

ԱՐԱԿԵԼՅԱՆ ԱՆԻ ԽՕՏՐՕՎՈՎՆԱ

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИИ ТОВМА АРЦРУНИ И
АНАНУНА**

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата
филологических наук по специальности 10.01.01 – «Армянская классическая
литература».**

**Защита состоится 17-го декабря 2014 года 14³⁰ на заседании действующего при ВАК в
ЕГУ специализированного совета 012.
Адрес: РА Ереван, улица Х. Абовяна, 52а, факультет армянской филологии,
аудитория 202.**

Р е з ю м е

Диссертационная работа посвящена исследованию художественных особенностей Истории Товма и Ананун. Эти произведения написаны и наделены не только общими для историографии художественно-литературными подходами, но и особенностями эпохи и индивидуальным художественным мышлением, открытие которых помогает понять процесс и последовательность внутрижанровых художественных изменений в средневековой историографии.

В «**Введении**» обосновываются выбор темы диссертации, научная новизна, актуальность, подчеркиваются цели и методы исследования.

В **первой главе** - «Обучение и полемика с предыдущими» - раскрываются теоретические вопросы и своеобразие их проявления в произведениях двух историографов, параллельно с Книгой Хоренаци расследуется вопрос взаимоотношений легенда – беседа – история, с помощью сравнений раскрываются сходства и различия теоретико-содержательных постановок вопросов. Также раскрываются вопросы стиля и литературного характера.

С помощью сравнительно-исторического и типологического методов в разделе «Исторические и теоретические наблюдения» представляются проблема выбора художественного жанра построения повествования, литературные принципы переработки и дополнения темы, структурные проблемы. Благодаря всему этому выяснилось, что в случае Товма мы имеем дело с эпическим принципом, а в случае Анануна – подчеркиванием авторского я.

Во втором разделе «Эстетика родовых легенд параллельно с историей Хоренаци» основной вывод заключается в том, что Товма не использовал ряд литературных и исторических позиций, как доселе было принято говорить.

С помощью ряда распространенных в Васпуракане бесед и легенд Товма смог по-другому оценить деятельность многих исторических образов, а потом еще и повысить эстетическую ценность бесед. С помощью данных сравнений можно прийти к выводу, что в деле пересказывания легенд и бесед Товма оставался верным исходным значениям. В третьем разделе «Вопросы творческого стиля и литературного характера» основной вывод в том, что Товма не копировал стиль Егише, некоторые формы он употреблял для противопоставления Егише, а его собственному стилю свойственны психологический, эпический принципы, а также принцип раскрытия противопоставлений с помощью описания. А Ананун придавал слову, образу эмоциональную насыщенность, во многих местах следовал формам стихотворного выражения.

Во **второй главе** - «Особенности художествования образа» - представлены как отдельные художественные идеи Товма и Анануна, так и художественное проявление спора Анануна против Товмы.

В разделе «Психологические наблюдения и мастерство изображения Товма Арцруни» представлены особенности изображения образов, имеющих психологическую

Ե Ր Ե Վ Ա Ն Ի Պ Ե Տ Ա Վ Ա Ն Հ Ա Մ Ա Լ Ս Ա Ր Ա Ն

Ա Ռ Ա Ք Ե Լ Հ Ա Ն Ա Ն Ի Խ Ո Ս Ր Ո Վ Ի

**ԹՈՎՄԱ ԱՐԾՐՈՒՆՈՒ ԵՎ ԱՆԱՆՈՒՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՏԱՎԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

**Ժ. 01. 01 - «Հայ դասական գրականություն» մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման
ատենախոսության**

Ս Ե Ղ Մ Ա Գ Ի Ր

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի պետական համալսարանում:

Գիտական ղեկավար՝ Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

ՍԱՖԱՐՅԱՆ ՎԱԶԳԵՆ ՀՄԱՅԱԿԻ

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ Բանասիրական գիտությունների դոկտոր

ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ ՍԱՐԳԻՍ ՄԽԻԹԱՐԻ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

ՆԱՎԱՍԱՐԴՅԱՆ ՎԱՀԱՆ ՍՈՒՐԵՆԻ

Առաջատար կազմակերպություն՝ ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2014թ. դեկտեմբերի 17-ին՝ ժամը 14³⁰-ին, ԵՊՀ-ում գործող՝ ԲՈՂ-ի գրականագիտության 012 մասնագիտական խորհրդի նիստում:
Հասցեն՝ ք. Երևան 25, Արվյան 52^ա, ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի մասնաշենք, թիվ 202 լսարան:

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ԵՊՀ-ի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2014թ. նոյեմբերի 14-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար՝ Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

Ա. Ա. ՄԱՎԱՐՅԱՆ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

1. **Թովմա Արծրունու Պատմության գեղարվեստաոճական յուրահատկությունները**, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 2013, թիվ 140.2, էջ 14-23:
2. **Գուրգեն Ապուլյելճի կերպարը Թովմա Արծրունու Պատմության մեջ**, «Համատեքստ», 2013, էջ 242-249:
3. **Սուրբգրային սիմվոլների գեղարվեստական մեկնությունները Թովմա Արծրունու և Անանուհի Պատմության մեջ**, «Գրականագիտական հանդես», 2013, թիվ 14, էջ 67-78:

սիմվոլիկան այս դեպքում ոչ թե տեսանելի ջրի, այլ եկող զորության, աստվածային շնորհի իմաստն ունի: Սուրբ ավագանը Աստծու հոգին է, իսկ Քրիստոսի արյունը՝ տառապանքի մաքրագործունը, լուսյի հայտնությունը հայրենի երկրի կերպարում:

Ե Զ Ր Ա Կ Ա Ց ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն Ն Ե Ր

1. 10-րդ դարասկզբի պատմագրության մեջ փոփոխությունն արտահայտվեց ներժան-րային համակարգում՝ պայմանավորված յուրաքանչյուր ստեղծագործողի գրական-գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպությամբ:

2. Թովման իր տեսական հայացքներում զարգացրեց «ամխարդախ և առողջ սնունդի»՝ խոսքի և հոգևոր արժեհամակարգի խորհուրդը, բարձրացրեց սեփական մտածողությամբ և «հոգեշառ» գործով առաջնորդվող մարդու խնդիրը, որը նորություն էր, բայց նորովի էր մեկնվում:

3. Ժանրային ընկալման առումով և՛ Թովման, և՛ Անանունը տարբերվում էին իրենց հայացքներով, ընդ որում՝ Անանունը սեփական ժանրային մտածողությունը հաստատում էր Թովմայի դեմ ներքին բանավեճի արդյունքում: Թովման առավել հակված էր ստեղծելու իրականության քաղաքական հանգամանքներով պայմանավորված անցումային փուլերի, տազնապալի օրերի, հայ քաղաքական կյանքի ճգնաժամային պահերի գեղարվեստական պատկերները, մինչդեռ Անանունի համար պատմագրությունը ժանրային իմաստով կրում է քաջության գործի պատմությունը:

4. Թովման, խորենացու Պատմության հանդեպ գրական մեծ վստահություն ունենալով հանդերձ, իր երկում, պայմանավորված տոհմական ավանդությամբ, հակադրվեց խորենացու մի շարք դիտարկումներին ու մշակումներին: Տոհմական ավանդության ներմուծումը Թովմային երկին տվեց առաջին հերթին գեղագիտական արժեք: Դա արտահայտվեց

ա. խորենացու մշակումների նորովի իմաստավորմամբ

բ. առասպելի գեղագիտական դերի բարձրացումով:

5. Թովման, հետևելով հայ դասական պատմագրության ոճական ավանդներին, միաժամանակ նաև դրսևորեց ուրույն որակ: Հատկապես ակնառու են եղիչեի գրքից ոճական փոխանցումները, որոնց նկատմամբ Թովման գրական դիրքորոշում ուներ: Թովմային ոճի կողմից հարազատ է էպիկական նկարագիրը: Իսկ Անանունը խորացրեց անհատական ընկալման առանձնահատկությունը՝ զգայական իմաստ տալով բառին, պատկերին, որը նրան մոտեցրեց 10-րդ դարավերջի գրական տեղաշարժերին և բանաստեղծական մտածողությանը:

6. Գեղարվեստական կերպավորման առումով Թովման խորացրեց հոգեբանական յուրահատկություններ ունեցող հերոսների նկարագիրը: Դրան նա առավել հակված էր ժողովրդական հերոսների՝ Ապուլպեյճի, Դերենիկի կերպավորման ժամանակ: Անանունը, չընդունելով հոգեբանական արտահայտման ձևը, ներկայացրեց դյուցազնական կերպարի:

7. Գագիկ Արծրունու կերպարի յուրահատկությունը Անանունի Պատմության մեջ կապված էր ոչ միայն քաղաքական զնահատությունների, այլև դարի գրական-գեղարվեստական նորովի պահանջների հետ: Անանունը գեղարվեստական տարբեր միջոցներով արտահայտեց արարող մարդու, առաջնորդի կերպարը:

8. Եվ Թովման, և՛ Անանունը, հետևելով պատմագրության դարավոր ավանդներին, Պատմության պոետիկական համակարգը հարստացրին սուրբգրային գեղարվեստական ընկալումներով, որը նաև համաշխարհային գրական փորձի յուրօրինակ խաչաձևում էր ազգային գրականության ավանդներին: Անանունը միաժամանակ ստեղծեց նաև գեղարվեստական յուրովի համակարգ, որ պայմանավորված էր յուրաքանչյուր միտք որոշակի գեղարվեստական ձևով ներկայացնելով: Դրանով Անանունը կարևորեց ժանրի գեղարվեստականացման խնդիրը պատկերավորման միջոցով:

ԱՆԽԱՏԱՆՔԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Առեմախոսությունը նվիրված է Թովման և Անանուն Արծրունիների Պատմության գեղարվեստական առանձնահատկությունների բացահայտմանը: Երկու պատմիչների գործերն էլ գեղարվեստական հատկանիշներով են գրված և այս առումով իրենց ուրույն տեղն ունեն հայ միջնադարյան պատմագրական գրականության մեջ:

Աշխատանքում քննության են առնվել Թովմայի և Անանունի երկերի գրական-տեսական չափանիշները, որոնցով ստեղծագործել են պատմիչները: Զուգահեռաբար համեմատություններ են անցկացվել ինչպես անտիկ մտածողների տեսությունների, այնպես էլ հայ պատմագիրների տեսական դրույթների հետ՝ առավել պարզորոշելով և ընդհանրությունները, և՛ տարբերությունները: Քննվել են ժանրերի նկատմամբ հեղինակային վերաբերմունքի խնդիրը, որի շնորհիվ պարզորոշվել է հեղինակային ես-ի դրսևորման ձևը երկու պատմիչների գործերում, առասպել-ավանդություն-պատմություն փոխհարաբերություններն ու հեղինակի գրական դիրքորոշումը, ինչպես նաև՝ ոճական յուրահատկությունները:

Աշխատանքում փորձ է արվել ներկայացնելու կերպարի գեղարվեստականացման հոգեբանական առանձնահատկությունները մարդու անհատականացման դրսևորման յուրահատկություններով Թովմայի Պատմության մեջ, քաղաքական, գրական, մշակութային հանգամանքներով պայմանավորված կերպավորման յուրահատկությունները՝ Անանունի գործում:

Ինչպես նաև կառուցվածքային քննության միջոցով փորձ է արվել ներկայացնելու սուրբգրային նշանների (որոնք տեքստում հանդես են գալիս իբրև միջբեր, սիմվոլներ, մետաֆորաներ) գեղարվեստական մեկնությունները: Նման մոտեցմամբ՝ սուրբգրային նշանները չեն ընկալվել միայն պատրաստի ձևեր, որոնք կիրառվել են միջնադարյան հեղինակների երկերում, այլ նաև նրանցում մատնանշվել են կրկնրես տեքստում իմաստային առավել մեծ ընդգրկումներն ու դրանց հարաբերությունը պատմիչի գաղափարական խնդիրներին:

