը պահպանելով (յարմար բառիւք և ոլորակաւք ի սկսմանէ մինչև յանկումն զմիտսն աւարտեալ բերիցէ և զչափս): Այլ կերպ ասած՝ սա չափածո խոսքի այն կազմութիւնն է, որ արդի տաղաչափագիտութեան մեջ կոչվում է պարզոտնյա ոտանավոր՝ բառական և ռիթմական ոտքերի համընկնումով: Քաջուրակ տաղի դավթեան սույն սահմանումը վերաբերում է ոչ միայն Հոմերական⁶⁶ ստեղծագործութեանը, այլև առհասարակ այդպիսի տաղաչափական հատկութիւնն ունեցող երկերին, որոնք, ըստ երևութիւնի, Հնում «Հոմերական» են կոչվել հույն մեծ բանաստեղծի գործերի յուրահատկութեան օրինակով:

Իսկ ոլորակ տաղը, Դավիթ Քերականի բացատրութեամբ, չափածո խոսքի այն տեսակն է, որի Հորինվածքի մեջ մտքի առաջարկութիւնը (մտքի գործառնութիւնը, մտքի դրսևորումը, բառական ոտքը որպէս մտքի կրող) ավելի երկար է (յորժամ առաջարկութիւն մտացն երկարագոյն իցէ): Բնականաբար հարց է ծագում. մտքի առաջարկութիւնն ավելի երկար է ինչի՞ց: Ու թեև հարցի պատասխանն ուղղակիորեն չենք գտնում շարադրանքի մեջ, բայց այն արդեն ենթադրելի է քաջուրակ տաղի սահմանումից, ըստ որի, ինչպէս տեսանք, միտքն ու չափը համընկնում էին իրար և կազմում կատարյալ միասնութիւն: Ուրեմն՝ ոլորակ տաղի մեջ մտքի առաջարկութիւնն ավելի երկար է լինում ռիթմական չափից և այն անցնում է չափական հաջորդ միավորին, որն ըստ Դավիթի՝ սկզբնավորվում է բաղաձայն կամ կրկնակ Հնչյուններով, որպէսզի սրանք անգայտն ու մեծասարը Հնչեցնեն երկար (երկրորդ տաղին սկիզբն ի բաղաձայնից և կամ ի կրկնակէ հաւիցի, զի զանգայտն և զմեծասարն գործիցէ երկայն): Որ այստեղ, ժամանակակից տեղմիտարանութեամբ ասած՝ խոսքը վերաբերում է ռիթմական ոտքով բառական ոտքի հատումին⁶⁷, լավ երևում է նաև «Դավթեան քերթութեան» հայտնի հատվածի օրինակով Անանուհի Մեկնիչի արած բացատրութիւնից, «առաջարկութիւն մտացն յառաջնումն տաղուն ընդ երկարագոյն գոլով, երկրորդ տաղի»⁶⁸ սկիզբն առնելով ի կրկնակէն արար հանդերձութիւն և զանգայտն և զմեծասարն երկայն գործեաց, և տրամախոհութիւնն (միտքը, մտածութիւնը

նը, բառակապակցութեան իմաստը) ելից յերկրորդումն տաղուն»⁶⁰: Նույն ըմբռնումը XIV դ. վերջերին իր «Յաղագս քերականութեան» երկի մեջ ավելի հաջող է ձևակերպել Առաքել Սյունեցին. «ստաջարկութիւն մտացն երկկայն իցէ, զի՛ առաջին վանգն ոչ կարէ յայտնել զմիտքն. կարօտանայ երկկարող և երրորդ տաղի, այսինքն ոտին, զի վճարիցէ այնու զմիտք բանին»⁶⁰: Կերպարանալով Դավթի Քերականի շարադրանքին՝ Հարկ է ավելացնել, որ Հատուճի դեպքում բաղաձայն կամ կրկնակ հնչյուններով անգայտ և մեծասար ոտքերը երկար դարձնելու տեսութիւնը, ինչպես ժամանակին նշել է Ն. Ադոնցը, մնում է անհասկանալի⁶¹: Սակայն անտարակուսելի է, որ այս անունները ևս գալիս են Հաստատելու, թե տաղի մասին Դավթի ըմբռնումը Հիմնված է տաղաչափական Հատկանիշների վրա և բխում է խոսքի չափածո կառուցման բնույթից:

Կարելի է վստահութեամբ ասել, որ VIII դ. մտածող Ստեփանոս Սյունեցու Հայացքով ևս «տաղը» չափածո խոսքն է, որովհետև մեջբերելով տաղը քաջալուրակի վերծանելու մասին Դիոնիսիոս Թրակացու պահանջը և կանգ առնելով միայն արտաբերման կողմի վրա, հեղինակը շեշտում է այն միտքը, թե ընթերցման կանոններն անտեսելու պատճառով կխախտվի չափը և այդպիսով արտասանութիւնը կստացվի անհաջող. «Եւ գտաղն քաջալուրակի [վերծանեսցուք], այսինքն՝ յաղել զբանն որպէս սովորութիւն է վերծանողաց, զի ո՛չ առնելով գայս, խրամատէ զչափն և տգեղ զչափողն այսուիկ ցուցանէ ի ձեռն ապաթարց կամ ստորատ կամ ենթամ[ն]այն առնելոյ»⁶²:

Այստեղ ավելորդ ենք համարում անդրադառնալ Համամ Արևելցու (IX դար) տեսակետի քննութեանը, որովհետև սույն Հարցի մասին նրա արտահայտած դատողութիւնները, ըստ էութեան, բավարար նյութ չեն տալիս քննութեան համար, հետևաբար նաև չեն նպաստում տաղի միջնադարյան ըմբռնումը պարզաբանելու գործին: Համամ Արևելցին՝ բացատրելով տաղի վերծանութեան սկզբունքը, խոսք չի ասում նրա էութեան մասին⁶³:

Որ միջնադարի մեծ բանաստեղծ Ներսես Շնորհալին «տաղ» ասելով հասկանում է հենց խոսքի չափածո տեսակը, ակնհայտորեն երևում է «Յիսուս որդի» երկի հիշատակարանից, ուր շոշափելով խոսքի ասպարեզում մարդկանց վերուստ տրված տարբեր շնորհների խնդիրը, նա բերում է նաև ոմանց՝ արձակ, ուրիշների՝ չափածո ստեղծագործելու օժտվածութեան օրինակները, ասելով, թե արարիչը

Ոմանց տայ բան՝ որ ո՛չ չափի,
Բայց գորաւոր և ըստ կարգի.
Այլոց շնորհէ բանըս տաղի.
Զի և այնու միտքն բանի (ԱԶԲ. էջ 176):

XIII դարի Հայտնի գործիչ Վարդան վարդապետ Արևելցու բացատրութեամբ՝ տաղը երգվող չափածո ստեղծագործութիւն է, որ կատարյալ է

դառնում իր չորս հատկութիւններով բառի, եղանակի, մտքի և չափի հարմար ու ներդաշնակ ընտրութեամբ: Ընդ որում՝ ըստ հեղինակի, չափի պահպանումը անհրաժեշտ գործոն է ոչ միայն բառերի, այլև տների համար. «Տաղին եղանակն շարայարմար պիտի, որ քաղցր գայ, և ելն և էջն՝ ի տեղի և ուղղորդ, և զբառն չափաւոր՝ ըստ չորք արուեստին: Եւ, յորժամ բառն և եղանակն և միտքն և տանցն չափն ի յոճի լինին՝ նա ապա լինին տաղքն պատշաճագոյնք և դիպաւորք»⁶⁴:

Շատ ավելի արժեքավոր է Հովհաննես Պրուզ Երզնկացու կարծիքը, մանավանդ՝ այդ Հայտնողն է միջնադարի այն մեծատաղանդ տաղերգուն, որը հենվելով տեսական մտքի ձեռքբերումների վրա, միաժամանակ, իր Հայացքը ձևակերպելիս հաշվի է առնել նաև սեփական ստեղծագործական փորձը: «Հաւաքումն քերականին մեկնութեան» աշխատութեան մեջ, բերելով տաղի մասին նախորդ մտածողների շարադրանքները՝ Դավթից սկսած մինչև Համամը, նա խոստովանում է, որ ստեղծված տեսութիւնը նախապես անհասկանալի է եղել իրեն, մինչև որ բազմակի քննութիւն կատարելով, պարզաբանել է խնդիրը: «Բայց այլևս վերահասու արարից զքեզ յաղագս տաղից. զիմելով ընթերցողին՝ գրում է նա, զի և մեք առեաք զսա ըստ մեկնողացն զրեալ բանից, բայց մտացն ոչ էր յայտնի տեսութիւնն, մինչ յուվալի քննեալ եղև աշխատութեամբ»⁶⁵:

Եվ, ապա, ասես մերժելով նախորդ մեկնիչների խրթնաբան ոճը, Հովհաննես Երզնկացին մատչելի լեզվով բացատրում է իր եզրակացութեան արդյունքը. «Արդ՝ տաղն չափ ասի, և չափեն վանգքն, որով շարամանութիւն բանին չափի, զոր յայլում տեղուշ ոտք ասի: Զի որպէս կենդանին ոտիցն քայլիւք վճարէ գառաջակայ ճանապարհն, նոյնպէս յարմարաւոյն բանի վանգիւք չափէ զբանն և ընթանայ ի խաւսսն, վասն որոյ վանգիւք չափեալ բանին տաղ ասի, այսինքն՝ չափեալ»⁶⁶:

Հովհաննես Երզնկացու խոսքի մեջ ուշադրաւն այն է, որ անհամեմատ ավելի որոշակիորեն, քան որևէ այլ տեղ, մեկնաբանվում է «տաղ» հասկացութեան միջնադարյան ըմբռնումը:

Ներկա տեսակետը, թե տաղը չափածո խոսքն է կամ չափածո գրվածքը, այնուհետև շեշտվում է գրեթե բոլոր մեկնիչների գործերում: «Նախ՝ տաղ կոչէ զչափով գրեալն, որ ըստ վանգիցն և ըստ հեգիցն կազմի», — գրում է Եսայի Նչեցին⁶⁷: Տվյալ նախադասութիւնը բառ առ բառ կրկնված ենք գտնում Հովհաննես Մործորեցու քերականութեան համապատասխան հատվածում⁶⁸:

Առաքել Սյունեցին տաղը չորս տեսակների դասակարգելիս ոչ միայն հենվում է ոտքերի մասին ուսմունքի վրա, այլև հաշվի է առնում հանգի իրակութիւնը: Սա նշանակում է, որ տաղի նրա ըմբռնումը ևս մնում է ստեղծագործութեան ուրիշ հատկութիւնների ոլորտում: Որ նրա Հայացքով տաղն առհասարակ չափածո երկն է, ավելի ցայտուն երևում է առաջին

տեսակին տված բնութագրությունից. «ամենայն տաղ ըստ Դ (4) հղանակի լինի, նախ՝ զի ոտն և ձայնն ի միասին յարմարին և վերջին վանգն միապէս լինին, ըստ այնմ, թէ. Յիսուս Որդի Հաւր միածին Եւ ճառագայթ կերպարանին»⁶⁹: Հիշարժան է, որ իբրև նմուշ Սյունեցին մատնանշում է Ներսես Ենորհալու 3997 տողերից բաղկացած պոեմատիպ քերթվածը: Սյունեցու ընկալմամբ՝ «Յիսուս Որդին» տաղ է, որովհետև գրված է չափածո և հանգավոր:

Դավիթ Զեյթունցին (XVI դ.) հաստատում է նույն միտքը և թվարկում չափածո գործերի մի քանի տեսակներ, ցույց տալու համար, որ դրանք բոլորն էլ իրենց ռիթմական հատկության պատճառով են մտնում տաղ հասկացության մեջ: Այսպես. «Զի՞նչ է, որ ասէ. և զտաղն քաջուրակի» հարցին հեղինակը տալիս է հետևյալ պատասխանը. «Տաղն է չափով և կշռով⁷⁰ գրեալք, թէ՛ ոտանաւորք են և թէ՛ երգ[ք], թէ՛ շարական[ք], թէ՛ գանձք, թէ՛ տաղք թագաւորք⁷¹ և թէ՛ այլլուհայք, որ[ք] վանգովք չափեալ են և առոգանութեամբ լցեալ և արուեստիւ գարդարեալ և քաջուրակով յաւրինեալ»⁷²:

Նույն ըմբռնումը գրեւորվել է նաև XVII դ. նշանավոր գիտնական Սիմեոն Զուղայեցու «Քերականութիւն ըստ լեզուի մերում Հայկազանց» ուսումնասիրության էջերում: Խոսքը (բանը) բաժանելով հրկու տեսակի՝ չափածո և արձակ, առաջինի համար հեղինակը գործածում է «տաղական բան», երկրորդի համար՝ «անտաղական բան» ձևակերպումները: «Տաղական բան է շարագրութիւն ըստ ոտնաչափութեան»⁷³, բացատրում է նա, «իսկ անտաղական բանք են, որք ոչ վարին այսպիսի չափեալ ոտիւք»⁷⁴: Նկատենք, որ տաղ բառարմատի մեջ չափ իմաստն ընկալվելու դեպքում միայն հնարավոր էր ստեղծել հիշյալ եզրանունները: Բացի սա, Սիմեոն Զուղայեցին հակիրճ կերպով տալիս է նաև տաղի սահմանումը, նշելով, թե «տաղն բաղկանայ ի չափեալ տողից»⁷⁵: Սա երևույթի ավանդական ըմբռնման յուրովի սահմանումն է⁷⁶: Ավելացնենք, որ Նոր Հայկազյան բառարանը չունի «անտաղական» բառհոգվածը, բայց «տաղական» բառի համար հղելով «ներտաղական» հոմանիշը, բացատրում է. «տաղաչափական, չափաբերական, ոտանաւոր»⁷⁷:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ միջնադարի Հայ մտածողների երկերում V դարի վերջերից սկսած տաղ հասկացությունը մեկնաբանվել է միայն գրական նշանակությամբ: Կայունանալով որպես եզր, այն գլխավորապես արտահայտել է չափածո խոսք⁷⁸ կամ չափածո գրվածք (ընթերցվող, երբեմն էլ՝ երգվող) իմաստը: Փակագծում նշված երկրորդ կողմը, որ իսկն ասած մասնավոր կիրառական հանգամանք է տվյալ գրական իրողության համար, երևում է և հետևյալ փաստից: Միջնադարի տեսաբանները տաղը սահմանելիս կամ բնութագրելիս հիմնականում օգտվում են բառ, բան, չափով գրեալն, ոլորակ (այսինքն՝ առոգանություն, ինտոնացիա, շեշտադրություն), վերծանել (ընթերցել, կարդալ, վերարտադրել), մեծասար (քորեյ), անգայտ (պիոլիքիոս), մեծավերջ (յամբ), ոտք, վերջին վանգն միապէս (հանգ) և նման բնույթի այլ հաս-

կացություններից ու ձևակերպումներից, որոնք մատնանշում են լոկ խոսքային հատկություններ (գրավոր և բանավոր):

* * *

Եթե նույնիսկ պահպանված չլինեին Հայ մտածողների տեսական դատողությունները, իհարկե փոքր-ինչ դժվարությամբ, բայց դարձյալ Հնարավոր էր հենց միայն գեղարվեստական ստեղծագործությունների քննությունամբ բացահայտել «տաղի» միջնադարյան ըմբռնումը: Դրա համար պարզապես պետք է գրականագիտության տարբեր, բայց որոշակի չափանիշների դիտակետից տիպաբանական վերլուծության ենթարկել տաղ կոչված երկերը:

Կարելի է ցույց տալ այլևայլ բովանդակությամբ, տրամադրություններով, իրականության ընկալման ու գնահատման, մարդկային բնավորության և պատկերային համակարգի միանգամայն տարբեր սկզբունքներով, ամենատարբեր կառուցվածքներով, գանազան տաղաչափությամբ ու ծավալներով հորինված ստեղծագործություններ, որոնք հավասարապես կրում են տաղ անունը: Այսպես, օրինակ, գրչագիր խորագրերի տվյալներով տաղ են կոչվել Գրիգոր Նարեկացու «Աւետի՛ս, մեծ խորհրդոյ...» (ԳՆ, էջ 66), Ներսես Ենորհալու «Այսաւր մայր Սիոն...» (ԳՆ, էջ 300, No 151: ՆՇ, էջ 210-212) կրոնական օրհներգերը, Ֆրիկի «Սիրտ իմ, ընդէ՛ր ես խոռովել» բարոյախրատական բանաստեղծությունը (Ֆ, էջ 405), Հովհաննես Պուլզինի վերագրվող «Այս ի՞նչ կըրակ էր...» վիպաքնարական բնույթի սիրային քերթվածը (ՀԵ, էջ 271-272), Խաչատուր Կեչառեցու (XIII-XIV դդ.) «Ես եմ կորուսեալ ոչխար...» աղբյուրաբան ողբը (ԽԿ, էջ 204), Կոստանդին Երզնկացու «Ահա հոտըն գար գարնան...» բնութային գարթոնքն ու մարդկային ուրախությունը գովերգող ստեղծագործությունը (ԿԵ, էջ 244), Հովհաննես Թլկուրանցու «Ես ձեզ տեսայ սիրով նստած...» կանացի գեղեցկությունը փառաբանող սիրերգն ու քաջ Լիպարտին նվիրված վիպական ողբը (ՀԹ, 141, 197), Մկրտիչ Նաղաշի պանդխտության թեմայով գործերը (ՄՆ, էջ 165, 168), Առաքել Բաղիշեցու (XV դ.) «Յովասափու» պատմությունը (ԱԲ, էջ 239), Գրիգորիս Աղթամարցու «Աստուածատուր նահատակին» վկայաբանությունն ու «Յետ գընալոյ վարդին...» սյուժետավոր այլաբանությունը (ԳԱ, էջ 121, 224), պատմական որոշ ողբեր⁷⁹ և այլն: Ի դեպ, տեղին է նկատել, որ Ստեփանոս Թոխաթցին (XVI—XVII դդ.) ինքն է հայրենի քաղաքի աղետը պատկերող ողբի ավարտամասում իր ստեղծագործությունը կոչում տաղ.

Տաղիս երգող Ստեփանոսի...⁸⁰

Մավալի առումով Գրիգոր Նարեկացու տաղը բաղկացած է 76 տողից, Ենորհալունը՝ 36, Ֆրիկինը՝ 144, Պուլզինի վերագրվածը՝ 124, Կեչառեցունը՝ 88, Կոստանդին Երզնկացունը՝ 56, Թլկուրանցու տաղերից առաջինը՝ 20, իսկ

երկրորդը՝ 154, Մկրտիչ Նաղաշինը՝ 24 և 88, Առաքել Բաղիշեցունը՝ 1312, Գրիգորիս Աղթամարցունը՝ 120 և 136, Ստեփանոս Թոխաթցունը՝ 260 տողերից:

Ընդ որում՝ հիշատակված ստեղծագործությունները հորինված են 4+4, 5+5, Հայրեն, 3+4, 4+3, 4+4+4, 6+5, 3+4+4+4 և վերջապես՝ երկտողանի տներին առաջին տողի՝ 5 + 5, երկրորդ տողի՝ 5+3+5 չափերով:

Կարելի էր նաև ցույց տալ, որ տաղ կոչված երկերի մի մասը գրված է բանական տարբեր ձևերով, մյուսները չունեն այդպիսի կառուցվածք, մի քանիսը հորինված են երկտողանի, մյուսները՝ քառատող, նույնիսկ 5 և 8 տողանի տներով, կան միահանգ և բազմահանգ կամ՝ անհանգ տաղեր և այլն:

Այստեղ բերեցինք մի քանի բանաստեղծների գործերից մեկ կամ երկու օրինակ՝ մեր ձեռքի տակ եղած բազմաթիվ փաստերի չնչին մասը միայն: Բայց այս առիթով նոր օրինակներ վկայակոչելու կարիք չի գազցվում: Ակնհայտ է, որ թե՛ նյութի, թե՛ բովանդակության ու տրամադրությունների և թե՛ ծավալային ու տաղաչափական առումներով տաղերի ամբողջականության մեջ հաստատուն գծեր չեն հայտնաբերվում:

Բնականաբար հարց է ծագում. ի՞նչն է պատճառը, որ գրական ամենատարբեր հատկություններով օժտված երկերը հավասարապես կոչվում են տաղ: Հարցի պատասխանը արդեն կար հին մտածողների մեկնություններում: Հասկանալի է, որ դրանց բոլորին նույն անվան տակ միավորող հիմքը խոսքի չափածո կազմակերպվածության, ռիթմով հորինված լինելու հատկանիշն է: Ուստի և կարող ենք ասել, որ մեկնողական երկերում տաղին տված տեսական բացատրությունների և տերմինի գործնական կիրառությունների միջև հակասություն չկա, կա միայն երևույթի ըմբռնման նույնականություն, որ մի դեպքում դրսևորվել է մեկնաբանության ձևով, մյուս դեպքում՝ ստեղծագործարար:

Ավելացնենք, որ **տաղ** եզրին, իր նշանակությամբ համարժեք է ինչպես բան չափեալ անվանումը (սրա մյուս տարբերակ ձևերը՝ բան չափաբերական, բան չափաւ, չափով գրեալ և այլն՝ նույնպես), նաև՝ ոտանաւոր հասկացությունը: Այս համարժեքությունն ուղղակիորեն վկայված է XIV դ. մտածող Հովհան Որոտնեցու նշանավոր հետազոտություն մեջ: Քանակի կատեգորիային անդրադառնալիս, բերելով երկար և սուղ ձայնավորների օրինակը, իմաստասերն ավելացնում է, թե քերականները «գրնութիւն գրոյն քննեն և զտաղան չափեն, որ ոտանաւոր կոչի»⁸¹:

Սույն ըմբռնմամբ էլ որոշ ձեռագրերում ոտանաւոր հասկացությունը փոխարինում է տաղին: Օրինակ՝ Առաքել Բաղիշեցու «Յիշելով զօր մահուն՝ սիրտ իմ սասանի» սկսվածքով ողբը, ինչպես բարեխղճորեն արձանագրել է Հրատարակիչը, ձեռագրերից մի քանիսի մեջ կոչվում է տաղ, մյուսներում՝ ոտանաւոր (ԱԲ, էջ 181): Նույնը կարելի է ասել «Մինչ ատէ գմահն ու մաւտ է» (Ֆ, էջ 293), «Ես եմ կորուսեալ ոչխար» (ԽԿ, էջ 204), «Այրն աստուծոյ է օրինակ», «Քան զամենայն գործս բարեաց» (ԱԲ, էջ 157, 166), «Անծին և

անըսկիգրն է» (ԳԱ, էջ 107) սկզբնատողն ունեցող երկերի վերաբերյալ և այլն: Նաև նկատելի է, որ հիշված այս կամ այն տարբերակի գործածությունը կախված է հեղինակի կամ գրչի նախասիրությունից: Օրինակ՝ Հովհաննիս Սեբաստացին (XVI դ.) սովորաբար իր բանաստեղծությունները կոչում է ոտանավորներ (ՀԱ, էջ էջ 96, 102, 109, 143, տե՛ս նաև էջ 194 -199), իսկ Մարտիրոս Ղրիմեցու (XVII դ.) նույնատիպ երկու գործերից մեկը մի ձեռագրում համարվել է ոտանավոր, երկրորդը մյուսում՝ տաղ (ՄՂ, էջ էջ 135, 140, տե՛ս նաև՝ էջ էջ 89, 105, 116, 128, 131, 142):

Դառնանք նորից տաղ հասկացությանը:

Եթե տերմինը մատնանշում է լուրջ գրական ստեղծագործության չափածո-ռիթմիկ բնույթը, որն ընդամենը գեղարվեստական խոսքի կառուցման երկու ձևերից մեկն է⁸², նշանակում է, տաղ բառը չունի ժանրային որոշակի իմաստ ու բովանդակություն, որովհետև գիտենք, որ չափածո կամ արձակ հասկացությունները գրական ժանր մատնանշող տերմիններ չեն⁸³: Հենց միայն Հայ միջնադարում և՛ արձակ, և՛ չափածո են գրվել գրական նույն տեսակի երկեր (վարք, վկայաբանություն, պատմություն, հիշատակարան, ողբ, խրատ և այլն): Ուստի տաղ հորջորջված ստեղծագործությունների վերլուծությունը միջնադարյան գրական-գեղարվեստական՝ արտադրանքի սահմաններում բացի չափածո-ռիթմիկ կանոնավոր կազմությունից չի առանձնացնում այնպիսի այլ հատկանիշներ, որոնք բովանդակության, արտահայտած տրամադրությունների, ծավալի կամ կիրառության առումով բոլոր գործերի համար լինեն կայուն և ընդհանրական՝ արտացոլելով երևույթի՝ իբրև մի որոշակի գրական տեսակի էությունը: Մինչդեռ հայտնի է, որ առանց այդպիսի հատկանիշների առկայության խոսք չի կարող լինել նաև ժանրի մասին:

Այսպիսով, հակառակ հասկացության մասին մեր ունեցած տարրոշ պատկերացման, սոսկ փաստերի ճնշմամբ ու թելադրանքով հանդում ենք այն եզրակացություն, թե տաղը իր բովանդակությամբ նույնական է «չափածո կամ ռիթմիկ կազմակերպվածություն» օժտված ստեղծագործություն» ըմբռնմանը և իբրև գրականագիտական հասկացություն չի մտնում ժանր կատեգորիայի մեջ:

Ավելորդ չէ հիշել, որ **տաղ** հասկացության «բանաստեղծություն», «չափածո ստեղծագործություն» միջնադարյան ըմբռնումը մերթ ընդ մերթ արտահայտվել է նաև XIX-XX դդ. Հայ որոշ հեղինակների գործերի կապակցությամբ: Հայտնի է, որ Մխիթարյան միաբանության բանաստեղծների չափածո վաստակն ամփոփող եռահատոր ժողովածուն, Հրատարակված Վենետիկում 1852-1854 թթ., կրում է «Տաղք Մխիթարեան վարդապետաց» վերտառությունը: Խաչատուր Աբովյանը տաղ է կոչել նախադրապատյան շրջանում կանոնավոր տաղաչափությամբ գրած իր քնարական ստեղծագործությունների շարքերից մեկը⁸⁴: Ինչպես հաստատել է Պետրոս Դուրյանի երկ-

րի ակադեմիական հրատարակության պատրաստողը, բանաստեղծը «մտադիր է եղել» իր քերթվածների «գրքույկը լույս ընծայել «Տաղք» խորագրով»⁸⁵: Միսաք Մեծարենցն իր քերթվածների երկրորդ գիրքը անվանել է «Նոր տաղեր»: Հիշենք նաև մեծն Եղիշե Չարենցի «Տաղարանը» և «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ գետեղված տաղերը («Տաղ սիրո ձոնված ապագայի պարմանիներին» և այլն):

Կարելի էր այս շարքը համալրել նորանոր օրինակներով:

Գլուխ Բ.

ԺԱՆՐԻ ԲԱՅԱՀԱՅՏՄԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔԸ. ԺԱՆՐԱՅԻՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Եթե ճիշտ է այն տարածված կարծիքը, թե արվեստի մեջ արտաժանրային ստեղծագործություններ չկան, ուրեմն Հայ միջնադարյան տաղերից յուրաքանչյուրը, իբրև գեղարվեստական կոնկրետ գործ պատկանում է մի որոշակի ժանրի, կամ տաղերգությունը, որպես «տաղ» կոչված ստեղծագործությունների ամբողջությունը ներկայացնող գրական երևույթ, ենթակա է ժանրային դասակարգման: Բայց այս խնդրին նպատակահարմար է անդրադառնալ տաղերի ժանրային պատկանելության միջնադարյան վավերացումների բացահայտմանը զուգընթաց, մանավանդ որ դրա հնարավորությունը տալիս են մատենագրական փաստերը, որպեսզի մի կողմից կտրված չլինենք գրական երևույթների ձևավորման ու գործառնություն պատմական իրողություններից և միաժամանակ՝ Հայ միջնադարին վերագրած չլինենք այնպիսի հասկացություններ, որոնք նոր ժամանակների գրական-գեղարվեստական մտածողության արդյունք են:

Առհասարակ Հայտնի է, որ գրականությունը իր տարբեր հատկանիշների հիմքի վրա ենթարկվում է տարբեր խմբավորումների: Օրինակ, գեղարվեստական երկերն ըստ խոսքի կառուցման եղանակի բաժանվում են արձակի և չափածոյի: Արժարժված նյութի կամ պատկերման խնդրի դիտակետից գրականությունը ենթարկվում է այլևայլ տեսակավորման, որոնք սովորաբար կոչվում են թեմաներ: Գրականությունը բաժանվում է նաև ըստ իրականության արտացոլման սկզբունքների՝ էպոս, քնարերգություն, դրամա, որ անվանում ենք գրական սեռեր: Այսպես կարելի է բաժանման հիմքերը փոփոխելով խմբավորումները բազմացնել:

Նման բաժանումներն, ըստ էության, ածանցումն են ընդհանուրի և եզակիի, սեռի և տեսակի փոխոփոխական կատեգորիայի, որ Դավիթ Անհաղթից սկսած շարունակաբար մշակվել է Հայ միջնադարյան իմաստասերների երկերում և ուսուցանվել համալսարաններում ու դպրոցներում իբրև տրամաբանության առարկայի անհրաժեշտ ու բաղկացուցիչ մասերից մեկը:

Եվ բնական է, որ Հայ մշակույթի գործիչները գրող թե՛ գրիչ, տաղը համարելով գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքային ձև՝ ծավալով շատ ընդհանուր մի հասկացություն, փորձել են մատնանշել նաև

նրա տեսակները: Տաղի տեսակավորման մասնակի դրսևորումների արդեն Հանդիպեցինք սույն շարադրանքի նախորդ էջերում, երբ քննվում էր հասկացութեան միջնադարյան ըմբռնումը: Տեսանք, որ Դավիթ Քերականն ու նրա հետևորդներից ոմանք ընդունում էին տաղի երկու տեսակ՝ քաջուրակ և ոլորակ: Ակնարկվեց նաև, որ Առաքել Սյունեցին, հաշվի առնելով հանգավոր տաղերի գոյությունը փաստը, այդ տեսակների թիվը հասցնում է չորսի⁶⁰: Տաղի այս դասակարգումները, ինչպես նշել ենք իր տեղում, կատարված են խոսքի ու թմայական կազմակերպվածությունից զրոյակի առանձնահատկությունների հիմքի վրա, այսինքն՝ տաղաչափական իրակությունների մակարդակով:

Գրական այլ հատկությունների հիման վրա՝ դատողական-վերլուծական եղանակներով տաղն ըստ տեսակների դասակարգելու ուրիշ փորձեր միջնադարից մեզ հայտնի չեն: Բայց սա բնավ չի նշանակում, թե անցյալի մշակութային գործիչները գաղափար չեն ունեցել տաղի հատկությունների մասին և չեն նշմարել տաղի գանազան տեսակներ: Պարզապես՝ ժանրային, թեմատիկ կամ այլ հատկությունների մակարդակներով տաղերը քննական հետազոտման և տեսակավորման ենթարկելու, դրանց տեսակները գիտականորեն համակարգելու, խմբավորելու և հիմնավորելու գործը չի զբաղեցրել նրանց: Եվ այս բնագավառում ունեցած իրենց գիտանքները նրանք գերազանցապես դրսևորել են գործնականորեն՝ կոնկրետ ստեղծագործությունների շարադրանքի մեջ արված հեղինակային նշումների կամ դրանց խորագրերի մեջ՝ դանազան բնութագրումների ձևով, որոնք անկախ գրիչների կատարած միջամտություններից, հիմնականում ունեն հեղինակային ծագում: Ուստի տաղերի ժանրային տեսակավորման միջնադարյան չափանիշները պարզելու առումով շատ արդյունավետ է ձեռագրական խորագրերի և դրանցում տեղ գտած ժանրանունների գատ-գատ ու համադրական քննությունը:

Հարկ է նախապես ասել, որ այս կարգի քննության համար առանձնապես հարուստ և շահավետ նյութեր են տալիս այն ստեղծագործությունները, որոնք պահպանվել են մի քանի գրչագրերում և ներկայանում են խորագրային մի քանի տարբերակներով: Եվ սույն հետազոտության նպատակի գիտակենտրոն, տվյալ պարագային՝ կարևոր է այն իրողությունը, թե խորագրերից որոնք են ստույգ հեղինակայինը և որոնք գրիչներինը: Կարևորն այն է, որ դրանք ամբողջությամբ վերցրած՝ արտահայտում են կոնկրետ ստեղծագործության մասին միջնադարի ըմբռնումը: Դիմենք մի քանի օրինակների:

«Աստուածածին սրբուհին...» սկսվածքով բանաստեղծությունը, որ մի ձեռագիր վերագրում է Հովհաննես Պլուզ երգչկացուն, իսկ մեկ ուրիշը՝ տեր Ներսեի (ենթադրվում է՝ Ներսես Շնորհալիին - Վ. Ն.), հայտնի է երկու տասնյակից ավելի ընդօրինակություններով, որոնցից շատերն ունեն խորագրեր: Ահա դրանք.

1. Ողբ սուրբ Աստուածածնին,

2. Երբ զեկայքն Համբարձի ասէք, ընդ նմին՝ և զՊարունակեալն⁶¹ և գտաղս,

3. Ողբ Աստուածամօրն ողորմագին,

4. Տաղ Աստուածածնին ի դէմ խաչին,

5. Տաղ սուրբ խաչելութեանն Քրիստոսի աստուծոյ մերոյ,

6. Վասն խաչելութեանն Քրիստոսի տաղս,

7. Ողբ Աստուածածնին,

8. Տաղ սուրբ Աստուածածնին և ողբ սուրբ խաչելութեանն,

9. Տաղ Աւագ Ուրբաթուն ասա,

10. Յօհաննիսի Պլուզ վարդապետին ասացեալ ողբ Աստուածածնին,

11. Տաղ սուրբ Աստուածածնին,

12. Տաղ Մեծի Հինգշաբթի,

13. Ողբ տաղ Աստուածածնին, դէմ սուրբ խաչին,

14. Տաղ Աստուածածնայ,

15. Տաղ սուրբ Աստուածածնին ընդդէմ խաչին,

16. Սուրբ Աստուածածնին ողբաց ի դէմ խաչին, ինչ տէրն ի խաչին,

17. Ողբ ի դէմ խաչին Քրիստոսի,

18. Երբ զեկայքն Համբարձի ասէք, գտաղս ի Հետ ասա,

19. Տաղ Աստուածածնայ (ՀԵ, էջ 280-281),

20. Ողբ Աստուածածնին,

21. Տաղ գանձիս,

22. Ողբ Մեծի Ուրբաթուն,

23. Տաղ Աւագ Ուրբաթին ասա,

24. Տաղ ի տէր նէրսէ,

25. Ողբ (տե՛ս ՆՇ, էջ 351):

Մի կողմ թողած հեղինակային պատկանելության մասին տեղեկությունը (Յօհաննիսի Պլուզ վարդապետին ասացեալ..., «...ի տէր նէրսէ»), այս խորագրերը ստեղծագործությունը բնութագրում են հետևյալ հիմունքներով.

ա. ըստ խոսքի չափածո կազմության ձևի՝ տաղ (No. 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 24),

բ. ըստ բովանդակության կամ արտահայտած տրամադրության ընդհանուր բնույթի՝ ողբ (No. 1, 3, 7, 8, 10, 13, 17, 20, 22, 25),

գ. ըստ արժարժված նյութի կամ պատկերման խնդրի՝ վասն խաչելութեանն Քրիստոսի..., Սուրբ Աստուածածնին ողբաց ի դէմ խաչին..., ...ի դէմ խաչին Քրիստոսի (No. 6, 16, 17),

դ. ըստ քնարական կերպարի՝ ողբ Աստուածամօրն ողորմագին, Տաղ Աստուածածնին, Ողբ Աստուածածնին (No. 3, 4, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 19, 20),

ե. ըստ կիրառության կամ կատարման կերպի՝ Երբ զեկայքն Համբարձի ասէք... Աւագ Ուրբաթուն ասա, Տաղ Մեծի Հինգչարաթի (No. 2, 9, 12, 18, 22, 23):

Այժմ դիտենք Գրիգոր Նարեկացու «Երգ զարմանալի, երգ չարժվարժենի» տողով սկսվող ստեղծագործության երկու տարբերակների մի քանի խորագրերը, տարբերակներ, որոնք բնագրական առումով ունեն սոսկ աննշան զանազանություններ.

1. Այլ տաղ եկեղեցոյ.
2. Գովեստ եկեղեցւոյ սրբոյ Շողակաթին,
3. Այլ գովեստ եկեղեցւոյ, ի Գրիգորէ Նարեկացոյ,
4. Մննդեան,
5. Մեղեդիկ է աւուր,
6. Մեղեդի անուշ, սրբոյն Գրիգորի Նարեկացոյ ասացեալ Ձ աւուր,
7. Մեղեդի անոյշ, Նարեկացոյ Ձ աւուր,
8. Ի Գրիգորէ Նարեկացոյ մեղեդի Ձ աւուր,
9. Մեղեդիս ի Գրիգոր Նարեկացոյ Ե աւուր,
10. Մեղեդի է աւուր,
11. Մեղեդի անոյշ է աւուր,
12. Մեղեդի. ի Գրիգորէ Նարեկ է աւուր,
13. Մեղեդի Մննդեան,
14. Նորին սրբոյն Գրիգորի,
15. Տաղ ազնիւ,
16. Տաղս ի նոյն Գրիգորէ Նարեկոյ,
17. Տաղս այս գեղեցիկ Նարեկացոյ է (ԳՆ, էջ էջ 120, 123, 124):

Նարեկացու այս ստեղծագործության բնութագրման Հիմունքները պարզաբանելու դեպքում կունենանք գրեթե նույն արդյունքը՝ գումարած որակական ընդհանուր գնահատությունը՝ անոյշ, ազնիւ, գեղեցիկ (No. 6, 7, 11, 15, 17): Բայց այստեղ արդեն բանաստեղծության բովանդակության կամ արտահայտած տրամադրության ընդհանուր բնույթ է դիտված գովեստը (No. 2, 3), պատկերման նյութ՝ եկեղեցին կամ Քրիստոսի ծնունդը (No. 2, 3, 4, 13), գործառնական նպատակ կամ կատարման կերպ՝ Շողակաթի տոնի Հինգերորդ, վեցերորդ կամ յոթներորդ օրը՝ մեղեդային երաժշտությամբ կատարումը (No. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13):

Անդրադառնանք նաև Առաքել Բաղիչեցու «Ամենայն փառք մարդոյ դատարկ և ունայն» սկսվածքով բանաստեղծության խորագրերից մի քանիսին՝ 23 միավորներից ընդամենը 9-ին»⁸⁸:

1. Խրատական բան յԱռաքել վարդապետէ,
2. Տաղ յԱռաքել վարդապետէ Բաղիչեցոյ,

3. Նորին տաղ Հոգոյ.

4. Տաղ վասն Հոգոյ ի յԱռաքել վարդապետէ ասացեալ շահաւէտ լսողաց.

5. Տաղ վասն Հոգոյ ասա,

6. Խրատ Հոգեորք.

7. Տաղ վասն կենաց եղկելի մարդոյս ի յանուանագիծ տանց,

8. յԱռաքել վարդապետէ Սիւնեաց,

9. Այլ տաղ ի Նաղաշի ասացեալ (ԱԲ, էջ 188):

Այս խորագրերում բնութագրված է ստեղծագործության չափածո կառուցվածքը՝ տաղ (No. 2, 3, 4, 5, 7, 9), բովանդակության կամ արտահայտած վերաբերմունքի ընդհանուր բնույթը՝ խրատ (No. 1, 6), Հեղինակային պատկանելությունը՝ յԱռաքել վարդապետէ Բաղիչեցոյ, յԱռաքել վարդապետէ Սիւնեաց, «... ի Նաղաշի ասացեալ (No. 1, 2, 4, 8, 9), արծարծած նյութը՝ վասն Հոգոյ, վասն կենաց եղկելի մարդոյս (No. 3, 4, 5, 6, 7), կիրառությունը՝ շահաւէտ լսողաց (No. 4), ծայրակապային ձևը՝ ի յանուանագիծ տանց (No. 7):

Եթե նույն սկզբունքով շարունակենք առանձնացնել ու վերլուծել նաև ուրիշ ստեղծագործությունների խորագրեր, անշուշտ, կավելանան այլ կարգի բնութագրումներ ևս, ասենք՝ պատվիրատուի անունը (Ի խնդրոյ Թաղորայ մանկտաւագի), ծափալը (տունք ՀԲ, տուն ԻԴ) և այլն:

Ընդհանրացնելով այս երեք տաղերի խորագրերում պահպանված փաստական տվյալների վերլուծության արդյունքները՝ կարելի է ասել, որ միջնադարյան գրական միտքը փորձել է բանաստեղծությունը բնութագրել ըստ նրա ամենատարբեր հատկությունների և ամենից հաճախ՝

ա. ըստ խոսքի ուժմիկ կառուցման ձևի (տաղ, ոտանաւոր),

բ. ըստ բովանդակության կամ արտահայտած տրամադրության ընդհանուր բնույթի (ողբ, գովեստ, խրատ),

գ. ըստ արծարծած նյութի կամ պատկերման առարկայի (Վասն խաչելութեանն Քրիստոսի..., Սուրբ Աստուածածինն ողբաց ի դէմ խաչին..., Գովեստ եկեղեցւոյ..., Մեղեդի ծննդեան..., Վասն Հոգոյ..., Վասն կենաց եղկելի մարդոյս..., Վասն սուրբ Երուսաղէմայ),

դ. ըստ գործառնական նպատակի կամ կատարման կերպի (Երբ զեկայքն Համբարձի ասէք, ընդ նմին և զՊարունակեալն և զտաղս..., Աւագ Ուրբաթուն ասա..., մեղեդի Ե (Ձ, է) աւուր..., շահաւէտ լսողաց..., երգ),

և. ըստ Հեղինակային պատկանելիության (Յոհանիս Դուգ վարդապետին ասացեալ..., Ի տէր Նէր[սե]սէ..., Ի Գրիգորէ Նարեկացոյ..., յԱռաքել վարդապետէ Բաղիշեցոյ..., յԱռաքել վարդապետէ Սիւնեաց..., Ի Նաղաշի ասացեալ..., Յակոբ իրիցու է ասացեալ):

Ըստ էութեան, այստեղ բացահայտեցինք տաղերի դասակարգման այն Հիմնական սկզբունքները, որոնք առանձնացվել և կիրառվել են Հայ միջնադարյան մատենագրութեան մեջ՝ իբրև գրական որոշակի ըմբռնման արտահայտութիւն: Բայց տաղերի դասակարգման այս սկզբունքները կիրառվել են միայն գործնականորեն, այս կամ այն կոնկրետ ստեղծագործութեան բնութագրման անհրաժեշտութեամբ, առանց տեսական համակարգման կամ ընդհանրացման արժանանալու: Մեզ մնում է հնթադրել, որ տվյալ բնագրավառում նյութի տեսական մշակման և գիտական համակարգման աշխատանքը չի Հետաքրքրել միջնադարյան Հայ մշակութային գործիչներին, այլապես՝ իրենց իմացութեամբ լիովին պատրաստ լինելով այդպիսի համակարգման, նրանք կարող էին կատարել այդ գործը, եթէ դրա անհրաժեշտութիւնը զգացվեր:

Վերը մեր կողմից բացահայտված Հիմունքներից ժանրային դասակարգման առումով առանձնանում է մեկը (բ կետը), և դա խոսքի բովանդակութեան կամ արտահայտած տրամադրութեան ընդհանուր բնույթի Հատկանիշն է, որի Հիման վրա տրված անունն էլ փաստորեն մատնանշում է ստեղծագործութեան ժանրը: Դասդասելով տաղ կոչված երկերի ձևագիր խորագրերում տեղ գտած այս կարգի դիտումները, համոզվում ենք, որ Հայ միջնադարը գործնականորեն վավերացրել է տաղերի ժանրային տեսակավորման բավականաչափ ընդարձակ մի համակարգ³⁰: Ահա այդ համակարգն իր Հիմնական կազմութեամբ.

Գովեստ (գովք, գովասանք, գովանք, գովասանութիւն, գովութիւն, բան գովութեան, դրուստ),

Գարսաւ (պարսաւանք, նախատինք, դարով),

Խրատ (բան խրատական),

Ողբ (ողբանք, բան ողբերգական, եղբերգութիւն),

Աղաչանք (աղոթք, աղերսանք, պաղատանք, խնդիր),

Գանդատ (բողոք) և այլն:

Եզրանունների տարբերակային առատութիւնը, որ տաղերի գրչագիր խորագրերում արված դիտարկումների Հիման վրա արձանագրեցինք փակագծերում, մի կողմից հաստատում է երևույթի գիտական մշակվածութեան բացակայութիւնը (գրական միտքը դեռևս չի Հանգել մեկ միասնական եզրանունի ընդունման ու գործածութեան սկզբունքին), մյուս կողմից մատնանշում է գրական տեսակի տարորոշման չափանիշի կենսունակութիւնը (ստեղծագործութեան ժանրը որոշել ըստ խոսքի բովանդակութեան կամ արտահայտած տրամադրութեան ընդհանուր բնույթի՝ մայրենի լեզվի բառազանձից ընտրելով որևէ համապատասխան բառաձև):

Անշուշտ, թվարկված տեսակներով դեռևս չի սահմանափակվում տաղերգութեան ժանրային համակարգը: Կան համեմատաբար սակավ գործածված այլ ժանրանուններ նույնպէս, որոնց կանգրդառնանք Հետագա շարադրանքի ընթացքում: Այստեղ փաստորեն չնշեցինք նաև այն ժանրերը, որոնք առանձնանում են ոչ թե խոսքի բովանդակութեան կամ արտահայտված տրամադրութեան ընդհանուր բնույթի, այլ բոլորովին ուրիշ Հատկութիւնների Հիման վրա: Դրանք են, այսպէս ասած, «Տաղ բլբուլի և վարդի» ստեղծագործութեան տեսակը և Հայրենը: Սրանցից առաջինի ժանրային առանձնահատկութիւնը Հիմնականում պայմանավորված է որոշակի կայուն և դիմառական կերպարների բնույթով, երկրորդը՝ տաղաչափական որոշակի կառուցվածքով ու տողաչափով³⁰:

Ստեղծագործութեան ընդհանուր բովանդակութեամբ պայմանավորված վերոհիշյալ անունների կողքին Գանձարան ժողովածուների համար Հորինված որոշ տաղեր երբեմն կոչվել են մեղեդի, փոխ, յորդորակ: Օրինակ՝ մի քանի ձևագրերում մեղեդի են անվանվել Գրիգոր Նարեկացու «Էին աջոյ աջոյ ձեռին...», «Աէր յառաւաւտէ...», «Երզ զարմանալի...», «Յառաջ քան շարժիցն...», «Ես ձայն զառիժուն ասեմ» սկսվածքով գործերը, որոնք գրչագրական ուրիշ ընդօրինակութիւններում համարվել են տաղ (ԳՆ, էջ էջ 72, 97, 123, 126, 129) նույնը կարելի է ասել նաև Ներսես Շնորհալու «Նոր եղեմ բանաւոր տընկոյն...», «Նոր ձայն աւետեաց Հրեշտակապետն այսաւր...», «Արփիական լոյսն...», «Նոր քերովբէ Հողանիւթ...», «Նորագուարճ խնդութեամբ բերկրեա ցընծալով», «Նոր դրախտին եկեղեցոյ...», «Գրիգորիոս, առաքինի Հրակող» սկսվածքով ստեղծագործութիւնների մասին (ՆՇ, էջ էջ 20, 133, 144, 165, 169, 178, 253):

Ավելի հազվագեղ տաղի Հետ համանման առնչակցութիւն է կազմում փոխը (ԳՆ, էջ էջ 81, 110, 117: ՆՇ, էջ էջ 15, 17, 28, 30, 34, 41, 84, 103, 123, 130, 136, 208 և այլն) իսկ սրան, ինչպէս ցույց են տալիս փաստերը, գրեթէ համարժեք է յորդորակ հասկացութիւնը: Այսպէս Ներսես Շնորհալու «Բանք չափաւ» ժողովածուի մեջ գետեղված «Նոր ծաղիկ բլբուլէ...», «Հօր կամաւ իջեալ...», «Կեանքն ընդ Հօր...», «Անարատ տաճար...», «Նոր լոյս յարփենլոյն...», «Ի գաւազանէն Յեսսեայ...» Հորդորակները (ԲԶԲ, էջ

էջ 403, 423, 430, 444, 492, 496) մի Հին դանձարան-տաղարանում անվանվում են փոխեր (ԳՆ, էջ 296-300, NoNo 2, 116, 114, 52, 68, 59): Գրիգոր Նարեկացու «Սեա եմ, գեղեցիկ...» Հայտնի տաղը XIV դարի երեք տարբեր գրչագրերում կոչված է փոխ, իսկ XIII-XV դարերի Հինգ ձեռագրերում՝ յորդորակ (ԳՆ, էջ 94):

Ըստ ամենայնի ակնհայտ է, որ մեղեդի, փոխ, յորդորակ անունները դրվել են միայն Հոգևոր-կրոնական թեմաներ արծարծող այն գործերի վրա, որոնք Հորինվել են հատկապես արտածիսական տոնակատարությունների ժամանակ կիրառվող «Գանձարան» ժողովածուների համար: Գանձարանները, որոնցում նյութերը դասավորված են ըստ եկեղեցական ավանդական տոնակարգի (Մուսուկ և Հայտնություն, Տյառնդառաջ, Մաղկազարդ, Զատիկ, Համբարձում, Հոգեգալուստ, Վարդավառ, Վերափոխում, Խաչվերաց և այլն), երաժշտական օժանդակ ձեռնարկ-ժողովածուներ են՝ տոնական օրվա արարողությունը լրացուցիչ երգերով ճոխացնելու, հարստացնելու համար (ԳՆ, էջ 21: Տե՛ս նաև ՆՇ, էջ ԺԹ - Ի), ուստի նրանցում ընդօրինակված երգերին տրվել են այնպիսի անուններ, որոնք մատնանշում են այս կամ այն կոնկրետ նյութի երաժշտական առանձնահատկությունը: Հետևաբար մեղեդի, փոխ կամ յորդորակ անունները ծագել են ոչ թե ստեղծագործությունների գրական հատկությունների հիմքի վրա, այլ հետևանք են դրանց արտադրական (տվյալ դեպքում՝ երգային-երաժշտական) կիրառությունների:

Մեղեդին, որ Հունարեն *μελωδία* բառի հայացված ձևն է, նախ և առաջ երաժշտական հասկացություն է և նշանակում է բացառիկ մեղոմ, զարդարուն անցումներով քաղցրահունչ ձայնեղանակ³¹: Գանձարանից օգտվողների կողմնորոշելու նպատակով կազմողներն այսպես են անվանել նաև ոչ ծավալուն չափածո այն գործերը, որոնք կատարվել են նուրբ, մեղեդային երաժշտությամբ իբրև երգ: Այս պատճառով էլ այդ երգերը երբեմն կոչվել են «տաղ և մեղեդի» կամ «տաղ մեղեդի» (ԳՆ, էջ 297, NoNo 32, 36, 37): Հիշենք, որ Հայ միջնադարում ստեղծվել են բազմաթիվ Հոգևոր երգեր, որոնց խոսքն ու երաժշտությունը Հորինվել են միասնաբար, ինչպես Մանուկ Աբեղյանն է ասում, «երգելով են Հորինված»³²: Հայտնի է, որ ստեղծագործելու այս եղանակը բնորոշ է եղել երաժիշտ բանաստեղծներին և մասնավորապես՝ Ներսես Շնորհալուն:

Փոխը և **հորդորակը** նույնպես երգվող ստեղծագործությունների առնչությամբ գործածված եզրանուններ են: Զեռագրերում երբեմն «փոխ» նշումն են կրում նաև գանձերի վերջին տները (տե՛ս ԳՆ, էջ էջ 149, 160, 170, 181, 217: ՆՇ, էջ էջ 295, 304, 319): Բայց գանձարանային ժողովածուներում փոխը ավելի հաճախ կապվում է տաղային միավորների հետ: Այս հարաբերակցության մեջ մերթ փոխ է համարվում տաղի մի հատվածը, մերթ՝ որևէ տաղի շարունակությունը հանդիսացող, բայց ինքնուրույն միավոր ծառայող ստեղծագործությունը, մերթ էլ՝ որևէ տաղից հետո նրա հետ զույգ

կազմող առանձին երգը, որ կարող է նաև բոլորովին այլ հեղինակի գործ լինել (ԳՆ, էջ 33-34): Հիշարժան է այն փաստը, որ առանձին միավոր ներկայացնող փոխ-երգերը նույնպես չունեն խորագրեր և «տաղ» կոչված երգերից գատվում են սոսկ «ք» կամ «փոխ» նշումով: Հասկացություն այս տարակերպ, ինչպես նաև և՛ գանձերի, և՛ տաղերի հետ գործածությունները բմբունելի կլինեն, եթե ընդունենք, որ դրանցով մատնանշվել է տվյալ մասից սկսած ձայնի, երաժշտության փոփոխությունը, այսինքն՝ նոր երաժշտական եղանակի անցնելը:

Սակայն ինչպես գրական, այնպես էլ երաժշտական առումով փոխ անվանված երգը չի եղել առանձին տեսակ: Այս համոզմունքին հանգելու համար բավական է ուշադրություն դնել Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 7785 ձեռագրի այն համակարգային խմբերի նկարագրությունը, ուր առկա են Գրիգոր Նարեկացուն պատկանող գանձարանային միավորները: Պարզվում է, որ և «Անուն անեղին...», «Կանանցըն կանխեալ եկին...», «Աստանաւ ծագեաց լոյս...», «Այսաւր պանծալի երգով...», «Զայնիւ ցընծութեամբ...», «Նըւագեմք հոգւոյն...» սկսվածքով տաղերը (ԳՆ, էջ 288-293, NoNo 7գ,թ,9բ,դ,զ,թ), և « Ի վեր համբառնամք...», «Քառասնից սըրբոց...», «Զինչ արդիւնատիպ...» փոխերը (No 4բ,դ,6բ) կատարվում են «Ո՛վ զարմանալի» երգի ձայնով, որ Գրիգոր Գ Պահլավունու (1113-1166 թթ.) Զորահանքի տաղն է՝ Հիսուսի մկրտության մասին և, ըստ երևույթի, հայտնի է եղել իր երաժշտությամբ: Կարելի է բերել միևնույն «ձայնի» տակ ուրիշ փոխերի ու տաղերի միավորումը հաստատող լրացուցիչ այլ ապացույցներ ևս, որոնք դարձյալ կզան հաստատելու, թե փոխը չի առանձնանում նաև զուտ իրեն հատուկ, այսպես կոչված, «փոխային» երաժշտությամբ, այլ իբրև Հոգևոր երգերի կատարմանը վերաբերող տեքստի՝ ազդարարում է լոկ ձայնեղանակի փոփոխության իրողությունը:

Վերն արդեն ասվեց, որ փոխին գրեթե համարժեք է «յորդորակ» հասկացությունը: Միանգամայն ճիշտ է Ա. Քյոչկերյանի այն տեսակետը, թե «վերջինս ունի հորդոր, աշխույժ ձայնով երգելու իմաստ: ...Պարզ է, ուրեմն, որ «հորդորակն» առաջին հերթին վերաբերում է տվյալ միավորի երաժշտությանը» (ԳՆ, էջ 36): Սա նշանակում է՝ հորդորակն իր մասնավոր կիրառությամբ այնուամենայնիվ զանազանվել է փոխից մի առումով: Փոխը սոսկ արձանագրել է եղանակի փոփոխությունը (աշխույժ կամ ծանր իմաստով), իսկ հորդորակն, այդ նույն դերը կատարելով հանդերձ, միաժամանակ մատնանշել է նախորդ միավորի (տաղի) համեմատությամբ նոր երաժշտականակի առավել աշխույժ լինելը: Ուստի մեզ միակողմանի և առարկելի է թվում այն կարծիքը, թե «...փոխը նկատի է ունեցել եղանակի փոփոխվելը, անշուշտ, ավելի աշխույժ դառնալու իմաստով...» (ԳՆ, էջ 36): Անշուշտ, սույն միտքն անառարկելի կլինեն, եթե ապացուցվեր, թե փոխն ունեցել է տաղից տարբեր երաժշտականակ, մինչդեռ վերն արդեն տեսանք, որ և՛ փո-

խերր, և՛ տաղերր Հաճարս երգվիլ են միևնույն ձայնով: Ավելացնենք, սակայն, որ փոխի և Հորդորակի իմաստային այն տարբերությունը, որ մատնանշեցինք, ըստ երևույթին, գործել է միայն գանձարանային երգերի սկզբնավորման շրջանում և Հետագայում դարդացում չի ունեցել: Փաստ է, որ ափելի ուշ ժամանակների ձևազերբում այդ Հասկացությունները Հանդես են դալիս Համագոր նշանակություններ. միևնույն ստեղծագործությունը մի և՛ զայիս Համագոր նշանակություններ. «յորդորակ» (տե՛ս գրչագրի մեջ կոչվում է «փոխ», իսկ ուրիշ ձևազերբում՝ «յորդորակ» (տե՛ս ԲԶ, էջ էջ 6, 15, 71, 119, 123, 128, 157, 161, 193, 201, 237, 245, 256, 354):

Հետևությունը պարզ է. մեղեդու, փոխի, Հորդորակի, որպես առանձին տեսակների մասին կարելի է խոսել միայն դրանց արտադրական կիրառությունների, ծիսական ժողովածուներին բնորոշ, նրանցում ինքնուրույն միավորներ ծառայելու, երաժշտական Հատկությունների տեսանկյունից: Գրականություն ժանրային բմբռնման սահմաններում սրանք չեն կարող ներկայանալ որպես առանձին տեսակներ, որովհետև խոսքի բովանդակության, արտահայտած տրամադրության ընդհանուր բնույթի, գեղարվեստական պատկերման ու կառուցվածքային չափանիշներով չեն սահմանագատվում գրական մյուս, ափելի Հաստատուն ու աներկբայելի տեսակներից:

Մեր ծրագրից դուրս Համարելով տաղերգության բոլոր տեսակների մանրամասն ու սպառիչ ուսումնասիրությունը՝ փորձենք ստավել կարևորներին անդրադառնալ Համեմատաբար Հանգամանորեն, իսկ մյուսներին՝ ընդհանուր գծերով ու ակնարկներով:

Գ Լ ու խ Գ.

ԺԱՆՐԵՐԸ

Հայ միջնադարյան բանաստեղծությունն ամենատարածված տեսակներից է **գովեստը**: Անունն, ինչպես նշել ենք, Հանդես է գալիս մի քանի փոփոխակներով և իր նշանակությամբ Համարժեք է **ներբող (ներբողեան)** Հասկացությանը¹, որ չափածո ստեղծագործությունների կապակցությամբ կիրառվել է շատ Հազվադեպ²: Եթե ներբողը կամ ներբողեանը Հուներեն *εγκωμιον* -ի (*εγ-*ներ և *κωμιη* - փողոց, գյուղ, արվարձան) Հայերեն բառապատճենումն է, ապա գովը վաղ շրջանի իրանական փոխառություններից է, որի հիման վրա ստեղծվել է Հայերեն գովեստ ձևը:

Հայտնի է, որ V դարից ի վեր գրվել են բազմաթիվ արձակ ներբողյաններ, որոնք նվիրված են Քրիստոսին, խաչին, եկեղեցուն, Աստվածածնին, սրբերին, պետական, եկեղեցական ու մշակութային գործիչներին: Դրանց մի զգալի մասը պահպանվել է Մովսես Խորենացու, Դավիթ Անհաղթի, Թեոդորոս Քոթենավորի, Պետրոս Սյունեցու, Զաքարիա Զագեցու, Գրիգոր Նարեկացու, Վարդան Արևելցու, Առաքել Բաղիշեցու և ուրիշների անուններով³: Տրդատ արքայի, Ներսես Մեծի, Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի մասին «ներբողական ճառեր» է գրած եղել Հովհաննես Սարկավազ իմաստասերը⁴:

Այս գործերը ձևազերբում կոչվել են ներբողեան, ներբող, գովեստ, ճառ ներբողենի, դրուատ գովեստի, բան գովեստի, գովեստ ներբողական անուններով: Սա նշանակում է, որ արձակի այս տեսակի սահմաններում ներբողեան և գովեստ Հասկացությունները Համարժեք են և՛ բառիմաստով, և՛ կիրառությամբ:

Արձակ ներբողյաններն (այսուհետև այս Հասկացությունը կնշենք միայն ներբողյան բառով) ստեղծվել են եկեղեցական արարողությունների, տոնական Հանդիսությունների ժամանակ ընթերցվելու նպատակով: Իր ճարտատանական Հնարանքների բազմազանությամբ, դատողական, նկարագրական և կիրառական բնույթով ներբողյանն աղերսվում է ճառազրույցի Հետ, ափելի ստույգ՝ Հանդես է գալիս իբրև ճառի մի ենթատեսակը, որը, կրոնական և ազգային սրբությունները փառաբանելով, ձգտում էր ծառայել ինչպես քրիստոնեության գիրքերի ամրապնդման, այնպես էլ Հայ Հասարա-

ծագործությունները, որոնք նվիրված են քրիստոնեական կրոնի գաղափարակիրներին՝ Աստծուն (Քրիստոսին), Հովհաննես Մկրտչին, Աստվածածնին, մյուս սրբերին, եկեղեցուն, խաչին, հավատի վկաններին, գանազան տոների և այլն: Նման բովանդակությամբ գովեստներ են գրել Գրիգոր Նարեկացին (ԳՆ, էջ էջ 72-74, 78-82, 113-114, 117-122, 126-130, 232-234), Ներսես Շնորհալին (ԲԶԲ, էջ 399-401, 444-449, 460-463, 475-481, 485-488, 494-495, 509-514), Ֆրիկը (Ֆ, էջ էջ 411-421, 440-449), Հովհաննես Պուլգերյանկացին (ՀԵ, էջ էջ 238-240, 249-257), Կոստանդին Երզնկացին (ԿԵ, էջ 231-233), Առաքել Սյունեցին (ԱՍ, էջ էջ 15-30, 78-82), Մկրտիչ Նաղաշը (ՄՆ, 105-106), Գրիգորիս Աղթամարցին (ԳԱ, էջ էջ 128-129, 167-176, 188-191, 213-220), Զաքարիա Գնունեցին (ԶԳ, էջ էջ 47, 52) և ուրիշ շատ ու շատ տաղասացներ: Այստեղ հիշատակվեցին լուկ դասական հեղինակները, այն էլ ոչ իրենց բոլոր գործերով:

Հիշյալ տաղերի գլխավոր նպատակն է աստվածաշնչյան նյութերի ու կերպարների վերամարմնավորմամբ ուսուցանել ազգային եկեղեցու դավանանքը: Այս իսկ պատճառով դրանցում առկա է կանոնիկ փոխարեքական պատկերների, արդեն վաղուց ընդունված և բազմիցս կիրառության գտած կայուն ձևակերպումների գործածությունը, որն իր հետ բերում էր նաև ակնհայտ միօրինակություն: Անկասկած՝ բացառություններ են կազմում Գրիգոր Նարեկացու այն տաղերը, որոնք ստեղծվել են եկեղեցական տոներին՝ պաշտոնական արարողություններից դուրս գանձ կոչված երգերի հետ կատարելու նպատակով, ունեն այլարանական հորինվածք և օժտված են երևույթի բանաստեղծական արտակարգ ընկալման ու հանճարեղ վերարտադրման առանձնահատկությամբ: Բանաստեղծը, հետևելով աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» օրինակին, մի կողմ է դնում Հոգևոր երգի ասպարեզում գործածվող կանոնները և դիմում իրականությունից ստացած սեփական ընկալումներին: Ահա օրինակ, վարդավառի տոնի համար նրա ստեղծած գովեստից մի հատված.

Գոհար վարդըն վառ տեսալ
ի վեհից վարսիցն արփենից՝
ի վեր ի վերայ վարսից
Մա ալէր ծաղիկ ծովային:
ի համատարած ծովէն
Պրզալէր գոյնըն այն ծաղկին.
Երփին երփնունակ ծաղկին
Շողողէր պրտուղն ի ճղին:
Քրքում վակասիր պտուղն
Անանէր խուորն տերեւով...
ի փունջ խուռներաս՝ վարդից
Գոյնզգոյն ծաղկունք ծաղկեցան,
Այդ սաս ու տասախ ծառերդ

Վարդագոյն ոտտ արծակեցին:
Այդ նոճ ու բողբոջ արասց
Զարդ տեսալ վարդըն շուշանին,
Շուշանըն շողէր հովտին,
Շողողէր գէճ արեգականն... (ԳՆ, էջ 117-118):

Բանաստեղծի կրոնական զգացմունքը կերպավորված է բնության կենդանի, գունեղ ու շարժուն պատկերների ամբողջական նկարագրությամբ, և տաղը նաև հնչում է որպես իրական աշխարհի գեղեցկության գովք:

Գովարանական առավել շեշտված բնավորություն ունի Գրիգոր Նարեկացու «Մեղեդի ծննդեան» տաղը, որի մեջ շուշան գույներով կերպավորվում է արտաքին բոլոր գեղեցիկ բարեմասնություններով օժտված, ճաշակավոր հազուկապով զարդարված սուրբ Աստվածամայրը.

Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախտ ծաւալանայր յառաօտուն՝
Երկու փայլակնածու արեգական նման.
Շողն ի ծմին իջեալ յառաճաղ լոյս:
Վարսիցն երամից գարդ. երամից գարդ
Ոլորս են առեալ եռահիւ սակն բոլորեալ այտիւք...
Զեռացն եղիշոյ սարդիատունկ կամարակապ կապեր,
Ատիճաղ-պատիճաղ սողի-խողի երգով,
Հոսէր գելեկսն ընդ միմեանս.
Հանդարտիկ խաղայր, թիկնէթեկին ճեմէր:
Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթէր,
Լեզուին շարժողին քաղցրբզանայր տաւիղն:
Մոցն յուսափայլ կարմիր վարդով լցեալ,
Մղիքն ծիրանի՝ մանուշակի հոյլք...

Գեղեցիկ պատմուճանաւ զարդարեալ էր,
ի կապուտոյ, ի ծիրանոյ, ի բեհեզոյ, ի յորդանէ:
Գոտին՝ արծաթափայլ, ոսկետուն, կամարակապ յականց...
Անձինն ի շառժել մարգարտափայլ գեղով,
Ոտիցն ի գնալ՝ շողն ի կաթիլ աւնոյր... (ԳՆ, էջ 124-125):

Հոգևոր երգի մեջ գործածվող կանոնիկ պատկերների առումով առանձնապես ցայտուն օրինակներ են տալիս Աստվածամորը ձոնված տաղերը: Սուրբ Կույսին բարեբանող պատկերներից առավել տարածվածները իր «Գովեստ ի Սուրբ Աստուածածինն...» երկում դեռ VI դարում հատուկ մեկնարանության նյութ է դարձրել հայտնի մատենագիր Պետրոս Սյունեցին: Ահա դրանք. «Դրախտ աստուածատունկ. Այգի վայելուչ. Մորենի անկիզբի. Լեռուն սուրբ. Վէժ ջրածին. Գաւազան ծաղկեալ. Սափոր ոսկի. Տուփ անուշահոտ խնկոց. Տապանակ կենդանագիր կտակին. Զրհոր կենդանի ջրոյն. Բոյս բարի. Տեղի շափիւղայի. Քաղաք Աստուծոյ. Պարտէզ փակեալ. Աղբււր կնքեալ. Բլուր կնդրկի. Հովիտ շուշանի. Երկիր ծարաւուտ. Ամպ

է Պաղտասար Դպրի «Առ երկոքին Համաջան ամոլքն այժմուս՝ Գ. և Յ. Ա. Վ.» (ՊԴ, էջ 147-148) տաղը:

գ) Վերջապես մի այլ խումբ են ներկայացնում կնոջ գեղեցկութունն ու Հմայքը, սիրո զգացումը, բնությունն ու նրա Հրաշալիքները, մարդկային ուրախությունները փառաբանող տաղերը: Սրանք ունեն զուտ աշխարհիկ բովանդակություն և իրականությունից ստացած անհատական ընկալումների, անձնական, ապրած Հոգեվիճակների, կենսասեր ձգտումների արգասիք են:

Միրո գովեստներում առավելապես, քան նախորդ խմբերի մեջ մտնող տաղերում, իշխում է բանաստեղծական եսը, կնոջ գեղեցկությամբ Հմայված, նրա մարմնական բարեմասնություններն ինքնամոռաց Հիացմունքով գովաբանող¹⁰⁴, Հոգու բոլոր լարերով նրան տենչացող, Հաճախ տառապող, բայց սիրո զգացմունքը պաշտամունքի աստիճան բարձրացնող քնարական Հերոսը: Այս գովեստներն իբրև գրական ձևավորված երևույթներ՝ սկզբնավորվում են Կոստանդին Երզնկացու մի քանի տաղերով (ԿԵ, էջ 158-168) և իրենց Հետագա զարգացում են գտնում Հովհաննես Թլկուրանցու (ՀԹ, էջ էջ 119-130, 134-136, 141-163), Գրիգորիս Աղթամարցու (ԳԱ, էջ էջ 185-187, 192-211, 238-246), Հովասափ Աերաստացու (ՀՍ, էջ էջ 68-75, 78-79, 81-82), Նաղաշ Հովնաթանի (ՆՀ, էջ էջ 5, 6-14, 18-22 32-35, 42-52, 60-65) և ուրիշ բանաստեղծների գրչի տակ:

Կնոջը մեծարելիս, որպես կանոն, տաղասացները պատկերման ատաղձ են գործածում այն առարկաներն ու երևույթները, որոնք աչքի են ընկնում գեղեցիկի Հատկություններով՝ Հաճելի են, օգտակար, թանկարժեք, Համեղ, գունեղ, բուրավետ և այլն:

Կոստանդին Երզնկացու գովերգած կինն իր արտաքին Հմայքով մի բացառիկ, դեռևս չտեսնված պատկեր է, որ նման է լուսնի, կամ՝ սլացիկ տունկի, գունեղ վարդի ու ծաղկող բուրաստանի.

Սուրաթ լուսեղէն լուս ես,
Լուսին բոլորած ելնես...
Կարմիր, լի գունով վարդ ես,
Ամէն ծաղկանց զարդ ես... (ԿԵ, էջ 159):

Կամ՝

Հանց գեղեցիկ մորճ ու շիտակ
Պատկեր գեղով առ յիս Հասաւ,
Այլ չէ՛ տեսեր մարդ կենդանի
Ջայն, որ իմ աչքս տեսաւ:
...Տեսն իւր կարմիր է զարգարած
Ջինչ բուրաստան, որ ծաղկեցաւ (ԿԵ, էջ էջ 163, 164):

Հովհաննես Թլկուրանցին էլ դիմելով սիրած կնոջը, ասում է.

Դու փնջած մանուշակ, վարդ ու ծաղիկ ես,
Տարէն ելուկ նման կանաչ ուռիկ ես:
Դու սպիտակ ու կարմիր խատիչ խնձոր ես,
Անուշ Հոտով դու դիս արեցուցեր ես,
Դու մեղրով շաղրղած նուշ ու շաքար ես,
Կ'թուխ[ս] բզրի լուսին, զէտ արեգակն ես:
Դու Հալած ու թափած ոսկի, արծաթ ես,
Դու մաշ ես խաղընի, քանի՛ գովեմ զքեզ (ՀԹ, էջ 150-151):

Մի ուրիշ տեղ՝

Շուշան, ոչ Հան ու մանուշակ,
Ու նօսֆար, է՛ ի ծոցն վարդ,
Անմահ խնձոր ու սերկելի,
Նուռն ու նարինջ ու կարմիր վարդ:
Մոցդ է դըրբիտ անմահութեան,
Անմահական պըտղով դըրբիտ,
Դու օրինակ ես աղէկունն.
Ջքեզ սիրէ աստուած և մարդ (ՀԹ, էջ 129):

Գրիգորիս Աղթամարցու գովեստներում նման պատկերներն ըստ ամենայնի դառնում են առավել բազմաբնույթ, այլազան, Հոծ ու Հարուստ:

Յոսկոյն ես արաբացոց՝ արձակես նըշոյլ Հրեղէն.
Նարդոս և քրթում զըմուռ և Հպուէ է Հընդկականէն:
Շարեալ պաղպաղուն ակունք, կայծ կարմիր ի Փխոն գետէն,
Ոսկեակ. յակինթ և ակատ, կարկեհան բիւրեղ սառնօրէն:
Չքնաղ վայելուչ տըպազ, զքեզ գովել չկարէ Հողեղէն.
Պատուական մաքուր արծաթ և սրբեալ անօթ լուսեղէն:
Ջահըզ վառ ի վառ անչէջ, փարատես զխաւարն ի տանէն,
Ռամիցըս զըլուխ զինուոր, զօրանաս ի զօրավարէն (ԳԱ, էջ 190):

Բայց անհարկի կուտակումների, Հաճախազեպ կրկնությունների, ինչպես նաև Սուրբ Գրքից եկող որոշ Հասկացությունների գործածություն պատճառով երբեմն Գրիգորիս Աղթամարցու խոսքը զրկվում է գեղարվեստական անհրաժեշտ առարկայականությունից.

Կիպարի, նոճի, կանաչ ձիթենի,
Նարինջ ու թուրինջ, տունկ պաղասանի,
Տօսախ, սինուբար, շմշատ ու տուրի,
Միշտ կանաչ կենաս քան զնշդարենի (ԳԱ, էջ 204):

Լեառըն Սարարաղ. Կարմեղ և Սինայ.
Թարոր ՚ Ահհրմոն նման Բեթելայ..
Վրտակ Եղեմայ և գետ Յորդանան,
Սելովմայ աղբիւր և ջուր ես յուզման... (ԳԱ, էջ 193):

Իր գովեստներով Հովհաննես Թլկուրանցու ստեղծագործական ավանդներին է վերադառնում Հովասափ Սեբաստացին.

Կաբու նման էր խառուտեր,
Քան գսիրամարգ պայծառացեր.
Վարդի նման էր վառվոներ,
Անգին գոհար էր նմաներ:
...Իու ես ակն ու գոհար անգին,
Քան զպայծառ վարդ յառաւատին,
Չէ բերել մարըն Հոգածին
Քան զքեզ անուշ պտուղ երկրին (ՀՍ, էջ 70, 73):

Նման պատկերներն առկա են նաև ուշ շրջանի բանաստեղծների գործերում: Այստեղ վկայակոչենք միայն Նաղաշ Հովնաթանին.

Խաբրեղ՝ պայծառ աստղունք, երեսը է բոլոր լուսին,
Սրահ ծամերեղ՝ ոլորած, ընկած քո թիկունքին, ուսին...
Լեզուդ՝ քաղցրախոս բլբուլ, ատամներդ՝ մարգարտաշար,
Մոցրդ բաղշա, կանանչ քօտան, շամամ, խնձոր շարեշար...
Ունքերդ՝ կապած կամար, թրբի նըման կու շողշողայ,
Աչքերդ՝ հաղի ջալատ, որ տեսնեմ՝ սիրտս կու դողայ... (ՆՀԲ, էջ 29):

Կոստանդին Երզնկացու տաղերում կնոջ արտաքինը դեռևս ունի որոշ վերացական, ընդհանուր նկարագիր: Ենթատեքստում գնելով ուժեղ զգացմունք՝ հեղինակն, այնուամենայնիվ, ասես, չի գտնում բավարար չափով Համարձակութուն կնոջ մարմնական բարեմասնութունները գովաբանելու: Սա ինքնին հասկանալի է: Գրական ամեն մի սկզբնավորվող երևույթ, որ չունի իր ավանդները, սովորաբար դրսևորվում, հաստատվում է ոչ միանգամից ու ավարտուն տեսքով, այլ աստիճանաբար՝ ժամանակի և իրականութան փոփոխություններին զուգընթաց: Այնպես որ՝ կնոջ մարմնական գեղեցկությունների առաջին լիաբերան, անկաշկանդ մեծարանքը վիճակված էր Հովհաննես Թլկուրանցուն:

Եթե Կոստանդին Երզնկացին ընդամենն ուրվագծում է կնոջ հրեղեն ու քաղցր լեզուն, նաև՝ անուշ խոսքը, դեմքը, որ լուսեղեն է կամ լուսնի նման կլոր է ու պայծառ, աղեղ, կամար հոնքերը, շաքար շրթունքները, թուխ աչքերը, ոլորուն, սրահ (սև, թուխ) մազերը, անուշ հոտը (ԿԵ, էջ էջ 158, 159,

163, 166, 159, 161, 163, 165, 167), ապա Հովհաննես Թլկուրանցին բացառիկ նվիրումով ու տաք շնչով դրվատում է նաև սիրածի բերանը, ծոցը, կուրծքը, մեջքը, այտերը, վիզը, ատամները, կզակը, ձայնը, անձն ու քայլվածքը, ծիծաղը, քնքշութունը, մատները և այլն. «Մէջքն ու թիկունքն քան զուռ ճօճան» (ՀԹ, էջ 123), «Ճօճան վզովը բերդեր քակես» (էջ 126) «Շողայր, կլափն ու լար շրթունք Ու մարգարտէ շար ատամունք» (էջ 142), «Բերանդ շաքրով ի լի, թութակ լեզու ես, Գոյնդ է կարմիր վարդին, հոտովդ անուշ ես (էջ 144), «Ճապուկ, ճոխ ու ճարտար, երբ որ դու քայլես, Մանրիկ-մանրիկ ծիծղաս ու շունչս քաղես» (էջ 146), «Շողայր, կաթէր լուսն ի վզէն», «Աչքերն է ծով, ունքն՝ թուխ ամպ, Մագն է դեղձան ոսկի թելէն», «Ճոխագնաց, մանրաքայլող», «Շաքար կաթէր իւր քարամէն» (էջ 148), «Երեսդ է արև, ճակատդ է Ջօհրան, Կըլափդ է խնձոր, ծրծրդ է շամամ, Ջինջ յեղեմ դըրախտի՝ ի քո ծոցդ կան» (էջ 155), «Ունքն է կեռեր քան ըզկամար», «Ճակատդ է լոյս ու լոյս կուտայ» (էջ 157), «Երեսդ վառ է, ծիրանի, Վարդ ըռեհան ու նուսուֆար», «Քո ձայնդ անուշ քաղցրեղանակ, Բերնէդ ի վայր թափի ջուհար, Այդ քո մատունքն են լուսեղէն», «Անձրդ քո ճոխ բուսեր չինար» (էջ 158), «Շրթունքդ շող է լուսեղէն, Պըռկնէդ ի վայր թափի ջոհար» (էջ 161):

Անշուշտ, կնոջ գեղեցկության այս նկարագրությունն իբրև «մի առանձին ոճ ու ճաշակ» (Մանուկ Աբեղյան), իր որոշ շերտերով ձևավորված է եղել ավելի վաղ ժամանակներում՝ ժողովրդական սիրո երգի մեջ, բայց մեկ անգամ արդեն թափանցելով գրավոր բանաստեղծություն, այնուհետև դառնում է վերջինիս պոետիկայի անբաժան տարրը և բացորոշ կամ չնչին փոփոխություններով անցնում տաղից տաղ, հեղինակից հեղինակ:

Այս հայացքը դյուրին է հաստատել Հովհաննես Թլկուրանցուն հաջորդած բանաստեղծների գովեստներից հանված օրինակներով: Ահա Գրիգորի Աղթամարցու գործածած պատկերները, որոնց մեծ մասը հիշեցնում է թե՛ Կոստանդին Երզնկացու և թե՛ Հովհաննես Թլկուրանցու համապատասխան կիրառությունները. «Աչքերդ ծով ի ծով ունին... Ուներդ է քաշած կամար, զինչ գարնան աղեղն ի յամպէ» (ԳԱ, էջ 185): «Աչքերդ է կանթեղ» (էջ 200), «Երեսդ է պայծառ քան ըզթերթ վարդի», «Շրթունքդ է շաքար, խօսանքդ դանդ է, Լեզուդ ի բերանդ անգին ջօհար է» (էջ 201), «Սուրաթդ է սատաֆ, ... Բիւրեղ քանդակեալ մատունք» (էջ 203), «Հողմով տատանի քո հերրդ դեղձան» (էջ 204), «Քո մէջքդ է բարակ քան զուռի վարոց, Սպիտակ ատամունք՝ մարգարէ շարոց» (էջ 209), «Շրթունքդ է քո լար, կլափդ է ամպար» (էջ 210), «Մոմեղէն մատունք, հոտ պալասանի» (էջ 239):

Հովասափ Սեբաստացու գովեստներում ևս կնոջ նկարագիրն օժտված է ավանդականի և անհատականության գծերով: Նրա գովերգած կինը բարձրահասակ է՝ «Քան զչինար՝ սալվի պոյով» (ՀՍ, էջ 83), դեմքը՝ պայծառ, գեղեցիկ, վառվռուն ու բոլոր (իմա՝ կլոր), մաշկը՝ սպիտակ (էջ էջ 69, 75, 76,

78, 81, 82), Հոնքերը կամար կամ կեռումեռ են (էջ էջ 69, 70), աչքերը՝ թուխ (էջ էջ 69, 70, 83) ու ծովեր (էջ 75), վարսերը՝ ոսկի, մանուշակ, Հոտավետ, ոլորուն (էջ էջ 75, 82), խոսվածքը, լեզուն, բարբառը՝ անուշ, քաղցր, դուրեկան (էջ էջ 73, 74, 76, 79, 81, 82, 83): Նա «մանրիկ-մանրիկ կու ծիծաղի» (էջ 78), ասուն-խոսուն է (էջ 83), գրուցելիս աչք-ունքը խաղացնում է (էջ էջ 69, 76, 78), վիզը «ճօճան» է, քայլվածքը՝ ծեփծեփուն և առհասարակ՝ նա ամբողջովին նազող-նազկտան է (էջ էջ 69, 75, 83), ընդունակ է սիրած տղամարդու նկատմամբ նախ անտարբերություն դրսևորել, իսկ ապա բացատրել վարմունքի պատճառը.

— Յե՞ր խոցեցար, խեղճ և գերի,
Իմ սիրտս ի քո սիրուտ կայրի,
Հապալ զքո սերըս փորձեցի (ՀՄ, էջ 72):

Դիտենք նաև ուշ միջնադարի բանաստեղծ Նաղաշ Հովնաթանի գովեստներում տեղ գտած համապատասխան պատկերները: «Լուսնի նման պայծառ երես բոլորած», «Երեսդ նման է կարմրափայլ վարդին», «Երեսըդ վարդի թեր է» (ՆՀ, էջ էջ 5, 35, 62), «Աչքերդ՝ պայծառ արեգական», «Աչքերդ՝ կանթեղ», «Մով աչքերդ ճըրազ է վառ» (էջ էջ 6, 18, 32, 49, 51), «Ունքերըդ՝ կամար» (էջ էջ 6, 49), «Վարսերդ ոսկի թելի նման ոլորած», «Մամերդ՝ ոսկեթել», «Վարսերդ քամին կու տանի» (էջ էջ 5, 55, 71, 64), «Մոցիդ շամամներըն խիստ է նորահաս», «Մոցէդ Հոտ կու գայ մուշկի ամբար», «Մոցդ նման է դրախտին» (էջ էջ 5, 6, 42, 60), «Մատունքդ բարակ՝ թափած մոմեր» (էջ 6), «Անուշ լեզուդ բլպուլի», «Լեզուդ քանց շաքար համով», «Բերանդ՝ դանդ, լեզուդ՝ նարաթ», «Երթունքդ բարակ է, կարմիր և փայլուն» (էջ էջ 21, 62, 61, 42), «Ատամներդ՝ շար մարգարտի» (էջ 47), «Բօյդ՝ կանանչ սալվի չինար» (էջ 32) ավանդական ընկալումներին զուգահեռ Հովնաթանն օգտագործել է միանգամայն ինքնատիպ, զուտ նաղաշյան խառնվածքին բնորոշ պատկերներ:

Այստեղ ավանդական ձևերն այս կամ այն կերպ Հիշեցնող զուգահեռներն անգամ ստացել են նոր երանգ ու բովանդակություն. «Բերանդ՝ կարմիր գինի, լեզուդ՝ համեղ նուշ» (էջ 5), «Մամերդ՝ ռեհան և սուսամբար» (էջ 6), «Մոցդ աղբիւր է երկու լուլայ, Վրացու բոլոր գինու կուլայ», «Գլխիդ կապել ես սամուր եաղլուխ, Ոսկի մարջան ընկած օրթալուխ, Նարինջի աթլաս, կարճ արխալուզ», «Մատնումդ կայ գմրութ մատանի, Պօյդ նման ոսկէ շամտանի» (էջ 7), «Աչքերդ... մաքուր հայելի» (էջ 18), «Կարմիր երեսըդ կու փայլի ինչպէս հայելի», «Մոցըդ ծով է, ձեռս՝ թռչուն, թող մէջն լողայ», «Մէջըդ կապել ես էրծաթէ մուրասայ քամար» (էջ 21), «Խալերդ՝ պայծառ աստղունք» (էջ 23), «Մոցումդ կայ ոսկեջրած երկու ծաղկաման, Անուշահոտ վարդ, զարանֆիլ, սմբուլ, հասաման» (էջ 46), «Ճակատըդ լըցել ես ոս-

կով, Ունքերիդ Հետ խիստ է խառն»: «Երեսըդ՝ կարմիր ու պայծառ, ինչպէս մոմեր վառած ճառըն» (էջ 51) և այլն:

Սիրո գովեստների մեջ տաղասացները, դրվատելով կնոջը, կարծես՝ ձգտել են Հենց այդ իրողություններ արդարացնել նրա նկատմամբ տածած իրենց ինքնամոռաց Հորդարուխ զգացմունքները, որոնք անխուսափելի հետևանք են ու դրսևորվում են քնարական Հերոսի կամքից, կոչումից, վիճակից ու բանականությունից անկախ.

Երբ որ անուշ Հոտն յիս բուրեց,
Զիս ի խելաց շուտով թափեց (ԿԵ, էջ 163):

Ինձ մեղադիր յէ՞ր կու լինիք՝
Ով որ տեսնու չի մնայ արդար (ՀԹ, էջ 132):

Յով որ դու նայիս և առնես նատար,
Լինի քան ըզմոմ, պողպատ է, թէ քար (ԳԱ, էջ 209):

Ով որ տեսնու՝ իս կու լինի,
Մայ ու ըռզակ անպէտ թվի (ՀՄ, էջ 79):

Վարսերըն դաստայ ոլորած,
Երեսըն՝ լուսին բոլորած,
Շատ մարդ է տեսած՝ մոլորած (ՆՀԲ, էջ 20):

Քո կրակի մէջ ընկնող մարդն՝
Այլ մողադի չեղնիլ ինձի (ՆՀԲ, էջ 26):

Արդեն տեսանք, որ բնության գեղեցկություն գովքը կրոնական որոշակի միտումով առկա էր Գրիգոր Նարեկացու մի տաղում: Այս գիծը մասամբ շարունակվեց Կոստանդին Երզնկացու որոշ բանքերի մեջ: Բայց թե՛ Նարեկացու և թե՛ Երզնկացու ստեղծագործությունները, անկախ այլաբանական միտումից, օժտված են նաև ինքնակա արժեքով և Հովհաննես Սարկավազ միաստասերի Հայտնի տեսություն լուսի տակ էական դեր են խաղացել բնության իսկական փառաբանություններ ստեղծելու գործում: Բնության մասնակի գովաբանություն Հանդիպում ենք վերը Հիշատակված սիրային տաղերում, ուր ավելի հաճախ կինը պատկերված է ոչ միայն բնությունից առնված առարկաների Համեմատությամբ, այլև գարնան պարտեզում, ծառ ու ծաղկի գունեղ պատառի վրա, այդ գունանկարի գովերգով: Հովհաննես Թլկուրանցուց մնացել են գովեստներ, որոնք վերաբերում են միայն բնությանը, նրա գարնանային զարթոնքին (ՀԹ, էջ 139 -140, 164 -169):

Հայտնի են նաև Կիրակոս եպիսկոպոսի (XIII-XIV դդ.) «Գովանք

թռչնոց»¹⁰⁶, Աստվածատուրի (XVI դ.) «Տաղ և գովասանք այգոյ, խաղողոյ և գինոյ», Սարկավազ Բերդակցու (XVI դ.) «Գովասանութիւն խաղողոյ», Ստեփանոս Վարազեցու (XVI-XVII դդ.) «Տաղ գարնան» (ՍՀԱ, էջ էջ 71-78, 281-284, 415-417), Խասպեկ Խաչատուր Կաֆացու (XVII դ.) «Տաղ ի վերայ վարդին և անուշահոտ ծաղկանց», Դավիթ Սալաճորցու (XVII դ.) «Գովասանք ծաղկանց», Սուքիաս վարդապետի (XVII դ.) «Տաղ գարնան», Երեմիա Քյոմուրճյանի (XVII դ.) «Ի վերայ ջրոյ» (ՍՀԲ, էջ էջ 150-152, 350-358, 407-409, 446-448), Մարտիրոս Ղրիմեցու «Տաղ և գովասանութիւն վասն այգեաց» (ՄՂ, էջ 176, թերի) տաղերը: Կան Հարսանեկան, ուրախութեան, գինեխումբի, քաղաքների գովեստներ (ՍՀԱ, էջ էջ 145-162, 170-172, ՍՀԲ, 157-161, 229-232, 442-443, 634-636: ՄՆ, էջ 101-104: ՄՂ, էջ էջ 131-134, 140-141: ՆՀԲ, էջ էջ 79-83, 85-90 և այլն):

Սուլյն խմբավորման մեջ մտնող տաղերի բովանդակությունն արդեն որոշ բան հուշում է սրանց գործառնության ոլորտի վերաբերյալ: Արծարծելով եկեղեցու կողմից անտեսված գաղափարներ, սրանք ընթերցման և արտասանության եղանակներով կամ երգի ձևով կենցաղավարել են մարդկանց (հոգևորական, թե աշխարհական) անհատական վիճակներում, մտերիմ կամ ընկերային միջավայրում, խնջույքների ու հարսանիքների ժամանակ: Հեղինակային իսկ վկայություններ գիտենք, որ Կոստանդին Երզնկացին իր սիրտ տաղերը գրել է Համակիր «եղբարց» պահանջով, որոնք կամեցել են ունկնդրել կամ կարգալ Հատկապես աշխարհիկ բովանդակությամբ ոտանավորներ:

Եղբարք մի կան հետ մեզ սիրով,
Աշխարհի բան ուզեն գրով:
Նա ես վասն այն յայտնի ձայնով
Սիրու բաներս ասցի յուով (ԿԵ, էջ 165):

Ուրախ Հավաքույթներում նման բնույթի տաղերի կիրառության փաստն է հաստատում նաև Գրիգորիս Աղթամարցու «Գարուն է բացվեր...» սկզբածքով սիրային տաղի խորագիր-նշումներից մեկը. «Ի գինեխումբն անուշ ասայ» (ԳԱ, էջ 242):

Հարկավ, միջնադարում ստեղծված գովեստների հոծ զանգվածի մեջ կան և ապագայում ևս կհայտնադործվեն այնպիսի տաղեր, որոնք իրենց շոշափած նյութով ու խնդիրներով դուրս կմնան նշված երեք խմբավորումներից: Այդուհանդերձ՝ սրանք են այն հիմնական խմբերը, որ գրեթե ամբողջությամբ ներկայացնում են Հայ միջնադարյան գովեստն ու նրա թեմատիկան:

Արդ՝ դառնանք կարևորագույն խնդրին: Որո՞նք են գովեստի այն բնորոշ գծերը, որոնք հիմք են տալիս թեմատիկ բազմազանությամբ օժտված ապրքեր ստեղծագործությունների համատեղել մի առանձին խմբի մեջ և ներ-

կայացնել իբրև մի որոշակի և ամբողջական տեսակ:

Ամենից առաջ՝ գովեստը քնարական ստեղծագործություն է, որն առանձնանում է դրվատական, գովասանական բնավորությամբ: Դա պատկերման առարկայի նկատմամբ բանաստեղծի տածած արտակարգ դրական տրամադրվածության դրսևորումն է, որ երևում է թե՛ կրոնական, թե՛ ազգային, թե՛ սիրային և այլ թեմաներով ստեղծված դրվատական տաղերում: Հեղինակն ի դեմս պատկերման առարկայի տեսնում է այնպիսի հատկություններ կրողի, որ լիովին հիմք է տալիս նրան իր անձնական խոհերն ու զգացմունքները ծավալել զուտ գովասանական բովանդակությամբ:

Այստեղից էլ գովեստի մյուս յուրահատկությունը՝ պատկերել, վերահանել անձնավորության կամ երևույթի ինչ-ինչ արժանիքները, բարությունը կամ առաքինությունը, փառքն ու մեծությունը կամ գործերն ու օգտակարությունը, արտաքին կամ ներքին գեղեցկությունը և այլն:

Սուլյն հատկությունները, որ գովեստը ժառանգել է հին ներբողայինից, արձանագրված են Թեոն Ալեքսանդրացու «Ճարտասանական վարժություններ» երկում և Մովսես Խորենացու «Պատմություն» գրքում:

Ըստ Թեոնի՝ ներբողյանը խոսք է (ներբողեան է բան), որ որոշակի անձերի (պարորդեցելոց դիմացելոց) գործի առաքինության և այլ բարերարությունների համաձայն (ըստ առաքինութեան գործոյ և այլոց բարեաց) մեծություն է ցույց տալիս (երևեցուցանէ մեծութիւն)¹⁰⁶:

Թեպետ իր այս սահմանման մեջ Թեոն Ալեքսանդրացին մասնավորապես չի մատնանշում տեսակի դրվատական բնավորությունը, բայց այդ մասին, այնուամենայնիվ, ակնարկվում է թե՛ ներբողեան անվան բացատրության ժամանակ, թե՛ անձի բարի արժանիքները թվարկելիս և թե՛ այլ առիթներով. «Եւ ներբողեան կոչի վասն զհինսն ներբողենիւք իմն և խաղուք առնել զյաստուածսն բարեբանութիւնս», «Վասն զի բարիքն առաւել գովին, և բարեացն են՝ որ զոգով և զբարուք, և են՝ որ զմարմնով, և է՝ որ արտաբուստի մեզ է», «Եւ գեղեցիկ են գործք և՛ յիտ մահու գովեալք...», «Եւ գովելի են գործք և՛ որք վասն ժամանակին եղեն...»¹⁰⁷:

«Պիտոյից գիրքը» նույնպես նախ նշում է տեսակի ընդհանուր բնույթը և այնուհետև տալիս է տերմինի ծագման առավել հստակ մեկնաբանությունը. «Ներբողեան է բան արտադրական եղելոց բարեաց: Եւ ասացեալ է այսպէս յաղագս հնոյն ի գեղս գովութիւնս առնելոյ. գեղս կոչէին զնրբափողոցս»¹⁰⁸:

Ուրեմն՝ ըստ «Պիտոյից» գրքի, ներբողյանը բարին, բարերարությունը, բարիքը բացահայտող խոսք է և ներբողյան անունն է տրվել հնում գովեստը, դրվատանքը հրապարակայնորեն բնակավայրերում (գյուղերում կամ նրբափողոցներում) անելու պատճառով: Տեսակի դրվատական բնավորությունը տրված է անվան հիմքը պարզաբանելով, բայց որ դա երկրորդական հանգամանք է ժանրի համար, երևում է նաև ներբողյանի

կառուցվածքային առանձնահատկության բացահայտման սկսվածքից. «Եւ ի գովելն՝ պարտ եւ արժան է... նախաշաւիղ առնել ըստ տեղւոյ պատճառին, ապա...»¹⁰⁹.

Գովեստի կարեւոր հատկանիշներից մեկն էլ, որ էջը կարող լուսարանված լինել Հին ճարտասանական տեսություններում, նրա չափածո կառուցվածքն է: Սա թեպետ միայն գովեստին բնորոշ հատկանիշ է, սակայն, նախորդ հատկանիշներից (բարու, բարութեան արտացոլումը և նյութի նկատմամբ դրվատական վերաբերմունքը) անբաժան և նրանց առկայությունը՝ էական նշանակություն է ստանում տվյալ տեսակի բնութագրման համար: Իբրև հուզական խոսքին առավել բնորոշ ձև, չափածո կառուցվածքը ոչ միայն համընկնում, այլև ըստ ամենայնի օժանդակում է պատկերման առարկայի նկատմամբ հեղինակի տածած քնարական վերաբերմունքի դրսևորմանը:

Ներբողյանի բաղադրամասերի պարտադիր կառուցվածքը՝ ներածություն, հերոսի ծագումնաբանությունը, գավառը, նախնիներն ու ծնողները, ստացած դաստիարակությունը, ուսումնառությունը, գործերը, անձը և այլն, որ բերված է «Պիտոյից» գրքում¹¹⁰, անխախտ չափանիշ չզարձավ գովեստի համար: Անշուշտ, գովեստներում կարելի է հանդիպել նշված այս կամ այն պահանջի կիրառմանը, բայց դրանք չփոխանցվեցին ժանրին որպես ընդհանրական իրողություններ այն ձևով, որ երևան գային գրական բոլոր դրսևորումներում: Այնպես որ վերը նշված չափածոյ կառուցվածքից բացի գովեստի մեջ չի նշմարվում որևէ այլ կառուցվածքային առանձնահատկություն:

Մի քանի խոսք՝ գովեստի ծավալի մասին:

Հայտնի է, որ գովեստների մեծ մասը հորինված է ծայրակապով: Սա թեպետ եղել է ժանրի ինքնահաստատման ձևերից մեկը, բայց այնպես էլ չի գտել իր վերջնական կայունացումը և հետևաբար չի դարձել նաև տեսակին բնորոշ հատկություն: Հայոց այբուբենն հողող գովեստները բնական է, որ բաղկացած են 36 տողից, կամ 36 երկտողից և կամ էլ 36 քառատող տներից: Ուրեմն 144 տողը ներկայացնում է սրանց ամենամեծ ծավալը: Հեղինակների, պատկերման առարկայի անունները կամ այլ արտահայտություններ հողող բանակապ գովեստների ծավալը սովորաբար չի հասնում այս վերջին սահմանին: Բացառությամբ մի քանի գործերի՝ նշված ծավալը չեն գերազանցում նաև ոչ ծայրակապային կառուցվածք ունեցող գովեստները: Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու, Նաղաշ Հովնաթանի, մանավանդ, Հովհաննես Թլկուրանցու և Պաղտատար Դարի այս բնույթի տաղերը համեմատաբար ավելի կարճատև են (մեծ մասը կազմում է 20-ից մինչև 40 տող): Իսկ բացառություններից են, օրինակ, Առաքել Բաղրիչեցու՝ էջմիածնին նվիրված տաղը (ԱՍ, էջ 265-275) և Ֆրիկի «Բանք գովութեան առ աստուած» բանաս-

տեղծությունը (Ֆ, էջ 411-421): Առաջինը բաղկացած է 216 տողից, իսկ երկրորդը, թեպետ հրատարակված է 344 տողերի ծավալով, սակայն, ըստ մեզ, դա ոչ ճիշտ տողատման արդյունք է, ստույգը 172 տողերի քանակն է:

Չանց առնելով բացառությունները և նկատի ունենալով այն պարագան, որ միջնադարին առավել հատուկ է երկարաչուն չափածոն, կարելի է եզրակացնել, որ գովեստի տեսակի համար հիմնականում բնութագրական է ոչ այնքան մեծ ծավալային կառուցվածքը:

Ժանրը իր հիմնական գծերով, բայց փոփոխակի ինտենսիվությամբ շարունակեց գործել նոր և նորագույն շրջանների Հայ դասական գրականության մեջ՝ մերթ ընդունելով ներբող, մերթ դրվատ, մերթ էլ՝ ձոն ու գովք անվանումները: Հետաքրքրական է, որ Խաչատուր Աբովյանի՝ նախադորպատյան շրջանում գրած «Դրուատ առ սուրբ Մայր Աթոռն մեր էջմիածին» և «Պատկեր պարծանաց սրբոյ կուսին» բանաստեղծությունները թե՛ ձևի և թե՛ թեմատիկայի առումով կրում են միջնադարյան գովեստի նկատելի հետքերը: Հայտնի են Դանիել Վարուժանի նշանավոր «Ձոնը», Եղիշե Չարենցի «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» ստեղծագործությունը: Ժանրն առանձնապես բուռն զարգացում ապրեց խորհրդահայ բանաստեղծության մեջ: Ներբող-գովքեր են գրել Նաիրի Չարյանը, Գեղամ Սարյանը, Հովհաննես Երրազը, Սիլվա Կապուտիկյանը, Համո Սահյանը, Վահագն Դավթյանը և ուրիշ բանաստեղծներ:

* * *

Գովեստ գրվել է լավի, բարու, գեղեցիկի մասին: Սրանց կողքին եղել են վատը, չարը, արատավորը, որոնց գրականությունն անդրադարձել է պարսավի ժանրով: Իրականության այս հակադիր կողմերը համապատասխան ժանրային ընտրությամբ պատկերելու խնդիրը հստակ է ներկայացրել Մարտիրոս Ղրիմեցին.

Նախնի Հարանց մեր ընտրելոց
Պատուէր ունիմք հաստատական,
Վատարախտից գրել պարսաւ
Եւ գեղեցկաց տալ գովասան (ՄՂ, էջ 83):

Սակայն միջնադարյան չափածոյից մեզ հասած պարսավների քանակը գովեստների համեմատությամբ սակավաթիվ է:

Ինչո՞վ բացատրել փաստը:

Ըստ երևույթին, այս հանգամանքում զգալի դեր է խաղացել ավետարանական այն ըմբռնումը, որն արտահայտվել է «Մի՛ դատէք, զի մի՛ դատիցիք» պատվիրանով և բազմիցս մեկնաբանվել առաքյալների թղթերում, «...ո՛չ կոչեաց զմեզ Աստուած ի պղծութիւն՝ այլ ի սրբութիւն: Այսուհետև որ անարգէ, ոչ զմարդ անարգէ, այլ զԱստուած...», «Մի՛ բամբասէք զմիմեանս, եղբարք, որ բամբասէ գեղբայր կամ դատի գեղբայր իւր, զօրէնսն բամ-

բասէ և զօրէնսն դատի»¹¹¹:

Գուցե այս Հայացքի ազդեցութեամբ էլ միջնադարյան Հայաստանի բանաստեղծական մտածողութիւնը սակաւ կարևորութիւն է տվել պարսաւանքի, նշավակման եղանակով Հասարակական չարիքների, մարդկային բարոյական արատների վերացմանը Հասնելու գեղագիտական սկզբունքին:

«Անտարբերութիւնը» թերևս պատճառարանվում է նաև այլ Հանգամանքով: Իրականութեան Հոռի կողմերն ուղղելու միտումը գրականութեան մեջ ավանդաբար իրագործվում էր ավելի Հաստատուն, ուժեղ արմատներ նետած և լայնորեն զարգացած այնպիսի մի ժանրի միջոցով, ինչպիսին խրատն էր: Այս երկու Հանգամանքների արտահայտութիւնը չէ՞ արդո՞ք այն իրողութիւնը, որ պարսավը երբեմն զուգակցվել է խրատին՝ վերջինիս բնավորութեան գերիշխումով կամ պարզապես Հանդես եկել խրատ անվան տակ:

Վերջենք նախ Առաքել Բաղիշեցու «Արբեցութիւն է զազարալի...» սկսվածքով տաղի օրինակը: Ստեղծագործութեան սկզբի վեց տներում բանաստեղծը բավականին նուրբ դիտողականութեամբ և ազգային բարոյականութեան շահերի դիտակետից խստորեն դատապարտում է Հարբեցողութիւնը՝ Համարելով դա մեծագույն չարիք.

Սովա բազում չարիք գործի
Եւ սպանութիւն անահ լինի:
Այս է կորուստ Հայոց ազգի
Եւ է բեկումն Հաւատի.
Դնեն սեղան ամենալի,
Ձինչ որ սահմանն է աշխարհի:
...Աչքն այլ ընդ այլ դի Հայեցին,
Լեզուն խօսի զբան աղտեղին,
Ձեռքն ձգէ, ուր Հանդիպին,
Ոտքն ի քայլելն փաթաթին... (ԱԲ, էջ 173):

Երևույթի ու դրա Հետևանքների պարսավն ակներև է, և թվում է, թե խոսքի նույն երանգով տաղը շարունակվելու է մինչև ավարտը: Բայց վեցերորդ տան մեջ Հիշելով, որ Հարբեցողն անտեսում է Պողոս առաքյալի խրատը, տաղասացն ստեղծագործութիւնն այնուհետև զարգացնում է միայն խրատաբանութեան Հուկով, որից տաղը բացառապես ձեռք է բերում կրոնաբարոյախոսական բնավորութիւն.

Սակաւ բանիցս դու լսէ՛
ՁՀոգիդ մաքուր և սուրբ պահէ,
Յաղտոց մեղաց զանձդ սրբէ,
Մինչ ժամանակն ի ձեռիդ է:
...Նղբա՛յր, բարեաց դու Հետևէ,
Պահէ և աղօթքն յօժարէ,
Ձբարեաց խրատն կատարէ,
Որ ըզհոգիդ կեցուցանէ...
(ԱԲ, էջ էջ 174, 175: Տե՛ս նաև շարունակութիւնը):

Արբեցութեան մասին մի տաղ էլ ունի Հովհաննես Թլկուրանցին (ՀԹ, էջ 183-185): Այս տաղը բանաստեղծի կողմից երկու անգամ՝ ստեղծագործութեան սկզբում և վերջում անվանվել է խրատ. «Քեզ Հոգևոր խրատ մի տամ...», «Ով այս խրատիս Համըն ճաշէ...»: Անշուշտ, ոտանավորը գրված է խրատական-դաստիարակչական նպատակով, որով սակայն չի կարելի որոշել գրական երկի տեսակը, որովհետև այդ մոտեցումը ելակետ դարձնելու դեպքում Համարյա ամեն մի գործ գրեթե կարելի կլինի Համարել խրատ: Թլկուրանցու բանաստեղծութիւնն իրապես պարսավի ցայտուն նմուշ է.

Գինեխումն է մաղակաթ,
Քան զգիւհաւար ու այլ չար է.
Դասուց մի գլուխ ի վայր բերէ,
Ձկէս մի ցաւօք վիրաւորէ:
Ու Հետ փընչայ քան զգայլ գազան,
Ձկտանալու չափըն չըգիտէ,
Փսխէ, զերեսն ի վրայ դնէ,
Շունն զբերանն գայ լիզէ...
(ՀԹ, էջ 184-185: Տե՛ս նաև շարունակութիւնը):

Որոշ գրչագրերում խրատ է կոչվել նաև Մկրտիչ Նաղաշի «Վասն ագահութեան» բանաստեղծութիւնը (ՄՆ, էջ 113-119), որ մեր Համոզմամբ պարսավ է:

Ինչևէ, փաստը մնում է փաստ, որ պարսավի տեսակին Հայ տաղերգուները դիմել են Հազվադեպ:

Հին ճարտասանական ձեռնարկներում պարսավի մասին սովորաբար խոսվում է ներբողյանից Հետո, իբրև խոսքի մի այնպիսի տեսակի, որ բնույթով տրամագծորեն ներհակ է վերջինիս: Թեոնը, օրինակ, մանրամասնորեն ներկայացնելով ներբողյանի Հետ առնչվող խնդիրները, ընդամենը կես նախադասութեամբ է անդրադառնում պարսավին. «Արդ՝ յայսցանէ գովեսցուք. և պարսաւեսցուք ի ներհակացն»¹¹²: Ճարտասանական արվեստի սուլյն տեսակը ներբողյանի Հետ ունեցած Հակադրութեամբ է մեկնաբանում նաև «Պիտոյից» գրքի Հեղինակը. «Պարսաւ է բան արտադրական էից չարեաց՝ Հակառակ գովութեան լեալ: Եւ գնոյն ունի բաժանումն. վասն զի նոյնքան պարսաւեսցես, որքան գովեսցերն: ...Պարտ և արժանի է ի պարսաւելն նախաշաւիղ առնել, որպէս ի ներբողեանս...»¹¹³:

Իրականութեան ընկալման ու գնահատման այս երկու ներհակ չափանիշները Կոստանդին Երզնկացու գրչի տակ բանաստեղծական կերպարանք են ձեռք բերել միասնաբար: Չնայած տարբեր ժանրային Հատկութիւններին Համատեղմանը՝ նման տաղերի առավել իշխող բնույթը Հիմնականում մնում է պարսավը, որովհետև բանաստեղծը ներհակ իրողութիւնների զուգադիր պատկերմանը դիմում է ոչ այնքան առաքինութիւնն ու բարին, որքան սրանց Հետ ունեցած Հակադրութեան մեջ արատավորը, մերժելին, բացասա-

կանը ավելի ցայտուն պատկերելու մտադրությամբ: Մինչդեռ զուտ դրվատական նպատակով Հորինված տաղերում պարսավի նկատելի խառնվածք սովորաբար չի հանդիպում, ասենք՝ օրինակ, Աստվածածնին նվիրված գովեստներում տեղ չի հատկացվում Եվայի, կամ Հովհաննես Մկրտչին ու Հավատի նահատակներին ձոնված տաղերում՝ Հերովդեսի և այլադավան բռնակալների պարսավին:

Կոստանդին Երզնկացու «Ճըրիաթ կանչեմ Հազար...» սկսվածքով տաղը, որտեղ նշավակվում են գիտուն ու լուսավոր անհատների առօրյան թունավորող տգետ մարդկանց բարքերը, գրեթե ամբողջովին կառուցված է պարսավի և գովեստի փոխնիփոխ զուգորդմամբ՝ հակադրությունների սկզբունքով:

Ես չունիմ հանգստութիւն՝ և յերակ խոցիմ անգէտ խօսով,
Ջերայ չեն ցուցնել ըզբանն պիտանի ու խորհրդով:
Ջի սուրաթէ են բէսիֆաթ, կան կենդանի ու չեն հոգով,
Եւ չունին աչեր մըտաց ու ոչ խօսին ի մարդ սիրով:
Ատեն ըզմարդըն իմաստուն, յիմար կոչեն ու ծուռ ճանփով,
Ծածկել են ըզգործն աղէկ ու վատ անուն հանեն շուտով:
Եթէ սուրբ՝ և առաքինի լինին ոմանք բոլոր սքրտով,
Են նոցա խիստ Հակառակ, ով է անսուրբ ու պիղծ գործով:
...Իմաստունն՝ արեգական պէս է պայծառ և լի լուսով,
Իսկ անմիտն է խաւարի տուն և տեղի և լի ցաւով:
Իմաստունն է բուրաստանք՝ ծաղկով լըցած գոյնըզգոյնով,
Ի անմիտին սիրտն է ի լի մութն ու մըլար ստունամանով:
Իմաստունն՝ պըտուղ բարի, անմահութեան ճաշակ տալով,
Իսկ անմիտն է անպըտուղ, դատարկացեալ և լի փըշով:
...Իմաստունն է ճանապարհ ճըմարտութեան ինք գընալով,
Իսկ անմիտն է կոյր մըտօք՝ ի խորխորատ անգել՝ և ի ծով:
Իմաստունն ոչ երկընչի, թէ Հարկանեն գինքըն սքրով,
Բայց յանգէտ մարդու խօսից խոցի Հոգով ու մարմընով... (ԿԵ, էջ 169-172):

Թեպետ «Բանք յաղագս չար կնոջ նախատինք, և յաղագս բարի կանանց» խորագրով ստեղծագործությունը (ԿԵ, 216-219) հեղինակը կոչել է խրատ («Կամեցայ բանք մի քանի խրատ գըրել»), բայց իրականում այն Հորինված է պարսավի և գովեստի համադրությամբ:

Կանանց վերաբերյալ մեկական պարսավներ են պահպանվել Խաչատուր Կեչառեցու (ԽԿ, էջ 158-159) և Հովհաննես Թլկուրանցու (ՀԹ, էջ 187-190) անուններով: Այս բանաստեղծություններում Հին ու Նոր կտակարաններից բերված, ինչպես նաև անհատական ընկալումների ճանապարհով ստեղծված օրինակների հիման վրա և միջնադարյան աշխարհըմբռնման դիրքերից հեղինակները խստագույնս դատապարտում են կանացի գործերն ու հատկությունները: Կնոջ գեղեցկությունն ու Հմայքը մշտապես բարձր գնահատող Հովհաննես Թլկուրանցու բանաստեղծական նկարագրին ավելի

քան արտառոց է հիշյալ մոտեցումը, բայց Հավանական է, որ այդ պարսավը նա գրած լինի իրականությունից ստացած անձնական դառն հուսախարություն տպավորության տակ: Տաղի որոշ քառատողեր նման են թաղրություն անելու հիմք տալիս են:

Կինն երդնու, երդամբ ճայթէ՝
«Քեզի համար ինձ մահ տիրէ»,
Մի՛ հաւատար, ստախօս է,
Աստուած փրկէ կնկան շառէ:
...Յովհաննէսն ի կընկանէ
Շատ է խմբի սօստօքանէ,
Անչափ սրտովն յետ գրգռէ,
Աստուած փրկէ կնկան շառէ (ՀԹ, էջ 190):

Առաքել Բաղիչեցու «Քան զամենայն գործս չարի...» սկսվածքով տաղը, որ գրված է ընդդեմ Հպարտի և Հպարտության (իմա՝ ամբարտապանության, սնապարծության), մի քանի ձեռագրերում բնութագրվել է որպես խրատ և միայն մեկ ձեռագրում ունի «և նախատինք» Հավելումը (ԱԲ, էջ 170): Մեր համոզմամբ Հենց այս վերջին նշումն է ճիշտորեն բնութագրում ստեղծագործության ժանրային պատկանելությունը: Բաղիչեցու տաղը սկզբից մինչև վերջ ներկայանում է իբրև մարդկային ամբարտապանության պարսավանք:

Հպարտն է ծառ անբեր պտղի, տերևաթափ և չոր ուռի,
Քար, ապտած, անտաշելի, ջուր՝ տղմախառն, անըմպելի:
Հպարտն չէ մարդ բանաւոր, այլ անասուն անբան կոչի,
է չար գազան նա վայրենի, որ ընդ մարդկան ոչ սովորի:
...Հպարտն ի հուր կու նմանի, ով մօտենայ ինքըն այրի,
Տիկ է դատարկ՝ քամով ի լի, երբ որ բանաս իրք չերևի:
...Հպարտն չէ աստուածապաշտ, այլ իւր կամացն հաւանի,
Ջինքն յամենէն ի վեր կարծէ, այլ անդընդոց հաւասարի:
Հպարտն է տիպ աբաղաղի, որ յողային թռչունս հայի
Եւ մի ոտամբն ի վեր լինի, թէ՛ Ջքեզ կոխեմ ներքև Հողի (ԱԲ, էջ 171-172):

Դժվար չէ տեսնել, որ Առաքել Բաղիչեցու տաղով պարսավն արդեն ստացել է երգիծական որոշ երանգ («Հպարտն է տիպ աբաղաղի... և մի ոտամբն ի վեր լինի, թէ...»): Այս գիծը հետագայում ավելի հստակորեն դրսևորվել է Մարտիրոս Ղրիմեցու մի քանի պարսավներում, որոնց մեջ խարազանվում են ժամանակաշրջանի որոշ Հոգևորականների արատները՝ ազահությունը, որկրամոլությունը, ընչաքաղցությունը, չարությունը և այլն: Հասկանալի է, բարոյական նման նկարագրին ամենից առաջ ստեղծվում էր ընդգծելու համար այն իրողությունը, թե Հոգևորականությունը խուսափում է ազգի և ժողովրդի հանդեպ ըստ կոչումի իր պարտականություննե-

րը բարեխղճորեն կատարել, հետևաբար բանաստեղծի մտտեցումն, ինչպես արդեն դիտվել է, «ուներ հասարակական-քաղաքական նշանակություն» (ՄՂ, էջ 51): էարնեցի կովարար, դաժան ու եսասեր Հակոբ երեցն իր պաշտոնին նայում է միայն շահավետության դիտակներով:

Ժամարարութիւնն կու սիրէ,
Թէ գբառանիցն ամէն իւր տան...

Եվ ընդհակառակը՝

Թէ աղքատաց մահ հանդիպի,
Կամ թէ ձայնն հաղորդութեան,
Ոտվին կոտորի, մէջքն բեկի,
Շուտով յենու ի գաւազան (ՄՂ, էջ 85):

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ նույնպես որոշակիորեն նկատելի է երևույթի երգիծական վերարտադրությունը: Մարտիրոս Ղրիմեցին ծիծաղալարժ գույներով է նկարել նաև «Միլիտարեցի Յակոբ երիցուն պարսաւանքն է» բանաստեղծության հերոսի կերպարը: Կատարելով մանր գողություն, նա հայտնաբերվելու մտքից նախ սուր տագնապ է ապրում («Դող էր կլեր ոտվին, ձեռվին»), իսկ ապա, երբ թվում է նրան, թե ամեն ինչ արդեն հաջողությամբ է վերջացել՝ ցնծություն:

Ան էսկի մարդ չիմացաւ,
Ուրախանայր ի յիւր մտին (ՄՂ, էջ 106 -107):

Երգիծական բնույթ ունեն նաև «Սոֆիացի տէր Յունանին վերայ է ասացեալ ոտանաւորս», «Դաւիթ երեցու գործեալ չարիքն է», «Տէր Սիմէոն երիցուն է», «Զիլայեցի երիցուն հաւի գովասանքն է» պարսավները:

Վերջին ոտանավորի խորագրում նշված «գովասանք» բառը, հասկանալի է, գործածված է հեզնաբար, և ծաղրը ոչ այնքան հավին է վերաբերում, որքան տեր Սիմեոնին:

Նկատենք, որ մինչև Ղրիմեցու հանդես գալը՝ նրա նախորդների գործերում խոտելի երևույթը պարսավի պատկերման առարկա էր ծառայում առանց կերպարային կոնկրետացման: Ղրիմեցին փորձեց գրական տվյալ տեսակի համար հերոս ընտրել իրականում գոյություն ունեցող անձանց և նրանց կերպավորելու եղանակով ստեղծել անհատական բնավորություններ: Սրանք, մարմնավորելով որոշակի խավին հատուկ գծեր, միաժամանակ գուրկ չեն նաև ընդհանրացնող նշանակությունից: Կարելի է վստահությամբ ասել, որ Մարտիրոս Ղրիմեցին զգալի ավանդ է ներդրել պարսավի զարգացման գործում: Նա փաստորեն ժանրը հարստացրել է նոր թեմայով, գրական տե-

սակին հաղորդել ազգային ու հասարակական հնչեղություն և գծագրել երգիծական ընդգծված բնավորություն:

Պարսավի ժանրին հաճախ է դիմել Նաղաշ Հովնաթանը՝ ստեղծելով «Վասն տգէտ, հպարտ գոռոզաց և ինքնահաւան բարկացող մարդոց», «Գովասանութիւն երեանայ քաղաքին», «Ոտանաւոր ի վերայ Շահվերտունց տէր Աբրահամին», «Անարգանք ներքին դասի մոնթերուն», «Վարք հաւասար մոնթերուն» և ուրիշ բանաստեղծություններ: Բայց Նաղաշ Հովնաթանի պարսավներից մի քանիսը, շոշափելով կենցաղային մանր հարցեր, կրում են մասնավոր բնույթ, չունեն այն ընդհանրացնող ուժը, որ բնորոշ է Մարտիրոս Ղրիմեցու վերը հիշատակված տաղերին և մանավանդ Պաղտասար Դպրի «Առ մամոնայն» բանաստեղծությանը: Սա բարձրարվեստ մի ստեղծագործություն է, ուր վարպետորեն պատկերված է հասարակության սոցիալական կյանքում դրամի կատարած դրական ու բացասական դերը, դրամի նկատմամբ դրամատիկորեն ունեցած անհավասար, հոգեւոր ծարավը:

Ուստի՞ ծընար, ո՛վ բռնաւոր, որ քեզ նըման ո՛չ գոյ յերկրի,
Որ թէ չըտաս դու ձեռն ումեք, ո՛չ զօրանայ և ո՛չ բերկրի:
...Մինչ կորուսիչ ես դու հոգւոց և ծընանիս անհուն չարիս,
Բազումք ըզքեզ միջնորդ եղեալ, յառաջ բերին բազում բարիս:
Այնքան սիրով կապին մարդիկ քո կապանօքդ և կարկամին,
Որ որքան կազ ձգես նոցին, այլ առաւել կապիլ կամին:
...Ամուր պարիսպք և հաստատունք սարսին ի քէն և սասանին,
Յործած ուժով քո զօրացեալ չընչին մարդիկ անդ հասանին
(ՊԳ, էջ 139-140^ա):

Փորձելով բնութագրել Հայ միջնադարում ստեղծված պարսավների ընդհանուր կողմերը, կարելի է ասել, որ պարսավը տաղի մյուս տեսակներից առանձնանում է հասարակայնորեն դատապարտելի երևույթների, այդ երևույթները մարմնավորող անհատականությունների դեմ ուղղված նախատական բովանդակությամբ: Պատկերման առարկայի նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքը բացասական, մերժողական է: Պարսավը զեղարվեստական պատկերավոր խոսք է, որ բարոյականության որոշակի դիրքերից նշավակելով չափը, խոտելին, արատավորը, նպատակ ունի հասարակությանը կողմնորոշելու դեպի դրականը, դաստիարակել նրան բարու և առաքինության ոգով:

Տաղի տվյալ տեսակը՝ Հակառակ քրիստոնեական համակերպվող հայեցողությանը, իրականության նկատմամբ գրականության ակտիվ վերաբերմունքի ձևերից մեկն է: Այս իմաստով պարսավը կարելի է համարել բանաստեղծության աշխարհականացման ժանրային դրսևորումը:

Պարսավի ժանրը շարունակեց գոյատևել նաև XVIII դարից հետո: Նոր ժամանակների դասական բանաստեղծությունից Հայտնի են Խաչատուր Աբովյանի «Հախավերմազի գովքը», Միքայել Նալբանդյանի «Հայ մարդու

ըը բարեխղճորեն կատարել, Հետևաբար բանաստեղծի մոտեցումն, ինչպես արդեն դիտվել է, «ուներ Հասարակական-քաղաքական նշանակություն» (ՄՂ, էջ 51): Էտրենցի կռվարար, դաժան ու եսասեր Հակոբ երեցն իր պաշտոնին նայում է միայն շահավետության դիտակներով:

Ժամադարութիւնն կու սրի,
Թէ գբտասնիցն ամէն իւր տան...

Եվ ընդհակառակը՝

Թէ աղքատաց մահ Հանդիպի,
Կամ թէ ձայնն Հաղորդութեան,
Ոտվին կոտրի, մէջքն բեկի,
Շուտով յենու ի գաւազան (ՄՂ, էջ 85):

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ նույնպես որոշակիորեն նկատելի է երևույթի երգիծական վերարտադրությունը: Մարտիրոս Ղրիմեցին ծիծաղաշարժ գուլյներով է նկարել նաև «Միլիտրեցի Յակոբ երիցուն պարսաւանքն է» բանաստեղծության Հերոսի կերպարը: Կատարելով մանր գողություն, նա Հայտնաբերվելու մտքից նախ սուր տազնապ է ապրում («Դող էր ելեր ոտվին, ձեռվին»), իսկ ապա, երբ թվում է նրան, թե ամեն ինչ արդեն Հաջողությամբ է վերջացել՝ ցնծություն:

Ան է իսկի մարդ չիմացաւ,
Ուրախանայր ի յիւր մտին (ՄՂ, էջ 106-107):

Երգիծական բնույթ ունեն նաև «Սոֆիացի տէր Յուսանին վերայ է ասացեալ ոտանաւորս», «Դաւիթ երեցու գործեալ չարիքն է», «Տէր Սիմէոն երիցուն է», «Զիլայեցի երիցուն Հաւի գովասանքն է» պարսավները:

Վերջին ոտանավորի խորագրում նշված «գովասանք» բառը, Հասկանալի է, գործածված է Հեգնաբար, և ծաղրը ոչ այնքան Հավին է վերաբերում, որքան տեղ Սիմեոնին:

Նկատենք, որ մինչև Ղրիմեցու Հանդես գալը՝ նրա նախորդների գործերում խոտելի երևույթը պարսավի պատկերման առարկա էր ծառայում առանց կերպարային կոնկրետացման: Ղրիմեցին փորձեց գրական տվյալ տեսակի Համար Հերոս ընտրել իրականում գոյություն ունեցող անձանց և նրանց կերպավորելու եղանակով ստեղծել անհատական բնավորություններ: Սրանք, մարմնավորելով որոշակի խավին Հատուկ գծեր, միաժամանակ գուրկ չեն նաև ընդհանրացնող նշանակությունից: Կարելի է վստահությամբ ասել, որ Մարտիրոս Ղրիմեցին զգալի ավանդ է ներդրել պարսավի զարգացման գործում: Նա փաստորեն ժանրը Հարստացրել է նոր թեմայով, գրական տե-

սակին Հաղորդել ազգային ու Հասարակական Հնչեղություն և գծագրել երգիծական ընդգծված բնավորություն:

Պարսավի ժանրին Հաճախ է դիմել Նաղաշ Հովնաթանը՝ ստեղծելով «Վասն տգէտ, Հպարտ գոռոզաց և ինքնահաւան բարկացող մարդոց», «Քովասանութիւն երևանայ քաղաքին», «Ոտանաւոր ի վերայ Շահվերտունց տէր Աբրահամին», «Անարգանք ներքին դասի մոնթերուն», «Վարք Հաւասար մոնթերուն» և ուրիշ բանաստեղծություններ: Բայց Նաղաշ Հովնաթանի պարսավներին մի քանիսը, շոշափելով կենցաղային մանր Հարցեր, կրում են մասնավոր բնույթ, չունեն այն ընդհանրացնող ուժը, որ բնորոշ է Մարտիրոս Ղրիմեցու վերը Հիշատակված տաղերին և մանավանդ Պաղտասար Դպրի «Առ մամոնայն» բանաստեղծությանը: Սա բարձրարվեստ մի ստեղծագործություն է, ուր վարպետորեն պատկերված է Հասարակության սոցիալական կյանքում դրամի կատարած դրական ու բացասական դերը, դրամի նկատմամբ դրամատիկորեն ունեցած անհագ, Հոգետոչոր ծարավը:

Ուտի՞ ծընար, ո՛վ բռնաւոր, որ քեզ նըման ո՛չ գոյ յերկրի,
Որ թէ չըտաս գու ձեռն ումեք, ո՛չ զօրանայ և ո՛չ բերկրի:
...Մինչ կորուսիք ես դու Հոգւոց և ծընանիս անՀուս չարիս,
Բազումք ըզքեզ միջնորդ եղեալ, յաւաջ բերին բազում բարիս:
Այնքան սիրով կապին մարդիկ քո կապանօքը և կարկամին,
Որ որքան կապ ձգես նոցին, այլ առաւել կապիլ կամին:
...Ամուր պարիսպք և Հաստատուք սարսին ի քէն և սասանին,
Յորժամ ուժով քո զօրացեալ չընչին մարդիկ անդ Հասանին

(ՊԴ, էջ 139-140^ա):

Փորձելով բնութագրել Հայ միջնադարում ստեղծված պարսավների ընդհանուր կողմերը, կարելի է ասել, որ պարսավը տաղի մյուս տեսակներից առանձնանում է Հասարակայնորեն դատապարտելի երևույթների, այդ երևույթները մարմնավորող անհատականությունների դեմ ուղղված նախատական բովանդակությամբ: Պատկերման առարկայի նկատմամբ Հեղինակի վերաբերմունքը բացասական, մերժողական է: Պարսավը գեղարվեստական պատկերավոր խոսք է, որ բարոյականության որոշակի դիրքերից նշավակելով չարը, խոտելին, արատավորը, նպատակ ունի Հասարակությանը կողմնորոշելու դեպի դրականը, դատախարակել նրան բարու և առաքինության ոգով:

Տաղի տվյալ տեսակը՝ Հակառակ քրիստոնեական Համակերպվող Հայեցողությանը, իրականության նկատմամբ գրականության ակտիվ վերաբերմունքի ձևերից մեկն է: Այս իմաստով պարսավը կարելի է Համարել բանաստեղծության աշխարհականացման ժանրային դրսևորումը:

Պարսավի ժանրը շարունակեց գոյատևել նաև XVIII դարից Հետո: Նոր ժամանակների դասական բանաստեղծությունից Հայտնի են Խաչատուր Աբովյանի «Հախվերմազի գովքը», Միքայել Նալբանդյանի «Հայ մարդու

Հայրենիքը», «Կնդուկ պոչատի և նորա Սանչոյի մկրտութիւնը», Ռափայել Պատկանյանի «Մայրաքաղաքում կրթած Հայ աղջիկ», «Մայրաքաղաքում կրթած Հայ երիտասարդ», ինչպես նաև «Նոր Նախիջևանի քնար» շարքի մի քանի գործեր:

Հենց XIX դարի երկրորդ կեսերին էլ ժանրը իր հիմնական միտումներով մերվեց առավել սեղմ քնարական տեսակի՝ էպիգրամի մեջ, որն Հետագայում շարունակեց զարգանալ նորագույն շրջանի Հայ բանաստեղծների գրչի տակ (Ալեքսանդր Մատուրյան, Եղիշե Չարենց, Նաիրի Չարյան, Համո Սահյան, Հրաչյա Հովհաննիսյան, Պարույր Սեվակ և ուրիշներ): Պարսավի տեսակը լայնորեն գործածվել է գուսանական պոեզիայում:

* * *

Խրատն՝ իբրև մարդկության դարավոր կենսափորձով իմաստավորված խոսքի տեսակ ու դաստիարակութան միջոց, ծագում է անհիշելի ժամանակներից: Մեր խորին Համոզմամբ՝ Հայ իրականութան մեջ քնարական խրատի Հնագույն արտահայտությունը պետք է Համարել Հեթանոսական շրջանի բանահյուսությունից Մովսես Խորենացու մեզ ավանդած «Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշէս» սկսվածքով Հատվածը, որն ամենից առաջ աչքի է ընկնում իր հորդորական Հնչերանգով ու ողջամիտ բովանդակությամբ¹¹⁵:

Քեզ ասեմ, այր քաջ Արտաշէս,
Որ յաղթեցիր քաջ ազգին Ալանաց,
Եկ Հաւանեաց բանից
Աչապեղոյ դրստերս Ալանաց՝
Տալ ըզպատանիդ:
Ջի վարն միոյ քինու ոչ է օրէն դիւցազանց՝
Ջայլոց դիւցազանց զարմից
Բառնալ ըզկենդանութիւն
Կամ ծառայացուցանելով ի սորկաց կարգի պահել,
Եւ թըշնամութիւն յախտենական
Ի մէջ երկոցունց ազգաց քաջաց Հաստատել¹¹⁶:

Անցնելով երկարատև բանավոր ճանապարհ՝ խրատը մուտք է գործել գիր ունեցող ժողովուրդների գրականութան մեջ, գնահատվել, զարգացվել ու փոխանցվել Հետագա սերունդներին:

Խրատի տեսակին Հենց իր իսկ սկզբնավորումից լայնորեն Հաղորդակից է դարձել Հայ մատենագրութիւնը: Կորյունի վկայությամբ՝ գրերի գյուտից անմիջապես Հետո Հայերեն թարգմանված առաջին գործը եղել է խրատներով առանձնապես հարուստ սողոմոնյան «Առակաց» գիրքը՝ իր Հայտնի սկսվածքով. «Ճանաչել զիմաստութիւն և զխրատ, իմանալ զբանս Հանճարոյ», որն, ինչպես բազմիցս դիտված է, եղել է իմաստութիւն ու խրատ ձևով բերելու, այլոց փորձն ու գիտելիքները յուրացնելու և կատարելագործվելու հորդոր¹¹⁷: Հայ իրականութան մեջ գրավոր խրատների որոշ-

ակի պաշար է բերել նաև Հին ու Նոր կտակարանների մյուս գրքերի թարգմանությունը:

Հայաստանում լայնորեն տարածված են եղել «Խրատք Խիկարայ Իմաստնոյ», «Խրատք Նուշիրուանի», «Բանք իմաստասիրաց», «Խրատգիրք», ինչպես նաև այլ վերատուգում թարգմանական և ինքնուրույն նյութեր պարունակող ժողովածուներ: Հայտնի են Եզնիկ Կողբացու խրատները, Հովհաննես ու Մովսես Երզնկացիների կազմած խրատականները և այլն:

Մրանք մեծ մասամբ Հակիրճ կառուցվածք ունեցող արձակ խոսքի պարզ նմուշներ են, որ նպատակ ունեն մտերմիկ հորդորով ու պատկերավոր մտածողությամբ բարոյապես դաստիարակել Հասարակութան անդամներին՝ ուսուցանելով նրանց բարին ու չարը, նախընտրելին ու մերժելին:

Խրատը սովորաբար ուղղված է երկրորդ դեմքին: Դա լավ երևում է «որդեա՛կ...» կոչականի կամ բայի դիմորոշ ձևի գործածությունից. «Որդեա՛կ, լաւ է մարդոյ իմաստնոյ քարինս կրել, քան ընդ առն անմտի և յիմարի ըմպել գինի», «Որդեա՛կ, մարդոյ, որ չիք գործ ուղիղ և անուն բարի, լաւ է նմա մահ, քան զկեանք»¹¹⁸, «Մի՛ բարկանար աշակերտի մեղուցելոյ, զի Հիւանդ ոչ թէ յիւր կամաց Հիւանդանայ»¹¹⁹: Բայց Հաճախ, երբ Հիշյալ կոչականը՝ ինքնին Հասկանալի լինելու կամ թե ընկած լինելու պատճառով բացակայում է տեքստում, խրատն ինքնաբերաբար ստանում է ասուլթի բնավորությունը. «Մարդ, որ չունի անուն բարի, մեռածն լաւ է, քան կենդանի»¹²⁰:

Հայ մատենագրութան մեջ պահպանվել է նաև արձակ խրատի մի ուրիշ դրսևերումը, որ Հանդես է եկել ճառի կերպարանքով: Մանուկ Աբեղյանը «Հաճախապատումի» մասին գրել է. «Այս ճառերի մեջ Հեղինակի ձգտումն է՝ խրատել ու ուսուցանել: Դրանք «հոգևոր խրատներ» են, որոնց ընդհանուր խնդիրն է քրիստոնեական ուսումն ու բարոյականությունը»¹²¹: Նա «Հաճախապատումի» վերլուծության ընթացքում բերում է նաև ճառերից մեկի (ԻԳ) խորագիրը, որտեղ մատնանշված է տվյալ խոսքի բնույթը. «Խրատք ճգնութեան և ցոյց Հանդիսից, որ յառաքինութեան յորդորմունս»¹²²: Ակնհերև է, որ Մ. Աբեղյանի տված որակումը Հենված է ոչ միայն սեփական դիտարկումների, այլև ավանդական ըմբռնման վրա: Որ Հայ միջնադարում որոշ ճառեր Համարվել են խրատ, վկայում է նաև VII դարի մատենագիր Հովհան Մայրապետեցու ճառերն ամփոփող ժողովածուի խորագիրը՝ «Խրատ վարուց»: Խոսելով այդ ճառերի ժանրային որոշ Հատկությունների մասին, ուսումնասիրողը նկատել է. «Ժողովածուի խորագրի Համաձայն՝ այդ գործերը խրատներ են: Այս վերջին Հասկացութեան տակ ընկալվում էր բարոյախոսական տիպի գրվածք»¹²³: Մեր ընդձեռն արտահայտությունը մասնավորապես՝ ասված է՝ «Խրատ վարուցի» նյութերի բնույթն աչքի առչև ունենալով: Ուրեմն խրատ Հասկացութիւնը ճառերի վերաբերմամբ կիրառվել է ամենից առաջ դրանց ուսուցողական միտումն ու բարոյախոսա-

կան ցուցմունքը հաշվի առնելով: Բայց սրանք էլ հենց խրատի ժանրակազմ այն հատկություններից են, որ բեկվելով ճառագրության մեջ, որոշել են նրա ենթատեսակներից մեկի՝ ճառ-խրատի բնույթը:

Կարծում ենք, թեզը Հաստատվում է նաև «Պիտոյից» գրքում խրատն իբրև ճարտասանության առանձին տեսակ դիտվելու փաստով: Որ խրատի մասին այստեղ արված ընդհանրացումները հատկապես վերաբերում են ճառի հիշյալ ենթատեսակին, հատկորեն երևում է և նրա բաղադրամասերի բացատրությունից. «Իսկ գործեսցես զնա նմանապէս պիտոյիցն՝ զներբողականսն ասելով, և զյարասականն, և զպատճառն, և զընդդիմակին կազմութիւն, զառական, և զյարացոյցն, և զվկայութիւն հնոցն, և զի վերայ բանին յորդորումն»¹²⁴:

Հասկանալի է, որ մանրապատում այն խրատները, որոնք հիշատակվեցին վերը, չունեն (չէին էլ կարող ունենալ) նշված բաղադրամասերը:

Հայ մատենագրության մեջ խրատի մասին տեսական հնագույն դատողություններ է պարունակում «Պիտոյից» գիրքը: Այստեղ խրատը ներկայացվում է իբրև ճարտասանական վարժության մի առանձին տեսակ՝ բացեիբաց, վստահությամբ և խորին համոզմունքով ասված այն խոսքը, որն արտահայտում է ինչ-որ բան անել տալու հորդոր կամ ինչ-որ բանից հրաժարեցնելու կոչ. «Խրատ է բան բացասութեամբ զխաւորեալ յորդորելով յինչ, և կամ հրաժարեցուցանելով»¹²⁵: «Պիտոյից» գիրքը տարբերակում է խրատի վեց տեսակ (բացասական, հրաժարական, յորդորական, պարզ, շարալծեալ և առաւելահրաշ)՝¹²⁶: Անհրաժեշտ է նկատել, որ սույն տարբերակման հիմքը միասնական չէ: Մի դեպքում որոշ տարատեսակների համար բաժանման հիմք է կիրառվել խոսքի հնչեղանգային հատկությունը (բացասական, հրաժարական, յորդորական, առաւելահրաշ), իսկ մյուս դեպքում՝ խոսքի կազմությունը (պարզ, շարալծեալ): Գրքում շոշափվում է նաև պետքի ու խրատի տարբերության խնդիրը. «Չանազանեցաւ խրատ ի պիտոյից. զխրատն առանց դիմաց գոլ, իսկ զպէտոսն հանդերձ դիմօք: Դնել զարձեալ զխրատն միշտ բանական, բայց պէտքն՝ երբեմն և գործականք»¹²⁷: Այսինքն՝ խրատի մեջ բացակայում է որևէ դեմքի կամ անձնավորության հիշատակումը, մինչդեռ պետքը պարտադիր կերպով դա մատնանշում է: Այնուհետև՝ պետքը կարող է գրսևորվել թե՛ խոսքով և թե՛ գործողությամբ, իսկ խրատը՝ միայն խոսքով: «Յաղագս խրատուն» գլխում տրված են միայն պետքի և խրատի այս տարբերությունները, և խոսք չկա դրանց ընդհանրությունների մասին: Բայց այդ ընդհանրությունները պարզ են դառնում, եթե նկատի ենք առնում պետքի այն հատկանիշները, որ դուրս են տարբերությունների կազմից: «Պէտք են բացայիշատակք համառօտ քաջադիպութեամբ ի դէմս ինչ վերաբերեալ: Եւ ասացեալ է այսպէս, յորոց եկաց կենցաղոյս օգտակարագոյնն»¹²⁸: Ուրեմն՝ պետքը որևէ անձնավորության կողմից տեղին արված այն համառոտ ու հիշարժան արտահայտությունն է (խոսքով կամ գործողությամբ

դրսևորված), որ շատ օգտակար է կյանքում: Այս հատկանիշներն էլ՝ համառոտությունն ու օգտակարությունը ընդհանրական են նաև խրատի համար: Ամփոփելով ասվածը՝ կարելի է նշել, որ ըստ «Պիտոյից» գրքի՝ խրատը այն օգտակար ու հակիրճ խոսքն է, որն արտահայտում է ինչ-որ բան անելու հորդոր կամ ինչ-որ բանից հրաժարվելու կոչ:

Թեոնն իր աշխատության մեջ խրատին անդրադառնում է թուրքիկ ակնարկով՝ սոսկ պետքի հետ ունեցած աղերսակցությունը նշելու համար: Նրա ըմբռնմամբ՝ յուրաքանչյուր խրատ, ուղղվելով որևէ անձնավորության, վերածվում է պետքի. «ամենայն խրատ ի յամառօտ դէմս վերաբերեալ պէտս առնէ»¹²⁹: Խրատը միջնադարյան բարոյախոսության հիմնական տեսակներից մեկն է: Եվ գրականության ասպարեզում հետզհետե ավելի մեծ տեսակարար կշիռ ու բարձր հնչեղություն ձեռք բերող չափածո ձևը չէր կարող չօգտագործվել ժամանակաշրջանի բարոյական սկզբունքների ամրապնդման ու տարածման, դրանցով հասարակության անդամների վարքագիծը կարգավորելու գործում: Չափածո խոսքը համեմատաբար դուրսին էր մտապահում չընթերցող զանգվածը.

Ազամայ որդիք ամէն ու ծնունդ ի հողէն,
Եկէք տամ ձեզ խրատ աստուծոյ բանէն,
Գիտեմ որ ամէն մարդ չկարէ ուսնիլ ի գրէն,
Վասն այնոր զայս գրեցի, որ լսէք յինէն (ՀԵ, էջ 208):

XII դարից սկսած Հայ գրականության մեջ երևան է գալիս խրատի նոր դրսևորումը՝ տաղի տեսքով:

Չափածո խրատներ են գրել Ներսես Շնորհալիս, Գրիգոր Տղան (XII դ.), Ֆրիկը, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին, Խաչատուր Կեչառեցին, Կոստանդին Երզնկացին, Հովհաննես Թլկուրանցին, Առաքել Սյունեցին, Առաքել Բաղիշեցին, Մկրտիչ Նաղաշը և ուրիշ բանաստեղծներ: Նրանց խրատական ստեղծագործություններից շատերի ժանրային իսկությունն ավանդված է միջնադարից՝ գրավոր եղանակով: Այսպես, երբեմն հեղինակների, իսկ ավելի հաճախ գրիչների կողմից խրատ են կոչվել բազմաթիվ տաղեր (ԲԶԲ, էջ էջ 351, 369: Փ, էջ էջ 251, 302, 321, 346, 348, 355, 357, 366, 439, 452, 459, 462: ՀԵ, էջ էջ 208, 271, 273, 274, 275-276: ԽԿ, էջ էջ 145, 150, 206: ԿԵ, էջ էջ 194, 204, 207, 216: ԱԱ, էջ 92, ԼԹ, էջ էջ 181, 183: ԱԲ, 157, 166, 170, 173, 188: ՄՆ, էջ էջ 113, 120, 123, 129, 143: ՆԷ, էջ 89: ՊԴ, էջ 314, 329, 332 և այլն):

Բայց այս բոլոր ստեղծագործություններն անվերապահորեն չի կարելի խրատներ համարել: Բանն այն է, որ հասկացությունն, ինչպես Հայտնի է, բացի խոսքի տեսակի անվանում լինելուց, միջնադարում գործածվել է նաև ավելի լայն առումով, արտահայտելով գիտելիք, կրթություն, դաստիարակություն իմաստները: Եվ իզուր չէ, որ Նոր Հայկազյան բառարանը

«խրատ» հասկացութեան համար բացի «բան յորդորիչ, զգուշացուցիչ, ազդու մն...» Հինական նշանակութեանից, առանձնացնում է նաև «հրահանգ, կրթութիւն, դաստիարակութիւն», «ուսումն, մակացութիւն, գիտութիւն», «խորհուրդ», «կարգադրութիւն, հրաման, օրէնք» առումները¹³⁰:

Եվ հասկանալի է, որ գեղարվեստական խոսքի սահմաններում «խրատ» բառով երբեմն մատնանշվել է գրական ստեղծագործութեանների՝ անկախ դրանց ժանրային պատկանելութեանից, մատուցած գիտանքը, ճանաչողական կամ դաստիարակչական բնույթը: Օրինակ, Կոստանդին Երզնկացին «Յաղագս եղբայրութեան բարեոյ և չարի» բանաստեղծութեան «Զիմ գանկատըս լըսեցէք, յիսնէ առէք բան մի խըրատ» (ԿԵ, էջ 184) տողի վերջին բառով ակնարկում է ոչ թե գրական տեսակը, այլ այն գիտանքը, որ ստանալու է ընթերցողն իր խոսքից: Մինչդեռ տաղը և՛ Հեղինակի հավաստմամբ, և՛ արտահայտած տրամադրութեան ընդհանուր բնույթով պատկանում է գանգատի տեսակին:

Կամ՝ խրատ է անվանվել Ֆրիկի «Փափազել եմ ի ջուրն՝ յուսով կու գնամ...» սկսվածքն ունեցող միստիկական հայտնի բանաստեղծութեանը, որ «անանց բարուն» հասնելու, մեղքերից մաքրվելու և կատարելագործվելու մասին մի հոգեբույժի աղաչանք է առ Աստված: Ըստ էության խրատի ժանրային հատկություններով օժտված չեն նաև միջնադարում այդպիսիք համարված ուրիշ տաղեր ևս (ԿԵ, էջ 216-219: ՀԹ, էջ էջ 181-182, 183-186: ԱԲ, էջ էջ 166-169, 170-172: ՄՆ, էջ 113-119): Սրանցից մի քանիսին արդեն անդրադարձել ենք սույն շարադրանքի նախորդ հատվածում:

Հակառակ այս ամենին, խրատների շարքն ավելանում է այնպիսի ստեղծագործություններով, որոնց ժանրային անվանումները թեպետ Հին գրչագրերում չենք գտնում արձանագրված, սակայն որոնց տիպաբանական հատկանիշներն իրավունք են տալիս մեզ առանց վարանելու դրանք ներառնել խրատի տեսակի մեջ: Այս տաղերից են, օրինակ, Գրիգոր Տղայի «Ասացից բան մի յայտնի...» (ԳՏ, էջ 182-190), Ֆրիկի «Երբ որ յէգուց մեռնելու ես...» (Ֆ, էջ 267-273), Կոստանդին Երզնկացու «Այլոց այնչափ բառցիր...», «Պարոն Ամիր, մեր պարծանաց...», «Առաքելըն Քրիստոսի...» (ԿԵ, էջ էջ 176-180, 195-198, 213-214), Հովհաննես Թլկուրանցու «Իմ սիրտ, լսէ...» (ՀԹ, էջ 191-192), Մկրտիչ Նաղաշի «Ինչ չա՛հ է քո գուր դատիլդ...» (ՄՆ, էջ 127-128), Մարտիրոս Ղրիմեցու «Մաքուր և զուտ ըմպանակիս...» (ՄՂ, էջ 135-136), Պաղտասար Դպրի «Ո՛վ դու մանուկ դեռահասակ...» (ՊԴ, էջ 145-146) սկսվածքով գործերը և այլն:

Միջնադարյան տաղերգուներն իրենց խրատներում շոշափում են բարոյականության բազմազան խնդիրներ, որոնք ըստ ամենայնի խարսխված են ժամանակի մարդու աշխարհընկալման երկու հիմնական կողմերի՝ կրոնական և աշխարհիկ ըմբռնումների վրա: Սովորաբար կրոնական բնույթի խրատներով ավետարանական վարդապետութեան դիրքերից հաճախ կոչ է

արվում ճգնակեցութեան, անտեսել այսրաշխարհիկ անցավոր հրապույրները, որոնք ոչ այլ ինչ են, քան չարի դրսևորում, լինել աղքատասեր ու բարեգործ, ամեն կերպ հոգալ անդրկենաց պահանջների մասին:

Զուտնն ու խրմնն ատէ, աղօթից ի գատ մի՛ կենայ...
Արթուն և պարաստ կացիր՝ չարն յերակ մարդուն կամի գալ,
Աստէնս թէ բարի գործես, քեզ յանդէնն ի դէմ կամի գալ,
Զայս կեանքս ուրացիր, Ֆրիկ, զանցաւորս իսկի մի՛ հոգալ

(Ֆ, էջ 359-360):

Մի՛ սիրէր գաշխարհըս դու և կեանքս անցաւոր,
Ու գինչ յաշխարհիս թուկ քեզ լաւ ու աղուոր (ՀԵ, էջ 215):

Ճանապարհ արդար գնա, որ չտիրէ տանջանք անվախճան,
Մի՛ խարիր սնտոի սիրով, որ խաւար բերէ հոգեկան (ԽԿ, էջ 148):

Մի՛ ցանկանար փառաց երկրի,
Որ այսօր կայ, վաղն անցանի (ԱԲ, էջ 161):

Հիւր եկիր յաշխարհիս, այլ ես գնալու,
Հանց ջանա՛, որ չլինիս բաժին գեհեհու (ՄՆ, էջ 132):

Աղքատն տար տունդ, կշտացուր փորն,
Մերկութիւնն ծածկէ, հագցրու շորն,
Հին շորին փոխարէն յետ կտանուս նորն,
Հոգիդ կու մտանէ լուսոյ օթաղն (ՆՀԲ, էջ 166):

Նույն գաղափարը տարբեր ձևակերպումներով կարելի է ընթերցել ինչպես սույն Հեղինակների ուրիշ գործերում, այնպես էլ այլ բանաստեղծների խրատներում (Ֆ, էջ էջ 268, 269-270, 310-311, 327, 346, 352, 355, 367: ՀԵ, էջ էջ 172-173, 198: ԽԿ, էջ էջ 145, 146, 150: ԿԵ, էջ 178: ԱԲ, էջ էջ 174-175, 192: ՄՆ, էջ էջ 124, 126, 147 և այլն):

Այս կարգի մտքերն ու գաղափարները, թեպետ առաջին հերթին հենվում էին քրիստոնեական ուսմունքի վրա, բայց բանաստեղծության մեջ հաճախ արծարծվում էին օբյեկտիվ իրականության ազդեցությամբ, լինելով այդ իրականության հանդեպ եղած որոշակի կենդանի վերաբերմունքի արտահայտություն: Այն հայացքը, թե աշխարհը ունայն է, մարդը՝ մահկանացու, ինչք ու հարստությունը՝ փուչ ու անկայուն, կազմավորում էր իր փիլիսոփայությունը, որ անվում էր ժողովրդական աշխարհըմբռնումից և ուղղված էր դեպի իրական կյանքը, ձգտելով մարդու վարքի ու բարոյականության նորմաների կարգավորման մեջ գտնել փոքրիչատե հաստատուն արժեքներ: Ըստ այդմ՝ խրատները կապվում են հասարակական կյանքի հետ

և արտահայտում աշխարհիկ տրամադրություններ:

Մատաղ սերնդին ուղղված խրատներում իշխող մտտիվը ուսման ու գիտության նկատմամբ սեր, եռանդ, ջանասիրություն դրսևորելու հորդորն է: Ներսես Շնորհալին, որից մնացել են նման բնույթի երկու տաղ, խրատներ է կարդում Հայոց այբուբենի անունից.

Ձայն

Ձարթուցանէ ըզքեզ, մանուկ,
Ձայնիւ Հրնչմամբ որպէս թըմբուկ,
Մի՛ յուսմանէ լինիր տաղտուկ,
Ձի մի՛ տաս վայ անձինդ յատուկ...

Ղան

Ղամբար վառէ քեզ լուսաւոր,
Եթէ իցես մարդ մըտաւոր,
Կըրթեա՛ յիմաստըս հոգևոր,
Որով լինիս դու երկնաւոր...

Ձէն

Ձանիւ հասցես, ասէ, շնորհաց,
Մի՛ ծոյլ կենար և դեզերած,
Մի՛ սիրեր քուն դանդաղանաց,
Մի՛ արթնութիւն ըզբաղանաց... (ԱԶԲ, էջ էջ 370-371, 376):

Ճիշտ է նկատել գրականագետ Արշակ Մադոյանը, որ «ինչպես ուսուցական, նույնպես և խրատական քերթվածի դասական նմուշները Շնորհալին ստեղծեց, մշակեց դրանց գլխավոր սկզբունքները, տիպերը: Հաջորդ բանաստեղծները մեծ մասամբ հետևել են այդ սկզբունքներին»¹³¹:

Իր խրատական տաղերում Շնորհալին «Համբակներին» սովորեցնում է ձեռնամուխ լինել նպատակասլաց գործունեության, ժամանակը զուր չվատնել, նմանվել իմաստուններին, լինել խոնարհ ու պարկեշտ, հարգել ծնողներին, ուսուցչին ու ծերերին, հեռու մնալ չարագործ, արատավոր և անկիրթ մարդկանցից (ԱԶԲ, էջ էջ 360, 372-379): Սույն բնույթի հորդորները առկա են նաև Առաքել Բաղիչեցու և Պաղտասար Դպրի նույնատիպ տաղերում (ԱԲ, էջ 157-165: ՊԴ, էջ 145-146):

Միջնադարյան գրեթե բոլոր խրատներում կոչ է արվում չխոսել չար ու աղտեղի բաներ, չբամբասել, չզբաղվել ունայնախոսություններով, լինել մարդասեր, բարեգործ, առաքինի, արդարամիտ, հեռու մնալ չարությունից, սիրել ընկերոջն ու մերձավորին, ատել արբեցությունն ու շնությունը (ԱԶԲ, էջ էջ 352, 357, 360, 371-372, 375-378: ՔՏ, էջ 183-189: Ֆ, էջ էջ 270, 303-305, 327, 352, 355, 363, 366, 367-368: ՀԵ, էջ էջ 201, 216-217: ԽԿ, էջ էջ 146, 148, 150: ԿԵ, էջ էջ 176, 179 -180, 198, 205, 213: ԱԲ, էջ էջ 161, 162, 163-164: ՄՆ, էջ էջ 121-122, 126, 130: ՆՀ, էջ 89-90: ՊԴ, էջ 145-146): Սրանք

բարոյական սրբագործված սկզբունքներ են, հաճախ էլ գոյատևման գրավականներ, որ թեպետ ծագում են անհիշելի ժամանակներից, բայց ամեն սերունդ իր ժամանակաշրջանի պահանջների ոգով, հանուն իր ժամանակակցի դաստիարակության, վերարծարծում է նորովի: Այսպես, Ներսես Շնորհալին, աճող սերնդին տալով Համակողմանի դաստիարակություն և հուսալով, որ նրան է վիճակված տեսնել ազգային պետականության վերականգնումը, չի մոռանում խրատել նաև ապագա պետական գործչին, շեշտելով, թե նա ինչ վարքագիծ պետք է դրսևորի պաշտոնավարման ընթացքում.

Թոյն՝

Թագ, ասէ, արքունական,
Կամ պետութիւն իշխանական.
Թէ ընկալցես դու ըզմարդկան,
Մի՛ Համարիր քեզ սեփական.
Այլ ըստ Հարանց քոց, որ անցան,
Մանիր ըզքեզ ծաղկի նըման,
Եւ մի՛ լինիր ամբարտաւան,
Այլ քաղցր և հեղ խոնարհական... (ԱԶԲ, էջ 355):

Փրիկը մոնղոլական դաժան նվաճումների ու տիրապետության ժամանակաշրջանում, երբ երերուն և անապահով էին դարձել գրեթե բոլոր արժեքները, իրեն բնորոշ մարդասիրությամբ հորդորում է լինել բարեգործ, աչք չունենալ գուլքի ու փարթամության.

Տուր աղբատաց՝ զինչ որ քեզ կայ,
Գանձ ու դուժաշուն չի մընայ:
Փարթամութեանըն չէ մաւայ,
Ո՛չ մալն, ո՛չ մուլքն, ո՛չ հաղինայ.
Գընա՛ բարեաց առաջ արա՛,
Ձի երազի նըման է սա... (Ֆ, էջ 327):

Կոստանդին Երզնկացին, Հաշվի չառնելով տգետների հարուցած հալածանքները, քարոզում է անընդհատ ձգտել լույսի և իմաստության, չառնել անգետ մարդկանց, չխոսել նրանց հետ և նրանց ներկայությունը: Միաժամանակ նա անում է նաև բարուն բարությունը և չարին չարություն հատուցելու խրատը, որն իր էությունը միանգամայն հակադիր է քրիստոնեության համակերպման գաղափարին.

Եզիր դու հուր վատել ի սուրբ սըրտէ հոգով բանի,
Ով որ ինք չար կամօք ի քեզ գիմէ՛ սա ինք էրի.
Ով սէր ունի սըրտով ու զերդ ըզհոգ խոնարհ լինի,
Դու զհոլըն ջուր զուգէ ի յիր դիմաց ու հով քամի... (ԿԵ, էջ 197-198):

Վտանգներից հեռու մնալու համար Հովհաննես Թլկուրանցին ուսու-

ցանուժ է չտրվել գինեխմուժյան, չվստահել «սուտ սիրելի»-ների անուշ լեզվին (ՀԹ, էջ 184-186, 191-192): Մկրտիչ Նաղաշը հորդորում է գերծ մնալ ագահության փառքից, չպահել ոխ ու թշնամանք (ՄՆ, էջ 113-119, 120-122): Նաղաշ Հովնաթանը պատգամում է ճանաչել սեփական ունակությունները, լինել քաղցրախոս, գաղտնապահ ու զգուշավոր, տեղի ունեցած վեճ ու կովից, վտանգավոր ընդհարումներից հետո հասնել հաշտության, խուսափել մահացու մեղքերից (ՆՀԲ, էջ 175-179):

Մարտիրոս Ղրիմեցին, որ հայ բանաստեղծության մեջ գինու և խրախուսանքի թեմայի առաջին արծարծողներից է, իր խրատական, տաղով մարդկանց հորդորում է գինի խմել, բայց ծիծաղելի վիճակի մեջ չընկնելու համար խմել չափավոր.