ԹԵՄԱՅԻ ԱՐԴԻՎԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒ ԳՈՐԾՆԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Թեմայի արդիականությունն առաջին հերթին պայմանավորված է այս երկու հեղինակների երկերի գեղարվեստական ամբողջական հատկանիշների բացահայտմամբ, որը մեզ կօգնի ընկալել ոչ միայն առհասարակ հայ պատմագրության գեղարվեստական յուրահատկությունները, տարբեր ժամանակներում գրված երկերի այս ուղղությամբ ընդհանրություններն ու զարգացման միտումները, այլև ընկալելու նաև դարաշրջանի գեղարվեստական պահանջների արտացոլման առանձնահատկությունները այս երկերում: Թովմայի և Անանունի երկերի այս ուղղությամբ ուսումնասիրությունը մեծ չափով լույս է սփռում հայ իրականության մեջ Վերածննդի գրականության գոյությանը և հատկանիշների բացահայտմանը: Մասնավորապես Անանունի Պատմությունն ընդգրկում է մի քանի կարևոր գծեր՝ որոշ առումով դառնալով հայ վաղ Վերածննդի գրականության պահանջների, նախանարեկացիական շրջանի բանաստեղծական-անհատական մտածողության որոշ գծերի արտացոլող: Այս առումով Պատմության ուսումնասիրությունը մեծ նյութ կարող է տալ գրականության տեսությանը և պատմությանը, փիլիսոփայության պատմությանը, մշակութաբանությանը: Հայ ազգային անցյալի գրականությունը մեծ նյութ է տվել 19-րդ դարի հայ պատմափաստագրությանը: Մինչ այժմ դիտարկվել են միայն փաստական նյութի գեղարվեստականացման սկզբունքները (պատմություն-վեպ անցումների համատեքստում): Սակայն մանրագին քննության դեպքում կարող ենք նկատել նաև գեղարվեստական ընդհանրացումների կիրառումը վիպասանների կողմից, ինչպես դա եղել է և՛ Ծերենցի, և՛ Րաֆֆու պարագային: Համեմատությունը և տիպաբանական բացահայտումը կօգնեն ընկալել գրականության մեջ գեղարվեստական ձևերի փոխներթափանցման ընթացքը:

ՌԻՍԻՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԱՈՒՐԿԱՆ, ՆՊԱՏԱԿԸ ՈՒ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Սույն ուսումնասիրության բուն առարկան թուվմա և Անանուն Արծրունիների երկերի գեղարվեստական առանձնահատկությունների քննությունն է, հեղինակների գրական սկզբունքերով և գեղագիտական ըմբռնումներով պայմանավորված գեղարվեստական հատկանիշների և նրանց յուրահատկությունների բացահայտումը: Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ է գեղարվեստական հատկանիշների քննումը դիտարկվում իբրև համընդհանուր սկզբունք, որով կարելի է ուսումնասիրել այս երկերը: Առհասարակ ինչպես պատմագրության, այնպես էլ այս երկերի գեղարվեստական գծերի մասին գրվել է ի թիվս այլ՝ գրապատմական, աղբյուրագիտական-բանասիրական, տեքստաբանական, տեսական խնդիրների, միջնադարյան որևէ գրական սկզբունք հիմնավորելու համար մեջբերվող օրինակի ձևով, հաճախ նաև չի գրվել: Սակայն գեղարվեստականության առումով այս երկերը մեծ դեր ունեն ինչպես համընդհանուր չափանիշների, այնպես էլ անհատական գեղագիտական սկզբունքների համատեքստում: Եվ դրանք ուսումնասիրողին տալիս են մեծ հնարավորություն՝ հասկանալու միջնադարյան գրականության մեջ գեղարվեստական ձևերի զարգացման և նաև դրանց արդյունքում՝ ներժամրային փոփոխությունների հետևողականությունը:

Սույն ուսումնասիրության նպատակը թուվմա և Անանուն Արծրունիների երկերը որպես յուրատիպ և հաճախ հեղինակային անհատականություն կրող գեղարվեստական համակարգ ներկայացնելն ու դիտարկելն է:

Առաջադրված նպատակներն էլ թելադրել են ատենախոսության էջերում պարզաբանելու հետևյալ հիմնախնդիրները՝

- դիտարկել գրական մտածողության յուրահատկությունները երկու հեղինակների գործերում, ճշգրտել այն տեսական չափորոշիչները, որոնցով հնարավոր է մեկնաբանել երկու հեղինակների երկերի գեղարվեստական շարադրանքի յուրատիպությունը, նախորդ դարերի հեղինակների տեսական դրույթների հետ համեմատությամբ ցույց տալ ընդհանրություններն ու տարբերությունները:

- քննարկել կերպարների գեղարվեստականացման յուրահատկությունները թուվմայի և Անանունի պատմություններում, ընդգծել երկու պատմիչների գործերում պատմական նույն կերպարի գեղարվեստական նկարագրության տարբերությունները:

- քննարկել սուրբգրային նշանների կիրառման խնդիրը Պատմության մեջ, դրանց գեղարվեստական կիրառությունները և ընդհանրությունները տեքստի գաղափարական և հոգեբանական յուրահատկություններին:

ԹԵՄԱՅԻ ՄԵՆԿԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐՈՒՅԹԸ

Գիտական ուսումնասիրությունների առումով առհասարակ հայ հին և միջնադարյան գրականության նկատմամբ հետաքրքրությունը սկսվեց 19-րդ դարից: Նախ դա արտահայտվեց բնագրերի տպագրումով, ապա նաև ծանոթագրություններով և Գրքերի առաջաբաններում այս կամ այն կարգի գիտական ճշգրտումներով: Ուսումնասիրությունների հետևողական ընթացքին միացան ինչպես հայ, այնպես էլ արտասահմանյան հեղինակներ: Դրա արդյունքում թուվմայի Պատմության մասին առաջին գիտական հուշումը տվեց Մ. Բրոսսեն, որ թուվմայի՝ 1874թ. տպագրված Ս. Պետերբուրգի բնագրի Առաջաբանում նշեց, որ այս Պատմությունը գրված է երկու տարբեր պատմիչների կողմից¹, ինչը հետագայում բանասիրական քննությամբ՝ տեքստաբանական, լեզվաբանական տարբերությունների բացահայտմամբ հիմնավորեց Ն. Բյուզանդացին²: Բանասի-

յան մեջ զարգացրեց Անանունը: Հետևաբար տեղի էր ունենում ոչ թե մերժման տեսություն, այլ որակական անցում խոսքի մատուցման ներփակ ձևերի: Անանունը բեռնաթափեց գրական երկը մեկնողական ու պատմողական հատվածներից՝ սուրբգրային սիմվոլիկայի հանդեպ ցուցաբերելով զուտ գեղարվեստական մոտեցումներ: Անանունի տեքստում ավելի շատ է գործում աստվածաշնչյան ինտերտեքստը գեղարվեստականության տեսանկյունից, քան թուվմայի պատմության մեջ: Պարզապես Անանունը այն մղում է տեքստի փիլիսոփայական ու հոգեբանական ենթաշերտեր: «Անանունը գրեթե ամբողջովին գրում և մտածում է պատկերներով»³⁵: Անանունը իր պատմական ժամանակի մեջ հավերժական ժամանակը հայտնաբերեց, ինչը կապված էր կատարյալ երկրի խորհուրդի հետ: Բայց պատմիչը «բառացիորեն» չի խոսում այդ մասին: Բառընտրության, սուրբգրային ընկալման մեջ հեղինակը դնում է գաղափարի յուրատիպությունը: Երևույթի առարկայական նկարագրության միջոցով Անանունը թափանցում է մնայունության գաղափարի մեջ: Իսկ դա Անանունն արտահայտում է ջրի հավերժականության խորհուրդով. «Եւս եւ ծառատունկ բազում, զոր ոռոգեալ արբուցանեն ի բարեհամ եւ անսպառ աղբերէն, որ ակն արկելովն խնամողին Աստուծոյ կայ ի մէջ քաղաքին» (էջ 288): Աստվածաշնչյան տարբեր սիմվոլիկ նշանակությունների հետ մեկտեղ (Չեռքդ մեկնիր վերից ու փրկիր ինձ յորդացող ջրերից եւ օտարների որդիների ձեռքից Նայեցիր երկրին, ջրով յագեցրիր այն եւ բազմացրիր նրա հարստութիւնը: Աստծու գետը լցուեց ջրով³⁶), ջուրը կյանքի հավերժականության նշանն է, որը Աստծուց է շնորհվել: Անանունի ստեղծած պատկերը աստվածային հավերժական էության արտահայտությունն է ջրի՝ սիմվոլիկ պատկերի մեջ: Ծննդոց զբոսում ասվում է, որ դեռևս չկային դաշտային բույսեր ու անձրև, «բայց աղբիւր էր բխում երկրից և ոռոգում ողջ երկիրը»³⁷: Աղբյուրը կամ դրա փոխանորդ ջուրը խորհրդանշել է Աստծուց եկած կյանքի խորհուրդը, որը մինչև աշխարհի լինելը եղել է Աստծու մեջ: Ուշագրավ է, թե Անանունն ինչ բնութագիր է տալիս աղբյուր բառին. նա ընդգծում է ջրի անսպառ լինելը, «որ ակն արկելովն խնամողին Աստուծոյ կայ ի մէջ քաղաքին» (էջ 288): Մարդկային կյանքում անսպառելիության, հավերժության նշանը Աստծու խորհուրդն է: Անանունը պատկերի մեջ ջրի մշտակա սիմվոլով արտահայտել է աստվածային երկրի, իղեյն աշխարհի պատկերը: Ջուրը՝ իբրև սիմվոլիկ արտահայտություն, Անանունի գեղարվեստական մտածողության մեջ ուրույն խորհուրդ ունի: Ոչ մեկ անգամ՝ շարունակվող կյանքի խորհուրդը նա արտահայտում է ջրի սիմվոլով (հիշել ակնավճիտ աղբյուրի համեմատությունը Գագիկ թագավորի կերպարի հետ):

Անանունի պատկերային մտածողությունը հիմնվում էր ոչ թե կոնկրետ սիմվոլի, միֆի կամ մետաֆորի կիրառության, այլ հավերժական գաղափարի տարբեր սիմվոլիկ արտահայտությունների վրա: Խոսելով Աղթամարի եկեղեցու շինության մասին՝ գրում է. «Եցոյց մեզ երկրորդ Երուսաղէմ, միանգամայն եւ դուռն վերին Սիովնի: Աստանաւր կատարին մարգարութեանն նուազք, թէ «Ուրախ լեր, անսպառ ծարաւի», եւ դարձեալ՝ եթէ «Յնծասցէ երկիր, եւ ուրախ եղիցին կղզիք բազումք»: Արդարեւ սա էր երբեմն անսպառ ծարաւի, իսկ այժմ քաղաք մեծին Աստուծոյ գետահետեալ յերկուց մշտաբուղի աղբերաց, ի սրբոյ անագանէն եւ յանսպական արեկէ Որդւոյն Աստուծոյ՝ արբուցանէ զոգուլ ծարաւիս» (էջ 292): Ինչպես մեկնում է Հ. Ոսկեբերանը. «Ձի «Երուսաղէմ» անունն խաղաղութիւն թարգմանի, զի Երուսաղէմ եւ դրախտն եւ երկնից արքայութիւն զմի ունին նմանութիւն»³⁸: Անանունը հայրենի երկրի խորհուրդը բարձրացնում էր հոգեղեն ընկալումների տիրույթ: Հայրենի երկիրը կատարյալի ակունքն էր և կատարյալից եկողը, իսկ կատարյալ Աստված հոգեղեն է: Մշտաբուլս աղբյուրի

¹ Այս մասին տես **Թուվմա Արծրունի եւ Անանուն**, Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Երևան, «Մագաղաթ» հրատ., 2006, Առաջաբան, էջ VI-VII:

² **Բյուզանդացի Ն.**, Թուվմա Արծրունի եւ Անանուն Արծրունի երկու այլեայլ պատմագիրք եւ, Բազմավէպ, Վենետիկ, 1905, թիվ 5-10:

³⁵ **Նալբանդյան Վ., Ներսիսյան Վ., Բախչինյան Հ.**, Հայ միջնադարյան գրականություն, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, էջ 76:

³⁶ Աստուածաշունչ, Սաղմոս, ճես, 7, 49, 10:

³⁷ Աստուածաշունչ, Ծննդոց, Բ, 6:

³⁸ **Հովհան Ոսկեբերան**, ճառք, Ա, էջմիածին, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի տպ., 2008, էջ 315:

կանությունը. «Որ եւ զպաիրատ եւ զլի հնարիւք սատանայական իմաստից, չարահնար խորհրդոց բուռն հարեալ՝ մեծամեծս փքայր փռնքտալով, եւ **վիշապածայն որոտալով ահ արկանել** հեռաւորաց եւ մերձաւորաց» (էջ 156) (ընդգծումն իմն է-Ա.Ա.): Թովմային անհայտ մնացին արաբական արշավանքներից հետո սելջուկյան արշավանքները, բայց նա դեռևս շատ առաջ թուրք մարդու բնագրի մեջ հայտնաբերեց գենետիկ յուրահատկությունը՝ ավերումի ու արյունի բնագրը. «Նոյնժամայն ելեալ մեկնեցաւ յերեսաց արքայի այրն այն Բուղայ, յորում որջացեալ բունեալ էր սատանայ գաւրութեանք իւրով: Որոյ յաւժարութիւն կամաց ախորժակաց իւրոց էր մարմին եւ արիւն անմեղ մարդկան առ ի յագումն անհնարին գազանաբարոյ կատաղութեանն» (էջ 156): Թովման ծանոթ էր պատմական իրականությանը, բայց իրադրությունը գեղարվեստորեն արտահայտելու հակում ուներ: Պատահական չէ, որ միայն Բուղայի կերպարի մեջ էր թովման բացում բնագրային դրսևորումը: Սա նաև Յուսուփի կերպարից տարբերությունն էր: Իհարկե՝ թովման պատմականորեն չէր նայում դեպքերին, ոչ էլ կոնկրետ թուրքի տեսակի մեջ էր որոնում դա, սա մեկնաբանության սխալ ուղի կլիմի. Թովման արաբական զինվորի՝ իբրև համընդհանուր թշնամու մեջ առանձնացնում էր բնագրների խորհուրդը: Այսինքն, թուրքն՝ իբրև պատմական թշնամի, հայտնի չէր թովմային, բայց հայտնի էր նրա բնագրային, գենետիկ յուրահատկությունը: Թովման ստեղծել է ավերումի բնագրի՝ թուրքական յուրահատկությունը սուրբգրային ենթմաստով. «Ձի ահա ես գարթուցանեմ ի վերայ ձեր գազգ դառն եւ գերագ, որ **գնայ ընդ լայնութիւն երկրի՝ ժառանգել զխորանս, որ ոչ իւր են, ահեղ եւ երևելի** » (էջ 156) (ընդգծումն իմն է-Ա.Ա.):³³: Հատկաշնչական է, որ և՛ Աստվածաշնչյան թարգմանության, և՛ բնագրի թարգմանության մեջ «զխորանս» բառը թարգմանվել է բնականայր, բնակարան, մինչդեռ թովման հատկապես նկատի է ունեցել «սրբազան տուն» իմաստը: Նա թշնամու նվաճումի խորհուրդի մեջ հայտնաբերել է ուրիշի տան մեջ ինքնահաստատվելու չարության բնագրը: Թովման վայրենի մարդու խորհուրդի մեջ գտել է չարացման բնագրը: Նա ապրում էր ավերումի ու արյունի մերքին տառապանքը այս տեսակի մեջ: Չարի, սատանայի էության հայտնությունը Բուղայի կերպարի մեջ թովմայի համար ոչ թե փորձություն դրամա էր, այլ արդեն կործանումի ու ավերումի, մահվան միֆականություն:

«Անանուն. սուրբգրային պատկերային միջավայր և ներժանրային փոփոխության գեղարվեստականություն»-Մ. Սկրյանի կարծիքով՝ Անանունի մտածողության մեջ էլ, ինչպես դարաշրջանի արվեստի ճյուղերում, նկատվում էր կրոնական դոգմաների մերժում³⁴: Առավել հատկանշական են մտածողական շերտերի փոփոխություններն ու յուրահատկությունները, որոնց շնորհիվ էլ նոր հայացք էր նետվում կրոնական, սուրբգրային խորհուրդին: Մարդու ազատությունը, աշխարհը յուրահատուկ կերպով ընկալելու ներքին տեղաշարժերը նաև հնարավորություն էին՝ ազատորեն ընկալելու և արտահայտելու քրիստոնեական հասկացությունները: Անանունը քաղաքական կյանքի ու դեմքի նկարագրության մեջ չէր սահմանափակվում զուտ պատմական կերպարի գործի ընդհանրացմամբ: Նա գործի մեջ փնտրում էր հավերժական ուղին, որի շնորհիվ էլ յուրօրինակ իմաստ ու դրսևորում էր ձեռք բերում սիմվոլիկ համակարգը: Ի տարբերություն թովմա Արծրունու գեղարվեստական պատկերավոր մտածողության՝ Անանունը համեմատությունների, սիմվոլների մեջ հակված չէր միֆոլոգիական մտածողության:

Անանունի հաջորդ կարևոր փոփոխությունը պատկերավոր մտածողության մեջ կապված էր զուտ գեղարվեստական ձևերի ընդգրկումով: Սուրբգրային տեքստերի հանդեպ Անանունը ցուցաբերում էր զուտ գեղարվեստական մոտեցում: Պատմագրությունը այս իմաստով գնում էր ներժանրային փոփոխության: Սուրբգրային պատկերները Անանունի Պատմության մեջ միայն գեղարվեստական ձևով են արտահայտվում: Սա կապված էր համընդհանուր գեղարվեստական մտածողության հետ, որ իր պատմութ-

րական հետազոտությունների առումով Պատմության ուսումնասիրության մեջ մեծ ներդրում ունեցան նաև քննական բնագրի հեղինակ Մ. Մելիքյան-Դարբինյանը՝ հատկապես՝ աղբյուրագիտական և այլ հարցերի ճշգրտումով, առանձին դիտարկումներով և՛ Գ. Պատկանյանը, Գ. Տաշյանը³, ինչպես նաև՝ Վ. Վարդանյանը, Գ. Տեր-Վարդանյանը:

19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին, երբ առաջ էին մղվում գրականության համակարգման խնդիրները, կազմվեցին նաև գրականության պատմության հատորյակներ, որի ուղղորդողներից էին Վ. Փափագյանի, Ա. Ջամինյանի գրականության պատմության գրքերը: Նրանցից առաջ էին գրականության գրապատմական մեկնության փորձ արել էր նաև Գ. Ջարբհանայանը⁴: Սրանց շնորհիվ ընդհանրացվեցին հայ միջնադարյան գրականության փուլերն ու գրապատմական զարգացման հետևողականությունը, որի արդյունքում թովմայի և Անանունի երկերի նկատմամբ ցուցաբերվեց նոր մոտեցում:

Գրականության պատմության տեսանկյունից առավել արժեքավոր դարձավ Մ. Աբեղյանի ուսումնասիրությունը, որտեղ թեև շատ առումներով մերժվում էին թովմայի երկի ինքնատիպությունը, գեղարվեստական ու ոճական յուրահատկությունները, այնուհանդերձ առանձնանում էր նրանով, որ ուսումնասիրության չափանիշ ընդունվում էր նաև գեղարվեստական կողմի դիտարկումը: Հատկապես այս առումով նա բարձր է գնահատում Անանունին՝ նրան համարելով «իսկական գրող»⁵: Գեղարվեստական հատկանիշների մատուցումով առանձնացան նաև Վ. Ներսիսյանի դիտարկումները, որ տեղ են գտել «Հայ մշակույթի նշանավոր գործիչները. V-XVII դարեր» հատորում:

20-րդ դարավերջի հայ գրականագիտության մեջ, շնորհիվ Գ. Թամրազյանի, Ժ. Քալանթարյանի ուսումնասիրությունների, հիմնավորվեցին Պատմության մեջ դրսևորված տեսական-քննադատական հայացքները, որոնք լույս էին սփռում նաև գրական-գեղարվեստական մշակման յուրահատկություններին:

Չնայած դիտարկումների տարբեր կողմերին՝ թովմայի և Անանունի Պատմության նորվի ուսումնասիրությունները կապված էին Վերածննդի գրականության հետ առընչակցությունների ու միտումների բացահայտմանը: Քննությանը և ուսումնասիրության նոր կողմին լայն ճանապարհ բացեց Մ. Սկրյանի արժեքավոր ուսումնասիրությունը, ապա նաև՝ Վ. Չալոյանի «Հայկական Ռենեսանս» գիրքը: Եթե Վ. Չալոյանն առանձնացրել է միայն շինարարական պատկերների աշխարհիկ ըմբռումը, ապա Մ. Սկրյանն իր «Գրիգոր Նարեկացի» և «Հայ հին գրականության պատմություն» գրքերում հաստատեց Վերածննդի գրականության գոյության փաստը հայկական միջնադարում նաև շնորհիվ թովմայի և Անանունի Պատմության գրական ու գեղարվեստական մի շարք հատկանիշների⁶: Արդյունքում այս երկերը սկսեցին դիտարկվել ոչ միայն համընդհանուր պատմագրական գեղարվեստական չափանիշներով, այլև կոնկրետ դարաշրջանի գեղարվեստական-գեղագիտական պահանջումներով: Այս ուղղությամբ դիտարկումները հետագայում շարունակվեցին և խորացան Գ. Թամրազյանի «Հայ քննադատություն»

³³ Տե՛ս նաև՝ Աստուածաշունչ, Ամբակում, Ա, 5-11:

³⁴ Տե՛ս **Սկրյան Մ.**, Հայ հին գրականության պատմություն, Երևան, Եր. համալս. հրատ., 1976, էջ 446-448:

³ Տե՛ս **Թովմա Արծրունի եւ Անանուն**, Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Երևան, «Մազադաթ» հրատ., 2006, Առաջաբան, ինչպես նաև՝ **Տաշեան Յակովբոս**, Ուսումնասիրութիւնք Ստոյն-Կալիսթենեայ Վարուց Աղեքսանդրի, Վիեննա, Միխիթարեան տպ., 1892, էջ 32-42:

⁴ Տե՛ս **Ջարբհանայան Գ.**, Պատմութիւն հայերէն դպրութեանց, հ. Ա, Վենետիկ, Միխիթարեան տպ., 1865, էջ 411-427, **Փափագյան Վ.**, Պատմութիւն հայոց գրականութեան, մասն 1, Երևան, «Լոյս» հրատ., 1907, էջ 180-183, **Ջամինյան Ա.**, Հայ գրականության պատմություն, Նոր Նախիջևան, Ա. Յ. Աւագեան տպ. 1914, էջ 151-153:

⁵ **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, հ. Գ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 503:

⁶ Տե՛ս **Սկրյան Մ.**, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, Եր. համալս. հրատ., 1955, էջ 103-110, ինչպես նաև՝ Սկրյան Մ., Հայ հին գրականության պատմություն, Երևան, Եր. համալս. հրատ., 1976, էջ 424-451, ապա՝ **Չալոյան Վ.**, Հայկական Ռենեսանս, Երևան, ՀայՊետՀրատ., 1964, էջ 201:

գրքի «Գրականությունը և քննադատական-տեսական միտքը 10-րդ դարում» ենթաբաժնում, Վ. Սաֆարյանի «Չայ Միջնադարյան գրականության պարբերացման հիմունքները» գրքում⁷: Այս աշխատություններն առավել արժեքավոր դարձան այն իմաստով, որ նրանցում ընդունվում էին ոչ միայն հայ Վերածննդի գոյության՝ նախկինում եղած փաստարկումները, այլև առաջ քաշում էին գրականության մեր խնդրի դեպքում առավել մեծ կարևորություն ունեցող թուվմայի և Անանունի երկի գեղարվեստական չափանիշներով քննումը:

Նկատի առնելով Պատմության գեղարվեստական գծերի մասին նշված աշխատությունների առավելություններն ու կարևոր դիտարկումները՝ սույն աշխատանքում փորձ է արվել ոչ թե ներկայացնելու այս կամ այն ձևն ու միջոցը՝ իբրև առանձին իրողություններ, այլ բացահայտելու դրանց ներքին կապը ողջ տեքստին և պատմիչի՝ տարբեր էջերում ցրված տեսական դատողություններին, գեղարվեստականությունը ներկայացնելու իբրև պատմիչ, շարադրանքի անբաժան մաս, ինչպես նաև մեթոդապես այլ հասցե ցուցաբերելու կերպարակերտման յուրահատկություններին:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ՏԵՍԱԿԱՆ-ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԻՄՔԸ

Ատենախոսության մեթոդաբանության հիմքում ընկած են դասական գրականագիտության փորձը և արդի գիտության նվաճումները: Կիրառվել են պատմահամեմատական, տիպաբանական, հոգեբանական, կառուցվածքային մեթոդները, գրական երկերի վերլուծության համակարգային ու տեքստի փոխկապակցման սկզբունքները:

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՉԱՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ատենախոսության հիմնադրույթներն արտացոլված են ՀՀ գիտական հանդեսներում և ժողովածուներում զետեղված 3 հոդվածներում: Ուսումնասիրությունը քննարկվել է Երևանի պետական համալսարանի հայ գրականության ամբիոնում ու երաշխավորվել հրապարակային պաշտպանության:

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Ատենախոսությունը կազմված է ներածությունից, համապատասխան տրոհումներ ու վերնագրումներ պարունակող երեք գլուխներից և ենթագլուխներից, եզրակացություններից և գրականության ցանկից:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածության մեջ համառոտ ներկայացված են ձեռագիր-տպագիր անցումների խնդիրը, հարցի պատմությունը, ատենախոսության նպատակներն ու խնդիրները, աշխատանքի մեթոդաբանական հիմքը, հիմնավորված են թեմայի արդիականությունն ու գիտական նորույթը:

⁷ Տե՛ս **Թամրայան Հ.**, Երկեր, հտ. Ա, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2006, էջ 369-385, ինչպես նաև՝ **Սաֆարյան Վ.**, Միջնադարի հայ գրականության պարբերացման հիմունքները, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2012, էջ 119-129:

բանական եղանակները: Ըստ էության՝ ողջ հայրաբանական գրականությունը կազմված էր սուրբգրային տեքստերի այլաբանական մեկնություններից: Ինչպես գրում է Ս. Աբեղյանը, Ս. Գրքից «օգտվելու եղանակը այլաբանական բացատրությունը կամ մեկնաբանությունն էր»²⁹: Այլաբանական մեկնությունն էլ կազմում էր բառի, տեքստի սիմվոլիկ խորքն ու ընդգրկունությունը³⁰:

Թուվման ապրում էր ներքին տագնապների, հայրենական կյանքի ամենագնայա կործանման վախի ու կորստի զգացման մեջ: Այն էներգիան, որ ժամանակը բերում էր իր հետ, ուներ նաև վախճանի, մահվան տագնապի ծանր արտահայտությունը: Թուվմային հետաքրքրում էր ոչ թե մահվան ու կյանքի սահմանագծային, ժամանակային իրողությունը, այլ մահ բերող խորհուրդի հոգեբանական, զգացմունքային քննումը, ինչից էլ առաջանում էր գեղարվեստական պատկերի յուրօրինակությունը: Խոսելով Հովսեփի (Յուսուփի) մասին՝ նա վիպական պատումի մեջ է դնում կերպարի սիմվոլիկան. «Իբրև ծնեռն ընդմիջեցաւ եւ աւղն խստացեալ թանձրացաւ միգախառն մրկալից, եւ թանձրութիւն ձեանն հարթայատակ դիգաւ շուրջ զստորտով լէրինն յորում տեղուջ քաղաքն Տարունոյ շինեալ էր, ուր բնակեալ բայաբայր զաւրապարն տաճկաց, զաւրիասական արջոյն բերելով նմանութիւն, որ յաւուրս ծմերայնոյ արմատովք պարենաւորեալ՝ ի մէջ կենաց եւ մահու անցեալ որջանան ի բոյնս իւրեանց» (էջ 150): Մինչդեռ սա ընկալվել է բնության և մարդու մերձեցման դրսևորում, այն կյանքի ավարտի ու մահվան զգացման սիմվոլիկ արտահայտություն է: Այստեղ ուշագրավ է նաև առարկայական համեմատությունների ներքին բովանդակային կապը սուրբգրային ընկալումներին: Ինչպես թուվման է պատմում, արաբները երբեք ծնեռնը կռվի դուրս չէին գալիս: Հարավի շոգին սովոր զորքն ու զորապետերը ամբողջ ծնեռ սպասում էին և զարմանք դուրս գալիս՝ իրենց ծրագրերն իրականացնելու: Համեմատության մեջ ուշագրավ է նաև բնական պայմանների անհամատեղելիությունը: Հայերի և արաբների, իսկ խորհրդանշական իմաստով՝ բարու և չարի հակադրությունն ի վերուստ սահմանված իրողություն է: Ավարտի ու խաթարման տագնապի զգացողությունը թուվման արտահայտել է արջի հետ պատկերամիջային համեմատությամբ. «Աստվածաշնչյան ավանդության մեջ արջը առնչվում է պարսկական թագավորությանը, որ բերում է մահ և կործանում: Հին և Նոր Կտակարաններում ընդգծվում է արջի կերպարը՝ որպես ահազդեցիկ երևակայական և նույնիսկ վախճանաբանական կենդանու»³¹: Թուվմայի համար խաթարումը ծնվում է հայրենիքի փոփոխության մեջ, որովհետև չարը իր երկրից խլելու է իր հայրենի կարգի խորհուրդը: Թուվման Պատմության մեջ սուրբգրային գեղարվեստական պատկերների միջոցով բացահայտում է նաև խորհրդավոր աշխարհի, այսինքն՝ հավերժական պտույտի մեջ հայտնված երկրի գոյաբանական խորհուրդը. հայրենի երկիրն ամեն անգամ ավերման կամ կործանման վտանգի մեջ հայտնվում է չարին հանդիպումից:

Աստվածաշնչյան թերևս եզակի միջերից է վիշապը, երբեմն նաև օձին փոխարինողը, որ հոգևոր փոփոխության չի ենթարկվում: Վիշապը նախորդ աշխարհի խորհրդանշանն է, աստվածային այն ուժը, որ խորտակվող է, բայց նրան պաշտում են³²: Սակայն վիշապի գեղարվեստական ընդգրկումը պայմանավորված է միայն աստվածաշնչյան միջոցով: Իբրև չարի, այլ աշխարհի սիմվոլ՝ վիշապի միջը դեռևս հայտնի էր Խորենացուց. Վահագնի՝ վիշապաբաղ Աստծու կերպարը, Աժդահակի կնոջը՝ Անուշին՝ իբրև վիշապների մայր հիշելը: Միջակայքի ժամանակի տեսակի մեջ թուվման դնում էր ոչ թե աստվածության, պաշտամունքի խորհրդանիշը, այլ չարության ուժի, ավերումի տիեզերական միջոց: Նա Բուդային զրեթե միշտ ասոցացնում է վիշապի էությանը: Եթե Աստվածաշնչյան, հեթանոսական պատումներում վիշապը դրսևորվում է իր դեմքով, այստեղ թուվման Բուդայի կերպավորման միջոցով բացում է էության մեջ նստած միջա-

²⁹ **Աբեղյան Ս.**, նշվ. աշխ., էջ 111:

³⁰ Սուրբգրային տեքստի սիմվոլիկ բնույթի մասին ուշագրավ մեկնաբանություններ տե՛ս **Уваров А.**, Христианская символика, ч. I, Москва, изд. Т. Г. Лисснера и Д. Собко, 1908, с. 92-95.

³¹ **Мифы народов мира 2-ух т., т. II.** Москва, изд. «Советская энциклопедия», 1987, с. 130.

³² Աստվածաշունչ, Դանիել, ԺԱ, 22:

«**Հավաքական դիմապատկերի էպիկական մոտիվը՝ ըստ Թովմա Արծրունու**»-Քաղաքական ժամանակն ու դեմքը միակն են, բացառիկը: Եվ այս դեպքում կարևորվում է գործի մնայունության գաղափարը: Սակայն սասունցիների դիմապատկերը այն կարևոր հատվածներից է, որ ամբողջացնում է ժամանակների մեջ չփոփոխված, ընդհանրացված հոգեկերտվածքային գիծը, ինչը Թովմայի Պատմությանը բերեց յուրահատուկ վիպական մոտիվ: Էպիկական ժամանակը պատմագրության մեջ սերտորեն առնչվում է անցյալի դեպքերին՝ իբրև փակ ու ավարտված ժամանակ ու տարածություն: Եվ, ըստ Մ. Բախտինի, «բացարձակ ավարտվածությունը և պարփակվածությունը էպիկական անցյալի արժեքա-ժամանակային հրաշալի առանձնահատկությունն են»²⁶: Այստեղ ուշագրավը էպիկական պատմի տրոհումն է, որն արտահայտվում է ներկա ժամանակով և ընդգծում գոյության մշտականությունը: Ծերենցը իր «Երկունք Թ դարու» վեպի Առաջաբանում սասունցիներին ներկայացրել է այնպես, ինչպես Թովման պատմում է նրանց մասին²⁷: Խոսքը իհարկե փաստերի մասին չէ, այլ հոգեկերտվածքային նկարագրի: Պատմությունից վեպ անցման մեջ ժամանակային տրոհվածություն չի եղել, ինչը շատ կարևոր պոետիկական միավոր է՝ հասկանալու, որ Թովմայի Պատմության այս դրվագը ինչ-որ առումով մերժ է եղել վիպական մտածողությանը: Գեղարվեստական մտքի տեղաշարժերի, յուրահատկությունների տեսանկյունից Թովման առաջիններից էր, որ զգում էր, որ պատմության շարադրանքի մեջ չպետք է բավարարվել զուտ կատարված դեպքերի արձանագրումով: Խուբեցիների միջավայրի նկարագրությունն արդեն նրա համար հոգեկերտվածքի, մտածողության արտահայտություն էր: Հայ պատմագրությունն արդեն մերժեցնում էր մնայուն յուրահատկությունների քննությանը, չփոփոխվող, սեփական ելքային պայմանավորված հատկանիշների բացահայտմանը, որում Թովմայի Պատմության մեջ առանձնակի էր ազգային մտածողության խնդիրը, որն արտահայտվեց սասունցիների դիմապատկերում: Հիշենք Րաֆֆու «Սամվել» վեպի «Փակագծի մեջ» գլխի «Բնություն, նախարարություն և թագավոր» բաժինը: Բառացի համեմատություններ չանելով՝ նշենք, որ այս հատվածի շատ հատկանիշներ պատմավիպասան ընդհանրացրել է ողջ հայկական իրականությունը ներկայացնելու համար: «Այդ անտառներին մերձենալիս մարդիկ այնքան չէին վախենում գազաններից, որքան նրա մեջ որջացած բնակիչներից»²⁸: Վիպասանի՝ մարդկանց տված բնորոշումը հասկանալու համար հիշենք նաև Թովմայի բնորոշումը՝ «Եւ են գազանաբարոյք, արինարբուք, առ ոչինչ համարելով զսպանումն եղբարցն հարազատաց, նա եւ գանձանց եւս» (էջ 152):

Գ Լ ՈՒ Խ Ե Ր Ր ՈՐ Գ

ՍՈՒՐԲՈՐԱՅԻՆ ՀԱՍՆԱԿՐԳ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊՍԿԵՐ

Աշխատանքի երրորդ գլուխը, որ կազմված է երկու ենթագլուխներից, նվիրված է սուրբգրային նշանների գեղարվեստական մեկնությունների դիտարկմանը երկու պատմիչների երկերում:

«**Չարի միջը՝ իբրև հայկականության կորստի արտահայտություն**»-Աստվածաշնչյան պատկեր-միջավայրը, բառը, խորհուրդը, իբրև ապրված աշխարհի խորհրդանշան, միշտ էլ եղել է պատմագրական այս կամ այն երկի հիմքում: Սակայն պակաս կարևոր չէ նաև համաշխարհային գրական փորձի կիրառումը հայ պատմագրության մեջ: Սուրբ Գիրքը մշտապես եղել է հոգևոր նախասկզբի իմաստի կրողը: Սա եկել է դեռևս ամենավաղ ժամանակների մեկնողական գրականությունից: Թե՛ Թովմային, թե՛ Անանունին, թե՛ առհասարակ հայ իրականությանը հայտնի էին աստվածաշնչյան ընթերցումների այլա-

²⁶ Бахтин М., Вопросы литературы и эстетики, Москва, изд. «Художественная литература», 1975, с. 459.

²⁷ Տե՛ս Ծերենց, նշվ. աշխ., էջ 195-199:

²⁸ Րաֆֆի, Երկեր 12 հտ., հտ. 8, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1986, էջ 150:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՈՒՄՈՒՄՆԱՌՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԲԱՆԱՎԵՆ ՆԱԽՈՐԴՆԵՐԻ ՀԵՏ

Առաջին գլխում, որը կազմված է երեք ենթագլուխներից, քննվում են պատմագրության գեղարվեստական դրսևորման ժանրային յուրահատկությունները, ավանդություն-պատմություն գրական փոխհարաբերությունների հարցը, գեղարվեստական ոճի խնդիրը:

10-րդ դարասկզբի հայ գրականությունը ժանրային մեծ փոփոխությունների չենթարկվեց: Ցանկացած պատմագրական երկ թե՛ 5-րդ, թե՛ 10-րդ դարում բերում է զարգացման ու իրականության յուրացման իր մեթոդը: Ըստ այդմ էլ տեղի է ունենում ներժանրային փոփոխություն: Գեղարվեստականության ընկալման առումով կարևոր են պատմիչների տեսական ընդհանրացումները, որոնք սփռված են լինում պատմության շարադրանքում: Թովման իր տեսական հայացքներում մեծ տեղ է տալիս հոգեչափ խոսքով, «բանով» առաջնորդվելու գրական պահանջին, ազգային գաղափարների առումով ընդգծում հոգևոր-բանական օժտվածություն ունեցող մարդու դերը, բանավեճով հաստատում իր տեսությունը, ժանրի յուրահատկությունը:

Թովմայի համար ժանրը պատմական իրականության շարադրանք է ոճական ուրույն տեսակով: Պատմիչները, ուսումնասեր մարդիկ սովոր էին ներբողի, ողբի: Սրանք զգայական առումով բացում էին պատմական դեպքի շիկացած կողմը՝ կամ հերոսական կամ ողբերգական: Ըստ էության ոչ այնքան պատմական փաստն էր ազդում, որքան դրա ներկայացման զգայական միջավայրը: Խոսելով Ապուլեյի մասին՝ Թովման գրում է. «Յաճախագոյնս վասն Գուրգինայ վայել է գղրուատեսացն, կարելոր է բազմաձեռն աճմամբ գղրուատեսացն յերկարագոյնս հատուցանել զճարտասանութիւնս: Բայց բանգի պատմագրութեան է ժամն եւ ոչ զովասանակութեան, արտաքոյ եղեց յովովից կամ մասանաց...» (էջ 209): Թե՛ ինչ արտաքին պարտադրանքի մասին է խոսում հեղինակը, կարելի է միայն կռահել. ժամանակի տեսական միտքը՝ արտահայտված մտավոր խավի կողմից, որին ծանոթ էր Արծրունին: Բայց պատմության նմանատիպ շարադրանքը Արծրունու համար առաջին հերթին գրական հավատանք էր, մանավանդ որ հաջորդ մասում Արծրունին շարունակում է. «Բայց ինձ ոչ դանդաղելի է կամ պատկառելի կամ մեղանչելի է զուզակչիւն նահատակելոցն նահատակակից վարկանել զսա եւ մարտիրոսականաւն զսորայս դրուատել ճգնողական մրցմունս. ընդդէմ արաբացի ասպատակողացն. յարիւն եւ յապաժոյժ ի վերայ հայրենի աշխարհի մարտուցեալ... Եւ այս բաւականացի տրամամիտ մտառուացն, եւ մեք զպատմողականին համառուտաբար յառաջ վարեսցուք հարկաւորութիւն» (էջ 209): Թովման պատմության ճանաչման հիմքում դնում էր դեպքի և հոգեբանության, դեպքի ու գաղափարի խնդիրը: Եվ պատմել այդ մասին, նշանակում է պատմել նաև զգայական կողմի ամբողջության մասին, չճնշել պատմության ըմբռնումը սեփական ես-ի «դեգերումներով»:

Սինչդեռ Անանունն հակադրվում է Թովմային այն հարցերում, որոնք վերաբերում են քաղաքական իրականության գրական արտացոլման սկզբունքին: Հակադրման առաջին սկզբունքն հենց ժանրային տեղաբաշխման չափանիշն էր, որ չէր ընդունում Անանունը: Նրա Պատմության ամբողջ իրականությունը հիմնված է կերպարների, մինչդեռ Թովմայինը՝ դեպքերի ու իրադարձությունների վրա: Անանունի գրքի բուռն ոճից կարելի է եզրակացնել, որ նրան ակնհայտորեն չի բավարարել Թովմայի ժանրային «սահմանափակության» փաստը: Բայց հատկանշական է, որ պատմիչը ուշադրությունը բեռնում է միայն անհատական՝ ողբի, ներբողի գեղարվեստական ժանրերի վրա: Այս առումով Անանունը փոքր պատմիչ մեջ տվեց պատմագրական երկի կուռ գեղարվեստական ամբողջության ձևը ժանրային միասնականության մեջ: Դերենիկի մահվան շարադրանքում Անանունը ստեղծում է քաղաքական դրամատիկ իրադրությունների բուն կիզակետում հայտնված մարդու կամ իր՝ հեղինակի ներաշխարհի պատմությունը: Անանունը ազատորեն պատմագրության ժանր է մտցնում ողբի ժանրը. «Եւ արդ, ոչ ներէ մեզ բանս առանց մեծի եւ արժանաւորապէս ողբոց թողուլ զյիշատակ կորստեան

ամենարհմեալ հզարի... Վասն որոյ զմարգարէին զոչեն զերեմիայի ժիր մատռուակին... Ո՛չ դանդաղիմ **կոչել երգակից ողորմելի ողբոց** զմեծ մարգարեն՝ զգարմանալին Ձաքարիս...» (էջ 267) (ընդգծումներն իմն են-Ա.Ա.):

Վեճի ձևաբովանդակային հարցադրումները գալիս են դեռևս հին ժամանակներից՝ որպես պատումի արվեստի սահմանումներ: Պատումը՝ որպես դեպքերի շարադրման հստակ կարգ ու արվեստ, պատմության գեղարվեստականության աստիճան, ընդգրկում է ձևաբովանդակային տարբեր հարցադրումներ. «Լուկիանոսը ընդհանրապես պատմության ամբողջ հիմնական մասը դիտարկում էր որպես լայնատարած narratio» (повествование-պատում-Ա.Ա.)⁸: Եվ այս դեպքում անտիկ մտածողների համար կարևոր էր նաև պատմությունից և դեպքերից հեղինակային ես-ի հեռավորությունը, որում կարելի էր նշանակություն ունի ժամրային տեղաբաշխումը: Եթե թուվման չէր կիրառում բանաստեղծական-անհատական ժանրեր, դրանով չէր սահմանափակում պատմագրության ժանրի գեղարվեստականությունը: Վերջինս ընդգծվում է, ինչպես հնում է ասվել, narratio՝ պատմողականություն ունեցող ժանրերով, որոնք կրել են էպիկական բնույթ:

«**Տոհմական ավանդության գեղագիտությունը** **հորենացու Պատմության հետ զուգահեռներում**»-Թովմա Արծրունու՝ հորենացու զրքից օգտվելու մասին խոսել են շատ ուսումնասիրողներ⁹: Արծրունու՝ պատմությանն ունեցած հայացքը դրսևորվում է ոչ միայն պատմական դեպքերի՝ իր կարծիքով ճշգրիտ վերականգնումով, այլև գրական երևույթով: Իսկ վերջինս նախ ընդգծվում է պատումի էպիկական հոսքի, տարողունակության գաղափարով: Սա պայմանավորված էր նյութն առավել հոգեբանորեն և գրականորեն իմաստավորելու, պատմելու արվեստի արծրունիական սկզբունքով:

Հայկի և Բելի մասին գրելիս Թովման չի վերցնում հյորենացու Գորի դրվագը: Պատմիչին լավ հայտնի էին Հայկի մասին առասպելները¹⁰, հորենացու դրույթները, մինչդեռ ինքը դա շրջանցում էր: Իր ընտրած սկզբունքի առումով իրեն ավելի մոտ էր Սեբեոսի պատմության մի փոքր դրվագը¹¹: Նրան առավել գրավել է Բելի պաշտամունքային, աստվածային կերպարի կայացումը, որ ավելի լավ արտացոլված էր ժողովրդական չիղկված նյութի մեջ: Պարզապես պատմիչը նյութի այլընտրանքային հնարավորություն դեպքում միշտ վերցրել է առասպելական պատումները:

Կերպարների նորոպի ընկալման առումով աչքի են ընկնում այն պատումները, որոնք կապված են վասպուրականյան ավանդությունների հետ: Այս առումով Արտաշես Բ-ի կերպարը ստանում է ինքնուրույն ճանաչողական կողմ: Խնդիրը միայն այն փաստական տվյալների ներմուծումը չէ, որ կատարում է թովման: Մեծ հաշվով պատմիչը հորենացու որոշ քաղաքական գաղափարների կամ գնահատությունների այնքան էլ համաձայն չէր: Արծրունին ամենայն մանրամասնությամբ գիտեր Արտաշեսի պատմությունը ոչ միայն հորենացուց, այլև զրույցներից, որոնք կարող էին առաջանալ տոհմական ավանդության մեջ: Արտաշեսը եղել է Ատրպատականում, ապա անցել Վարազ Լեռան բարձր մասերը, իջել Վան: Այսինքն՝ երկար ժամանակ ապրել է Վասպուրական շախարհում՝ թովմա Արծրունու պատմական հայրենիքում: Արծրունին ավելի մոտ էր Արտաշեսի պատմությանը, նա ավելի լավ գիտեր հայրենագրված հերոսի անցած ուղու մասին: Մինչ հորենացու կարծիքով՝ Արտաշեսին հայոց թագը շնորհվում է պարսից արքայից՝ Սմբատի քաջագործությունների համար, թովման բացահայտում է բոլորովին այլ հատկանիշ. արքունքի հասած Արտաշեսն ինքն է նվաճում թագավոր դառնալու իր բնիկ իրավունքը. «Եւ յարբունս յասելոյ Արտաշէսի՝ երթայ գնայ առ Արտաշէս Պարսից արքայ, եւ անդ բազում իրս քաջութեան ցուցեալ յախոյանայարծակ պատերազ

ու պատմականության, պատմողականության գիծը: Նա ակնհայտորեն փոխեց պատմական կերպարի գործի ընկալման գեղարվեստական կողմնորոշիչը: Եթե թովմայի Պատմության մեջ նորությունն արտահայտվեց հոգեբանական կերպարներով, ապա Անանունի գործում զուտ գեղարվեստական միջավայրի (նկարագրական արվեստ, ներբող) ստեղծմամբ՝ նեղացնելով պատմողական սյուժեի ընդգրկումը պատմա-քաղաքական կերպարի նկարագրման ուղղությամբ: Իհարկե, չի նշանակում, թե նկարագրական արվեստը, ներբողը նոր իրողություններ էին Անանունի Պատմության մեջ: Խնդիրն այս դեպքում դեպի գեղարվեստական համակարգը ունեցած գրական դիրքորոշումն ու դրանում տեղի ունեցած որոշակի փոփոխություններն էին: Գագիկ Արծրունու կերպարի գեղարվեստականությունն ի հայտ է գալիս ամենուր տարբեր միջոցների ու ձևերի շնորհիվ: Անանունի գեղարվեստական համակարգը դրսևորվում է ինքնատիպ մետաֆորային սկզբունքի մեջ՝ միշտ անկրկնելի խորհուրդ բերելով Գագիկ Արծրունու՝ նոր ժամանակների մարդու և թագավորի կերպարին: Բացի կերպավորումից՝ պատմիչը ստեղծել է մարդու ինքնադրսևորման պատկերը, որը դրված է կյանքի, կենցաղի ու բնական շարժման մեջ. «Յայնժամ եւ իւր իսկ արքայի ամենիմաստ հասողութեամբն հանդերձ բազում արուեստարարաւք զլար ճարտարութեան ի ձեռն առեալ գծել, միանգամայն եւ գծագրել նշանակել առ ստորուստ լերինն» (էջ 288):

Գագիկ Արծրունու կերպարը, Անանունի նկարագրությունները, բազում իրողություններ դարձել են Վերածննդի գրականության գեղարվեստական չափանիշների քննարկման հիմքերից և ապացույցներից: Պատմական կերպարի գեղարվեստական մտղուցումը կապված էր դարի նորագույն փոփոխությունների հետ, որոնք պայմանավորված էին վերածննդի կյանքի և գրական պահանջումների խորհուրդով: Ա. Սկրյանն իր ուսումնասիրության մեջ բերել է գրեթե բոլոր այն փաստերը, որոնք Անանունի Պատմության մեջ կապված էին Վերածննդի գեղարվեստական չափանիշներին: Սակայն Անանունը դա արտահայտում էր ոչ միայն նոր ձևերի և հնարավորությունների հայտնությանը, այլ նաև հին գրական ձևերի նորոպի մատուցմամբ: Անանունը իր Պատմությունն ավարտում է Գագիկին ուղղված ներբողով: Պատմիչը տեղ էր բացում հին ժանրերի նորոպի մատուցման համար: Հայ պատմագրության մեջ ամենախալտնի ներբողներից մեկը, որ ունի քաղաքական կյանքի գծագրման արժեք, հորենացու՝ Տիգրան Երվանդյանին արված ներբողն էր: Բայց այս ժանրը շատ տարածված էր, այն հին գրականության բնորոշ ժանրերից էր: Ինչպես գրում է Մ. Սկրյանը. «Հայտնի է, որ մեծ հորենացին ևս առիթ բաց չի թողնում նշելու իր սիրելի հերոսների ֆիզիկական բարձր հատկանիշները («խայտակն», «առոգաբարձն» և այլն), բայց այդ նպատակով հորենացու օգտագործած մակդիրները (էպիտետները) բավական ընդհանրական են և չունեն կենցաղային կոնկրետություն: Մինչդեռ Անանունի (ինչպես և հետագայում Նարեկացու «Տաղերում» կանացի գեղեցկության) պատկերները լիովին օժտված են տեղական առանձնակի երանգներով»²⁵: Եվ այս հիմքով իրավացի էր Մ. Սկրյանը՝ Անանունին համեմատելով ավելի ուշ ժամանակների՝ Նարեկացու գրական ավանդների հետ, քան նրան հետ տանելով և կապելով խորենացիական ավանդների հետ. «Ունեց երկայնագույնք եւ վայերչաւորք, լսելիք դիւրալուրք եւ դիւրահաւանք ի բարիս եւ պայծառք լուսաւորաշ նմանեալ գունով: Շրթունք նորա իբրեւ զլար կարմիր, ատամունք նորա հուպ առ միմեանս, զտեալք յաղտոյ: Տեգք մորուաց նորա զաւրէն մանուշակի ծաղկեալք ի վերայ գունագեղ այտից, ի կերպս զուարթնոց տեսողացն գնա ցուցանէր» (էջ 295): Արտաքինի նկարագրության մեջ Անանունը շոշափում էր գեղեցկության և հոգևոր կողմի մնայունության խորհուրդը համեմատության եզրերի միջոցով: Կարմիր լարի, ծաղկած մանուշակի սիմվոլիկան գեղեցկության և հարատևության խորհրդի նոր ժամանակների արտահայտիչն էր: Գեղարվեստական մտքի ազատության շնորհիվ նա տեսավ ու պատկերեց պատմական կերպարի ներքին գեղեցկությունը՝ գործերն ու արարքները անսովոր համեմատությունների մեջ:

⁸ **Аверинцев С.**, Поэтика древнеримской литературы, Москва, изд. «Наука», 1989, с. 224.