Մաքուր և զուտ ըմպանակիս,
Ով սիրելի, երբ հանդիպիս,
Թէ ի պատիւ, կամ հարսանիս,
Հնգէն, վեցէն վեր չանցանիս,
Թէ չէ յետոյ լինիս ճառիս,
Շատ վատ ասես Մարտիրոսիս:
Ջայս ըմպանակ, որ ունիս յափ,
է կատարեալ հարիւրի չափ.
Երկու և երեքն սիրով արբ,
Թէ յաւելուս տա քեզ ի խաբ,
Շուտով բերէ յաջվիդ մրափ,
Կատակելով հարուն քեզ ծափ... (ՄՂ, էջ 135):

Անշուշտ, մանուկներին ուղղված խրատական բանաստեղծությունները օգտագործվել են ուսուցողական նպատակներով, ծառայակցվել սերունդների դաստիարակությանը, կիրառություն գտել դպրոցի շրջանակներում: Չի բացառվում, որ նույն միջավայրում օգտագործված լինեն նաև մյուս խրատները: Բայց, հենվելով Հովհաննես Պլուզից վերը բերված վկայության վրա, կարելի է ենթադրել, որ խրատական բանքերի զգալի մասը Հիմնականում կատարվել է այնպիսի հավաքատեղերում, ուր ունկնդիր է եղել գրքից ու գրականությունից հեռու կանգնած հասուն տարիքի բնակչությունը: Խրատների կատարումը, դատելով մեծ մասի երկարաշունչ կառուցվածքից, ընթացել է ընթերցման կամ արտասանության ձևով: Թեպետ նրանց երգեցողական կատարման վերաբերյալ չեն պահանջվել ուղղակի վկայություններ, բայց նույն Պլուզի «Օրհնեալ է աստուծոյ անունն...» սկսվածքով խրատի համառոտ տարբերակներից մեկի «...առաջին ձայն ասա, որ լաւ գայ» (ՀԵ, էջ 273) խորագրային նշումը ցույց է տալիս, որ խրատները կարող էին նաև երգվել:

Իսկ ընդհանրապես գետնի վրայ ալլևայլ ժողովածուներում՝ խրատներն ընթերցանության սիրված նյութ են ծառայել գրաճանաչ խավի համար:

Փորձելով ցույց տալ չափածո խրատի տիպարանական գծերը, կարելի է ասել, որ չափածո խրատը տաղի մյուս տեսակներից զատվում է ժանրակազմ երեք Հիմնական հատկանիշներով: Դրանցից ամենակայունը խոսքի հորդորական բնավորությունն է, որ ձև ու բովանդակություն է ստանում ուսուցողական, բարոյակրթական նպատակամիտումով: Սույն իրողությունը հաստատվում է թե՛ վերն արված մեջբերումներով և թե՛ դրանց վերլուծությամբ: Հորդորը սովորաբար դրսևորվում է երկու կերպով՝ հաստատական և արգելական, իր մեջ թաքցնելով խրատատվի հոգատար վերաբերմունքը այն անձի, դասի կամ խմբի նկատմամբ, որին ուղղված է խոսքը:

Ժանրի հաջորդ ընդհանրական գիծն էլ հենց խոսքի ուղղվածությունն է երկրորդ դեմքին: Սա բացառապես պայմանավորված է ստեղծագործության հորդորիչ բնույթով, որ անխուսափելիորեն պահանջում է գործածել հրամայական եղանակի բայաձևեր: Իսկ սա, ինչպես հայտնի է, ունի միայն հիշյալ դեմքը.

Քանի հասնիս ի մեծութիւն՝
խոնարհ կացի՛ր մարդկան ու ցած,
Որչափ լինիս դու իմաստուն՝
չատ մի՛ խօսիլ մէջ անգիտաց.
Աղքատին մի՛ բարկանայ,
որ չըզատէ ըզքեզ Աստուած,
Քո ընգերին հոր մի՛ փորել,
թէ չէ այն քեզ կայ պատրաստած... (ԿԵ, էջ 205):

Կամ՝

Չասելոյ բանն քո տանն չասնս,
Լեզուդ կու սովրի՛ այլոց էլ կասես,
Մեծատուն մարդոյ ընդդէմ մի՛ կայցես,
Քո փորձած մարդն, չըլնի՛ նոր փորձես... (ՆՀ, էջ 90):

Բանաստեղծական եւր երկրորդ դեմքով է Հանդես դալիս անգամ այն դեպքերում, երբ ստեղծագործության քնարական կողմն ուժեղացնելու մի ներքին պահանջով հեղինակն ընթերցողին փորձում է բարոյակրթել իր իսկ անձին դիմելու եղանակով: Այս հնարանքից առանձնապես հաճախ է օգտվում Ֆրիկը.

Իմ սիրտ, վատնի մի՛ լըսեր, ու չարին իսկի տեղ մի՛ տալ...
Դարձեալ ասէ քեզ, Փքքի՛, թէ այս բանըս չէ դեմ կատակ,
Փոխէ՛ դքեզ ի յայդ կերպէդ, երբ դարձաւ սև մազդ ի սպիտակ... (Փ, էջ 357, 367):

Հնարանքը խորթ է նաև Մկրտիչ Նաղաշի խրատներին.

Նաղա՛, մի՛ խարիր մեղօք, մի՛ դատիր անասնոյ նման,
Մի՛ գիրկ աշխարհս աներ, մի՛ կարծեր, թէ քեզ տի մնան... (ՄՆ, էջ 124):

Խրատի մեջ խոսքի Հասցեատերը սովորաբար առանձնանում է մանուկ, որդեակ, եղբայր, սիրելի՛, մարդ և այլ կոչականների գործածությունները: Իսկ դժադրվող բնավորությունը միայն Հեղինակային կերպարն է, որն ընդհանրացնում է միջնադարյան մտածող անհատականությունը՝ նրան բնորոշ կրոնական և աշխարհիկ ըմբռնումներով, անձնական ու Հասարակական ձգտումներով, լավին ու բարուն Հասնելու ներքին մղումով, խրատվողի Հանդեպ ունեցած շահագրգիռ Հոգատարությունը:

Խրատի Հյուսվածքում իրականությունը փաստորեն պատկերվում է այդ անհատականության Հայացքներով արձագանքված: Այս առումով էլ խրատը ներկայանում է իբրև քաղաքացիական քնարերգության տեսակ, որտեղ մարդու ներաշխարհը Հաճախ ավելի է ամբողջականանում բուն Հորդորից բխող Հուզական բնույթի նկարագրություններով:

Ծով մեղաց դիս պատեր, ' և ես եմ գումարել,
Մուկութեամբ ես գիմ կեանքս, աշխարհս անցուցել:
Կամառոր եմ գործեր, զինչ որ մեղք կայ կուտել,
Կրակին եմ բազում խոխ ժողովել:
Հայրենիք ես ի Հոն իսկի չեմ շինել,
Հողոյս ել կայ, ես ո՛ւր եմ դադարել... (ՄՆ, էջ 145-146):

Հիշենք նաև Ֆրիկի «Երբ որ յէգուց մեռնելու ես...» տաղից մի Հատված.

Հորդէ, Ֆրիկ, մի՛ մարդ խարել, մի՛ սուտ վարուք կեղծաւորիս,
Գրնա՛ ի Հոն գիր շինութիւն, որ յաւիտեան անՀոգ լինիս...
Երբ ելանես դու Հանց գրնա՛, որ յետ յաշխարհս այլ չը նայիս,
Տարածամել օրս ու գրնաց, լաւ ընկերացն ե՛րբ Հասանիս:
Մինչ դեռ ամառն է, պէտ արա, որ ի ձրմեռնն չանկանիս,
Զիւնն ի վերայ լեբանց իջա՛ յաջողութիւն դու քեզ չունիս:
Թէ կամ ու կաս առնես այսօր, ձիւնն ի վերայ գայ դու մըսիս,
Երթայ արևն ու դու մընաս, ի շինութիւն չը Հասանիս:
Զիւնն պիքզ է ըսպիտակի՛ ձրմեռն է այն, որ ուժ չունիս,
Տնն, դու տըղայ չես անիմայ, աղէկ լըսէ՛ թէ խելք ունիս... (Ֆ, էջ 269-270):

Հայրենասիրական ընդգծված Հնչեղություն ունի Դավիթ Սալաճորցու (XVII դ.) «Խաղ մոլորեալ խանումին» խրատը, որը Հորինվել է բանաստեղծի սանամոր Հավատափոխության առիթով: Տիկին Խաթունի Հոգում արթնացնելով ազգային արժանապատվության զգացմունքներ՝ բանաստեղծն ինքնաբերաբար ու մտերմիկ Հորդորով ջանում է հետ պահել նրան ուրաջությունյան ճանապարհից:

Մեռնիմ Լուսաւորչայ Հաւատին, լոյս է,
Մեղացդ դարձիր յետ, խապարս լըսէ,
Յականջ՛ դիր ծառայիդ, տես քեզ ինչ կասէ,
Մէկ բան պատասխան տո՛ւր, տիկին Խաթուն...
Որպէս ակն ու գոհար, մարգարիտ մանր է,
Նոյնպէս Հայն փոքր ազգ է, և գինն ծանր է,
Ջոկէ՛ փուշն ու տատասք և վարդն ընտրէ
Գտիր անմահութեան տեղ, տիկին Խաթուն...
Դարձիր, մեղա ասայ և միտքդ փոխէ,
Նալաթ տուր սատանին, գլուխն կոխէ...
Այն կեանքն անմահութեան աղբիւր կրխէ,
Ծաղկունքն՝ Հարիւր Հազար բիւր, տիկին Խաթուն:
Վերանամ, ոտքը ընկնիմ, սիրուն անամար,
Լոյսը մի՛ կորցնե՛ր խաւարին Համար,
Աման, Հայ վախ, մուրվաթ, գենէհար,
Ամուր կեցիր Հաւատիդ դուն, տիկին Խաթուն (ԱՀԲ, 362-363):

Խրատի քնարական բարախներն ակնհայտ են: Դա Հաստատվում է նաև ուրիշ օրինակներով:

Կարելի է նաև նկատել, որ խրատի քնարականությունն ավելի է ընդգծվում խոսքի ռիթմիկ կառույցով: Սրանք միասին դառնում են վճռական գործոններ, որոնցով չափածո խրատն արմատապես սահմանազատվում է արձակ խրատի վերը Հիշատակված դրսևորումներից: Վերջիններս օժտված են էպիկական սեռին բնորոշ գծերով:

Չափածո խրատը կայուն տեսակ եղավ աշուղական բանաստեղծության Համար՝ դրա գոյատևման բոլոր շրջաններում (Սայաթ-Նովա, Շիրին, Միսկին-Բուրջի, Ջիվանի, Շերամ, Հավասի, Եահնն և ուրիշներ):

Այլ էր ժանրի «ճակատագիրը» նոր և նորագույն շրջանների ազգային դասական պոեզիայում: Չափածո խրատը մերթ զուտ ուսուցողական բովանդակությամբ, մերթ էլ փոքր-ինչ կերպարանափոխված՝ երգիծական Հեղինախառն թեքումով և Հասարակական-քաղաքացիական կրքոտ կոչով, բայց Հիմնականում ժանրակազմ գլխավոր Հատկություններն ու դաստիարակչական նպատակամիտումը պահպանած, շարունակեց գոյատևել նաև XIX և XX դդ. բանաստեղծության մեջ: Ասելով այս՝ ամենից առաջ նկատի ունենք Միքայել Նալբանդյանի «Հիմարաց՝ ուսման վրա ունեցած կարծիքը», Թափայել Գատկանյանի «Բարի խրատ», «Աղջիկ, քեզ կասեմ, Հարսիկ, դու լսե», «Խնամակալի խրատները», «Խրատ», Ալեքսանդր Մատուրյանի «Մի վհատիր», «Գիր», «Հերիք է, ազգ իմ», Վահան Տերյանի «Ե՛լ, դեմոկրատիա...», «Ջարդեցեք անդու...», Ավետիք Իսահակյանի «Կտակ», «Թագմակոջ», Եղիշ Չարենցի «Յոթը խորհուրդ»-ներ և այլ բանաստեղծությունների տիպարանական Հատկությունները:

Ժանրի փոփոխությունները գլխավորապես երևան եկան շոշափած

Հարցերի, աշխարհըմբռնման, արտահայտած ոգու և գաղափարախոսութեան բնագավառներում: Գրական պրոցեսում ժանրը կիրառութիւնն ստացավ միայն երբեմն, նվազ ինտենսիվութեամբ՝ կամ Հին գեղարվեստական մտածողութեան ինքնակայքով, կամ իբրև քաղաքացիական կոչ ու պատգամի դրսևորման ամենահարմար ձև, կամ էլ իբրև ոճավորման Հնարանք և գրական Հին ավանդները նորովի օգտագործելու սկզբունքի արտահայտութիւն: Նոր և նորագույն բանաստեղծութեան Համար խրատը երբեք չգարձավ առաջատար գրական տեսակ, որովհետև իր էութեամբ այն արդեն խորթացած էր նոր ժամանակների գարգացած անհատի Հոգեբանութեանն ու վարվելակարգին, հետևաբար նաև՝ գեղարվեստական մտածողութեանը:

Այդ վերաբերմունքը լավ է ձևակերպված Պարույր Սևակի «Որդուս» խրատական բանաստեղծութեան մեջ.

Ինքս էլ խրատ կարդացողին
ո՛չ Հարգում եմ, ո՛չ Հանդուրժում,
Տափակ թե սուր քարոզներից
Ինքս էլ եմ միշտ, տղաս, խորշում¹³²:

* * *

Հայ միջնադարյան բանաստեղծութեան մեջ մի առանձին գրական տեսակ են ներկայացնում բազմիցս մշակված վարդի ու սոխակի այլաբանութեանները: Այս այլաբանական սիրավեպը, որ Հատուկ է Արևելքի ժողովուրդների գեղարվեստական մտածողութեանը և գանազան դրսևորումներով տեղ է գտել այդ ժողովուրդների բանավոր ու գրավոր ստեղծագործութիւններում, ունի Հնագույն ծագում: Լինելով բնութեան Հայտնի գոյերի մտացածին փոխհարաբերակցութիւնը իմաստավորող ստեղծագործութիւն՝ տվյալ այլաբանութիւնը բովանդակում է որոշակի գաղափար:

Ժողովրդական պատկերավոր մտածողութեան մեջ վարդի և սոխակի այլաբանութիւնը իր նախնական բանավոր Հորինվածքներով արտահայտել է աշխարհիկ բովանդակութիւն: Ըստ այսմ՝ Վարդը գեղեցիկ աղջիկ է կամ Հարս, իսկ Սոխակը՝ սիրակարոտ երիտասարդ կամ փեսա, որ անդադար դայլայլում է և Վարդի գովքն անում:

Վարդի և սոխակի այլաբանութեանը առանձին մշակումներով անդրադարձել են XIII-XVIII դարերի բանաստեղծներ Կոստանդին Երզնկացին, Առաքել Բաղիչեցին, Մկրտիչ Նաղաշը, Գրիգորիս Աղթամարցին, Զաքարիա Գնունեցին, Խաչատուր Խարբերդցին, Ստեփանոսը, Պաղտասար Դպիրը և ուրիշներ: Բայց Հայտնի բան է, որ այս Հեղինակները թե՛ գրական օժտվածութեան, թե՛ թողած ստեղծագործական ժառանգութեան որակի ու նշանակութեան և թե՛ տվյալ նյութի գեղարվեստական մշակման առումով ներկայացնում են միանգամայն տարբեր սկզբունքներ, տարբեր մակարդակներ:

Ժողովրդական աշխարհիկ նյութի նորովի վերարտադրման, այդ նյութ-

թին զուգահեռաբար Հոգևոր-կրոնական բովանդակութիւնն Հաղորդելու տեսակետից առանձնապես արժեքավոր են Կոստանդին Երզնկացու, Առաքել Բաղիչեցու, Գրիգորիս Աղթամարցու տաղերը: Գրչագրերում վարդի և սոխակի այլաբանութիւնները սովորաբար տեսակավորվում են ըստ արծարծած նյութի, որ լեզվական կարգի տարբերություններից վերանայու դեպքում, կարելի է ընդհանրացնել «Տաղ վարդի և բլբուլի» բանաձևումով (ԿԵ, էջ 137: ԽԿ, էջ 203: ԱԲ, էջ 212: ՄՆ, էջ 107: ԳԱ, էջ էջ 130, 221, 224: ԶԳ, էջ էջ 30, 37, 40: ՍՀԱ, էջ էջ 185, 404: ՍՀԲ, էջ էջ 217, 418, 432):

Գրականագիտութեան մեջ այլաբանական տաղերի գաղափարական մեկնաբանութիւնը գերազանցապես Հենված է եղել կամ Հեղինակային ցուցմունքների (Կոստանդին Երզնկացի, Առաքել Բաղիչեցի, Ստեփանոս), կամ գրչական խորագրային դիտարկումների վրա՝ բավարարվելով սոսկ այդ փաստերի մատնանշմամբ¹³³: Մինչդեռ շատ կարևոր է նաև այդ փաստերին զուգորդել բուն ստեղծագործութիւնների բովանդակութեան քննութիւնը՝ Համապատասխան մանրամասների վերլուծութեամբ և գրավոր այլ սկզբնաղբյուրների հետ ունեցած աղերսակցութիւնների բացահայտումով:

Ինչպես Հայտնի է, Կոստանդին Երզնկացին իր այլաբանական տաղերը սովորաբար Հորինում է այն սկզբունքով, որ դրանք արտահայտեն թե՛ Հոգևոր և թե՛ աշխարհիկ տրամադրութիւններ: Վերհիշենք նրա այլաբանութիւններից միայն մեկի խորագիրը, որ բացահայտում է Հեղինակի ստեղծագործական նախասիրութիւնը. «Բանք յերկու դէմս մտաց տեսութիւնք՝ ի Հոգի և ի մարմին, զոր առակօք խօսի այսպէս» (ԿԵ, էջ 124): Այս երկու կողմերի միասնութիւնը լավագույնս դրսևորվել է «Այսօր եղև պայծառ գարուն» սկսվածքով տաղում, որն ունի «Բանք վարդի օրինակաւ գՔրիստոս պատմէ» վերնագիրը և որը վարդի ու սոխակի սիրավեպի լավագույն մշակումն է Հայ միջնադարյան տաղերգութեան մեջ: Ժողովրդական այլաբանական սյուժեի ընտրութիւնը Երզնկացուն նպատակահարմար է թվացել կրոնական իմաստով տաղ ստեղծելու տեսակետից, որովհետև բանաստեղծը նախապես նկատած է եղել, որ վարդի և սոխակի սիրավեպը Հոգևոր-կրոնական իմաստով ևս կարելի է մշակել: Անընդունելի պետք է Համարել այն տեսակետը, թե Երզնկացին բոլորովին կրոնական նկատառում չի դրել այս բանքի մեջ և վանական խստակրոն Հայրերի Հալածանքներից խուսափելու համար ստեղծագործութեանը նման բովանդակութիւնն նա պարտադրել է Հատկապես այդ մտադրութեամբ Հորինած չափածո մեկնութեան մեջ («Մեկնութիւն վարդին Համառօտ: Վասն անգիտաց շինեցի, զի կարծէին եթէ մարմնաւորաց էր բանք վարդիս. ես վասն այն գրեցի» (ԿԵ, էջ 145-149):

Որ Կոստանդին Երզնկացին Հակում է ունեցել Վարդի անվան տակ պատկերել Քրիստոսին, Հրաշալի կերպով երևում է «Մեծ գոհութիւն Հարիւր Հազար» սկսվածքով բանաստեղծութեան որոշ Հատվածներից: Տաղում Վարդը, դիմելով իր շուրջն Համախմբված թռչուններին,

Ասէ. Գրտեմ որ չեմ կապոց,
 Վասն աշխարհի եմ զիս առցոց,
 Մին գարուն այլ եմ ես գալոց,
 Յայնժամ շատ ոք կամիմ գտանել...
 Լուր մերձեցիք յիս Համարձակ,
 Զի իմ տրեւն է մեղ բաժակ,
 Մարմինս, որ է սուրբ 'ւ անաղակ՝
 Ձեզ կերակուր եմ պարգևել:
 Հաստատեցէք զձեզ Հետ ինձի,
 Մինչ Հետ մ'այլ գարուն լինի,
 Որ երբ յառնեք յօրըն վերջի,
 Նա չեքեք ծառ չարացի (ԿԵ, էջ 122, 123):

Կոստանդին Երզնկացու այս տաղում ակներև է Հիսուս Քրիստոսի՝ Հանուն մարդկության փրկության իր անձը ինքնակամ զոհարելու, Փրկչի երկրորդ գալստյան և վերջին աճեղ դատաստանի, աղամորդու մեղքերի քաղության, մեռյալների Հարության օրը պարզերես երևալու վերաբերյալ նորկտակարանային պատկերացումները¹⁹⁴:

Վերադառնալով «Այսօր եղև պոյժառ գարուն» ստեղծագործությունը, պետք է նկատել, որ քերթվածն իր այլաբանական սյուժեով, արտահայտած տրամադրությունը այնքան աշխարհիկ է ստացվել, որ գաղափարախոսության Հոգևոր-կրոնական կողմը Հետին տեղ է մղվել, և ժամանակակիցներն անգամ միայն «մարմնական» իմաստով են Հասկացել այն: Այս է պատճառը, որ Հեղինակը շտապել է թերևս արդեն որոշ տարածում գտած բանաստեղծության մասին մի առանձին չափածո մեկնություն գրել, բացատրելով, թե ինչպես է պետք ըմբռնել: Բայց Հենց այդ մեկնությունն էլ ցույց է տալիս, որ Երզնկացին տաղի մի մասը գրելիս է նկատի ունեցել ավետարանական նյութը՝ Մանուշակը Հուդան է, Վարդը՝ Քրիստոսը, ծաղիկները՝ Հին օրինաց քահանաները և այլն: Չնայած տված մեկնության մեջ նկատելի է որոշ Հակասություն. եթե Վարդը Քրիստոսն է, ապա ինչո՞ւ Մանուշակին և մյուս ծաղիկներին(իմա՝ Հին օրինաց քահանաներին) չի Հաջողվում կտրել վարդենին, որպեսզի նա նորից ծաղկելով, արտահայտի Աստծու Որդու խաչելության ու Հարության գաղափարը:

Ստեղծագործության 33-ից մինչև 64 տողերը ներառյալ (բացառությամբ 49-52 տողերի)¹⁹⁵, ինչպես պարզվեց մեր Համեմատությունից, մեկնության մեջ չեն արտացոլվել, որովհետև դրանք այն մարմնականն են, աշխարհիկը, որոնք կրոնական իմաստով տաղասացը զլացել է մեկնել, թեպետ պետք է որ դա դժվար չլիներ նրա Համար:

Թէ՛ սէր է ծառն ու սէր ծաղիկն, ու սէր Հառուն ձայնն ի ծառին,
 Սէր է վարդն ու սէր պղպուլն՝ սիրով նըստել ի վրայ վարդին.
 Սիրով են գոյն ու գոյն ու գեղեցիկ այն ծաղկերին,

Վարն սիրոյ փոքրիկ Հաւերն ի ծաղկերուն վերայ նըստին:
 Լուկ պըլպուլն ուրախացաւ 'ւ ելաւ, բազմաւ ի վերայ վարդին,
 Թէ՛ Հազար բարի գալուն վարդին՝ ծաղկանց թագաւորին.
 Նա դարձաւ վարդն ի պղպուլն ու յետ սփոռեց զիւր տերևնին,
 Թէ՛ ես այլ եմ սիրու տէր, ուսկայ սրտիս մէջն է դեղին (ԿԵ, էջ 141):

Բանաստեղծը սերը և բնությունը դիտում է որպես մի անբաժանելի ամբողջություն: Նրա Համոզմամբ սերը մի Համընդհանուր զգացողություն է, որն առկա է ամենուր: Ամեն մի առարկայի, ամեն մի երևույթի գոյություն պայմանավորված է սիրով: «Ի՞նչ է գեղեցիկը» Հարցի պատասխանը նույնպես Կոստանդին Երզնկացին գտնում է սիրո զգացմունքի մեջ: Վարդը, դիմելով Սոխակին, ասում է.

Պղպուլ, մի՛ դու գարմանար
 զպայծառ վարդիս գեղ պատկերին,
 Զի ով որ սէր չունենայ՝
 առ ինք չըկայ գեղեցկութիւն (ԿԵ, էջ 142):

Այս բանաստեղծության մասին Արշակ Չոպանյանը նկատել է. «Սերը որ երգած է... իր մեջ կը պարունակե բոլոր սերերը, թե՛ աստվածայինը և թե՛ մարդկայինը»¹⁹⁶:

«Տաղ բլբուլի և վարդի» ստեղծագործության մեջ Առաքել Բաղիշեցին նույնպես արտահայտել է աշխարհիկ և Հոգևոր գաղափարներ: Այլաբանության Հենց սկզբում, նշելով, թե գաղափարական ինչ Հիմունքով է Հորինում տաղը, Բաղիշեցին ազդարարում է.

Ականջ դրէ՛ք բանիս, որ պատուական է,
 Հոգոյ, այլև մարմնոյ ուրախութիւն է (ԱԲ, էջ 212):

Իսկապես, տաղի սկզբի մասը, քանի դեռ ավետարանական թեմաներ Հիշեցնող նկատելի ակնարկներ չենք գտնում, կարող է դիտվել իբրև երկրային սիրո մի այլաբանական երգ: Մի Հատվածով դիտենք, թե ինչպես են միմյանց Հետ զրուցում Վարդն ու Բլբուլը.

Բլբուլն ի վարդն ասաց. -Խօսից իմ դու լուր,
 Որ ես քեզ ցուցանեմ սիրոյ մեծ աղբուր...
 Վարդն ի բլբուլն յայնժամ գայս ճուղապ ետուր
 Եթէ՛ - Բանից քոյին ոչ Հաւանիմ սուր.
 Վախեմ, թէ յորդ խաղայ այն աղբուրէն ջուր,
 Զտերևս իմ ողողէ 'ւ առնէ զիս թափուր:
 Բլբուլն ի վարդն ասաց. -Քեզ ամպ լինիմ ես,
 Որ ի յարեզական տօթոյն պահեմ զքեզ.
 Վերայ քո Հովանի սիրով լինիմ ես
 Եւ քաղցրագոյն ցօղով սնուցանեմ զքեզ:

Վարդն ի բլբուն ասաց. - Ի քէն վախեմ ես,
Զի մի որոտալով ինձ ահ արկանես.
Ի գեղեցիկ գունոյս թառամիցիմ ես
եւ ամենայն ծաղկանց զրոյց լինիմ ես:
Բլբուն ի վարդն ասաց. - Ես առաւօտ եմ,
Որ զլոյս արեգական վերայ քո ծագեմ.
Ազգի-ազգի գունով զքեզ զարդարեմ,
Մաղկանցն ամենի պարծանք ցուցանեմ (ԱԲ, էջ 214-215):

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ մի կողմից ներկայացված է սիրավառ երիտասարդի՝ Հանուն սիրած աղջկա կամ Հարսնացուի ամեն ինչ անելու պատրաստակամությունը, մյուս կողմից՝ ամոթխած կույսի մտավախությունը՝ շրջապատի բամբասանքներից խուսափողի բնորոշ Հոգեբանությունը:

Բայց միևնույն ժամանակ նույն տաղն այլաբանորեն արտացոլում է քրիստոնեական Ավետումի Հայտնի դրվագը: Բլբուն այս դեպքում Գարրի-ել Հրեշտակապետն է, Վարդը՝ Սուրբ Կույս Մարիամը.

Բլբուն ի վարդն ասաց. - Մեծ թագաւոր կայ,
Որ ամենայն թռչնոց պարգևք նա կուտայ,
Եթէ Հաւան լինիս գալստեան նորա,
Նա երկինք և երկիր քեզ երանի տայ...
Բլբուն ի վարդն ասաց. - Տամ քեզ աւետիս,
Զի մեծ թագաւորին դու սպասաւորիս...
Վարդն ի բլբուն ասաց. - Հոգիս իմ ցանկայ,
Որ այն թագաւորին լինիցիմ ծառայ...
Այլ երկնչիմ յաչէ փառացն նորա...
Բլբուն ի վարդն ասաց. - Դու մի՛ վախենար,
Քանզի նա կամենայ զքեզ իւրեն դադար.
Այլ դու ուրախացի՛ր սիրով ծածկաբար,
Նորա կամիս լինել տեղի և տոճար (ԱԲ, էջ էջ 217, 218, 219):

Հայտնի է, որ միջնադարում թագաւոր և տաճար բառերը փոխաբերական իմաստով ունեն խորհրդանշական բովանդակություն և արտահայտում են Քրիստոս(Աստված) ու Մարիամ իմաստները: Ավետարանի թելադրանքով էլ Վարդն իր պատրաստակամությունն է Հայտնում, որպեսզի «Մեծ թագաւորը» սիրով իշեանի իր սրտի մեջ.

Վարդն ի բլբուն ասաց. - Դու զայն ինձ ասա,
Երբ գայ այն թագաւորն, ինձ իմաց արա,
Որ ես զիս պատրաստեմ արժանի նորա,
Որ սիրով իմ սրտիս մէջն Հանգչի նա (ԱԲ, էջ 220):

Ինչպես տեսնում ենք, ակնհայտ է այս տողերի նմանությունը Ղուկասու Ավետարանի Ա գլխի Հետ. «Եւ [Գարրիէլ Հրեշտակն] եկեալ առ նա՝

ասէ. Ուրախ լիւր, բերկրեալդ, Տէր ընդ քեզ... Եւ ասէ ցնա Հրեշտակն. Մի երկնչի՛ր, Մարիամ, զի գտեր շնորհս յԱսուծոյ: Եւ ահա յղաջիր և ծնցես որդի, և կոչեսցես զանունն նորա Յիսուս: Նա եղիցի մեծ... և թագաւորեսցէ ի վերայ տանն Յակովբայ ի յաւիտեանս: Եւ թագաւորութեանն նորա վախճան մի՛ լիցի: ...Եւ ասէ Մարիամ. Ահաւասիկ՛ կամ աղախին Տեսնեմ, եղիցի ինձ ըստ բանի քում. և գնաց ի նմանէ Հրեշտակն»¹³⁷:

Առաքել Բաղիշեցու այլաբանությունն աղերսվում է նաև «Քիրք տղայութեան Քրիստոսի» պարականոն ստեղծագործություն այն Հատվածին, որի Հետևյալ մտքերը Համընկնում են բանաստեղծից վերը մեր մեջը բերած տողերի Հետ. « Ասէ Մարիամ... Որպէս կարիցեմ իմանալ զգալուստ նորա, եթէ յորում աւուր իցէ, և կամ յորում ժամու, պատմեա ինձ: ...Ասէ Հրեշտակն. Մի՛ զարհուրեսցի սիրտ քո ի տեսութենէ իմմէ, ...և մի՛ Հեռացուցանէր գսիրտ քո յասացելոց բանից իմոց՝ զոր այժմ լուսար և ծանեար յինէն, զի ո՛չ խաբէութեամբ իւրիք պատրանօք և ոչ խորամանկութեամբ և նենգութեամբ եկի խօսել ընդ քեզ, այլ յառաջագոյն պատրաստել զքեզ տաճար և բնակարան նորա: Ասէ Մարիամ... Եթէ այն է բանդ, զոր ասես, և ինքն Տէր Հաճեցաւ խոնարհել յաղախին ծառայս իւր, եղիցի ինձ ըստ բանի քում»¹³⁸:

Գրիգորիս Աղթամարցու «Յետ զընայոյ վարդին...» սկսվածքով տարի մեջ գրականագետ Մայիս Ավդալբեգյանը դրվագներ է նկատել, «որոնք Հրեշտակն են Հովհաննու ավետարանի այլաբանական պատկերացումները» (ԳԱ, էջ 79-80):

Բերենք մի Հատված Աղթամարցու Հիշյալ ստեղծագործությունից.

Յետ զընայոյ վարդին եկ պլուլոյն յայգին,
Ետես թափուր զվրանն, քաղեցաւ Հոգին,
Խնդրէր և Հարցանէր ըզիր սիրելին,
Կանչէր զար ու ֆիղան ի մէջ գիշերին:
-Լինի թէ այգեգործն արար գայս ընդ իս,
Տարեալ ըզվարդըն յինէն ցաւեցոյց զՀոգիս...
Ո՛ւր տարան, վարդ, ըզքեզ կամ ո՛ւր թագուցի՞ն...

(ԳԱ, էջ էջ 224, 226, 230):

Ակնհայտ է այս տողերի նմանությունը Հովհաննու ավետարանի Ի գլխի Հետևյալ Հատվածի Հետ: Միայն անհրաժեշտ է վերհիշել, որ երբ Մարիամ Մազթաղիացին կիրակի օրը՝ լուսադեմին մոտենում է Քրիստոսի գերեզմանին և նկատում, որ այն դատարկ է, արտասվում է: Իսկ երբ երկու Հրեշտակ Հարցնում են նրան լացի պատճառը, Մարիամը «ասէ ցնոսա. Զի բարձին զՏէրն իմ ի գերեզմանէ աստի, և ոչ գիտեմ ուր եղին զնա: Զայս իբրև ասաց, դարձաւ և թիկունս կոյս և տեսանէ զՅիսուս զի կայր. ոչ գիտէր թէ Յիսուս իցէ: Ասէ ցնա Յիսուս. Կին դու, զի՞ լաս, զո՞ խնդրես: Նմա այս-

պէս թուեցաւ թէ պարտիզպանն իցէ, ասէ ցնա. Տէր՝ եթէ դու բարձեր զնա՝ ասա ինձ, ուր եղիր զնա, զի ես առից զնա»¹³⁹:

Ենզ թվում է՝ Գրիգորիս Աղթամարցու այլաբանութեան մեջ կան նաև այլ տեղեր, որ դարձյալ առնչվում են Ավետարանի զանազան պատումներին: Օրինակ,

Թռչունք, այսօր գիտէք թէ զինչ գործեցաւ,
Ձի վարդըն վայելուչ յայգոյն վերացաւ (ԳԱ, էջ 229):

Այս տողերը այլաբանական արձագանքն են ավետարանական այն Հատվածի, որտեղ Մաթթաղիւնացին առաքյալներին Հայտնում է գերեզմանից Քրիստոսի մարմնի անհետացման մասին¹⁴⁰.

Եկեալ այգեգործին մըրիթարեաց զնա,
Ասաց՝ Մի լար, պլպուլ, քո վարդըն կու գայ (ԳԱ, էջ 231):

Սույն երկտողը ակնարկում է Հարություն անուանված Քրիստոսի պատգամը, թե ինքը աշակերտների հետ Հանդիպելու է Գալիլիայում¹⁴¹: Աղթամարցու նույն տաղի մեջ կարելի է մատնացուցցեպես անել այնպիսի տողեր, որ, կարծես, արտացոլում են Հովհաննես Մկրտչի քարոզչության, Սուրբ Հոգու գալստյան, Քրիստոսի երկրորդ Հայտնության դրվագները և առհասարակ քրիստոնեական Հավատքի հետ առնչվող այլևայլ պատկերացումներ:

Նշելով Գրիգորիս Աղթամարցու այլաբանութեան կրոնական կողմը՝ Մ. Ավդալբեգյանը չի բացառում տաղն Հասկանալ նաև երկրային սիրո իմաստով (ԳԱ, էջ 86) իսկ այնուհետև, հետևելով Կարապետ Կոստանյանցին և Ներսես Ակինյանին, հակում է ցուցաբերում «վարդի ու բլբուլի այդ այլաբանական սիրավեպում տեսնելու Աղթամարցու Հայրենասիրական կսկծի արտահայտությունը՝ բանաստեղծական ինքնատիպ լուծում ստացած» (ԳԱ, էջ 89): Հոգևոր, աշխարհիկ ու քաղաքական կողմերի միասնությունը նույն տաղի մեջ նկատելուց հետո բանասերը եզրակացնում է, թե Աղթամարցին ստեղծել է մի այնպիսի այլաբանութիւն, որ կրոնավորը Հասկանա կրոնական, Հայրենաբաղդ պանդուխտը՝ Հայրենասիրական, իսկ սիրահարը՝ սիրո իմաստով (ԳԱ, էջ 90):

Մկրտիչ Նաղաշի, Ստեփանոսի, Սուքիասի մշակումները նույնպես այս կամ այն կերպ առնչվում են քրիստոնեական Հավատքի հետ: Նաղաշի «Վասն բլբուլին և վարդին» տաղը, որ կառուցվածքով նման է Առաքել Բաղդեցու այլաբանական երկխոսություններին, ընկալվել է որպես Գարբիէլի և Մարիամի զրույց (ՄՆ, 107)¹⁴²:

Ստեփանոսն իր այլաբանութեան ավարտին հարկ է համարել ավելացնել.

Բլբուլն ի Գարբիէլ Հրեշտակին նման,
Եւ տիպ կուսին պայծառ ի վարդին նման,
Աւետիք Հրեշտակին ձայնն է իրական,
Ի ջուռն Միածնին յարգանդ կուսական (ԱՀԲ, էջ 219):

Իսկ Սուքիասը «Ի ձեռաց վարդին գանգատ պիւլպիւլին» սկսվածքով բանաստեղծութեան մեջ նշել է.

Հոգին է պիւլպիւլ և վարդն է մարմին,
Ձոր պարտին Հոգալ վասն այն մեծ օրին.
Եւ գայս յօրինեալ բարաւոնարարին,
Պիւլպիւլ և վարդին, Հոգւոյ և մարմին (ՍՀԲ, էջ 434):

Այսուհանդերձ պետք է շեշտել, որ թե՛ Մկրտիչ Նաղաշի, թե՛ Ստեփանոսի և Սուքիասի մշակումները Հիմնականում գերծ են կրոնական գրավոր սկզբնաղբյուրների ազդեցությունից և դրանց հետ ի Հայտ չեն բերում բնագրային ակնհայտ աղերսակցություններ, այլ արտահայտում են երկրային սիրո Հրճվանք ու կարոտ, նվիրում և ջերմություն: Նույնը կարելի է ասել նաև Խաչատուր Խարբերդցու և Ջաքարիա Գնունեցու այլաբանությունների մասին, որոնք թեպետ գրված են Գրիգորիս Աղթամարցու մշակումների ազդեցությամբ, բայց չունեն դրանց կրոնական երանգավորումն ու Հայենասիրական շունչը:

XVIII դարում պահպանվում է վարդի և սոխակի սիրավեպի մշակման արդեն ավանդույթ դարձած մոտեցումը՝ մշակվող սիրավեպը կրոնական կամ աշխարհիկ բովանդակությամբ օժտելու սկզբունքով: Պաղտասար Դպիրն, օրինակ, սիրավեպը կամ սիրավեպին բնորոշ պատկերներն օգտագործում է զուգահեռաբար Հայրենասիրական զգացմունքներ արծարծելու նպատակով: Նրա տաղերից մեկում քնարական հերոսը դիմելով սոխակին՝ թախծոտ տրամադրությամբ ասում է, թե ինչպես նա վարդից, այնպես էլ ինքը իր սիրելիից (իմա՝ Հայրենիքից) կարոտ է մնացել):

Ես՝ իմ սիրելոյս, դու՝ քո վարդէն
Կարօտով մընացաք խըղճալի արդէն,
Քո լալօնքը ըզցաւս իմ նորոգիլ դըրդեն.
Լըռեա՛, երգնակ, լռեա՛, սիրտն իմ խոցեալ է,
Մի՛ լար, անբախտ, մի՛ լար, աչքն իմ լըցեալ է (ԳԳ, էջ 66):

Իր պաշտամունքի առարկայի նկատմամբ տածած անսահման կարոտն ու նվիրվածությունը Պաղտասար Դպիրն արտահայտում է նաև «Գարուն եկեալ» սկսվածքով այլաբանութեան մեջ.

Գարուն եկեալ, անուշ Հովերն Հընչեցին,

Սիրով վառեալ երեկ պիւլպիւլն ի յայգին,
Ի դէմ վարդին եղանակէր լալագին.
Բացվիր ի՛մ նազելի,
Տեսոյդ կարօտ եմ, կարօտ եմ,
Զարթիր, ի՛մ աննրման,
Գեղոյդ կարօտ եմ, կարօտ եմ...
Եւ քո փըշովդ թէ՛ բիւր անզամ Հարկանիմ,
Ի քո սիրոյդ թէ՛ և ի Հուր արկանիմ,
Զայն ամէնն ինձ անթիւ բարիք վարկանիմ.
Բացվիր, ի՛մ նազելի,
Տեսոյդ կարօտ եմ, կարօտ եմ,
Զարթիր, ի՛մ աննրման,
Գեղոյդ կարօտ եմ, կարօտ եմ (ՊԴ, էջ էջ 82, 83):

Երկրային սիրո ալլեայլ զգացումային գրանորումների կարելի է Հաղորդակից լինել Պատասար Դպրի նաև այլ մշակումներում (տես՝ ՊԴ, էջ էջ 104, 120-121, 124-125, 126-127 և այլն):

Բայց ահա Պետրոս Լափանցին նույն այլաբանութեանն է դիմում մի կողմից ազգային Հավատամքի Հոգևոր-կրոնական խորհուրդները (ավետում, Համբարձում, Հոգևոր զարթոնք, եկեղեցի և այլն) վերափոխատվորելու, և մյուս կողմից՝ Հայենիքի ազգային-քաղաքական վիճակին, Հայութեան ազատասիրական տենչանքներին արձագանքելու մտադրութեամբ (ՊԴ, էջ 69-81): Միանգամայն ճիշտ է նկատել Շուշանիկ Նազարյանը, որ այս երկրորդ բնույթի երգերում «վարդը խորհրդանշում է Հայրենիքը, ազգը կամ ժողովուրդը, վարդենին դառնում է Հայրենի տունը, վարդի թփերը՝ ժողովրդի տարազիր զավակները» (ՊԴ, էջ 73):

Հասկանալի է, որ Պետրոս Լափանցին այլաբանական այս տաղերով ավանդական կերպարների հաղորդում է նոր իմաստ ու բովանդակություն: Ինչպես արդեն ասվել է, «վարդը՝ որպես Հայրենիքի խորհրդանիշ և սոխակը, որպես Հայրենիքի ազատության երգչի խորհրդանիշ», Հայ բանաստեղծության մեջ բերել է Պետրոս Լափանցին (ՊԴ, 81)՝ պատկերավորման այդ մտածելակերպը փոխանցելով ազգային նոր գրականության որոշ Հեղինակներին: Գրչագրերում վարդի ու սոխակի այլաբանական տաղերի վերնադրերը բազմազան են: Խորագրերը երբեմն մատնանշում են ստեղծագործությունների պատկերավորման այլաբանական առանձնահատկությունը՝ արտահայտած իմաստի կրոնական կամ աշխարհիկ արժեքով. «Բան գարնան օրինակաւ խորհուրդ ի Քրիստոս...» (ԿԵ, էջ 117), «Բանք վարդի օրինակաւ զՔրիստոս պատմէ» (ԿԵ, էջ 137), «...վարդն ի սուրբ Աստուածածին նմանեալ, պիւլպիւլն՝ Գաբրիէլ Հրեշտակապետն յօրինակեալ» (ԱԲ, էջ 212: Հմմտ. ԳԱ, էջ 130), «Տաղ ուրախութեան», «Տաղ ուրախութեան մարդկան», «Տաղ գարնան», (ԳԱ, էջ էջ 130, 221, 224: ԽԿ, էջ 203): Միայն երկու մշակումների տրվել է «ժանրատիպ» որակումներ. «...վարդին և պուլպուլին զրոյցք և պատասխանիք» (ԽԿ, էջ 203), «...գովասանութիւն ի պլպուլն և ի վարդն»,

«Գովասանք բիւլբիւլին և վարդին» (ԱԲ, էջ 212):

Հարկավ, «զրոյցք և պատասխանիք» արտահայտությունն արտացոլում է վարդի ու սոխակի այլաբանական մշակումների մի հատկությունը: Բայց սա ըստ էության՝ բնորոշ է միայն դրան և կարող էր տրվել բոլոր այն գործերին, որոնցում առկա է տրամախոսական կառուցվածքը: Եվ բնավ էլ միայն այս հատկությունը է, որ տվյալ այլաբանությունն առանձնանում է բանաստեղծական ուրիշ տեսակներից: Գալով Առաքել Բաղդիչեցու տաղի առթիվ գործածված «գովասանութիւն» կամ «գովասանք» հասկացությունը, պետք է ասել, որ այդ որակման ազգակը ծագում է Հեղինակային բնագրի առաջին իսկ քառյակից, որով բանաստեղծն ակնարկել է իր տաղի գաղափարական նպատակը, տալ ավետարանական հերոսների (Մարիամ և Գաբրիել) կամ սիրո զգացումի (Հարս ու փեսա) գովաբանությունը.

Գովեմ զգոյն վարդին, որ աննման է,
Բլբուլն ի Հետ նորա, որ քաղցրածայն է... (ԱԲ, էջ 212-213):

Այս դեպքում ևս նույնիսկ ավելորդ է մտածել, թե Հնարավոր է «գովասանք» հասկացությունն իբրև ժանրանուն գործածել և ըմբռնել սույն տեսակի ստեղծագործություններն առհասարակ: Սույն շարադրանքի նախորդ էջերում մենք արդեն տեսանք, թե ինչպիսի ժանրակազմ հատկանիշներով էր օժտված գովեստ-գովասանքը: Ուստի թե՛ «զրոյցք և պատասխանիք» և թե՛ «գովասանութիւն» կամ «գովասանք» հասկացությունները թեպետև արտացոլում են վարդի և սոխակի այլաբանական մշակումների առանձին հատկությունները, սակայն չեն արտահայտում նրա ժանրային էությունն ամբողջությամբ: Տվյալ այլաբանական գործերը պարզապես չեն ունեցել իրենց հատուկ ժանրանունը (դրա կարիքը չի էլ զգացվել), որովհետև արժարժած նյութի հիման վրա արված որակումը («Տաղ վարդի և բլբուլի») ըստ էության արդեն ցույց է տվել գրական տեսակը:

«Վարդի և սոխակի» տաղերն ամենից առաջ բնութագրվում են իրականության այլաբանական պատկերման, զլխավոր կերպարների կայունություն և թեմայի միասնականությամբ: Հնարավոր է այս հատկանիշներից որևէ մեկի բացակայության դեպքում ունենալ Հենց տվյալ տիպի ստեղծագործություն: Անհնարին է գտնել որևէ գրական երկ, որի գործող անձինք լինեն Վարդն ու Սոխակը, և այն չունենա այլաբանական նշանակություն: Նույն կերպարներով չի ստեղծվել նաև որևէ տաղ, ուր այս կամ այն չափով արտացոլված չլինի սիրո զգացումը: Եվ, վերջապես, գրական այս տեսակից դուրս են մնում բոլոր այն այլաբանական գործերը, որոնցում բացակայում են սիրո թեման մարմնավորող Վարդն ու Սոխակը:

Տաղերում Վարդի ու Սոխակի դիմառնական կերպարները՝ կախված Հեղինակի աշխարհայացքից ու անհատական հակումներից, խորհրդանշում

են որոշակի գաղափարախոսություն՝ աշխարհիկ կամ կրոնական բովանդակությամբ: Ընդ որում, առաջին ընկալումը, թե Վարդը սիրո առարկա է, գեղեցիկ աղջիկ կամ հարս, իսկ Սոխակը՝ միայն նրանով երջանկացող սիրակարոտ երիտասարդ կամ փեսա, ունի ավելի հաստատուն հոգեբանական հիմք, որովհետև խարսխված է ժողովրդական պատկերացումների վրա և անփոփոխ հարատևել է նրա մտածողության ու ստեղծագործության մեջ: Երկրորդ ընկալումը, թե Վարդը Քրիստոսն է կամ Մարիամը, իսկ Բլբուլը՝ Հարություն փողաճարը կամ Գաբրիել հրեշտակապետը, անշուշտ, նյութին քրիստոնեության ջատագովների հնարամտորեն տված մեկնաբանությունն է՝ Հօգուտ կրոնի: Հայտնի է, որ եկեղեցին իր գոյության ընթացքում շատ բան է վերցրել ժողովրդական սովորություններից, այդ թվում նաև՝ Վարդավառի տոնը՝ կապելով թարր լեռան վրա Քրիստոսի պայծառակերպության ավետարանական դրվագի հետ: Այստեղից էլ՝ Վարդի անվան տակ Քրիստոսի այլաբանական ընկալումն իր հետագա զարգացմամբ ու ճյուղավորումներով: Հենց այդ ճյուղավորումներն էլ, որոնք այլաբանական կերպարները զրկել են միանշանակ բնույթից (Վարդը մերթ Քրիստոսն է, մերթ՝ Մարիամը), փաստում են ընկալման արհեստականությունը:

Վարդի ու Սոխակի սիրավեպը մշակելով քրիստոնեական բովանդակությամբ՝ Հայ տաղերգուներն, այնուամենայնիվ, չմերժեցին նրա ժողովրդական ոգին ու մտածելակերպը: Ավելին, նրանք ջանացին պահպանել նյութի երկրային սիրո գաղափարաբանությունը: Իսկ ավելի ուշ, ինչպես տեսանք, ստեղծվեցին նաև այնպիսի մշակումներ, որոնցում զուտ երկրային ազատ սիրո նվիրվածությունն ու տարփանքը կամ հայրենիքի ազգային-քաղաքական վիճակն էր երգվում:

«Վարդի և սոխակի» տաղերի մյուս առանձնահատկությունը պատմողական և տրամախոսական կառուցվածքների զուգակցումն է: Այս երկու կողմերի հարաբերակցությունը տարբեր ստեղծագործություններում դրսևորվել է տարբեր համադրությամբ: Առաքել Բաղիչեցու և Մկրտիչ Նաղաշի մշակումները հյուսվածքում բացարձակ գերիշխում է հերոսների խոսքը, որ իբրև կանոն հաջորդում է պատմողի «Բլբուլն ի վարդն ասաց...» և «Վարդն ի բլբուլն ասաց...» կիսատող արտահայտություններին: Միայն Բաղիչեցու տաղի մեջ պատմողի խոսքը երբեմն ձգվում է մինչև տողավերջ՝ «Բլբուլն զայս ասաց պատասխան վարդին» (ԱԲ, էջ 220) և այլն:

Գաղափարախոսական կառուցվածքում է հրամատիկական ստեղծագործության հեղինակային ուժարկը (մանավանդ որ առկա է տրամախոսական կառուցվածք), բայց ըստ էության չի նույնանում նրա հետ, որովհետև դա ոչ թե ցուցմունք է, այլ ստեղծագործության բաղկացուցիչ մասը: Տաղի թատերականացման դեպքում անգամ անհնար է անտեսել պատմողին: Տրամախոսական կողմի գերիշխման հետևանքով Բաղիչեցու, Նաղաշի, Ստեփանոսի և Սուքիասի տաղերը գերազանցապես ունեն քնարական

բնավորություն, որ մեջընդմեջ ընդհատվում է հեղինակային միջամտությունների թույլ էպիզոդով: Կոստանդին Երզնկացու, Գրիգորիս Աղթամարցու, Ջաքարիա Գնունեցու, Խաչատուր Խարբերդցու մշակումների կառուցվածքում պատմողական մասն ու տրամախոսությունը հանդես են գալիս գրեթե հավասարապես, կողմերից որևէ մեկի ավել կամ նվազ դրսևորումն էական դեր չի կատարում ստեղծագործության բնույթի խնդրում: Այս ստեղծագործությունների կառուցվածքում որոշակի տեղ է գրավում սյուժեն, որ զարգանում է հիմնական և հարակից այլ դիմառնական կերպարների գործողություններով (Սոխակը որոնում է Վարդին, հանդիպում է ուրիշ ծաղիկների խարդավանքներին կամ, չգտնելով նրան, հարց ու փորձ է անում այգուն կամ այգեպանին, նամակ է գրում Վարդին, ի վերջո հանդիպում է նրան և ուրախանում, կամ ուրախանում է հանդիպման լուրն ու խոստումը լսելով և այլն): Տրամախոսություններով բացահայտվում են կյանքի ու սիրո մասին մարդկային խոհերն ու զգացմունքները՝ շաղախված ընդգծված նվիրումի ու կարոտի, սպասման, անջատման թախծի, հույսի, ուրախության, փոխադարձ գովքի և այլ տրամադրությունների հետ: Այս տաղերը սյուժեի և հուզական զգացմունքների առկայությամբ ձևով են բերում վիպաբանական բնավորություն:

* * *

Արևելքի ժողովուրդների գեղարվեստական մտածողությամբ վարդի թփերի վրա անդադար դալալող սոխակը վաղնջական ժամանակներից սկսած համարվել է այդ ծաղկի անդամաճան սիրահարը: Այս պատկերացմամբ վարդը սիրո առարկա է, գեղեցիկ աղջիկ կամ հարս, իսկ սոխակը՝ սիրակարոտ երիտասարդ կամ փեսա, որը երջանիկ է միայն վարդի ներկայությամբ: Երևույթի նման ընկալումը մի կողմից պայմանավորված է եղել օբյեկտիվ իրականությամբ (վարդի ու սոխակի գոյություն), մյուս կողմից՝ անհատի ապրած զգացմունքի, հոգեվիճակի, հույզերի բացահայտման, վերարտադրման անհրաժեշտությամբ: Որ վարդի ու սոխակի սիրո թեման սերում է ժողովրդական բանահյուսությունից, հաստատվում է նաև ժողովրդական բանահյուսության այլևայլ նմուշներով⁴³:

Վաղուց Հայտի է, որ վարդի և բլբուլի թեման բանահյուսական ծագում ունի: Նկատված է նաև, որ «Հայկական ժողովրդական երգերը, բանավոր գրույցները, հեքիաթները, առակներն ու ասացվածքները ցույց են տալից, որ վարդը և սոխակը Հայ ժողովրդի մշակույթի պատմության մեջ մտել են շատ վաղ ժամանակներից, դեռևս հոթանոսական շրջանում»⁴⁴: Ինքնին հասկանալի է, որ ժողովրդական բանահյուսության մեջ դարերով տարածում ունեցող այս թեման, վաղ թե ուշ, արտահայտություն պետք է գտներ նաև ազգային գրականության մեջ: Եվ իսկապես Հայ նաև արևելյան շատ ժողովուրդների բանաստեղծների գործերում տարբեր ձևերով ու չափերով արտա-

Հայտվել է վարդի ու սոխակի փոխադարձ սիրո ժողովրդական պատկերացումը: Օրինակ՝ Հայ տաղասաց Հովհաննես Թլկուրանցին Հետևյալ պատկերով է զբևեռել այդ մտածողությունը իր սիրո երգերից մեկում.

Արե՛կ իջնու՛նք ի բաղչանին
Եւ բըլբուլին աննք նարար,
Որ ի քաֆուր վարդի սիրուն
Ի շուռ կուգայ քան զգիւհար (ՀԹ, 160):

Իսկ Ալիշեր Նալոին Հետևյալ Համեմատություններ է մարմնավորում նույն պատկերացումը.

Նալոին եմ, իմ սիրածի վարդ այտերը գերել են ինձ,
Սոխակի պես վարդի վրա միշտ կռանալ եմ եւ ուզում¹⁴⁵:

Փոխաբերության և պատկերավորման այլևայլ Հնարանքների բազմաթիվ օրինակներ կարելի է տեսնել Սայաթ-Նովայի խաղերում.

Դու բըլբուլ իս, յիս կարմիր վարթ¹⁴⁶...

Այս կարգի պատկերների օրինակներ կարելի էր բերել նաև պարսիկ բանաստեղծներ Ռուզբեհի, Նիզամու, Խայամի, Հաֆեզի, վրաց բանաստեղծ Քեյմուրազի և ուրիշ գրողների ստեղծագործություններից, սակայն բավարարվենք նշվածներով: Ներկա դեպքում՝ մեր նպատակն է քննության առնել միայն վարդի ու սոխակի այլաբանության Հայ-պարսկական մշակումների առնչության խնդրը, իսկ իրանական, ինչպես և այլ ազգային բանաստեղծությունների Հետ Հայ միջնադարյան քնարերգության ունեցած որոշ ընդհանրությունների մասին նշել ենք մեր մի այլ աշխատանքում¹⁴⁷:

Նկատենք, որ վարդի ու սոխակի այլաբանության Հայ-պարսկական մշակումների առնչության խնդիրը թեպետ բանասիրության մեջ չի արժանացել Հատուկ Հետազոտման, սակայն միջնադարի Հայ բանաստեղծության Հրատարակչներից և ուսումնասիրողներից ոմանք փորձել են Հպանցիկ կերպով անդրադառնալ խնդրին՝ տալով որոշ բացատրություն: Համառոտապես կիրեն ծանոթանալ կարևորներին:

Առանց քննելու վարդի ու սոխակի Հայ-պարսկական մշակումների Հարաբերակցության հարցը՝ բանասեր Կարապետ Կոստանյանցն իրավացիորեն ընդունում է, որ այդ այլաբանությունը Հատուկ է Արևելքին¹⁴⁸: Հետագայում նա թեև Հնարավոր է Համարում, որ Գրիգորի Աղթամարցին ծանոթ եղած լինի Բեդիեդդին Քավրիզցու¹⁴⁹ (XV դար) «Վարդ և սոխակ» և նշանավոր սուֆի բանաստեղծ Փարիզեդդին Աթթարի (XII դար) «Բուրլունամե» պոեմներին, բայց չտեսնելով ոչ մի ուղղակի կապ նրանց միջև, գրում է. «Հազիվ թե Հաջողվի նշել որոշակի պարսկական կամ թուրքական որևէ

ստեղծագործություն, որը Հաստատապես կարողանա Աղթամարցու Համար անմիջական բնագիր ճանաչվել: Ծշմարիտն այն է, որ մենք գործ ունենք թափառող թեմայի Հետ»¹⁵⁰:

Ինչպես տեսնում ենք, Կարապետ Կոստանյանցը այստեղ խոսում է միայն ուշ շրջանի՝ XVI դարի, Հայ բանաստեղծի մասին: Նա մի կողմից մերժում է բացարձակ թարգմանության Հնարավորությունը, մյուս կողմից՝ չբացատրելով ազդեցությունն առՀասարակ, ընդունում է Աղթամարցու մշակումների ինքնուրույնությունը:

Կոստանդին Երզնկացու «Այսօր եղև պայծառ գարուն...» տաղը վերլուծելիս Մկրտիչ Պոստոլյանը նկատում է, որ «Վարդը՝ որմե անբաժան է և Պլպուլը՝ Պարսիկ բանաստեղծներու քով, տարբեր նշանակություններ մը՝ բուն Հայկական նշանակությամբ կներկայանա Կոստանդինի այս քերթվածին մեջ: Հոս հարս մը չէ ան, այլ թագավոր մը, և պլպուլը իբրև Գարբիլ Հրեշտակ»¹⁵¹: Գաղափարական տեսակետից միանգամայն ինքնուրույն Համարելով վարդի ու սոխակի Հայ-պարսկական մշակումները՝ Մկրտիչ Պոստոլյանը թեմատիկ առումով փոխազդեցության խնդիր չի դնում:

Ներսես Ակինյանը ժամանակին Գրիգորի Աղթամարցու այլաբանական գործերը Համարել է պարսկական ազդեցության արդյունք. «Պարսկական ազդեցության արդյունք է մանավանդ անոր բանաստեղծությանց այլաբանական նկարագիրը»¹⁵²:

Նշելով Հայ բանաստեղծության բնորոշ առանձնահատկությունները, ոուս բանաստեղծ Վալերի Բրյուսովը միանգամայն ճշմարտացիորեն Հերքում է այն անընդունելի, բայց տարածված տեսակետը, թե վարդի ու սոխակի թեման միջնադարի Հայ բանաստեղծները փոխ են առել արևելյան հարևաններից¹⁵³: Վ. Բրյուսովը այնուհետև իր ուսումնասիրության մեջ, շեշտելով Հայ քնարերգության ինքնատիպության Հանգամանքը, չի բացառում որոշ թեմաների ու ձևերի փոխառությունը: «Իրենց հարևաններից՝ պարսիկներից ու արաբներից փոխ առնելով որոշ թեմաներ ու մշակման որոշ եղանակներ,- գրել է նա,- Հայ բանաստեղծները գնացին իրենց ուղիով...»¹⁵⁴:

Խնդրին թուուցիկ կերպով անդրադարձել է նաև Հայագետ Մայիս Ավդալբեգյանը, գրելով, թե վարդի ու բլբուլի սիրովպալը «թերևս արևելքի ազդեցությամբ Հայ բանաստեղծության նյութ դարձրեց միջնադարյան բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկացու Հետ միասին և Խաչատուր Կեչառեցին» (ԽԿ, էջ 109):

Մերժելով Ներսես Ակինյանի վերը բերված կարծիքը, Հայագետ-արևելագետ Բարկեն Չուգասոյանը արտահայտում է միանգամայն ընդունելի տեսակետ. «Ինչ վերաբերում է նրա (այսինքն՝ Գրիգորի Աղթամարցու Վ.Ն.) բանաստեղծության «այլաբանական նկարագրին, խորհրդական լեզվին», ապա դրանք ևս այնպիսի երևույթներ էին, որ բնորոշ չէին միայն պարսից գրականությանը, դրանք ողջ Արևելքի Համար Համընդհանուր գե-

դարվեստական հնարանքներ էին...»¹⁵⁵:

Ինչպես տեսնում ենք, խնդրին անդրադարձող բոլոր բանասերներն էլ հարցը շոշափել են առանց մանրամասների մեջ խորամուխ լինելու՝ Հապճեպորեն ընդունելով վարդի ու սոխակի այլաբանության հայկական մշակումների ինքնուրույնության կամ պարսկական բանաստեղծությունից ազդվելու տեսակետը:

Պարսկական բանաստեղծության մեջ վարդի ու բլբուլի այլաբանության ամենավաղ մշակումը վերագրվում է XII դարի նշանավոր բանաստեղծ Շեյխ Փարիզեդդին Աթթարին: Հետագա մշակումներն արդեն XV և հաջորդ դարերի գործեր են: Հետևաբար, XIII-XIV դարերի հայ տաղերգու Կոստանդին Երզնկացին և նրա հետևորդներն անմիջապես մեր մյուս բանաստեղծները, եթե իսկպես այդ այլաբանական թեման վերցրել են պարսկական գրականությունից, ուրեմն նրանց վրա պետք է ազդած լիներ Աթթարը:

Վարդի ու սոխակի սիրավեպի մասնակի մշակումներ գտնում ենք Աթթարի անունով պահպանված երկու գործերում՝ հռչակավոր «Հավքերի զրույցը» պոեմում, որով հեղինակը մեծ ազդեցություն է գործել պարսից, ինչպես նաև՝ ողջ պարսկալեզու գրականության, մասնավոր՝ սուֆիական ուղղության վրա, և «Բուրլունամե» չափածո երկում: Ինչպես Աթթարին ստույգ պատկանող բոլոր ստեղծագործությունները, այնպես էլ «Հավքերի զրույցը» ամբողջովին տոգորված է սուֆիական գաղափարախոսությամբ: Վերհիշենք այդ պոեմի համառոտ բովանդակությունը:

Հոպոպի հրավերով բոլոր թռչունները հավաքվում են զրույցի: Հոպոպը հորդորում է հավքերին թռչել հասնելու առասպելական Սիմորդ թռչունին, որի սոսկ խաբուսիկ սովերներն են իրենք կամ մութ պատկերները: «Ավելի լավ չէ՞՝ ձեզ համար՝ ձգտեք ձեր սկզբնահիմքին,՝ ասում է քարոզիչը,՝ և դադարեք սովերներ լինելուց՝ ձուլվելով արեգակնային լույսին»: Հոպոպը ներկայացնում է սուֆիական գաղափարախոսությունը: Նա բացատրում է թռչուններին անցնելիք յոթ հովիտների գաղտնիքը (յոթ հովիտները սուֆիզմի յոթ աստիճաններն են, որենք ճշակեցությունը պետք է հաղթահարի ամեն մի ճշմարիտ սուֆի) և առաջնորդում է նրանց թռիչքը դեպի Սիմորդը: Իր այս արդար առաքելության համար էլ, ինչպես պատկերում է բանաստեղծը, Հոպոպը զարդարված է պսակով: Ի վորջոյն յոթ հովիտների դժվարությունները կարողանում են հաղթահարել ընդամենը երեսուն թռչուն (սի՛ պարսկերեն նշանակում է երեսուն, մորդ՝ թռչուն): Պարզվում է, որ այն խորհրդավոր Սիմորդը, որին փնտրում էին տենդադին, հենց իրենք են¹⁵⁶:

«Հավքերի զրույցը» ստեղծագործության համառոտ վերաշարադրանքից անգամ կարելի է նկատել, որ Փարիզեդդին Աթթարի այլաբանության մեջ հետևողականորեն արտահայտվել է ինքնատեղիացման եղանակով միակ ճշմարիտ ես-ին հասնելու գաղափարը:

Պոեմի «Սոխակի պատրվակը» գլխում Սոխակը թռչուններին բացատրում է իր նախընտրած ապրելակերպն ու հակումները, արտահայտում Վարդի նկատմամբ ունեցած իր սերն ու հավատարմությունը և, չկամենալով բաժանվել Վարդից, հրաժարվում է մասնակցել Հավքերի երթին¹⁵⁷:

Նկատենք, որ Աթթարի պոեմի միայն այս հատվածում է խոսվում Բլբուլի ու Վարդի սիրո մասին: Ուշագրավ է այն փաստը, որ այստեղ Վարդը իբրև անձնավորված կերպար բոլորովին գոյություն չունի, նա ի հայտ չի գալիս: Մինչդեռ միջնադարյան Հայ քնարերգության մեջ Վարդը սովորաբար հանդես է գալիս ոչ միայն Սոխակից անբաժան, այլև երբեմն նա է արտահայտում ստեղծագործության հիմնական գաղափարը, մարմնավորելով որոշակի հոգեբանություն ու մտածելակերպ, տրամադրություն ու զգացմունք:

Օրինակ՝ Առաքել Բաղիչեցու և Մկրտիչ Նաղաշի այլաբանական տաղերում, որոնք ամբողջովին կառուցված են տրամախոսության ձևով, թե՛ Վարդը և թե՛ Սոխակը հանդես են գալիս Հավասարապես, միասին ներկայացնելով հորինվածքի բովանդակությունը (ԱԲ, էջ 212-221, ՄՆ, էջ 107-112): Կոստանդին Երզնկացու տաղերում Սոխակի հետ միասին կարևոր դեր է հատկացված Վարդին, որի միջոցով էլ հաճախ հեղինակը զարգացնում է գեղեցկի, կյանքի, սիրո մասին իր ունեցած քրիստոնեական ու աշխարհիկ ըմբռնումները: Կոստանդին Երզնկացու տաղերից մեկում Վարդը, դիմելով Սոխակին, ասում է.

Պարզու՛, մի՛ դու զարմանար զայժառ վարդիս գեղ պատկերին,
Ջի ո՞վ որ սեր չունենայ՝ առ ինք չըկայ գեղեցկութիւն,
...Յով որ սեր կա յիր սրբոտին, նա զիս նորա համար տանին,
Որ քանի նա յիս հայի՝ նա հանդարտի սերն ի սրբոտին.
Առնուն զիս և տանին սիրով սփոռն ի մըճլխսնին,
Ու յիմ անուշ հոտոյս ուրախանան՝ և ըմպեն զգինին (ԿԵ, էջ 142-143):

Փարիզեդդին Աթթարի պոեմի հոսովածքում Սոխակի պատկերը օժանդակ դեր է կատարում ստեղծագործության միստիկական գաղափարը բացահայտելու համար և չունի ինքնուրույն արժեք: Այն ստեղծվել է, որպեսզի հակադրվեն միմյանց երկրային ու երկնային սերերը, և առաջնությունը տրվի վերջինիս: Սրանով է պայմանավորված Սոխակի ու Վարդի սիրո այլաբանության թռուցիկ մշակման փաստը պոեմում:

Այնինչ, ինչպես տեսանք վերևում, Հայ քնարերգուները իրենց այլաբանական տաղերում ոչ միայն այդպիսի սրություն ցնցում են հակադրում երկնային սերն ու երկրայինը, այլև ձգտում էին բանաստեղծությունն այնպես կառուցել, որ այն արտահայտեր թե՛ մեկ և թե՛ մյուս գաղափարը: Բացի այդ՝ Հայ տաղասացները միայն ամբողջական գործեր են նվիրել այս թեմային: Սա նշանակում է, որ ի տարբերություն պարսիկ բանաստեղծի, Կոստանդին Երզնկացին, Մկրտիչ Նաղաշը, Առաքել Բաղիչեցին և մյուս տաղերգուները

Հատուկ ուշադրություն են դարձրել Հենց Վարդի ու Սոխակի սիրավեպի պատկերմանը՝ այդ նյութի մշակումը դիտելով իրենց ստեղծագործական աշխատանքի գլխավոր նպատակներից մեկը:

Սուֆիզմին Հավատարմորեն Հետևող Աթթարը «սուրբ» Հոպոպի բորանով դատապարտում է փափկակեցուծյամբ, Հեշտասեր վարքով ապրող Սոխակին, որը չափազանց շատ է տարված երկրային վաղանցիկ սիրով:

گل اگر چه هست بس صاحب جمال
حسن او در هفته ای گیرد زوال

(Վարդը թեպետ տեր է առաջ գեղեցկության
Սակայն նրա գեղեցկություն մի շաբաթում կոչնչանա):

Հայկական այլաբանություններում վարդի գեղեցկության ոչնչացման խնդիրը չի դրվում: Այստեղ ավելի հաճախ շեշտվում է վարդի գեղեցկության ու բուրավետության կենսաբեր կողմը: Տարբեր վիճակներում վարդի գեղեցկությունը տարբեր ձևերով է շարունակում գոյություն ունենալ:

Բազեն գիս և տանին, շաբրով խառնեն այն Հաբլմին,
Ու գուզեն կուլպաշաբար, ես դեղ լինիմ սրտացախին.
Թէ եփեն գիս կըրակով, շաբաթ շինեն ի շուկանին,
Նա դընեն գիս և տանին՝ ամէն ցառու դեղ Հիւրնդին (ԿԵ, էջ 144):

Նույն միտքը դրսևորվել է նաև Առաքել Բաղիշեցու «Տաղ բլբուլի և վարդի» ստեղծագործության մեջ:

Բլբուլն ի վարդն ասաց. - Դու դեղ ցառոց ես,
Որ զամենայն Հիւանդ սիրով բըժշկես... (ԱԲ, էջ 216):

Հայկական տաղերում տիրապետող քնարական ջերմ շնչի ու զգացմունքայնության փոխարեն Ֆարիդէդդին Աթթարի պոեմում, որտեղ շատ են Հանդիպում այս կամ այն առթիվ պատմվող կողմնակի գրույցների ու առակների, գանազան խավեր ներկայացնող այլաբանական բնավորությունների, իշխում է էպիկական ոճը, սառը դատողությունը: Այս ամենը ցույց են տալիս, որ Աթթար Նիշաբուրցու պոեմն իր մտքերով, պատկերներով ու կառուցվածքով ոչ մի ընդհանուր եզր չունի միջնադարի Հայ տաղերգուների Հորինած վարդի ու սոխակի սիրավեպի Հետ, Հետևաբար չէր կարող նաև ազդել Հայ Հեղինակների վրա:

Դառնանք Աթթարին վերագրվող «Բուրլունամեն» պոեմին: Այս ստեղծագործության սյուժեն չափազանց պարզունակ է: Սոխակը խելակորույս կերպով սիրահարված է Վարդին և ամբողջ օրն անցկացնում է վարդատունկի թփերի մոտ: Սա զայրացնում է մյուս Հավթերին, և նրանք բողոքում են

բոլոր կենդանիների ու թռչունների արքա Սալիմանին, որի պալատում դատ է կազմակերպվում Սոխակի դեմ: Սալիմանի Հրամանով Բազեն բռնություն պալատ է բերում Սոխակին: Վերջինս, պաշտպանելով իր վարքն ու ապրելակերպը, դատախիտում, պախարակում է պալատական Բազեին, Սիրամարգին, Թուֆակին, Հոպոպին և այլ թռչունների: «Բուրլունամեն» ավարտվում է պաշտոնական Հոգևորականությանը այլաբանորեն ներկայացնող Հոպոպի՝ Սոխակին ուղղված պատասխանով, որով նա աստծու, Հավատքի, վարքի ու Հեղինակության մասին բանավեճի է Հրավիրում Սոխակին¹⁵⁸:

Ո՞ւմ կողմն է բանաստեղծի Համակրանքը, Սոխակի ու Վարդի, թե՞ պալատի ու Հոգևորականության: Դժվար է ասել:

Ականավոր արևելագետ Եվ. Բերտելսի բացատրությամբ՝ Հեղինակի գաղափարների կրողն ու արտահայտիչը Սոխակն է: «Սոխակը բանաստեղծն է, մեկնաբանում է Եվ. Բերտելսը, և ընդ որում այն բանաստեղծը, որը փախչում է պալատական կյանքի աղմկոտ թովչանքներից, մենություն մեջ երգելով «եզակի բարեկամին», Հարբելով «աստվածային սիրո» գավաթի գինիով:

Այլ կերպ ասած, պարզ է, որ ի դեմս Սոխակի մենք տեսնում ենք Հենց իրեն՝ Աթթարին...»¹⁵⁹:

Բայց այլաբանական երկի գլխավոր կերպարները, որոնք սովորաբար կանխորոշված են արտահայտելու որոշակի կայուն գաղափար, իրենց էությունով չեն լինում Հակասական: Ճշմարիտ արվեստագետի գրչի տակ առակի աղվեսը չի կարող միաժամանակ և՛ խորամանկությունը, և՛ պարզամտությունը խորհրդանշել: Այժմ մի պահ ընդունենք, որ Սոխակի կերպարով «Բուրլունամենի» Հեղինակը կամենում էր պատկերել պալատական կյանքը ժխտող բանաստեղծին: Այս դեպքում անբացատրելի է մնում այն պարագան, թե ինչու է Աթթարը շողոքորթի Հատկություն վերագրել իր Համակրած Հերոսին. «Երբ Բազեն Հասավ Սալիմանի պալատ, բոլոր թռչունները կանգնած էին՝ շարքեր կազմած: Սոխակը երկրպագեց ու բացեց բերանը, փառքով մեծարեց արքային: Գովաբանելով՝ նա Սալիմանին ձոնեց բազում դրվատիք ու օրհնանք. «Դու այն արքան ես, ասաց, որին Հպատակվում են և՛ մըջլուններն ու սողունները, և՛ մարդն ու գազանը, և՛ դևերն ու փերիները: Չկա քեզանից ավելի լավ արքա, բարի թագակիր: Դու աստծու առաքյալն ես, դու թագավոր ես Հավերժական, մտքերը քո բարձր են կատարելությունից... ես մեկուսացված էի քեզ ծառայելուց, որովհետև ինձ անարժան էի Համարում»¹⁶⁰:

ԱՀա և պալատական միջավայրը «ժխտող» կերպարի սկզբունքայնությունը:

Բացի այս Հանգամանքից, բերտելսյան մեկնաբանությունը Հակասություն է ստեղծում Աթթարի ողջ ստեղծագործության պատկերային Համակարգի ու գաղափարաբանության միջև: Մի Հեղինակ, որն իր գլուխգործո-

ցում՝ «Հավքերի գրույցը» պոեմում, ստեղծել էր սուֆիզմը մարմնավորող Հոպոպի այլաբանական կերպարը, Հազիվ թե մյուս ստեղծագործության մեջ այդ կերպարին Հատկացներ բոլորովին այլ դեր: Հիշենք, որ Հոպոպն իր արտաքին Հատկանիշով Աթթարի գեղարվեստական ընկալմամբ խորհրդանշում էր սրբությունը. աստված նրան զարդարել է պսակով: Թերևս այս գիտակցությունն է ստիպել եվ. Բերտելսին, որպեսզի Հաջորդ Հատվածների վերլուծության ժամանակ կտրուկ շրջադարձ անի և Հակառակ ծայրակետից մեկնարանի «Բուրլոյնամեն» կերպարներն ու սյուժեն, այս անգամ ևս Հարմարեցնելով դրանք սուֆիզմի տեսությանը: «Մարդը,- բացատրում է եվ. Բերտելսը պոեմի միատիկական գաղափարը,- Հարբած է առարկայական աշխարհի (վարդի) գեղեցկությամբ: Ճիշտ է, այս Հարբածությունը անհրաժեշտ է, այն ավելի լավ է փուշ, անկենդան գիտությունից, Հարստանալու ձգտումից և անարդ շողաքորթությունից: Բայց այն վերջնական նպատակ չէ: Մարդը անցողիկ սիրուց պետք է արագ վերելք ապրի, որպեսզի իրեն նախապատրաստի «Հավքեժական սերը» ընկալելու: Եվ եթե նա չստիպի ավելի է տրվում գեղեցկի պաշտամունքին, ապա «երկնային գահից» թռչում է պատգամաբերը (բազեն), Հատիտակում է մարդուն, երկրային գեղեցկությունները առանց նրա ոչնչանում, վերածվում են փոշու, իսկ նա ներկայանում է դատի ու պատասխան է տալիս»¹⁰¹:

Բայց «Բուրլոյնամենի» բովանդակությունը մեզ Հիմք չի տալիս նաև պնդելու, թե Հեղինակի Համակրանքը պալատի և հոգևորականության կողմն է: Այս գրվածքի մեջ չի նկատվում մեծ արվեստագետին բնորոշ մտքի կուռ ամբողջականություն: Եվ եվ. Բերտելսի Հակասականությունը փաստորեն բխում է պոեմում տեղ գտած բազմաթիվ աղաղակող Հակասությունները Հարթելու Համառ ձգտումից:

Հարց է ծագում, արդյո՞ք «Բուրլոյնամենի» Հեղինակը սուֆիզմի դասական բանաստեղծ Աթթար Նիշարուրցին է:

Պարսիկ մեծանուն բանասեր, իրանական Հին գրավոր Հուշարձանների քաջահմուտ ուսումնասիրող Սայիդ Նաֆիսին Փարիզէզդին Աթթարին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ, որևէ ընդհանուր բան չտեսնելով «Բուրլոյնամենի» ոճական Հատկությունների և ստույգ Աթթարին պատկանող բարձրարվեստ ստեղծագործությունների միջև, եզրակացնում է, որ «Բուրլոյնամեն» Աթթարի գործը չէ: Նաֆիսին «Բուրլոյնամենի» մեջ նկատում է ավելի ուշ ժամանակների լեզվա-ոճական իրողություններ: «Ոչ մի տարակույս չկա, որ իններորդ դարում,- եզրակացնում է Սայիդ Նաֆիսին,- կեղծիք է թույլ տվել մի մաքուր, որն իրեն կոչել է Փարիզէզդին Մահմադ Աթթար... Նա Հորինել է մի քանի թույլ ու անարժեք գրքեր..., որոնք են «Շոթորնամեն», «Բուրլոյնամեն», «Հալաջնամեն», «Մանսուրնամեն»: Սրանց և Աթթարին պատկանող երկերի միջև ոչ մի ընդհանուր բան չկա»¹⁰²:

Անտարակույս, գարաշրջանը նշելիս Սայիդ Նաֆիսին ղեկավարվում է

հիջրայի տոմարով: Իսկ Հիջրայի իններորդ դարը Համապատասխանում է Հուլյան տոմարի 1398-1494 թվականներին¹⁰³:

Ուրեմն, Նաֆիսին Հաստատում է, որ Փարիզէզդին Աթթարին վերագրվող «Բուրլոյնամեն» XV դարի գործ է:

Իսկ մեզ լուր մնում է եզրակացնել, որ «Բուրլոյնամեն» նույնպես չէր կարող ազդել ավելի վաղ ժամանակներում ստեղծված վարդի ու սոխակի սիրավեպի Հայկական մշակումների վրա: Ավելին, կարելի է վստահորեն պնդել, որ կառուցվածքային, գաղափարական ու արտահայտված տրամադրությունների դիտակետից չունենալով ընդհանուր ոչ մի եզր անգամ ժամանակով իրեն մոտ Հայկական մյուս մշակումների Հետ, այդ գրվածքն առհասարակ անծանոթ է եղել միջնադարի Հայ բանաստեղծներին:

Հնարավոր է, որ լրացուցիչ Հարցեր ծագեն:

ա) Իսկ մի՞թե բացառվում է, որ XVI-XVII դդ. որևէ կոնկրետ Հայ տաղասաց նույն թեման մշակելիս ազդված լինի արևելյան որևէ բանաստեղծի գործից: Առհասարակ չբացառելով այդպիսի կոնկրետ կապ, այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ դրված Հարցի լուծման դիտակետից դա չունի էական նշանակություն: Էականն այստեղ այն է, որ ավելի վաղ շրջանում արդեն թեման բոլորովին ինքնուրույնաբար է բանաստեղծության նյութ դարձել միջնադարյան Հայ տաղերգության մեջ:

բ) Ինչո՞ւ Հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ, Հենց վաղ շրջանից, միշտ գործածված ենք գտնում «վարդ ու բլբուլ» ձևը, բայց ոչ մի անգամ չենք Հանդիպում «վարդ ու սոխակ» տարբերակին: Արդյոք օտար բառաձևի Հետևողական կիրառությունը ենթադրել չի՞ տալիս, թե այլաբանությունը գալիս է պարսկական գրականությունից: Կարծում ենք, որ բլբուլ ձևը միջին Հայերենի բառական փոխառություններից է, այդ շրջանում մեր խոսակցական լեզվի ամենագործածական բառերից մեկը¹⁰⁴ և ամենևին կապված չէ այլաբանական թեմայի փոխառության Հետ: Հիշարժան է և այն փաստը, որ խնդրո առարկա այլաբանության Հայկական մշակումներից և ոչ մեկում չենք Հանդիպում նաև «բուլ ու բլբուլ» տարբերակին:

Վարդի ու սոխակի սիրավեպի այլաբանական մտածողությունը Հատուկ է Արևելքի ժողովուրդներից յուրաքանչյուրին և, կախված տեղական պայմաններից, պատմական Հանգամանքներից ու ժամանակներից, ամեն մի ժողովրդի բանաստեղծ այդ նյութը ընկալել և վերարտադրել է յուրովի, դնելով դրա մեջ իր ճաշակն ու Հոգեբարությունը, դավանական ընկալումներն ու ազգային նկարագրեր: Միջնադարի Հայ տաղասացներ Կոստանդին Երզնկացու, Առաքել Բաղիչեցու, Մկրտիչ Նաղաչի, Գրիգորից Աղթամարցու, Իսկ փոքր-ինչ ավելի ուշ՝ այլ բանաստեղծների, մանավանդ՝ Պաղտասար Դպիրի և Պետրոս Ղափանցու տվյալ ժանրով Հորինած գործերը պետք է դիտել միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործություններ, Հայ մտքի, Հայ իրականության ծնունդ:

* * *

Մեր խնդրից դուրս Համարելով տաղերգության բոլոր ժանրերի (առավելապես՝ մեր ժամանակներում արդեն Հիմնավոր Հետազոտության արժանացած տեսակներ) մանրամասն քննությունը՝ անդրադառնանք միայն մի քանի բարձրորակ ստեղծագործությունների և դրանց վերաբերյալ անենք որոշ դիտարկումներ: Հայ միջնադարյան բանաստեղծության ամենագործածական գրական տեսակներից է ողբը, որն իր երկարատև կենցաղավարան ընթացքում՝ կապված Հայոց կյանքում կատարված այլևայլ աղետների ու դժբախտությունների, Հայ մարդու Հոգեկան տառապագին ապումների և անձնական ողբերգականության Հետ, ունեցել է թե՛ զուտ քնարական և թե՛ վիպաքնարական բազմաբնույթ դրսևորումներ:

Հայ միջնադարյան ողբի ժանրային բնութագրությունը տվել է Պողոս Խաչատրյանը «Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր» Հետազոտության ներածական բաժնում¹⁶⁵: Ստեղծագործարար Հետևելով նրա դիտարկումներին՝ ճիշտ կլինի առանձնացնել տվյալ ժանրի Համար ոչ թե երեք՝ պատմական, դամբանական և տարերային աղետների առիթներով գրված ստեղծագործություններ, այլ չորս տարատեսակ՝ Հավելելով նաև անձնական քնարական ողբը: Ուսումնասիրողը անում է Հիշյալ տեսակների սեղմ, բայց ամփոփիչ բնութագրությունը՝ մասնավորապես կանգ առնելով պատմական ողբի Հանգամանալի քննության վրա¹⁶⁶: Այսուհանդերձ միանգամայն ընդունելի է Պ. Խաչատրյանի՝ իբրև անհրաժեշտ լրացում արած այն վերսպահությունը, թե միջնադարյան աղբյուրներում ողբ կոչված բոլոր գործերը «անպայման և անվիճելիորեն չի կարելի Համարել ողբեր... նրանցից շատերը... փաստորեն քնարական կամ վիպական բանաստեղծության անկախ և ինքնուրույն տեսակներ են, թեև ձևագրերում երևան են գալիս «ողբ» անվան տակ»¹⁶⁷:

Ավելորդ չէ ընդգծել, որ Հայ դամբանական ողբագրության առաջին ուշագրավ նմուշը Դավթակ Բերթողի «Ողբք ի մահն Զեանշիրի Մեծի իշխանին» ստեղծագործությունն է, որի 36 տներից յուրաքանչյուրը սկսվում է Հայոց այբուբենի Հերթական գրով: Հայ գրականության զարգացման վաղ շրջանում ստեղծված այս մեծարժեք քերթվածը արդեն կրում է ողբի ժանրին բնորոշ Հիմնական Հատկանիշները: Ստեղծագործության Հիմքում դնելով Հայոց Արևելից աշխարհի քաջակորով առաջնորդ Զեանշիրի Հանկարծակի սպանության դեպքը՝ Հեղինակը Հայրենասիրական գաղափարաբանության դիրքերից նշավակում է նենգությունը, չարիքն ու դավաճանությունը, սրտի ցավով անդրադառնում մարդկային կյանքի ու գեղեցկության կործանման, պետական իշխանության Հիմքերի խախտման, Հասարակական սպառնալուծության կորստյան խնդիրներին:

Դարձաւ ի դառնութիւն խաղաղութիւն մեր,
Եւ դրունք Հինից տեղացին ի մեզ,
Զի մեծաքանչ տէրութիւնն կործանեցաւ
Եւ Հրաշայի պետութեանն շիջաւ ճառագայթ¹⁶⁸:

Երևույթի նկատմամբ իր վերաբերմունքը բանաստեղծն արտահայտում է ոչ միայն նկարագրական բնույթի գնահատումներով, այլև քնարական «եսի» զգացմունքները Հիասքանչ պատկերների վերածելով:

Ռահ մխիթարութեան գնացք քո փակեաց,
Ուստի վշտագին վիռօք աչք իմ՝
Մորեն յար գաղբիւրս արտասուաց¹⁶⁹:

Դավթակի ողբով Հայ գրավոր քնարերգության մեջ զգացմունք-պատկերը ձեռք է բերում ազգային-քաղաքական բովանդակություն:

Զեռնում յիրաւի, տազնապեալ այրիմ՝
Մինչ գաթոռ քո ռարճրագահ ունայն քե Հայիմ¹⁷⁰:

«...Քնարերգությունը բովանդակությամբ ու դրսևորմամբ, նշել է Հեգելը, կարող է իր Համար նյութ ու ձև ընտրել վիպական իրադարձությունները՝ այդ կերպ շոշափելով վիպական նկարագրության բնագավառը: Այդպիսիք են, օրինակ, Հերոսական երգերը, ռոմանսները, բալլադները: Զևը, որ բնորոշ է ամբողջի Համար, այստեղ մի կողմից պատմողական է այնքանով, որքանով տվյալներ է Հաղորդում մի որոշակի իրավիճակի, մի որոշակի դեպքի, ազգի ճակատագրի մեջ մի շրջադարձային պահի մասին: Բայց մյուս կողմից իր Հիմնական տոնով մնում է ամբողջովին քնարական, քանի որ գլխավորն այստեղ ոչ թե ուսուցիչ իրադարձությունների պատկերումն է, որը գերծ է ինչ-որ սուբյեկտիվությունից, այլ ընդհանրապես՝ անհատի ընկալման եղանակն ու զգացմունքը, տրամադրությունը՝ ուրախ կամ տխուր, ախուսյժ կամ միապաղաղ, որ անցնում է ողջ ստեղծագործության միջով»¹⁷¹:

Հեգելի խոսքը, կարծես ասված է Հենց Դավթակի գործի մասին: Նրա ողբը թեպետ ի Հայտ է բերում պատմողական տարրի նկատելի գործածություն, բայց դրանով չի վերածվում վիպաքնարական ստեղծագործության: Պատմողական տարրը, որ գլխավորապես ի Հայտ է գալից ողբերգական Հայտնի իրադարձության թուուցիկ նկարագրության ձևով¹⁷², չունի ինքնակա նշանակություն, այլ սոսկ ծառայում է իբրև քնարական մտորումների, զգացմունքների ու սպրումների դրսևորման անհրաժեշտ նախապայման:

Ստեղծվել են անձնական քնարական բնույթի բազմաթիվ ողբեր: Հատկապես Հիշատակելի են Գրիգոր Տղայի «Յորժամ զիս ինձէն գտայ...», «Ես ոչ կարծեցի...», Ֆրիկի «Հանց մեծամեծ խորհուրդ արի...», «Զանացի թ՛

ի լոյսն ելանեմ...», «Գնաց մանկութեան Հասարակն...», Խաչատուր Կեչառեցու «Ես եմ կորուսեալ ոչխար...», «Ի չորս տարեբաց երկրի...», Առաքել Բաղիշեցու «Յիշելով զօր մահու...», «Այբէն մինչև ի Քէն...», Դավիթ Սալաձորցու «Ղարիբին սրիտն է ի սուգ...», «Քեզի Համրով օր էր տըւած...», «Ողբ ի մահն դստերն...» տաղերը: Կարելի էր հիշել նաև Առաքել Սյունեցու, Քերովբեի, Հակոբ Զուղայեցու ողբերը:

* * *

Կան նաև տաղի Համեմատաբար ավելի սակավ գործածված տեսակներ: Դրանցից է աղաչանքը, որ Հանդես է եկել մի շարք անուններով՝ աղոթք, աղաչանք, աղերս, աղերսանք, խնդրվածք, մաղթանք, պաղատանք: «Նոր Հայկազյան բառարանը» այս անուններից յուրաքանչյուրի բացատրութեանն անգրադատնալիս Հետևողականորեն հիշատակում է նաև թվարկված մյուս բոլոր տարբերակները¹⁷³: Մասամբ բացառութիւն է ներկայացնում «աղօթք» հասկացութիւնը, որը լրացուցիչ ունի նաև «աղաչանք առ աստուած», «խօսք ընդ աստուծոյ», «ուխտ սրտի առ աստուած» բացատրութիւնները¹⁷⁴: Տաղերգութեան մեջ գործածված աղոթքի կամ աղաչանքի տեսակը հիմնականում առանձնանում է Հոգու փրկութիւն արտահայտող կրօնական Հայցումներով՝ ուղղված Աստծուն կամ Աստվածամորը: Աղաչանքի մեջ մարդկային կերպարը պատկերվում է Հոգեկան ապրումների, տագնապանների, Հույսերի և անկապիքների արտացոլման սկզբունքով: Ուստի և ժանրն ունի մաքուր քնարական բնավորութիւն:

Տվյալ տեսակին պատկանող առավել նշանակալից ստեղծագործութիւններից է Ներսես ԾնորՀայու «Առաւօտ լուսոյ...» սկսվածքով Հանրահայտ երգը, որը Հայոց «Ժամագրքում» Հնուց ի վեր կոչվել է «Երգ աղօթական...»:

Առաւօտ լուսոյ,
Արեգակն արդար,
Առ իս լոյս ծագեալ:

Բոլորմն ի Հօրէ,
Բոլորեալ ի Հոգւոյս
Բան քեզ ի Համոյս:

Գանձդ ողորմութեան,
Գանձիդ ծածկելոյ
Գտող զիս արա:

Դուռն ողորմութեան
Դառնողիս բաց,
Դասեցո՛ վերնոցն:

Երբեակ միութիւն,

Եղևոց խնամող,
Եւ ինձ ողորմեա՛ ¹⁷⁵...

Աղաչանքներ են Գրիգոր Տղայի «Գովելեացն յուսացեալ...», Ֆրիկի «Յիսուս անուն յիս գթացար...», «Փափագել եմ ի շուրըն...», Առաքել Բաղիշեցու «Աստուած և տէր արարածոց...», Գրիգորիս Աղթամարցու «Եղուկ ու Հազար մի վայ...», «Անեղին տաճար...», Մարտիրոս Ղրիմեցու «Մայր անեղին սուրբ Տալիթայ...», Պետրոս Ղափանցու «Ջիս՝ աննըմանս...» և այլ բանաստեղծութիւններ:

Ավելորդ չէ նշել, որ Ֆրիկի «Յիսուս անուն յիս գթացար...» և Պետրոս Ղափանցու «Ջիս աննմանս...» սկսվածքով տաղերը Համապատասխանաբար ունեն «Ֆրկանն ասացեալ աղաչանք առ Տէր Յիսուս Քրիստոս» (Յ, էջ 257) և «Խնդիր և աղաչանք, բողոք և Հառաչանք» (ՊՂ, էջ 299) վերնագրերը:

Վերանայով հիշատակված բանաստեղծութիւններում շոշափված կոնկրետ խնդիրներից՝ կարելի է ավելացնել, որ ժանրի մեջ արտացոլվել են մարդու բարոյական մաքրութեան, նրա կատարելութեան, Աստուծո գթութեամբ մարդկային Հոգու փրկագործման վերաբերյալ միջնադարյան անհատի բաղձանքները: Այս տեսակետից առվել բնութագրական է Ֆրիկի «Յիսուս անուն յիս գթացար...» տաղը: Ահա մի Հատված.

...Բաց ի քէն զօք չգիտեմ, յաւազանէն քեզ Հուստամ,
Առաւօտ խաղաղութեան, դէմ քո լուսոյդ ես կու մընամ...
Կենդանի աղբիւրն դու ես, տուր ծարաւիս, որ զովանամ,
Ոչ ոսկոյ, ոչ արծաթոյ, ոչ աշխարհիս կու ցանկանամ:
Քու տեսուդ եմ փափագած, յայս կարօտոյս զօրն երերամ,
Ժողովէ զիս, Տէր, ի քեզ, որ քո տեսուդ արժանանամ...
Դու բժիշկ ես անարժաթ, փող մի չունիմ, որ ես քեզ տամ,
Ողորմեա՛ ինձ, ճար արա, քեզ. յաւիտեան ծառայ կենամ...
Թէ՛ դընես ցանկ այս այգոյս, ի կոխողէն անհոգ մընամ,
Այգեգործ ըզքեզ գիտեմ, թէ՛ պէտ չանես՝ նայ չորանամ:
Ջիս տընկեա՛ յերկիր բարի, որ ես Հաստատ արմատանամ,
ԸզՀարաւ գարնանային Հընչէ՛ ի յիս, որ բորբոքամ:
Ջիս Հօտէ՛ և՛ ի խոր բըրէ, որ զարթընչիմ ու զուարթանամ
Խաղաղացո՛ ջուր կենդանի յոստըս սըրտիս, որ կակղանամ:
Ոռոգէ՛ յորդ վըտակով, որ կանաչիմ և մանկանամ,
Մի՛ թողուր զիս անտերև և անծաղիկ, որ գոսանամ:
Ջիս սըն՝ և դարմանէ՛, որ ի ժամու պըտուդ քեզ տամ,
Յանջըրդիս եմ ցամաքեալ, ամպ չի ցօղեր՝ զուարթանամ:
Յօղեա՛, Տէր, ողորմութեամբ, լինի պըտուզս իմ քաղցրահամ,
Աղերսեմ թագաւորիդ, առնում պարգևս և պարծենամ:
Դու բաշխող ես բարութեանց, ողորմութեանըդ կու մընամ,
Տուր ինձ զանձ անպական, որ յաւիտեան չաղքատանամ:

(Յ, էջ էջ 258, 260-262):

Հիշարժան է նաև այն փաստը, որ Առաքել Բաղիչեցին երկրային մեղքերի համար թողություն խնդրելուց բացի, նաև պաղատում է Աստծուն փարատել Հայուսթյան վշտերը, փրկել նրան նվաճողներին լծից:

Դադարեցո՛վիչտս ի Հայոց,
Ձոր միչտ կրեմք յազգաց պղծոց,
Տէ՛ր, ողորմեա՛... (ԱԲ, էջ 200):

Իր նույնքան զգայուն «Աղօթք» քերթվածով, կարծես, Բաղիչեցուն է ձայնակցում Սիմեոն Ա Երևանցին (կաթողիկոս 1763 -1780 թթ.):

Աբի՛, Աստուած Հարցն մերոց,
Որ ապաւնդ ես նեղելոց,
Հան յօգնութիւն ծառայից քոց,
Անօգնական ազգիս Հայոց:
Տէ՛ր, ողորմեա՛, Տէ՛ր, ողորմեա՛:
Միջնորդութեամբ սրբոյ խաչիդ
Եւ անարատ սուրբ ծնողիդ
Յիշեա՛ զհեղումն արեան Փրկչիդ,
Ել ի խնդիր փոքու հօտիդ:
Տէ՛ր, ողորմեա՛, Տէ՛ր, ողորմեա՛:
Արդ, անկանխմբ առաջի քո,
Գոչեմք մեղայ Տեսնող մերոյ,
Դարձո՛ ի մէնջ զցատումն քո
Վասն անսպառ զթութեան քո,
Տէ՛ր, ողորմեա՛, Տէ՛ր, ողորմեա՛¹⁷⁶:

Միջնադարյան քնարերգությանն անծանոթ տեսակ էլ էր զանգատը (բողոքը), որն, ի դեպ, ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, գործել է նաև ուրիշ ժողովուրդների բանավոր ու գրավոր պոեզիայում¹⁷⁷:

Հայ տաղերգության մեջ, մեծ մասամբ հեղինակային վկայություններով՝ զանգատ են կոչվել Կոստանդին Երզնկացու «Ձիմ զանկատըս լըսեցէք...», Հովհաննես Թլկուրանցուն վերագրվող «Այբէն մինչև ի Քէն...», Գրիգորիս Աղթամարցու «Գանգատ մ՛ առնեմ...», «Այբէն մինչև ի Քէն...», Պաղտասար Դպրի «Տաղ զկենցաղոյս զանկատեալ», Պետրոս Ղափանցու «Գանկատ զպատրանաց աշխարհիս» բանաստեղծությունները, բողոք՝ Ֆրիկի «է՛յ չարիս, երբ ծրուիս մարդուն...» տաղը, որն առավելապես Հայտնի է «Ընդդէմ Ֆալաքին» խորագրով:

Հիմք ընդունելով սրանց ընդհանուր բնույթը, կարելի է ասել, որ զանգատի իշխող արտահայտչությունը արտունջն է, չափավոր թափածը կամ գառնությունը, որ առաջնորդում է, ծագում է գոյություն ունեցող վիճակի նկատմամբ քնարական հերոսի ցուցաբերած անհաշտությունից: Անհրաժեշտ

է ընդդեմ, որ զանգատի տխրությունը չի վերածում ողբազին հեծեծանքի, այլապես այն, կորցնելով իր ինքնությունը, կմերվեր ողբի ժանրին:

Ելնելով զանգատի բնույթից՝ Հարկ է ավելացնել, որ ժանրի կոնկրետ դրսևորումները չեն սահմանափակվում տաղերի այն քանակով, որոնց տեսակը մատնանշվել է միջնադարում: Գանգատի տեսակին են պատկանում նաև այնպիսի բարձրարժեք ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Գրիգոր Տղայի «Գոյ յիս գիտութիւն...» (ԳՏ, էջ 179-181)¹⁷⁸, Ֆրիկի «Մարդոյն երբ Դպեհն ու Բուրջն...», «Աստուած արդար ե յիրաւի...» (Ֆ, էջ էջ 383-390, 530-540)¹⁷⁹, Կոստանդին Երզնկացու «Հոգով տըւեր խրատ...», «Ես քանի՞ հառաչ բերեմ...» (ԿԵ, էջ էջ 181-183, 192-194), Հովհաննես Թլկուրանցու «Հանցկուն այլ ո՞վ տեսեր զմրութ...», «Թէ մահն չէր ու կամ մեռնիլ...», նրան վերագրվող «Ես քո սիրուն չեմ դիմանար...» (ՀԹ, էջ էջ 131-133, 137-138, 217-218), Պաղտասար Դպրի «Մէկ ազնուի մի սէրըն կայ ի գըլխիս...», «Իմ հեռաբնակ հոգւոյս հատոր...», «Ի սիրելոյս իմմէ ի բաց ընկեցայ...», «Ո՞վ Համայնից փափագելի...», «Իմ անիրաւ դատաւորըն քաղաքիս...» սկսվածքով բանաստեղծությունները (ՊԴ, էջ էջ 90-91, 100-101, 102-103, 141-142, 156-157):

Նկատի առնելով շոշափված խնդիրների բնույթն ու թեմատիկան՝ զանգատները պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք խմբերի. Հասարակական-քաղաքական, Հասարակական-բարոյական և անձնական-սիրային:

Առաջին խմբի մեջ մտնում են այն ստեղծագործությունները, որոնցում արտացոլված դժգոհության աղբյուրը իրականության մեջ գոյություն ունեցող Հասարակական անարդարություններն են, սոցիալական և ազգային անհավասարությունները: Նման բնույթի զանգատների գերազանց նմուշները Ֆրիկի տաղերն են: Լավագույն օրինակներ են նաև Պաղտասար Դպրի «Իմ անիրաւ դատաւորըն քաղաքիս...» և «Ո՞վ Համայնից փափագելի...» բանաստեղծությունները: Վերջինիս մեջ, խոսքն ուղղվելով ոսկուն, հեղինակը կրքոտ կերպով բողոքում է Հասարակության սոցիալական շերտավորումից, գոյամիջոցների անարդար բաժանումից:

Ի յիմաստնոց փափչիլ փութաս,
Խոտորակի առնթանաս,
Յանարժանիցն ո՛չ հեռանաս,
Յինէն վասն է՛ր ի բաց շըլխս... (ՊԴ, էջ 142):

Երկրորդ խմբին են պատկանում այն տաղերը, որոնցում քնարական հերոսը տրտնջում է իր անձնական վիճակից, անբավարարության պատճառներ համարելով հոգու և մարմնի հակադրության, ժամանակի բարոյական չափանիշների խաթարման կամ մարդկային հարաբերությունների աղճատման Հասարակական երևույթները: Իբրև օրինակ հիշենք Կոստանդին Երզն-

կացու գանգատները: «Հոգով տըւեր խրատ...» տաղով Հեղինակը բողոքում է այն բարոյական Հալածանքների դեմ, որին ենթարկվել է ինքը աշխարհիկ կենսասեր հակումների դրսևորելու համար.

Մի՛ այդչափ ի գործոց զիս յայտնապէս յանդիմանել,
Տըկար եմ և անգօր, մի՛ ծանր ու մեծ բեռնը դընել:
Հոգիս է խիստ յօժար բանից իմաստնոց լըսել,
Մարմինս է Հեշտասէր, զի յաշխարհէս է ինք ծընել.
Ի յերկուքիս միջին մոմ եմ՝ ի մէջ Հըրոյն վառել,
Անհիմն ու անհաստատ՝ եմ անհանգիստ ի շուրջ եկել...
Ձի շատ կըսկիծ ու վէր ի մարդկանէ է յիս հասել,
Իմ սիրտս է խոց զուգած՝ դառն ցաւօք է զիս տանջել:
Եմ հողէ պարիսպ ածել ու բերդ ամուր անուն հանել,
Ձերկիր պատերազմաւ ի յիմ վերայ եմ յարձակել.
Ես եմ առանց սըլէհ ու մերկ եմ յանդիման կանգնել,
Հաղար գէհաց խոցեն ու չերեկ թէ են խոցել...

(ԿԵ, էջ 181-183):

«Ձիմ գանկատըս լըսեցէ՛ք...» և «Ես քանի՞ Հառաչ բերեմ...» տաղերը գանգատ են ընկերային միջավայրում հանիրավի ստացած վիրավորանքների, շրջապատի կողմից չհասկացված լինելու դեմ: Կյանքը բանաստեղծին գառապարտել է մենության.

Ով սըրտով էր սիրելի՛ եղաւ Հեռի յիսնէ՛ և օտար,
Նա օտարին ի՛նչ մեղ դընեմ, երբ որ լինիմ յիւրմէն ազար... (ԿԵ, էջ 193):

Վերն հիշատակված գործերից սույն խմբի մեջ են մտնում նաև Գրիգոր Տղայի «Գոյ յիս գիտութիւն...» (ԳՏ, էջ 179-181), Գրիգորիս Աղթամարցու «Գանկատ մ՝ առնեմ...», «Այբէն մինչև ի Քէն...» (ԳԱ, էջ էջ 155-156, 157-159) ստեղծագործութիւնները, Պաղտասար Դպրի «Որքան եմ կացեալ ի կենցաղս...», «Ի սկզբանէ Հոգևոյս ոսոխն աղտեղի...» տաղերը (ԳԴ, էջ էջ 132-133, 154-155):

Վերջին՝ երրորդ խումբն ընդգրկում է անպատասխան սիրո մորմոքի կամ սիրուհու բաժանման հետևանքով առաջ եկած տրտունջն ու դժգոհությունն արտացոլող բանաստեղծութիւնները, որոնք զուտ անձնական ասորումների բնույթ ու նկարագիր ունեն: Այս խմբի համար բնորոշ օրինակ կարող է ծառայել «Տաղ Յովանէսի վասն սիրոյ» ստեղծագործութիւնը, ուր սիրո գզացումի հզորութիւնը մարմնավորված է բողոքի նույնքան զորեղ հորդումով.

Ես քո սիրուն չեմ գիմանար, հաղալ արա, հանար մնայ,
Ան ի հեռ այլ զուկի փեսատ և եկո, փոքէ ինձի թուրպայ...
Բող լըւանան ըզիս գինիով, մարուզ բերեն ինձ քահանայ,

Կանանչ տերևըն թող պատնեն, տանին թաղեն ի նոր պաղչայ...
Ձսիրտս երեցիր ու սղկեցիր ու քաշեցիր յաջքըդ սուրմայ,
Դարձար զարևունս վաթեցիր՝ և ի ոտւերնիդ դըրիր հինայ...
Կերակրեցաք ի մի սեղան ու խըմեցաք ի մի կըթխայ,
Մէկտեղ ելաք, մէկտեղ նըստաք, ան ժամանակն ո՛ւր է հիմայ:
Ո՛ւր է դաւլըդ, ո՛ւր է երգումն, որ բունեցաք զաստուած վըկայ,
Ի զատ ընկաք, օտարացաք, չարկամն եղև մեզ մահանայ...

(ՀԹ, էջ 217-218):

Նման բնույթ ունեն հովհաննես Թլկուրանցու այլ բանաստեղծութիւններ (ՀԹ, էջ էջ 131-133, 137-138, 223-225), ինչպես նաև Պաղտասար Դպրի սիրային տաղերի մի մասը (ՊԴ, էջ էջ 86-87, 90-91, 94-95, 100-101, 102-103 և այլն):

Ի դեպ, դժվար է նկատել, որ գանգատի բոլոր երեք ենթախմբերի համար օրինակներ բերելիս, տրվեց Պաղտասար Դպրի անունը: Դա պատահական է: Որ ժանրն իսկապես խիստ բնորոշ է Դպրի ստեղծագործութիւնն առհասարակ, հաստատում է նաև մեր օրերում նրա չափածո ժառանգութիւն մասին արված գրականագիտական ճշմարիտ գնահատականը. «Մեր բանաստեղծը,- գրել են Շուշանիկ. Նազարյանն ու Ասատուր Մնացականյանը,- իր իսկ բնութագրած («Ի յայս դառն աշխարհի», «Ի դժվար յիտնեալ ժամանակիս») կյանքից շատ է գանգատավոր, դժգոհ, դառնացած ու տխուր: Այս առումով նրա բոլոր երգերը՝ ներառյալ սիրայինն ու կրոնականը, մի կուռ ամբողջականութիւն են կազմում» (ՊԴ, էջ 40):

Հայ միջնադարյան գանգատը իր որոշ կողմերով մոտենում է Հայտնի էլեգիային, բայց չի նույնանում նրան: Եթե էլեգիայի համար առավել բնութագրական գիծը նրա թախծոտ բնավորութիւնն է՝ ողբերգականի հակումով (Թեկուզ և առանց բողոքի առկայութիւն), ապա գանգատի համար հատկանշականը տրտունջի և դժգոհութիւն լիցքն է (Թեկուզ և ոչ ընդգծված թախծի շերտերով):

Ժանրը իր որոշ դրսևորումներով շարունակեց գոյատևել XIX դ. հայ դասական բանաստեղծութիւն մեջ, գլխավորապես զարգանալով Հասարակական-քաղաքական թեքումով: Ձիտրանալով խնդրի մեջ, Հիշենք միայն Ռ. Պատկանյանի «Գանգատ բաղդեն», «Գանգատ», «Անվերջ գանգատներ», «Մերուկ վանեցի», «Հայի գանգատը», «Բողոք առ Եվրոպա», Ավ. Իսահակյանի «Ախ մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ...» բանաստեղծութիւնները:

Տաղերգութիւն մեջ եզակի գործածված տեսակներ կարող են ներկայացնել Կոստանդին Երզնկացու «Եղբայր, ականջ դիր ու լըսէ...» սկզբնատողով քերթվածը (ԿԵ, 145-149), որ Հեղինակը որակել է՝ մեկնութիւն, Մարտիրոս Ղրիմեցու «Պուրղազ, դու հիմանց քանդիս...», «Արբանեակ չարին...» ոտանավորները (ՄՂ, էջ էջ 111-112, 116-125), որոնք անեծք են:

Գառմուքյուն են Համարվել Առաքել Բաղիչեցու «Տաղ Յովասափու» (ԱԲ, էջ 239), Գրիգորիս Աղթամարցու «Ոտանաւոր զվարս Մարինոսի ճգնաւորին», «Տաղ Աստուածատուր Խաթայեցուն» (ԳԱ, էջ էջ 107, 121) պատմողական բնույթի սյուժետավոր քերթվածները, որոնցից առաջինը ժանրային նկարագրով առնչվում է վիպական պոեմի, իսկ մյուսները՝ սրբախոսութեան երկու Հայտնի տեսակների՝ վարքի ու վկայաբանութեան հետ¹⁰⁰ լինելով դրանց չափածո դրսևորումները:

Ներկայացնելով տաղերգութեան տեսակները, հիմնականում կանգ առանք, այսպես կոչված, գրական անխառն կամ մաքուր ժանրերի վրա և որոշ նյութերի Հարկադրմամբ միայն անդրադարձանք ժանրային տարբեր Համաձուլվածքներ ունեցող ստեղծագործութեաններին: Տեսանք, որ Առաքել Բաղիչեցու երկու տաղերը (Գրիգոր Խլաթեցուն նվիրվածը և «Վասն արբեցողացը») օժտված են գովեստ-ողբի և պարսավ-խրատի Հատկութեաններով: Նույն կերպ էլ կան խրատ-աղաչանքի (ՀԵ, էջ 172-182), ողբ-մաղթանքի (ՀԵ, էջ 224-227: ԽԿ, էջ 139-144: ԱԲ, էջ 195-198), գանգատ-աղաչանքի (ԿԵ, էջ 158-162. ԳԴ, էջ էջ 168, 134-135) դրսևորումներ, մի երևույթ, որ երբեմն նկատվել է նաև միջնադարյան մշակութային գործիչների կողմից և արտահայտվել տաղերի խորագրային ծանուցումներում: Օրինակ՝ Առաքել Բաղիչեցու «Այբէն մինչև ի Քէն...» տաղը տարբեր ձևագրերում մերթ կոչվել է ողբ, մերթ էլ՝ մաղթանք (ԱԲ, էջ 195), Խաչատուր Կեչառեցու «Ես եմ կորուսեալ ոչխար...» բանաստեղծութունը մի քանի գրչադրերում կրում է «Ողբ և մաղթանք ի Խաչատուր Կեչառեցույ ասացեալ» (ԽԿ, էջ 204) վերնագիրը: Խոսելով հին ռուսական մատենագրութեան մեջ գոյութուն ունեցող Համանման երևույթների մասին՝ ակադեմիկոս Դմիտրի Լիխաչովը նկատել է. «Ստեղծագործութեանների խորագրերում մի քանի ժանրային որակումների միացումը ոչ միայն մատնանշում է գրչի տատանումները, չիմանալով թե ո՞ր որակումն ընտրի, այլև երբեմն Հանդիսանում է արդյունքն այն բանի, որ հին ռուսական ստեղծագործութուններն իրականում իրենց մեջ Համաստեղել են մի քանի ժանրեր»¹⁰¹:

Ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, սույն դիտարկումը կարելի է տարածել նաև Հայոց հին գրականութեան որոշ երկերի վրա:

Գ Լ ու խ Գ.

ՏԱՂԱԶԱՓԱԿԱՆ ԸՄԲՈՆՈՒՄՆԵՐԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐԹԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Միջնադարյան Հայ տաղերգութունը գերազանցապես քնարերգութուն է: Իսկ քնարական չափածո ստեղծագործութեան անբաժանելի Հատկանիշներն են Հուզական, զգացմունքային բովանդակութունն ու ռիթմիկ կառուցվածքը: Բանաստեղծութեան այս երկու կողմերը ստեղծագործական աչխատանքի ընթացքում երևան են գալիս միասնաբար, սերտ ներդաշնակութեան կամ, լավ է ասել, սերտ Համագոյակցութեան մեջ: Հայտնի է, որ խոսքի Հուզականութունը առավել ընդգծված է Հնչում ռիթմի միջոցով, մյուս կողմից ռիթմականութունը ինքնին ենթադրում է որոշ Հույզի ու զգացմունքայնութեան առկայութուն¹⁰²: Ահա թե ինչու, բոլոր ժամանակներում և բոլոր ժողովուրդների բանաստեղծներն իրենց Հուզաշատ խոսքն ու քնարական ապրումները գերազանցապես ջանացել են վերարտադրել չափածո կառուցման եղանակով:

Չափածո ստեղծագործութեան ռիթմի տեսակները, նրա կազմավորման տարրերը կամ գործոնները տարբեր են ու բազմազան¹⁰³: Նույն ստեղծագործութեան Համակարգում սրանք բոլորը Հանդես չեն գալիս միասնաբար և միաժամանակ: Այդ իսկ պատճառով յուրաքանչյուր բանաստեղծութեան ռիթմ ունի կազմակերպման կոնկրետ գործոնները: Ճշմարիտ արվեստագետը ոչ թե ռիթմ առաջ բերող այս կամ այն տարրերը գործածելու ինքնանպատակ ձգտումով է ընտրում իր ստեղծագործութեան ռիթմական կառուցվածքը, այլ ստեղծում է ընտրում իր ստեղծագործութեան ռիթմական կառուցվածքը, առավել ասելիք նյութը, իրեն պաշարած խոհերն ու տրամադրութունները առավել Համապատասխան, առավել Հստակ ու Հնչելի վերարտադրելու ներքին զգացողութեամբ՝ ընդհանուր մտահղացման թելադրանքին ենթարկվելով:

Եթե արվեստագետի որոշակի Հուզական մտքերը Հստակորեն ու անմնացորդ կերպով մարմնավորում են գտել սովյալ ռիթմական բնավորութեան մեջ, նշանակում է բանաստեղծութեան բովանդակութունն ու ռիթմական կառուցվածքը Համընկնում են միմյանց:

Իսկ եթե արվեստագետը փորձի նույն բանը վերարտադրել մի ուրիշ ռիթմական կառուցվածքով, անշուշտ, բանաստեղծութեան պատկերների Համակարգը, բառական կազմը իր ամբողջութեան մեջ, Հետևաբար նաև բովանդակութունը՝ անխուսափելիորեն պիտի ենթարկվեն որոշակի փոփոխու-

թյունների: Այս դեպքում արդեն, մենք գործ կուենանք մի նոր բանաստեղծության, կամ լավագույն դեպքում՝ նախկին բանաստեղծության մի նոր տարբերակի հետ, որն առաջինից կզանազանվի ոչ միայն տաղաչափական հորինվածքով, այլև բովանդակության ինչ-ինչ կողմերով:

Միջնադարի Հայ քնարերգության տաղաչափական հատկանիշներն ուսումնասիրողի առջև ծառանում են գրապատմական առումով որոշակի հետաքրքրություններ կայացնող մի շարք խնդիրներ. տաղաչափագիտական ինչպիսի՞նչ հայացքներ են ունեցել միջնադարի Հայ մտածողները, որո՞նք են միջնադարում գործածված չափերի տեսակներն ու ենթատեսակները, բանաստեղծական տան կառուցման, Հանգավորման սկզբունքները, ի՞նչ զարգացում են ապրել դրանք ժամանակի ընթացքում և ո՞ր հեղինակների կողմից, ինչպիսի՞նչ է միջնադարի Հայ տաղերգության ռիթմականության զգացողությունն ու մակարդակը, տվյալ մակարդակն իհայտ բերելու համար ի՞նչ Հնարանքներ ու եղանակներ են գործածել մեր տաղասացները և այլն:

* * *

Տաղաչափության Հարցերը, ի տարբերություն գրականագիտական այլ կարգերի, շատ ավելի Հաճախ են արժանացել միջնադարի Հայ մտածողների տեսական վերլուծությանն ու քննությանը: Հայ մտենագրության մեջ, մասնավորապես Դիոնիսիոս Թրակացու քերականության Հայ մեկնիչների գործերում հիշատակման արժանի մտքեր կան բանաստեղծական չափ ու կշռի, ոտքերի ու սրանց տեսակների, Հանգի և այլ խնդիրների վերաբերյալ:

Ամենից առաջ Հայ հին մտածողները, երբ խոսում են տաղի կամ քերթվածի մասին, զանազանում են դրանք արձակից, նշելով բանաստեղծական խոսքի էական հատկանիշը՝ չափով գրված լինելու իրողությունը. «զտաղն՝ չափով գրեալն», - բացատրված է Դիոնիսիոս Թրակացու քերականության Հայերեն թարգմանությանը կցված բառարանում¹⁰⁰: Չափի միավորները, ըստ Հների, վանկն ու ոտքն են: Վանկերով չափվում է խոսքի շարամանությունը, կապակցությունը: Վանկերի որոշակի խմբերը կոչվում են ոտքեր: Այս միտքը լավ է ձևակերպված Հովհաննես Պլուզ Երզնկացու «Վերլուծութիւն քերականին» աշխատության մեջ. «Արդ տաղն չափ ասի, և չափեն վանգն, որով շարամանութիւն բանին չափի, զոր այլումն տեղւոջ ոտք ասի»¹⁰¹:

Բանաստեղծական ոտքի տեսակների մասին ուսմունքը, որ արծարծված ենք գտնում մի շարք քերականական աշխատություններում, Հայերը յուրացրել են Դիոնիսիոս Թրակացու քերականությունից: Դիոնիսիոսի Հայ թարգմանիչը, Հունարենի հետևությունները Հայերենին արհեստականորեն վերադրելով երկար ու կարճ ձայնավորների, երկար ու կարճ վանկերի քանակական տարբերության տեսությունը¹⁰², ընդունել է նաև Հունական չափական կամ ամանակավոր տաղաչափության սկզբունքները: Թե՛ թարգմանիչը, և թե՛

այն մեկնիչները, որոնք անդրադարձել են «Թաղադս ոտից» բաժնի վերլուծությունը, Հայերենում ևս առանձնացնում են ոտքերի տասներկու տեսակներ: Այդ տեսակները դասակարգվում են միաժամանակ և՛ ըստ քերականական, և՛ ըստ տաղաչափական հատկանիշների:

Առաջին դասակարգմամբ ոտքերը բաժանվում են երկու խմբի. չորսը՝ երկվանկ և ութը՝ եռավանկ: Այնուհետև այս բաժանման հիմքի վրա տրվում է դրանց տաղաչափական դասակարգումը, ուր նկատի է առնված երկար ու կարճ վանկերի քանակական առանձնահատկությունը և ոտք կազմող երկար ու կարճ վանկերի որոշակի դասավորությունը: Այսպիսով, նշված քերականական հատկանիշը (վանկերի թիվը) այստեղ ձեռք է բերում տաղաչափական հատկանիշի նշանակությունը:

Տաղաչափական ոտքի տեսակը որոշող միավորը ամանակն է, որն արտահայտում է կարճ վանկի արտասանական տևողությունը (Ս տիպի): Յուրաքանչյուր երկար վանկ (— տիպի) երկամանակ է և Հավասար է երկու կարճ վանկի:

Երկվանկ ոտքերն են՝

- ա) Համբոյր - կազմված է երկու երկար վանկերից (— —), ուստի քառամանակ է, օրինակ՝ Մաշ - դոց,
- բ) Մեծասար - մեկ երկար և մեկ կարճ վանկ (— Ս), եռամանակ, օրինակ՝ Դաւ - իթ,
- գ) Մեծավերջ - մեկ կարճ և մեկ երկար վանկ (Ս —), եռամանակ, օրինակ՝ Կո - րիւն,
- դ) Անդայտ - երկու կարճ վանկ (Ս Ս), երկամանակ, օրինակ՝ Ե - նոք:

Եռավանկ ոտքերն են՝

- ա) Ստեղն - բաղկացած է մեկ երկար և երկու կարճ վանկերից (— Ս Ս), քառամանակ, օրինակ՝ Աբ - րա - ամ,
- բ) Վերջատունջ - երկու կարճ և մեկ երկար վանկեր՝ (Ս Ս —), քառամանակ, օրինակ՝ Սո - ղո - մովն,
- գ) Քողազորք - երկար, կարճ և երկար վանկերի միացություն՝ (— Ս —), հինգամանակ, օրինակ՝ Ամ - բա - կում,
- դ) Քողաղաւտ - կարճ, երկար և կարճ վանկեր՝ (Ս — Ս), քառամանակ, օրինակ՝ Փի - լիւ - պոս,
- ե) Հասեղ - երկու երկար և մեկ կարճ վանկեր՝ (— — Ս), հինգամանակ, օրինակ՝ Հով-սէ- պոս,
- զ) Աւարտեղ - մեկ կարճ և երկու երկար վանկեր՝ (Ս — —), հինգամանակ, օրինակ՝ Ստե - փան - նոս,
- է) Ներդեւ - երեք կարճ վանկեր՝ (Ս Ս Ս) եռամանակ, օրինակ՝ Ի - սս - ակ,

ը) Ստեք - երեք երկար վանկեր (— — —), վեցամանակ, օրինակ՝ Յով - Հան - նէս¹⁰⁷:

Հուճական ամանակավոր տաղաչափադիտությունից եկող այս հատկանիշները անհարիր են եղել Հայոց լեզվի արտասանությանը, հետևաբար նաև խորթ՝ նրա ոգուն, ուստի և չեն ներկայացրել որևէ գործնական արժեք, որովհետև Հայոց լեզուն չի ունեցել երկար ու կարճ ձայնավորներ:

Որ երկար ու կարճ վանկերի հուճական տեսությունը անհամապատասխան է եղել Հայերենին, առանձին օրինակների առիթով նկատել են անգամ Հին քերականներից մի քանիսը, թեև նրանք ևս Դիոնիսիոսի Հայ թարգմանչի հետևողությամբ այդ տեսությունը ներկայացնում են իբրև Հայերենին յուրահատուկ օրինաչափություն: Օրինակ՝ դրությամբ երկար վանկի դրսևորումներից մեկը վերլուծելիս Անանուն մեկնիչը գրում է, որ երկար է վանկը «յորժամ ի կրկին ձայնակիցն վերաբերիցի, որպիսի հեղիկ, վասնզի զայն կրկնակ գուրով գերկուց բաղաձայնից ոյժ ունի: Եւ է զայն կրկնակ ոչ ըստ Հայուձո, այլ ըստ յունին, ի սէ է. ի դայ է բաղկացեալ»¹⁰⁸:

Բայց եթե սխալ է Հայերենում զ Հնչյունի կրկնակ լինելու տեսությունը, ուստի սխալ է նաև հեղիկ բառի առաջին վանկը երկար ներկայացնելու Անանուն քերականի միտումը:

Այսուհանդերձ՝ չի կարելի ասել, թե հուճական ամանակավոր տաղաչափությամբ բանաստեղծություն գրելու մարզանքներ բուրոյովին չեն եղել մեզանում: Անանուն մեկնիչի վկայությամբ Տիգրան Երվանդյանի մասին Դավիթ Քերթոզին վերագրվող ստեղծագործությունը, որից մի հատված է բերում քերականը իբրև քաջուրակ տաղի նմուշ, գրված է ամանակային տաղաչափության սկզբունքներով: Ահա այդ հատվածը.

Եւ արգ՝ ներգործող ի միտս երևիւր առ խորհուրդս փողօրին
Մեծողոյ Տիգրանայ գեղանին Տիգրանուհի իւր
Ներածեալ կողարտղ նաև ողջամիտ աշխարհածուհի¹⁰⁹:

Այս հատվածը իբրև քաջուրակ տաղի նմուշ իր «Յաղագս քերականութեան» աշխատության մեջ, առանց էական լրացում անելով Անանունին, վկայակոչում է նաև Առաքել Սյունեցին¹⁰⁰:

Բայց անհրաժեշտ է նաև նկատել, որ յուրացնելով բանաստեղծական ոտքերի մասին հուճական տաղաչափական ուսմունքը, Հայ մտածողները որոշ խնդիրներում այնուամենայնիվ ցուցաբերել են ինքնուրույն մտեցում:

Ամենակարևորն այն է, որ ոտքի տեսակների հուճարեն անվանումներն զիմաց կերտվել են դրանց Հայերեն Համարժեքները: Ապացուցված է, որ ի տարբերություն քերականական տերմինների, որոնք մեծ մասամբ հունարենի պատճենումներն են, տաղաչափական տերմինների կազմության հա-

մար Հայ թարգմանիչը երբեմն՝ նկատի է ունեցել հուճական տերմինի իմաստը, իսկ ընդհանրապես ավելի ուշադրություն է դարձրել ոտքի կազմության վրա, որի համաձայն կերտել կամ պատճենել է Հայերեն Հասկացությունը¹⁰¹: Երկար ու կարճ վանկերի փոխարեն նկատի ունենալով շեշտված ու անշեշտ վանկերը, Հայկական տաղաչափական դիտությունը շարունակեց կիրառել այդ անվանումների մի մասը բուրոյովին նոր նշանակությամբ: Այսօր էլ Հայ տաղաչափական գրականության մեջ երբեմն օգտագործվող մեծավերջ (յամբ), մեծասար (քորեյ), վերջատանջ (անապետ), քողաղոտ (ամֆիբրաքոս), ստեղն (դակտիլ) անվանումները գալիս են Դիոնիսիոս Թրակացու քերականության թարգմանության «Յաղագս ոտից» հատվածից:

Այնուհետև, վերլուծելով Թրակացու քերականությունը, հետագա շրջանի Հայ մեկնիչները աշխատել են տաղաչափական որոշ Հարցեր բացատրել ինքնուրույնաբար: Օրինակ, Հակառակ Հույն քերականի՝ նրա Հայ մեկնիչները փորձում են պատասխան տալ նաև այն Հարցին, թե ինչու են բանաստեղծական չափի միավորը կոչում ոտք. «Ոտք ասին, վասնզի որպէս բնութիւն կենդանեաց ի վերայ ոտից Հաստատագոյն, այսպէս և քերպութիւն ամբողջ և Հաստատուն կատարի այսոքիւք ոտիւք, որ չափք անուանին...», - բացատրում է Դավիթ Քերականը¹⁰²: Գրեթե նույն կերպ է մեկնաբանում խնդիրը նաև Մովսէս Քերթոզը¹⁰³:

XIII դարի նշանավոր մտածող վարդան վարդապետ Արևելցին, փոքրինչ ավելի ընդարձակելով բանաստեղծական ոտքի հետ առնչվող Հարցերի շրջանակը, բայց, առավելապես հենվելով երևույթի արտաքին կողմի վրա, իր նախորդների նման Հարցերին տալիս ավանդական մակերեսային մեկնաբանություն: Նա մասնավորապես անդրադառնում է այն խնդիրներին, թե ինչու է «Յաղագս ոտից» հատվածը դրվում քերականության վերջում, ինչու անհրաժեշտաբար չափի միավորը պետք է ոտք կոչվի, ինչու են այդ ոտքերը անվանում պարզ. «Ի վերջոյ դնէ զՀանգամանս ոտից, զի ոտք վերջին մասն է ամենայն կենդանոյ: Եւ Հարկաւոր է ոտք այսմ արուեստի, զի որպէս առանց ոտից ոչ կարէ ի Հաստատութեան կեալ կենդանին յայլոց մասանցն. զի թէ այլ մասունս պակաս ունիցի՝ կարէ Հայթայթիլ զկեանս իւր, բայց առանց ոտից, յոյժ տառապի, այսպէս և քերթութեան արուեստ ի սա Հաստատեալ ունի զկատարելութիւնն. և երկոտասանն թիւ բովանդակէ զժանրութիւնն մարմնոյ արուեստիս: Եւ պարզք վասն այնր ասին, զի թէ խառնես և շարադրես և թանձրացնես՝ չլինի առատ և պարզ և առողջ ոտք, այլ թանձրացեալ անբանի ոտք լինի կամ ցաւածի»¹⁰⁴:

Եսայի Նչեցին այս Հարցերին նույն կերպ պատասխանելուց զատ, ըստ երևույթին, առաջ է քաշում նաև բանաստեղծական ոտքերի բազմազան տեսակների անհրաժեշտության Հարցը, կապելով դա չափածո խոսքի ընթացքի հետ, որը իր հերթին պայմանավորված է լինում նյութի առանձնահատկությամբ, բնույթով և ընդհանուր տրամադրությամբ: «Զի թէպէս և զոտն

անուհես սովորեցին այժմ ի վերայ տաղաչափական բանիցն կոչել,- գրում է նա,- բայց սա աստ այլ իմն աւրինակաւ, որպէս նախ ասացաւ, զի որպէս ընթացք կենդանեաց ոտին փոփոխմամբ լինի և Հաստատուն կայ, որով և վճարէ զուղեորութիւնն չափաւոր գնացիւք ոտնադուրսեամբն: Եւ ի զնացսն՝ է՛, զի բացարձակ քայլն, և է՛, զի մանրաքայլս. և դարձեալ է՛, զի արշաւելով, և երբեմն՝ Հանդարտ գնացիւք զընթացսն ավարտեն»¹⁹⁶:

Հովհաննես Պլուզ Երզնկացու, Առաքել Սյունեցու, Դավիթ Զեյթունեցու քերականական աշխատանքներում քննվող Հարցի կապակցութեամբ լրացուցիչ ուշադրով մտքեր չեն Հանդիպում:

Որքան էլ ինքնուրույն, բայց բանաստեղծական ոտքերի վերաբերյալ այս վերլուծութիւնները բոլոր դեպքերում մակերեսային են: Եվ սրա գլխավոր պատճառն այն է, որ Հայ քերականները նշված խնդիրներն առաջ են քաշել ոչ թե ազգային բանաստեղծութեան ինչ-ինչ Հատկանիշները բացահայտելու կամ բնութագրելու մտադրութեամբ, այլ Հունարենից թարգմանված քերականութեան տեսութեան Հետ առնչվող Հարցերին պատասխան տալու գուտ մանկավարժական նպատակներից դրդված:

Խնդիրը զգալիորեն այլ կերպարանք ունի XVII դարի նշանավոր մտածող Սիմեոն Զուղայեցու քերականական աշխատութեան մեջ¹⁹⁶, աշխատութիւն՝ գրված 1637 թվականին: Պետք է նշել, որ բանաստեղծական պարզ ոտքերի բնութագրման ուղղութեամբ Սիմեոն Զուղայեցին մնում է Դիոնիսիոս Թրակացու և նրա Հայ մեկնիչների ուսմունքի սահմաններում՝ չհաշված այն Հանգամանքին, որ մի քանի դեպքերում առանձին ոտքերի Համար նա մատնանշում է միանգամայն ինքնուրույն օրինակներ:

Բայց Հայ տաղաչափագիտութեան ասպարեզում նրա կատարած նշանակալից ներգրուծը ամենից առաջ պայմանավորված է պարզ ոտքերի ուսմունքը բարդ ոտքերի տեսութեամբ Հարստացնելու փաստով, որ նորութիւն էր մեզանում: Զուղայեցու Հայացքով՝ եթե պարզ ոտքը կազմվում է երկու կամ երեք վանկերից, ապա բարդ ոտքը «բաղկանայ յերկուց կամ յերեք պարզ ոտից»¹⁹⁷: Զուղայեցին բարդ ոտքին տալիս է նաև տող անունը: «Յաղագս բարդ ոտից, որք են տողք»,- այսպես է նա ձևակերպել այն Հատվածի խորագիրը, որ նվիրված է բարդ ոտքերի տեսակներին¹⁹⁸:

Բարդ ոտքերը կամ տողերը տեսակավորելու Համար Հեղինակն օգտվում է ամանակային տաղաչափութեան մեջ ընդունված պարզ ոտքերի անուններից՝ Համբոյր, մեծավերջ, անգայտ, ստեղն, վերջատանջ և այլն, բայց այս անգամ դրանց մեջ դնում է բոլորովին նոր բովանդակութիւն, գործածութիւնից դուրս թողնելով ամանակ Հասկացութիւնը և կիրառելով երկոտնեայ տող, եռոտնեայ տող, երկար ոտք, աղօտ ոտք (իմա՝ կարճ ոտք - վ. ն.) ըմբռնումները:

Երկոտնայ տող ասելով՝ Զուղայեցին Հասկանում է այն բարդ ոտքը, որը կազմված է երկու պարզ ոտքերից: Եռոտնայ տողը, Հասկանալի է, երեք

պարզ ոտքերից բաղկացած բարդ ոտքն է: Երկար ոտքը, ինչպես պարզվում է Հեղինակի բերած օրինակներից, եռավանկն է, աղոտը (կարճը)՝ երկվանկ ոտքն է:

Ըստ Զուղայեցու՝ բարդ ոտքերը կամ տողերը տասներկուսն են: Սրանցից չորսը երկոտանի են, ութը՝ եռոտանի:

Երկոտանի տողերն են՝ ա) Համբոյր - բաղկացած է երկու երկար պարզ ոտքերից և ներկայացնում է «վեցավանգ» չափ (իմա՝ 3+3 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Հոփսիմէ՛, մեծ խորհուրդ», բ) Մեծասար - բաղկացած է մեկ երկար, մեկ կարճ ոտքերից, «Հնգավանգ» է (իմա՝ 3+2 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Իւղաբերքն եկին», գ) Մեծավերջ - բաղկացած է մեկ կարճ և մեկ երկար ոտքերից, ունի «Հնգավանգ» չափ (իմա՝ 2+3 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Այսօր երեւի», դ) Անգայտ - կազմված է երկու կարճ ոտքերից և «քառավանգ» է (իմա՝ 4 կամ 2+2 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Պոստովանիմ»:

Եռոտանի տողերն են՝ ա) Ստեղն - բաղկացած է մեկ երկար և երկու կարճ ոտքերից, ուստի ներկայացնում է «եօթնավանգ» չափ (իմա՝ 3+2+2 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Անեղանելիդ Աստուած», բ) Վերջատանջ - կազմված է երկու կարճ և մեկ երկար ոտքերից, ունի «եօթնավանգ» չափ (իմա՝ 2+2+3 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Նրստեալ կանայքն ողբային», գ) Բողաբորբ - կազմված է երկար, կարճ, երկար ոտքերից, «ութնավանգ» է (իմա՝ 3+2+3 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Ողբալով լային պարառեալ», դ) Բողաղոտ - բաղկացած է կարճ, երկար, կարճ ոտքերից, «եօթնավանգ» է (իմա՝ 2+3+2 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Ի յիս արեւու արեւ», ե) Հաւեղ - կազմված է երկու երկար և մեկ կարճ ոտքերից, ունի «ութնավանգ» չափ (իմա՝ 3+3+2 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Ծագեցաւ մեզ յարեւմտից», զ) Աւարտեղ - բաղկացած է մեկ կարճ և երկու երկար ոտքերից, «ութնավանգ» է (իմա՝ 2+3+3 կազմութիւնը), օրինակ՝ «ԱՀա նա Հարսն իմ ցանկալի», է) Ներգեւ - բաղկացած է երեք կարճ ոտքերից և ներկայացնում է «վեցավանգ» չափ (իմա՝ 2+2+2 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Աստուածագիծ տախտակ», ը) Սոնք - բաղկացած է երեք երկար ոտքերից, «իննավանգ» է (իմա՝ 3+3+3 կազմութիւնը), օրինակ՝ «Սուրբ ոսկի քահանայդ նազելի»¹⁹⁹:

Ի Հարկե, այստեղ վկայակոչված տեսակները, որոնք ամբողջութեան մեջ իրենց վրա դեռևս կրում են նախորդ դարերի տաղաչափագիտական պարզունակ ըմբռնումների Հետքերը, նկատելիորեն գերազանցում են ազգային ոտանավորի մեջ կիրառութիւնը գտած բարդ ոտքերի կամ անդամների տեսականին²⁰⁰՝ ընդգրկելով մի շարք կոնկրետ չափատեսակներ ևս: Բայց այդուհանդերձ փաստ է, որ բարդ ոտքերի բնութագրման սույն փորձով Սիմեոն Զուղայեցին դառնում է ազգային տաղաչափութեանը այնքան բնորոշ մի կայուն Հատկանիշի՝ բարդ ոտքերի ուսմունքի, առաջին Հայտնաբերողն ու մշակողը մեզանում:

Սիմեոն Զուղայեցին Համառոտ շարադրանքով անդրադառնում է նաև

բարդ ոտքերից կազմված ռիթմական Հիմնական միավորին, որը կոչում է տաղ, անշուշտ, այս բառի տակ Հասկանալով բանաստեղծական չափ իմաստը. «Տաղն բաղկանայ ի չափեալ տողից»²⁰¹: «Չափեալ տողը», որ պարզ ոտքերի միությունն է կամ բարդոտնյա անդամը, Հեղինակի Հայացքով լինում է Հանգետ (նման, Հավասար, նույնչափ)²⁰² և անհանգետ (տարբեր, անհավասար, այլատեսակ): «Հանգէտ է, որոյ տողքն միաչափք են, ... իսկ անհանգէտ է, որոյ տողքն են անհանգէտք».- ասում է Հեղինակը²⁰³: Այսինքն՝ Հանգետ են կոչվում այն չափերը, որոնք կազմվում են միանման կամ միևնույն տեսակի բարդ ոտքերից, իսկ անհանգետ են այն չափերը, որոնք կազմվում են տարբեր, անհավասար բաղկացութայն բարդ ոտքերից:

Թե՛ Հանգետ և թե՛ անհանգետ չափերը Ջուղայեցու բացատրությամբ կարող են լինել երկանդամ, եռանդամ կամ քառանդամ: Երկանդամ Հանգետ չափի Համար նա բերում է «Այսօր երեւի անտեսն ի բարձանց» օրինակը՝ նշելով, «Հանգէտ է, զի իւրաքանչիւր տողքս են յերկուց ոտից և Հինգ վանգից»²⁰⁴: Ասել է՝ երկանդամի յուրաքանչյուր բարդ ոտքը բաղկացած է երկու պարզ ոտքերից և Հինգ վանկից, ուստի երկանդամը արդի բնութագրմամբ ներկայացնում է $(2+3) + (2+3) = (5+5)$ սխեման: Իսկ երկանդամ անհանգետ չափի Համար Ջուղայեցին նշում է «Արթունք զուարթունք, բանին բանաւոր ծիծուկնք» օրինակը, բացատրելով. «... անհանգէտ է, ... զի առաջինն է յերկուց ոտից և Հինգ վանգից, իսկ վերջինն է յերից ոտից և յեօթնավանգից»²⁰⁵: Ասել է, թե առաջին անդամը կազմված է երկու պարզ ոտքերից՝ ընդհանուր հնգավանկ չափով, իսկ երկրորդը՝ երեք պարզ ոտքերից՝ յոթվանկանի չափով: Հասկանալի է, որ սույն մեկնաբանությունը ժամանակակից բանաձևումով ներկայացնում է $(2+3)+(2+3+2)$ կազմությունը: Երազբանքի մեջ բերվում են նաև եռանդամ և քառանդամ Հանգետ ու անհանգետ չափերի նմուշներ:

Ուշագրավ է այն փաստը, որ բարդ ոտքերը, ինչպես նաև բարդ ոտքերից կազմված չափերը բնութագրելիս, Սիմեոն Ջուղայեցին իր տեսակետները փորձում է Հաստատել Հայ միջնադարյան քնարերգութայն դասականներ Կոմիտաս Աղցեցու, Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Ենորհալու, Հովհաննես Գլուզ Երզնկացու և ուրիշ բանաստեղծների ստեղծագործություններից քաղված օրինակներով:

* * *

Առանձին Հետաքրքրություն են ներկայացնում բանաստեղծական կշիռ Հասկացութայն մասին Հների թողած ակնարկները: Այս խնդրի շուրջը առաջինը խոսում է Գրիգոր Մազիստրոսը «Մեկնութիւն քերականին» աշխատանքի «Յաղագս Հազնեգութեան» Հատվածում. «Իսկ Հագնեղութիւն, ըստ որում ասէ ի Հազնելոյ կարկատուն բանս. կարկատուն բանիւք յարամանին շարամանեալ ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան, քանզի բազում բանից պետք են կարկատել և աւարտել զսա, զոր այժմ ի Հայունս

առաւել քան ի յունականին գտանեմք: Քանզի չափ եւ կշիռ բանի արուեստաւորեալ ներգործեն զայսոսիկ յոյժ չքնաղ և դժուարագիւտ և հրաշալի առասութիւնս: Քանզի աւարտեն միով գծիւ բազում բանս, եթե գովասանութիւն և եթե պարսաւ, երբեմն երիս գիրս յաւարտին ունելով զմիմեանս բախելով և երբեմն երկուս. և այսպէս ոտանաւորս ստեղծանին վեցոտանիս և քառոտանիս:

Եւ թե ուստի այսմ արհեստիս եղեալ տեղեակք. յիսմայելականացն գտեալ զսա՝ բազում ջանիւ կրթեցաք նախ գրոյն և լեզուին և սպա արհեստին: Քանզի թեպէտ և յոյնք զոտանաւորսն ստեղծանեն գիտելով զչափն, այլ ոչ զկշիւն: Իսկ նոքա Հմուտ գոլով արուեստին, ամենայն գրեթէ բոլորն Արաբիա սովաւ վարին: Եւ թե ոչ մանկունք նոցա ստեղծանին նորագոյնս ինչ և կատարեալս պատկանաւոր շարամանութեամբ զչափ և զկշիռ, ոչ նոցա Հրամայեն տալ ամուսին»²⁰⁶:

Մագիստրոսի այս դատողությունները նույնությամբ գտնում ենք Հովհաննես Երզնկացու քերականութայն վերլուծութայն մեջ²⁰⁷, իսկ միայն առաջին Հատվածը՝ Եսայի Նչեցու աշխատանքում²⁰⁸:

Մագիստրոսից բերված Հատվածում կշիռ Հասկացութայն վերաբերյալ մեզ Հետաքրքրող ամենաէական մտքերը Հետևյալն են.

- ա) Մագիստրոսը կշիռ մասին գիտելիքները ձեռք է բերել իսմայելականներից (իմա՝ արաբներից),
- բ) Հույները ոտանավոր են ստեղծում չափով, անծանոթ է նրանց կշիռը,
- գ) չափ ու կշիռով Հորինված բանաստեղծությունները շատ են տարածված արաբների մեջ:

Բանասիրներից առաջինը Արսեն Բագրատունին (Անթիմոսյան) է անդրադարձել կշիռ Հասկացութայն բացատրությանը: Մեջ բերելով Մագիստրոսից վկայակոչված Հատվածը, նա գրում է. «Այսու յայտնապէս կարծիս տայ զյանգսն իմանալ, որ արդարև, տառից բախմամբ ոչ է ի չափականն: Իսկ թէ զանդամոց Հաւասար բաժանումն կամիցի ոք իմանալ, և զնույնա՝ իսկ թէ զանդամոց Հաւասար բաժանումն կամիցի ոք իմանալ, և զնույնա՝ վանկութիւն ամենայն տողից, և զչառնելն Հատուած վանկից բառի, ոչ լուծանէ զխնդիրն»²⁰⁹: Եվ մանրամասնորեն վերլուծելով ու Հերքելով վերջին ծանէ զխնդիրն»²¹⁰: Մագիստրոսի առաւել յանկուցանեն բառք նորին ինքեան Մագիստրոսի»²¹⁰: Մագիստրոսի գործածած կշիռ Հասկացությունը Հանգի իմաստով են Հասկանում նաև Արսեն Սուբրյանն ու Ասատուր Մնացականյանը²¹¹:

Նոր Հայկազյան բառարանում իբրև տաղաչափական անվանում՝ կշիռը բացատրված է. «...Չափ ոտից ի քերթուածս», Առձեռն բառարանում «ոտանաւորի ոտքերուն չափը», Ստեփանոս Մալխասյանցի բառարանում «տաղաչափական չափ»²¹²:

Այսպիսով, կշիռը բանասիրութայն մեջ նույնացվել է մերթ Հանգ.

մերթ չափ հասկացությունների հետ: Եղած բացատրությունների ակնհայտ հակասությունը առիթ է դառնում վերանայելու խնդիրը, հաշվի առնելով մեր կարծիքով, երկու էական հանգամանք.

ա) Մազիստրոսից մեզ հասած գործերում որոշակիորեն զանազանվում են չափ, կշիռ և հանգ հասկացությունները, որպես տաղաչափական առանձին կարգեր: Այսպես, արդեն վերը Մազիստրոսից կատարած մեջբերումից պարզ երևում է, որ ըստ հեղինակի չափը և կշիռը միանգամայն այլ երևույթներ են, առաջինը նա բնորոշ է համարում և՛ հունական, և՛ արաբական ոտանավորին, իսկ երկրորդը՝ միայն արաբականին:

Իր գործերում Մազիստրոսը հաճախ է օգտագործում հանգավորել բայաձևը, իսկ հանգի համար գործածում է «ի մի տառ և ի գիծ», «միայոզ աւարտեալ գիծ» արտահայտությունները²¹³:

Նշանավոր «Հազարտողանի» առաջաբանից երևում է, որ Մազիստրոսը գիտե նաև հանգի արաբական անվանումը: «...Տաղասացութիւնք Արաբացւոցն սովորաբար վարժարանութեամբ մրցեալք միայոզ աւարտեալ գծի, զոր դուք կափայ անուանէք»,-ասում է նա իր արաբ ընդդիմախոսին²¹⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, Մազիստրոսի գործերում տարբեր իմաստ ու նշանակություն ունեն չափ, կշիռ, հանգավորել բառերը:

բ) Մազիստրոսը, առաջինը մեզանում գործածություն մեջ դնելով կշիռ տաղաչափական հասկացությունը և կշռի երևույթը տեսնելով նաև Հայկական Հազներգության ու մասնավորապես գուսանական երգ ու մրմունջների մեջ, Հայտնում է, որ ինքը երևույթի գիտանքը յուրացրել է արաբներից, որոնք լավ էին տիրապետում չափ ու կշռով ոտանավոր ստեղծելու արվեստին: Հայ մատենագրությանը քաջածանոթ Մազիստրոսը, եթե կշռի տեսությունը սովորել է արաբներից, սա ենթադրում է, որ մինչ այդ տաղաչափական այդ երևույթը դեռևս գիտականորեն ճանաչված չի եղել հայերի կողմից, հետևաբար այն չի ունեցել նաև իր անվանումը հայերենում: Եթե ճիշտ է մեր այս դատողությունը, ուրեմն կարելի է ենթադրել, որ արաբներից յուրացնելով կշռի տաղաչափական տեսությունը, Մազիստրոսը երևույթի անվանումը ևս պետք է պատճենած լինի արաբական նույնիմաստ տերմինից:

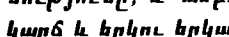

Ուրեմն փորձենք տեսնել, թե ո՞րն է Հայերեն կշիռ հասկացության համարժեքը արաբերենում և այդ համարժեքը, բացի իր ընդհանրական նշանակությունից, արաբերենում արտահայտում է արդյոք տաղաչափագիտական որոշակի իմաստ:

Հայերեն «կշիռ» բառին արաբերենում համապատասխանում է وزن (վուզան) ձևը: Այս գոյականը, բացի քաշ, կշիռ, արժեք, չափ նշանակությունից, ունի նաև բանաստեղծական չափ իմաստը²¹⁵: Նույն բառը բայական իմաստով ունի հավասարակշռել, վանկաշեշտել, չափողել (скандировать)

նշանակությունը²¹⁶:

Մեր ձեռքի տակ եղած բառարանը Հավակնություն չունի արտացոլելու արաբերենի ողջ բառային կազմը իր իմաստային նրբություններով: Մեզ հետաքրքրող բառի բայական ձևերը ենթադրել են տալիս, որ այն արաբերենում պետք է ունենա նաև վանկաշեշտում, չափողում (скандирование), տակտ, ռիթմ գոյականական իմաստները: Այս ենթադրությունը հաստատելու է գալիս ակադեմիկոս Ի. Կրաչկովսկու մի վկայությունը: Ըստ անվանի արևելագետի, միջնադարի արաբ տեսարան Ջաֆար Իբն-Ղուզամին իր «Ճարտասանություն» աշխատության մեջ նշում է իսկական բանաստեղծին բնորոշ ութ անհրաժեշտ հատկանիշ-պահանջներ: Ի. Կրաչկովսկին տողատակում բերում է նաև այդ հատկանիշների բնագիր ձևերը, որտեղ ռիթմի համաչափություն պահանջին համապատասխանում է اعتدال الوزن արտահայտությունը²¹⁷, որի կազմության մեջ մեզ հետաքրքրող բառը (վուզան) գործածված է ռիթմ նշանակությամբ: Վերջապես, արաբներից այս բառը փոխառել են պարսիկները և օգտագործում են նաև տաղաչափագիտության մեջ՝ բանաստեղծական չափ, տակտ, ռիթմ իմաստներով²¹⁸: Ինքնին հասկանալի է, որ արաբերենում բառը նախապես պետք է արտահայտած լիներ այդ իմաստները, որպեսզի փոխառնող լեզուն ևս գործածեր հիշյալ նշանակություններով:

Բերված փաստերը ցույց են տալիս, որ վուզան (կշիռ) տաղաչափական տերմինը արաբերենում արտահայտում է մի կողմից՝ բանաստեղծական չափ, մյուս կողմից՝ վանկաշեշտում, չափողում, տակտ, ռիթմ նշանակությունները, բայց ոչ երբեք՝ հանգ:

Չմոռանանք ասել, որ արաբերենում բացի նշված բառից բանաստեղծական չափ հասկացության համար օգտագործում են նաև بحر عروضي (բա՛հր արուզի) արտահայտությունը, մի հասկացություն, որն իր մեջ ընդգրկում է արաբական ամանակային տաղաչափական համակարգի (արուզի) մի շարք կոնկրետ ձևեր. մոթաղարեք, մոթաքարեք, բամաղ, հեղաջ, բաջաղ, վաֆիլ, քամիլ, թավիլ, խաֆիֆ, սարի, մոնասարի և այլն: Այս ձևերից յուրաքանչյուրը նախանշում է և՛ բանաստեղծական որոշակի ոտքերի հաջորդականությունը, և՛ ամբողջ տողաչափը: Օրինակ՝ մոթաքարեքը կազմված է մեկ կարճ և երկու երկար վանկանի չորս ոտքերից (— — — — —)՝  ²¹⁹, հեղաջը՝ մեկ կարճ և երեք երկար վանկանի չորս ոտքերից (— — — — —)՝  և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ տվյալ չափատեսակները կազմված են միանման ոտքերից: Կան նաև խառն ոտքերից կազմված չափեր: Օրինակ՝ թավիլը, մալիդը, բամիթը, խաֆիֆը և այլն²²⁰:

Տեսարաններն արաբական ոտանավորի կոնկրետ չափերը սովորաբար բնութագրում են՝ նշելով տողում եղած երկար ու կարճ վանկերը: Սակայն և՛ արաբական, և՛ պարսկական ոտանավորը կանոնավոր է դառնում միայն յու-

րաքանչյուր ոտքի վրա ընկնող գլխավոր ռիթմական շեշտով, որը կարող է կրել լուկ երկար վանկերից մեկը: Բացի գլխավոր շեշտից՝ ոտքի մյուս երկար վանկերը ևս կարող են երկրորդական (պրոզայիկ) շեշտ կրել: Բայց ռիթմական շեշտերը, որոնք անկախ են մնում երկրորդական շեշտերից և կարող են սրանց հետ համընկնել կամ չհամընկնել, տարբերվում են իրենց որակով: «Ի սրանց հետ համընկնել կամ չհամընկնել, տարբերվում են իրենց որակով: «Ի սրանց հետ համընկնել կամ չհամընկնել, տարբերվում են իրենց որակով, քանի որ պրոզայիկ շեշտերը ռիթմիկ շեշտերից հնչում են մի քիչ ափելի բարձր (բարակ): Ռիթմական շեշտերը լսվում են կարգացողի կողմից առանց որևէ ճիգ դնելու, եթե նա ճիշտ է վերարտադրում երկար ու կարճ վանկերի տարբերությունները»²²¹: Ռիթմական գլխավոր շեշտեր կրող վանկերը ափելի երկար ու առանձնացված են արտասանվում, քան երկրորդական շեշտեր կրող մյուս երկար վանկերը²²²:

Ռիթմական շեշտերն էլ արաբական բանաստեղծության տողի մեջ կարգավորում են չափը, ոտքերի միջև ստեղծում որոշակի համաչափություն, հավասարակշռության բերում տողը: Ահա թե ինչու արաբական տաղաչափության մեջ վուզանը (կշիռը) ունի և՛ բանաստեղծական չափ, և՛ վանկաշեշտում, չափոգում (СКАНДИРОВАНИЕ) ու ռիթմ իմաստները:

Բայց արաբական ու պարսկական բանաստեղծության վերը մատնանշված արտասանական առանձնահատկությունը իր նկարագրությամբ հիշեցնում է Հայկական «ի ձայն ասելը», «ձայնիւ ոգելը»: Ահա թե ինչ է գրում Մանուկ Աբեղյանը այս մասին. «Ոտանավորներն «ի ձայն ասելը» կամ «ձայնով կարգալը», դա նույն ձայնով ասելն է, միայն այս դեպքում առանձնապես շեշտվում ու երկարացվում են, ոտանավորի կազմության համեմատ, ոտքերի ու անդամների այն վանկերը, որոնք իրենց վրա պետք է կրեն ռիթմական շեշտերը: Բացի այդ՝ ռիթմական ոտքերը կամ անդամները մի-մի փոքրիկ դադարով անջատվում են հաջորդ ռիթմական ոտքերից կամ անդամներից: Այսպիսի արվեստական արտասանումի ժամանակ վանկերը միակերպ մեկին են հնչում, ռիթմական շեշտերը միշտ միակերպ ուժեղ և այդ շեշտերը կրող վանկերը միակերպ երկար տևողությամբ, այնպես որ ունկնդիրների համար միշտ անջատ-անջատ լսելի են լինում առանձին ռիթմական ոտքերը կամ անդամները:

Այսպիսի արտասանումն ահա, որ մեզնում կոչվում է «ի ձայն» կամ «ձայնով ասել» կամ «ոգել ձայնիւ», scander, սիրված է եղել մեզնում մինչև 19-րդ դարի կեսերը և նույնիսկ մինչև 1880-ական թվականները, առանձնապես գրաբար ոտանավորների համար»²²³:

Մանուկ Աբեղյանը նաև նկատում է. «Ձայնով ասելը», դա մի առանձին տեսակի եղանակավոր ասելն է, որ երգելու և թիվ ասելու միջին տեղն

է բռնում: Եթե թիվ ասում են սովորական խոսակցան կամ զրուցատրական ձևով ու ձայնով, որոշ դեպքերում նաև սովորականից էլ ցած ձայնով, «ձայնով ասելու» ժամանակ ձայնը բարձրացնում են սովորականից ափելի: Այսպիսի արտասանության ժամանակ խոսքի մեջ որոշ բառերի վրա, նայելով բովանդակությանն ու բառերի կապակցության խմբերին, ուժեղ շեշտեր են դրվում, և վանկերի ամանակը, այսինքն՝ տևողությունը, երկարացվում է, այնպես որ ասացվածք, եթե արձակ է, ստանում է մի առանձին ռիթմ ու եղանակավորություն: Մինչև այժմ էլ մեր «Սասնա ծռեր» պատմողները, եթե չեն երգում այն հատվածները, որ ուրիշները երգում են, հաճախ ձայնով են ասում, և Հայտնում են, թե այդինչ կտորը պետք է ձայնով ասել»²²⁴:

«Ի ձայն ասելը» իր ծագումով գալիս է ժողովրդական-գուսանական կատարողական արվեստից: Հիշենք, որ կշռի երևույթը Գրիգոր Մազիստրոսը նկատել էր իր ժամանակաշրջանի Հայկական գուսանական երգի ու մրմունջների կատարողական արվեստում:

Արաբական ու պարսկական բանաստեղծությունն էլ իր կատարողական առանձնահատկություններով մի տեսակ երգ-արտասանություն է, որն առաջ է գալիս վանկաշեշտումի՝ վուզանի (وُزْج — Ի), կշռի օգնությամբ և տողին հաղորդում ընդգծված, ուժեղ ռիթմ:

Ուրեմն, վուզանը (կշիռը) արաբական բանաստեղծության արտասանության մեջ նույն դերն է կատարում, ինչ Հայկական «ձայնիւ ասելու» ժամանակ ոտքերի ռիթմական շեշտերի արհեստական բարձրացումը, որը նույնպես ընդգծում և ուժեղացնում է ոտանավորի ռիթմը: Մեր կարծիքով, կշիռ հասկացությունը ուժեղ վանկաշեշտում, չափոգում իմաստով էլ հասկացել ու օգտագործել է Գրիգոր Մազիստրոսը:

Այստեղ վերստին անդրադառնալով Գրիգոր Մազիստրոսի «յոյնք զոտանաւորսն ստեղծանեն գիտելով գչախն, այլ ոչ գկշիռն» դատողությանը, պետք է ասել, որ հույները, ըստ երևույթին, ի տարբերություն արաբների և հայերի, չեն ունեցել կամ զոնե Մազիստրոսի ժամանակներում չեն ունեցել բանաստեղծությունը «ձայնով» ասելու, երգեցիկ, ընդգծված շեշտերով արտասանելու սովորություն: Տալով նման բացատրություն, հակված չենք կարծելու, թե սրանով խնդիրը սպառիչ և վերջնական լուծում է ստանում:

Բանն այն է, որ հունական ոտանավորի բնութագրության հարցում կարող է և ինչ-որ պատճառով թերի լինել Մազիստրոսի կարծիքը:

* * *

Հայ մատենագրության մեջ բանաստեղծական կոնկրետ չափերի վերաբերյալ ևս հանդիպում ենք հետաքրքիր դիտողությունների: «Յաղագս խաչանշան գաւազանին, զոր ընծայեաց Տեառն Պետրոսի Հայոց կաթողիկոսի. ասացեալ խորհուրդ խաչին» բանաստեղծության վերլուծականում Գրիգոր

վել են Ֆրիկի գրչին ստույգ պատկանող այլ տվյալներ ևս, որոնք Հաստատում են Հայրենի չափին բանաստեղծի քաջատեղյակ լինելու փաստը: Հայրենի տաղաչափությամբ հորինված բանաստեղծություններից մեկում Ֆրիկն իր մասին գրում է.

Շատ մի Հայերէն բաներ խորհրդով՝ զբրախտ տընկեցի,
Յաչիքս տըբերացն ջուր քաշեցի, զինչ որ սընուցի (Ֆ, էջ 365):

Իսկ նույն չափն ունեցող մի այլ ստեղծագործություն մեջ, բանաստեղծը, ճարտասանաբար դիմելով իրեն, ասում է.

Ո՛ր են քո ամէն բաներն հայերէն՝ մասալ ու առակ (Ֆ, էջ 368):

Եթե Ֆրիկը «Հայրեն» եզրաբառը շեշտում է հատկապես տվյալ տաղաչափությամբ հորինված ստեղծագործություններում, դա նշանակում է, որ բանաստեղծը տեսականորեն ճանաչում է Հայկական այդ չափի կառուցվածքային առանձնահատկությունը, գիտե, որ իր հորինածը օժտված է Հայրենի կառուցվածքով և ոչ թե մի այլ տաղաչափական հորինվածքի բանք է:

Կոստանդին Երզնկացին, դատելով «Յանուն անեղին Աստուծոյ և մեծին...» սկսվածքով բանաստեղծության «...եղբայրք խնդրեցին, թէ ի Շահնամայի ձայն մեզ ոտանաւոր ասայ. ես շինեցի զբանքս զայս. ի Շահնամայի ձայն կարգացէք» (ԿԵ, էջ 209) խորագիր ծանոթագրությունից, քաջատեղյակ է եղել պարսկական կտրած մոթաքարեր կոչված չափին, որով հորինված է Աբուլղասիմ Ֆիրդուսու մեծահռչակ ստեղծագործությունը: Բանաստեղծի տաղաչափական այս գիտանքի մասին Հատուկ Հետազոտություն է գրել Մանուկ Աբեղյանը²⁰⁰: Օտար տաղաչափական ձևերից մեկի վերաբերյալ Կոստանդին Երզնկացու ունեցած հստակ պատկերացման փաստը հավաստում է, որ Հայ տաղերգուն առհասարակ օժտված է եղել ոտանավորի չափը պարզելու որոշակի ունակությամբ: Ցավոք, Կոստանդին Երզնկացու՝ տաղաչափական տեսական գիտելիքներ ունենալու վերաբերյալ գրավոր ուրիշ փաստերի տեղյակ չենք:

* * *

Միջնադարի Հայ մտածողներից մի քանիսի գործերում Հանգի վերաբերյալ նույնպես պահպանվել են ուշադրավ տեղեկություններ: Այդ փաստերը Հիմք են տալիս խոսելու զբանց արտահայտողների տաղաչափագիտական որոշակի գիտանքների մասին: Առաջինն այս ասպարեզում, ինչպես արգեն նկատել է Մ. Աբեղյանը²⁰¹, Գրիգոր Նարեկացին է: «Մատեան ողբերգութեան» երկի գլուխներից մեկում բանաստեղծը գրում է.

Եւ սրգ, ստուգապէս և իրաւաբար
Ընդ որս, որք ըստ ձայնից կողկողանայ

Եւ զբանիցն յարմարութիւն Հանդերձեն՝
Ի նոյն գիր բերեալ զաւարտմունս տանցն,
Որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ ճմլեցոցանեն
Ջաղէտս կարեացն սրտին ըզձից
Առ արտասուացն բղխմունս,
Ուստի և բազմեալ իմ ի գլուխ պարու ակմբից
Դասու այնր երախանաց,
Որք զլալեացն յեղանակեն բանաստեղծութիւն,
Եւ ես ընդ նոսին՝ նոցին Հեծութեամբ
Աւաղական ձայնարկութեամբ
Ջանձինս տարածանեմ զվշտակրութիւն²⁰²:

Այստեղից հստակորեն իմացվում է, որ ըստ Գրիգոր Նարեկացու՝ «Ի նոյն գիր բերեալ զաւարտմունս տանցն», այսինքն՝ Հանգը, որով սովորաբար «լալեաց» բանաստեղծություններն էին հորինվում, ավելի ազդեցիկ է դարձնում խոսքը, մինչև արտասուք բխեցնելու աստիճան առավել սաստիկ մորմոքումով ճմլում է մարդկային սիրտը: Բանաստեղծական Հանգի ազդեցությունը վերադրված նկատելի չափազանցությունն այստեղ այնքան էլ կարևոր չէ, ուստի և տվյալ դեպքում անտեսենք այդ: Էականն այստեղ այն է, որ չափածո խոսքի ձևական հատկանիշը ներկայացնող Հանգի առանձնահատկությունը Գրիգոր Նարեկացին փորձում է բացատրել բանաստեղծության բովանդակության հետ ունեցած կապի մեջ: Հանգը, Նարեկացու ըմբռնումներով, ոչ թե խոսքի զարդարանք է, այլ մի Հնարանք, միջոց, որ կոչված է ավելի տպավորիչ դարձնելու բանաստեղծության արտահայտած տրամադրությունը: Այդ գիտակցությամբ էլ, ելնելով իր ստեղծագործության նպատակադրումից, բանաստեղծն անհրաժեշտ է հարմարում Հետևել ողբասացների օրինակին և «նոցին Հեծութեամբ» հորինել իր ողբերգի այդ հատվածը ի պարզ Հանգերով²⁰³:

Հանգի մասին ավելի ընդարձակ հիշատակություններ է թողել Գրիգոր Մագիստրոսը: Իր «Յաղագս խաչանշան գաւազանին, զոր ընծայեաց Տեսառն Պետրոսի Հայոց կաթողիկոսի...» բանաստեղծության Հանգի վերաբերյալ նա գրում է. «Վեցանկեամբք յանգաւորեալ քառիւք ձայնաւորօք, որև, Հիւնիւ, եչիւ, այբիւ, իսկ երկուս բաղաձայնիւք, թոյիւ, նոյիւ և յողաւորեալ է նոյիւ... (այսինքն՝ Հանգ կազմվող վեց Հնչյուններն են ա, ւ, ե, տ, թ, ն ու թեան, վերջավորությունն է ն - վ. ն.)»²⁰⁴:

Այս մեջբերումից կարելի է նկատել, որ Մագիստրոսը բանաստեղծական Հանգը մի կողմից բնութագրում է ըստ Հնչյունական հատկանիշի՝ չորս ձայնավորների և երկու բաղաձայնների համընկնում, մյուս կողմից՝ ըստ «միայոյ աւարտեալ գծի», այսինքն՝ ըստ վերջավորության նմանությունից: Իսկ «Հազարտողանի» առաջաբանի մեջ, խոսելով Կոստանդնուպոլ-

Սակայն անհրաժեշտ է հատկապես շեշտել, որ Գրիգոր Մագիստրոսի ստեղծագործությունը Հանգի գործածությունից սկզբունքով տարբերվում է Ղուբանից: Մագիստրոսը ամբողջ 1016 տողից կազմված գործը գրել է նույն Հանգով՝ ...ին, մինչդեռ Ղուբանի տարբեր հատվածներ հորինված են տարբեր Հանգերով. «Մահմեդյան մեր,— ասում է Մանուչեն,— ... միով յողիւ և ոտանաւոր տառիւ սահմանեաց զՂուբանն մեր. և ասէ, թէ այսչափ տունս այս գրով, և այսչափ՝ այս տնուն գրով...»²⁴³:

Հայ բանաստեղծը, ըստ երևույթին, դիտմամբ է ընտրել դժվարագույն ճանապարհը, որպեսզի ավելի համոզիչ եղանակով ապացուցի իր արտահայտած աւարկության ճշմարտացիությունը:

Հանգի գործածությունից մասին մի ուշագրավ միտք է թողել Ներսես Շնորհալին: «Բան Հաւատոյ» ստեղծագործության Հիշատակարանում, պատճառաբանելով բազմահանգության դիմելու իր փորձը, նա գրել է.

Ոչ մի տառիւ վերջ յանգական,
Ձի մի՛ ծուլից լուր ծանրանան,
Այլ խորաբար փոփոխական,
Ձի ընթերցողք ոչ ձանձրանան (ԲՁԲ, էջ 240):

Այս քառատողից Հանգել այն եզրակացության, թե Ներսես Շնորհալին, զգալով միահանգության տաղտկալիությունը, սկզբունքորեն մերժում է դա և գիտակցաբար անցնում է բազմահանգությանը, մեր կարծիքով, անընդունելի է²⁴⁴: Այլպես այս դեպքում կարող է տարակուսանք առաջ գալ. ինչպես է, որ 1140-ական թթ. կեսերին գրված «Ողբ Եղեսիոյ», 1151 թ. գրված «Բան Հաւատոյ» երկերը բազմահանգ են, իսկ 1152 և 1162 թթ. ստեղծված «Թխուս որդին» և «Թաղազս երկնիցը»՝ միահանգ:

Մեր համոզմամբ՝ «Բան Հաւատոյի» Հիշատակարանից վերը մեջբերված տողերը ցույց են տալիս, որ բանաստեղծը տվյալ դեպքում իր նախասիրություններից հրաժարվել և ստեղծագործությունը փոփոխական Հանգերով է հորինել՝ զուտ մանկավարժական նկատառումներից ելնելով՝ ծանր, դժվարամարս նյութը ծուլլերին մատչելի դարձնելու, նրանց ձանձրույթից ազատելու և ընթերցասիրության վարժեցնելու նպատակով: Հետևելով ժամանակի գրական ճաշակին, Շնորհալին դեռևս այն կարծիքին էր, թե նույնահանգությունը արվեստի կատարելություն է²⁴⁵ և այն ծուլլերին է միայն ձանձրույթ պատճառում:

Չնայած նույնահանգության նկատմամբ Ներսես Շնորհալու ունեցած նախասիրությանը, բանաստեղծի՝ վերևում բերված տեսակետի մեջ արժեքավորն այն է, որ նա, թեկուզ ծուլլերի առիթով, այնուամենայնիվ նկատել է նույնահանգության միակերպությունն ու տաղտկալի բնույթը:

Թեպետ միջնադարյան Հայաստանում տաղաչափական ըմբռնումների

չըջանակը սահմանափակվում է բանաստեղծական ոտքի, չափի և հանգի մասին մի քանի մտածողների հաղորդած կցկտուր տեղեկություններով, թեև տաղաչափական մյուս կարգերի մասին առայժմ մեզ հայտնի չէ, թե տեսական ինչ Հայացքներ են ունեցել մեր Հները, բայց գեղարվեստական չափածո նյութի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ միջնադարում գոյություն է ունեցել խոսքի ու իթմիկ կառուցման որոշակի ձևավորված զգացողություն: Հայ տաղասացները լիովին օժտված են եղել այդ զգացողությամբ և դա հմտորեն կիրառել են իրենց չափածո գործերում:

Նախքան չափի տեսակներին անդրադառնալը ընդհանուր գծերով նշենք, թե XI-XVIII դ.դ. Հայ տաղերգուները սովորաբար չափածո խոսքի ռիթմի կազմակերպման ինչպիսի գործոններից կամ միավորներից են օգտվում իրենց ստեղծագործությունները գրելիս:

Միջնադարի տաղերգության մեջ խոսքի ռիթմի Հիմնական միավոր է Հանդես գալիս բանաստեղծական տողը: Տաղերգուները իրենց բանաստեղծությունները իբրև կանոն Հորինել են Հավասարավանկ տողերով, որոնց օրինաչափ, Հաջորդական կրկնությունը առաջ է բերում ռիթմ: Տողերի վանկական Հավասարության Հատկանիշը Հայ բանաստեղծները ժառանգել են իրենց նախորդներից: Այն մասամբ առկա է Նարեկացու տաղերում և ավելի կայուն օրինաչափությամբ՝ Մաղիստրոսի ու Ենոբիայի գործերում: Տողերի Հավասարությունը Հայկական տաղաչափության վանկական իրականության դրսևորումն է, ռիթմի գլխավոր նախապայմաններից մեկը:

Տողերի վանկական Հավասարության Հատկանիշը բնորոշ Համարելով միջնադարի Հայ տաղերգությանը՝ այնուամենայնիվ, նշենք, որ առանձին տաղերում կարելի է Հանդիպել խախտման դեպքերի. որոշակի վանկաքանակ պարունակող տողերից կազմված բանաստեղծության մեջ Հանկարծ Հայտնվում են թերափանկ կամ Հավելյալանկ տողեր: Նման տողերը բանաստեղծական ռիթմի խաթարման պատճառ են դառնում առավելապես այն բանաստեղծություններում, որոնք գլխավորապես Հորինված են զուտ վանկականության սկզբունքով և առանց այդ էլ՝ ռիթմիկ երաժշտական տեսակետից արդեն թույլ են: Այդպիսին է օրինակ՝ Կոստանդին Երզնկացու վերագրվող «Այ սուրբ պայծառ...» սկսվածքով տաղը, որը Հիմնականում բաղկացած է 11 վանկանի տողերից: ԱՀա մի Հատված.

Այ սուրբ պայծառ / ու պատկեր լուսասես,	11
Ջիմ աչերս / ի քո սիրոյդ / էր կու գտես.	11
Դու գարնան քամի, / ես ծաղիկ ծաղաւած՝	11
Իմ ծաղաւ / սրտիս Համար / Հողմն Հընչեց:	11
...Ասեն՝ Եղուկըդ տար / սիրով ջերմային,	11
Երբ որ գուն / յորդորելով / մանրաքայլես.	11
Ասեն՝ արև ծագեցաւ / ի մէջ գիշերիս,	12
Երբ փայլես / յանկարծակի / յերկրիս երես:	11
Ով ընկեր / ի քո սիրուդ բանտ / ի գնտան,	11
Հաղիղաթ / և անմահութեանդ / է նա տես,	11
Ով որ ունի / ի քո սիրուդ / իրք մի նշան,	12
Կենդանի մարդ Հողեր / դու զնա գիտես:	11

(ԿԵ, էջ 166—167):

Տաղի 11 վանկանի տողերը կազմված են տարբեր սխեմաներով (5+6, 3+4+4, 6+5, 4+3+4, 3+5+3 և այլն), Անդամահատությունը այստեղ բացար-

ձակապես ոչ մի դեր չի կատարում, որովհետև անդամները բանաստեղծական տողերի մեջ չեն դառնում կայուն միավորներ, և բանաստեղծության թույլ ռիթմը առաջ է գալիս միայն վանկերի թվի Հավասարությունից ու վերջահանգի գործածությամբ: 12 վանկանի տողերի առկայությունը ավելի է թուլացնում եղած ռիթմը:

Նույնը կարելի է ասել Մկրտիչ Նաղաշին վերագրվող «Ես գիտէի, գաշխարհս ինձ մուլք էր տըլած» բանաստեղծության մասին (ՄՆ, էջ 158-164),

Չուտ վանկական սկզբունքով Հորինված գործերը (որոնց տողերը չեն ենթարկվում միանման ներքին բաժանման), բարեբախտաբար, սակավ են միջնադարի Հայ քնարերգության մեջ, բացի վերը նշված տաղերից, Հավասար վանկաթվերի ռիթմով են գրված նաև.

ա) Կոստանդին Երզնկացու ենթադրաբար վերագրվող «ԱՀա Հոտըն գար գարնան», «Հոգի, աչերուս իմ լոյս» (ԿԵ, էջ 158-162), Մկրտիչ Նաղաշի «Տաղ Հարսանեաց և ուրախութեան մարդկան» (ՄՆ, էջ 101-104) գործերը, Գրիգորիս Աղթամարցու «Գովեմք ըզվրկայն արի», «Խոստովանիմք զՄիածին» մեղեդու 1-ից 16-րդ տողերը, «Գանգատ մ'առնեմ սիրով քեզ», «Արքային փակեալ պարտէզ», «Տապանակ կազմեալ անփուտ» (ԳԱ, էջ էջ 128-129. 150, 155-156, 167-176) ստեղծագործությունները, ինչպես նաև Նաղաշ Հովնաթանի «Իմ հարըն նըստել դամով...» սկսվածքով տաղը՝ բացառությամբ ամեն տան չորրորդ տող կրկնակի (ՆՀԲ, էջ 58-59)՝ 7-վանկանի տողերով:

բ) Խաչատուր Կեչառեցու «Վասն աւերման տանս արևելեան» ողբը (ԽԿ, էջ 129-133), Զաքարիա Գնունեցու «Վասն զարիպութեան» տաղը՝ 9-վանկանի տողերով (ԶԳ, էջ 58-60):

գ) Ներսես Ենոբիայի «Աստուծոյ ողորմութեանցըն ազդեցումն...» (ՆՇ, էջ 32-33) և Պաղտասար Դպրի «Հերիք ողբաս, գոչես, լաս և Հատաչես» (ՊԴԲ, էջ 138) սկսվածքներով տաղերը՝ 11-վանկանի տողերով:

դ) Հովասափ Սեբաստացու «Թիս նայէ շիտակ...» բանքը (ՀՍ, էջ 81-82)՝ 12-վանկանի տողերով:

ե) Հովասափ Սեբաստացու «Խոստովանութիւն» բանաստեղծությունը (ՀՍ, էջ 147-150)՝ 15-վանկանի տողերով:

Բայց Հայ միջնադարյան բանաստեղծությունների զգալի մասի Համար ռիթմի նախապայման է Հանդիսանում ոչ միայն տողերում եղած վանկերի թվի Հավասարությունը, այլև շեշտային Հատկանիշների առկայությունը, որ տողերի մեջ առաջ է բերում տաղաչափական նույնատիպ կայուն միջնադարի տաղերի վանկական ռիթմը Հարստանում է բառական կամ քերտեղծական տողերի վանկական ռիթմը Հարստանում է բառական կամ քերտեղծական շեշտերի որոշ կայուն դասավորությունից առաջ եկած ռիթմով: Ծիշտ է, վանկական Հատկանիշի Համեմատությամբ շեշտական Հատկանիշը

դրսևորվում է ավելի պակաս կայունություն, քանզի Հայ տաղասացները առանձին դեպքերում թույլ են տալիս շեշտերի ազատություն, բայց դրանք սահմանափակ են և որակ չեն կազմում: Նյութի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ միջնադարի Հայ քնարերգության մեջ առկա է շեշտական ռիթմի կուլտուրան:

Միջնադարի Հայ բանաստեղծությանը Հիմնականում բնորոշ է անդամավոր կազմությունը: Իր «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատության մեջ Մ. Աբեղյանը գրել է «Մեր ոտանավորները, սակավ բացառությամբ, պարզ ռիթմական ոտքերով չեն հորինվում, այլ անդամներով կամ բարդ ռիթմական ոտքերով: Դա առաջանում է մեր շեշտի ընդհանուր հատկություններից: Որովհետև բառերի շեշտը մեծ մասամբ վերջին վանկի վրա է, և բառերի կապակցության մեջ էլ գերադաս բառը, որի վրա է քերականական շեշտը, ետադաս է, ուստի Հեշտությունը գործող շեշտերի կանոնավոր դասավորություն է առաջ գալիս, և պարզ ոտքերը գույգ-գույգ թե՛ բովանդակությամբ և թե՛ շեշտով միասնացվում են անդամներ կամ դիպոդիաներ, երկոտություններ»²⁵⁵: Ընդհանրապես Հայկական ոտանավորի մասին արված այս բնութագրությունը առավել ճշտությամբ վերաբերում է միջնադարի Հայ բանաստեղծությանը, որովհետև Մանուկ Աբեղյանի որոշ վերապահություններ առած «սակավ բացառության» սահմաններն այստեղ ավելի են նեղանում՝ Հիմնականում ընդգրկելով սոսկ Հայրենի տեսակը (2+3+2 // 3+2+ 3) և այլ սխեմաներով (2+3+2, 3+3+3) հորինված մի երկու պարզոտնյա բանաստեղծություն:

Պարզոտնյա բանաստեղծությունների մեջ բառական շեշտերի, անդամավոր բանաստեղծությունների մեջ քերականական ու մասամբ նաև բառական շեշտերի կայուն, օրինաչափ դասավորությունը միջնադարի Հայ բանաստեղծությունը ձեռք է բերում նաև շեշտական բնույթի ռիթմի գործոնը:

Հայ տաղերգության ռիթմիկ կազմակերպման միավորներից է բանաստեղծական տունը: Տողերի ռիթմը ամբողջանում է տան մեջ և իբրև առավել բարդ ռիթմական միավոր կրկնվում հաջորդ տների ձևով: Միջնադարի տաղասացները բանաստեղծական տները կառուցում են որոշակի կայուն սկզբունքով:

Տողերի ու տների ռիթմական հնչերանգը, իբրև կանոն, միջնադարյան Հայ տաղերգուները հարստացնում են հանդի գործածությամբ, որ հաստատապես մուտք էր գործել Հայ գրավոր բանաստեղծության մեջ X դարից ի վեր:

Այսպիսով, կարելի է վստահաբար ասել, որ X-XVIII դդ, ստեղծված Հայ բանաստեղծությունների մեծ մասը կառուցված է ռիթմական մի շարք միավորների համատեղ գործածությամբ:

X-XVIII դդ. Հայ բանաստեղծությունն աչքի է ընկնում ոչ այնքան

չափերի բազմազանությամբ, որքան ոտանավորի առանձին տեսակներին նախապատվություն տալու ձգտումով: Այսպես, մեզ հետաքրքրող շրջանում դասական տաղերգուների գրած 353 մեծ ու փոքր ծավալի քնարական բանաստեղծություններից 152-ը հորինված են յամբական քառավանկ անդամներով (42, 8%), 91-ը Հայրենիներ են (26, 1%), 39-ը ունեն 6+5 կամ 5+6 սխեման (11,3%), իսկ մնացած 71 բանաստեղծությունները հորինված են 15 տարբեր չափերով (19,8%):

Քառավանկ անդամներով կազմված չափերից ամենասիրվածը միջնադարում եղել է յամբական երկանդամ 8-վանկանի չափը: Մեզ հասած Գողթան երգերի առանձին տողերից կարելի է ենթադրել, որ ոտանավորի այս տեսակը գալիս է շատ հնուց և սերում է ժողովրդական բանահյուսություններից:

Երկնէ՛ր երկին / երկնէ՛ր երկի՛ր
Երկնէ՛ր և ծո՛ / վըն ծիրանի՛...²⁵⁶

Հայտնի է, որ այս չափով միջնադարում ևս ժողովուրդն հորինել է բազմաթիվ երգեր (ՀՄԺԵ, էջ 86-87):

Ոտանավորի այս տեսակի ամենից վաղ գործածությունը գտնում ենք Գրիգոր Նարեկացու «Էին աշոյ աշոյ ձեռին...» սկսվածքով տաղում:

Ի ծոց ծնողին / ծագումն անճն,
Յարվո՛յն ծագեալ, / եկեալ ի սէր,
Կուսին ծընեալ / զծոցո՛յն ծաղիկն:
Մաղիկ ծոցո՛յ, / ծոց Հայրենի,
Ամպո՛յ նըմա՛ն / իջեալ յերկնից,
Ջսէր իւր ի մե՛զ / քաղցրի՛կ ցաւզեալ (ԳՆ, էջ 72-73):

Յամբական երկանդամ 8 վանկանի չափին առանձին տողերի ձևով կարելի է հանդիպել նաև Նարեկացու «Յարութեան» տաղի մեջ (ԳՆ, էջ 60-64):

Ոտանավորի այս տեսակը շատ սիրելի ու գործածելի է Ներսես Ծնորհալին իր ծավալուն երկերում: Նա իր ստեղծագործությունների մեծ մասը, մոտավորապես 10,000 տող գրել է յամբական 8-վանկանի երկանդամով²⁵⁷: Ինչ-տավորապես նշել է հեղինակը «Յիսուս որդի» երկի հիշատակարանում, այս չափը ինքը վերցրել է աշխարհիկ (Ափրոդիտեայ) երգից, ուստիև զգուշացնում է ընթերցողին՝ այդ իրողության հիման վրա չենթադրել, թե իր ստեղծագործությունը նույնպես աշխարհիկ ուղղվածություն ունի:

Եւ մի՛ ի յայս ոք արտանայ,
Թէ չափաւոր բանիւ է սա՛,
Եւ արտաքին կարծի նըմա,

Շնորհալու Հետեւությամբ այս չափով ստեղծագործել են Գրիգոր Տղան (ԳՏ, էջ 161) և Ներսես Լամբրոնացին՝ Շնորհալուն նվիրված «Գոփեստ ներբողականում»²⁵⁶:

Յամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորով բազմաթիվ տաղեր են գրել Յրիկը, Հովհաննես և Կոստանդին Երզնկացիները, Հովհաննես Թլկուրանցին, Առաքել Սյունեցին, Առաքել Բաղիշեցին, Գրիգորիս Աղթամարցին, Նաղաշ Հովնաթանը, Պաղտասար Դպիրը և ուրիշներ: Քառավանկ երկանդամով բանաստեղծությունների չենք Հանդիպում Խաչատուր Կեչառեցու և Մկրտիչ Նաղաշի ժողովածուներում:

Բնութագրելով ոտանավորի այս տեսակի կառուցվածքը, Մանուկ Աբեղյանը գրել է. «Աքեման է 4+4=(2+2)+(2+2): Գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 8-րդ վանկերի վրա են. ութմական շեշտերի թիվը չորս է. շեշտված վանկերն են՝ 2, 4, 6, 8, որով ոտանավորն իր Հիմնական ձևով կազմված է չորս տակտերից, որոնք երկերկու միանալով՝ առաջ են բերում երկու բարդ ոտքեր: Երկրորդ և վեցերորդ վանկերի մեջ, սակայն, անշեշտ վանկը կարող է անցնել ոտքի ամբարձման տեղ: Բայց ոտանավորը ութմիկ է, երբ առնվազն երեք ութմական շեշտ կա տողի մեջ, Հարկավ, միայն զույգ վանկերի վրա երկու շեշտով ոտանավորները... պակաս ութմական են»²⁵⁹:

Բայց X-XVIII դարերում այս չափով գրված բանաստեղծությունների մեջ տողերի փոքր մասն է, որ կազմված է անթերի յամբական տակտերով, այսինքն՝ կրում է սխեմայով պահանջվող բոլոր ութմական շեշտերը: Սա ինքնին Հասկանալի է, որովհետև այս չափով ստեղծագործելիս բանաստեղծն իրեն չի կաշկանդում մշտապես միայն երկվանկ կամ եռավանկ Հարաշեշտ և նյութական իմաստ արտահայտող միավանկ բառեր գործածելու պահանջով, այն էլ միջնադարում, երբ սովորաբար գրվում էին բազմաքանակ տողերից կազմված ոտանավորներ: Բացի դրանից՝ Հայերենում բանաստեղծական բոլոր տողերի մեջ անթերի տակտերի գործածությունը առաջ է բերում ձանձրույթ պատճառող միակերպություն, մի բան, որ չի կարող չզգալ ու թույլ տալ ճշմարիտ արվեստագետը: Առհասարակ, բանաստեղծն ստեղծագործելիս ներքին զգացողությամբ մի կողմից ձգտում է ութմի ուժեղացման, մյուս կողմից ութմիկ բազմազանություն, և սրանք գտնվում են Հակադրության մեջ, որ հաղթահարում է ստեղծագործողը անդամ կազմող առաջին ոտքերի շեշտերի հետ ազատ վարվելով՝ մերթ քայ թողնելով կամ տեղափոխելով, մերթ էլ պահպանելով դրանք:

Անհրաժեշտ է նշել, որ շեշտի տեղափոխությունն ու բացթողումը միևնույն ուժով չեն ներգործում պարզ ոտքերի ութմի վրա: Եթե 2-րդ և 6-րդ վանկերի շեշտի բացթողումով էական փոփոխություն առաջ չի գալիս բանաստեղծական տողի ութմական բնավորության մեջ ու ենթադրվում է նաև

պարզ ոտքերի ութմ, որովհետև այդ վանկերն անցնում են շեշտի ամբարձման տեղ (մի չորրորդ պեոնը վանկա-շեշտական տաղաչափություն մեջ միշտ Հավասար է երկու յամբի), ապա շեշտի տեղափոխությունը 2-րդից 1-ին կամ 6-րդից 5-րդ վանկերի վրա, որի հետևանքով առաջ են գալիս քորեյամբական անդամներ, նվազեցնում է բանաստեղծական տողի շեշտական հատկանիշը, անդամների ու տողի մեջ վերացնելով պարզ ոտքերի ութմը: Բայց դրանից որակական փոփոխություն առաջ չի գալիս բանաստեղծության տաղաչափական ընդհանուր կառուցվածքում այն պատճառով, որ պահպանվում է ստեղծագործության անդամավոր կազմությունը, և մյուս ութմիկ տողերի հյուսվածքում այդ տեղափոխությունները առանձին քանակ չեն ներկայացնում: Ուրեմն, այս չափի էական հատկանիշն է 4-րդ և 8-րդ վանկերի շեշտադրությունը, որով անդամները թույլ, տողերը մի քիչ ավելի զգալի դադարով անջատվում են միմյանցից: 2-րդ էլ 6-րդ վանկերի վրա ընկնող շեշտերը միայն ուժեղացնում են ոտանավորի ութմիկ երաժշտական կողմը, առաջ բերելով նաև յամբական անթերի տակտերի զգացողություն:

Յամբական 8-վանկանի բանաստեղծության այս հատկությունները երևան են եկել վաղ շրջանում և տաղաչափական որոշակի իրակությունների ուժ ստացել Ներսես Շնորհալու հազարավոր տողերից կազմված պոեմներին մեջ:

Հայ տաղասացները 8-վանկանի յամբական չափով բանաստեղծություններ գրելիս, բազմազանություն մտցնելով իրենց տողերի ութմիկ հյուսվածքի մեջ, հաճախ են օգտվել երկրորդական շեշտերի տեղափոխության ու բաց թողման տաղաչափական իրակություններից:

Ձանդեցի, / թէ այն ցեղի՝	4, 6, 8
Յետին բանին / մըտիկ շարի՝	2, 4, 6, 8
Վասն այն դիպակ / ո՛տքս ի քարի՝	2, 4, 5, 8
Որ աւելի / ջանք չի դիրի՝	4, 5, 8
Ձինջ զաւրն ի բուն / մարդըն խորհի՝	2, 4, 5, 8
Գիշերն ամէն / ըն խափանի՝	2, 4, 8
Բուռն եմ ածիկ / են աշխարհի՝	1, 4, 5, 8
Որ կու վազեմ / հետ շատ շահի՝	4, 6, 8

(Փ, էջ 288)²⁶⁰:

Այսօր խօսի / բլբուլն Համո՛վ,	2, 4, 6, 8
Որ զհոտ առ ինք / բուրն՝ ս քամով,	2, 4, 6, 8
Քեզի ծառայ / է լիկ կամով՝	2, 4, 6, 8
Ջերայ քենով / ինք ի կենդանի:	2, 4, 8
Քաղցր է, բլբուլ / մայնդ ու անուշ,	1, 4, 5, 8
Եւ մեզ նրատել / շաքարփրբունջ,	2, 4, 8
Ձինջ սիրտ նեղած / կայ և թուրուշ,	2, 4, 5, 8
Առ քեզ ունիս / յուրափութեան:	2, 4, 8

(Կե, էջ 132)

Ուստի՞ կու գաս, / քահջըր բլբո՛ւլ,
 Քեզի՛ բարե՛ւ / ես քեզ եմ զո՛ւլ,
 Լեզո՛ւդ շարբա՛թ, / սա՛չըզ սրմբո՛ւլ,
 Քահջըր լեզու՛վդ / ջուր սո՛ւր ինձի՛:

2. 4. 5. 8
 2. 4. 6. 8.
 2. 4. 5. 8
 1. 4. 6. 8
 (ՆՀ, էջ 19)

Կամ՝

Ջրածին մարմնո՛յդ / օրբսօրէ՛,
 Յօրէ՛նս կապեալ / թերե՛լ փութա՛,
 Բայց ա՛ն Հարկի՛ / և ի ժամո՛ւ
 Ի գո՛ւթ անկեալ / ներե՛լ փո՛ւթա՛:

2. 4. 8
 2. 4. 6. 8
 2. 4. 8.
 2. 4. 6.
 (ՊՂ, էջ 318):

Չծանրաբեռնելով շարադրանքը նման օրինակներով, որոնց կարելի է Հանդիպել երկանդամ Ց-վանկանի չափով գրած գրեթե բոլոր գործերում, անդրադառնանք այն Հարցին, թե բանաստեղծական Հյուսվածքի մեջ շեշտադրութայան ինչպիսի ձևեր են Հանդես գալիս, և ուրիշ տողերի Համեմատությամբ ինչ մաս են կազմում շեշտի տեղափոխութայան դեպքերը:

Ներսես Ենորհալուց, Հովհաննես և Կոստանդին Երզնկացիներից, Հովհաննես Թլկուրանցուց, Առաքել Բաղիչեցուց, Գրիգորիս Աղթամարցուց, Հովասափ Սեբաստացուց և Գեորգիս Ղափանցուց վերցրած 168-ական բանաստեղծական տողերում (ընդամենը 1344 տող) ի Հայտ են գալիս հետևյալ շեշտադրությունները. (տե՛ս «Աղյուսակ Ա», էջ 201)²⁶¹:

Կարելի է նկատել, որ սույն աղյուսակում արտացոլված 1344 տողերից 1295-ը (96, 35 %) կանոնավորապես շեշտեր են կրում 4-րդ և 8-րդ վանկերի վրա (տե՛ս 1-ից մինչև 9-րդ ձևերը ներառյալ): Մնացած 49 տողերի մեջ (3,65%) 4-րդ կամ 8-րդ վանկերի գլխավոր շեշտերը բացակայում են: Հասկանալի է, որ այլևայլ շեշտադրություն ունեցող այդ 49 տողերը 1295-ի դիմաց որակ չեն կազմում: Նախ քանինք այդ տողերը փոքր-ինչ մանրամասնությամբ:

Սրանցից հինգը շեշտեր են կրում 2-րդ, 6-րդ և 8-րդ վանկերի վրա. «Ամէ՛նն են բարութեամբ լըցե՛լ...» (ԿԵ, էջ 118), «ԱՀա՛ գիմ տերեւի՛ս Հա-նի՛...» (ԿԵ, էջ 121), «Անկեալ ի յերեսի՛ն վերա՛յ...» (ԱԲ, էջ 187), «Իցէ՛ ուրափացա՛յց զարդի՛ս...» (ՊՂ, էջ 243), «Անքո՛ն և անՀանգի՛ստ շըրջիմ...» (ՊՂ, էջ 247) Չորրորդ վանկի շեշտի բացակայության հետևանքով, նշված տողերը զրկվել են անդամավոր կազմությունից և ձևաբար բերել յամբական պարզ ոտքերի ուրիշ՝ երկրորդ ոտքի շեշտի կորուստով: Յամբական 8 վանկանի երկանդամ ոտանավորը գործածելիս նման շեշտադրությամբ պարզ ոտանյա տողեր երբեմն Հորինում է Կոստանդին Երզնկացին իր մյուս տա-

ղերում ևս.

Հրաման կուտամ / ես ծաղկըն՛ուն՝
 Փրօն՛ն տերեւ / խիստ գո՛ւն ու գո՛ւն,
 Ձի է՛ Հասարակո՛ց գարնո՛ն,
 Այլ բանդ չրկայ / և ո՛չ զընդան (ԿԵ, էջ 131):

Դարձի՛ր յունայն / սսւտ բաներո՛ւտ,
 Ձի է՛ անշահ / և անօգո՛ւտ,
 Խեղօ՛ք իմաստաթի՛ւնըդ մո՛ւտ
 Ձի քեզ բածին / իրք մ՛ ա՛յլ անկա՛ւ (ԿԵ, էջ 165):

Այս տիպի պարզոտնյա տողերը, որ խախտում են առաջացնում անդամների ուրիշ մեջ, բնորոշ չեն միջնադարի երկանդամ 8 վանկանի բանաստեղծությունները և Հազվադեպ են պատահում:

Երեք տող՝ «Լո՛ւթֆ ու քարամո՛վ լուսերե՛ս...» (ՀԹ, էջ 126), «Այլ թէ իմաստո՛ւն է Խիկա՛ր...» (ԱԲ, էջ 184), «Ըստ առաքելո՛յն Պօղոսի ...» (ԳԱ, էջ 152) կառուցված են ազատ տակտերի սկզբունքով, որովհետև գլխավոր շեշտը գտնվում է ոչ թե նախորդ, այլ Հաջորդ վանկերի (5-րդ) վրա: Այս պատճառով էլ տողերը զրկվել են կանոնավորությունից, նրանցում չկա ոչ անդամավոր կազմություն, ոչ պարզ ոտքերի ուրիշ, պահպանված է միայն վանկերի թիվը: Բարեբախտաբար, այսպիսի տարուրիշ տողերը հատուկ են միջնադարյան 8 վանկանի բանաստեղծության մեջ:

Վեց տող՝ «Վերջի՛ն բանըն էր, որ լուա՛...» (ՀԵ, էջ 232), «Մարմինս, որ է սո՛ւրբ ու անապակ...» (ԿԵ, էջ 123), «Աստուած ողորմէ՛ր ինձ, եղբա՛յրք...» (ՀԹ, էջ 123), «Բուպէի՛ց մատամբըք կառափ...» (ԳԱ, էջ 163), «Ձե՛ն կնքած ի յաւազանի՛ ...» (ՀՄ, էջ 72), «Նաղչո՛ւն ձագերո՛վ շուրջ կուգան» (ՊՂ, էջ 243), մեր կարծիքով աղճատված են: Հովհաննես Երզնկացու տողը՝ ձևադրական տարբերությունների հիման վրա պետք էր վերականգնել՝ «Վերջի՛ն բաներն / էր, որ լուա ...»: Այսպիսով վերականգնվում է նաև տողի անդամավոր առաջնադրությունը և Հովհաննես Թլկուրանցու տողերը իրենցում: Կոստանդին Երզնկացու և Հովհաննես Թլկուրանցու տողերը տարբերությունների բացակայության պատճառով պետք է վերականգնել ընդհանուր շարադրանքի իմաստային ու քերականական տրամաբանությամբ:

Մարմինս սու՛րբ / ու անապակ՝ 2. 4. 8.
 Ձեզ կերակուր եմ պատրաստել (ԿԵ, էջ 123):

Աստուած ողորմ / էր ինձ, եղբայրք, 2. 4. 6. 8.
 Որ գայն երես ինձ պատասխան,
 Թէ չէ մնայի իւկ կապելու... (ՀԹ, էջ 123-124):

Գրիգորիս Աղթամարցու տողի մեջ «մատամբք» բառի գաղտնավանկը բռնազրոս է, սղման հետևանքով ստանում ենք երկանդամ տող, որի առաջին անդամը թերավանկ է. «Տոպեից / մատամբք կառափ...»: Տողերի առաջին անդամի մեջ վանկերի թիվը պակաս թողնելու սովորույթ եղել է հնում²⁶²: Նույն կառուցվածքը պետք է ունենա նաև Հովասափ Սեբաստացու տողը՝ ի նախդիրի գործածությունը քերականորեն սխալ է ու ավելորդ, որովհետև այն արդեն առկա է «յաւազանի» բառի մեջ. «Չնս կնքած / յաւազանի...»:

Հինգ տող շեշտեր են կրում 3-րդ, 5-րդ կամ 8-րդ վանկերի վրա. «Թէ կոցեի է գօրն անապատ...» (ՀԹ, էջ 129), «Ձանապան դուռնով շողշողին...» (ԳՂ, էջ 243), «Թեւաբայց թեւաք ճեմս առնէր...» (ԳՂ, էջ 245), «Ի հընչել հողմոց սաստկազին...» (ԳՂ, էջ 247), «Ներ հառուց եմ ես խղղալի...» (ԳՂ, էջ 248):

Կան տողեր, որ ի տարբերություն յամբով ավարտվող սովորական բարդ ոտքերի՝ ունեն ջորեյով ավարտվող անդամներ (այսպես կոչված՝ երկ-ջորեյ ու անտիսպաստոս անդամներ) կամ երրորդ պոնոններ են: Չորս տողի մեջ այդպիսի անդամներն ընկած են տողի սկզբում. «Նա հանց էր եք / անգիտացել...» (ԿԵ, էջ 122), «Որ ճերմակն է / դարձեր դեղին...» (ՀԹ, էջ 135), «Այլ գո՛ւ գե՛ղ ես / ուրախութեան...» (ՀԹ, էջ 135), «Դո՛ւ ես անկն ե / դուհար անգին...» (ՀՄ, էջ 73):

Տաս տողի մեջ նման շեշտադրություն ունեցող անդամները ընկած են տողի վերջում: Այդ բանը տեղի է ունեցել հանգի պահանջը այլ կերպ բավարարել չկարողանալու հետևանքով. «Տէրն ձայնեաց / —Աղամ, ո՛ւր ես...» (ՀԵ, էջ 231), «Գրիգորիսէ՛ / սա գրեալ է...» (ԳԱ, էջ 163), «Զի մո՛ւթ գիշեր / ըն գաղսց է...» (ԱԲ, էջ 174), «Ամքս այս՝ կենաց / փրկութիւն է...» (ԱԲ, էջ 175),

Բացա՛խ, լեղի՛ / համարեա՛լ է,
Եւ թէ բեհե՛զ / ըզգէցեա՛լ է՝
Անարգ, անպէ՛տ / և ոչի՛նչ է... (ԱԲ, էջ 185-186):

Բոտեա՛լ մեղօ՛ք / թէ կոցեա՛լ է
Եւ ի չարեաց / ո՛չ գաղճեա՛լ է,
Աստէ՛ն մարմնով / անհանգի՛տս է... (ԱԲ, էջ 187):

Պետք է ասել, որ այսպիսի պակաս ութմիկ տողերը նույնպես Հազվագեղ են միջնադարի յանրական 8 վանկանի բանաստեղծության մեջ և ամբողջական ութմի տեսակետից էական փոփոխություններ առաջ չեն բերում: Հետաքրքիր է տեսնել, թե հեղինակներից յուրաքանչյուրի 168-ական տողերում ինչ մաս են կազմում անկանոն շեշտադրությամբ տողերը: Ներ-

սես Շնորհալուց չկա ոչ մի տող, Հովհաննես Երզնկացուց կա 2 տող (1,19%), Կոստանդին Երզնկացուց՝ 4 տող (2, 38%), Թլկուրանցուց՝ 5 (2, 98%), Աղթամարցուց՝ 3 (1, 79%), Հովասափ Սեբաստացուց՝ 2 (1, 19%) - մեկական տողերի ուղղումով, Առաքել Բաղիչեցուց 10 տող (5, 95%) և Պետրոս Ղափանցուց 4 տող (2, 38%):

Գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 8-րդ վանկերի վրա կրող 1295 տողերում, հետևաբար 2590 անդամների մեջ, առկա է երկրորդական շեշտերի տեղափոխության 503 դեպք (Հմմտ. աղյուսակի 5, 6, 7, 8 և 9-րդ ձևերը), որ կազմում է բոլոր անդամների 19, 2%-ը: Ուրեմն, միջնադարում այս չափով հորինված բանաստեղծությունների քորեյամբ ոտքերը երկյամբերի ու չորրինված բանաստեղծությունների քորեյամբ ոտքերը երկյամբերի ու չորրորդ պոնոնների համեմատությամբ փոքր մաս են կազմում: Ընդ որում՝ բարորդ պոնոնների համեմատությամբ փոքր մաս են կազմում: Ընդ որում՝ 264 նաստեղծական տողերի առաջին անդամների մեջ տեղափոխված են 264 (տե՛ս 5, 7, 8 ձևերը), իսկ երկրորդ անդամների՝ 258 (տե՛ս 6, 7, 9 ձևերը) շեշտ: Ճիշտ է, տողավերջի անդամների երկրորդական շեշտի տեղափոխության դեպքերը ընդհանուր առմամբ ավելի նվազ են, բայց տարբերությունը գրեթե չնչին է: Սա նշանակում է, որ հայ տաղերգուները դեռևս չէին հասել այն թե չնչին, թե պարզ ոտքերի ութմի փոփոխությունները ավելի նպատակահարմար ու գեղեցիկ է թողնել տողասկզբին, քան տողամիջևում: Ավելին, Առաքել Բաղիչեցին և առանձնապես Գրիգորիս Աղթամարցին երկրորդական շեշտերի տեղափոխություն ավելի հաճախ կատարում են երկրորդ անդամների մեջ (աղյուսակի ԱԲ և ԳԱ սյունակների 6, 7, 9 ձևերը Հմմտ. 5, 7, 8 ձևերի հետ):

Նույն 1295 տողերից 922-ի (71, 2%) զույգ վանկերի վրա կա առնվազն 3 ութմական շեշտ (տե՛ս 1, 2, 3, 5, 6 ձևերը): Այսպիսի տողերի մեջ բարդ ոտքերի սահմանում մասամբ զգալի են նաև յամբական պարզ ոտքերի ութմը.

Անհի՛ւթ կըզդին՝ / աղբւրացեա՛լ,
Յորդ արտասա՛ւք / սըբբո՛յն բըղխեա՛լ,
Նորին մաղթա՛նք / ուռկա՛նք եղեա՛լ,
Ի ջն՛րց խորո՛ց / ձրկո՛ւնս հանեա՛լ:
(ՆԵ, էջ 263-264)

Յակո՛բ, զարթի՛ր / ի քնո՛յ մեղաց,
Սրտի՛ մըտօ՛ք / զականջըզ բաց,
Լըսէ՛, թէ ի՛նչ / կասէ՛ աստուա՛ծ՝
Իսրայելի՛ / ՚ ամէ՛ն ազգաց՝
(ՀԵ, էջ 172)

Մովըն դըբո՛ւր / դ ամո՛ւ սիրով,
Խաղան գեռո՛ւնք / յերկի՛ր ՚ և ծով,
1. 4. 6. 8
2. 4. 6. 8

Ակունքտ յորդոր / գան պաղ ու հով,	2. 4. 6. 8
Եւ ի քարէն / յառաջ բրտել:	4. 6. 8
	(ԿԵ, էջ 118)
Բայց ինչ անեմ, / ճարակ չըկայ	2. 4. 6. 8
Մահուն մեղաց / ներքեւ եմ ես,	2. 4. 6. 8
Հայիմ ի քեզ, / Հայիմ ի նա,	2. 4. 6. 8
Որ ի Հողոյ / ստեղծեր է գրեզ:	4. 6. 8
	(ՀԹ, էջ 127)
Կրունկն յերկնից / գոչէ՛ անոյշ,	2. 4. 6. 8
Լքսո՛ղքն ամէն / մընան սպո՛ւշ,	2. 4. 6. 8
Միծառն եկեալ / սունէ մեզ յուշ,	2. 4. 6. 8
Թէ՛ օր սիրոյ / ձեր մերձեցաւ:	2. 4. 8
	(ԳՂ, էջ 257)

Յամբական 8 վանկանի երկանդամ ոտանավորով X-XVIII դդ. Հայ տաղասացները Հորինել են ամենատարբեր թեմաներով քնարական բանաստեղծություններ.

ա) Կան մեծ թվով կրոնական հոգեշահ բանքեր, որոնք տողորված են երկրային մեղքի գիտակցությունը և աստծու գթասրտությունը արժանանալու քրիստոնեական բաղձանքով, կամ նվիրված են Աստծու և սրբությունների փառաբանմանը (ԳՆ, 72-74, ՆՇ, 55-60, 113-114, 115-115, 141-143, 166-168, 203-207, 227-231, Ֆ, 288-292, 312-320, 329-331, 405-410, 474-480, ՀԵ, 172-182, 219-221, 228-236, 261-265, ԿԵ, 231-233, ԱԲ, 199-201, ԳԱ, 152, 177-179, ՀՍ 143-146, ԶԳ, 47-50, ՍՀԲ, 147-149, 368-371),

բ) Քիչ չեն խրատական բանաստեղծությունները, որոնցում հեղինակները խորհրդածություններ են անում կյանքի անցավորության, բարի ու չար գործերի մասին, Հորդորում ընթերցողին հեռու մնալ Հոռի բարքերից ու կեղծավոր մարդկանցից, սիրել ուսումը և այլն (Ֆ, 321-328, ՀԹ, 178-180, 183-192, ԱԲ, 157-165, 173-175, ՀՍ, 122-123, ԳՂ, 316),

գ) Գրվել են ժամանակի երևելի անձնավորություններին նվիրված գովասանական տաղեր (ՆՇ, 262-264, ԱԲ, 205-211, ԳԱ, 162-163, 180-181, ՀՍ, 118-121, ԶԳ, 43-45, ՍՀԲ, 319-321, ԳՂ, 342-344),

դ) Ստեղծվել են սոցիալ-քաղաքական բովանդակությամբ քերթվածներ (Ֆ, 529-540, ԱԲ, 184-187, ՍՀԲ, 225-229, 451-454, ԳԴ, 98-99, 139-140, 141-142),

ե) Մեծ թիվ են կազմում սիրո, բնության երգերն ու այլաբանական բովանդակությամբ բանաստեղծությունները (ՀԵ, 163-177, ԿԵ, 117-123, 131-136, 163-165, ՀԹ, 119-143, 148-149, 157-169, ԳԱ, 130-142, 213-223, ՀՍ, 65-80, 83-84, ԶԳ, 37-43, ՍՀԱ, 145-150, 152-153, 170-172, 175-176, ՍՀԲ, 197-199, ԳԴ, 88-89, 92-93, 95-97, 111-112, 120-121, 157-161),

զ) Հորինվել են նաև պատմահայրենասիրական թեմաներով մի քանի

տաղեր (ՀԹ, 197-204, ՀՍ, էջ էջ 85-86, 89-95, 104-105): Ինչ կարելի է ասել X-XVIII դդ. ընթացքում տվյալ չափի գործածությունը ուղղությունը տեղի ունեցած էական զարգացումների վերաբերյալ:

Եթե նարեկացին, Ենորհալին և մյուս հները ժողովրդական սիրո երգին բնորոշ այս չափով գերազանցապես Հորինում էին կրոնական, բարոյախոսական և այլ բնույթի գործեր, ապա XIII-XVIII դդ. բանաստեղծները, շարունակելով նրանց նաև այդ ուղղություններով, միևնույն ժամանակ 8 վանկանի յամբական երկանդամ ոտանավորը դարձրին աշխարհիկ տրամադրությունների, մասնավորապես՝ սիրո այլևայլ սպրուսումների, մարդկային հույզերի, կենսասեր, միանգամայն իրական զգացումների արտահայտման տաղաչափական ձև: Այս բնագավառում հատկապես մեծ է Հովհաննես և Կոստանդին Երզնկացիների, Թլկուրանցու և Հովասափ Սեբասայացու, Նաղաշ Հովնաթանի, Պաղտասար Դպրի և Պետրոս Ղափանցու դերը:

Հայտնի է, որ և նարեկացու և Ենորհալու այս չափն ունեցող գործերում տողերի առաջին անդամների մեջ, սովորաբար տների սկզբում, հաճախ պակաս էր թողնվում վանկերի թիվը: Այսպիսի անդամի շեշտակիր վանկը սովորականից երկար էր արտասանվում կամ երգվում, ու թերավանկ անդամը ամանակով հավասարվում էր քառավանկ անգամի արտասանական մեղմանակով XIII-XVIII դդ. տաղերգուների ութվանկանի ստեղծագործություններում, չհաշված հատուկներ դեպքերը, ամանակով թերավանկ անդամներ պահելու սկզբունքը հիմնականում չի գործել: Միջնադարի տաղերգուները կարճ տողի մեջ ազատ տակտերի կանոնով թերավանկ անդամ գործածելը, ըստ երևույթին, դիտել են իբրև ռիթմի խանգարման երևույթ և գործածելը, ըստ երևույթին, չի վանկերի թիվը պահպանել հավասարապես: գերադասել են անդամների մեջ վանկերի թիվը պահպանել հավասարապես:

Նկատելի է նաև, որ ուշ միջնադարում ստեղծված հեղինակային երգվող որոշ տաղերում, հատկապես Նաղաշ Հովնաթանի, Պաղտասար Դպրի, Պետրոս Ղափանցու երկանդամ 8 վանկանի հորինվածքներում, երբեմն առկա են ոչ միայն երկրորդական, այլև գլխավոր շեշտերի տեղափոխության դեպքեր: Հասկանալի է, երաժշտական կատարման ընթացքում սրանք մնացել են աննկատ:

Երկանդամ 8 վանկանի սիրված չափ է մնացել նաև նոր և նորագույն շրջանների դասական բանաստեղծության մեջ՝ շարունակելով գոյատևել նաև ներկա օրերում:

X-XVIII դարերում սիրված է եղել նաև քառանդամ 16 վանկանի ոտանավորը: Այս չափով ստեղծագործել են Գրիգոր Նարեկացին, Գրիգոր Գիսարոսը, Ներսես Ենորհալին, Ֆրիկը, Կոստանդին Երզնկացին, Հովհաննես Թլկուրանցին, Առաքել Բաղրիչցին, Մկրտիչ Նաղաշը, Մարտիրոս Խանեսարցին, Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Ղափանցին և ուրիշներ: Բայց քառանդամ 16 վանկանի չափը նարեկացին, Մազիստրոսը, Ենորհալին գործածում

էին փոքր-ինչ յուրովի, նրանք սովորաբար տողերի առաջին անդամները կազմում էին ազատ տակտերով, բաղկացած Հիմնականում 2—3 վանկերից և սակավ դեպքերում միայն 4 վանկերից.

Աւետի՛ս / տայր սրբուհւոյն // դստեր Դաթի / Թագաւորին...
Աւետի՛ս / ծառոց ծաղկանց // բողբոջախիտ / խիտասաղարթ,
Գո՛յն գեղեցիկ / պողիւնաւէտ // ակնհաճոյ / Համ քաղցրուկակ...
Թն՛րթ տարածեալ / ոսկեճաճանչ // տերեւախիտ / կանաչացեալ:
Աւետի՛ս / երկրպագէր // մեծ Կարապետ / ըն Յովհաննէս (ԳՆ, էջ 67, 68):

Որգի՛ք / նոր Սիրովնի՛ // ելէ՛ք, տեսէ՛ք / ի Բեթղաւէ՛մ.
ԱՀա՛ ելէ՛ք / դուք ի յայրին, // երկիր պազէ՛ք / Թագաւորին:
Ընդ Հովն / սըն երգեցէ՛ք // և ընդ մոգո՛ւց / ն երկրպագէ՛ք,
ԱՀա զոսկին / Թագաւորին, // զխո՛ւնկն աստուծո՛յ / Հօր միայնո՛յ...
(ԳՆ, էջ 96) 265:

Կամ՝

Գերաճա՛ջ / արփըն փայլեալ // զկնի յաթոո / փառաց նստեալ
Բարուճա՛յն / ի քեզ բնակեալ // դու անդադար / բարեխօսեալ
Ի Թողութի՛ն / մեղուցեցուց // ս ողորմութեան / դուռն բացեալ:
Գովութեան / ըզ փոխարէնք // ի կապանաց / զիս արձակեալ,
Որգէ՛ս քեզ / երկրպագեալ // յամենայնի / փրկագործեալ,
Բակերեա՛լ / և նորոգեալ // յախտենից / Հրոյն ազատել 266:

Նույն կերպ է վարվել նաև Ներսես Ենորհալին Վարդանանց պատերազմի նահատակներին նվիրված շարականում, որը հորինված է կանոնավոր տաղաչափով յամբ:

Նորաճա՛ջ / պըսակաւոր // եւ զաւրազլու՛իս / առաքինաց,
Վաւեցոր / զինո՛ւ Հոգւո՛յն // արիաբար / ընդդէ՛մ մահո՛ւ,
Վարդան / քաջ նահատակ, // որ վանեցե՛ր / ըզթըշնամին,
Վարդապե՛տ / արեամբըզ քո՛ // պըսակեցե՛ր / զեկեղեցի 265:

Փաստորեն՝ քառանդամ 16 վանկանի ոտանավորը Հները գործածել են 2+4+4+4 և առանձնապես՝ 3+4+4+4 ձևերի Հետ խառն, որոնք թերավանկ անդամի շեշտված վանկի սովորականից ավելի երկար արտասանությամբ՝ ամանակով Հավասար են դիտվել 4+4+4+4 տեսակին: Ըստ էության, այս չափի նախնական գործածության մեջ էականը տողի քառանդամ տակտերի առաջխաղացությունը և վերջին 3 անդամների անթերի կազմությունն է եղել: Ուրեմն, 16 վանկանի քառանդամ ոտանավորը նախապես առանձնացված չի եղել 14 և 15 վանկանի քառանդամից և չի ունեցել ինքնուրույն գործածությունը:

Ժառանգելով իրենց նախորդներից քառանդամի այս ձևը, տաղասացները զարգացրել են այն ըստ ամենայնի:

Ամենից առաջ, եթե նարեկացին, Մագիստրոսն ու Ենորհալին իրենց քառանդամ բանաստեղծությունները հորինում էին 14: 15 և 16 վանկանի խառն ոտանավորներով, ապա Յրիկի, Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու և նրանց Հաջորդների քառանդամ բանաստեղծությունները Հիմնականում ունեն նշված կազմություններից որևէ մեկը: Այսպես, Յրիկի «Աններելի Հուր վառեցի...», «Երբ որ էգուց մեռնելու ես...», «Որք որ լըսեն այս ողբերոյս...», «Մինչ դեռ ոչինչ էր գոյացել...», «Է՛ անարէն և անառակ...», «Բան, որ յառաջ քան զյաւիտեանս...», «Ծարաւի է անձն իմ առ քեզ...», «Աստուած աճեղ, անքըննելի...», «Փառք Աստուծոյ միշտ կենդանոյն...», Կոստանդին Երզնկացու «Գարուն լինի ուրախութիւն...», «ԱՀա ըսկիզբն առնում բանից...», «Մի պարծենալ դու ի քէնէ...», «Առաքեալըն Քրիստոսի...», «Օրհնեալ է այրն անըսկիզբն...», Հովհաննես Թլկուրանցու «Թէ ըսկի չըկայ սուրբ վարդապետ...», «Հիմիկ ճարտար բժշկես դու...», Առաքել Բաղիչեցու «Քան զամենայն գործս բարեաց...», «Քան զամենայն գործս չարի...», «Աւրհնեսցուք մեք միարան...», Մկրտիչ Նաղաշի «Վասն ազահուրեան», «Խրատ խոռով չկենալու և ոխ չպահելու» բանաստեղծությունները գերազանցորեն հորինված են 4+4+4+4 կազմությամբ տողերով:

Հիմնականում 3+4+4+4 տաղաչափական սխեմայով են գրված Յրիկի «Յիսուս անուն, յիս գթացար...», «Գեղեցիկ պատկերք ու Հեր...», «Մինչ ատէ՛ զմահն ու մաւտ է...», Կոստանդին Երզնկացու «Ջարթիք ի յերածէ՛ զուտ...», «Յըրիաթ կանչեմ Հազար...», «Ջիմ գանգատըս լըսեցէ՛ք...», «Ես քանի՛ Հատաչ բերեմ...», «Պարոն Ամիր, մեր պարծանաց...» ստեղծագործությունները: Իսկ 2+4+4+4 սխեման առանձին չափ է դարձել միայն Կոստանդին Երզնկացու «ԱՀա գիշերս էանց...», «Այլոց այնչափ բարձր...», «Հոգով տրեւր խըրատ...», «Ոմանք չար են Հետ ինձ...» և «Մի Հաւատալ ամէն մարդոյ» սկզբածքով բանաստեղծությունների Համար:

Որոշ իմաստով բացառություն պետք է Համարել Կոստանդին Երզնկացու «Այսօր եղև պայծառ գարուն...» այլարանական տաղը և սրա «Եղբայր ականջ դիր ու լրսէ...» սկզբածքով մեկնությունը: Այլարանության 72 տողերից 29-ը (40,28%) ունեն 4+4+4+4 սխեման, 36-ը (50%)՝ 3+4+4+4 և 7-ը (9,72%)՝ 2+4+4+4 կազմությունները: Գրեթե նույն Հարաբերությունն է նկատվում նաև մեկնության մեջ. 48 տողերից 21-ը (43,75%) ունեն առաջին կառուցվածքը, 23-ը (47,92%)՝ 3+4+4+4 և 4-ը (8,33%)՝ 2+4+4+4 սխեման: Այս վերջին տեսակը երկուսի մեջ էլ շատ քիչ է, իսկ 15 և 16 վանկանի տողերը մոտավորապես Հավասար քանակ են կազմում, և այդ իսկ պատճառով Հիմք չունենք դնելու սրանցից մեկն ու մեկի բացարձակ գերակշռության Հարցը: Ակնհայտ է, որ Կոստանդին Երզնկացին Հիշյալ բանաստեղծու-

թյունները գրել է ավանդական քառանդամի տաղաչափությամբ, մի տարբերություն սակայն, որ նարեկացու ու Մազիստրոսի բանաստեղծություններում 16 վանկանի տողերը 15 և 14 վանկանի տողերի համեմատությամբ՝ այսպիսի հարաբերություն չեն կազմում: Նախորդների ազդեցությամբ Հորինված կոստանդին Երզնկացու այս տաղերի մեջ անգամ 4+4+4+4 ձևերի նկատելի աճը ցույց է տալիս, որ 16 վանկանի յամբական անթերի քառանդամը գնալով ավելի մեծ տեսակարար կշիռ է ձեռք բերում:

Ինչևէ, չհաշված այս բացառությունները, ստացվում է, որ մի կողմից 4+4+4+4 և մյուս կողմից՝ 3+4+4+4 ու 2+4+4+4 տաղաչափական ձևերի առանձնացումը տեղի է ունեցել Հիմնականում XIII դարի վերջերին կամ XIV դարի սկզբներին, որ և դրսևորվել է Ֆրիկի ու կոստանդին Երզնկացու տաղերում: Հետագա դարերի բանաստեղծները՝ Թլկուրանցին, Առաքել Բաղիչեցին ու Մկրտիչ Նաղաշը նախընտրել են արդեն 16 վանկանի քառանդամը, իսկ 2+4+4+4 և 3+4+4+4 քառանդամ ձևերը դուրս են մնացել ինքնուրույն գործածությունից:

Բայց 16 վանկանի քառանդամի առանձնացումը քառանդամի մյուս ձևերից բնավ չի նշանակում, թե միջնադարի տաղերգուները այդ ոտանավորով ստեղծագործելիս թերավանկ անդամով սկսվող տողեր ամենեւին չեն գործածում: Նախապատվությունը տալով անթերի քառանդամներով կազմված տողերին, մեր տաղերգուները, այնուամենայնիվ, իսպառ չեն մերժում Հին ավանդները և որոշ տողերի մեջ առաջին անգամը թողնում են թերավանկ: Երկար տողերի պարագայում թերավանկ անդամի սակավ կիրառությունը բանաստեղծական ութմի մեջ էական փոփոխություն առաջ չի բերում, բայց նկատելի բազմազանություն է տալիս Հորինվածքին:

Ինքնին Հասկանալի է, որ տարբեր բանաստեղծներ նայած յուրաքանչյուրի նախասիրությունն ու ճաշակին, տարբեր չափերով են օգտվել 16 վանկանի քառանդամի այս Հատկությունից:

Ֆրիկն, օրինակ, որ սիրում է 16 վանկանի բանաստեղծությունները Հորինել անթերի անդամներով, շատ Հազվադեպ է դիմում թերավանկ անդամի, և այդ Հազվադեպ նմուշներից է «Որք որ լըսեն այս ողբերոյս...» բանաստեղծության Հետևյալ Հատվածը.

Հայրապետ / արծաթաէր // եւ յարինաց / խիստ ի գատ են,
Ջրիստոսի / արեսմբ գնածք // ս եպիսկոպոս / քրն կու ծափեն:
Քաղաւոր / քրն չը Հաշտին // Հետ միմեանց / ոխ կու պահեն.
Հանապղ / զաւր ժողովեն // եւ զմիմեան / ս ի սուր քաշին:
...Քաղաւոր / ն են նախանձոտ // զաւտար երէ՛ / ցըն կու առեն.
Երբ առջ գան / ի գիրք կարդալ // զերդ ըզհրեշտա՛ / կըս բարբառեն,
Նոքա գիտեն / կանոն և աբէնք // եւ սրբութեան / իսկի աէր չեն:
...Յատուայ / յայն կու իրնգայ // որ քրիստոնեայ / քըն ոխ պահեն...
(Ծ, էջ 276-277):

Ի տարբերություն Ֆրիկի, կոստանդին Երզնկացու յամբական 16 վանկանի չափն ունեցող բոլոր գործերում կարելի է հանդիպել թերավանկ անդամով սկսվող տողերի.

Բուքրտոտան / քըն զարդարին // վարդըն փրուէ / տերն շարած,
Վասըն այնոր / ինք թագաւոր // որ Համբերէ / ի մեջ փըշաց:
...Ինքն է տէր / բուրաստանիս // ինք պտորաստել / մըշակ բազմաց,
Սերմանեցին / և սերմանեն // զերկիր, որ կայ / խոնարհ ու ցած,
Պահապան / լեր քո գանձիտ // որչափ որ կայ / ի քեզ տըւած,
Վաստակէ՛ / և աճեցո՛ // որ վրճարէ / զտուողն Աստուած (ԿԵ, էջ 150-151):

Երզնկացու 16 վանկանի քառանդամ բանաստեղծությունների մեջ թերավանկ անդամով տողերը միջին հաշվով մոտավորապես 23 - 24 տոկոս են կազմում:

Սակավ դեպքերում են տողակզբում թերավանկ անդամ դնում նաև Թլկուրանցին, Բաղիչեցին, Մկրտիչ Նաղաշը: Ուշադրավ է այն փաստը, որ XIII-XVI դարի բանաստեղծների յամբական 16 վանկանի ոտանավորով Հորինված գործերում այլևս երկվանկ ոտքը Հանդես չի գալիս իբրև առանձին անդամ: Որպես կանոն, թերավանկ անդամը միայն եռավանկ է լինում:

Որ աւէր՝ ես / եմ Սողոմոն // նայ մըջման էր / Հնազանդել,
Նայ ոտան / ցըն լուանին // և աչքըն Հողով / էր լըցըւեր (ՀԹ, էջ 181):

...Երանի՛ / ողորմածաց // աւէ Յիսուս / աստուածն բան,
Ջի գտանէ / ողորմութիւն // յորժամ գայցեմ / ի դատաստան (ԱԲ, էջ 168):

...Որք իմաստուն / են Հաւատով // ըզչափաւոր / ն առնուն գնան,
Վայելեն / ի Հանգստեան // և Հասանեն / ի յօթևան:
Եւ որք անմիտ / են, չարափառ // աղահուժեամ / քըն կուրանան,
Գրբէ ամեն / անցաւորիս // և ի յայեաց / մէջըն ծըփան (ՄՆ, էջ 113 - 114):

Յուր եկի, / Հանդիպեցայ // ես քո սիրուդ / իմ լոյս երես (ՍՀԱ, էջ 175)

Ողբացէ՛ք / անլոյծ ոգով, // եկեղեցիք / Հայաստանեայց...
Ողբացէ՛ք / ամենեքեան, // ձայն ամբարձէ՛ք / աշխարհանաց²⁰⁰:

Հիմնականում պահպանելով 4-րդ, 8-րդ, 12-րդ և 16-րդ վանկերի շեշտերը (15 վանկանի տողերի մեջ՝ 3-րդ, 7-րդ, 11-րդ և 15րդ վանկերի), միջնադարի տաղերգուները քառանդամ բանաստեղծության երկրորդական շեշտերի Հետ վարվում են փոքրինչ ավելի ազատ, քան 8 վանկանի երկանդամի:

XVII- XVIII դարերում 16 վանկանի քառանդամ չափը Հայ բանաստեղծների կողմից լայն գործածություն չի գտել: Այս ոտանավորով ստեղծագործել են Դավիթ Սալաճորցին («Գովասանք ծաղկանց», ՀՄԲ, էջ 350-

358), Պաղտասար Դպիրը (ՊԴ, էջ էջ 136-137, 139-140, 163-164) և առանձնապես Պետրոս Ղափանցին (ՊՂ էջ էջ 299-300, 305-307, 313, 317, 319, 322, 327-330, 332-334), որն ստեղծել է տվյալ չափի գործածության անթերի նմուշներ: Հիշարժան է, որ նշված Հեղինակների գործերում թերազանակ անդամի կիրառման Հին ավանդույթը մոռացություն է մատնված:

Յամբական 16 վանկանի քառանդամ տաղաչափությանը Հայ բանաստեղծները գրել են Հիմնականում ուսուցողական, խոհական, խրատական, բարոյախոսական, ողբական բանաստեղծություններ, իսկ Կոստանդին Երզնկացին՝ նաև այլաբանական ստեղծագործություններ:

Գրիգորիս Աղթամարցու, Հովասափ Սեբաստացու, Ջաքարիա Գնունեցու անունով Հայտնի չեն 16 կամ 15 վանկանի քառանդամ բանաստեղծություններ, իսկ Նաղաշ Հովնաթանի ինչպես 16, այնպես էլ 15, 14 և 13 վանկանի տաղերը կանոնավոր անդամաբաժանման չեն ենթարկվում:

Քառանդամ ոտանավորը մի քանի տեսակներով ու ենթատեսակներով (4+4+4+4, 3+4+4+4, 4+4+4+3, 4+3+4+3) առանձնապես զարգացրել են նոր և նորադույն շրջանների բանաստեղծները:

* * *

Երկանդամ 8 վանկանի յամբական ոտանավորից Հետո միջնադարյան Հայ տաղասացների ամենասիրած չափն է եղել «Հայրենի կարգը»: Կատարելով Հայրենի մանրամասն ուսումնասիրությունը, Մանուկ Աբեղյանը բացահայտել է սրա տաղաչափական կարևոր հատկանիշները²⁶⁷:

ա) Կազմված է 15 վանկանի տողերից կամ 7 և 8 վանկանի երկտողերից:

բ) 7-րդ վանկից Հետո կա զորեղ Հատած, որը կարող է Հանդես գալ նաև իբրև տողավերջի դադար, եթե կիսատողերը Հանգավորված են և դիտվում են առանձին տողեր:

գ) Կանոնիկ սխեման է՝ 2+3+2 || 3+2+3, որով շեշտվում են 2-րդ, 5-րդ, 7-րդ, 10-րդ, 12-րդ, 15-րդ վանկերը, և զգալի է դառնում յամբանապետյան պարզ ոտքերի ութմը:

դ) Գլխավոր շեշտերն ընկնում են՝ 5-րդ, 7-րդ, 10-րդ և 15-րդ վանկերի վրա: Սրանով տողերը ձեռք են բերում 5+2 || 3+5 անդամավոր կազմությունը:

ե) Երբեմն թույլատրվում է, երկրորդական շեշտերի (2-րդ և 12-րդ) բացթողում և տեղափոխություն: Ըստ այդմ՝ առաջին կիսատողը (կամ տողը) մերթընդմերթ ստանում է նաև 5. 7, 1. 5. 7, 3. 5. 7, իսկ երկրորդ կիսատողը (կամ տողը) 10, 15, 10. 11. 15, 10. 13. 15 շեշտադրությունները:

«Հայրենի կարգալ» Հորինվածքն ունեցող բանաստեղծություններում այս կանոններից շեղված տողերը աղճատումների Հետևանք են կամ ստեղծագործական ազատության և կամ էլ անհետևողականության:

Հայկական բանաստեղծությանը Հատուկ այս չափի ամենավաղ գոր-

ծածուկյան օրինակներն են Գրիգոր Նարեկացու «Գոհար վարդն վառ առեալ», «Ես ձայն զառիժուն ասեմ» սկսվածքով տաղերը և «Մատոյանի» Իջբանը, որը, ինչպես բանաստեղծն ինքն է վկայում, գրվել է ժողովրդական լայնաց երգերի նմանողությամբ:

Պետք է ասել, որ Գրիգոր Նարեկացու վերոհիշյալ տաղերը Հորինված են Հայրենի տաղաչափության կատարյալ մշակվածությամբ և դրանք կարելի է ոտանավորի այս տեսակի դասական նմուշներ համարել:

Գոհար / վարդն վառ / առեալ || Ի վեհից / վարսից / ն արփենից,
Ի վե՛ր / Ի վերս՛յ / վարսից || ծաւալէ՛ր / ծաղիկ / ծովային:
Ի Համատարած / ծովէ՛ն || պղպը՛ջէ՛ր / գո՛յնըն / այն ծաղկին,
Երփին / երփունեակ / ծաղկին, || շողշողէ՛ր / պտուղ / ն Ի ճըղին

(ԳՆ, էջ 117-118):

Տաղի 7 վանկանի 17 կիսատողերից 14-ը ունեն 2. 5, 7 կանոնավոր շեշտադրությունը, 3-ի մեջ բաց է թողնված 2-րդ վանկի շեշտը (5. 7): 8 վանկանի կիսատողերից 11-ը ունեն 10, 12. 15 կանոնիկ շեշտադրությունը, մեկը Հորինված է 12-րդ վանկի երկրորդական շեշտի բացթողումով (10. 15), 5-ի մեջ այդ երկրորդական շեշտերը տեղափոխված են 11-րդ վանկերի վրա (10,11.15): Ուրեմն այս բանաստեղծության բոլոր տողերն էլ Համապատասխան տեղերում անխափան կերպով կրում են գլխավոր ութմիկ շեշտերը, իսկ տողերի մեծ մասի մեջ նաև երկրորդականները:

Նարեկացու Հայրենիների կատարյալ մշակվածությունը, ինչպես և «Մատոյանի» նշված հատվածում եղած վկայությունը ցույց են տալիս, որ X դարից առաջ էլ այս չափը գործածական է եղել մեզանում:

Ներսես Շնորհալին Հազվադեպ է դիմել Հայրենի չափին. առայժմ նրանից Հայտնի են միայն մեկ-երկու Հանելուկներ²⁶⁸ և «Տաղ աւետեաց» ստեղծագործությունը (ՆՇ, էջ 39-40): Հայրենի չափով են Հորինված նաև Գրիգոր Տղայի «Յորժամ զիս ինձէն գտայ» և «Որպէս խթանա վարեալ» սկսվածքներով բանաստեղծությունները (ԳՏ, էջ էջ 191-196, 413-414):

Մեղա՛յ / ես ասե՛մ / այժմի՛կ || անձանձի՛ր / ձայնե՛մ / մըշտակա՛յ
Ձմեղա՛ն / քըն ստա՛րի՛ / ունի՛մ || իմ աչա՛ց / ս, որ ո՛չ / Հետանա՛յ (ԳՏ, էջ 192):

Ոտանավորի այս տեսակը առանձնապես լայն կիրառություն է գտնում XIII—XVI դդ, տաղերգության մեջ: Հայրենիներ են գրել Ֆրիկը, Հովհաննես Երզնկացին, Կեչառեցին, Մկրտիչ Նաղաշը, Աղթամարցին, Հովասափ Սեբաստացին և ուրիշներ:

Ինչպիսի՞ն է տաղերգուներից մեկ Հասած Հայրենիների տաղաչափական նկարագիրը և մոտավորապես ինչ մաս են կազմում եղած շեղումները ըստ Հայրենիի բնորոշ հատկանիշների:

Քննութան նյութ դարձած 1001 տող (կամ 7 և 8 վանկանի բաժանման դեպքում՝ երկտող) Հայրենիներից²⁶⁹ 871-ը հատածով բաժանվում են կիսատողերի (99,08%), 8-ը (Ֆրիկից, Կեչառեցուց, Մկրտիչ Նաղաշից և Հովասափ Սեբաստացուց՝ 2-ական), որոնք կազմում են 0,92%, ունեն եռանդամ կառուցվածք:

Բանին զորդն ու ծուռն, / գէշն ու աղէկն / ի Չարին է կապած... 5+5+5
Աստուած, մի՛ սունէ՛ր ինձ / ըստ շատ չար մեղաց / ն, որ է իմ գործած... 6+5+5
(Ֆ, էջ էջ 383, 388):

Ու կինն՝ Հանէ | զմարդն ի փառաց, | նման Եւայի... 5+5+5
Հոգին դատարաց | լինի մարմնոյս || Է եղուկ տայ սրտիս... 5+5+5
(ԽԿ, էջ էջ 148, 152):

Ձինչ որ գեղեցիկ / ծաղկունք կային՝ / ամէնք գնացին... 5+4+5
Ձինչ որ խոստանայ / բնա չի պահեր / զուր խօսքն ի տեղի... 5+5+5
(ՄՆ, էջ էջ 105, 124):

Հասակն էր երկայն / և բանքըն համեղ / և քաղցր խաւուն... 5+5+5
Ձեռուքն ճուշար, / որ զինչ բան բռներ / Հաներ նա ի Հուն... 5+5+5
(ՀՄ, էջ էջ 115):

Ֆրիկից մեղերված վերջին տողը հաստատապես աղճատված է, որովհետև 15-ի փոխարեն կազմված է 16 վանկից, անաղարտ չէ նաև Մկրտիչ Նաղաշի 5+4+5 կազմությամբ տողը, մի վանկ պակաս է: Աղճատված պետք է համարել Նաղաշի մյուս տողը ևս, որը վերականգնվում է մի քանի ձեռագիր տարբերակների հիման վրա և ստանում Հայրենին միանգամայն բնորոշ կառուցվածք.

Ձինչ որ / խոստանայ / մարդոյ, || չի պահեր / զուր խօսք / ն ի տեղի

Հատածով կիսատողերի բաժանվող մնացած 993 տողերը պետք է քննել ըստ 7 և 8 վանկանի մասերի, ինչպես ընդունված է Հայրենիների տաղաչափության ուսումնասիրության պրակտիկայում²⁷⁰: Այսպես վարվելը ճիշտ է այն պարզ պատճառով, որ Հայրենի 7 և 8 վանկանի մասերը զորեղ հատածի շնորհիվ ունեն տողի արժեք, հաճախ էլ հանդես են գալիս իբրև առանձին տողեր:

Ասենք, որ 993 տողերի թե՛ 7 և թե՛ 8 վանկանի կիսատողերը ներքին կազմությամբ բաժանվում են երկու մեծ խմբավորումների.

ա) Կանոնավոր՝ Հայրենի տաղաչափությանը թույլատրելի շեշտադրություններով կիսատողեր.

բ) Անկանոն՝ Հայրենին ոչ բնորոշ կառուցվածք ունեցող կիսատողեր: Առաջին դեպքում խստադուլյան պահպանված են կիսատողերի վանկերի քանակը և գլխավոր շեշտերի դասավորությունը (5-րդ, 7-րդ և 10-րդ, 15-

րդ վանկերի վրա), իսկ երկրորդ դեպքում խախտված է կամ վանկերի քանակը (Հետևաբար նաև շեշտադրության կարգը) կամ 5-րդ և 10-րդ վանկերի գլխավոր շեշտերի տեղափոխության ու բացթողման պատճառով՝ անդամահատության բաղադրությունը: Ահա 7 և 8 վանկանի մասերի ընդհանուր պատկերը (տե՛ս «Աղյուսակ Բ» էջ 202):

Ինչպես պարզ երևում է աղյուսակից, 993 յոթվանկանի կիսատողերից 894-ը և նույն թվով ութվանկանի կիսատողերից 947-ը կանոնավոր Հայրենային կազմություն ունեն (սրանցից 668-ը և 677-ը կանոնիկ շեշտադրությամբ՝ 2.5.7, 10.12.15 ու սխեմայով՝ 2+3+2, 3+2+3), իսկ 99-ը և 46-ը՝ ոչ:

Նախ անդրադառնանք այս 99-ի ու 46-ի մեջ մտնող 34 և 27 այն կիսատողերին, որոնցից առաջինը 7 վանկի փոխարեն կազմած է 6 և 8 վանկերից, իսկ երկրորդը 8 վանկի փոխարեն՝ 7 և 9 վանկերից:

Հավելավանկ կամ թերավանկ այս կիսատողերի մի մասը հաստատապես աղճատված է և վերականգնվում է ձեռագրական տարբերակներով: Բերենք այդ կիսատողերը համապատասխան ուղղումների հետ միասին:

34-ի կազմից՝		
1. Հոգով սուրբ էր նարեկացին...	Իսկ Հոգով / ըն սուրբ / էր նա՛...	3. 5. 7. (ՀԹ, էջ 209)
2. Ծըշմարիտ և ըղորդ կասեն...	Ծըշմարիտ / և՛ ըղորդ / կասեն...	3. 5. 7.
3. Ով բանիս իմ ականջ դրնէ...	Ով բանիս / ականջ / դրնէ՛...	3. 5. 7. (ՀԹ, էջ 213)
4. Թէ յամէն աշխարհիս տիրես...	Թ՛ ամէն / աշխարհիս / տիրե՛	2. 5. 7.
5. Ամէն զարիպ ի տուն դարձաւ...	Եստ զարիպ / ի տուն / դարձաւ...	3. 5. 7. (ՄՆ, էջ 127, 165)
6. Դատաւորին լաղով ասաց...	Դատաւորին / լաղով / ասաց...	3. 5. 7.
7. Դատաւորն անիրաւ էր գեմ...	Դատաւոր / ն անիրաւ / էր գեմ...	2. 5. 7. (ԳԱ, էջ 153)

Աղճատված պետք է համարել նաև Հովասափ Սեբաստացու «Անկուման մահն / Հասնի...» կիսատողը (ՀՄ, 125), որը նախապես ունեցել է «Ա՛ւր մի / անկուման / Հասնի՛...»՝ 1. 5. 7 շեշտադրությամբ տարբերակը:

27-ի կազմից՝		
1. ...զընչովն այլ ըզքեզ խոցէզընչովն այլ / ըզքեզ / խոցէ՛.	10. 12. 15

(ՀԵ, էջ 143)

- 2. 'Ի անշէջ կրակ դրիր յիս... Եւ անշէջ / կրակ / դրիր յիս... 10. 12. 15 (ԽԿ, էջ 152)
- 3. 'Ի մահու պրտոյն ծընեալ ես... 'Ի ի մահու / պրտոյն / ծընեալ ես... 10. 12. 14 (ՀԹ, էջ 175)
- 4. ...յայնպէս և ոչ գիտեցար... ...յայնպէս / և ոչ / գիտեցար... 10. 12. 15
- 5. ...երեսն ի վայր կու թափի... ...երեսն / ի վայր / կու թափի' 10. 12. 15 (ՄՆ, էջ 128, 167)
- 6. ...ելեալ ես Փիտոն գետէ... ...ելանն / ի Փիտոն / գետէ' 10. 13. 15 (ԳԱ, էջ 186):

Առանց տարբերակների անհրաժեշտութեան, տաղաչափական սղման ու երկարումի Հայտնի կանոններով վերականգնվում են այլ կիսատողեր ևս:

34-ի կազմից՝

- 9. Խաչիւ սպանած է գեմ... Խաչիւ / ըսպանած / է գեմ... 2. 5. 7. (Յ, էջ 340)
- 10. Գորգ ըզլուին ի վեր վերուց... Գորգ ըզլու / իւրն ի վեր / վերուց... 2. 5. 7.
- 11-12. Նա զաջն ի վեր եհան... Նա զաջ / ըն ի վեր / եհան... 2. 5. 7. (ՀԹ, էջ 208, 212)
- 13. Աստուած երբ զմեզ ստեղծեաց... Աստուած / երբ ըզմեզ / ստեղծեաց... 2. 5. 7. (ԳԱ, էջ 153)
- 14. Յիշեմք զըսքանչելիս մանկանց... Յիշեմք / զըսքանչելիս / մանկանց... 2. 5. 7.
- 15. Գահել ըզմեզ անփորձ կենաւք... Գահել ըզմեզ / անփորձ / կենաւք... 3. 5. 7.
- 16. Մինչ զարմացներ զնոսս... Մինչ զարմացներ / զնոսս... 5. 7.
- 17. Աւախ, զմանուկ արեն... Աւախ, / ըզմանուկ / արեն... 2. 5. 7.
- 18. Որպէս թէ քաղն զվարդն... Որպէս / թէ քաղն / զվարդն... 2.5.7 (ՀԱ, էջ էջ 106, 108, 109, 115)

Հովասափ Սեբաստացու «Եւ քառասուն պըսակ լուսոյ...» տողը (ՀԱ, էջ 107) Հեղինակային ձևապատկերում ունի «Եւ ի պըսակ լուսոյ...» ձևը (տե՛ս նույն էջի տողատակը): Վերծանումն, անշուշտ, ճիշտ է, բայց անընդունելի է տաղաչափության տեսակետից: Գրելով «Խ» (40), մեր կարծիքով, բանաստեղծը պետք է որ ընթերցած լինի ոչ թե՛ քառասուն, այլ բարբառային արտասանությամբ. «Եւ քառասուն / պըսակ / լուսոյ...», որը և

Համապատասխանում է ոտանավորի նորմային:

27-ի կազմից՝

- 7. որ չբերես ըզխելքդ ի վերայ... որ չբերես / ըզխելք / ի վերայ 10. 12. 15
- 8. մէկըն աղբատ՝ մոխրին պտուղած մէկն աղբատ / մոխրին / պտուղած 10.12. 15 (Յ, էջ 337, 386)
- 9. ու խոցեն զհոգիդ մահուան... ու խոցեն / ըզհոգիդ / մահուան... 10. 13. 15 (ՄՆ, էջ 124)
- 10. Եւ եցոյց զվարձ մըշակին Եւ եցոյց / ըզվարձ / մըշակին 10. 12. 15 (ՀԱ, էջ 108)

34-ի կազմից 16 և 27-ի կազմից մնացած 17 կիսատողերը առայժմ Հնարավոր չէ վերականգնել, քանզի դրանք չեն տալիս ձևապատկերական կամ արտասանական անհրաժեշտ տարբերություններ:

Քննության առարկա դարձած Հայրենիքի առաջին կիսատողերից 65-ը ունեն 4+3 և 3+4 կազմութիւնը: Օրինակ.

- Մուրճ Յըրիկ, / ինչ եղար... 4+3 (Յ, էջ 337)
- Շատ մանկտիք / Հասրաթով գէմ... 3+4 (Յ, էջ 387)
- Ջաղն անհամ / ո՞վ է տեսել... 3+4 (ՀԵ, էջ 149)
- Դատաստանին / ակն կալ... 4+3 (ԽԿ, էջ 147)
- Նորաքանչ / եղեգնախունկ... 3+4 (ԳԱ, էջ 184)

Երկրորդ կիսատողերից 19-ը ունեն 4+4 և 5+3 կազմութիւնը.

- ...թէ զերգ ըզբեզ / մեկ մի չի կայ... 4+4 (Յ, էջ 337)
- ...թէ՛ լինի գեղ / իմ խոցերին... 4+4 (ԽԿ, էջ 149)
- Եւ զարմանալոյ / է արժան... 5+3 (ԳԱ, էջ 184)
- Եպիսկոպոսն / այնմ գաւառին... 4+4 (ՀԱ, էջ 108)

Արանք թեև բավարարում են Հայրենի 7 և 8 վանկանի կիսատողերի վանկականության պահանջը, սակայն չունեն այս չափին հատուկ պարզոտնյա կազմութիւնը՝ 2+3+2, 3+2+3 կամ 5+2, 3+5 անդամավորութիւնը, ուստի և ձեռք են բերել Հայրենին խորթ բնավորութիւնը:

Անշուշտ, այս բնույթի կիսատողերի մեջ կան այնպիսիները, որոնք զբնական աղճատումների արդյունքն են, ինչպես օրինակ՝ Հովհաննես Երզնկացու հետևյալ տողը.

Ձինչ զԱհարոն / ի զլուին, || որ ծաղկանց իւղովն էր օծել (ՀԵ, էջ 146):

Հին կտակարանի Համապատասխան հատվածից պարզվում է, որ այստեղ խոսքը վերաբերում է Ահարոնի զլուխը յուղով օծելուն²¹: Ուրեմն,

բանաստեղծական տողը անհրաժեշտ է կարդալ.

Զինչ զԱհարոնի / գըլու՛նի // ն, որ ծաղկանց իւղովն էր օծել:

Մեզ Հետաքրքրող 7 վանկանի կիսատողը 4+3 բաղադրության փոխարին ստանում է 1. 5. 7 շեշտադրությունը:

Բայց 4+3 կամ 3+4 յոթվանկանի և 4+4 կամ 5+3 ութվանկանի կազմությունն ունեցող կիսատողերը մեծ մասամբ ոչ թե ձեռագրական աղճատումներ են, այլ տաղաչափական ազատ շեղումներ, որ առանձին դեպքերում թույլ են տվել մեր տաղերագուները: «...Չպետք է մոռանալ, - մի ատիթով նկատել է Մանուկ Աբեղյանը, - որ նույնիսկ լավագույն բանաստեղծները երբեմն չեն պահում ոտանավորի սքեմայի կանոնները և որոշ ազատություն են թույլ տալիս»²⁷²: Բացառություն չեն կազմում նաև միջնադարի Հայ տաղերագուները:

Այսպիսով, քննության առարկա 993 տողերից ոչ Հայրենային կառուցվածք ունեցող առաջին կիսատողերի քանակը կատարված ուղղումներից հետո 99-ից իջնում է 79-ի, երկրորդ կիսատողերինը՝ 46-ից 36-ի: Սրանք Համապատասխանարար կազմում են 7, 96% և 3, 62%:

Ուրեմն, կարող ենք եզրակացնել, որ միջնադարի տաղերագուների Հայրենի չափով հորինած բանաստեղծությունների 7 և 8 վանկանի կիսատողերի ճշող մեծամասնությունը (1986 կիսատողերից 1868-ը՝ 94%-ով) հորինված է Հայրենի տաղաչափությանը հատուկ կանոններով:

Ինչպես արդեն նշել ենք, Հայրենի չափին բնորոշ է երկրորդական շեշտերի (2-րդ, 12-րդ) բացթողումն ու տեղափոխությունը, Ըստ այդմ՝ $(2+3+2)+(3+2+3)$ տողի յամբանապեստ միացությունները երբեմն փոխարինվում են մի պենտոնով (արդյունքում ստացվում է՝ 5+2 և 3+5 կառուցվածքը), կամ անապետ-յամբ միացությամբ (այս դեպքում առաջանում է $(3+2)+2$ և $3+(3+2)$ կառուցվածքը), շատ հազվադեպ էլ՝ յամբերի փոխարեն գործածվում են քորեյներ (ստացվում է քորեյ-անապետ-յամբ և անապետ-քորեյ-անապետ պարզ ոտքերի կառուցվածքը):

X-XVII դարերում Հայրենի չափով գերազանցապես զրվել են խոհական, խրատական, այլարանական, սոցիական, ողբական, կրոնական և այլ բնույթի գործեր: Երկվանկ և եռավանկ միավորների տևական հաջորդությունը, որ առաջ է բերում ազատ ութվանկան խոսքի պատրանք, լիովին համապատասխանում է այդ բնույթի ստեղծագործությունների լուրջ խառնվածքին:

XVI-XVII դարերում բանաստեղծները Հայրենի չափին անդրադարձել են համեմատաբար հազվադեպ: Այս չափով Հետաքրքիր ու արժեքավոր գործեր են թողել Քերոբեն (Հովհաննես Քերովբենց)²⁷³, Ներսես Մոկացին (նՄ, էջ 37-74), Ստեփանոս Վարազեցին (ՀՄԱ, էջ 417-419), Մարտիրոս Ղրիմե-

ցին (ՄՂ, էջ 111-112, 131-134), Հովհաննես Մակվեցին (ՊԽՀ, էջ 274-279), Դավիթ Սալաձորցին (ՀՍԲ, էջ 382-387), Երեմիա Քյոմուրճյանը (ՀՍԲ, էջ 449-451) և ուրիշներ:

XVIII դարում, ինչպես և նոր ու նորագույն շրջաններում, գրավոր բանաստեղծության մեջ ոտանավորի այս ինքնատիպ, գուտ Հայկական տեսակը այլևս գործածություն չունեցավ, բայց մինչև քսաներորդ դարի տասական թվականները պահպանվեց արևմտահայ գլուղաշխարհում՝ ժողովրդական բանահյուսության ձևով:

* * *

Միջնադարի բանաստեղծները հաճախ են գործածել 11 վանկանի երկանդամ չափը, որը, ինչպես հայտնի է տաղաչափության տեսությունից, գործածվում է 6+5 կամ 5+6 կազմություններով: Համաձայն եղած տվյալների նարեկացին ու Ենոկեայի նախապատվությունը բացառապես տվել են 5+6 կազմությանը, մինչդեռ XIII—XVI դարերի տաղերագուները գերազանցապես ընտրել են 6+5 տարբերակը: Բայց սա բոլորովին չի նշանակում, թե 5+6 կազմությունը Հայ բանաստեղծության մեջ ավելի վաղ է հաստատվել, քան մյուսը: Բանն այն է, որ վաղ շրջանում, երբ դեռ չէր ձևավորվել մեկ միասնական չափատեսակով մի ամբողջական քերթված ստեղծելու ճաշակը, միասնական տողերի ձևով՝ չենց միևնույն բանաստեղծության մեջ ի արդեն առանձին տողերի ձևով՝ չենց միևնույն բանաստեղծության մեջ ի հայտ են եկել թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Օրինակ՝ Կոմիտաս Ա. Աղցեցի կաթողիկոսը (կաթող. 615-628 թթ.) իր 36 տներից բաղկացած «Անձինք նուիրեպը» շարականում տվել է 5+6 կազմության երկանդամի ընտիր նմուշներ:

Ընկերք / միամիտք // մարմնական / կենցաղո՛յս...
Լըւան / թագաւորք // եւ լըցան / խընդութեամբ...
Կանայք / պատուականք // քաղաքաւ, / եւ ազգաւ...²⁷⁴

Եվ այսպես ևս ութ համանման կազմության տողեր:
Նույն ստեղծագործության մեջ առկա է նաև 6+5 բաղկացության տասներկու տող, որոնցից նմուշի համար կարելի է վկայակոչել հետևյալները:

Ողջակէ՛զք / բանաւորք // եւ զո՛ւք / փրկութեան...
Ի մանո՛ւկ / ի կուսէն // պարտեալ / ամաչէր...
Ժողովեալ / բազմութեան // ազգաց / եւ ազանց...
Կոխեցայք / ճրգութեան // ի հընձան / ըս ձեր...
Զուներ՝ ոք / ի նոսա՛ // անո՛ւն / չարութեան...²⁷⁵

Կոմիտաս Աղցեցու «Անձինքը» ազատ քառատակտերով հորինված բանաստեղծություն է, և անապետյան երկանդամ 11 վանկանի այս տողերը

ընդհանուր Հյուսվածքի մեջ տեղ են գրավել ազատ քառասուկերի Հիմունքով:

Համանման կազմութայն տողեր կարելի էր բերել նաև Դավթակ Բերթողի «Ողբք ի մահն Զեւանշիրի Մեծի իշխանին» քերթվածից (6 տող 5+5 և 11 տող 6+5 կազմություններով):

Բայց երկանդամ 6+5 կազմությամբ ոտանավորն իր ներքին կառուցվածքով միատարր է, և դա դրսևորվում է երկու տարբեր ռիթմական բնավորություններով.

ա) յամբական 11 վանկանի ոտանավոր մի շարժուն անապեստով, որ Հիմնականում ունենում է (2 + 2 + 2) + (3 + 2 կամ 2 + 3.) սխեման:

բ) անապեստյան 11 վանկանի ոտանավոր՝ երրորդ կամ չորրորդ ոտքը յամբ (3 + 3) + (2 + 3 կամ 3 + 2) սխեմայով:

Մեկ յամբով անապեստյան 11 վանկանի երկանդամ ոտանավորը Հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ ամբողջական Հորինվածքի ռիթմիկ միավոր է դարձել XIII դարում Հովհաննես Երզնկացու և Ֆրիկի ստեղծագործություններով: Այնուհետև, այս չափը գործածել են նաև Առաքել Բաղիշեցին, Մկրտիչ Նաղաշը, Սուքիասը, Նաղաշ Հովնաթանը, Պետրոս Ղափանցին և ուրիշներ:

Փորձենք տեսնել, թե տաղաչափական ինչ Հիմնական Հատկանիշներով են աչքի ընկնում անապեստյան 11 վանկանի Հորինվածքով ստեղծագործությունները:

ա) Ամենից առաջ այդ բանաստեղծությունների տողերը Հիմնականում ունեն կանոնիկ սխեմա և շեշտադրություն 3-րդ, 6-րդ, 8-րդ 11-րդ վանկերի վրա՝

Յաստընուո՛ր / ս ենք կարօ՛տ // յերկնի՛ց / ի բարո՛յն,
Ու ծածկեա՛լ / ենք մեղօ՛ք, // զինչ լո՛յս / ն ի յամպո՛յն.
Մեք բուսա՛ք. / զերթ ծաղիկ՛ // յերես / ն ի հողո՛յն,
Մարաւած / ենք բանի՛ // զինչ տո՛ւնկ / ն ի ջրո՛յն (ՀԵ, էջ 183):

Երանի՛ / ինձ հազա՛ր, // թէ հանց / լինենամ,
Որ ի մե՛ծ / աղբերէ՛ն // կարա՛ւս / չի մընամ:
Դու Աստու՛ծ / ես գըթած // ու խիստ / բարեկամ,
Յայն ջըրէ՛ն / ինձ արո՛, // որ ես / լիանամ (Յ, էջ 440):

Թէ չունի՛ս / մարդ բարի՛, // որ գքե՛զ / խրատէ՛,
Զօր մահո՛ւն / դու յիշէ՛ // ՛ւ այնձ / ճանաչէ՛:
Ժամանակ / մի ծաղկի՛ // նման / կու փայլէ՛,
Բայց յետո՛յ / լալադի՛ն // ի հո՛ղ / մըտանէ՛ (ԱԲ, էջ 189):

Անցանէ՛ / մեծութիւն // և փառք / աշխարհիս,
Աւերի՛ / և քակաի՛ // շինու՛ծ / տանադի՛ս,

Բայց դու զա՛յս / գիտացի՛ր // թէ ի՛նչ / կու դատի՛ս,
Երբ թողո՛ւս / օտարաց // ՛ւ ի հո՛ղ / մըտանիս (ՄՆ, էջ 129):

Սիրելով / ըզպարա՛յ // ըզմայր / ըն մեղաց,
Ոչ երբէ՛ք / յերեւի՛մ // գործո՛ց / արութեանց (ՍՀԲ, էջ 432):

Մի՛ վազեր, / երամի՛ղ // շուտով / կու Հասնիս...
Սրտներնի՛ս / կամեցա՛ւ // ելանք / գնացանք...²⁷⁶

էլ չունի՛մ / սիրելի՛ // քանց քե՛զ / պատուկան,
Ինձ կարօ՛տ / մի թողո՛ւլ, // նազո՛ւ / սիրեկան,
Կու մեռնի՛մ / կու մընան // դու ի՛նձ / պարտական,
Ես եղէ՛ / քեզ Հեյրան, // դու մարա՛լ, / ջեյրան (ՆՀԲ, էջ 37):

բ) Կանոնիկ տողերի Հյուսվածքում բազմազանություն են առաջ բերում յամբական ոտքի վրա ընկնող շեշտի տեղափոխության ու բացթողման դեպքերը: Այսպես, մեկ-մեկ տողի երկրորդ մասը յամբից ու անապեստից կազմված լինելու փոխարեն կազմված է լինում մեկ միաշեշտ Հինգվանկանի ոտքից.

Փափազել եմ ի ջո՛ւրն՝ / յուտով կու գընամ,
Թէ Հասնի՛մ յայն աղբի՛ւր / ն, որ կենդանանամ...
Եւ մաքրի՛մ ի մեղաց / եւ սրբաբանամ (Յ, էջ 439, 440):

Միացեա՛լ նոր խառն՛ւմ / ն և անճառական
Անորի՛չ և անքա՛կ / և անբացավո՛ւս... (ՀԵ, էջ 194):

Դուռն բաց ի սրտի՛դ / և խոտածաղիկ...
Զի գընայ՛ մարդ ի տո՛ւնն / յախտենական (ԱԲ, էջ էջ 189, 190):

Խոցեցար չար նետի՛ք / ի ստամայէ՛:
Թշնամո՛յն չըլիի՛ն, / թէ յաղթա՛ւորիս... (ՄՆ, էջ էջ 131, 144):

Ձանձրացայ յաղօթի՛ց / ՛ւ առաքելութեանց (ՍՀԲ, էջ 424):

Ի կիսան սիրելեաց, / անհաստատմայ
Ի սուտ այս կենցաղո՛յս / ճանձրացա՛ւ անձն ի՛մ (ՊԴԲ, էջ 172):

Բուրաստանք ու պարտեզք / և մարդապետիք... (ՊԴ, էջ 238):

Երբեմն էլ տողերի նույն 5 վանկանի մասը շեշտի տեղափոխության պատճառով կազմվում է քորեյ-անապեստից.

Աւերեա՛լ կործանեաց // զզուլըն / գժտոց... (ՀԵ, էջ 195):

Ի ի ջըրոյն թեւաւորք // յաւազն / Թըռուցել (Յ, էջ 434):

Բամբական Հրեղինաց // զօրքրն / նախասեն... (ԱԲ, էջ 182):

Յորժամ մա՛հ քեզ տիրէ՛, // Է օրըն / Հասանէ՛... (ՄՆ, էջ 133):

գ) Թույլ տալով ազատ շեղումներ, մեր տաղերգուները հաճախ տողի երկրորդ մասը յամբ-անապետի փոխարեն կազմում են անապետ-յամբից: Յամբական ոտքը տողավերջում ընկնելու հետեւանքով թեպետ 8-րդ վանկի փոխարեն շեշտվում է 9-րդ վանկը, սակայն 11-րդ վանկի վրա ընկնող գլխավոր շեշտի կայուն դիրքի և վճռորոշ գորութայն պատճառով ոտանավորի բնավորութայն մեջ էական փոփոխութուն չի առաջանում: Անհրաժեշտ է նաև ավելացնել, որ այս կարգի շեղումները չնչին տեղ են զբաղում անապետյան երկանդամ 11 վանկանի բանաստեղծութունների կազմում: Օրինակ, Յրիկի «Փափագել եմ ի ջուրն» 87 տողանոց բանաստեղծութայն մեջ յամբական ոտքը ընդամենը երկու անգամ է դրված տողավերջում.

Նորոգի՛մ վերստին / քան ըզհին / Կ Ազմ՛...

Ջահագին՛ դիմ ըզմե՛ղք / ս ու նըստի՛մ / ու լամ (Յ, էջ էջ 439, 442):

Հովհաննես Երզնկացու «Օրհնեալ է աստուծոյ անունն ու միշտ կենդանոյն» մեծ քերթվածքի (252 տող) մեջ կա այդպիսի 24 շեղում, Առաքել Բաղիշեցու «Յիշելով զօր մահուս՝ սիրտ իմ սասանի» և «Ամենայն փառք մարդոյ դատարկ և ունայն» սկսվածքներով տաղերի (միասին՝ 118 տող) մեջ՝ 8, Մկրտիչ Նաղաշի «Անցանէ մեծութիւն...» ու «Անձ իմ, արի աղօթէ դէմ արարողին» (միասին՝ 152 տող) ստեղծագործութունների մեջ՝ 11, Պետրոս Ղափանցու «Ի թանձրախիտ մայրեաց...» (32 տող) բանաստեղծութայն մեջ՝ 5: Ուրեմն, 641 տողերի մեջ այսպիսի շեղումների քանակը հասնում է ընդամենը 50-ի և մոտավորապես կազմում է 7, 7%.

գ) Տաղաչափական ազատ շեղումների արդյունք պետք է համարել նաև տողերի առաջին մասում երկու անապետի փոխարեն երեք յամբ կամ մեկ չորրորդ պետն ու մեկ յամբ գործածելու դեպքերը, որոնք սակայն, այնքան քիչ են, որ նույնիսկ կարելի էր անուշադրութայն մատնել: Նույն 641 տողերի մեջ կա այդպիսի շեղումների 9 դեպք.

Քըրտմեք կերակրի՛ / ըզհաց հրամայեաց՛...

Երեքօրեայ՛ յարեա՛լ / տէրն ի մեռելոց՛...

Հոտ Հառաոց՛, գործոց՛ / Համար ուզելոց՛... (ՀԵ, էջ էջ 193, 195)

Տնն, թէ՛ որքան՛ սրնան՛ / ես դո՛ւ պարտական՛...

Ի՞նչ շահ է քո՛ տան՛լզ, / երբ ո՛չ կատարնս՛...

Ռամի՛նք են յաշխարհի՛ն / և ամէ՛նն սո՛ւտ... (ՄՆ, էջ էջ 134, 136, 149)

Կարծանեցան, տեկան / պարիսպ պարտիզաց՛...

Յամբեցեա՛լ ամպերն, / ո՛չ ցօղեն առատ...

Արի՛, իմ սարտուարի՛կ, / կամ յա՛ջ, կամ յահեակ՛ (ՊՂ, էջ 238):

ե) Հովհաննես Երզնկացու և Մկրտիչ Նաղաշի բանաստեղծութունների մեջ Հանդիպում են տողեր, որոնցում խախտված է վանկականութայն կանոնը: Թերավանկ ու Հավելավանկ այդ տողերը 6+5 կազմութայն փոխարեն ունեն 5+5, 6+6, 7+5 կազմութունները: Այս բնույթի տողերը անկասկած աղճատումներ են և մեծ մասամբ ուղղվում են ձեռագրական տարբերակներով.

Յուսացէք դուք յաստուած, / որ բարեացն է առև՛դ,

... / բարեացնն սուր՛դ.

Կամ իշխոն է մեծ՛ / և տէր նա գանձի՛.

Կամ իշխան է փառօք / ...

Թէ՛ հոգմ յինք շնչէ՛, / նա շո՛ւտ թառամի՛...

Որ թէ՛ հոգմ յինք շնչէ՛...

Որ միայն է անմա՛հ / ու անեղանելի՛,

... / Է անեղանելի՛.

Ու առտուծոյ՛ պտակերէ՛դ / զաստուած ճանաչես.

Աստուծոյ՛ պտակերէ՛դ...

Յամենայն՛ պըտոյ՛ դու կե՛ր, / բայց մի ի մէկէն.

Յամենայն՛ պտոյ՛ կեր՛... (ՀԵ, էջ էջ 185-187, 190, 192)

Ի՞նչ շահ է քեզ խնդա՛լ / ի յայսմ աշխարհիս.

Ի՞նչ շահ է քեզ խնդա՛լ / ...

Կամաւոր եմ գործեր, / զինչ որ մե՛ղք կա կուտել.

... / զինչ մե՛ղք կա կուտել. (ՄՆ, էջ էջ 131, 145)

XVI դարից սկսած՝ մեկ յամբով անապետյան 6+5 երկանդամի ինքնուրույն գործածութունը դառնում է Հազվադեպ: XVII—XVIII դդ. այն ավելի հաճախ Հանդիպում է 6+5 յամբական երկանդամով, երբեմն էլ 4+4+3 եռանդամով Հորինված բանաստեղծութունների կազմում՝ խառն գործածութայն:

Այժմ անդրադառնանք 11 վանկանի՝ 6+5 երկանդամի այն տեսակին, որն ունի յամբական բնավորութուն (չարժուն անապետով): Սրա ամենավաղ գործածութունը Գրիգոր Նարեկացու «Տաղ յարութեան» ծավալուն քերթվածքի հետևյալ երեք տողերն են, որոնց անապետները, սակայն, հաստատուն են՝ տողավերջին.

...Եւ ի վերայ՛ նորա՛ // աթո՛ւ ոսկեղէն,

Եւ ի վերայ՛ նորա՛ // բահեղք ծիրանի,

Եւ ի վերայ՛ նորա՛ // Որդի՛ն արքայի (ԳՆ, էջ 59-60):

Յորդոր կոց, / ուրախ. // թէ դաււի տէր ես

Յորդոր / կացիր, / ուրախ //... (ԼԹ, էջ 146)

Քանի / սխալաբով // ինձի / խընջեք / էնես ...

// ինձ խընջեք / էնես.

Ձէ՛ Ձինուձային // մէկ Հայելուդ գին.

Ու չէ՛ / Ձինուձային // ...

Յորձամ / Հեռանան // նա զօրն ի մաճ եմ.

Յորձամ / որ Հեռանան //... (ՄՆ, էջ էջ 108, 110, 111)

Վախեմ / Հոզմ ստառիկ // ելաւ աՀազին.

Վախեմ / Հոզմըն / սաստիկ

Վախեմ, / թէ առանց / վարդին // ...յանկարծակ մեռնիմ.

Վախեմ, / թ' առանց / վարդին՝

Ի Հոն / ուրախ // պուլպուլըն կենայ.

Ի Հոն / ուրախութեամբ // ... (ԳԱ, էջ էջ 227, 230, 235)

Աղթամարցու Հապելալանկ երկու տողն էլ ուղղվում է տաղաչափական սղման կանոնով:

Սինեային չՀամապատասխանող մնացած տողերի (Բաղիչեցի՝ 9, Մկրտիչ Նաղաշ՝ 3, Աղթամարցի՝ 7, Ջաքարիա Գնուենցի՝ 10) առաջին անգամները երեք յամբերի փոխարեն կազմված են երկու եռավանկ միավորներից: Նմուշի Համար բերենք երկուական օրինակ.

Նրազ՝վ կենցաղսյա // ուրախեամբ ես...

Յորդայթ / որուզին // յանկարծ / անկայ ես... (ԱԲ, էջ էջ 195, 196)

Որ առանց / ջո տես՝ւզ // իմ կեանք / ն է Հարամ...

Եւ սարտիփ / զտոխցն // գիս խիստ / կու մաշէ... (ՄՆ, էջ էջ 111, 112):

Կարտա՛վ / բաժանեա՛լ // ի Հոդ / ն իջանիմ...

Ընթերցա՛ւ / բարբաճո՛յն // ի լուր / ամենին... (ԳԱ, էջ էջ 230, 233):

Եւ պոյձա՛ւ / զեղեցե՛ն // փայլեն / ի յերկիր...

Որ լինի՛ / բալտեա՛լ // ի ասանուհընգին... (ՁԳ, էջ էջ 31, 33):

Առաջին՝ 6 վանկանի անդամի անապետության կազմությամբ 5 տող էլ կա Հովհաննես Թլկուրանցու «Աչերդ է թուխ ու պէտ...» սկզբածքով բանաստեղծության մեջ (36 տող):

Հնարավոր է, որ անապետության ոտքերով տողերից մի քանիսը աղճատումներ լինեն: Օրինակ՝ Աղթամարցու «Յետ զընալոյ վարդին...» ստեղծագործության Հետևյալ երկու տողերը, որոնց յամբերը վերականգնվում են ձեռագիր տարբերակներով.

Ձի տարան / ի յեսնէ՛ // զսիրելին իմ քաջ.

Գեղ ողջո՛յն / գրեմ ե՛ս // սրտով սիրելի- (ԳԱ, էջ էջ 226, 233)՞:

Քանզի՛ / տարան / յինէն // ...

Ես քեզ / ողջո՛յն / գրեմ // ...

Սույն չափը գործածելիս սովորականից Հաճախ է անապետության տողերի դիմում Հովասափ Սեբաստացին: Օրինակ՝ «Փրկիչ, մի տար զմեզ ի փորձանք չարին» սկսվածքով 44 տողանոց բանաստեղծության մեջ 6 վանկանի անդամները 9 անգամ կազմված են մաքուր անապետներից: Նման կերպ է վարվել բանաստեղծը նաև «Տեսիլ տեսուն Ներսէսի» գործի մեջ (100 տող), ուր անապետության տողերի թիվը Հասնում է 21 ի: Այս տաղի մեջ կան նաև այնպիսի տողեր, որոնց առաջին անգամը շեշտեր է կրում միայն 1-ին և 6-րդ վանկերի վրա: Սա նշանակում է, որ Սեբաստացին 6+5 երկանդամը Հիմնականում կառուցում է տողերի ու անդամների վանկական Հատկանիշի Հիման վրա:

ԶՀաշված մի երկու-երեք կրոնական բնույթի գործեր (Առաքել Բաղիչեցի, Գրիգորիս Աղթամարցի)՝ այս չափով միջնադարում գլխավորապես Հորինվել են սիրային, այլարանական և քաղաքական բովանդակությամբ գրվածքներ (Հովհաննես Թլկուրանցի, Առաքել Բաղիչեցի, Մկրտիչ Նաղաշ, Գրիգորիս Աղթամարցի, Հովասափ Սեբաստացի, Ջաքարիա Գնուենցի, Խաչատուր Խարբերդցի): Ցամբական 6+5 երկանդամը բավականին Հստակ ռիթմով Հետագայում գործածել է Մարտիրոս Խարասարցին «Այսօր ըզքեզ տեսայ և ուրախացայ» սկզբածքով ներբողական տաղի մեջ.

Դրախտէ՛ն / աւետա՛ր, // ես Հանց / իմացայ,

Երես / դ ի վե՛ր / նայի՛լ // սիրո՛վ / կամեցայ,

Ջարդարեցա՛ր / զաշխարհ // ս ամէ՛ն / զինչ որ կայ,

Այսօր / ըզքե՛զ / տեսայ // և ուրախացայ (ՍՀԱ, էջ 166):

Խարասարցու այս 48 տողանոց Հորինվածքի մեջ նկատելի է միայն մի շեղում, որտեղ 6 վանկանի անդամն ունի ոչ թե յամբական, այլ՝ անապետության կազմություն.

Սաղմոսի՛ք, / օրհնութեամբ // լեզո՛ւդ / բարբառեա՛ (ՍՀԱ, էջ 169):

Իսկ Մարտիրոս Ղրիմեցին, Նաղաշ Հովնաթանը, Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Ղափանցին և ուրիշներ 6+5 երկանդամը սովորաբար կառուցում են յամբական և անապետության ոտքերի խառն գործածությամբ.

Ի գա՛լ / ն ազգի՛ս / Հայո՛ց // յերկիր / Ղըրիմայն

Եօթըն / Հարի՛ւր / ութսո՛ւն // էր մե՛ր / թուական,

Ձեռեղեա՛լ / մընացի՛ն // ուր և / սասցան՝

Ի Կաֆայ, / ի Ղըրիմ, // ի Լե՛հ / և Ախթիբան (ՄՂ, էջ 146):

Նաղաչ Հովնաթանը, որն իր տաղերը հորինել է երաժշտական եղանակի ուղեկցությամբ՝ երգելով, չի հետևում տաղաչափական խստագույն կանոնների և դիտարկության ջանքերին և սոսկ պահպանել տողի վանկաքանակն ու անդամակազմությունը: Ուստի նրա գրչի տակ յամբական 6+5 երկանդամին հաճախ գուգորդում են նույն չափի անապետության երկանդամ և երբեմն էլ նույնիսկ 4+4+3 կազմության տողեր:

Մարմին /ըզ զարբափով // նոր զարդարեցիր
Մոցը / նըչանց / տըվիր, // այլվի / ծածկեցիր,
Իմ սիրտ / ըս էրելով // կարոտ / պահեցիր,
Ես եղէ / քեզ հէյրան, // դո՛ւ մարալ / ջէյրան:
Բարձին / վըրա բազմին // ի մէջ դարպասին,
Ես դո՛ւ / եմ քո հագիր // կարմիր ատյասին,
Թող Յովնաթան / մէկ տաղ ասէ / քո թասին
Ես եղէ / քեզ հէյրան, // դո՛ւ մարալ / ջէյրան (ՆՀԲ, էջ 38):

Նույն երևույթն առկա է նաև Պաղտասար Դպրի և Պետրոս Ղափանցու որոշ տաղերում:

Հայկական ոտանավորի հնագույն տեսակներից է 5+6 երկանդամը: Ինչպես նախորդ տեսակների մեջ, այստեղ ևս 5 վանկանի անդամներն ունեն 2+3 կամ 3+2 կազմությունները: 6 վանկանի անդամները կազմվում են յամբերից (2+2+2, 4+2, 2+4), կամ էլ՝ անապետներից (3+3): Ուրեմն, 5+6 երկանդամը նույնպես հանդես է գալիս յամբական կամ անապետության բնավորություններով, միայն թե սա առաջիններից տարբերվում է անդամների հակառակ դասավորությամբ:

Յամբական կազմությամբ 5+6 երկանդամը առաջին անգամ առանձին տողերի ձևով գործածված ենք գտնում Նարեկացու «Երգ զարմանալի, երգ շարժվարժենի» սկզբածքով («Մեղեդի ծննդեան») տաղում:

Ձեռանց /ն եղչո՛յ // կամարածն / կապեալ...
Բերան /ն երկթերթի, // վարդն ի / շրթանց / կաթէր,
Լեզուին / շարժողին // քաղցրերգանայր / տալի՛ղն:
Մոցըն / լուսափայլ, // կարմիր / վարդով / լըցեալ...
Անձին /ն ի շարժել // մարդարտափայլ / գեղով,
Ոտի՛ց /ն ի գնալ // լո՛յսն ի / կաթիլ / առնո՛յր (ԳՆ, էջ 121-122):

Անապետության բնավորությամբ 5+6 երկանդամն ավելի հին է: Այս տեսակը առանձին տողերի ձևով գործածվել է Դավթակ Բերթողի ազատ քառատակտերով հորինված «Ողբում»:

Ձի սզալի / ձայնիլ // անդալար / ողբացուլ...
Ջանգիլ / կորչատան // փորեցին / խորեդարտ...

Թագաւորն / Յունանց // և իշխանքն / Հարաւո՛յ...
Լարեանց / զաղեղն ի՛ւր // բանասարկու / թըջնամին...
Ուրկածին / ակտիւ // ն եռացմամբ / զօսացեալ...²⁷⁶:

Գրիգոր Նարեկացու «Հաւուս, հաւուս արթնացեալ...» Հայտնի տաղի հետևյալ տողերը նույնպես ունեն համանման բնույթ:

Խառնեալ / ի գինի՛ // զխառնելի՛ /ս անուշից:
Բաժակ / մատուցաւ // ի հրաւէ՛ր հարսանեաց,
Հըրաւէ՛ր / հարսանեաց, // եկայ՛ք նոր / ժողովուրդք,
Կերայք / յիմ հացէ՛ս, // և արե՛ք / զիմ գինիս՝²⁷⁸:

Ամբողջովին անապետության բնավորությամբ է հորինել Նարեկացին «Տաղ եկեղեցւոյ» վերնագրով 20 տողանոց ստեղծագործությունը, ուր յամբական ոտքերը ընկած են տողերի սկզբում՝ Հաստատուն դրությամ, իսկ 6-վանկանի անդամները հիմնականում ներկայացնում են անապետների գուգադրություն և միայն մեկ դեպքում է, որ կազմվել է մի միավանկ և մի հինգվանկանի բառից:

Երկինք /ն ի յերկիրս // եւ երկիր /ս ի յերկինքն,
Վայրէջք / ի խոնարհ, // եւ վերելք / ի բարձունս.
Երկին՝ / նոր երկին // լո՛յս արփիազարգեալ,
Վերին / աւետի՛ք // ն ի յերկիր / ծաւալին (ԳՆ, էջ 113):

Նարեկացու «Արբոց Քառասնից» տաղի Փոխը (ԳՆ, էջ 81-82) և «Յառաջ քան շարժիցն...» սկզբածքով տաղը (ԳՆ, էջ 126-128) գրված են 5+6 յամբական երկանդամով: Սրանցից առաջինն աչքի է ընկնում անթերի հորինվածքով՝ որպես վերջին անդամ ունենալով 3 յամբ կամ չորրորդ պեոն-յամբ բաղկացությունը:

Կարկառեալ / զբաղուկս // առ համայնից / ըն Տէրն,
Լուծանել / ըզշունչ // դառնազունի՛ / աւոյն.
Արեգակն / արդար // նոցա՛ / արեւ / ծագեաց,
Հալելով / ըզսանն // երկուց / մարդոց / նոցա՛ (ԳՆ, էջ 82):

Մինչդեռ «Յառաջ քան շարժիցն...» տաղը, որը բաղկացած է 34 տողից, կանոնավոր հորինվածքների կողքին ունի երկու հավելավանկ և մեկ թերավանկ տողեր:

Անճարիցըն ճարն ճարտարապետեալ եռահիւսակ զարդիւք...
Ես հապա ի բաց, ես հապա ի բաց գընամ...
Հաւ պերճարարոյ, ցոփինանեմ (ԳՆ, էջ էջ 126,127):

Անշուշտ, սրանք գրչական աղավաղումներ են, որ Համապատասխան տարրնթերցումների բացակայութեան պատճառով անհնարին է ուղղել:

Հետագայում 5+6 երկանդամը բազմիցս կիրառել է ներսես Ենորհալին: Բայց նա գործածել է միայն յամբական հորինվածքով երկանդամը, առաջին անդամի անապետյան ոտքը պահելով շարժուն դրութեամբ կամ իբրև առաջին, կամ իբրև երկրորդ ոտք (մերթնդմերթ չի խորշում նաև 5 վանկանի բառի գործածութեանից): 6 վանկանի յամբական անդամը Ենորհալին Հաճախ կազմում է ռիթմական առաջին շեշտի բացթողումով՝ օգտվելով չորրորդ պետն-յամբ միացութեանից.

Արեգակ / ն արդար // ըզհո՛ւր / սիրո՛յ / ծագեալ
Ջանհատութեան // սառն / հոգւո՛ց / Հալեաց.
Բանասո՛ր / ծառո՛ց // երեւեցան / ծաղի՛կք.
Երփնազարդ / գունո՛վ, // անուշահո՛տ / բուրմամբ:
Գաղուն / հոգեւո՛ր // զապարացո՛յց / զոգի՛ս,
Գաւազեալ / տընկո՛ց // կանաչացան սաղարթք... (ՆՇ, էջ 215):

Ներսես Ենորհալու «Տաղեր և դանձեր» ժողովածուի գիտական հրատարակութեան մեջ տեղ են գտել 5+6 յամբական եռանդամով հորինված 11 տաղ (ՆՇ, էջ էջ 44-45, 61-63, 159-160, 161-164, 187-189, 201-202, 215-219, 225-226, 248-252, 253-255, 271-273), որոնք ճշող գերազանցութեամբ հորինված են անթերի ռիթմով: Միասնաբար՝ ուղիղ 400 տող կազմող այս տաղերում նկատելի է սոսկ երեք շեղում, որ, աչքի առաջ ունենալով դրանց բնույթը, կարելի է պնդել, թե գրչական աղճատման արդյունք են: Այսպես, երկու տողի մեջ՝

«Տիրուհի / սուրբ Կոյս // մայր մարմնացելո՛յ Բանին» (ՆՇ, էջ 44)

և

«Փըրկո՛ղ / ծագեցա՛ւ // ի լուսո՛յ / մեզ լոյս...» (ՆՇ, էջ 61),

երկրորդ անդամները, որ 6 վանկանի պետք է լինեին, Հավելավանկ և Թերավանկ հիստոտողեր են, այսինքն՝ կազմված են 7 և 5 վանկերից:

Երրորդը՝

Որո՛վ / ի զբո՛ն / ս իջեա՛լ // փըրկեաց / ըզգերեա՛լս ... (ՆՇ, էջ 189),

5+6-ի փոխարեն ունի 6+5 կազմութեան:

Ներսես Ենորհալու նման Հմուտ և արտակարգ ներանկատ տաղաչա-

փը Հազիվ թե թույլ տար նման անփութութեաններ:

Մեզ հետաքրքրող շրջանում յամբական կազմութեամբ 5+6 երկանդամը գործածել է նաև Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին Աստվածամորը նվիրված մեղեդու մեջ:

Գովեստ / բերկրանաց // Հըրճուողական / Հընչմամբ,
Քեզ, Կոյս / Տիրամայր, // քաղցրածայնեալ / երգեմք:
Ով կուսից / պարծանք // մայր հայրածին / որդւո՛յ,
Անծին / ծընողին // բանին / ծընո՛ղ / մարմնով (Հե, էջ 238):

Տաղի 6 վանկանի անդամները Հովհաննես Երզնկացին Ենորհալու նման մեծ մասամբ կառուցում է անդամի առաջին շեշտի բացթողումով կամ տեղափոխութեամբ.

Սուրբ կոյս / Մարիամ // մօրն Եւայի / բրժի՛շկ.
Նախնո՛յն / Աղամայ՛ն // ազատարար / ծընունդ,
...ի իձեալ / բնութենէ՛ս // անտըղ / լուսո՛յ / ծագեալ,
Խորին / զիշերո՛յ // քաղցրանըճոյլ / փայլմամբ (Հե, էջ 239):

48 տողանոց այս բանաստեղծութեան մեջ միայն երկու անգամ է բաց թողնվել 6 վանկանի անդամի երկրորդ ռիթմական շեշտը և ստացվել է 2+ 4 կազմութեանը.

Բարունո՛յն / վերնո՛յ // բնաւից / արարողին...
Քաղցրահամ / ճաշակ, // բուրում / ն անուշահո՛տ... (Հե, էջ 239, 240):

Նկատելի է, որ Հովհաննես Երզնկացին այս տաղը գրել է Ենորհալու որոշ ազդեցութեամբ: Սա ապացուցվում է ոչ միայն տաղաչափական հատկանիշներով, այլև լեզվաոճական ընդհանրութեաններով:

Ներսես Ենորհալի՝

Եւ սափոր / ոսկի // մանանայիւ / լըցեալ...
Բարունակ բերող ուրախարար պըտղոյն,
Հնձանն ողկուզի ճըշմարտութեան որթոյն...
Աթոռ անդին քառակերպեան գըտար... (ՆՇ, էջ էջ 161, 188, 189),

Հովհաննես Երզնկացի՝

Ոսկեղէն / սափոր // մանանային / կենաց...
Բարունակ բերող գուրախարար ողկոյղն... (Հե, էջ 239):

Աթոռ անդին, անտեսանելի լուսոյն... (Հե, էջ 238):

Այլ նկարագիր ունի Կոստանդին Երզնկացու «Յանուն անեղի աստուծոյ և մեծին» սկսվածքով բանաստեղծութեան տաղաչափութիւնը: Այս ստեղծագործութեան 88 տողերից մեկը աղատված է ու անընթեռնելի («Ու փոքր ու... զընդան ՚ւ ի շահ» - ԿԵ, էջ 210), երկուսը՝ թերավանկ («Այն որ հագնէր ինք / Հանդերձ ոսկէկար», «Հիմի հաւանել / ի մի տակ քաֆան»-ԿԵ, էջ 211): Մնացած 85 տողերը Հայերեն բնական արտասանութեան դեպքում ունեն 6+5 (20 տող) և 5+6 (65 տող) կազմութիւններ: Իբրև նմուշ բերենք Հենց առաջին երկու տողերը.

Յանուն / անեղին // աստուծոյ / և մեծին.
 Յանուն հօր / և որդւոյն, // որ է' / միածին... (ԿԵ, էջ 209):

Ճիշտ է, 5+6 երկանդամ տողերը 6+5-ի Համեմատութեամբ մեծամասնութիւն են կազմում, սակայն երկրորդ տեսակն էլ իր Հերթին ահագին քանակ է ներկայացնում և այդ իսկ պատճառով չի կարելի բացառութիւն համարել: Հայերենի տաղաչափութեանը խորթ է նման տարբեր անդամհատութեամբ տողերի Համատեղումը մի բանաստեղծութեան մեջ:

Բացառութիւնը Հենց տաղն է ամբողջութեամբ վերցրած: Ինչպես պարզվում է Կոստանդինի «... Եղբայրք խնդրեցին, թէ ի Եահնամայի ձայն մեզ ոտանաւոր ասայ. ես շինեցի զբանքս զայս. ի Եահնամայի ձայն կարդացէք» (ԿԵ, էջ 209) խորագիր-ձանոթագրութիւնից, և ինչպես ցույց է տվել Մ. Աբեղյանը, այս ստեղծագործութիւնը զրկել է պարսկական կտրած մոթաքարեր կոչված չափի ձևական աղղեցութեամբ, «ձայնի» ոգելու և արվեստական արտասանութեան միջոցով Ֆիրդուսու «Եահնամայի» տողերի ռիթմական ելևէջը ընդօրինակարար առաջ բերելու մտադրութեամբ:

Նման արվեստական արտասանութեան դեպքում տաղի բոլոր 85 տողերը ստանում են 6+5 = (3+3) + (3+2) սխեման՝ Հիմնականում քողաղոտ քառատակտ ոտքերով (վերջինը՝ թերի, կտրած).

Յանուն ան / եղին աս / աստուծոյ / մեծին,
 Յանուն հօր / և որդւոյն, / որ է' մի / ածին,
 ...Այս կեանքս է / ունայն և / ժառանկ ենք / ժահու,
 Զունի' մեզ / զըրունք բա / բուքնան և / շահու,
 Երազ է / խարոզ և / խայսի ան / ցաւոր,
 է սուտ սի / բելի' և / ընկեր նեն / գաւոր (ԿԵ, էջ էջ 209, 210):

Սակայն, բանքի 85 տողերի բոլոր 340 ռիթմական շեշտերից 23-ը ընկած են այն վանկերի վրա, որոնց նախորդները պետք է ըստ սխեմայի շեշտված լինեին: Ուրեմն, 23 անգամ միայն քողաղոտների փոխարեն Հանդես են եկել անապետներ, ինչպես, օրինակ՝ վերոբերյալ հատվածից ընդգրծված ոտքը:

XII-XVIII դդ. ոտանավորի Հաճախ գործածված տեսակներից է 10-վանկանի՝ 5+5 կազմութեամբ երկանդամը: Տվյալ չափի անդամները սովորաբար կազմվում են յամբ-անապետից կամ անապետ-յամբից, մեկ-մեկ էլ՝ միավանկ և քառավանկ կամ մի 5 վանկանի բառական ոտքերից: Սա նշանակում է, որ այս ոտանավորով Հորինված բանաստեղծութիւնները օժտված չեն պարզ ոտքերի ռիթմով: Սրանց ռիթմիկ ընավորութիւնը պայմանավորված է նախ՝ որոշակի անդամների կազմութեամբ և ապա՝ տողերի վանկական հավասարութեամբ:

Ցարդ Հայտնի տվյալներով Հայ առաջին բանաստեղծը, որից պահպանվել են երկանդամ 10-վանկանի ոտանավորով ամբողջական բանաստեղծութիւններ, Ներսես Ենորհայի է: Այս չափով են գրված նրա «Անճառ է խորհուրդ սրբոյ յայտնութեանն...», «Նոր աւետեաց լուր այսաւր մեզ Հընչեաց...», «Այսաւր լոյս ծագեաց յաւուրս առաջին...» և «Այսաւր մայր Սիոն ցընծայ տաւնելի...» սկսվածքներով տաղերը (ՆԵ, էջ էջ 25-27, 71, 108-109, 210-212): Ենորայու այս տաղերը, որոնք միասին կազմում են 117 տող, արտաբերվում են անխաթար առաջխաղացումով: Ահա, օրինակ, մի հատված «Տաղ Համարէն սուրբ Հայրապետացն» խորագրով անձինքից.

Այսաւր / մայր Սիոն // ցընծայ / տաւնելով,
 Բանայ / գառազաստ, // զարգարի / փառաւք,
 Գոչէ' / խընդութեամբ // յաւուրս յիշատակի'
 Դասուց / ընտրելոց // սուրբ Հայրապետաց,
 Երջանիկ / խըմբից // սուրբ վարդապետաց... (ՆԵ, էջ 210):

Բայց նշված փաստի Հիման վրա հարկ չկա Հապճեպ ենթադրութիւն անել, թե տվյալ ոտանավորը Ենորհայու նորամուծութիւնն է Հայկական տաղաչափութեան մեջ: Բանն այն է, որ 5+5 երկանդամն առանձին տողերի ձևով արդեն կիրառվել է նաև ավելի վաղ շրջանի խառն չափերով Հորինված բանաստեղծական երկերում: Այդպիսի վեց տող կա Կոմիտաս կաթողիկոսի «Սրբոց Հոփսիսմեանց» անձինքում, օրինակ.

Անձինք / նըւրբաւք // սիրոյն / Քրիստոսի...
 Ի պարծան / ըս ձեր // բարձրացեալ / տաւնէ'...
 Վարդապետութիւն // արանց / արգարոց...²⁰⁰

Իսկ Դավթակ Քերթողի ողբում կա նույն կազմութեան 27 տող.

Ո՛հ թէ զինչ / զիչեր // խաւար / թղպահո՛ծ
 Եւ մարմին / անլոյս // զգէ՛մ քո՛ / մեզ կալա՛ւ
 Անփարստ / ստուեր // զքոյայնո՛ք / ս արկեալ...
 Բա՛մք թաղաորաց // քեւ սու՛գ / ըզգեցան,

Գրիգոր Նարեկացու «Տաղ Յարութեան» և «Տաղ Եկեղեցւոյ» գործերի մեջ նկատելի են 5+5 երկանդամի երեքական տողեր:

Սայլն այն / Իջանէր // ի լեռնէն / Մասեաց...
Առաջի՛ նորա՝ // մանկունք / զեղեցիկ...
Ի ձեռ / ըս նոցա // խաչըն փրկչական...
Երգ զարմանալի՛ // երգ շարժվարժենի՛ ...
Մատնաբինարէն // նշարենի ուս...
Նէճեմ, թէ նէճեմ // միջաբէի ժամ (ԳՆ, էջ էջ 60, 120):

Ավելի ուշ 5+5 երկանդամին անդրադարձել է Հովհաննես Թղլուրանցին, գրելով «Դու ես գարնանային վարդ ու բուրաստան» տաղը, որի 65 տողերից 16-ը, սակայն, Հավելավանկ են և ունեն 6+5 կազմութիւնը: Այս 16-ից 11-ը նույն տողն է, որ իբրև կրկնութիւն դրված է տների վերջում:

Սիրով / մի սպանաներ, // ձէլլատ / էֆէնտի՛:

Կարծում ենք, կրկնվող տողի չափի փոփոխութիւնը Հեղինակն արել է Հատուկ նպատակով՝ նրանում արտահայտված կարևոր տրամադրութիւնը շեշտելու, առանձնացնելու մտադրութեամբ:

Մնացած 5 տողերի Հավելավանկութիւնը չի իմաստավորվում: Հավանականն այն է, որ դրանք ձեռագրական աղճատումներ լինեն: Ասենք, որ բանաստեղծութեան 5 վանկանի անդամների բացարձակ առատութեան պարագայում այդ Հավելավանկ տողերի Հատուկենտ Հայտնվելը ռիթմի մեջ էական փոփոխութիւն ստալ է չի բերում:

Դու ես / գարնանային // վարդ ու բուրաստան, 6+5
Աչեր / դ է ծովի՛ր // խումար / ու մէստան, 5+5
Քո ծոց / դ է զբրախտ // մըրզաց / անդաստան, 5+5
Դու ինձ՝ / դատար, // արա՛ / դատաստան: 5+5
Սիրով / մի սպանաներ, // ձէլլատ / էֆէնտի / (ՀԹ, էջ 153):

Երկանդամ 5+5 ոտանավորով են գրված Գրիգորիս Աղթամարցու «Դու դրախտ Եղեմայ տընկեալ յանեղէն», «Դու ես արեգակ, լուսին ի լրման», «Մաքուր պատվերով նըման Հրեշտակի» սկզբածքով տաղերը, ինչպես նաև նրան վերագրվող «Գարունն է բացվեր վարդն ի պաղչանին» ստեղծագործութիւնը: Մի կողմ թողնենք վերջին բանաստեղծութիւնը և խոսենք Աղթամարցու Հեղինակութեանը ստույգ պատկանող առաջին երեք գործերի մասին:

Սրանք միտախն կազմում են 228 տող, որոնցից 222-ը՝ ունեն 5+5 կազ-

մութիւնը և աչքի են ընկնում Հավասար անդամների ու տողերի կանոնավոր ռիթմով: Օրինակներ չենք բերում:

Այլ ռիթմ ու նկարագիր ունեն մյուս 6 տողերը: Մեկի մեջ թեև պահպանված է վանկական Հավասարութեան պահանջը (10-վանկանի), սակայն չի պահպանված անդամահատութեան սկզբունքը. 5+5-ի փոխարեն տողն ունի 6+4 կազմութիւնը: Բացակայում է անդամների ռիթմը:

է՛ր ունայնարաննս // Աղթամարցի՛... (ԳԱ, էջ 198):

Հինգ տող մնացել են թերավանկ կամ Հավելավանկ, որոնք մեր կարծիքով, գրչական աղճատման արդյունք են:

Մեկը՝ «Կամօքն աստուածային կենաս կենդանի», վերականգնվում է գրչագրական տվյալներով: Մի քանի ձեռագրեր, ինչպես Հավաստում է Հրատարակիչը, ունեն «այ փիս. ածային» տարբերակը (տես ԳԱ, էջ 198): Հենց սրանք էլ ճիշտն են: Տողն, ուրեմն, պետք է ունենա. «Կամօքն աստուածային կենաս / կենդանի» տարբերակն ու կանոնավոր կազմութիւնը: Մնացած չորսը Հայաստան պարսկերեն Հետևյալ տողերն են.

- 1. Սէ ոօզ բուրիմ // փէշի թու մեհման... 4+5
 - 2. Զեհէ Հուքմ ու հրաման // զեհէ սախթաղի... 6+5
 - 3. Մուրդա զընդա քունի // դարի քարամաթ... 6+5
 - 4. Զեհէ Հուսնու սուրաթ // ու զեհէ սամպուլ... 6+5
- (ԳԱ, էջ էջ 197, 202, 203, 207):

Ի թիվս պարսկերեն այլ տողերի, սրանք ևս ժամանակին ճշտել ու վերծանել է բանասեր Բ. Չուգասոյանը²⁸²: Աղթամարցու տաղերի ուսումնասիրող Հրատարակիչը պարսկերեն Հատվածներն ու թարգմանութիւնները քաղել է նրա աշխատութիւնից (ԳԱ, էջ 60):

Անտարակույս է, որ այդ Հատվածների տառադարձութիւնն ու վերծանութիւնը Հիմնականում ճիշտ է: Բայց Հիշյալ չորս տողերի տաղաչափական անկատարութիւնը այնուամենայնիվ պահանջում է վերանայն Հարցը Հենց այս տեսանկյունից:

Արդ, ինչպե՛ս է նախապես արտասանվել ու տառադարձվել պարսկերեն ۱) (օր) բառը առաջին տողի մեջ. միավանկ՝ ոօզ (կամ ոուզ), թէ երկավանկ՝ ըուզ (կամ ըուզ): Զեռագրերը տալիս են թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Հարցի որոշող պատասխանը ստանում ենք Աղթամարցու գործածած ۲) (գույն), ۳) (ճանապարհ), ۴) (դեմք) պարսկերեն նույնատիպ միավանկ բառերի ձեռագրական տառադարձութիւններից, ոտանավորի պահանջով դրանք երկարել և ընթերցվել են իբրև երկավանկ բառեր:

Ըռանկ վարդին // որպէս ըզլալ...
Եւ միշտ դիտեմ // զվարդին ըռահ...
Եօխանգ շաքարի // ըռու արգաւան... (ԳԱ, 134, 135, 197):

Այսպիսով, օրինաչափը երկավանկ ըռօզ ձևն է: Եվ չափի ու զուգադրութեան օրենքով մեզ Հետաքրքրող տողն ստանում է «Աէ ըռօզ / բուղիմ // փէշի թու / մեհման» 5+5 կանոնավոր տեսքը:

Երկրորդ և չորրորդ օրինակների զեհէ բառը որոշ ձևազերծում ունի «զէ... զէհէ» կամ «զեհէ... զեհ» ձևերը: Բ. Չուգասոյանը միօրինակութեան է բերել և ընդունել զեհէ տարբերակը իբրև պարսկերեն ۵ (ի'նէ...) բացականչական բառի տառադարձություն: Հետևանքը եղել է այն, որ տողերի առաջին անդամները դարձել են հավելյալանկ: Բայց պարսկերենը նույն բացականչության համար ունի նաև մի այլ ձև՝ ۵ (ի'նէ): Սա Հայերեն տառադարձանկու դեպքում, բնականաբար, ձեռք է բերում զեհ տարբերակը և Հիշեցնում է ձևազերծերի զէ կամ զեհ ձևերը: Աղթամարցին, ըստ երևույթին, գործածել է երկու ձևերը միաժամանակ, միայն թե մեկը՝ առաջին, մյուսը՝ երկրորդ անդամի մեջ, պահպանելով 5+5 կառուցվածքը:

Ձեհ՝ Հոհմ ու հրաման // զեհէ՝ սափթաղի...
Ձեհ՝ Հուան ու սուրբ // ու զեհէ՝ սամպուլ (սուներու)...

Երրորդ տողի բայը որոշ ձևազերծում ներկա ժամանակի փոխարեն ունի հրամայական «զընդա քոն» տարբերակը: Այս դեպքում տողն ազատվում է հավելյալանկությունից և տաղաչափական տեսակետից ստանում կանոնավոր կազմություն:

Մուրգա զընդա քոն, // դարի քարամաթ...

Ճիշտ կլինի բայի ներկա ժամանակի փոխարեն հրամայականի ընդունումը, և դա՝ ամբողջ քառատողում արտահայտված քնարական տրամադրության և պատկերների միասնականության առումով ևս: Միքո բերկրանքին ծարավ հերոսը հրամայաբար հորդորում է սիրուհուն, որին փոխաբերաբար կոչում է բերկրության բաժակ, անմահական ջուր, քաղցր օշարակ և հրաշագործ, խմեցնել մի կաթիլ այդ անմահական ջրից և կենդանություն պարգևել ծարավյալին, մեռյալին, այսինքն իրեն:

Բերկրութեան բաժակ և ապի հայաթ (անմահական ջուր),
Ես եմ ծարաւեալ, արքո՛ ինձ մի կաթ,
Քաղց՝ փիւլէ ու շիբին շարաթ,
(Տո՛ւր ինձ փիւլէ և քաղցր օշարակ)
Մուրգա զընդա քոն, դարի քարամաթ:

(Գեանք տո՛ւր մեռյալին, հրաշագործութեան դուռ):

Այսպիսով, Գրիգորիս Աղթամարցու խնդրո առարկա երեք բանաստեղծությունների 228 տողերից կանոնավոր կազմություն ունեն 227-ը: Սա նշանակում է, որ տաղասացը 5+5 կառուցվածքով 10-վանկանի երկանդամը գործածելիս խստագույնս պահպանել է ոտանավորին բնորոշ վանկական հավասարության կանոնը:

Հետագա ժամանակներում այս չափով մի քանի բանաստեղծություններ են հորինել Մարտիրոս Ղրիմեցին (ՄՂ, էջ 110), Սուքիասը (ՍՀԲ, 424-425, 431-432, 432-440), Երեմիա Քյոմուրճյանը (ՍՀԲ, էջ էջ 444-445, 446-448, 448-449), Նաղաշ Հովնաթանը (ՆՀԲ, էջ էջ 9, 30-31, 49-50), Պետրոս Ղափանեցին (ՊՂ, էջ էջ 240-242, 268-269, 272-274) և ուրիշներ (Տե՛ս նաև ՍՀԲ, էջ էջ 119-120, 168-170, 185-188, 209-210, 273-275):

10-վանկանի երկանդամը առանձնապես լայն կիրառություն գտավ նոր և նորագույն շրջանի Հայ դասական բանաստեղծների գործերում:

* * *

Հայ միջնադարում Հանդիպում են ոտանավորի մի քանի տեսակներ, որոնցով գրվել են սակավաթիվ տաղեր: Դրանցից է 5-վանկանի միանդամը: Ինքնին Հասկանալի է, որ վանկական հավասարությամբ է պայմանավորված այս չափով հորինված բանաստեղծությունների ութմը, քանզի բառական ոտքերի շեշտերի դիրքն ու դասավորությունը միատեսակ է: Սակայն 10-վանկանի երկանդամի համեմատությամբ՝ տողերի կարճության պատճառով 5-վանկանի միանդամի ութմը ունի աշխույժ ու թեթև բնավորություն: Այս չափի նախնական գործածությունները Ներսես Ենորհապու «Աշխարհ ամենայն» և «Առաւօտ լուսոյ» սկսվածքով նշանավոր տաղերն են, որոնք, այսպես կոչված, ժամագրքային ստեղծագործություններ են և երգվել են ժանրագրության ընթացքին²⁰⁵:

Առաւօտ / լուսոյ
Արեգա՛կ / ն արդար,
Առ ի՛ն / լոյս ծագեա՛:

Բղխո՛ւմ / ն ի շօրէ՛,
Բղխեա՛ / ի հոգւո՛յս,
Բան քե՛զ / ի հաճո՛յս²⁰⁶:

Ընդհուպ մինչև XVI դարը այս չափի այլ գործածություն մեզ Հայտնի է: XVI դարում 5 վանկանի ոտանավորով գրվել են Գրիգորիս Աղթամարցու «Տաղ Աստուածածնին» (ԳԱ, էջ 164-166) գովքը և Հովասափ Սեբաստացու «Աստուած իմ և յոյս» սկսվածքով բանաստեղծությունը (ՀՍ, էջ

141-142): Հետագա շրջանում նույն չափին մեկ-երկու գրչափորձերով անդ-
րադարձել են Գրիգոր Կեսարացին (ՍՀԲ, էջ 18-19), Միմեոն Ջուղայեցին
(ՍՀԲ, էջ 260-262), Աստուծապովը (ՍՀԲ, էջ 300-302), Մարտիրոս Ղրիմեցին
(ՄՂ, էջ 116-125), Նաղաշ Հովնաթանը (ՆՀԲ, էջ էջ 56-57, 133-135), Պաղ-
տասար Դպիրը (ՊԴԲ, էջ 81-82), Պետրոս Ղափանցին (ՊՂ, էջ 291-294, 336-
338):

Թե՛ Ներսես Շնորհալու և թե՛ Գրիգորի Աղթամարցու, Հովասափ Սե-
բաստացու, Գրիգոր Կեսարացու, Ասապովի և Մարտիրոս Ղրիմեցու տաղերը
Հորինված են այբուբենի ծայրակապով: Միայն թե՛ յուրաքանչյուր գրով
Շնորհալին գրել է երեք տող, Մարտիրոս Ղրիմեցին՝ վեց, Աղթամարցին, Սե-
բաստացին, Կեսարացին և Ասապովը՝ մեկական:

Ավելորդ չէ նկատել, որ Գրիգորի Աղթամարցու ստեղծագործության
մեջ դ և ե գրերով սկսվող տողերի միջև առկա է «Տիրամայր, որ զաստուած
ծնար» տողը՝ խախտելով ծայրակապի սկզբունքը: Որոշ ձեռագրերում, ինչ-
պես արձանագրել է Հրատարակիչը, «տողը չիք» (ԳԱ, էջ 164): Այս փաստը
պատահական չէ և, ամենայն հավանականությամբ, խնդրո առարկա արտա-
հայտությունը գրչական հավելում է: Աստվածամորը նվիրված գովքի Հա-
մար ընտրելով 5-վանկանի չափը, Աղթամարցին, սակայն, բոլոր տների 3-րդ
տողերին ավելացրել է «տիրամայր» կոչականը: Այդ տողերն ստացել են 5+3
կազմությունը:

Անդին տաճար,
Բանին բարերար,
Գերազոյն գովեալ, տիրամայր,
Դու յամէն լեզուէ...

Ենամօք խընամէ,
Մածկոյթիւ ծածկէ,
Կեցո՛ր չարէ, տիրամայր,
Հովանաւորէ: (ԳԱ, էջ 164-165):

Թվում է, թե բանաստեղծը տաղը գրելուց Հետո է կոչականներն ավե-
լացրել, այս կերպ չափի աշխույժ բնավորությունը նյութի լրջությունը Հար-
մարեցնելով և փոքր-ինչ Հանդիսավորություն հաղորդելով Հորինվածքին:

Նույն կերպ է վարվել Ասապովը, որը Սուրբ Աստվածածնին նվիրած
իր գովեստի բոլոր տների երրորդ տողերին կցել է «Մարիամ» կոչականը:

Անճառին տաճար,
Բարի Հաշտարար,
Գերազոյն գարար, Մարիամ,
Դու յերկնից գովեալ (ՍՀԲ, էջ 300):

Նման ծառայում է գրսևորել Նաղաշ Հովնաթանը 5 վանկանի սիրա-

յին տաղերից մեկի առիթով, միայն թե նրա բանաստեղծական տների երրորդ
տողերն ստացել են ոչ թե 5+2, այլ՝ 4+3 կառուցվածքը:

Ելեալ ես այվանն,
Դու կանես սէյրան,
Մարալ ջէյրան, չապպո՛ւմ,
Ես եմ քեզ հէյրան:

Մամբոզ ոլոր,
Աչերոզ բոլոր,
Միրելի նոր, չապպո՛ւմ,
Ինձ արիր մոլոր (ՆՀԲ, էջ 56):

Փոքր-ինչ այլ կերպ է վարվել Միմեոն Ջուղայեցին, որն իր 5-վանկա-
նի չափով Հորինած տաղի բոլոր տների երրորդ տողերին տվել է 3+2+3 կազ-
մությունը՝ ամեն դեպքում վերջին եռավանկ ոտքի համար միշտ ընտրելով
նոր բառ:

Անճամբ տրտմագին,
Փըղճկեալ սաստկագին,
Հառաչմամբ հոգւոյս արտադրիմ
Ձաղէբս լալագին:

Ձի ես Հարսնացայ
Փեսային անմահ,
Այժմ այրի եղեալ տոչորիմ,
Քանզի Հեռացայ (ՍՀԲ, էջ 260):

Նույն կազմությամբ մի տաղի էլ Հանդիպում ենք Պաղտասար Դպրի
գրքում:

Հոգօք ցնորեցայ,
Խոտոր գլորեցայ,
Ի Հրապուրանաց քոց գերիս
Առեալ խմորեցայ:

Քանի խաբեցայ
Ի ի քեզ յարեցայ,
Բաց ի վնասէ՝ ողբալից
Ոչինչ շահեցայ (ՊԴԲ, էջ 164-165):

Առանձին Հետաքրքրություն է ներկայացնում 3+4 ||+5 անդամավո-
րությունն ունեցող 12-վանկանի ոտանավորի տեսակը, որի մասին Մանուկ
Աբեղյանը գրել է. «Այս չափով Հորինված են մի քանի ժողովրդական երգի-
ծարանական երգեր...» և հիշատակել «Կոտ ու կես կորեկ ունիմ», «էն դի-

զան, պետ-պետ դիզան» ստեղծագործութիւնները»²⁸⁵: «Այս չափով Հորին-ված գրավոր երգեր, - այնուհետեւ ավելացնում է Մ. Աբեղյանը,- Հայտնի չեն»²⁸⁶:

Միջնադարի ժողովրդական երգերի հետազոտող Ասատուր Մնացա-կանյանը ցույց է տվել, որ այդ չափով ժողովուրդն Հորինել է «նաև շատ լուրջ ու նույնիսկ՝ ողբերգական» բնույթի այլ երգեր՝ «Մաղկեցաւ ծառն կե-նաց», «Անճառելի Բան ի Հօրէ», «Օրհնեալ է Յիսուս» և այլն, իսկ XII դա-րի բանաստեղծ Գրիգոր Տղան՝ «Ասացից բան մի յայտնի» սկսվածքով խրա-տական ստեղծագործութիւնը (ՀՄԺԵ, էջ էջ 87-88, 581-583):

Ի Հավելումն ասվածի, կարելի է նկատել, որ $3+4||+5$ ոտանավորով ստեղծագործել են նաև ուրիշ բանաստեղծներ՝ Ներսես Ենորհալին, Հովհան-նես Պլուզ Երզնկացին, Առաքել Բաղիշեցին, Պետրոս Լափանցին:

Անշուշտ, ոտանավորի այս տեսակը բանաստեղծության մեջ լայն կի-րառութիւն չի ունեցել: Թերևս այս պատճառով էլ տվյալ Հորինվածքով ստեղծագործութիւնների մեծ մասի մեջ մերթընդմերթ Հանդիպում են Հա-վելավանկ $4+4||+5 = 13$ և թերավանկ $2+4||+5 = 11$ (նույնիսկ՝ $5+5=10$) տո-ղեր: Օրինակ՝ Մ. Աբեղյանի հիշատակած «Կոտ ու կես կորեկ ունեմ» Հայտ-նի երգում:

Քըռան գաղին / բերդի՛ տանին // գանգաւելո՛ւ Համար...
Նորհարաներ / ժողվան եկան // դեղմաշկի՛ Համար...²⁸⁷

«Մաղկեցաւ ծառն կենաց»-ից

Ճզերն ամէն / արքայական // և անման էր.
Տեղն ամէն / արփափայլ // և անման էր.
Գարնանային / Հոտն որ ելավ // և անման էր... (ՀՄԺԵ, էջ 295):

Գրիգոր Տղայի բանաստեղծութիւնից.

Նտոց լեզուք / բարին խօսին, // որ ըսահաթ է...
Բոց խօկ և կրակ // երկրի՛ հրգե՛հ է...
Աշխարհ / ի խօղ անկեալ // որպէ՛ս ճատրակ է... (ԳՏ, էջ էջ 182,183,184):

Մաքուր $3+4||+5$ ոտանավորով է Հորինված «էն դիզան, բէտբէտ դի-զան» ժողովրդական երգի այն տարբերակը, որ Հրատարակել է Ղևոնդ Ալիշ-անը «Հայոց երգք ուսմակականք» ժողովածուում (արտատպութիւնը տն՝ ՀՄԺԵ, էջ 580-581):

Ներսես Ենորհալին $3+4||+5$ չափով Հորինել է երկու տաղ: Դրանցից մեկը Մենդյան ճրագագուցի փոխն է (ՆՇ, էջ 15-16):

Ի բարձուն / ս անբաւ վերնոցն // յայրըն պարագրի.
Երեւի՛ / տըզա՛ ծերունին // մանուկ հիւսու՛րցն (ՆՇ, էջ 15):

Մյուսը Մաղկագարդի տաղն է՝ Հինգ երկտող տներից կազմված մի գողտրիկ բանաստեղծութիւն, որ աչքի է ընկնում զվարթ տրամադրու-թյամբ.

Տիրական / տաւնիս այսա՛ւր // եկա՛յք ցընծասցո՛ւք.
Բախճանա՛յ / այսաւր երկինք // անմարմնականա՛ւր (ՆՇ, էջ 72):

Գրիգոր Տղայի «Ասացից բան մի յայտնի...» սկսվածքով բանաստեղ-ծութիւնը Հրատարակվել է զգալի խաթարումներով: Գրչական տվյալների պակասի պատճառով, բացառութեամբ մի դեպքի, հնարավոր չէ դրանք ուղ-ղել: Բացառութիւնը «Մի արդեօ՛ք / ոք խոցեցի՛ր // ի նենգաւոր լեզու՛է» (ԳՏ, էջ 183, տող 45-46) արտահայտութեան վերջին անդամն է, որը հնգա-վանկ լինելու փոխարեն կազմված է 6 վանկից: Մինչդեռ, ինչպես արձանագ-րել է Հրատարակիչը, Երևանի Մատենադարանի թիվ 10068 ձեռագիրը տալիս է «...ի նենգաւորէ» ընթացվածը, որն էլ փաստորեն հարթում է տաղաչափա-կան խոչընդոտը:

Հայ գրավոր բանաստեղծութեան մեջ Ներսես Ենորհալուց և Գրիգոր Տղայից հետո $3+4 ||+5$ չափով ստեղծագործել է Հովհաննես Երզնկացին՝ գրելով «Յամենայն մեղաց ի գատ» և «Աղամայ որդիք ամէն» խրատաբարո-յախոսական տաղերը.

Յամենայն / մեղաց ի գատ, // ասէ՛, դու կացիր.
Եւ յօրէ՛ն / ս աստուածային // ըս միշտ մերձեցիր...
Իմաստուն / անուն Սիրա՛ք // տայ ականջիդ գա՛րդ.
Թէ երե՛ք / են զոր ատէ՛ // աստուած՝ ւ ամէն մարդ.
ՁՀարուստ մարդ / ըն սըտափօս, // զաղբատըն Հըպարտ.
Ձպլեո՛ր / ծերըն պոռնիկ // և որ սիրէ զգա՛րդ (ՀԵ, էջ էջ 200, 202):

Երբ աստուած / զԱղամ ստեղծեաց // ու զկինն ի կողէն,
Ի պատկեր / աստուածութեան // արար լուսեղէն,
Ի դրախտն / փառօ՛ք եղիր // տնկեալ յանմահէն,
Գատուիրան / եղ ի նըմա՛ // պահել յանճուէն (ՀԵ, էջ 208):

Սակայն, Երզնկացու հիշյալ բանաստեղծութիւնները ամբողջովին զրված չեն անխառն տողերով: Առաջին բանաստեղծութեան 76 տողերից՝ $3+4||+5$ սխեման ունեն միայն 56-ը (73,68%), իսկ երկրորդի 134 տողերից՝ 87-ը (64, 92%),

Մնացած 20 և 47 տողերը թերավանկ կամ Հավելավանկ են և ունեն խիստ բազմազան կառուցվածք՝ $3+3||+5$, $4+4||+5$, $2+4 ||+5$, $4+4 ||+6$, $3+4 ||+$

6, 5+5: Հատկապես «Ազամայ որդիք ամէն» սկսվածքով գործի մեջ այս կառուցվածքի տողերը փոքր ընդմիջումներով մի տեղ են կուտակված և Հիմնական չափի հետ հնչում են այնքան անուխմիկ, որ գրեթե արձակ խոսքի տպավորություն են թողնում (տե՛ս ՀԵ, էջ 216):

Հովհաննես Երզնկացու այս երկու գործերի Հավելվածն ու թերավանկ տողերը մեծ մասամբ տալիս են բազմաբնույթ ու խիստ Հակասական տարրնթերցումներ: Առհասարակ նկատվում է, որ բանաստեղծությունները ենթարկվել են գրչական աՀավոր աղճատումների: Այդուհանդերձ՝ Հիմնական կառուցվածքին չենթարկվող տողերի մի մասը (առաջին տաղի մեջ 9 տող, երկրորդում՝ 12) վերականգնվում է ձեռագրական տարրնթերցվածքներով:

3+4||+5 ոտանավորով է, Հորինված Առաքել Բաղիչեցու «Ողբ գերեզմանի» վերնագրով ստեղծագործությունը, որ, դժբախտաբար, Հասել է մեզ միայն մեկ ձեռագրով (ԱՔ, էջ 335): Բայց Բաղիչեցու ողբը Հովհաննես Երզնկացու բանաստեղծությունների Համեմատությամբ շատ անգամ ուխմիկ է ու կանոնավոր: Ողբի 56 տողերից 50-ը (89, 3%) ունեն նշված կազմությունը, իսկ Հավելվածն ու թերավանկ 6 տողերը էական որակ չեն կազմում:

Ահա եհաս / ինձ որ մահու // մարմնոյս նիւթական,	4+4 +5
Եւ ըզՀոգիս / իմ կու տանին // յերկիր հեռատան:	4+4 +5
...Սիրեցի / զհանգիստ մարմնոյս, // որ աղտեղական,	3+4 +5
Եւ ըզՀոգիս / իմ ասեցի // զպատկեր տիրական:	4+4 +5
Յաղթեցայ / գործով չարին // ես կորստական	3+4 +5
Եւ հոգոյս / բարին թողի // յախտենական...	3+4 +5

(ԱՔ, էջ 202):

XVIII դարի բանաստեղծ Պետրոս Ղափանցուց Հայտնի է այս չափով գրված երկու տաղ, որոնցից մեկի մեջ (ՊՂ, էջ 262-264) Հեղինակը խորհրդավոր ակնարկներով մարմնավորում է Հայրենասիրական ձգտումներով տարված անհատի Հոգեկան տառապանները.

Ողբով / զեզերելով // շրջիմ անդալար,
Ոչ կարեմ / կեպ և սարիչ // ես այլազարար,
Սար է ի ձեռ / անկեպ յածիմ // որպէս խելազար,
Ոչ երբէք / ես գրաանեմ // ինձ ճար և հմար.
Ա՛խ, վարդիկ, / աւտղ, վարդիկ, // բույս լուսաթերթիկ,
Կարծախա՛յլ / արփախա՛յլ // առնկ տիրակերտիկ (ՊՂ, էջ 262):

«Ջգարնան է Բիւզանդիոյ, որ խորհրդաբար ակնարկի առ բնակիչս նորին» վերնագրով Հայրենասիրական տաղը (ՊՂ, էջ 275-277) բնութայն գարնանային զարթոնքի պատկերմամբ այլաբանորեն արտացոլում է նախկին

Բյուզանդիո երկրի քրիստոնյա ազգաբնակչության ազասսիրական բաղձանքները.

Հոյք հաւոց / կաքաելով // գան երամովին,
Օղային / թրոչունքն ամէն // ճախր առեպ պարին,
Երզեցիկ / և պարանցիկ // Հոյք ճարտար տարմին,
Նըւագեն, / եղանակեն // զօրն ի բուն դաշտին.
Ո՛վ, Տէր իմ, / անհուն սէր իմ, // մինչ յայս Հայեցայ,
Առաւել / քան ըզգշտոյն // ես յիմարացայ (ՊՂ, էջ 276):

Միջնադարում Հազվադեպ կիրառված չափերից է 4+3 կազմությամբ 7 վանկանի երկանգամբ: Այս չափին մի քանի անգամ դիմել է Ներսես Շնորհալին (տե՛ս ՆՇ, էջ էջ 22-24, 46-47, 106-107).

Երնդա՛, խորան // ըզ լուսոյ,
Բերկրե՛ս, տաճար // դ արեւոյ.
Ցընձա՛, աթո՛ն // Աստուծոյ,
Բարձո՛ղ Բանին // բարձրելոյ (ՆՇ, էջ 23):

4+3 կազմությամբ 7 վանկանի ոտանավորով է Հորինված Հովհաննես Երզնկացու «Աստուածածին սրբուհին» սկզբնատողով ողբ-բանաստեղծությունը.

Աստուածածին // սրբուհին,
Ամէնօրհնեալ // տիրուհին,
Կայր առ խաչին // Յիսուսի՛:
Եւ արտասուէ՛ր // տրբամալի՛:
Գոչէ՛ր ձայնի՛ն // ողբալի
Ջրանս, որ ասէ՛ր // սոսկալի՛,
Շարժէ՛ր զամէն // մեղի՛,
Յողբ և ի կո՛ծ // ըս բանի՛ (ՀԵ, էջ 241):

Բերթվածքի 88 տողերի մեջ միայն մեկ անգամ է խախտված անդամ-Հատուկայն կարգը. բանաստեղծության 60-րդ տողն ունի 2+3+2 պարզոտնյա կառուցվածքը.

Խաչեալ / իմ աստուած / որդիս (ՀԵ, էջ 146):

Կարճ տողերի միակերպ ընթացքը թեև ընդհանրապես Համապատասխանում է ողբի բնավորությանը, մայրական սրտակեզ ապրումների բացահայտմանը, բայց երկար բանաստեղծության մեջ, մանավանդ Հանգերի միօրինակություն պարադայում, շուտով սկսում է հնչել միապաղաղ:
Այս չափը XVI դարում գործածել է նաև Ջաքարիա Գնունեցին, դարձ-

յալ Մարիամին նվիրված մի տաղում: Ի տարբերություն Հովհաննես Պրուզի, Ջաքարիան իր բանաստեղծության մեջ 4+3 անդամավոր տողերին որոշ ընդմիջումներով խառնում է 3+4 կազմությունը:

Ամենօրհնեալ // սրբուհի,
 Դուստրը Դաթի // արքայի,
 Ջքեղ խոսեցան // Հարսն երկնի,
 Մայր և ծնող // Յիսուսի:
 Բարբառեցան // քաղցրածայն,
 Մարգարէք // և ամենեքեան,
 Ի պատգոյ // արդարութեան
 Բուսանի ծան // անըման (ՋԳ, էջ 52):

Ջաքարիա Գնունեցու տաղը ինքնին վերցրած՝ մի երևելի ստեղծագործություն է, այն գուրկ է բանաստեղծական ճշմարիտ կայծից, օժտված է արհեստական ու շինծու երանգով: Ակնեբև է, որ տաղը սարքվել է Ծնորհայու և Պրուզի Աստվածամորը ձոնված երգերի նմանողությամբ:

Այս նույն չափով խրատական բովանդակությամբ և երբեմն զրնգուն հնչեղությամբ, ինքնատիպ բառախաղերով օժտված մի շարք քառյակներ է ստեղծել բանաստեղծ Ստեփանոս Դաշտեցին:

Տղեղ դրկէ // աղունի,
 Մեր հացըն շաւ // աղ ունի
 Լեր խորագէտ // օձի պէս,
 Միամիտ՝ գինջ // աղունի²⁰⁰:

Յոթվանկանի չափը՝ (2+3)+2 սխեմայով, գործածել է Հովհաննես Երզնկացին «Առաջնաճաշակ պըտողոյն» բանաստեղծության մեջ, որն իր բովանդակությամբ մի ներբող է առ սուրբ Կույսն:

Ընտրեալ / շառախի / լուսոյ,
 Հարքն / փեսային / սրբոյ,
 Գարձանք / Համայնին / կուսոյ,
 Մայր / Մանուէլի / Սուրբ Կոյս (ՀԵ, էջ 250 - 251):

Այս չափը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ «Հայրենի կարգաւի» 7-վանկանի կիսատողը՝ առանձին կիրառությունն ստացած: Ինչպես Հայրենի առաջին կիսատողում, այստեղ ևս ոտանավորն ունի երեք ռիթմական շեշտ՝ 2-րդ, 5-րդ և 7-րդ վանկերի վրա: Վերջին երկուսը չափի գլխավոր շեշտերն են: Այստեղ ևս բաղձազանությունն առաջ բերելու նպատակով մեկ-մեկ թույլատրվում է երկրորդական շեշտի բացթողում կամ տեղափոխություն: Գլխավոր շեշտերն, իբրև կանոն, պետք է անփոփոխ գիրքով մնան:

Տեսնենք, թե կոնկրետ դեպքում ինչպես է վարվել Պրուզը: Բանաստեղծության 144 տողերից 36-ը նույն «Մայր / Մանուէլի / սուրբ կոյս» թերավանկ տողն է, որ իբրև 4-րդ տող ու կրկնակ եզրափակում է բոլոր տնեղը: Հիմք կա ենթադրելու, որ տնեղի 4-րդ տողերի ռիթմական փոփոխությունը հնում անզգալի է դարձվել առաջին միավանկ բառը՝ բացականչական ուժեղ շեշտի ազդեցությամբ փոքրինչ ալիլի երկար արտասանելով: Այս կերպ «Մայր» բառը ամանակով գրեթե հավասարվել է երկվանկանի բառական ոտքի (քորեյի) տևողությանը:

Մնացած 108 տողերից 92-ը ունեն՝ 2+3+2 (=70 տող) կամ պարզապես՝ (3+2)+2 (=8 տող) և 5+2 (=14 տող) թույլատրելի կազմությունները, միշտ 5-րդ և 7-րդ վանկերի անխախտ շեշտադրությամբ: 12 տող հավելավանկ են՝ 8-վանկանի, որոնք հաստատապես ձեռագրական աղճատումներ են: Դա երևում է այն բանից, որ սրանցից 11-ը վերականգնվում են տաղաչափական սղման կանոնով: Ներկայացնենք այդ տողերը, ուղղված տարբերակներին կից նշելով շեշտադրությունները:

Քեզ փառս յամենայն գոյից...	Քեզ փառս / յամենայն / գոյից...	2.5.7
Հարսըն երկնաորին կոչեալ...	Հարսն երկնաորին / կոչեալ...	1.5.7
Հուրըն աստուած ի քեզ վառեալ...	Հուրն աստուած / ի քեզ / վառեալ...	3.5.7
Նոր դրբախ ի յերկիր տընկեալ...	Նոր դրբախ / ի յերկիր տընկեալ...	2.5.7
Ով դու Հողեղէն Սըրովբէ...	Ով դու / Հողեղէն / Սըրովբէ...	2.5.7
Հըրեշտակ մարմնաւոր յերկնէ...	Հըրեշտակ / մարմնաւոր / յերկնէ...	2.5.7
Պատեալ խանձարքօք զօծեալըն...	Պատեալ / խանձարքօք / զօծեալըն...	2.5.7
Հովազըն ի այրին տեսեալ...	Հովազը / ն ի այրին / տեսեալ...	3.5.7
Յանկալի զըւարթնոց գրնդին...	Յանկալի / զըւարթնոց / գրնդին...	2.5.7
Տեսլեամբ Հըրաշափստ աստղին...	Տեսլեամբ / Հըրաշափստ / աստղին...	1.5.7
Ըզքեզ վերադասեաց վեհից...	Ջքեզ վերադասեաց / վեհից...	(ՀԵ, 251-257):

Ուրեմն, գլխավոր շեշտերը անխախտ կերպով 5-րդ և 7-րդ վանկերի վրա կրող տողերի քանակը պետք է հաշվել ոչ թե 92, այլ՝ 103 (77 + 10 + 16): Հենց այս տողերն էլ 36 կրկնակների հետ միասին որոշում են «Առաջ-նաճաշակ պըտողոյն» բանաստեղծության ռիթմիկ բնավորությունը: Երզնկացու քերթվածքի մեջ 7 վանկանի միայն 4 տող կա, որ շեղվում են ոտանավորին բնորոշ ռիթմից:

Յընձա՛ Հերմոն / և Թափո՛ր...
 Հովի՛քըն փա՛ո / ըս տային...
 Բամեա՛լ գնդի ն / Հրէական...
 Անմե՛ղ մանկանց / կոտորման... (ՀԵ, էջ էջ 250, 256):

Հինգերորդ վանկի գլխավոր շեշտի տեղափոխությունն պատճառով սրանք ստացել են 2.4.7 շեշտադրությունն ու 4+3 սխեման:

Նույն 7 վանկանի չափը մասնակի կիրառութեամբ օգտագործված ենք տեսնում Կոստանդին Երզնկացուն վերագրվող «Հոգի, աչերուս իմ լոյս» սիրային տաղում: Բայց այս ստեղծագործութեան տողերը տալիս են տարբեր տեսակի շեշտադրական կարգեր: 2.5.7-ի Հետ խառն Հաճախ են Հանդես գալիս նաև 2.4.6, 2.4.7, 2.5.6, անթույլատրելի շեշտադրութեամբ տողերը: Մրանով բանաստեղծութունը ձևաբ է բերել զուտ վանկական ութմ (տե՛ս ԿԵ, էջ 158-162):

Վերը, խոսելով Հայ տաղերգութեան մեջ յամբական քառավանկ անգամներով Հորինված բանաստեղծութունների մասին, կանգ առանք միայն 8 վանկանի երկանդամի և 16-վանկանի քառանդամի վրա, որովհետև սրանց Համեմատութեամբ քառավանկ 12-վանկանի եռանդամ տեսակը ունեցել է խիստ սահմանափակ կիրառություն:

Եռանդամ 12-վանկանի չափի գլխավոր նախապայմանն է ճիշտ անգամահատությունը (4+4+4) և 4-րդ, 8-րդ, 12-րդ վանկերի անխախտ շեշտադրությունը: «Մեր այս ոտանավորի 2-րդ, 6-րդ և 10-րդ վանկերի մեջ, նկատում է Մ. Աբեղյանը, շեշտն անպայման չի պահանջվում, բայց ոտանավորը ութմիկ է, երբ առնվազն չորս կամ Հինգ շեշտ կա տողի մեջ զույգ վանկերի վրա»²⁸⁹: Չափի մեջ բազմազանություն է առաջ գալիս երկրորդական շեշտերի բացթողմամբ կամ տեղափոխությամբ: Այս դեպքերում անգամները երկու յամբի փոխարեն կազմվում են մեկ չորրորդ պետնից կամ մեկ քորեյյամբից:

Այս ոտանավորի ամենահին գործածությունը Ներսես Ննորհալու «Տաղ վասն խաչելութեան Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ» (ՆՇ, էջ 86-90), «Տաղ խաչելութեան Քրիստոսի» (ՆՇ, էջ 100-102) վերնագրերով բանաստեղծություններն են և «Յաղագս երկնի և զարդուց նորա» ընդարձակ քերթվածը: Մատնանշելով եռանդամ 12 վանկանի չափի նախնական կիրառության Հատկանիշներից մեկը, Մ. Աբեղյանը գրում է, որ Շնորհալին այս ոտանավորը գործածելիս, երբեմն առաջին անդամի մեջ «պակաս վանկեր է թողնում և ամանակը լրացնում է ուժեղ շեշտով և երկար արտասանությամբ, ինչպես ազատ տակտավոր ոտանավորների մեջ»²⁹⁰: Չիշտ է նկատված, բայց այստեղ Շնորհալին ընդամենը երկրորդ տաղի մեջ է, այն էլ միայն երկու դեպքում, տան սկսվածք անդամը թերավանկ թողել՝ ամանակը լրացնելով երկար արտասանությամբ.

Բարձրագոյն / ևայնիւ գոչէր / Տէրն ի խաչին
Ձեյի էլին / եւ աւանդէր / տւ Հայր զՀոգին:

Յարժամ էջ / մեր կենսատուն / անգ ի ստորին,
Լուսաւորեաց / զորս ի խաւար / անգ նշտէին

(ՆՇ, էջ էջ 100,101):

4+4+4 կազմութեամբ եռանդամի տեսակին անդրադարձել է Մկրտիչ Նաղաշը, գրելով «Ողբ վասն տղայոց մահուան» և «Վասն դարիպացն» տաղերը (ՄՆ, էջ էջ 150-157, 168-176): Ահա մի քառատող առաջին ստեղծագործությունից.

Լացէ՛ք այսօր / և ողբացէ՛ք / ամէնքեան,
Դա՛ն արտասուօ՛ք / Հառաչեցէ՛ք / դո՛ւք միաբան,
Ձի Հանց կսկի՛ծ / այլ չէ՛ տեսնիր / մարդ բանական,
Որ սար ու ձոր / և ծա՛ռ ու ճի՛ւղ / ամէն կուլան (ՄՆ, էջ 152):

Շտապենք ասել, որ Մկրտիչ Նաղաշը ևս, հետևելով Շնորհալուն, իր այս բանաստեղծությունների մեջ մերթ ընդ մերթ առաջին անգամները ազատ տակտերի կանոնով թողնում է թերավանկ:

Ղարկոյն / խնէքն է կորեր, / միտքն է մոլա՛ր,
Եւ թէ լինի՛ / քան զՍողոմոն / մտօ՛ք ճարտար,
Որ թէ խօսի՛ / բան մի քանի՛ / անգին ճոհար,
Սաստեն նմա՛ / թէ Լո՛ւս կացիր, / անգէ՛տ, յիմար (ՄՆ, էջ 170):

Բայց եթե Շնորհալին, իբրև կանոն, թերավանկ անդամով է սկսում միայն տների առաջին տողերը, Նաղաշը մեկ-մեկ այն դնում է նաև երկրորդ, երրորդ և անգամ՝ չորրորդ տողերի սկզբում.

Լալո՛վ ասաց. / Բարո՛վ կացէ՛ք, / Հայրք և եղբայրք,
Բարո՛վ կացէ՛ք / իմ սիրելի՛ք, / դո՛ւք Հաւասար,
Այս ճանապարհ / ս որ են գնամ / դա՛ռն ու դժար,
Ձե՛նաւոր / ինձ պատարագ / դրէ՛ք պաշար (ՄՆ, էջ 155):

«Ողբ վասն տղայոց մահուան» բանաստեղծության (84 տող) մեջ կա թերավանկության 10 դեպք, իսկ պանդխտության տաղի մեջ (88 տող)՝ 14: Սակայն որոշ դեպքերում թերավանկությունը վերականգնվում է տարբեր թերցումներով: Հասկանալի է, որ անգամներից մի քանիսը թերավանկ են դարձել գրչական աղճատումների հետևանքով: Ի դեպ պետք է ավելացնել, որ Նաղաշի այս բանաստեղծություններում Հանդիպում ենք 4+5+4 և 4+4+5 կազմություններով երեք Հավելավանկ տողերի (առաջին քերթվածքի 83-րդ և երկրորդի 48-րդ, 74-րդ տողերը), որոնց 5 վանկանի անգամները նույնպես եղծված են և ուղղվում են տարբերակներով:

Մկրտիչ Նաղաշի «Ողբ վասն տղայոց մահուան» և «Վասն դարիպացն» տաղերը Հնչում են անթերի առաջխաղացությամբ, որովհետև բանաստեղծական տողերի գլխավոր շեշտերը միշտ 4-րդ, 8-րդ և 12-րդ վանկերի վրա են ընկնում, առաջ բերելով անդամավոր ութմ: Միայն առաջին բանաստեղծության մեջ է մեկ անգամ խախտվում անգամների ութմը, երբ 8-

բոլոր վանկի գործող շեշտի բացակայութեան հետեանքով տողն ստանում է 6+6 կազմութիւնը.

Եւ սիրական որդիք // ն ի մօրէն բաժանին (ՄՆ, էջ 151):

Եռանդամ 12 վանկանի չափի լուրջ ընթացքը լիովին համապատասխանում է տողերի ողբային բովանդակութեանը, համընկնում հեղինակի նկարագրական-պատմողական ոճին:

Մկրտիչ Նաղաշից հետո սույն չափով բանաստեղծութիւններ են գրել XVII դ. տաղասացներ Մարտիրոս Խարասարցին (ՍՀԱ, էջ 150-152), Պաւլոսը (ՍՀՔ, էջ 295-296), Դավիթ Սպաճորցին (ՍՀՔ, էջ 364-365), Սուքիսարը (ՍՀՔ, էջ 392-393), և իհարկե՛ս ամենից շատ՝ XVIII դ. բանաստեղծ Պետրոս Ղափանցին (ՊՂ, էջ էջ 233-235, 236-237, 267, 270-271, 305, 320, 321, 323-324, 335, 339-340, 341): 12-վանկանի քառավանկ եռանդամը սիրոված է մնացել նաև XIX և XX դարերի հայ դասականների համար:

Միջնադարի հայ տաղերգութեան մեջ հազվադեպ գործածվել է նաև 11-վանկանի՝ 3+4+4 կազմութեամբ տեսակը: Որոշ վերապահութեամբ եռանդամ այս ոտանավորի ամենահին կիրառութիւնը կարելի է համարել Ենոբ-հայու «Մննդեան» տաղի «Իսկ դու ընդէ՛ր ես խոռվեալ, Երուսաղէ՛մ» սկսվածքով փոխը, որի 26 տողերից 16-ը ունեն հիշյալ կառուցվածքը.

Որք էա՛ք / մեղաք կապեալ / ի յԱզամայ,
Քրիստոսիւ / արձակեցա՛ք / ի կապանայ
Եսայի՛ւ / դատապարտեալ / ազգըն կանանց,
Մարիամա՛ւ / աղատեցան / ի յանցանայ (ՆԵ, էջ 35):

Մնացած տարակերպ կազմութիւն ունեցող 10 տողերից մի քանիսի վրա նկատելի են աղճատման հետքերը:

Սույն չափով է հորինված Կոստանդին Երզնկացու «Կամեցայ բանք մի քանի խըրատ գրել» սկզբվածքով ընդարձակ տաղը.

Կամեցայ / բանք մի քանի՛ / խըրատ գրելի,
Ով կամի՛ / ինձ ի սըրտէ՛ / ախանջ գընելի,
Ով ուզէ՛ / խօսք պիտեան / հոգով սիրովի,
Նա իր չար / ո՛չ հասանէ՛ / կամ պատահել (ԿԵ, էջ 216):

Սակայն, Կոստանդինի ստեղծագործութեան բոլոր 100 տողերը նման կանոնավոր կազմութիւն չունեն: Բանաստեղծութիւնն ընթերցելիս որոշակիորեն նկատվում է ռիթմական խախտումների 4 դեպք: Մեկ անգամ չի պահպանվել վանկական հավասարակշռութեան պահանջը, և տողը մնացել է թերավանկ՝ 3+3+4.

Թող կենայ / ամէն չար / յիրմէն ի գատ (ԿԵ, էջ 218):

Սխեմայով պահանջվող 3-րդ, 7-րդ և 11-րդ վանկերի գլխավոր շեշտերից առաջինի կամ երկրորդի անթույլատրելի տեղափոխութեան հետեանքով 3 տող ձեռք են բերել այլևայլ ռիթմական բնավորութիւններ.

Մի կենայ / լեզուանի կընկան / հակառակ... 3+5+3
Ձերայ / ի լըրբեն չելնէ՛ / լութֆ ու քարամ. 2+5+4
Ոչ ունի՛ / հետ մարդու / մի պահ սիրու կամ: 3+3+5

(ԿԵ, էջ 217, 218):

Այս տողերը հեղինակային շեղումներ են, թե՛ Ամիր Փոլինի ձեռքով կատարված գրչական աղճատումներ, դժվար է ասել:

Կոստանդին Երզնկացու տաղում մաքուր երկյամբ անդամները բոլոր 200 քառավանկ անդամների 32% են կազմում: Մնացածները քորեյամբեր են (65-ը) կամ չորրորդ պետներ (71-ը): Սա նշանակում է, որ բանաստեղծը տաղն հորինել է անդամավոր ռիթմով, ուշադրութիւն չդարձնելով երկրորդական շեշտերի, հետևաբար նաև տաղի ռիթմիկ-երաժշտական կողմի վրա:

Սույն չափը վերստին կիրառութեան մեջ է դրվել Մկրտիչ Նաղաշին վերագրվող «Ինձ ումէտ կայր ու կուման» ողբ-բանաստեղծութեամբ (տե՛ս ՄՆ, էջ 180-182) և Դավիթ Սպաճորցու «Ղարիպին սիտըն է ի սուգ, դարդն է խորուն» պանդխտութեան տաղով (ՀՍՔ, էջ 360-361):

Նկատենք նաև, որ XVII—XVIII դարերում բավականին աշխույժ գործածութիւն է գտել 11 վանկանի այս եռանդամի երկրորդ ձևը՝ 4+4+3 կազմութեամբ: Այս ոտանավորով ստեղծագործել են Խաչատուր Խասպեկը (ՍՀՔ, էջ 145), Վարդան Կաֆացին (ՍՀՔ, էջ 166-168), Հովհաննես Կաֆացին (ՍՀՔ, էջ 180, 183-184), Սուքիսարը (ՍՀՔ, էջ էջ 403-404, 426-427), Նաղաշ Հովնաթանը (ՆՀՔ, էջ 40-41), Պաղտասր Դպիրը (ՊԴՔ, էջ էջ 108, 139-140, 145, 160-161), Պետրոս Ղափանցին (ՊՂ, էջ էջ 260-261, 278-290):

Ներսես Ենոբհայուց եկող երկու ոտանավոր տեսակներ էլ երկարատև ընդմիջումից հետո գործածել է Գրիգորիս Աղթամարցին: Մեկը 9 վանկանի երկանդամ չափն է՝ 4+5 կազմութեամբ, որով բանաստեղծը գրել է «Ուռնկարու սուրբ նշանին» գանձը:

Գերակատար / աստուած համայնի,
Տէր արարի՛չ / երկնի և երկրի,
Որդին ծընունդ. / բըխուն է հոգի,
Հարթ հաւատար / անձինք եռակի (ԳԱ, էջ 143):

Բանաստեղծական բոլոր տողերը (203 տող) ունեն 4+5 միատիպ կառուցվածքը, գլխավոր շեշտերը կրելով միշտ 4-րդ և 9-րդ վանկերի վրա:

Փանճի տողերում բացակայում է պարզ ոտքերի ռիթմը, որովհետև երկրորդական շեշտերը էական դեր չեն խաղում ռիթմիկ կազմավորման խնդրում: Ուստի և Աղթամարցու այս տաղն ունի վանկական բնույթ:

Մյուսը անապետյան եռոտնյա 9 վանկանի ոտանավորն է: Այս չափին նախ Հանդիպում ենք Ներսես Շնորհալուն վերագրված (ԲՁԱ, էջ 474-475), բայց անենայն Հավանականությամբ Հովհաննես Պլուզ Երզնկացուն պատնանող²⁹¹ «Ի սուրբ կոյսն Հռիփսիմէ» խորագրով տաղում:

Փեսային / Քրիստոսի / մարմնացեալ,
Անապակ / կուսութեամբ / Հարսնացեալ,
Յառազանս / անմատոյց / բազմացեալ,
Հրեշտակ / Հրաշագեղ / Հռիփսիմէ²⁹²:

Երկրորդ նմուշը Գրիգորիս Աղթամարցու «Մեղեդի ազնիւ» վերնագրով տաղի 17-56 տողերի հատվածն է (40 տող)²⁹³:

Խափանեաց / զգորութիւն / ըն չարի՛,
Եւ քարոզ / ս առաքեաց / աշխարհի՛ .
Ջաշակերս / ս իւր ընտրեաց / սքանչելի՛ ,
Եւ մեհեան / քըն կըռոց / խափանի՛ (ԳԱ, էջ 150-151):

«Ի սուրբ կոյսն Հռիփսիմէ» տաղը և Աղթամարցու «Մեղեդի ազնիւ» տաղի մատնանշված հատվածը աչքի են ընկնում վանկա-շեշտական ընդդժված ռիթմով:

Փ Լ Ո ւ ի Ձ .

Հ Ա Ն Գ Ե Վ Տ Ո Ւ Ն

Քանի որ բանաստեղծական խոսքը կառուցվում է չափված տողերից, ուստի առանձին ամփոփ մտքեր՝ նախադասություններ, պարունակող տողերը բնականաբար կազմում են մի սերտ ամբողջություն, որ տաղաչափության մեջ արտահայտվում է տուն հասկացությամբ: Ուրեմն, բանաստեղծական տունը իրենից ներկայացնում է իմաստով ու ռիթմով միմյանց հետ սերտորեն կապված մի քանի տողերի միություն: Այն դառնում է մի նոր, ավելի բարձր կարգի ռիթմական միավոր, եթե նույն կազմությամբ կրկնվում է բանաստեղծության մեջ: Միանման տներով են օժտված հատկապես քնարական բնույթի ստեղծագործությունները, որոնց Հուգառատ բովանդակությունն ու ռիթմիկ հորինվածքը ներկայացնում են ներդաշնակ միասնություն:

Տունը իբրև ռիթմական երևույթ ձևավորվել է այն հնագույն ժամանակներում, երբ բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը դեռևս անբաժան էին և զարգանում էին միասին՝ երգի ձևով: Իզոլը չէ, որ հավասար տողաքանակով տները երաժշտական կանոնավոր Հնչերանդ են հաղորդում բանաստեղծական հորինվածքին:

Հայ իրականության մեջ ևս քնարական խոսքի հնագույն նմուշները ստեղծվել են երաժշտական մեղեդու հետ միաժամանակ, երգելու նպատակով, գերազանցապես որոշակի միանման տների կազմությամբ: Վերցնենք վաղ շրջանի հայ հոգևոր բանաստեղծությունը: Հայտնի է, որ իրենց դարձով կամ կրկնակով միանման տներ են կազմում շարականները, այդ թվում և մեր կրկնակով միանման տներն Մեսրոպ Մաշտոցին, Սահակ Պարթևին, Մովսես Խորենացուն վերագրվող կցուրդներից ու շարականներից շատերը: Օրինակ՝ քառատող տներով է հորինված Մաշտոցին վերագրվող հետևյալ ողորմյան.

Մեղք իմ բազում են յոյժ,
Մանր են քան զաւազ ծովու,
Քանզի քեզ միայնոյ մեղայ,
Ողորմեա՛ ինձ, Աստուած՛:

Բաց, տէ՛ր, ըզդուռն ողորմութեան,
Որ ողբալով կարգամ առ քեզ,
Քանզի քեզ միայնոյ մեղայ,

Ողորմեա՛ ինձ, Աստուած՝

Հեղ յի ըզգըթուփուներդ քո՛
Բազումողորմ ու մարդասէր,
Քանզի քեզ միայնոյ մեղայ,
Ողորմեա՛ ինձ, Աստուած՝²⁹⁴:

Շարականներ կան հորինված նաև երկտող, եռատող, վեցտողանի և այլ քանակի տներով: Վաղ շրջանի շարականներում, որոնց մեջ բացակայում է կանոնավոր, հավասար տողերի ռիթմը (իրև կանոն, շարականները ստեղծվել են ազատ ու խառն չափերով) ռիթմիկ կազմակերպման կարևոր գործոն է հանդես գալիս ինչպես միակերպ տնատման կարգը, այնպես էլ դարձը:

Գրիգոր Նարեկացու տաղերգական ժառանգությունը ի հայտ է բերում չափածո խոսքի տնատման տարակերպ սկզբունքներ: Կարելի է վստահ պնդել, որ «Էին աշոյ, աշոյ ձեռին», «Սէր յառաւուտէ...», «Էն ի միշտ էէն...», «Յանկարծահնչեաց...» սկսվածքներով տաղերը (ԳՆ, էջ էջ 72-74, 97-102, 103-107, 111-112) հորինված են եռատող տներով, «Գունդ սուրբ վկայիցն...», «Սեաւ եմ, գեղեցիկ...», «Երկինքն ի յերկիրս...», «Գոհար վարդըն...», «Այն փոքրիկ հաւտին տրտմեալ» ...» սկսվածքով գործերը (էջ էջ 78-82, 94-96, 113-114, 117-119, 110)՝ քառատող, «Սուրբ Խաչին» նվիրված պատասխանին (էջ 129-130)՝ երկտող, իսկ մնացած 11 տաղերը՝ իրենց տարբերակներով հանդերձ (էջ էջ 59-71, 75-77, 83-93, 108-109, 115-116, 120-128), կամ ենթակվում են անհավասար տողաքանակի տնատման, կամ էլ գրանց տնատման անհրաժեշտությունը չի գազալվում:

Նարեկացուց հետո, երբ բանաստեղծությունը մասամբ առանձնանում է կրգից, գուտ ընթերցման նպատակով ստեղծված տաղերը ևս (քաջողորակ կոչված տաղերը) մերթընդմերթ հորինվում են միանման ռիթմիկ տներով: Տան ռիթմիկ նշանակությունը առանձնապես մեծանում է Հանգի երևան գալու և չափի կանոնավորման հետևանքով: Այս տեսակետից շատ նշանակալից է Գրիգոր Մազիստրոսի և մասնավորապես Ենորհայու ավանդը: Ենորհային խառն տակտերով գրած շարականներից ու տաղերից բացի ստեղծել է նաև կանոնավոր հյուսվածքի բազմաթիվ գործեր՝ տաղեր, շարականներ, աղոթքներ և մեծածավալ այլ քերթվածներ՝ երկտող, եռատող, քառատող, հինգտողանի, վեցտողանի, ութտողանի տներով՝ առանց խախտումների:

Ռիթմիկ տնատման սկզբունքը հատուկ է XIII-XVIII դդ. հայ տաղերգությունները: Այդ մակարդակին մեր տաղասացներն հասել են՝ յուրացնելով ու զարգացնելով ազգային բանաստեղծության երկարատև փորձը: Որպեսզի այն տպավորությունը չստեղծվի, թե հիշյալ դարերից պահպանված բոլոր ստեղծագործությունները անխտիր կառուցված են չափածո միանման տների հաջորդականությամբ, նախապես նշենք, որ սակավաթիվ որոշ գործեր, այնուամենայնիվ, զուրկ են այդ հատկանիշից: Դրանցից են, օրինակ, Հով-

հաննես Երզնկացու «Նըւագեմք հոգոյն նուագս վայելուչս» (ՀԵ, էջ 222-223), Խաչատուր Կեչառեցու «Ողբ վասն աւերման տանըս արևելեան» (ԽԿ, էջ 129-133), Հովհաննես Թլկուրանցու «Դու ես գարնանային վարդ ու բուրաստան» (ՀԹ, էջ 153-156), Գրիգորի Աղթամարցու «Անծին և անսկիզբն է հայրըն երկնային», «Գանձ Ուռնկարու սուրբ նշանին», «Արեգակն արդարութեան» (ԳԱ, 107-120, 143-149, 177-179), Ներսես Մոկացու «Բարերար Աստուած...» (ՆՄ, էջ 141-142), Մարտիրոս Դրիմեցու «Տաղ այրի երէցուն է» (ՄՂ, էջ 128-130) ստեղծագործությունները և այլն: Իհակե, չի բացառվում, որ նշվածներից մի քանիսը պարզապես ձեռագրական աղավաղումների արդյունք են:

Այս շրջանի բանաստեղծությունը հարուստ է տների բազմազանությամբ: Ամենից շատ սիրված է եղել քառատողը, և ապա՝ երկտողանի տունը (կամ բեյթը): Մյուս տեսակներից համեմատաբար սակավ հաճախականությամբ, բայց այնուամենայնիվ գործածվել են նաև եռատողը, հինգտողանի, վեցտողանի, մերթընդմերթ նույնիսկ՝ յոթտողանի, ութտողանի, տաստողանի տներ: Վերջիններս, չնչին բացառությամբ, կրոնական բնույթի տաղեր ու շարականներ են՝ հորինված հոգևոր երգի ավանդներով:

Ըստ փաստական տվյալների՝ Հայ տաղերգության մեջ Հանգի առաջին գործածությունը կապվում է XI դարի նշանավոր գործիչ Գրիգոր Մազիստրոսի վաստակի հետ: Օրինակ՝ Պետրոս Ա Գետադարձ կաթողիկոսին (կաթ. 1019-1058 թթ.) նրա ձոնած «Յաղագս խաչանշան գաւազանին, զոր ընծայեաց Տեառն Պետրոսի Հայոց կաթողիկոսի, ասացեալ խորհուրդ խաչին» տաղի բոլոր 32 տողերը ունեն ութեան հանգը²⁹⁵: Մազիստրոսից սկսած ողջ միջնադարի ընթացքում հանգը դառնում է Հայ բանաստեղծության բնորոշ հատկանիշներից մեկը, որն էական դեր է կատարում ինչպես տողի, այնպես էլ տան կազմավորման խնդրում:

Հանգը բանաստեղծական երկու կամ ավելի տողերի համահնչյուն վերջավորությունն է, հիմքում ունենալով շեշտված ձայնավորը: Այն մի կողմից միմյանց է կապում տողերի ռիթմական ավարտը, մյուս կողմից առաջ բերում նույն կամ նման հնչյունների ներգաղնակություն: Հայտնի է, որ միջնադարյան ձեռագրերում չափածո հուշարձանները մեծ մասամբ արտագրված են չտողատված, արձակ շարադրանքի ձևով: Եվ Հանգի գործածությունը մեծապես նպաստում է որոշակիորեն պարզելու տողի երկարությունը կամ չափը, հետևաբար՝ տողերով արտահայտված մտքերի ամբողջությունից ելնելով, նաև տան կառուցվածքը կամ տեսակը: Տող, տուն, հանգ տաղաչափական իրակությունները բանաստեղծական հորինվածքի մեջ խաչաձևվում են միմյանց ռիթմական կայուն համակարգով:

Մինչև XI դարը մեր բանաստեղծությունը հիմնականում եղել է ան-

Հանգ: Բայց ինչպես ամեն մի երևույթ, այնպես էլ Հանգը միանգամից երևան չի եկել, այլ ծագել ու կազմավորվել է չափածո խոսքի ութմսիկ զարգացման պահանջով՝ ունենալով ձևավորման երկարատև ընթացք: Իզուր է, որ Հանգանման որոշ երևույթներ նկատվում են և՛ Հեթանոսական շրջանի ժողովրդական երգերից մնացած փշրանքների, և՛ V-X դարերում Հորինված հոգևոր ու աշխարհիկ ստեղծագործությունների առանձին հատվածներում: Օրինակ՝ Գողթան երգերում Հանդիպում ենք եղեղնիկ-պատանեկիկ, ծուխ ելանէք-բոց ելանէք, ազգին Ալանոց-գատերս Ալանոց-գիցապանց, պահել-Հաստատել, Միանի-Նաւատորգի, եղջերուաց-թաղաւորաց տողավարտ ներդաշնակություններին: Նույն բանը երբեմն տեսնում ենք նաև վաղ շրջանի գրավոր երգերում: Բերենք միայն մեկ փաստ Մովսես Խորենացուն վերագրվող «Խորհուրդ մեծ և սքանչելի» շարականից.

Խորհուրդ մեծ և սքանչելի,
Որ յամ աւուր յայտնեցաւ...
...Որդիք մարդկան օրհնեցէք,
Ջի վարն մեր մարմնացաւ:
Անբաւելին երկնի և երկրի
Ի խանձարուրս պատեցաւ,
Ոչ մեկնելով ի շօրէ,
Ի սուրբ յայրին բազմեցաւ²⁹⁵:

Դավթակ Բերթողի «Ողբում» տողերի համահնչուն վերջավորություններն ավելի հաճախ են ի հայտ գալիս: Տողավերջի առձայնությունների և բառակրկնությունների բազմաթիվ փաստերը զանց առնելով՝ նշենք միայն առավել ուշագրավ դեպքերը.

...Եւ պարիսպն ամրութեան խորտակեցաւ,
Աշտարակն բանաւոր առաջեցաւ,
Եւ ցանկն շինութեան խրամատեալ քակեցաւ:
...Ձեռն, որ ձգեցաւ ի սպանանել զտէքն,
Եւ ոտք, որ կոխեցին զհրաշագեղ պատկերն...
...Ձթուեցին յամս ժամանակաց աւուրք գառնապեր,
Յորում առնեցաւ մահ քո ցաւապեր...
...Միրով քո այրին սիրելիք քային
Եւ զտէր քո անմոռաց ի մտի ունին,
Ո՛հ, թէ խուճկ անուշութեան
Բուրեղ լինէաք քո գերեզմանին:
...Բամք թաղաւորաց քն սուգ զգեցան,
Առաջատար Հարսանց խիստ փշտեցան²⁹⁷:

Կից տողերի դաշնակավոր վերջավորություններ կարելի է մատնանշել Գրիգոր Նարեկացու «Տաղ Վարդապետին» և «Տաղ Յարութեան» բանաստեղծություններում. Ժիրանի-արքայի, սերովբէքն-քերովբէքն, սակի-ապ-

բիշիմի, ճաղուկ-Հաստարաղուկ, եղնամուկին-աթոռակին, ծաղկին-ճըղին, սուռողին-հրաշաղին, առին-բուրին, գնդակ-շուրջանակ և այլն (ԳՆ, էջ էջ 60, 62-64, 117-119):

Բայց սրանք, ըստ էության, դեռևս իսկական Հանգեր չեն, որովհետև նշված բանաստեղծական գործերում Հանգես են գալիս դիպվածաբար և որոշակի ութմսական ու կառուցվածքային համակարգ չեն կազմում:

Մյուս կողմից, պետք է մոռանալ այն պարագան, որ ազատ և խառն չափերի համակարգում, որպիսին մեր Հին բանաստեղծությունն է, Հանգն առհասարակ էջ կարող կայուն գործածություն գտնել, քանզի իբրև ութմսական տարր հանգավորման իրակությունը որակ է ստանում միայն կանոնավոր, հավասար տողերի հյուսվածքում, այլպես այն չէր կարող նկատվել ու դառնալ չափածո գեղարվեստական խոսքի ներդաշնակության գործոն: Ուստի վերը նշված տողավարտ համահնչյունությունների մեջ ճիշտ կլինի տեսնել իսկական Հանգի ձևավորման նախապատրաստությունը, որ պետք է որակ ձեռք բերեր հետագայում՝ բանաստեղծական տողաչափի կանոնավորմանը զուգահեռ:

Ինչպես արդեն նշվել է, իսկական Հանգի գործածությունը, որ հաստատվում է նաև հեղինակների վկայությամբ, Հանդիպում ենք Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանի» առանձին հատվածներում՝ որպես բանահյուսական ավանդույթի գործածություն, իսկ տաղերգության մեջ՝ ավելի որոշակի ու հետևողականորեն, Գրիգոր Մագիստրոսի և Ներսես Շնորհալու գործերում: Այս նշանավոր դեմքերի գրական ժառանգության ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հայ գրավոր բանաստեղծության մեջ Հանգի վերջնական հաստատման գործում վճռական դեր են խաղացել երեք էական ազդակներ՝ ժողովրդական բանավեստի յուրացումն ու այն օգտագործելու փորձը, հարևան ժողովուրդների չափածո մշակույթի հետ ունեցած շփումը և ազգային պոեզիայի բնականոն զարգացումը: Հիշենք Նարեկացու վկայությունը ժողովրդական լայնաց երգերի հանգավորման արվեստի, Մագիստրոսի կարծիքը արարական կաթոսյի մասին և իր նախորդների հանգավորման փորձը նորովի զարգացնելու ուղղությամբ Ներսես Շնորհալու կատարած բանաստեղծական որոնումները:

Մագիստրոսի և Շնորհալու ժամանակներից ի վերը չհաշված բանաստեղծական Հին ավանդներով զրկված մի շարք անհանգ գանձեր, աղթքներ, շարականներ և որոշ տաղեր, Հանգը դառնում է միջնադարի հայ բանաստեղծական արվեստի բնորոշ հատկանիշներից մեկը:

Հայտնի է, որ Հանգի կիրառությունը մեր գրավոր բանաստեղծության մեջ սկսվել է նույնահանգով: Նույնահանգ են Նարեկացու «Մատյանի» ԻԳ, ԻԴ, ԻԶ, ԻԹ գլուխների մի քանի հատվածներ, որոնց բոլոր տողերը Համապատասխանաբար ունեն եռյ, ցայ, ի, այս վերջավորությունները: Ամբողջովին ին հանգով է գրված Մագիստրոսի «Հաղարտողեանը», եռյ Հան-

գով՝ «Ներքողան ի սուրբ խաչն...», եան Հանգով՝ «Յաղագս խաչանչան գաւազանին» տաղերը: Միահանգ է նաև Շնորհալուց մեզ Հասած չափածո ժառանգութեան ճնշող մեծամասնութիւնը:

Շնորհալին, առաջինը մեր գրականութեան պատմութեան մեջ, ստեղծել է նաև փոփոխական Հանգերով գործեր: Նրա գործերում Հանգափոխութիւնը կատարվում է տարբեր Հանգափոխութեամբ, տարբեր քանակի տողերի ծավալով, երկտողից ու քառատողից սկսած մինչև մի քանի տասնյակ, նույնիսկ մի քանի Հարյուր տողերից բաղկացած Հատվածների ընդգրկմամբ, մեծ մասամբ անկանոն ձևով, սակավաթիվ և բազմաթիվ տողերի ծավալով: Ուստի և Շնորհալու փոփոխական Հանգերով Հյուսված ստեղծագործութիւնների մի մասը Հնչում է բազմահանգ, իսկ մյուսները թողում են նույնահանգի տպավորութիւն, որովհետև Հանգափոխութիւնը կրում է մասնակի բնույթ:

Բայց Շնորհալու նախաիրութիւնը գերազանցապես եղել է նույնահանգի կողմը, և բանաստեղծը բազմահանգին Հիմնականում դիմել է ինչ-ինչ շարժառիթներից դրզված: Օրինակ, ինչպես արդեն նշել ենք, «Բան Հաւասոյ» մեծածավալ ստեղծագործութիւնը, Հեղինակի Հաղորդման Համաձայն, նույնահանգի փոխարեն բազմահանգով է գրվել լոկ մանկավարժական որոշակի նկատառումով՝ ծուլլերին ձանձրուլթից աղատելու և ընթերցասիրութեան վարժեցնելու նպատակով: «Յիշատակարան առական Սողոմոնի» և «Անդրադարձութիւն տառից յիշատակի» բանաստեղծութիւնները բազմահանգ են ստացվել ծայրակապի և վերջնակապի ձևական գուճորդումը պահպանելու պահանջով: Այդ ստեղծագործութիւնների յուրաքանչյուր երկտողը սկսվում է ավարտվում է նույն գրով:

Աստուածեղէն Հոգովն ի սմԱ
 Խաղաղութիւն անուն արքԱ,
 Բարբառեցաւ իմաստութեամբ,
 Զորդիս խրատեաց ըզգոճութեամբ:
 Գեղեցկագիր բանիւն ի կարԳ
 Գրեալ եղև Հոգւոյն արաԳ,
 Դաթի որդի վեհ քան ըզմարԳ
 Մարգարէին աստուածադարԳ ...և այլն (ԲԶԲ, էջ 385):

Հիշյալ ձևական կողմը չխախտելու մղումով Հեղինակն ստիպված դանց է ստել նույնիսկ լեզվի կանոնները:

Ըստ մանկական տիպոց նոցաԼ,
 Նոյն և խոստումքն յարակաԼ (ԲԶԲ, էջ 385-386):

Ենթադրվում է, որ երկանդամ ութ վանկանի չափով և փոփոխական Հանգերով օժտված շարժականները Շնորհալին գրել է ժողովրդական աշխար-

Հիկ երգի տաղաչափութեանը բնորոշ Հատկանիշների կիրառմամբ, որպեսզի դրանք ախորժալուր թվան ունկնդրողներէն, նրանց Համար մատչելի լինի նյութի ընկալումն ու մտապահումը:

Սակայն տվյալ դեպքում էականը ոչ այնքան դրդապատճառներն են, որքան դրանց առաջ բերած արդյունքը՝ այն, որ Հայ չափածո խոսքի մեջ սկզբնավորվում է Հանգավորման մի նոր տեսակ, որը բանաստեղծական տողերի ու տների ռիթմը շեշտելու իր բացառիկ Հատկութեամբ, տողավարտ ներդաշնակութիւնների բազմազան խաղով չէր կարող աննկատ մնալ ու չգրավել բանաստեղծների ուշադրութիւնը, մանավանդ որ դրա կիրառութիւնը տվել էր մի մեծ ու ազդեցիկ Հեղինակ: Հետագայում բազմահանգով ստեղծագործելու փորձը ընդունվում է բանաստեղծների կողմից և, աստիճանաբար տարածվելով, դառնում տաղաչափական ու գեղագիտական որոշակի սկզբունք:

Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ այս նոր սկզբունքը ողջ միջնադարի ընթացքում գործածութիւնից լիովին դուրս չի մղել նույնահանգութեանը, այլ կիրառվել է նրան գուճահեռ, իբրև մի առանձին ճաշակի դրսևորում: Այնպես որ, XI-XVIII դդ. մեր դասական բանաստեղծներից շատերը իրենց բանքերն ու տաղերը ստեղծելիս տարբեր չափերով ու Հետևողականութեամբ դիմել են Հանգավորման թե՛ մեկ և թե՛ մյուս սկզբունքին:

* * *

Գրիգոր Նարեկացուց պահպանված երկու տասնյակ գանձարանային տաղերն ու փոխերը անհանգ են: Հանգի գործածութիւնը Հայ տաղերգութեան մեջ փաստորեն սկսվում է Պետրոս Ա Գետադարձ կաթողիկոսին (1019-1058) Գրիգոր Մագիստրոսի ձոնած նույնահանգ տաղով, այսինքն՝ XI դարից: XI-XVIII դդ. բանաստեղծութեան մեջ մի առանձին խումբ են ներկայացնում այն տաղերը, որոնց բոլոր տողերը սկզբից մինչև վերջ ունեն յացնում այն տաղերը, որոնց բոլոր տողերը սկզբից մինչև վերջ ունեն միևնույն վերջավորութիւնը, երկտող տների բաժանված տաղերում 22, ... միևնույն վերջավորութիւնը, բերտող տների բաժանված տաղերում 22, ... 2222 գաավորութեամբ: Բացի 22, քառատող տներով գործերում՝ 2222, ... 2222 գաավորութեամբ: Բացի Վաղարշապատի տաղից անխափստ միահանգութեամբ են օժտված Ներսես Շնորհալու «Մարաբեցաւ որպէս ըզմարդ...», «Նըստեալ կանայքն ողբային...» սկսվածքով գործերը, Հովհաննես Երզնկացու Հայրեններն ու «Երկուսն ի մէկ տեղ բերած...» տաղը, Յրիկի ստեղծագործութիւնների մեծ մասը, այդ մէկ տեղ բերած...» տաղը, «Ընդդէմ Ֆալաքին», «Վասն Դալեհի և Բըլի», «Գանգատ» խորագրով Հանրահայտ տաղերը: Նման խիստ սկզբունքով է Հյուսված նաև Կոստանդին Երզնկացու բանքերի մեծ մասը, Առաքել Բաղիչեցու, Հովասափ Սեբաստացու ստեղծագործութիւնների մոտ կեսից ավելին: Մայրից ծայր նույնահանգ գործեր ունեն նաև Հովհաննես Թլկուրացին, Մկրտիչ Նաղաշ ու Հովհաննէս Գաղտասար Դպիրը, Պետրոս Լափանցին: Նման Հանգավորում Լրիմեցին, Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Լափանցին: Նման Հանգավորում ունեցող քերթվածքները, մանավանդ, եթե Հորինված են կարճ չափերով, ար-

դի ընթերցողի ականջին Հնչում են տաղտուկ պատճառող միակերպություններ:
 Բայց միջնադարյան ոչ բոլոր նույնահանգ գործերն են գրվել նման
 Հետևողականությամբ: Կան նաև ստեղծագործություններ, որոնցում Հեղի-
 նակները մերթ ընդ մերթ որոշ տողեր թողել են անհանգ. օրինակ՝ Ֆրիկի
 «Թէ չի կայր սէր յաշխարհս...» սկսվածքով տաղը, որն ունի երկտող տների
 կառուցվածք և Հանգի 0a²⁰⁰, ...0a դասավորությունը:

Թէ չի կայր սէր յաշխարհս կամ սէր չէր եղեալ,
 Արարիչըն առ մարդիկ սէր ե՛րբ ցուցանէր:
 ...Գեմ խոնարհ էր Մովսէս, այն մեծ սիրելին,
 Սէր ունէր Հաստատուն, առ Տէր միշտ խօսէր,
 Ահարոն Աստուծոյ ընտիր կատարեալ,
 Գաւազանըն ծաղկեալ ըզծով պատառէր... (Ֆ, էջ 243-244):

Սակայն այս ընդարձակ քերթվածում (122 տող) մի երկու տեղ տներն ունեն 2a Հանգը:

Աբրահամ Հիւրընկալ եւ աստուածասէր,
 Վասն սիրոյ զԻսահակ մատաղ կու զենէր (Ֆ, էջ 244):

Մարտիրոս Ղրիմեցու «Յակոբ երիցուն» տաղը ամբողջովին Հո-
 րինված է 0a0a Հանգով:

Նախնի Հարանց մեր ընտրելոց
 Պատուէր ունիմ Հաստատական,
 Վատարախոսից գրել պարսաւ
 Եւ գեղեցկաց տալ գովասան (ՄՂ, էջ 83):

Քառատող տների բաժանված գործերում Հանգավոր և անհանգ տո-
 ղերի զուգորդումը սովորաբար կատարվում է 0a0a, aaaa, 0aaa, aa0a խառն
 դասավորությունների տարբեր Հաջորդականությամբ, բայց միշտ՝ զույգ տո-
 ղերի Հաստատուն Հանգակցությունը պահպանելով: Օրինակ՝ Ֆրիկի «է՛ր
 չես երթար ի միտքդ ի վար» սկսվածքով բանաստեղծությունը (Ֆ, էջ 478-
 480), որը գրված է որ Հանգով և բաղկացած է տասը քառատողերից, ըստ
 տների Հաջորդականության ունի Հետևյալ Հանգապատկերը. aa0a, 0a0a,
 0a0a, 0a0a, 0a0a, aa0a, aa0a, aa0a, Հովհաննես Թլկուրանցու
 «Լոյս երեսացդ եմ քո փառիք» սկզբնատողով սիրային տաղը (ՀԹ, էջ 134-
 -136) կազմված է Հինգ քառատողերից ին միահանգի 0a0a, aaaa, 0a0a, 0aaa,
 0aaa դասավորությամբ: Նման գործեր ունեն նաև Կոստանդին Երզնկացին,
 Խաչատուր Կեչառեցին, Գրիգորիս Աղթամարցին, Հովասափ Սեբաստացին:

Նույնահանգ մի շարք գործերում Հայ տաղացները ոչ միայն անհանգ
 տողեր են թողնում, այլև երբեմն գործածում են, այսպես կոչված, երկրոր-

դական Հանգեր, այսինքն՝ նշված aaaa, 0a0a, aa0a, 0aaa դասավորությամբ
 տների Հետ բանաստեղծության մեջ տեղ-տեղ Հայտնվում են baba, caca կամ
 bbba լրացուցիչ Հանգերով տներ ևս: Այսպես, Ֆրիկի «Երբ քեզ խրատն էր
 պատրաստած» սկսվածքով ժավալուն բանաստեղծության մեջ (272 տող),
 որը Հիմնականում Հորինված է ած (աջ) միահանգի և անհանգ տողերի տար-
 բեր զուգորդումներով, Հանդիպում ենք նաև Հետևյալ տներին:

Գիտեմ վաղեց էի մեռեալ, b
 Ժամանակաց յաչից վարած, a
 Խիստ սովամահ էի բեկեալ, b
 Բըրդեա՛ ըզՀաց, զի եմ քաղցած... a
 ...Ո՛չ փայտ, ո՛չ քար չէ՛ մընացել, c
 Որ ընդ նոսա չեմ շընացել, c
 Տէ՛ր, տուր ինձ դարձ մեղաւորիս, 0
 Զի Քո ստեղծուածն եմ Լ՛արարած: a
 ...Վասըն լեղուն և քացախին, d
 Որ Քեզ Համար էր պատրաստած, a
 Եւ վասըն Քո գերողմանին, d
 Որ չէր բընաւ անդ զոք եղած a

(Ֆ, էջ էջ 314, 318, 319):

Բայց մեծածավալ ստեղծագործություններում, ինչպիսին Ֆրիկի այս
 բանքն է, նման սակավաթիվ տները աննկատ մնալով միահանգի տաղտուկի
 մեջ, էական բազմազանություն առաջ չեն բերում: Իսկ փոքր ծավալի գոր-
 ծերում տաղասացներից մի քանիսը դիմելով նույն եղանակին, անհանգ տո-
 ղերի բազմազան զուգորդումները ևս օգտագործելով, զգալիորեն ցրում են
 նույնահանգի միակերպությունը: Պատկերացում կազմելու նպատակով բե-
 րենք Թլկուրանցու «Ես ձեզ տեսայ...» սկսվածքով տաղը, որը գրված է
 ...ունք միահանգով:

Ես ձեզ տեսայ սիրով նստած, 0
 Արևման արեգակունք, a
 Զինչ պաղչայ մի՛ որ կայ ի ներս 0
 Վարդ ու շուշան, պայծառ ծաղկունք: a

 Աչեր ունիք գէտ ըզծովեր, b
 Ուներ ունիք քան զթուխ ամպեր. b
 Շողայր կլտին ու լար շրթունք a
 Ու մարդաբուհչար ատամունք: a

 Թէ վարդապետն զձեզ տեսնու c
 Մոռնայ զուսումն ու շատ գրունք, a
 Ամէն անձամբն ի գող ելեալ, c
 Անցընէ՛ զամսուրն ձմեռունք: a

Ձեզ իՆչ դատար ես դիմանամ,	0
Երբ դուք ի Հոյ Հանէք զԿրուհք,	a
Սիրով քակէք բարձր բերդեր,	0
Ի դիւ Հանէք վէմք ու քարուհք:	a
Խն Յովհաննէս Թուրկուրանցի	0
Ձեզ կու գովէ, ոսկի տփուհք,	a
Վափեմ, թէ Հուրն այրէ զՀոգիս,	0
Անշէջ ուսնն անքուն որդուհք	a

(ՀԹ, էջ 141-143):

Այդպիսիք են նաև Կոստանդին Երզնկացու «Ա՛յ սուրբաթ պայծառ...» (ԿԵ, էջ 166-168), Կեչառեցու «Եղբարք, ձեզ խըրատ մի տամ», «Կանանց ազգ...» (ԽԿ, էջ էջ 145 -146, 158 -159), Թլկուրանցու «Ար՛եկ, ար՛եկ...», «Տեսայ պատկերք...», «Յանկարծակի մէկ մի տեսայ» (ՀԹ, էջ էջ 119-124, 148-149), Մարտիրոս Ղրիմեցու «Նախնի Հարանց մեր ընտրելոց...», «Եղբարք, եկէք ձեզ բան սանձ...», «Պուրղազ, դու Հիմանց քանդիս...» (ՄՂ, էջ էջ 83-88, 105-109, 111-112) սկսվածքով տաղերը:

Նույնանհանգ բանաստեղծություններում անհանգ տողեր թողնելու կամ երկրորդական հանգեր գործածելու փաստերը ցույց են տալիս, որ միահանգությունը դիմելիս մեր տաղերգուները բանաստեղծական բոլոր տողերում անխախտ կերպով նույն հանգի գործածությունը այլևս չեն համարել պարտադիր սկզբունք: Այսպիսի ըմբռնողություն պարագայում բնական է, որ բանաստեղծները կարող էին նաև փոփոխական հանգերով ստեղծագործելու փորձեր անել: Դասական տաղերգուները հանգափոխության երևույթին ևս դիմել են տարբեր հետևողականություններով և տարբեր տողերի ծավալով:

Կան քառատող և երկտող տների բաժանված մի շարք գործեր, որոնցում հանգի փոփոխությունը կատարվում է մի քանի տասնյակ տողերից կազմված հատվածներով, կամ էլ՝ ընդամենը մեկ-երկու տներով: Այսպես, օրինակ, Կոստանդին Երզնկացու «Օրհնեալ է Հայրն» սկսվածքով ծավալուն բանաստեղծության սկզբի 56 տողերն ունեն ան հանգը, մյուս 32 տողերը՝ ին, սրան հաջորդում է ևս 32 տող ի հանգով, իսկ վերջին 40 տողերը նորից ունեն ին հանգը: Բաղիչեցու «Վասն արքեցողաց» վերնագրով խրատական քերթվածքի սկզբում երեք 8-ական տողեր հաջորդաբար գրված են ի, ին և ի հանգերով, մնացած 40 տողերը՝ է հանգով: Մկրտիչ Նաղաշի «Ի՛նչ շահ է քո գուր դատիլդ» սկսվածքով տաղի առաջին 8 տողը ունի ին հանգը, մյուս քառատողը՝ իք, վերջին 12 տողը՝ ար հանգը: Հովասափ Սեբաստացու «Յուրախեալ պատուէր տիրականին» բանաստեղծության սկզբի 4 տողը ին հանգով է, որից հետո 24 տող ի, իսկ վերջին քառատող տուրը՝ աս հանգով, Նաղաշ Հովնաթանի «Գովելի ծաղիկ ես գու...» սկսվածքով տաղի սկզբի երկու քառատող տները ունեն ար հանգ, հաջորդ երեք տները՝ ավ: Տաղերգու-

ներին թերթելիս նման հանգափոխությունը բազմաթիվ այլ գործերի ևս կարելի է հանդիպել (տե՛ս ՀԵ, էջ էջ 224-227, ԽԿ, էջ էջ 129-133, 152, 154-155, ՀԹ, էջ 164-169, ՄՆ, էջ էջ 101-104, 123-126, 143-149, ԳԱ, էջ էջ 107-120, 128-129, 143-149, 153-156, 164-166, 180-181, ՀՍ, էջ էջ 76-77, 89-90, 102-105, ՄՂ, էջ 101-104, ՊՂ, էջ 322): Ակնհայտ է, որ հանգերի այսօրինակ փոփոխությունը մասնակի բնույթ է կրում և առանձին որակ չի կազմում բանաստեղծական Հորինվածքներում: Այս ստեղծագործություններում առավելապես իշխում է նույնանհանգության սկզբունքը:

Հատկանշական է այն փաստը, որ փոփոխական հանգերով Հորինված գործերում հաճախ հանգափոխությունը կատարվում է անկանոն ձևով, ոչ հավասարաթիվ տողերի ու տների կարգով: Այդ անկանոնությունը նկատելի է և՛ վերը բերած օրինակների մեջ, և՛ այն գործերում, որտեղ համեմատաբար ավելի հաճախակի են փոխվում հանգերը: Օրինակ՝ Հովհաննես Երզնկացու «Ողբ Աստուածածնին» տաղի առաջին քառատող տունն ունի երկու տարբեր հանգեր՝ ին և ի (aabb դասավորությամբ), հաջորդ 16 տողերը նույնահանգ են՝ ի (յուրաքանչյուր տունը bbbb դասավորությամբ), բանաստեղծությունից 6-րդ տունն ունի այք և որք հանգերը (ccdd), 7-րդ քառատողը՝ իք հանգը (eeee), 8-րդ և 9-րդ տները միահանգ են՝ հայք (ffff, ffff), 10-րդ քառատողը բէն և իքք հանգերով ունեն կից դասավորություն (gggh), սրան հետևում է 16 տող ի հանգով (յուրաքանչյուր քառատողը դարձյալ bbbb դասավորությամբ), 15-րդ տունը՝ իս հանգով (kkkk), 16 և 17-րդ տները նորից ի հանգով (bbbb, bbbb), 18-րդը՝ ութեան հանգով (III), վերջին 16 տողերը դարձյալ ի հանգով (ամեն տան bbbb դասավորությամբ): Այս նույն անկանոնությունը նկատելի է նաև ուրիշ գործերում (տե՛ս ՀԵ, էջ էջ 163-171, 228-234, ՀԹ, էջ 153-156, ՄՆ, էջ էջ 107-112, 129-136, 150-157, 168-176, ԳԱ, էջ էջ 121-127, 177-179, ՀՍ, էջ 122-123, ՁԳ, էջ էջ 37-39, 46, 47-50, 52-58, ՄՂ, էջ 89-92, 113-115, 138-139, ՆՀ, 46-47, 49-50):

Սրանց հետ մեկտեղ, միջնադարի տաղերգուները Հորինել են նաև այնպիսի գործեր, որոնցում հանգափոխությունը կատարվում է կանոնավոր ձևով: Հովհաննես Երզնկացու «Օրհնեալ է աստուծոյ անունն...» սկսվածքով քերթվածքում, որը կազմված է 252 տողերից (63 քառատող տուն), հանգը կանոնավորապես փոխվում է յուրաքանչյուր 12 տողը մեկ:

Բազմահանգ տաղերում հանգափոխությունը սովորաբար կատարվում է ըստ բանաստեղծական տների: Հայ միջնադարում համեմատաբար սակավ են երկտող տներով և փոփոխական հանգերով Հորինված տաղերը: օրինակ, Երվանդ Երզնկացու «Յընձան այսաւր...» (ՆՇ, էջ 123-125), Պատասար Դպրի «Լա՛ Շնորհալու «Յընձան այսաւր...» (ՊԴԲ, էջ 84) գործերը: Երկտողանի տաղերը մեծ մասամբ կամ անհանգ են (ՆՇ, էջ 248-252, ՀԵ, էջ 238-240, ՊԴԲ, էջ 87), կամ միահանգ՝ aa, aa, aa... (ՆՇ, էջ 100-102, ԱԲ, էջ 170-172, ՀՍԱ, էջ էջ 175, կամ 281-284, ՀՍԲ, էջ 277-278) և 0a, 0a, 0a... (ՊԴԲ, էջ 114) կառուցվածքներով,

կամ էլ Հորինված են նույնահանգ Համառոտ ու ծավալուն Հատվածներով (ՆՇ, էջ 256-259, ԱԲ, էջ 181-183, ՀՍԱ, էջ 231-235, ՊԴԲ, էջ էջ 71, 191-193):

Տեղին է նկատել, որ որոշ դեպքերում կարող է տարակուսանք պատճառել յամբական անդամավոր կազմութունն ունեցող առանձին տաղերի տնատման փորձը: Օրինակ, Առաքել Բաղիչեցու «Քան զամենայն գործս բարի...» սկսվածքով տաղը (ԱԲ, էջ 170-172) ներկայացված է երկտողանի՝ aa նույնահանգ տներով և յամբական քառանդամ 16-վանկանի չափով՝ $(4+4 // 4+ 4)$:

Քան զամենայն գործս չարի՝ // Հպարտութիւնն է զաղբիլի,
Ջի աստուծոյ է ստելի // և իւր սրբոցն է թշնամի:

Մինչդեռ տողերի ճնշող մեծամասնության մեջ Ց-րդ վանկի ի Հանգի առկայությունը (քաջառությամբ 6 տողի) իրավունք է տալիս կարծելու, որ տաղը իրականում Հորինված է քառատող՝ $aaaa$ Հանգավորմամբ և յամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորով $(4+4)$:

Քան զամենայն գործս չարի՝
Հպարտութիւնն է զաղբիլի,
Ջի Աստուծոյ է ստելի
Եւ իւր սրբոցն է թշնամի:

Այս դեպքում ամբողջ Հյուսվածքի մեջ ունենում ենք $oaaa$ և $oaoa$ Հանգավորման լոկ 2-ական տող: Այնպես որ միջնադարյան Հայ բանաստեղծության Համար առավել Հատկանշական է քառատող տների կառուցը:

Քառատող տների բաժանված գործերում առկա են Հանգերի դասավորության Հետևյալ տեսակները:

ա) Յուրաքանչյուր տունն ունի առանձին Հանգ՝ $aaaa$, $bbbb$, ... $nnnn$, այսինքն՝ չորս տողն էլ նույնահանգ են: Այսպիսի գործերից են Ներսես Շնորհալու «Մայր Աստուծոյ Մարիամ» սկսվածքով փոխը, որի բոլոր 12 քառատող տները ունեն առանձին Հանգ (ՆՇ, էջ 22-24): Նաև Պրիկի «Տեսէք, թէ քանի մարդիկ...» (Փ, էջ 484-485), Կեչառեցուն վերագրվող «Ի գնալն վարդին...» (ԽԿ, էջ 134-138), Բաղիչեցու «Այբն աստուծոյ է օրինակ», «Աւարտութիւն է խիստ դժար», «Ամենայն փառք մարդոյ» (ԱԲ, էջ էջ 157-165, 184-193), Աղթամարցու «Մաղկունք ասեն...», «Գովեալ սուրբ Հայր...», «Դու ես արեգակ...» (ԳԱ, էջ էջ 130-142, 162-163, 199-205), Ջաքարիա Գնունեցու «Այսաւր դառնայ արևն ի խոյն», «Ձօրք անմարմնոցն...» (ՁԳ, էջ էջ 40-45), Նաղա Հովնաթանի «Քանի կանչեմ...», «Նղբայք, յորժամ...», «Կատուն մեռա...», «Կամիք գովել...» (ՆՀ, էջ էջ 46-47, 96-97, 98-99, 99-101), Պաղատար Դարի «Մայր եւ Կոյս Մարիամ», «Կայլակ արեան քո...», «Վէճ Հառատոյ...», «Գարտաւորեալ գերիս...», «Գայծաւազոյն որգեակ...»,

«Դաւիթ Անյաղթ Փիլիսոփայ», (ՊԴԲ, էջ էջ 98-99, 113, 120-121, 175-177, 177-178, 181), Պետրոս Ղափանցու «Էջմիածին, աստուածակերտ...», «Բարի և չար Հրամայեցեալ...», «Ես եմ ցրբող դանդաղանաց...» սկսվածքով տաղերը (ՊՂ, էջ էջ 305, 320, 341):

Այսօրինակ որոշ գործեր գերծ չեն մասնակի անկանոնութունից, երբեմն իրար են Հաջորդում նույնահանգ երկու (Հագվադեպ՝ երեք) տուն, որի Հետևանքով բանաստեղծական Հյուսվածքն ստանում է $aaaa$, $aaaa$, $bbbb$, $cccc$... և այլն, կամ $aaaa$, $bbbb$..., $mmmm$, $mmmm$, $nnnn$... և այլն տնահանգերի սխեմա: Նման գործերից են Հովհաննես Երզնկացու «Յամենայն մեղաց ի զատ...», «Ազամայ որդիք ամէն...» (ՀԵ, էջ էջ 200-218), Կոստանդին Երզնկացու «Կամեցայ բանք մի քանի...» (ԿԵ, էջ էջ 216-219), Առաքել Բաղիչեցու «Յիշելով զօր մահուն...», «Ականջ դրէք բանիս...» (ԱԲ, էջ էջ 181-183, 212-221), Մկրտիչ Նաղաշին վերագրված «Ես գիտէի...» (ՄՆ, էջ էջ 158-164), Աղթամարցու «Դու դրախտ եղեմայ...», «Մաքուր պատկերով...», «Ահա այգիք մեր ծաղկեցան», «Գարուն երեկ...», «Յետ գնալոյ վարդին...» (ԳԱ, էջ էջ 192-198, 206-237), Հովասափ Սեբաստացու «Ո՞նց չես խղճալ...», «Վարդենեաց մէջ...», «Յիս նայէ շիտակ...» (ՀՍ, էջ էջ 68-71, 81-82), Ջաքարիայ Գնունեցու «Ահա պայծառացաւ...» (ՁԳ, էջ էջ 30-37), Նաղա Հովնաթանի «Գովելի ծաղիկ ես...» (ՆՀ, էջ էջ 35-36), Պետրոս Ղափանցու «Պիւլպիւլն եկեալ...», «Հաւոյն մեծի Համանրման...» (ՊՂ, էջ էջ 267, 306-307) տաղերը:

բ) Առաջին տան Հանգը կրկնվում է մնացած բոլոր տների չորրորդ տողերում՝ $aaaa$ (նաև $oaoa$ կամ $aaoa$), $bbba$, ... $nnna$: Այսպիսի կառույց ունի Շնորհալուն և Հովհաննես Պուլգին վերագրվող «Հանճարեղ շնորհալիդ...» (ՆՇ, էջ էջ 363-364) տաղը, Կոստանդին Երզնկացու «Այսօր եղայ Հողմըն գարնան» (ԿԵ, էջ էջ 131-133), Սուքիասի «Իմ աչաց լոյս...» և «Ի սուտ կենցաղոյս...» (ՀՍԲ, էջ էջ 395-396, 398-400), Պաղատար Դարի «Որքան եմ կացեալ...», «Իմ անյարմար արարքըս...», «Իժու եղեռնային...», «Ով դու մանուկ...» (ՊԴԲ, էջ էջ 81, 86, 86-87, 102), Պետրոս Ղափանցու «Իբր ի մարմնի միտք...», «Է սուրբ Թարգման...» (էջ էջ 335, 339-340) տաղերը²⁹: Այս բնույթի ուրիշ գործերում, սակայն, մեկ-մեկ միմյանց Հաջորդում են նույնահանգ երկու քառատողեր, որով բանաստեղծական Հյուսվածքն ստանում է $aaaa$, $bbba$, $bbba$, ... $mmma$, $mmma$, $nnna$... և այլն, կամ $oaoa$ ($aaoa$), $bbba$, $cccc$, ... $nnna$ և այլն դասավորությունները (ՀԵ, էջ էջ 172-182, ԿԵ, էջ էջ 117-123, 158-165, 231-233):

գ) Առաջին տան չորրորդ տողը մի առանձին Հանգով դարձ (կրկնակ) է դառնում մնացած տների Համար. $aaab$, $cccb$, $dddb$...: Այդպիսիք են Հովհաննես Երզնկացու «Առաջնաճաշակ պրտոյն» (ՀԵ, էջ էջ 249-257), Գրիգորի Աղթամարցու «Արքային փակեալ պարտէզ», «Տապանակ կազմեալ անփուտ» (ԳԱ, էջ էջ 167-176) սկսվածքով տաղերը, որոնք ունեն կրոնական բովանդակություն և ձոն են՝ ուղղված Աստվածամորը: Նման կազմություն

զովին, կարգարար-Հաւասար (ՄՆ, էջ էջ 105, 128), Հոգևո՛վ-պըտղո՛վ-յապա-
Հո՛վ-ըզժո՛վ, գարկին-կոկոնին-դազալին-վարդին (ԳԱ, էջ էջ 162, 222), խօ-
սուն-Հուն-արևուն-պլպուլուն(ՀՄ, էջ 81), կանուխ-անանուխ-թուխ (ՀՄ, էջ
641), ըմպանակիս-Հարսանիս-ճառիս-Մարտիրոսիս(ՄՂ, էջ 135), Թըռչուն-
սիրուն-կարօտուն(ԳԴ, էջ 138):

Նման կազմութեամբ փակ Հանգերն ուժեղանում են, երբ վերջին ձայ-
նավորին հաջորդում է ոչ թե մեկ, այլ երկու բաղաձայն՝ զարդ-մարդ-Հը-
պարտ, պատուարք-Հարք-բարերարք(ՀԵ, էջ 202, 265), շըրթունք-ծաղկունք-
ունք, անդ-բանդ, Թաղթ-անհաղթ, մարտ-յարտ (ԿԵ, էջ էջ 161, 210, 212),
զարդ-մարդ-կարթ-վարդ-պարտք, բերթ-թերթ-լերդ (ՀԹ, էջ էջ 154-155),
Հերթ-երթ-թերթ-լերթ, Հանդերձ-մերձ-դարձ-բարձ, ծաղկանց-յարեզականց-
լուսափախանց, զարդ-մարդ-սարդ-վարդ, մարգարտաբրտունք-շըրթունք-ա-
կունք-ատամունք (ԳԱ, էջ էջ 133, 135, 170, 194, 203), վախտն-դրախտն-
Թախտն, նորի-բոլորի-խնձորի (ԳԴ, էջ էջ 37, 43):

Չնայած թույլ Հանգերի գերակշռութեանը, Հայ տաղասացների գործե-
րում բավականին հաճախ գտնում ենք նաև ուժեղ Հանգեր: Սրանցից ամե-
նահատկանշականը նեցուկի բաղաձայնով ուժգնացածներն են: «Ուժեղ Հան-
գեր կազմելու համար, - գրում է Մ. Աբեղյանը, - նեցուկի բաղաձայնի դաշնա-
կը շատ ավելի կարևոր է մեր լեզվի մեջ, քան ուրիշ լեզուների, որոնք, նախ՝
փոխնփոխ իզական ուժեղ Հանգեր են բանեցնում և, ապա՝ արական Հանգե-
րի շեշտված ձայնավորից հետո գալիս են հաճախ երկու և նույնիսկ երեք
բաղաձայն: Չպիտի մոռանալ և այն, որ մեր Հանգերը շատ անգամ կազմվում
են նույն ածանցական մասնիկներից կամ հոլովման ու խոնարհման նույն
վերջավորութուններից, որոնք մենակ, իբրև նույնի կրկնութուն, Հանգ
չեն և միայն նեցուկի բաղաձայնի օգնութեամբ ավելի դաշնակավոր են դառ-
նում, ու միակերպութունն անզգալի է մնում»³⁰¹: XIII-XVIII դդ. բանաս-
տեղծները նեցուկի բաղաձայնի դաշնակով կազմել են ընտիր Հանգեր՝ կու-
տամ-ստամ, այս քարիս-չի գըլորիս, գերես-փառաւորես, տըխմար-համար(Փ,
էջ էջ 253, 265, 394, 478), նշան-շիշան-ռաւշան, մեծին-միածին, եղան-ղան,
անճառ-պատճառ-անվըճար (ԿԵ, էջ էջ 165, 209, 211, 232), նըման-յանդիման
(ԽԿ, էջ 153), տար-կատար, մեղաց-կատաղած, ճարակ-կրակ (ՀԹ, էջ էջ 133,
178, 194), գամենսին-միասին, դատաստանին-խառնին, մեծազին-զհոգին
(ԱԲ, էջ էջ 178, 179-180, 187), Հմուտ-մուտ, ողորմագին-հոգին, աստուածա-
զիր-խնդիր, կամ-բարեկամ (ՄՆ, էջ էջ 148, 153, 156, 173), վասն իմ-ունիմ,
պայծառ-ծառ, նիւթոց-օթոց, դողման-անըման-մեհման, տան-անպիտան
(ԳԱ, էջ էջ 156, 171, 175, 197, 230), զարդարած-վերաց, մտին-վարդին-յա-
ռաւօտին, աւերուն-սիրուն, ցանկան-ազնւական (ՀՄ, էջ էջ 72, 77, 115, 120),
բաղչենին-կոկոնին, տապանին-նախնին, մեծատուն-իմաստուն (ՁԳ, էջ էջ
31, 48, 58), լուսին-ուսին-նամուսին, Հարաւ-ծարաւ-տարաւ(ՆՀԲ, էջ էջ 29,
38), Թողին-սողմտողին, յայգին-լապգին, լուսին-երեսին-խօսին, յտից նո-

ցին-թէպէտ խոցին(ԳԴ, էջ էջ 83, 145, 149, 171): Այս օրինակները միջնա-
դարյան բանաստեղծութեան մեջ գործածված նեցուկի բաղաձայնով Հանգե-
րի մի չնչին մասն են կազմում: Այստեղ բաց է թողնվել ինչպես բազմաթիվ
այլ ընտիր փաստեր, այնպես էլ քերականական միօրինակ ձևերով կազմված
անթիվ նմուշներ (կենամ-գընամ, փրկչին-արարչին, մոռացել-անցել, սիրով-
գրով և այլն):

Հանգը ուժեղանում է ոչ միայն նեցուկի բաղաձայնով, այլ նաև տո-
ղավարտ ներդաշնակութունների մեջ նախավերջին վանկի անշեշտ ձայնա-
վորի հավելյալ ընդգրկմամբ: Նման ներդաշնակութունները կոչվում են
ճոխ կամ խոր Հանգեր:

Խոր Հանգերը միջնադարի տաղերգութեան մեջ նեցուկի բաղաձայնի
դաշնակով ուժեղացած Հանգերի համեմատութեամբ ավելի սակավ են գոր-
ծածվել: Այստեղ ևս խուսափելով քերականական նույնատիպ ձևերով կազմ-
ված օրինակներից՝ սրբութեան-բնակութեան (ՀԵ, էջ 246), Հիանալի-զարմա-
նալի (Փ, էջ 530), Հաստատեցայ-յորդորեցայ (ԽԿ, էջ 154), պողարեր-փշա-
բեր (ԱԲ, էջ 183) և այլն, որոնք ավելի շուտ կրկնաբանութեան տպավորու-
թյուն են թողնում, բերենք միայն վարպետութեամբ կիրառված խոր Հանգե-
րի մի քանի նմուշ՝ տառոսիս-խաւսիս, պապայ-կապայ-յապայ, մոլոր-խոլոր,
Հողին-խըմողին, կըրակի-պուրակի (Փ, էջ էջ 267, 322, 373, 430, 533), խա-
բեցաւ-Թափեցաւ, բանաւոր-երկնաւոր (ՀԵ, էջ էջ 211, 213), վերանան-Հեռա-
նան, բանիս-տանիս (ԽԿ, էջ էջ 153, 156): Խոր կամ ճոխ Հանգեր առանձնա-
պես հաճախ է գործածել Կոստանդին Երզնկացին. Հարաւ-տարաւ-ծարաւ, կա-
պան-տապան, լուսին-կուսին, անհամար-կամար-համար, համով-քամով-կա-
մով, Հաւասար-բասար-Հասար, գերի-թերի, բէխապար-կապար, յիմար-բիմար
(ԿԵ, էջ էջ 118, 119, 122, 132, 209, 210) և այլն: Խոր Հանգերի Հանդիպում
ենք նաև Թլկուրանցու, Բաղիշեցու, Աղթամարցու և մյուսների գործերում՝
բարին-տարին, անդաստան-դատաստան, էհան-կարկեհան, կընկանէ-տօստօ-
քանէ (ՀԹ, էջ էջ 120, 153, 155, 190), խնդիր-ընտիր, սիրական-տիրական, տե-
ղի-լեղի (ԱԲ, էջ էջ 158, 160, 163), Հողոյ-կողոյ, ունիցիս-լինիցիս (ՄՆ, էջ
էջ 101, 131), քապապ-սապապ, զըրուց-ըըրուց, կըտակ-վըտակ, յանեղէն-լու-
սեղէն, վարոց-շարոց (ԳԱ, էջ էջ 131, 140, 175, 192, 209), լինի-գինի, խոլոր-
սեղէն, վարոց-շարոց (ԳԱ, էջ էջ 131, 140, 175, 192, 209), լինի-գինի, խոլոր-
սեղէն, վարոց-շարոց (ԳԱ, էջ էջ 131, 140, 175, 192, 209), լինի-գինի, խոլոր-
սեղէն, վարոց-շարոց (ԳԱ, էջ էջ 131, 140, 175, 192, 209), լինի-գինի, խոլոր-
սեղէն, վարոց-շարոց (ԳԱ, էջ էջ 131, 140, 175, 192, 209): Եզակի երևույթ են բարդ կազմու-
թեամբ խորացված Հանգերը՝ խորհուրդ արի-կատարի, անիհուն-ի հուն (Փ, էջ
էջ 288, 342), խընդիր-ունկըն դիր (ԱԲ, էջ 162), որչափ իցես-գոր չափիցես-
ի չափ իցես, ըսպանողին-առ քեզ թողին-քում որսողին, ախտային-ախ տա-
յին, սառնամանին-սառն ամանին (ԳՂ, էջ էջ 327, 332, 349):

Սակավ դեպքերում տաղերգուները տողավերջի Հնչյունական ներ-
դաշնակութունը պահպանելով Հանգերձ, աչքաթող են արել շեշտված ձայ-
նավորի նույնութեան սկզբունքը, որ, ինչպես գիտենք, Հանգի կարևոր նա-

խաղայմանն է: Նման խախտումները նկատելի են միայն օժանդակ բայի տարբեր ժամանակային ձևերով ստեղծված ներդաշնակութուններում: Այսպես, երբեմն իբրև Հանգ են գործածվում այնպիսի Հարաշնչու բառեր, որոնց շեշտված ձայնավորները կամ տարբեր են, կամ նույնը լինելու Հետ մեկտեղ դուրս են մտնում Հնչյունական դաշնակի սահմանից և Հանգ չեն դառնում: Օրինակ՝ սի՛նք է-բերդ է-աւերակ է-կո՛խ է (ՀԵ, էջ 206), քա՛ղցր է-շաքա՛ր է (ԿԾ, էջ 158), գեղեցի՛կ ես-լեզո՛ւ ես-անո՛ւշ ես-նըմա՛ն ես, քա՛ր ես-սրտի՛ն ես-Հանե՛ր ես (ՀԹ, էջ էջ 144, 151), Հրեշտակապետն է-աստուածածի՛նն է-Քրիստո՛սն է-առեա՛լ է (ԱՔ, էջ 221), ծառանս-աշակե՛րտես (ՄՆ, էջ 121), սաւառնացեա՛լ ես-Հագե՛ր ես-անուշահո՛տ ես (ԳԱ, 158), անուշահո՛տ է-շաքա՛ր է (ԶԳ, էջ 33):

Մրանցից փոքր-ինչ Հաճախակի իբրև Հանգ են գործածվել այնպիսի վերջաշնչու և Հարաշնչու բառեր, որոնց շեշտակիր ձայնավորները դարձյալ տարբեր են՝ զա՛տ ես-ծախե՛ն, շինե՛-յիմա՛ր է, Հերի՛ք է-կարե՛ (Յ, էջ էջ 276, 346, 485), Հոգի՛ է-Հակե՛, ջրո՛յ է-արրուցանե՛ (ՀԵ, էջ էջ 161, 188), ձայնե՛-վարդի՛ն է, լու՛ս ես-ելնե՛ս, աստուծո՛յ է-ժառանգե՛ (ԿԾ, էջ էջ 131-132, 159, 214), Հրեղէ՛ն էի-գնացի՛ (ԽԿ, էջ 154), ի՛նձ ես-խոցե՛ս, արծա՛թ ես, գքե՛գ, Հանե՛ս-ծընեա՛լ ես (ՀԹ, էջ էջ 145, 151, 175), գործե՛-գաղո՛ց է, անՀանգի՛տ է-ժառանգե՛, փարատե՛ս-դո՛ւ ես, առաւօտ եմ-ծագե՛մ (ԱՔ, էջ էջ 174, 187, 197, 215), անողո՛րմ ես-դնե՛ս, ուրախ եմ-խնայե՛մ (ՄՆ, էջ էջ 107, 111), պարծանք ես-ըսփոփե՛ս, բուրե՛-փարթա՛մ է, վկայ է-որոնե՛ (ԳԱ, էջ էջ 156, 201, 229), Հարաթ է-գովե՛, ի՛նձ է-Համբերե՛ (ԶԳ, էջ էջ 36, 41):

Հասկանալի է, որ սրանք սոսկ կարծեցյալ Հանգեր են և չունեն ուրիշ մական արժեք:

Եզակի դեպքերում, երբ Հարաշնչու բառերի Հնչյունական ներդաշնակութունը սկսվում է ավելի խորքից, որի մեջ ընդգրկվում է նաև շեշտված ձայնավորը, առաջ են գալիս իզական Հանգեր՝ սատանի՛ է-ատելի՛ է (ՀԵ, էջ 202), վարդ ես-զարդ ես (ԿԾ, էջ 159), խօրօտի՛կ ես-անուշահոտի՛կ ես-ծաղի՛կ ես-ուռի՛կ ես, Հեղեր ես-տարբեր ես, աննման ես-շաքարբերան ես (ՀԹ, էջ էջ 150, 151, 152), Համարեա՛լ է-ըզգեցեա՛լ է, գովելի՛ ես-ցանկալի՛ ես, ընտրեա՛լ է-պատրաստեա՛լ է (ԱՔ, էջ էջ 185, 216, 220) և այլն: Թե՛ կարծեցյալ և Թե՛ իզական Հանգերը պատահական բնույթի են և բնորոշ չեն միջնադարյան Հայ տաղերգության արվեստին:

ԱՎԱՐՏ

Տաղերգութուն Հասկացութունը ինքնին ենթադրում է Հայ միջնադարում Հորինված և Հին գրչագրերում տաղ կոչված չափածո ստեղծագործութունների ամբողջութունը: Իր սկզբնավորման շրջանում ունենալով միայն Հոգևոր-կրոնական բովանդակութուն՝ գրականության աշխարհականացմանը զուգընթաց տաղն աստիճանաբար լայնացնում է իր արտացոլման թեմատիկ շրջանակը և ըստ ամենայնի արձագանքում իրականության ամենակենսական խնդիրներին: Մեր մատենագրության մեջ տաղ բառն ավանդվել է V դարի երկրորդ կեսից՝ քերականական, փիլիսոփայական, ճարտասանական բնույթի Հունարեն երկերի Հայերեն թարգմանութուններում՝ որպես բնագրերում Հանդիպող *ΕΠΟΣ* (էպոս) և երբեմն էլ *ΣΤΙΧΟΣ* (ստիքոս) բառերի Համարժեք: Այդ թարգմանութուններում, որոնցից են Դիոնիսիոս Թրակացու, Թեոն Ալեքսանդրացու, Պատոնի, Փիլոն Ալեքսանդրացու երկերը, տաղ բառը գործածվել է ինչպես գրական, այնպես էլ ոչ գրական նշանակությամբ, նայած թե բնագրային *ΕΠΟΣ*-ը, որը Հին Հունարենում ունեցել է տափց ավելի իմաստներ, ինչպես նաև *ΣΤΙΧΟΣ*-ը, կոնկրետ շարադրանքում ինչ նշանակութուն է արտահայտել:

Կայունանալով որպես եզրաբառ(տերմին)՝ տաղ-ը Հայ մտածողների (Դավիթ Քերական, Ստեփանոս Սյունեցի, Գրիգոր Մագիստրոս Պաշլավունի, Ներսես Ենոբազի և ուրիշներ) երկերում ըմբռնվել ու մեկնաբանվել է միայն գրական նշանակությամբ՝ որպես ուրիշի կառուցված չափածո խոսք. «Ձտաղն՝ զչափով գրեալն», բացատրված է Դիոնիսիոս Թրակացու քերականության Հայերեն թարգմանությանը կցված բառացանկում: «Վանգիւք չափեալ բանին տաղ ասի, այսինքն՝ չափեալ», նշել է Հովհաննես Պուլգ Երզնկացին: «Տաղ կոչէ՛ զչափով գրեալն», բառի իմաստը մեկնաբանել է Եսայի Նչեցին: «Տաղ են չափով և կշռով գրեալքն», բերել է Դավիթ Ջեյթունցին:

Հանրահայտ է, որ տաղի Հնագույն նմուշները, ըստ պահպանված փաստերի, մեզանում ստեղծվել են միայն X դարում՝ գրական-երաժշտական բնույթ ունեցող «Գանձարան» ժողովածուի կազմավորման պահանջով, որպես տվյալ ժողովածուի առանձին մասերը ներկայացնող կանոնների բաղկացուցիչ միավորներ: Եվ քանի որ այդ կանոնները կոչված էին զարդարելու ազգային եկեղեցական տոների Հանդիսութունները, ուստի դրանց մեջ ընդգրկվող տաղային միավորներն անհրաժեշտաբար պետք է ունենային

կրոնական բովանդակություն: Հետևաբար կարելի է արձանագրել, որ իրենց կազմավորման շրջանում ստեղծված լինելով եկեղեցական բանաստեղծների ձեռքով, տաղերն ունեցել են զուտ կրոնական բովանդակություն:

Մեզ հասած այս բնույթի տաղերի առաջին հորինողը Գրիգոր Նարեկացին է, որի գրական ավանդները Հետագայում զարգացրել է Ներսես Ենորհալին: Ավետյաց, Աստվածածնի, Քրիստոսի ծննդյան ու Հայտնության, Ջրօրհնի, Տյառնընդառաջի, Հարության, Հանրաբժման, Հոգեգալստյան, Վարդավառի, Խաչի, Եկեղեցու և այլ տոների համար նրանք ստեղծել են բազմաթիվ գեղեցիկ տաղեր, որոնք մեծ մասամբ արտահայտում են ուրախ, ցնծագին տրամադրություններ: Գրիգոր Նարեկացու որոշ գործեր («Տաղ Յարութեան», «Տաղ յօրհնել շրոյն», «Տաղ Ծննդեան», «Տաղ Վարդավառի», «Մեղեդի Ծննդեան» և այլն) հոգևոր գաղափարներն ու զգացմունքներն արտացոլում են կենդանի իրականությունից առնված պատկերներով, իսկ Ներսես Ենորհալու տաղերը՝ ուղղազիծ, նրբազեղ ու կանոնիկ արտահայտչաձևերով: Ենորհալու տաղային ժառանգությունն ընդգրկում է նաև Հովհաննես Մկրտչի, Աստվածածնի, Ծաղկազարդի, Խաչելության, Ստեփանոս Նախավկայի, Հրեշտակապետների, առաքյալների, մարգարեների, Հայրապետների, մարտիրոսների տոները: Ներսես Ենորհալին հորինել է նաև ազգային եկեղեցական սրբերին նվիրված տաղեր: Հայտնի են Գրիգոր Լուսավորչին, Տրդատ Գ թագավորին, սուրբ Հռիփսիմեին և Հռիփսիմյանց սուրբ կույսերին, Ներսես Ա Մեծին նրա ձոնած ստեղծագործությունները:

Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Ենորհալու գործը Հետագայում յուրովի շարունակել են շատ-շատերը, որոնցից առավելապես հիշատակելի են Հովհաննես Գլուզ Երզնկացին, Խաչատուր Կեչառեցին, Տրիկը, Կոստանդին Երզնկացին, Առաքել Սյունեցին, Առաքել Բաղիչեցին, Մկրտիչ Նաղաշը, Գրիգորիս Աղթամարցին, Պաղտասար Դպիրը և ուրիշներ՝ ոչ միայն սոսկ գանձարաններ կազմելու շարժառիթով, այլ նաև եկեղեցական պահանջ-մունքներից զուրս՝ տարաբնույթ բովանդակությամբ տաղեր ստեղծելու նպատակով: Տերունական տոներին նվիրված տաղերում Ավետարաններից առնված նյութերի մեծ մասը սովորաբար վերաշարադրվել է՝ հիմնականում հարապատ մնալով սկզբնաղբյուրին, բայց համեմատաբար պակաս հուզականությամբ: Բացառություն են կազմում Աստվածածնի նվիրված այն տաղերը, որ առանձնանում են առինքնող քնարականությամբ և բաժանվում են երեք խմբի.

ա. Աստվածածնի գովեստներ,

բ. Աստվածամորն ուղղված պաշտադրի աղաչանքներ,

գ. մայրական սրտի կսկիծն ու մորմոքները պատկերող ողբեր:

Գովեստներն աչքի են ընկնում այն կանոնիկ փոխաբերությունների գործածությամբ, որոնք դեռ VI դարում մեկնության հատուկ առարկա են դարձել Գեարդոս Սյունեցու «Գովեստ ի սուրբ Աստուածածինն» գրվածքում.

«այգի վայելուչ», «մորենի անկիղելի», «գաւազան ծաղկեալ», «տուփ անուշահոտ խնկոց», «պարտէզ փակեալ», «աղբիւր կնքեալ» և այլն:

Աստվածամորն ուղղված աղաչանքներում իշխում է նրա միջնորդությունը թղթաբերության արժանանալու բաղձանքը («Զքեզ ունիմ միջնորդ, կենաց ճար և յոյս, ի նեղութեան ժամոյն օգնեա՛ եղկելո՛յս»):

Իսկ Աստվածածնի ողբերն արտացոլում են որդու տառապանքների նկատմամբ սիրող մոր անհուն վիշտը («Միրտա խոցեալ կըսկըծի, Աղիք ծնօղիս գալարի, Զքեզ տեսնեմ ծարաւի՝ Արբեալ քացած և լեղի»): Կան տաղեր, որոնք այս երեք մոտիվներն ընդգրկում են միաժամանակ:

Արժարժվող նյութի առումով տարբեր խմբեր են ներկայացնում հոգու և մարմնի հարաբերության, աշխարհի ունայնության, մեղքի և ապաշխարանքի խնդիրներին վերաբերող տաղերը, ինչպես նաև չափածո վկայաբանություններն ու տեսիլները: Ժանրային պատկանելության դիտակետից տաղերը օրհնություն են, գովեստ, պարսավ, խրատ, ողբ, աղաչանք, այլաբանություն և այլն:

X-XVIII դարերի Հայ քնարերգությունը կազմված է հավասար թվով վանկեր պարունակող տողերից (Հայրենիքի մի մասը՝ երկտողերից): Եղած թերական կամ հավելված տողերը, որոնք չնչին տոկոս են կազմում հորինվածքներում, մասամբ գրչական աղճատումներ են:

Միջնադարյան տաղերը հիմնականում ունեն անդամավոր կազմություն, բանաստեղծական տողերի միակերպ անդամատությունը իրագործվում է խոսքի քերականական շեշտերի կայուն դասավորությամբ: Անդամավոր չափերով հորինված բանաստեղծություններից շատերը միաժամանակ օժտված են պարզ ոտքերի ութմով, քանզի դրանց տողերում, չհաշված 20-25 տոկոսի սահմաններում թուլլատրելի շեղումները, բառական շեշտերը ևս ունեն կայուն դիրք: Զգալի քանակ են կազմում զուտ պարզոտյա տողերով գործերը: Ընդամենը մի քանի բանաստեղծություններում է միայն, որ քերականական և բառական շեշտերը դասավորվում են անկանոն հաջորդականությամբ: Այդ բանաստեղծությունները հնչում են կոտրված, թուլլ ութմով, ութմով, որ զգալի է դառնում լոկ տողավերջում՝ հանգի ուժով: Ուսանավորի տեսակներից շատերը (7, 8, 9, 10, 12, 14, 15 վանկանի չափերը իրենց տարատեսակներով, 11-վանկանու 5+6, 3+4+4 տեսակները) կիրառվել են հազվադեպ, և ընդհակառակը՝ չորս տեսակի առավել սիրված չափերը (8-վանկանի երկանդամը, Հայրենը, 11-վանկանի երկանդամի 6+5 տեսակը և 16-վանկանի քառանդամը) գործածվել են բազմիցս:

Միջնադարյան բանաստեղծության բնորոշ հատկանիշներից է հանգը: Գրվել են նույնահանգ և փոփոխական հանգերով բազմաթիվ գործեր: Հիմնականում իշխում է նույնահանգությունը, բայց ոչ խիստ կանոններով, ինչպես X-XII դարերում: Հետևելով Մաքիստրոսին և Ենորհալուն՝ XII-XVIII դդ. դասական բանաստեղծները կիրառել և զարգացրել են նաև բազմահանգը: Թե՛ միահանգ և թե՛ բազմահանգ գործերում նրանք գործածել են

տարբեր ուժգնությամբ Հանգստեասակներ. գերակշռողը, սակայն, թույլ Հանգն է: Խոր, իգական Հանգերը, ինչպես նաև կարծեցյալ կեղծ Հանգերը պատահական բնույթ են կրում:

Միջնադարի տաղերգությանը Հատուկ է միատեսակ տնատման սկզբունքը: Միրված տեսակը քառատող տան ձևն է՝ aaaa, aaoa, oaoa, aaab, aabb, abab Հանգադասավորություններով: Երկտողանի տները, որոնք դրսևորվել են Համեմատաբար ավելի պակաս Հաճախականությամբ, ունեն ռռ զուգահանգը: Բանաստեղծական տների մյուս տեսակները գործածվել են Հազվադեպ: Նույն տաղաչափական ձևերով միջնադարում գրվել են տարբեր աշխարհայեցողությամբ, տարբեր բովանդակությամբ ու տարբեր թեմաներով ստեղծագործություններ:

Միջնադարյան Հայ բանաստեղծության տաղաչափական ձևերի ուսումնասիրությունը մի կողմից բացահայտում է ընդհանուր Հատկանիշներ ու օրինաչափություններ, մյուս կողմից՝ բանաստեղծական ազատ շեղումներ ու բնագրերի գրչական աղճատումներ: Համապատասխան տարբերակների առկայության դեպքում, ելնելով տաղաչափական կանոններից, Հնարավոր է դառնում ուղղել աղավաղված ձևերը:

*

ԱՂՅՈՒՍԱԿ Ա.

Ենչտված վանկերը տողի մեջ	Այդպիսի քանի տող ունեն								Ընդամենը քանի տող կա	
	ԼՇ	ՉԵ	ԿԵ	ՉԹ	ԱԲ	ՈԱ	ՉՍ	ՊՂ		
1	2.4.6.8	18	57	45	45	25	26	34	31	281
2	4.6.8	25	20	19	12	23	29	12	23	163
3	2.4.6	33	13	27	27	34	37	39	44	254
4	4.6	39	12	11	4	16	14	15	18	129
5	1.4.6.8	4	20	20	21	10	9	17	8	109
6	2.4.5.8	8	15	6	18	15	21	17	15	115
7	1.4.5.8	2	8	11	10	4	6	7	6	54
8	1.4.6	12	14	11	16	15	8	16	9	101
9	4.5.8	11	7	14	10	16	15	9	7	89
10	2.6.8			2		1			2	5
11	1.5.8				1	1	1			3
12	2.3.8		1	1	1					3
13	3.5.8				1		1		3	5
14	2.5.8			1	1				1	3
15	3.6.8				1			2	1	4
16	1.4.6.7		1							1
17	2.4.7					6				6
18	4.7					2	1			3
19	3.7	16								16
	ԸՆԴԱՄԵՆՆԸ	168	168	168	168	168	168	168	168	1344

ԱՂՅՈՒՍԱԿ Բ.

7 վանկանի կիսատող

Շնչոված վանկերը կամ տողի կազմակերպումը	Քանի կիսատող ունեն										Ընդամենը		
	ՉԼ	ՆԸ	ՉՏ	Յ	ՅԵ	ԽԿ	ՅԹ	ՄՆ	ՉԱ	ՅԱ			
2. 5. 7. 5. 7.	19 3 4 1	12 2	64 11	139 5 7 13	106 3 7 9	79 3 20 13	42 2 3 19	71 2 3 10 10	75 6 10 27	61 7 5 29	668 44 59 123	804	
4+3 6-վանկանի 8-վանկանի		1 1 1	1	6 4 1	1 1 1	1 2	1 4 2 5	2 2 1 5	3 14 1 2	13 8 5 10	29 36 10 24		99
	27	19	76	175	128	118	78	96	138	138	993		

8 վանկանի կիսատող

Շնչոված վանկերը կամ տողի կազմակերպումը	Քանի կիսատող ունեն										Ընդամենը	
	ՉԼ	ՆԸ	ՉՏ	Յ	ՅԵ	ԽԿ	ՅԹ	ՄՆ	ՉԱ	ՅԱ		
10. 12. 15. 10. 15. 10. 11. 15. 10. 13. 15.	16 5 5 1	13 4	57 10 4	129 4 10 17	82 6	91 8	51 9	62 4	73 22	103 18 3 7	677 87 91 92	947
5+3 4+4 7 վանկանի 9 վանկանի		1	4 1	1 2 4	1 1 1	1 1 1	1 7 1	1 1 1	1 5 1	2 17 18 9	46	
	27	19	76	175	128	118	78	96	138	138	993	

ՄԱՆՈՔԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», Հատ. Բ, Վենետիկ, 1837, էջ 840: Հր. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, Հատ. Դ, Երևան, 1979, էջ 362:

2 «Գովեստ ներբողական պատմադրական բանիւ յաղագս վարուց մեծի Հայրապետին տեառն Ներսիսի Կլայեցւոյ Հայոց կաթողիկոսի, ասացեալ տեառն Ներսիսի Լամբրոսեացւոյ արքեպիսկոպոսի Տարսուի Կիլիկեցւոյ» - տե՛ս «Թուղթ ընդհանրական արարեալ... Ներսիսի Շնորհալույց կանենք միայն Հեղինակային ընդգծումները»:

3 Չենք Հիշատակում որևէ Հետադուրսություն: Միայն գրականագիտական առաջիկ կարևոր աշխատանքների թվարկումն իսկ էջեր կգրադեցնի:

4 «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», էջ 839: Հր. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, էջ 362:

5 Նարեկացուց բերված այս կիրառությունը ձեռագրական տվյալների և շարադրանքի արտահայտած իմաստի հիման վրա ուղղվել է՝ առաջագ (առաջոք): Հմմտ. Գրիգոր Նարեկացի, Մատեն ողբերգութեան, աշխատախրությունը՝ Գ. Մ. Խաչատրյանի և Ա. Ա. Ղազինյանի, Երևան, 1985, էջ 486, տող 5, էջ 1069, ծանթգ. 2:

6 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Բ, Երևան, 1967, էջ էջ 23, 24:

7 Տե՛ս ՍՍՌՄ ԳԱ Հայկական ֆիլիալի «Տեղեկագիր», 1941, թիվ 5-6, էջ 90: Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք երկրորդ, Երևան, 1946, էջ 574 (աղբերգություն և առաջ բառերի ընդգծումները հեղինակին են):

8 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Դ, Երևան, 1970, էջ 111:

9 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Գ, Երևան, 1968, էջ 619:

10 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Բ, էջ 27:

11 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ա, Երևան, 1966, էջ 160:

12 Հապավումներով նշվող այս և Հաջորդ աղբյուրների ցանկը տե՛ս սույն աշխատության վերջում:

13 А. Квятковский, Поэтическое слово, М. 1966, стр. 302; Մկր. Մկրյան, Հայ գրականության պատմություն (V-X դարեր), Երևան, 1976, էջ 475:

14 Աբշակ Չապանյան, Երկեր, Երևան, 1966, էջ 542-543:

15 Էգ. Զբաղյան, Հ.Մաթևոսյան, Գրականագիտական բառարան, Երևան, 1972, էջ 283:

16 «Հայ գրականություն», առաջին գիրք, ձեռնարկ միջնակարգ դպրոցի VIII դասարանի Համար, չորրորդ հրատարակություն, Երևան, 1955, էջ 122: Տե՛ս նաև դասագրքի նախորդ և Հաջորդ տարիների հրատարակությունները:

17 «Հայ միջնակարգյան գրականության ծանրեր», ժողովածու, Երևան, 1984, էջ 199:

18 Տե՛ս Արշալույս Ղազինեան, Գրիգոր Նարեկացի. բանաստեղծական արուեստը, Անթիլիաս-Լիբանան, 1995, էջ 99-100:

19 Այս մասին պիլիմ մանրամասն տե՛ս Հ. Մանանդյան, Հուներան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, Վիեննա, 1928: Ա. Մուրադյան, Հուներան դպրոցը և նրա դերը Հայերենի քերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 57-350: Շ. Շ. Արթուրյան, Формирование философской науки в древней Армении, V—VI вв. Ереван, 1973, էջ 210-218:

20 Հայ թատրոնի պատմության հմուտ հետազոտող Հենրիկ Հովհաննիսյանը «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» (Երևան, 1978) մեծարժեք հետազոտության մեջ վէպ և վիպակները հասկացությունների կապակցությամբ անդրադառնում է նաև «տաղ» բառին և գրում. «Դիոնիսիոս Քրակացու Հայ մեկնիչները Ե՛ՊՕՏ-ը թարգմանել էին տաղ, քանի որ դա էր Համապատասխանում բանավոր ավանդված պատմական երգերի իրենց ըմբռնմանը» (էջ 210), սրանով իսկ Հաստատելով Հասկացության ազգային բանահյուսական ծագումը: Տարակուսելիս միայն այն է, որ «բանաւոր ավանդված պատմական երգերի» Համար Հայ դասական պատմիչները բազմիցս գործածել են մի քանի Հասկացություններ, որոնց մեջ, սակայն, բացակայում է տաղը:

Հասկացության ծագման վերաբերյալ Արշալույս Ղազինյանն արտահայտել է միանգամայն այլ կարծիք: «Քանի որ տաղ տերմինը,- գրել նա,- լայն իմաստով յանգում է չափածոյ խոսքին, ուստի, թերևս, բառը կազմուել է յուներէն յԱՂԱՍՏԵՆՎ չափի, սահմանել բառի նշանակությունը...» (Արշալույս Ղազինեան, Գրիգոր Նարեկացի. բանաստեղծական արուեստը, էջ 255):

Ի դեպ, Մովսես Խորենացու Պատմության երրորդ գրքի ցանկի վերջում որոշ ձեռագրեր (քննական հրատարակության մեջ օգտագործված Ա և Ծ խմբերի գրչապրերը) ունեն «Տաղք չափու յինք և ի Սահակ Բազարատունի» Հավելված խորագրերը (տե՛ս «Մովսեսի Խորենացու Պատմության Հայոց», աշխատություններ Մ. Աբեղեան և Ս. Յարութիլեան, Տփղիս, 1913, էջ ԺԱ, 256 մոդուլով: Այս փաստը մեզ ժամանակին նկատել տվեց բարեհիշատակ գրականագետ Պողոս աշտարյանը), որ հրատարակիչները, Հասկանալի է, չեն գրել Համեմատական՝ բնագրի մեջ: Հիշյալ խորագրերը գաղիս է հեղինակային՝ օրինակից, որն ունեցել է նաև Համապատասխան գրուի, թե՛ հետագա գրչական Հավելում է, մնում է անբացատրելի: Ինչևէ, տաղք չափու. արտահայտության արամաբանական վերլուծությունը (նշանակում է, թե կարող են լինել նաև ոչ չափու տաղք) և ստանձնապես՝ բառի հոգնակի մեջ, որ կիրառվել է ընդամենը մի ենթագրի ղլխի ստի-թով, հիմք են ապիս մտածելու, որ գործ ունենք Հուներանից կատարած թարգմանությունների հետևանքով գրավոր խոսքի ասպարեզում բառի մեռք բերած իմաստներից մեկի (տաղ, խոսք կամ նախադասություն) հետ: Բայց այս իմաստների մասին՝ փոքրիկ է հետո:

21 «Древнегреческо-русский словарь», составил И. Х. Дворецкий, т. I, М. 1958, стр. 652. «Греческо-русский словарь по Бензелеру», Киев, 1881, стр. 293. «Греческо-русский словарь», издание Киевским отделением общества классической филологии и педагогики, обработал А. Р. Поспишил. Киев, 1890, стр. 356. Տե՛ս նաև Ա. Մուրադյան, Հուներան դպրոցը և նրա դերը Հայերենի քերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 160:

22 Այս և հաջորդ էջերում թարգմանական գործերի շրջանները նշելիս հենվել ենք պատմաբանաբանական հետազոտությանը ապացուցված և համընդհանուր ճանաչման արժանացած տեսակետների վրա: Հուներանից թարգմանված աշխատությունների ամբողջական ցուցակը ըստ ժամանակաշրջանների, տե՛ս Շ. Շ. Արթուրյան, Формирование философской науки в древней Армении, էջ 186-188:

23 «Дионисий Фракийский и армянские толкователи», издал и исследовал Н. Авоци, Птр., 1915, стр. 2, «Древнегреческо-русский словарь», т. I, էջ 711:

24 Տե՛ս Ա. Մուրադյան, Հուներան դպրոցը և նրա դերը Հայերենի քերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 160:

25 «Дионисий Фракийский и армянские толкователи», стр. 2. «Древнегреческо-русский словарь», т. I, стр. 711.

26 Քիլոնի Երբայեցույ Մնացորդք ի Հայս..., աշխատասիրութեամբ Մկրտիչ Աւգերեանց, Վենետիկ, 1826, էջ 245:

27 Նույն տեղում:

28 Տե՛ս Հոմերոս, Ողիսական, Հուներան բնագրից թարգմանեց Սիմոն Գրբաշարյան, Երևան, 1957, էջ 246:

29 «Քիլոնի Երբայեցույ ծառք» թարգմանեալք ի նախնեաց մերոց, որոց հելլեն բնակիրք Հասին առ մեզ, Վենետիկ, 1892, էջ 10:

30 Հոմերոսից բերված տողերը արդի Հայերենով թարգմանվել են հետևյալ կերպ. Զևսը

Նայեց երկրին ճիւղաբերիկ թափիտոցս և ձուներան
Միջիտոցս, զեղի աղբերը ճիւղիթ ու կաթնակիր,
Նայեց նույնպես նա ցեղերին աղբարաւուլն աղբարոցս:

Հոմերոս, Իլիական, Հին Հուներան բնագրից թարգմանեց Համազասպ Համբարձումյան, Երևան, 1955, էջ 245:

31 «Քիլոնի Երբայեցույ ծառք» թարգմանեալք ի նախնեաց մերոց, էջ 29:

32 «Քիլոնից Յաղապ ճարտասանական կրթութեանց՝ Հանդերձ յոյն բնագրու», աշխատությամբ պրոֆ. Հակոբ Մանանդյանի, Երևան, 1938, էջ 30-32:

33 Նույն տեղում, էջ 33:

34 Homeri Odyssea, pars I, Petropoli, 1886, p. 153; Homeri Odyssea, edidit Guilielmus Dindorf, pars I, Lipsiae, 1896, p. 173.

35 Հոմերոս, Ողիսական, էջ 149, տող 146:

36 Հոմերոսի Ողիսական, թարգմանեաց ի հելլենականէ Եղիս Թոմասան, Հատ, Ա, Վենետիկ, ՌՄՂԶ (1847), էջ 311: Հոմերի Ողիսական, բնագրին թարգմանեց Արսեն Ղազիկյան, Վենետիկ, 1924, էջ 312: Гомер, Одиссея, перевод В. Вересаева, М., 1953, стр. 129.

37 Հմմտ. «Ես քեզ հիմա կբացատրեմ, և քո մտքում դու լավ պահիր...» (Հոմերոս, Ողիսական, էջ 149): «Ես հեշտությամբ այդ կասեմ քեզ, և դու իսկույն կհասկանաս...» (Հոմերոս, Ողիսական, Հուներան բնագրից թարգմանեց՝ Համազասպ Համբարձումյան, էջ 151): «Легко сказать, трудно исполнить...» (Гомер, Илиада. Одиссея, М., 1967, средство на это в немногих словах я открою...» (Гомер, Илиада. Одиссея, М., 1967, стр. 544, перевод В. Жуковского); «Это легко развешать, а трудно исполнить...» (Гомер, Одиссея, перевод П. А. Шуйского, Свердловск, 1948, стр. 154).

38 Պլատոնի իմաստասիրի արամաբանությունք. Եւթիփոն, Պարտապետություն, Վենետիկ, 1877, էջ 37, 44:

39 Տե՛ս Նույն տեղում: Ի դեպ, Պլատոնի «Ջատագովություն Սոկրատեսի» երկի ուսերին թարգմանության մեջ, որ, Հասկանալի է, կատարվել է Հայերեն Հին թարգմանությունից անկախ, Մ. Սոլովյովը Համապատասխան տեղերում գործածել է «собственно говоря» և «одним словом» արտահայտությունները: Տե՛ս Платон, Сочинения в трех томах, том 1, М., 1968, էջ 83, 89:

40 «Պլատոնի արամաբանությունք. Յաղապ օրինաց և Մինոս», Վենետիկ, 1890, էջ 78, 79:

41 Իբրև Հիշյալ արտահայտությունների Համարժեք ուսմ թարգմանիչ Ա. Ն. Եզուկովը ընթացիկ է «так сказать» ձևակերպումը: *Տե՛ս Платон, Сочинения в трех томах, том 3, часть 2, М., 1972, էջ 146:*

42 «Պլատոնի արամաբաստիսիւնք», էջ 84:

43 Նույն տեղում:

44 *Տե՛ս Համբրտ, Իլիական, Հին Հունարեն բնագրից թարգմանեց Համազասպ Համբարձումյան, Երևան, 1955, էջ 382:*

45 «Պլատոնի արամաբաստիսիւնք», էջ 474:

46 *Համբրտ, Ողիսական, Հունարեն բնագրից թարգմանեց Ս. Գրքաշարյան, երգ XII, տող 119:*

47 Առաջին օրինակը թարգմանվել է «эти стихи...», իսկ վերջինը՝ «а это самое и вы-ражает стихи»: *Տե՛ս Платон, Сочинения в трех томах, том 3, часть 2, էջ 151: «Сочинения Платона переведенные с греческого и объясненные профессором Карповым», часть VI, М., 1879, էջ 550:*

48 *Դավիթ Անյալթ, Վերլուծութիւն «Ներածութեան» Պորփիրի, քննական բնագիրը, Թարգմանութիւնը զբարարից ուսերեն, առաջաբանն ու ծանոթագրութիւնները Ս. Ս. Արեշտայանի, Երևան, 1976, էջ 4-6:*

49 Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Тронский И. М., Проблемы гомеровского эпоса. - в кн. «Гомер, Илиада», перевод Н. И. Гнедича, М.-Л., 1935, стр. 77-78; «Краткая литературная энциклопедия», т. 2, М., 1964, стр. 246-247; «Античная литература», под ред. А. А. Тахо-Годи, М., 1980, стр. 62. Թե՛ ինչ եղանակներով է Պիսիսարատոսի կազմած Հանձնաժողովը պարզաբանել Հավաքված նյութերի կեղծիքն ու Հարապատութիւնը, մինչև օրս մնում է անհայտ: Բայց նոր և նորագույն շրջանների որոշ Հետազոտողներ, ինչպես վկայում է Հոմերոսի Ն. Համբարձումյանը, «Իլիականի» տասներորդ երգը՝ «Դոյոնականը», Համարում են Պիսիսարատոսի «ծամանակի ընդմիջարկութիւն» (տե՛ս Ն. Ա. Համբարձումյան, Մտորումներ Հոմերոսի մասին, Երևան, 1964, էջ 306):*

50 *Հմտ. Davidis Prolegomena et in Porphyrii Isagogen Commentarium, edidit Adolffus Busse. CAG, vol. XVIII, pars II. Berolini, MCMIV (1904), p. 82.*

51 «Древнегреческо-русский словарь», составил И. Х. Дворецкий, т. II, М., 1958, стр. 1507.

52 «Дионисиус Фракийский и армянские толкователи», стр. CLXXXI.

53 Նույն տեղում, էջ 58:

54 *Դավիթ Քերական, Մեկնութիւն քերականին, Հրատ. Գևորգ Զահակյանի, «Բանբեր Մատենադարանի», գիրք 3, Երևան, 1956, էջ 249:*

55 Նիկողայոս Աղոնցի կարծիքով Դավիթ բացատրութիւնները որոշ ընդհանրութիւն ունեն Դեոնիսիոսի Հունական մեկնութիւնների հետ (տե՛ս, «Дионисиус Фракийский и армянские толкователи», էջ CXLIII-CXLIV):

56 «Բայց յայտնի է Հայաբխտայ. - մի աւիթով դիպուկ նկատել է Արսեն Բազրատունին, - թէ Համբարձում բազում ուրեք նշանակ է լուկ առաջաբանական, բանաստեղծական, և ի բառս տեղ չիք ինչ նշմարանք Հոմերական քերթածոցն» (Քերականութիւն գաղղիական ի Հ. Աբրահմ վարդապետէ Անթիմոսեան, Վենետիկ, 1821, էջ 553: Ընդգծումները Հեղինակինն են):

57 Այս երևույթի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, Երևան, 1975, էջ 85-89:*

58 Միևնույն ստեղծագործութիւն կապակցութեամբ գործածված առաջին տող, երկրորդ տող ձևակերպումները ցույց են տալիս, որ բառն այստեղ օգտագործված է ոչ թե ամբողջական գործ, այլ չափ, չափական միավոր իմաստով:

59 «Дионисиус Фракийский и армянские толкователи», էջ 129: Անանուն Մեկնիչի աշխատութեան մեջ մատնանշվում է միայն քաջուրրակ տաղը: Բայց դրան Հեղինակը վերաբերում է տաղաչափական այն Հատկանիշները, ինչ Դավիթ Քերականը բնութագրական է Համարում քաջուրրակ և ուրրակ տաղերի Համար՝ առանձին-առանձին: Ձի բացատրում. որ այս առեղծվածը ծագած լինի արտագրողների ձեռքով՝ Հեղինակային շարադրանքից ուրրակ տաղի անունն ու բնութագրական մասը բաց թողնելու Հետևանքով: Եթե իսկապես գործ ունենք զբնական աղ-ճատման Հետ, ապա դա պետք է տեղի ունեցած լինի մինչև XIV դարի սկիզբը, որովհետև Եսայի Նչեցին ու Հովհաննես Մործորեցին, որոնք Հատկորեն բաժանում են քաջուրրակ և ուրրակ տաղերի մասին դավթյան տեսութիւնը, այնուամենայնիվ արտացոլել են նաև Անանուն Մեկնիչի տեքստից եկող այդ Հակասութիւնը (Յոսիք Նչեցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, աշխատասիրութեամբ Լ. Գ. Խաչերյանի, Երևան, 1966, էջ 72-73: Մատենադարան, ձեռ. թիվ 3504, էջ 24ա-24բ): Հետաքրքրական է նշել, որ մինչ այդ՝ Հովհաննես Պուղ Երզնկացին իր «Հաւաքումն քերականին մեկնութեան» աշխատանքում Անանուն Մեկնիչի շարադրանքն օգտագործելիս, ամենայն Հավանականութեամբ՝ նկատելով Հակասութիւնը, խուսափել է դրանից (տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. թիվ 2325, էջ 52բ-53բ):

60 Մատենադարան, ձեռ. թիվ 2380, էջ 400ա:

61 «Дионисиус Фракийский и армянские толкователи», стр. CXLIV.

62 Նույն տեղում, էջ 193:

63 Փորձելով մեկնաբանել Քրականութիւնը, Համա Արեւելցիի յուրովի պաշտպանում է Հարմար ուրրակներով տաղի բովանդակութիւնը ճշտորեն վերարտադրելու սկզբունքը. ձայնն իր արտահայտչական միջոցներով պետք է Համապատասխանի տաղի բովանդակութեանը: Իբրև նման ներդաշնակութեան չափանիշ նա Հիշատակում է «Դավթյան քերթութիւնը»՝ Հայկական իրականութիւնից և աստվածաշնչյան երեք նյութեր՝ Ողայի-Ողիթայի զրույցը, Դեբորայի մարգարեութիւնը և Դավիթ ողբը՝ սակայն Հովնաթանի ու Սավուղի մահվան կապակցութեամբ (տե՛ս «Дионисиус Фракийский и армянские толкователи», էջ 253-254):

64 Վարդան Արեւելցի, Մեկնութիւն քերականի, աշխատասիրութեամբ Լ. Գ. Խաչերյանի, Երևան, 1972, էջ 78:

65 Մատենադարան, ձեռ. թիվ 2325, էջ 54ա:

66 Նույն տեղում, էջ 54ա-54բ:

67 *Տե՛ս Յոսիք Նչեցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, էջ 72:*

68 Մատենադարան, ձեռ. թիվ 3504, էջ 24ա:

69 Մատենադարան, ձեռ. թիվ 2380, էջ 400ա:

70 Կշիռ Հակակցութիւնը, որ Հայ մատենագրութեան մեջ առաջին անգամ գործածել է Գրիգոր Մաղիսաբոսը, նույնն է, ինչ «ձայնով սանլը» և ունի վանկաղջեղան, չափազանց, ուրիշ նշանակութիւնը: Այս խնդրին մանրամասն անդրադառնում ենք սույն աշխատութեան շարքը զիջում:

71 Այսպես են կոչվել ժամադրել այն երգերը, որոնք սկսվում են թաղապար բառով: Տե՛ս «Նոր բառգիրք Հայկազանի լեզուի», Հատ. Ա, Վենետիկ, 1836, էջ 789:

72 Մատենադարան, ձեռ. թիվ 3883, էջ 130բ-131ա: Հմտ. Դավիթ Քերականի, Մեկնութիւն

Յարութիւննան, Տփղիս 1913, էջ 178:

117 «Երասք Նուշիրուանի», աշխատասիրութեամբ Բ. Լ. Չուգասյանի, Երևան, 1966, էջ 9:

118 «Պատմութիւն և խրատք Երկարայ Իմաստնոյ», գիրք Ա, աշխատասիրութեամբ Ա. Ա. Մարտիրոսյանի, Երևան, 1969, էջ 79, 93:

119 «Նզնկայ Կողբարայ Բազրեանդայ կպիսկոպոսի եղծ պղանդոց», Վենետիկ, ՌՄՀԵ (1826), էջ 303:

120 «Էջեր Հայ միջնադարյան զեղարվեստական արձակից», խմբագրութեամբ և առաջարկով Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, ժողովածուի նյութերն ընտրեցին, տեքստը պատրաստեցին և ծանոթագրեցին Մ. Ավդալբեգյան, Մ. Մկրտչյան և Ա. Սրայսյան, Երևան, 1957, էջ 181:

121 Մանուկ Աբեղյան, Երկիր, Հատ. Գ, էջ 140:

122 Նույն տեղում:

123 Հ. Քենդեղյան, Հովհան Մայրապետեցի, Երևան, 1973, էջ 97:

124 «Գիրք պիտոյից», էջ 44:

125 Նույն տեղում:

126 Նույն տեղում:

127 Նույն տեղում:

128 Նույն տեղում, էջ 30:

129 «Թէոփնեայ Յաղաքս ճարտասանական կրթութեանց», էջ 34:

130 «Նոր բառգիրք Հայկական լեզուի», Հատ. Ա, էջ 992:

131 Ա. Գ. Մազյան, Միջնադարյան Հայկական պոեմը (ԺԱ-ԺԶ դարեր), Երևան, 1985, էջ 195:

132 Պարուր Սեվակ, Երկերի ժողովածու, Հատ. առաջին, Երևան, 1972, էջ 172:

133 Այս խնդրի շուրջ գրականաիրաւութեան արտահայտած կարծիքների մասին տես մեր «Այլաբանութեանը XIII-XVI դդ. Հայ բանաստեղծութեան մեջ» Հոդվածը (ռուսերեն)՝ «Армянская и русская средневековые литературы». գրքում, Երևան, 1986, էջ 317-340:

134 Մաթեոս, ԻԵ, 31-48: ԻԶ, 26-29: Մարկոս, ԺԴ, 22-25: Ղուկաս, ԻԱ, 25-28: Յովհաննէս, Զ, 51-59: Յայտնութիւն, Ի 11-15: Տես նաև «Բաւարան սուրբ գրոց», Կոստանդնուպոլիս, 1881, էջ 129-130 («Դասաստանի օր» Հոդվածը):

135 Հիշարժան է, որ Մկրտիչ Գոսուրյանի Հրատարակութեան մեջ և Հետևաբար նաև Վենետիկի Միխիլայան Մատենադարանի թիվ 103՝ Կոստանդին Երզնկացու տաղերի ձեռագրում այս 49-52 տաղերից կազմված քառատողը գրված է 64-րդ տողից Հետո (տես Կոստանդին Երզնկացի, ԺԴ դարու ժողովրդական բանաստեղծ և յուր քերթվածները, ռուսումնասիրութեամբ Հրատարակիչ Ս. Մ. Գոսուրյան, Վենետիկ, 1905, էջ 117-118):

136 Արշակ Չապեան, Գրական քրոնիկ.-«Անահիտ», 1906, թիվ 6-7, էջ 99:

137 Ղուկաս, Ա, 28, 30-33, 38:

138 «Բանգարան Հայկական Հին և նոր գրքութեանց», Բ, «Անկանոն գիրք նոր կտակարանաց», Վենետիկ, 1898, էջ 16-19:

139 Յովհաննէս, Ի, 13-15: «Պատմութիւն վան թաղման և յարութեան Գրիստոսի առաւծայ մերոյ» պարականոն երկում նույնպես նշվում է, որ Հրեշտակները և կանանց զբոսը տեղի է ունենում գիշերը (տես նույն տեղում, էջ 349):

140 Ղուկաս, ԻԴ, 9-11: Յովհաննէս, Ի, 1-2

141 Մաթեոս, ԻԸ, 7: Մարկոս, ԺԶ, 7:

142 Ի դեպ իր կազմած «Հատընտիր տաղարանում» անդրադառնալով տաղի խորագրին՝ նորայր Բյուզանդացին նկատել է. «սխալ է... «Գարրիէլ և Մարիամ», [սխալի] պատճառն է Գարրիէլ՝ 3-րդ տողին» (տես Նորայր Ն. Բիւզանդացի, Հատընտիր տաղարան Հայ բանաստեղծից Ի դարսն ԺԲ-ԺԸ, Հրատարակութեան պատրաստեց Մարտիրոս Մինասեանը, Ժնև, 2003, էջ 275): Այսինքն՝ Ն. Բյուզանդացու Համոզմամբ՝ Մկրտիչ Նաղաշի տաղի 3-րդ տողում (Թէ Հանց որ բէկուճան դու Գարրիէլն ես) առկա Հատուկ անվան ազդեցութեամբ է տաղը «Գարրիէլ և Մարիամ» պատահական խորագիր ստացել:

143 Տես Մանուկ Աբեղյան, ժողովրդական խաղիկներ, Երևան, 1940, էջ էջ 215,254, 442,455, 460, 507, 519, 556: Ա. Տ. Ղանդանյան, Առածանի, էջ 178: Ա. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 156-177:

144 Շուշանիկ Նաղարյան, Պետրոս Ղափանցի, Երևան, 1969, էջ 68:

145 Ալիշիր Նազիր, Գազելներ, Երևան, 1958, էջ 58:

146 Սայաթ-Նովա, Հայերեն խաղեր, աշխատասիրութեամբ Հ. Բախչիյանի, Երևան, 1984, էջ 52: Տես նաև էջ էջ 36, 45, 48, 69, 83 և այլն:

147 Varag Nersisyan. Medieval Armenian Poetry and its Relation to other Literatures, "Review of National Literatures, editor: Anna Paulucci. Armenia. Special editor: Vahe Oshagan, volume 13. New-York. 1984, pp. 93-120.

148 Տես Կ. Կոստանյանց, Գրիգորիս Աղթամարցի և յուր տաղերը, էջ 25:

149 Այս Հեղինակի անունը տալիս է Կ. Կոստանյանցը՝ առանց աղբյուր նշելու: Զուր անցան մեր տեղական որոնումները՝ տվյալ անունը գտնելու ուսերեն և անգլերեն լեզուներով Հրատարակված բազմաթիվ ռուսումնասիրութիւններում, ինչպես նաև պարսկերեն քրիստոմատիաներում և այլ կարգի ժողովածուներում:

150 К. Костанянц, Роза и соловей к положению армян в XVI веке, из "Древностей восточных", т. IV, М., 1913, стр. 7.

151 Կոստանդին Երզնկացի, ԺԴ դարու ժողովրդական բանաստեղծ, էջ 32:

152 Տես Ն. Ալիշան, Գրիգորիս Աղթամարցի, «Հանդես ամսօրեայ», 1915, էջ 39:

153 Տես «Поэзия Армении», Ереван, 1966, էջ 52:

154 Նույն տեղում, էջ 55:

155 Բ. Լ. Չուգասյան, Հայ-իրանական գրական առնչութիւններ, Երևան, 1963, էջ 133:

156 Շեյխ Չարիգէզգլի Աթթար Նիշարուրցի, Հավերի գրույցը. Սպահան, 1333 (1955) (պարսկերեն): Այսուհետև՝ Աթթար, Հավերի գրույցը (այս և Հարոյր պարսկապետ աղբյուրի Հրատարակչական մանրամասն տվյալները տես մեր «Հայ միջնադարյան տաղերգութեան զեղարվեստական միջոցները» գրքում, Երևան, 1976, էջ էջ 138, 145): А. Крыжанский, История Персии и ее литературы и дервишеской теософии, ч. II, М., 1912, стр. 217-219.

157 Աթթար, Հավերի գրույցը, էջ 49-50:

158 E. Бертельс, Избранные труды. Суфизм и суфийская литература, М., 1965, стр. 343-354. Բնագիրը չգտնելու պատճառով օգտվել ենք Ե. Բերտելսի ռուսերեն տողային թարգմանութիւնից:

159 Նույն տեղում, էջ 342:

160 Նույն տեղում, էջ 347:

161 Նույն տեղում, էջ 343:

162 Սայրգ Նաֆրի, Հետազոտություն Յարիդէրդին ԱՔՔար Նիշարուրցու կյանքի և ստեղծագործության մասին, Թեհրան, 1941-1942, էջ 167(պարսկերեն): Հետաքրքիր է որ անգլիացի արևելագետ էդուարդ Բրաունը իր «Պարսից գրականության պատմություն» աշխատության մեջ, անգրադաշնակով ԱՔՔարի երկերի վերլուծության ու գնահատմանը, «Բուրդուամեն» նույնիսկ չի հիշատակում: Տե՛ս Browne E. G. A Literary History of Persia, vol. II, Cambridge, 1955, էջ 507-515:

163 Տե՛ս Բ. Թումանյան, Առձեռն տոմարացույց, Երևան, 1965, էջ 49-50:

164 Ի դեպ, դեռ մինչև մի 15-20 տարի առաջ էլ Հայկական գյուղաշխարհում մարդիկ ավելի Հաճախ գործածում էին ըլլուց, քան ստիպի ձևը:

165 Պ. Մ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, էջ 27-47:

166 Նույն տեղում, էջ 35-49:

167 Նույն տեղում, էջ 35:

168 Տե՛ս Դավթյան Քերեմյան, Ողբեր և մահի Զեանչիի Մեծի իշխանին, Երևան, 1986, էջ 51-53:

169 Նույն տեղում, էջ 101:

170 Նույն տեղում, էջ 99:

171 Գ. Ֆ. Գոգոև, Эстетика. В четырех томах, т. 3, М., 1971, стр. 497.

172 Տե՛ս Փ և Ի գրքում սկզբող տները:

173 «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», Հատ. Ա, էջ 34, 37, 38, 47, 953, Հատ. Բ, էջ 199, 589:

174 Նույն տեղում, էջ 47:

175 «Ժամագիրք Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցւոյ», Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2004, էջ 41-42:

176 «Գանձարան Հայ Հին բանաստեղծության», աշխատասիրությունը Պողոս Խաչատրյանի, Երևան, 2000, էջ 852:

177 Зарубежная литература средних веков. составитель Б. И. Пуришев, М., 1974, стр. 239, 370; Краткая литературная энциклопедия, т. 1. М. 1962, стр. 195; Г. Н. Поспелов, Теория литературы, М. 1940. стр. 109-110.

178 Գրիգոր Տղայի այս բանաստեղծությունը երկու գրչազրբում բնութագրված է «ամբաստանութիւն» բառով, որ մտա է «գանգառ» հասկացությանը: Մեր օրերում բանասեր Ասատուր Մնացականյանը, ասանց բանաստեղծության մանրային քննություն կատարելու, վերլուծելով լոկ ստեղծագործության բովանդակությունը, փաստորեն նշել է նաև տեսակը. գրելով, թե «Մի խորը և չբացահայտված թափի՞ կա յուրաքանչյուր տողի մեջ, որը միաժամանակ լուռ բազմի շնչա ունի» (ԳՏ, 99):

179 Տաղը ձևապարզ ունեցել «Բան ի Ծրիկ գրքոյն» վերնագիրը: Հրապարակելով «Հայերգում» Ա. Տեկանցը, ըստ երևույթի գրական տեսակը ինքնաբերաբար մասնանշելու լուռ մտադրությամբ դրան ավել է «Գանգառ» հավելյալ վերնագիրը, որն այնուհետև այլ Հրատարակչների կողմից ընկալվել է իբրև խորագիր: Խոսելով «Գանգառի» մասին՝ ավագ Մանուկ Աբեղյանը նկատել է. «Դա մի խիստ բազմ է աշխարհի ամեն անարդարության և անհավատարության դեմ ...» (Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Գ, էջ, 314):

180 Տե՛ս Բ. Տեր-Ղաթնյան, Վկայարանություն և վարք. «Հայ միջնադարյան գրականության մանրեր» գրքում, էջ 38-92: Նաև՝ «Армянские жития и мученичества V-XVII вв., перевод с древнеармянского, вступительные статьи и примечания К. С. Тер-

Давтян, Երևան, 1994, էջ 5-32:

181 Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л. 1967. стр. 44.

182 Էդ. Մ. Զրբաշյան, Գրականության տեսություն, էջ 277-278:

183 Այս մասին մանրամասն տե՛ս "Ритм, пространство и время в литературе и искусстве", Л., 1974, էջ 105-120:

184 «Дионосий Фракийский и армянские толкователи», издал и исследовал Н.Адонц, Петроград, 1915, стр. 58.

185 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. թիվ 2380, էջ 53ա:

186 Թե ինչ սկզբունքով են գանգառները երկար ու կարճ վանկերը, տե՛ս քերականական մեկնությունների «Յաղագս երկար վանգի», «Յաղագս սուղ վանգի» հատվածները, նաև Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 35-38: Գեարգ Զաչուկյան, Քերականական և ուղղագրական աշխատություններ Հին և միջնադարյան Հայաստանում (V-XV դդ.), Երևան, 1954, էջ 91-92:

187 «Дионосий Фракийский и армянские толкователи», стр. 43-44, 178-179. Վարդան Աբեղյան, Մեկնութիւն քերականի, աշխատասիրությունը Լ. Գ. Խաչատրյանի, Երևան, 1972, էջ 160-163: Եսայի Նչիցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, աշխատասիրությունը Լ. Գ. Խաչատրյանի, Երևան, 1966, էջ 181-186:

188 «Дионосий Фракийский и армянские толкователи», стр. 136. Տե՛ս նաև Եսայի Նչիցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, էջ 96:

189 «Дионосий Фракийский и армянские толкователи», стр. 129.

190 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. ? 2380, էջ 400ա-401ա:

191 Ա. Ն. Մուրադյան, Հունարան դպրոցը և նրա դերը Հայերենի քերականական տերմինարանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 164:

192 Դավթյան Քերեմյան, Մեկնութիւն քերականին, «Բանբեր Մատենադարանի», Հատ. 3, Երևան, 1956, էջ 264:

193 «Дионосий Фракийский и армянские толкователи», стр. 178.

194 Վարդան Աբեղյան, Մեկնութիւն քերականի, էջ 160:

195 Եսայի Նչիցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, էջ 183:

196 «Գիրք որ կոչի քերականութիւն, արարեալ և շարադրեալ ի Սիմէօնէ վարդապետէ Զուղայեցւոյ», Կոստանդնուպօլիս, 1735:

197 Նույն տեղում, էջ 212:

198 Նույն տեղում, էջ 213:

199 Նույն տեղում, էջ 214-215:

200 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 102:

201 «Գիրք որ կոչի քերականութիւն, արարեալ և շարադրեալ ի Սիմէօնէ վարդապետէ Զուղայեցւոյ», էջ 216:

202 Հրաչյա Աճառյան, Հայերեն արձատական բառարան, Հատ. Գ, Երևան, 1977, էջ 36-37:

203 «Գիրք որ կոչի քերականութիւն, արարեալ և շարադրեալ ի Սիմէօնէ վարդապետէ Զուղայեցւոյ», էջ 216:

204 Նույն տեղում:

205 Նույն տեղում:

206 «Дионосий Фракийский и армянские толкователи», стр. 231-232.

- 207 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 2380, էջ 71ա-71բ:
- 208 **Յոսիֆ Նչեցի,** Վերլուծութիւն քերականութեան, էջ 80:
- 209 **Քերականութիւն** գաղղիական ի Հ. Արսէն վարդապետէ Անթիմոսեան, Վենետիկ, 1821, էջ 546:
- 210 Նույն տեղում, էջ 548:
- 211 **Արսէն Սուքրեան,** Հոմերական բառգիրք և Հոմերական տաղք, «Բազմալէզ», 1877, էջ 29: **Ա. Մնացականյան,** Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 89:
- 212 «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», Հատ. 1, Վենետիկ, 1836: «Առձեռն բառարան Հայկազեան լեզուի, յօրինեաց Հ. Մկրտիչ վ. Ազգերեան, Վենետիկ, 1846: **Սա. Մալխասյանց,** Հայերէն բացատրական բառարան, Հատ. 2, Երևան, 1944:
- 213 Տե՛ս «Տաղասացութիւնք Գրիգորի Մազիսարոսի Պաշլախունոյ», Վենետիկ, 1868, էջ 92, տե՛ս նաև «Պատճառ ոտանաւոր բանից» առաջարանի երկրորդ երեսը:
- 214 Նույն տեղում, երրորդ երես:
- 215 **Х. К. Баранов,** Арабско-русский словарь, М. изд-во «Русский язык». 1977, стр. 886.
- 216 Նույն տեղում, էջ 885:
- 217 Տե՛ս **И. Ю. Крачковский,** Избранные сочинения, т. II, М.-Л. 1956, էջ 381:
- 218 **Персидско-русский словарь,** под редакцией Ю. А. Рубинчика, т. II, М., 1970, стр. 700.
- 219 Մոթաբարբերի մի տարատեսակի մասին (կտրած մոթաբարբեր՝ 11 վանկանի), որով Հորինված է Ֆիրդուսու «Շահնամին», տե՛ս Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 449:
- 220 **Краткая литературная энциклопедия,** т. 1, М. 1962, стр. 329.
- 221 «Грамматика персидского языка», составленная Мирзою-Джафаром, с участием академика Ф. Е. Корша, М., 1901, стр. 268.
- 222 Նույն տեղում, էջ 267:
- 223 **Մանուկ Աբեղյան,** Երկեր, Հատ. Ե, էջ 448:
- 224 Նույն տեղում, էջ 447:
- 225 **Գրիգոր Մազիսարոս,** Տաղասացութիւնք, էջ 91:
- 226 **Կ. Տէք-Մահալյան,** Ազգային Հին բանաստեղծությանց տաղաչափական գաղտնիքը, - «Բազմալէզ», 1907, էջ 253:
- 227 Նույն տեղում, էջ 254:
- 228 **Քուէ** նշանակում է եռաչափ, խորանարդ: Մազիսարոսը օգտագործել է եռաչափ իմաստով:
- 229 **Գրիգոր Մազիսարոս,** Տաղասացութիւնք, էջ 90:
- 230 **Մանուկ Աբեղյան,** Երկեր, Հատ. Ե, էջ 446-452:
- 231 Նույն տեղում, էջ 349:
- 232 **Գրիգոր Նաբեկեան,** Մատենան ողբերգութեան, աշխատասիրությամբ՝ Գ. Մ. Խաչատրյանի և Ա. Ա. Ղափնյանի, Երևան, 1985, էջ 344:
- 233 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 345-346:
- 234 **Գրիգոր Մազիսարոս,** Տաղասացութիւնք, էջ 92:

- 235 Նույն տեղում, տե՛ս «Պատճառ ոտանաւոր բանից» առաջարանի երկրորդ էջը:
- 236 Նույն տեղում, էջ երրորդ:
- 237 Նույն տեղում:
- 238 **Ե. Ս. Գրիգորյան,** Հայոց Հին գուսանական երգերը, Երևան, 1971, էջ 125 :
- 239 **Գրիգոր Մազիսարոս,** Տաղասացութիւնք, էջ երրորդ:
- 240 **А. Крымский,** Арабская литература в очерках и образцах, М., 1911, стр. 139.
- 241 **Գրիգոր Մազիսարոս,** Տաղասացութիւնք, էջ չորրորդ:
- 242 Նույն տեղում, էջ երրորդ:
- 243 Տե՛ս նույն տեղում:
- 244 **Մանուկ Աբեղյան,** Երկեր, Հատ. Դ, էջ 109: **Ե. Խ. Գրիգորյան,** Հայոց Հին գուսանական երգերը, էջ 167-168:
- 245 **Մանուկ Աբեղյան,** նույն տեղում:
- 246 **Էդ. Զբբալյան,** Մանուկ Աբեղյանը և Հայկական տաղաչափության ուսումնասիրության Հարցերը,- «Բանբեր Երևանի Համալսարանի», 1968, № 1, էջ 91:
- 247 «Քերականութիւն գաղղիական, ի Հ. Արսէն վարդապետէ Անթիմոսեան», էջ 544-545:
- 248 Նույն տեղում, էջ 561:
- 249 Տե՛ս **Սաբգիտ Հաբուսթյան,** Մանուկ Աբեղյան, կյանքն ու գործը, Երևան, 1970, էջ 421:
- 250 Այս Հեղինակների տաղաչափագիտական Հայացքների գնահատութիւնը տե՛ս **Էդ. Զբբալյան,** Մանուկ Աբեղյանը և Հայկական տաղաչափության ուսումնասիրության Հարցերը, էջ 82-84: Իսկ ալեի Հանգամանորեն՝ **Սաբգիտ Հաբուսթյան,** Մանուկ Աբեղյան, կյանքն ու գործը, էջ 419-431:
- 251 **Մանուկ Աբեղյան,** Երկեր, Հատ. Ե, էջ 107-113:
- 252 Օրինակ՝ տե՛ս **Սեդրէկ Զաքեանց,** Երկերի ժողովածու, Հատ. 6, Երևան, 1967, էջ 478-479:
- 253 **Էդ. Զբբալյան,** Մանուկ Աբեղյանը և Հայկական տաղաչափության ուսումնասիրության Հարցերը, էջ 88- 91: Նույնի, Գրականութեան տեսութիւն, էջ 294-307:
- 254 **Էդ. Զբբալյան,** Մանուկ Աբեղյանը և Հայկական տաղաչափության ուսումնասիրության Հարցերը, էջ 90:
- 255 **Մանուկ Աբեղյան,** Երկեր, Հատ. Ե, էջ 101-102: Ընդգծումները Հեղինակինն են:
- 256 «Մովսէս Խորենացայ Պատմութիւն Հայոց», գիրք Ա, գլ: 1ա, էջ 85:
- 257 Հենց միայն «Հոմերական վիպասանութիւն», «Յիսուս որդի», «Բան Հաւատոյ» ստեղծագործութիւնները միասին կազմում են 7150 տող:
- 258 **Ներսէս Ենթաշէի,** Թուղթ ընդհանրական, էջ 461-497:
- 259 **Մանուկ Աբեղյան,** Երկեր, Հատ. Ե, էջ 168:
- 260 Ֆրիկի այս տաղը Տիրայր արքեպիսկոպոսի Հրատարակության մեջ տողատված է 4+4+4+4 չափով: Հանգի գործածութիւնը ցույց է տալիս, որ ճիշտը 4+4 ձևով տողատելն է:
- 261 Այս նպատակով օգտագործված են ՆՇ, 203-207, 262-264, 280-282 էջերում գետնոված տաղերը, ՀԵ, 11-րդ տաղը և 4-րդ տաղի սկզբի 80 տողերը, ԿԵ, ա, տաղը, ՀԹ, ա, բ, գ, դ, ե, զ, տաղերը, ԱԲ, «Վասն արքեպոստոս», «Ղարիպի» տաղերը և «Տէր, ողորմեա»-ից սկզբի 20 տողերը՝ առանց կրկնակների, ԳԱ, 7-րդ տաղի Հորգորակը, 11-րդ, 24-րդ տաղերը և 23-րդից սկզբը:

րի 72 տողերը, ՀԱ, ա, բ, գ, դ, ժ, ի տաղերը, ԳՂ, էջ էջ 239, 243-246, 247-278, 257, 342-343 ստեղծագործությունները՝ մի կողմ թողած կրկներգերը:

262 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 173: Ի դեպ այդուհանդերձ 19-րդ շաբաթի (3. 7) և ՆՇ սյունակի 16 նիշը ցույց է տալիս Ներսիս Ենոբիզյանի ստեղծած 168 տողերի մեջ Հանդիպող թերազանի անդամների քանակը:

263 Նարեկացու «Աւետիսն, մեծ խորհրդայն...» և «Մեռա եմ, դեղեցիկ...» սկսվածքներով տաղերը «Տաղեր և գանձեր, 1981» Հրատարակության մեջ, Հակառակ 1957 թ. «Հայպետհրատի» Հրատարակության մատուցվում է 8 վանկանի տողերով, որ մեր կարծիքով ճիշտ է:

264 Գրիգոր Մալխոստ, Տաղասացութիւնք, էջ 87-88:

265 «Մատենագիրք Հայոց», Ը Հատոր, Տարական, կազմեցին Վարազ Ներսիսեան, Գէորդ Մադոյան, խմբագիր Արշակ Մադոյան, Անթիլիաս-Լիրանան, 2007, էջ 361:

266 Սիմեոն Ազարանեցի, Բանաստեղծություններ, աշխատասիրությամբ Կարապետ Սուքիսյանի, Երևան, 1976, էջ 45:

267 Տե՛ս Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Բ, էջ: 23-53՝ Հատ.Ե, էջ 226-233:

268 Ա. Ե Մնացականյան, Հայ միջնադարյան Հանելուկներ (V-XVIII դդ.), Երևան, 1980, էջ էջ 329-330, 333-334:

269 Հայրենի ուսումնասիրության համար վերցրել ենք Գրիգոր Նարեկացուց 27 տող («Տաղ Վարդավախի» և «Տաղ Սուրբ Խաչին» ստեղծագործությունները), Ենոբիզյանի 19 տող («Տաղ աւետանցը» և Հայոց այբուբենի ու ցորենի մասին Հանելուկները), Գրիգոր Տղայից՝ 76 տող («Յոթմամ գլխ ինձին գտայ» ծավալուն տաղը), Փրիկոց 177 տող («Ջանացի թի լոյսն կննամ...», «Գրեաց մանկուծիան Հարաթն...», «Թէ դու ի սրտանց քըննես...», «Իմ սիրտ, վատն մի՛ լըսեր...», «Մարգոյն երբ Դպիհն ու Բուջն...» բանաստեղծությունները), Հովհաննես Երզնկացուց՝ 128 տող (Ա-Ի է քառյակները և «Երկունս ի մէկտեղ բերած...» տաղը), Խաչատուր Կեչառեցուց՝ 120 տող («Ես իմ կորուսեալ ոչխար...», «Եղբայրք, ձեզ խրատ մի տամ...», «Այս կհանքս է յերազ նման...», «Թէ մարդ ես դու միտ ունիս...», «Հոգիս դատարար լինի մարմնոյս...»), Հովհաննես Թլկուրացուց՝ 78 տող («Է՛ մահ, քանի զքեզ յիշեմ...», «Գեղ մի կայր, Նարեկ ասեմ...»), Մկրտիչ Նաղաշից՝ 98 տող («Ջինչ որ գեղեցիկ ծաղկունք...», «Երազ է ու սուտ եղբայրք...», «Ինչ չա՛հ է քո զուր դատիլդ...», «Հոգի, մի ասեր դարիպ...»), Գրիգորիս Աղթամարցուց՝ 138 տող («Եղուկ ու Հազար մի վայ...», «Մարմինս ըզհոգիս զրկէ...», «Դու ես յԱրիւնայ դրախտէն...», «Արեղակնափայլ գեղով...», «Աստուածանրկար պատկեր...») և Հովաթամ Սերապատցուց՝ 140 տող («Երչեմք զըքքանչիխ մանկանց...», «Երո՞մամ որ ականջ գնես...», «Ստեղծաւոյն ամենայն գոյից...» բանաստեղծությունները և «Աշխարհիս սահմանն է Հանց...» շարքից 4 կափա), ընդամենը 1001 տող:

270 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Բ, էջ 38 - 53:

271 Ղևասոց, Ը, 12:

272 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Բ, էջ 47:

273 Տե՛ս «Գանձարան Հայ Հին բանաստեղծության», էջ 556-558:

274 «Մատենագիրք Հայոց», Ը Հատոր, Տարական, էջ 284, սուր 8, 12, 15:

275 Նույն տեղում, էջ 283-285, սուր 2, 9, 10, 19, 25:

276 Եսայակի Նաղաշյան, «Կուռնիկ» երգը և նրա պատմությունը, Երևան, 1977, էջ 102, 103:

277 Ի դեպ այս երկու տողերի վերականգնման մասին, սուանց կոնկրետ տողերը

վկայակոչելու, ժամանակին նշել է Մանուկ Աբեղյանը. «...երկու տողի մեջ առաջին անդամներն անապետներից են կազմված, բայց տարբեր ընթերցմաներով վերականգնվում է սկզբնական բնագիրը յամբերով» (Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 194):

278 Դավթակ Գեղթուղ, Ողբք ի մահն Ջեւանշէրի Մեծի իշխանին, Երևան, 1986, էջ 47, 57, 63, 69, 79:

279 Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Երևան. 1957, էջ 56:

280 «Մատենագիրք Հայոց», Ը Հատոր, Տարական, էջ 283-285, սուր 1, 2, 16:

281 Դավթակ Գեղթուղ, Ողբք ի մահն Ջեւանշէրի Մեծի իշխանին, էջ 97, 109:

282 Բ. Լ. Զուլալյան, Հայ-իրանական գրական առնչություններ, էջ 154, 161, 166:

283 Տե՛ս «Ժամագիրք Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցույ», երկրորդ վերանայում հրատարակութիւն, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2004, էջ էջ 33-40, 41-47:

284 Նույն տեղում, էջ 41:

285 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 191:

286 Նույն տեղում, էջ 192:

287 «Հազար ու մի խաղ», խմբագրեցին Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Բ Հինայակ, խաղ 5:

288 Բ. Աբրահամյան, Ստեփանոս Դաշտեցի. - Հայկական ՍՍԻ Գիտությունների ակադեմիայի Տեղեկագիրք», 1956, թիվ 12, էջ 111:

289 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 175:

290 Նույն տեղում:

291 Տե՛ս «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», Երևան, 1984, էջ 212, այլև՝ Հովհաննես Երզնկացի, Բանք չափով, աշխատասիրությամբ Արմենուհի Երզնկացի Սրապայանի, Երևան, 1986, էջ էջ 117-118, 273:

292 Հովհաննես Երզնկացի, Բանք չափով, էջ 118:

293 Տաղի սկզբի 16 տողերը գրված են 7 վանկանի չափով, Հաջորդ 40 տողերը անապետյան եռտոնյա է, 28 տող հորդորակը յամբական երկանդամ: Տե՛ս սկզբնատառերը որոշ ընդմիջումներով հորում են «Խաչի ի խնդրոյ Վարդանայ» ծայրակապը: Բայց «Ի խնդրոյ» հատվածը կազմող տներից Հեսո կա բանաստեղծի Հիշատակարանը, որտեղ նշվում է:

Ասացեալ Գրիգորիսն գերի... Հրամանաւ բաբունւոյն Գրիգորի (ԳԱ, էջ 151):

«Ի խնդրոյ Վարդանայ» ծայրակապի և այս տեղեկության Հակասությունը, ինչպես և 3 տարբեր հատվածական չափերի անկայությունը ենթադրել են տալիս, որ գործ ունենք ոչ թե մեկ այլ երեք առանձին բանաստեղծությունների Հետ:

294 «Տարական հոգևոր երգոց...», ի Սբ. Էջմիածին, 1861, էջ 154:

295 «Տաղասացութիւնք Գրիգորի Մազիստրոսի Գաւառուսուոյ», Վենետիկ, 1868, էջ 88-91 (թերևս բացառություն պետք է համարել այն վեց տողերը (12-14, 18, 21, 23-րդ), որոնք ավարտվում են ետև հանգով: Տե՛ս Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 350:

296 «Տարական հոգևոր երգոց...», ի Սբ. Էջմիածին, էջ 23:

297 Դավթակ Գեղթուղ, Ողբք ի մահն Ջեւանշէրի Մեծի իշխանին, էջ 51, 78, 95, 103, 109:

298 «0» նիշով տաղաչափադիտության մեջ մատնացույց է արվում անՀանգ տաղը:

299 Գեորգու Դափնացուց նշված օրինակները կարելի էր համարել նաև «Անձն իմ գերի, մըտօք թիրի...» տաղով (ԳՂ, էջ 332-333):

300 Բանաձևի ընդգծված մասը մատնացույց է անում դարձի Հանգավորման տեսակը:

301 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Հատ. Ե, էջ 363:

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

ԱԲ - Առաքել Բաղիշեցի, XV դ., ուսումնասիրություն, քննական բնագրեր և ծանոթագրություններ Արշալույս Ղազինյանի, Երևան, 1971:

ԱԳԺՏ - Մանուկ Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1940:

ԱՍ - Առաքել Սիւնեցի և իր քերթուածները, ուսումնասիրությամբ Հրատարակեց Մկրտիչ Գոտուրյան, Վենետիկ, Սբ. Ղազար, 1914:

ԲԶԱ - Տեառն Ներսիսի ԾնորՀալոյ Հայոց կաթողիկոսի Բանք չափաւ, Վենետիկ, Սբ. Ղազար, 1830:

ԲԶԲ - Տեառն Ներսիսի ԾնորՀալոյ Հայոց կաթողիկոսի Բանք չափաւ, Բ սուլազրույթուն, Վենետիկ, Սբ. Ղազար, 1928:

ԳԱ - Գրիգորիս Աղթամարցի, XVI դ., ուսումնասիրություն, քննական բնագրեր և ծանոթություններ Մայիս Ավդալբեգյանի, Երևան, 1963:

ԳՆ - Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և դանձեր, աշխատասիրությամբ Արմինե Քյոչկերյանի, Երևան, 1981:

ԳՏ - Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխատասիրությամբ Ա. Ե. Մնացականյանի, Երևան, 1972:

ԶԳ - Ներսես Ակինյան, Զաքարիա եպիսկոպոս Գնունյաց և յուր տաղերը, Վիեննա, 1910:

ԽԿ - Մ. Թ. Ավդալբեգյան, Խաչատուր Կեչառեցի, XIII-XIV դդ., Երևան, 1958:

ԿԵ - Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխատասիրությամբ Արմենուհի Սրապյանի, Երևան, 1962:

ՀԵ - Արմենուհի Սրապյան, Հովհաննես Երզնկացի, ուսումնասիրություն և բնագրեր, Երևան, 1958:

ՀԹ - Հովհաննես Թլկուբանցի, Տաղեր, աշխատասիրությամբ Էմ. Գիվոյանի, Երևան, 1960:

ՀՄԺԵ - Աս. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956:

ՀՍ - Հովասափ Սեբաստացի, Բանաստեղծություններ, աշխատասիրությամբ Վ.Գ. Գեորգյանի, Երևան, 1964:

ՄՂ - Ա. Ա. Մարտիրոսյան, Մարտիրոս Ղրիմեցի, ուսումնասիրություն և բնագրեր, Երևան, 1958:

ՄՆ - Մկրտիչ Նաղաչ, աշխատասիրությամբ Էդ. Խոնդկարյանի, Երևան, 1965:

ՆՀ - Նաղաչ Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, ժողովածուն պատրաստեցին Ասատուր Մնացականյան, Երևան, 1951:

ՆՀԲ - Նաղաչ Հովնաթան, Տաղեր, աշխատասիրությամբ Ա. Մնացականյանի, Երևան, 1983:

ՆՄ - Ներսես Մոկացի, Բանաստեղծություններ, աշխատասիրությամբ Ա. Դոլուխանյանի, Երևան, 1975:

ՆՇ - Ներսես ԾնորՀալի, Տաղեր և դանձեր, աշխատասիրությամբ Արմինե Քյոչկերյանի, Երևան, 1987:

ՊԴ - Պաղտասար Դպիր, Տաղիկներ սիրոյ և կարօտանաց, Հրատարակության պատրաստեցին Երևանի Նաղարյան, Ասատուր Մնացականյան, Երևան, 1958:

ՊԴԲ - Պաղտասար Դպիր, Տաղեր, լիակատար ժողովածու, աշխատասիրությամբ Հենրիկ Բախչինյանի, Երևան, 2007:

ՊԽՀ - Պ. Մ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր(ԺԴ-ԺԷ դդ.), Երևան, 1969:

ՊՂ - Երևանի Նաղարյան, Պետրոս Ղափանցի, Երևան, 1969:

ՍՀԱ - «Ուշ միջնադարի Հայ բանաստեղծությունը (XVI-XVII դդ.)», երկու Հատորով, աշխատասիրությամբ Հասմիկ Սահակյանի, Հատ. առաջին, Երևան, 1986:

ՍՀԲ - «Ուշ միջնադարի Հայ բանաստեղծությունը (XVI-XVII դդ.)», երկու Հատորով, աշխատասիրությամբ Հասմիկ Սահակյանի, Հատ. երկրորդ, Երևան, 1987:

Ֆ - Ֆրիկ, Դիվան, ի լույս ընծայեց Տիրայր արքեպիսկոպոս, Նյու-Յորք, 1952:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան 3

Փլուկ Ա.
Տաղ Հասկացության արդի ըմբռնումն
ու Հնագույն գործածության քննությունը 7

Փլուկ Բ.
Ժանրի բացահայտման Հիմունքը, ժանրային Համակարգը 25

Փլուկ Գ.
Ժանրերը 35

Փլուկ Դ.
Տաղաչափական ըմբռնումները միջնադարյան Հայաստանում 101

Փլուկ Ե.
Ռիթմիկ բնույթն ու չափերը 122

Փլուկ Զ.
Հանգ և տուն 179

Ավարտ 197

Աղյուսակ Ա. 201

Աղյուսակ Բ. 202

Ծանոթագրություններ 203

Համառոտագրությունների ցանկ 220

Համակարգչային ձևավորումը Գևորգ Մադոյանի:
Տպագրվում է Արամ և Սենիկ Ներսիսյանների Հոգածությունը:



Ստորագրված է տպագրության 16.08.08թ.:
Տպագրության եղանակը՝ ռիզոգրաֆիա:
Ֆորմատ՝ 60x84 1/16, բուրձի օֆսեթ, N 1:
Ծավալ՝ 14 տպ. մամուլ:

Տպագրված է «ԼԻՄՈՒՇ» ՍՊԸ-ի տպարանում:
Զ. Երևան, Տերյան 72, հեռ. 58.22.99
E-mail: info@limush.am