⁹ Այս մասին տես՝ **Ավետիսյան Զ.**, հորենացին մշակույթի գիտակցության մեջ, Երևան, «Արեգ» հրատ., 2001, էջ 8-9, ինչպես նաև՝ **Անանյան Գ.**, Մովսես Խորենացու ավանդներով, Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2009, թիվ 2, էջ 113-117:

¹⁰ Տես **Ալիշան Ղ.**, Հայաստանում, հտ. Ա, Վենետիկ, «Սուրբ Ղազար» տպ., 1901, էջ 8-17:

¹¹ Տես **Սեբեոս**, Պատմութիւն Սեբեոսի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, էջ 49-50:

²⁵ **Սկրյան Մ.**, Հայ հին գրականության պատմություն, Երևան, Եր. համալս. հրատ., 1971, էջ 448:

իդեալով տարբերվում էր թուրքացիները: Եթե Դերենիկը քաջ էր, առաջին հերթին դա պիտի արտահայտվեր ինքնափրկման ու ինքնահաստատման պայքարի մեջ: Այդ էր պատճառը, որ Անանունը պարզապես մի տողով հուշում է, թե Դերենիկը չի իմացել դավադրության մասին, այլապես իմաստուն քաջը չէր գնա մահվանն ընդառաջ: Դերենիկը ոչինչ չգիտեր կատարվելիք անցքերի մասին, և փաստը Անանունն օգտագործում է ներքին վստահություն, անհոգություն և ամենակարևորը, վեհություն արտահայտելու համար: Իշխանի համար ամենանգամայն հրավերները սովորական էին, և նա խնդիր չուներ կասկածելու: Իշխանը խորաթափանց մարդ էր, սակայն դեպքն ինքը սովորական էր, ինչին իշխանը կասկածել չէր կարող: Բնական միջավայրը հաղթահարելու պատկերը Դերենիկի սպանության մասին պատմող երեք տարբերակներում էլ կա: Բայց դարձյալ ընդգծենք, որ պատկերի մեջ թուրքացուն է վիճակին հանձնված մարդու փորձությունը: «Եւ Դերանիկն ճենս առեալ սիգաքայլ երիվարան, եհաս հանդէպ ճակատու գնդին վառեալ, միայն եւ առանձինն ի յառուանէջ տեղուոջ» (էջ 236), իսկ Անանունն ընդգծում է հոգեբանորեն պատասխանատվություն և ներքին վստահություն ունեցող մարդուն: Դերենիկը թույլ չի տվել իր զորականներին և հյուրընկալողին հաղթահարել դժվարությունը: «Եւ վասն զի առուանէջ այգեստանցայն էին տեղիք դժուարինք, անջրպետեաց ի մէջ նոցա առու մի սահանակարկաց, յորդահոս եւ յոյժ խորագոյն, ընդ որ ո՛չ այլազգին այն եւ ո՛չ ի մերոցն ոք դիմագրաւեաց անցանել զաւրացն, խոստովանեալ զվիատութիւն սրտից եւ զպաշարունն երիվարացն. մանաւանդ թէ եւ ո՛չ իշխանն իսկ ո՛չ թողացուցանէ ունեք զկնի իւր անցանել: Անդ քաջին եւ հզաւր իշխանին մտրակ ի կուշտ արարեալ երիվարին, արագ ընդ դժուարինն ամրոյ անցան յորձան» (էջ 266): Անանունը տիրապետում էր գրական ձևերի. բայց այս դեպքում կարևորը քաջության գործի՝ գեղարվեստորեն ճիշտ մատուցումն էր: Անանունին չէր բավարարում թուրքացի նրբությունը²⁴: Ըստ Անանունի՝ դավը՝ որպէս ներքին խորհուրդ, չէր կարող սպանել իշխանին: Նրա մեջ առաջին հերթին պիտի քաջությունը սպանեին: Թուրքացի, ավարտելով կերպարի հոգեբանական-գեղարվեստական մատուցման ընթացքը, վերջում միայն ավելացնում է. «Եւ նոյնժամայն սուսերամերկք խուռն նիզակաւքն ի վերայ յարձակեալ իբրեւ զգալեան արիւնարբուն մարդախանձս, սրախողխող արարեալ սպանին գնա» (էջ 236): Թուրքացի համար այս պատկերը այլևս գեղարվեստական իմաստ չուներ, որովհետև ի վերջո մահը մահ է, ինչ հանգամանքում էլ լինի: Բայց Անանունը թուրքացի դրվագը արտահայտել է գեղարվեստորեն: **Դերենիկը մահացել է, երբ դավի տիրություն գողացվել է քաջության իմաստը և կերպը.** «Եւ զաւրացն մերձ կացեալ զբռանք ածին զերասանակս, եւ զձեռս միանգամայն եւ զքաջահատ սուսերն պողովատիկ, զի մի՛ կարասցէ քաջն աճապարել ինչ ուրեք. եւ հարեալ գեղարդեամբն, զրաւ կենաց քաջին առնէին» (էջ 266): Դրվագի նման մշակումը հիշեցնում է Բուզանդի գրքից Մուշեղ Մամիկոնյանի սպանության տեսարանը:

«Պատմական հերոսի գեղարվեստական նկարագիրը ըստ Անանունի»-Յայ պատմագրության ամենաբազմաշերտ կերպարներից ու դեմքերից է Գագիկ Արծրունի թագավորի կերպարը՝ իր ժամանակի իմաստուն ու խոհեմ, միաժամանակ հակասական գնահատանքի արժանացած գործիչը: Երեք պատմիչների՝ Դրասխանակերտցու, Թուրքացի, Անանունի պատմություններում այս իշխանի, ապա նաև՝ թագավորի կերպարը մանրամասնորեն դիտարկվում է, դեռ ավելին՝ գեղարվեստական մատուցման ուրույն ճանապարհի անցում: Գագիկ Արծրունու կերպարը դրսևորվում է ներքողի ժանրում: Սակայն Անանունը ժանրի խորքում հարստացրեց և առաջ մղեց գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպ շերտ, որը կապված էր ուրույն նկարագրական արվեստի հետ: Անանունին Գագիկի կերպարակերտման մեջ չի բավարարել պատմական փաստի

մուսն, եւ մեծարի յԱրտաշէս Դարսից արքայէ, մինչ ձեռնտու լինի նմա զաւրու աւզնականութեամբ, եւ թագաւորեցուցանէ զնա ի վերայ Յայոց փոխանակ հաւր իւրոյ Ասատուրոյ, ի տեղի թագաւորութեան քաջացն Արշակունեաց» (էջ 95): Հատկանշական է այն, որ Արծրունին հարեմացու «մանուկ Արտաշէս» եզրը փոխարինում է արբունքի հասած երիտասարդի կերպարով, որի մեջ թուրքացի հերթին դնում է զորության, ուժի և անկասելիության՝ երիտասարդությանը բնորոշ բնավորությունը: Արտաշէսն իր այդ զորության շնորհիվ է նվաճել թագավորությունը, հակառակ հարեմացու այն պատումի, թե «յանձն առեալ արքայից արքային՝ տայ ի ձեռս Սմբատայ մասն ինչ ի զօրացն Ասորեստանի և զգօրս Ատրպատականի, զի տարեալ զԱրտաշէս հաստատեացն ի գահն հայրենի»¹²: Թուրքացի ընդգծում է հատկապես «աշխարհաշէն հոգաբարձութեամբ» օժտված թագավորի կերպարը: Նա Արտաշէսի մեջ առաջին հերթին տեսնում էր ներքին օժտվածությամբ մարդուն, առաջնորդին, ում մեջ նստած էր անցյալի ուղու հոգեբանական ազդեցությունը: Արտաշէսը թագավորությունը կարգավորելուց հետո «յիշէ զնժողեհանալն իւր ի վիճամէջսն» (էջ 95): Արտաշէսը վերադարձել է այնտեղ, որտեղից մի օր սկսել է. այս թագավորը փառքի ուղին ներքին հաղթահարումներով ու դժվարություններով է անցել, և իր թագավորության գագաթնակետին չի կորցրել ուժի զորությունը. «զի ի գնալն Արտաշէսի յայսմ տեղուոջ՝ ոչ եւս յաւել ձեռն Երուանդայ տագնապել զնա, բայց ի գնալն աստի ի Մարս եւ ի Պարսս, դարձեալ դառնայ ուժով մեծաւ եւ թագաւորական ճիւղութեամբ, տիրէ Յայոց մեծաց...» (էջ 96):

Եթե հարեմացու համար առասպելը, զորույցը այլաբանական ճշմարտություն ունի, որը ինքը պիտի փնտրի ու գտնի, թուրքացի նման նման խնդիր չի դնում: Իհարկէ, սա գրական փորձի պակասի արտահայտություն է: Բայց ինչպէս ցույց է տալիս մշակման սկզբունքը, թուրքացի ընդգծել է նախկինում բերանացի փոխանցվածի իմաստային հարաբերությունը, դրա առասպելական ընդգրկունությունը, ինչպէս նաև՝ մատուցման գրական ճաշակը: Խորեմացին առասպելների մեջ մերժում է անճաշակը, վատը, սուտ ու փծուն իրողությունները, բայց մյուս կողմից էլ փորձում է հավաստին ու ճաշակավորը «պատմականացնել»: Արա Գեղեցիկի առասպելույթը Խորեմացին պատմության մեկնմանակա-գրություն է մտցնում՝ հավատալով դրա պատմաքաղաքական նշանակությանը: Թուրքացի պատմության մեջ Շամիրամի պատմականացված առասպելույթը դարձյալ վերամշակվում է գրույցի սկզբունքով: Պատմելով Աշոտի՝ Ութմանիկների դեմ կռվի մասին՝ թուրքացի գրում է ժողովրդի մեջ նստած գրույցի մասին. «Եւ դաշիկ արարեալ յայնկոյս քան զվանտոսայ, ի տեղուոջ արձանաշար քարակարկառ գոգաձեւ միջոցի երկուց բլրակաց, որ հայի յերվարաց արկման դաշտն, ի վերայ Լեզուտ գետոջն, ուր զԱրայն գեղեցիկ առասպելաբանն սպիանած վերայն սպանելոցն ի մանկանցն Շամիրամայ» (էջ 266): Թուրքացի համար այս հատվածը զուտ պատմական նշանակությունից վերածվել է ժողովրդական գրույցի: Թուրքացի ընդգծում է ժողովրդական մշակման առասպելական կողմը: Եվ պատահական չէ, որ, պահելով Շամիրամի կերպարի պատմականությունը, նա չի կրկնել Արայի կերպարի խորեմացիական մեկնմանությունը. «Եւ ինքն (Շամիրամ՝ Ա.Ա.) գնացեալ յԱսորեստանէ յերկիր Յայոց, ի տրփանս համբաւու ուրումն Յայկազնոյ» (էջ 70): Արան թուրքացի պատմության մեջ հստակ կերպավորում չի ստացել, ոչ էլ հայոց խնամակալ թագավոր է դարձել: Հատկանշական է մի բան, որ հետագա գործերի մասին չգրելով՝ նա հղում չի արել Խորեմացուն, այլ գրել է. «...մահն Շամիրամայ եւ բան յուրթիցն որ զնմանէ՝ այս ամենայն գտանի *յայոց ասացեալ*» (էջ 70): Թուրքացի մի դեպքում պատմական իրականության մասին է պատմում, մյուս դեպքում՝ ժողովրդական հիշողության, ընդ որում՝ առաջինի դեպքում չպահպանելով Արայի անունը: Թուրքացի այն չի որոշակիացրել՝ զրկելով Արայի կերպարը Խորեմացու մշակած պատմաքաղաքական նշանակությունից, բայց պահելով նրա մեջ հայկական

²⁴ Ն. Բյուզանդացին, խոսելով Դերենիկի սպանության դրվագի տեսքատային տարբերությունների մասին, դրանցում չի ընդգրկում նկարագրական-գեղարվեստական արտահայտչաձևերի տարբերությունը, մինչդեռ դրանք իր խնդրին առավել իմաստավորված լուծում կտային (տես **Բյուզանդացի Ն.**, նշվ. աշխ., («Ապանունն Դերանիկ» բաժինը), էջ 268):

¹² **Սովսես Խորեմացի.** նշվ. աշխ., էջ 168:

արյան գիծը՝ Հայկազն: Հավանական է, որ Թովման ծանոթ եղած լինի Պլատոնի գրի առած տարբերակին Հայկազն էրի մասին¹³:

Տոհմական պատմությունների, զրույցների կիրառման յուրահատկությունն այն էր, որ Վասպուրական աշխարհը ողողված էր ժողովրդական պատմություններով, որոնք Թովմայի համար ունեցել են զեղազիտական արժեք: Դրա առավելությունը և միաժամանակ նաև նորությունը պայմանավորված էին առասպելի, ժողովրդական զրույցների զեղազիտական դերի վերականգնումով:

«Ստեղծագործական ոճի և գրական խառնվածքի հարցեր»-Թովմա Արծրունու ոճը շատ հաճախ կապվել է հայ պատմագրության և մասնավորապես Եղիշեի ոճական ավանդներին: Մ. Աբեղյանը ոճի տեսանկյունից մերժում է Թովմայի ինքնատիպությունը. «Ոճի կողմից՝ բառացի նմանողությամբ ենթարկվում է ավելի Եղիշեին, մնալով սակայն, անճաշակ ճոռճմաբան»¹⁴: Մինչդեռ Թովման Եղիշեի որոշ ոճական կառույցներ օգտագործում էր նորոքյա գաղափարներ արտահայտելու համար: Պատմիչն անցյալի կյանքին նայում էր ոչ միայն պատմական, այլև գրական-զեղարվեստական պահանջով: Արծրունին, որ լավ ծանոթ էր Եղիշեի գործին, վերցնում է ոճական նրբերանգներ քաղաքական կյանքի անցումների նրբությունն ու խորությունը մարմնավորելու համար:

Եղիշեի և Թովմայի ոճական ընդհանրությանը անդրադարձ է կատարվել ոչ միայն հայ քննադատության մեջ: Լուվեն Ժ. Մյուլդերմանսը արժեքավոր մի հոդվածում, որտեղ ցույց է տրված Եղիշեից վերցված բառացի պատկերը Թովմայի գրքում: Հոդվածագիրն ընդգծել է հին գրականության մեջ տիպականը, համընդհանուրը: Թովման, սկսելով 9-րդ դ.: իրեն առավել հուզող ժամանակաշրջանի պատումը, պատկերը ներկայացնում է Եղիշեի՝ շատ հայտնի Հազկերտ II-ի դիմապատկերի ոճով: Մյուլդերմանսը նմանության հիմքը կապել է կրոնականի հետ՝ գրելով. «Սա (նմանակումը՝ Ա.Ա.) բավականին սովորական միջոց է միջնադարյան վարքագիծների մոտ ներկայացնելու այն հավանականությունը, որոնց ենթարկվել են քրիստոնյաները՝ շատ մռայլ գույներով»¹⁵: Մինչդեռ Թովման ոչ նահատակության մասին է գրում, ոչ էլ նրա պատումի հիմքում ընկած էր կրոնական թեման: Պատմիչին Եղիշեի ոճական հնարանքն անհրաժեշտ է եղել հայրենական ցավի, պայքարի արտահայտման համար: Ընդ որում, օգտվելով Եղիշեից՝ Թովման հակադրվում էր նրան: Եղիշեն պատմության հիմքում դնում էր հոգևորը (կրոնականը՝ իբրև հոգևորի արտահայտում): Եվ այս տեսանկյունից նրան հուզում էին փորձության առջև հայտնված մարդկանց հոգեբանությունը, վարքը, կյանքը: Նա գրում էր կրոնա-քաղաքական պայքարի մասին, այդ պատճառով էլ Հազկերտի մեջ տեսնում էր համընդհանուր չարի խորհուրդը: Բոլորովին այլ էր Թովմայի խնդիրը: Նրան տազնապալի էր թվում անցման շրջանի քաղաքական երկվությունը, ցավը: Արաբական շրջանի տառապանքը սկսվում էր Ջափրի իշխանությունից, մինչդեռ այն պարսկական քաղաքականության նոր ու ավելի դաժան կրկնությունն էր: Պատմականորեն ժամանակային անցումների, ցավի ու տազնապանքի կրկնության ճանապարհին Թովման ստեղծում է իր ժամանակի քաղաքական կյանքի դրաման: Հազկերտ II-ի դիմապատկերի մեջ, որ Եղիշեն տալիս է առաջին գլխում, Թովման տեսնում է բոլոր ժամանակների չարի խորհուրդը: Եղիշեն տալիս է կերպարի զեղարվեստական-դիմապատկերային նկարագիր. «Քանզի յոյժ սիրելի էր նմա խռովութիւն և արինհեղութիւն, վասն այճորիկ յամծն իւր տարաբերէր, եթէ յո՞ թափեցից զդառնութիւն թիւնաւոր, կամ ու՞ր բացատրեցից զբազմութիւն նետիցն: Եւ առ յոյժ յիմարութեան իբրև զգազան կատաղի յարծակեցաւ ի վերայ աշխարհին Յունաց»¹⁶: Թովման ստեղծում է անցման յուրօրինակ պատկեր. «Եւ հանապազ յամծն իւր տարականամալք տարուբերէր, թէ յո՞ վա՞ն և կամ յո՞յր կողմանս

Դերենիկի մեջ տեսնում էր ոչ թե կամակոր ու չենթարկվող մարդու, այլ հոգեպես վեր կանգնած ու փորձարկվող տեսակի: Իշխանն իմացել է Աշոտի սարքած դավադրության մասին: Ինչպես Թովման է վկայում, Աշոտը շրջաբերականներով դարան է պատրաստել նրա դեմ (էջ 236), և այդ մասին հայտնել են Դերենիկին. «Ասեն. «Թող տեսցուք գելս այսր համբաւուց» (էջ 236): Կյանքում, իր իշխանական գործունեության մեջ առաջին անգամ Դերենիկը վրեժի և խարդավանքի չէր գնում: Եվ Թովման օգտագործել է փաստը՝ Դերենիկի մեջ մարդուն ճանաչեցնելու ուղղությամբ: Դերենիկը պատրաստ է եղել հայտնվելու բուն խարդավանքի կենտրոնում. «Իսկ նա առ չանսաւորութիւն անխոնարհելի մնացեալ, եւ անցեալ աւթագայեցեալ ի գեաւղն Փեռոտակ, յանդիման քաղաքին» (էջ 236): Արդո՞ք հավատացել, թե չի հավատացել Դերենիկը դավադրության հնարավորությանը, պարզ չէ: Թովման մի քանի անգամ ընդգծում է, որ ազատագործից նրան խնդրել են չզնայ, բայց նա իրեն մատնում է փորձությանը: Դերենիկի տեսակը կյանքի և մահվան սահմանագծում հայտնված հերոսի տեսակն է: Դերենիկը ժամանակի քաջ հերոսն է եղել և իր մահվան փորձության մեջ հաստատել է իր էությունը՝ քաջությունը, ինչը միայն իրեն էր հասու. «Եւ Դերանիկն ճենս առեալ սիզաքայլ երկվարաւն, եհաս հանդէպ ճակատու գնդին վառեալ, միայն եւ առանձինն ի յառուամէջ տեղւոջ» (էջ 236):

Ըստ զրույցագրի՝ ազատագործը պարզապես չի հետևել Դերենիկին՝ չգնալով վերջինիս խենթ արարքին զուգահեռ²³: Մինչդեռ Թովման ընդգծում է միջավայրից վեր բարձրացող, միայնակության ձգտող հերոսին: Դերենիկը չունի միջավայրի կամ գործի կարիքը՝ հերոսանալու համար, նա հոգու և էության հերոսն էր: Ուշագրավ է, թե Թովման ինչպես է ներկայացնում մարդասպանի քաջությունը. «Եւ զի հուպ առ հուպ են, խառն աշխարհք երկոցունց, եւ քաղաքն ի հովտածէ դաշտին, **Մպաստաւորեալ խոշոջ վիրագին քաջարտագոյնս լինէալ**» (էջ 236) (ընդգծումն իմն է-Ա.Ա.): Մահվան գնացող և մարդասպանի հոգեբանական հակադրություն է ստեղծել Արծրունին: Մարդասպանի մեջ քաջությունը էություն չէ, այլ արտաքին ուժ: Թովմայի փոքր ու նրբին գյուտերի մեջ, ահա, ընդգծվում է մարդու և իր աշխարհագրական տարածքի ներքին կապը: Մարդասպանին իր ուժը դրսից է տրվել: Մինչդեռ Դերենիկ Արծրունին քաջությունն իր մեջ պարուն է իբրև իրական հերոս: Թովման չի դիմում ոչ մի արտաքին պատկերի Արծրունու մահվան տեսարանում. «Եւ նոյնժամայն շուրջ փակեալ բազմութեան, արգելին գնա իբրեւ յամուրս անձաւաց, զվարմ նահաբեր շուրջ ձգեալ ի կործանունն քաջ նահատակին» (էջ 236): Թվում է՝ Թովման այդպես էլ չի պատմում Դերենիկի քաջության մասին, մինչդեռ պատկերի նրբությունն ու խորությունը թաքցված է կերպարի զեղարվեստական մատուցման հոգեվիճակային ընթացքի մեջ: «Քաջ նահատակ» անվանումը կերպարի ողջ էության խորհուրդն է. Դերենիկը քաջությամբ, անվախությամբ ընթացել է մահվան ճանապարհով:

Դասական պատմագրության մեջ Թովման նոր ընթացք է տալիս ժողովրդական նյութի մշակման զեղարվեստական ճանապարհին: Զրույց-պատմություն փոխանցումների գեղարվեստական ճանապարհը նա զարգացրեց նոր հոգեբանական ուղղությամբ:

Թովման տեսնում էր Դերենիկի մեջ անվախության, անպարտելիության խորհուրդը, բայց Անանունին ներքին հոգեբանական պահանջումները չէր բավարարում: Անանունը իր ներկայացրած կերպարի մեջ բարձրացրեց օտարին անհասանելի մարդու և հերոսի գաղափարը: Ըստ էության՝ Անանունը չէր կասկածում Դերենիկի պայքարի գաղափարին, և այս տեսանկյունից նրան խորթ է թվացել իշխանի պահվածքը: Անանունն հատկապես հակադրվում է Թովմային այն կետերում, որոնք Դերենիկի մեջ մատնանշում էին օտարացվող մարդու խորհուրդը: Ի հակադրություն Թովմայի՝ Անանունն ընդգծում է նախ սեփական պայքարի համար մեռնող մարդուն, ապա նաև՝ քաջության և հերոսականության իդեալին: Ասել, թե Թովման չէր կարող ըմբռնել կերպարի գաղափարական այս հակասությունը, ճիշտ չէ: Սակայն Անանունը իր գեղագիտական ու քաղաքական

¹³ Համեմատության համար զրույցի մասին տես **Պալասանյան Ստ.**, Պատմութիւն հայոց գրականութեան, հտ. 1-ին, Թիֆլիս, Գ. Էնֆիանեանց եւ ընկերութեան տպ., 1865, էջ 186-189:

¹⁴ **Աբեղյան Մ.**, Գլխ. աշխ., էջ 496:

¹⁵ **Մյուլդերմանս Լյուվեն Ժ.**, Հանդէս անսօրեայ, Վենետիկ, «Սուրբ Ռազար» տպ., 1926, թիւ 1-2, էջ 24:

¹⁶ **Եղիշէ**, Վասն Վարդանայ եւ հայոց պատերազմին, Երևան, ԵՊՀ իրատ., 1989, էջ 14:

²³ Տես **Շապուհ Բագրատունի**, Գլխ. աշխ., էջ 70:

ողբերգությունն է ընկած եղել նաև մեծ Աշոտի և Գուրգենի հակասությունների մեջ: Քաղաքական ու տնտեսական հաշիվների մեջ ժամանակի մարդը կորցնում էր իր տեղն ունենալու հնարավորությունը: Եվ հենց դա էլ հիշեցնում է Ապուլպեյժը Աշոտին: Աշոտը դարձյալ ցանկացել է խլել Գուրգենից այն, ինչը ժամանակին խլել են իր հորից՝ հողը, տունը, որ, ի վերջո, ունի ժառանգականության, սերնդի պահպանման իմաստը. «Եւ Գուրգէն հեզաբար արտաքոյ ամբարտաւանութեան առնէ նմա պատասխանիս, ասէ. «Ի հայրենեացն արտաքս հանեալ էք ի ժառանգութենէ եւ մերժեալ ի բաժնէ երբայրական հասէ. գա՛յս եւս բռնագբաւսել ջանայք, գոր Աստուած ժառանգեցոյց ինձ: Մի՞թէ դու միայն բնակելոց ես յերկրի: Տեսցէ Տէր եւ դատ արասցէ եւ հանցէ իրաւունս ինձ, որպէս սովոր է արդար դատաւորն» (էջ 225): Ինչպէս թովման է բնութագրում, Գուրգենը պատասխան է տվել հեզաբար, առանց ամբարտավանության: Զերոսը խոսել է իր ցավից, այդ պատճառով էլ չի հիփոտացել:

10-րդ դ. գրական, մասնավորապես պատմագրական կյանքի զարգացումը ենթադրում էր որոշակի ներքին բարդություններ, ստեղծագործական նոր ձևերի ու մշտնջողների որոնման արտահայտություններ, որոնք պայմանավորված էին փոփոխվող կյանքի ռիթմերով ու նորի գնահատության ու ինքնուրույն արտահայտման նորոքյա մեթոդով: Դերենիկին կերպավորելու խնդրում, այնուհանդերձ, որոշակի դժվարություններ կային: Խնդիրը միայն վերաբերմունքի կամ պատմական դերի գնահատության մեջ չէ, այլև այն հանգամանքի, որ մինչ պատմագրությունը իշխանի կերպարը դարձել էր ժողովրդական գրույցի նյութ ուրույն իմաստավորումներով: Ժողովրդական մշակույթը առավել նրբագգայն էր հերոսականության, մարդկային բնավորության, ինքնադրսևորման նոր հայտնությունների հանդեպ:

Վստահորեն կարելի է պնդել, որ և՛ թովման, և՛ Անանունը գրույցների բովանդակությանը, Դերենիկի կյանքի պատմություններին ծանոթ են եղել, եթե ոչ ինչ-որ մեկի կողմից գրի առնված տեսքով, ապա բանավոր պատումների, գրույցների միջոցով, որովհետև մահվան, սպանության, դավադրության պատմությունը երկու հեղինակների մշակումներում հիմնվում է նոտիվացիոն նույն սկզբունքի, սակայն տարբեր գաղափարների վրա: Դերենիկի մասին գրույցների հիմնական բովանդակությունը Մ. Աբեղյանը կապում է աշխարհիկ տրամադրությունների հավաքական արտացոլման յուրահատկության հետ: Բայց այդ ամենի մեջ առավել նրբին բովանդակությամբ ու խորությամբ բարձրացել է ժամանակի մարդու, քաջ այրի հոգու պատմությունը: Մ. Աբեղյանը, որ առանձնացրել է Գրիգոր-Դերենիկի մասին պատմվող երեք գրույցները, հիմնականում խոսում է ժամանակի տրամադրությունների մասին՝ եզրակացնելով. «Վերածֆության շունչ է զգացվում այս գրույցի մեջ այն ժամանակ հենց, երբ Հայաստանում զարգանում էր վանականության ու ճգնավորության ոգին, բայց և մյուս կողմից լինում էր կյանքի և աշխարհայեցության փոփոխություն»²²: Նոր մտածողության շնորհիվ Դերենիկի մեջ ընդգծվում էր ժամանակից վեր կանգնած, բարձրացող ու ներքին ինքնուրույնություն ունեցող մարդու տեսակը: **Թեև Արծրունին ծանոթ էր իրողություններին, պատմություններին (մահվան տեսարանի իր մեկնությունը), բայց Դերենիկի կերպարի մշակման մեջ նա հակված էր առավել ինտելեկտուալ և զեղազիտական միասնություն ունեցող նյութի մատուցման, ինչի ակունքները հիմնվում էին ժողովրդական նյութի հոգեբանական կողմի վրա:** Պատմիչին Դերենիկի կերպարի գրական մատուցման մեջ անհրաժեշտ էր ստեղծել քաղաքական գործչի բնավորության և հոգեբանության պատկերը:

Ինչպես գրույցում է ներկայացվում, Դերենիկն իմացել է, որ իր դեմ դավ է նյութվում Ապուլմարի և նրա որդիների կողմից Սմբատի դրդումով, բայց նա չհավատալով գնացել է անհոգ դեպի վտանգը: Ուշագրավ է, որ նրան հուշում է այդ մասին Ապուլմարը, ում ինքը բանտարկել էր, սակայն Դերենիկն, ըստ պատմողի, այդպես էլ չի հավատում: Թովմայի մշակման նրբությունը ոչ միայն դավադրության քաղաքական կողմի ցուցադրումն էր, այլև գաղափարական ու հոգեբանական նրբերանգի տարբերությունը: Նա

թափիցէ զդառնութիւն մահաբեր թունից իւրոց, եւ կամ ու՞ր վատնիցէ, ցանիցէ, թափիցէ զբազմութիւն նետից ի կապարձից խորհրդանոցին չարին հնարիմացութեան... սկսաւ յարձակել ի վերայ աշխարհիս Հայոց...» (էջ 141): Ոճականորեն քիչ փոփոխություն է կատարել Արծրունին: Բայց ստեղծել է նաև գաղափարի հակադրություն: Հայ քաղաքական կյանքի դժվարին ճանապարհը ցույց տալու համար թովման Եղիշեի «Յունաց կողմը» «Հայոց վերայ» կապակցությամբ է փոխել: Եղիշեն տեսնում էր համընդհանուրը հայերի, հույների, մյուս ազգերի մեջ, թովման ընդգծում է հայկականը՝ հայ քաղաքական կյանքի առավել մեծ ողբերգությունը:

Բայց փոխլրացումը, հակադրությունը թովմայի համար սրանով չէր ավարտվում: Թովման Աշոտի կերպարի մեջ դնում է ինչ-որ եղիշեական մի բան հակառակ տեսանկյունից: **Գրական ոճավորման մեջ թովման Եղիշեից վերցնում էր հարաբերություններն արտահայտող դրամատիկ պահերը:** Եղիշեի երկում պարսից արքունիքում հավաքվածների հոգեբանության մեջ նստած էր «մեղք բարդելու» յուրահատկությունը: Նրանք՝ և՛ հայկական, և՛ պարսկական կողմը, Վասակի մեջ էին որոնում պարսիկների պարտության ողջ մեղքը, մինչդեռ, ըստ նրանց՝ Վասակը դավաճան էր: Հատկապես ընդգծելի է հայկական կողմի վերաբերմունքը Վասակի նկատմամբ, որովհետև Հովսեփն ու Ղևոնդը իրենց բազմաթիվ ընկերներով «բողոք ի դուռն կարդային, և **զայննայն ամբաստանութիւն արկանէին զանօրէն զՎասակաւ**» (ընգծումն իմն է՝ Ա.Ա.)¹⁷: Թովման շատ լավ ծանոթ էր իրողություններին, բայց Վասակի՝ հոգեբանական մերժվածությունը Աշոտի մեջ տեսնելը ամենևին պայմանավորված չէր Վասակի կերպարի նկատմամբ նրան վերաբերմունքով: Նա նույնիսկ Վասակի մասին չի էլ պատմում, միայն մեկ անգամ, այն էլ՝ դավաճան բնորոշումով: Թովման, շատ նրբորեն օգտագործելով «մեղք բարդելու» հոգեբանական ոճավորումը, Վասակյան կերպարի ողջ մերժվածությունը, դրամատիզմը դնում է հայրենական հերոսի, պայքարի առաջնորդի՝ Աշոտի կերպարի մեջ: Աշոտին մեղադրում էին բոլորը՝ և՛ դավաճան նախարարները, և՛ արաբ ժողովուրդը, որ ապրում էին Հայաստանում:

Թովման Եղիշեից վերցնում է ոճական կառույցներ գիտակցորեն և շատ դեպքերում հակադրվում կամ լրացնում դրանք սեփական մտածողությամբ: Թովման հաճախ է ստեղծում պատկերներ համեմատությունների, նկարագրությունների միջոցով: Եվ դա պարզապես նախընտրելի ոճ է: Ցանկության դեպքում էլ Թովման չէր կարող կյանքի մեծ դեպքերը, դրանց շուրջ գրույցները ամբողջությամբ պատմել Եղիշեի ոճով: Որովհետև այլ էր պատմությունը, այլ ստեղծագործական ուղղությունը: Թովման գրական ձևերի որոնման ճանապարհին ուշադրություն էր դարձնում գեղարվեստական արտահայտման կողմին: Պատահական չէ, որ հորենացու պատմության մեջ թովման առաջին հերթին մեծ գնահատանքի, ուշադրության էր արժանացնում «քերդողական» կողմը:

Անանունի պատմելու ոճին, ստեղծագործական խառնվածքին մեծ լիցք էր տալիս կյանքի ու ժամանակի փոփոխությունը: Եվ Գագիկի, և՛ Դերենիկի, ապա նաև՝ շինարարական կյանքի մասին ոգևորությամբ պատմելը, կյանքը քաղաքական մեծ ռիթմերի արանքում ներկայացնելը նոր լիցք է բերում ժանրի և ոճի ընկալմանը:

Անանունը գրական հայացքն ու պատմելու արվեստը ուղղորդում է հայրենական հերոսների և նրանց գործերի նկարագրությանը: Ինչպես ինքն է գրում, «ոչ իբրու յայլոց համբաւուց տեղեկացեալ ընծայեալ արձանացուցանեմ քեզ ստայաւդ բանից պաճուճեալ առասպելս, այլ ականատես եւ ականջալուր, եւ ինով իսկ ձեռաւք շաւշափեալ՝ պատմեմ քեզ հաւաստապէս զեղելոցն զարմանս» (էջ 285): Անանունը բացում է ստեղծագործական ազդակի բուն հմայքը՝ զարմանքը, հիացումը: Անանունի ոճի մեջ պատահական չէ այն, որ կյանքը մեկնում էր զարմանքի ու հիացմունքի, անհասանելիության զգայնականությամբ. «Եւ շինուած տաճարին ի հիմանց անտի մինչեւ ցզուխ նորին ի թռիչս կազմեալ՝ առանց սեանց ունի զհաստատութիւն. եւ է որ արդարեւ արժանի զարմանալոյ ի վեր քան զմիտս» (էջ 289): Անանունը գրական երկ է բերում

²² Աբեղյան Մ., նշվ. աշխ., էջ 524:

¹⁷ Եղիշէ, նշվ. աշխ., էջ 248:

անմիջական զգացումով ու ներաշխարհով պայմանավորված նյութը, խոսքը: Հայ պատմագրությունը, նույնիսկ թուվմայի դեպքում, չունեի այն հզոր թռիչքը, որ բերում է Անանունը: Ժամանակի հոգսի ու օտարվածության մեջ ետ քաշված մարդուն ամենից առաջ պակասում էր գեղեցկության ընկալման զգայնականությունը: Այս առումով Անանունն ամենից մոտն է դարի գրական-գեղարվեստական փոփոխություններին: Խոսքը իհարկե Վերածննդի գրականության նոր արժեհամակարգի մասին է: Անանունի Պատմությունն իհարկե ամբողջությամբ չի կարող սպառել Վերածննդի գրականության տեսական պահանջները նախ իր գրության ժամանակով պայմանավորված: Բայց չենք կարող ժխտել, որ այն արդեն գտնվում է այդ ամենի դեռևս վաղ սկզբնավորման փուլում և ինչ որ առումով նախանարեկացիական վերածննդյան շրջանի գեղարվեստական-բանաստեղծական նորովի պահանջների արտահայտողն է. զգայնականություն, պատկերի բանաստեղծականացում, հուզական ընկալում: Ա. Լոսևը, քննելով վաղ Վերածննդի համընդհանուր հատկանիշները, առանձնացնում է առաջին հերթին զգայական ընկալման չափորոշիչը. «Ամենից առաջ այդ դարում նորությունը գեղեցկության ընդլայնման ծայրահեղ էներգետիկ առաջնայնությունն է, ընդ որում, զգայական գեղեցկության: Աստված ստեղծել է աշխարհը, բայց ինչ հիանալի է աշխարհը, ինչքան շատ գեղեցկություն կա մարդկային կյանքում և մարմնում, մարդու դեմքի կենդանի արտահայտության և մարմնի ներդաշնակության մեջ»¹⁸: Այս առումով ընդգծելի են Գագիկի ներբողում արված համեմատությունները՝ իբրև գշուշան ի հովիտս ծաղկեալ, շրթունք նորա իբրև գլար կարմիր և այլն: Նույնիսկ ներբողը բանաստեղծական հատված է հիշեցնում.

Վասն զի նա խաղաղութան եւ շինութեան առիթ:
 Նա աւագակաց խանձող եւ հերթիչ:
 Նա իրաւանց եւ դատաստանաց արդարով կշռիչ... (էջ 295):

Չ Լ ՈՒ Մ Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ

ԿԵՐԱՊՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆՍՄԱՆ ԱՈՒՆՁՆԱԿԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Աշխատանքի երկրորդ գլխում, որը բաղկացած է երեք ենթագլուխներից, դիտարկվում են կերպարակերտման յուրահատկությունները, երկու հեղինակների՝ գեղարվեստական մտահղացումների տարբերությունները:

«**Թովմա Արծրունու հոգեբանական դիտարկումները և կերպավորման արվեստը**»- ինչպես գրում է Ջ. Ավետիսյանը, «Մեզանում կերպարը իր արտացոլման կոթողայնութան և էպիկականութան միաժամանակեա դրսևորման մեջ արդեն հասել էր դասական աւարտուածութեան, եւ ինչ ոչ տեղ սկզբնաւորուել էր վերջինիս հոգեբանացման գործընթացը»¹⁹: Սա վերաբերում է հատկապես 5-րդ դարի պատմագրության հերոսներին: Իրականում այստեղ կարելի է իհարկե խոսել հոգեբանական գծերի, ոճական նրբերանգների մասին, որոնք առավել կապված էին հայրենական մարդու, ուժեղ պետական-քաղաքական գործչի մեծ չափով կանոնիկ նկարագրի հետ: Սակայն 9-10-րդ դդ.՝ հատկապես Թովմայի Պատմության պատմական կերպարները աչքի են ընկնում բոլորովին հակառակ ուղղությամբ՝ հոգեբանական նկարագիր ունեցող անհատներ, որոնց մեջ պահպանվել են դեռևս որոշ չափով միջնադարյան գրական կանոնին բնորոշ գծեր: Այստեղ գործում է ոչ միայն հակառակ ուղղության, այլև դեռևս չամբողջացած էպիկական-հոգեբանական կերպարի սկզբունքը: Ուշագրավ է Դ. Լիխաչովի դիտարկումն այս ուղղությամբ: Տեսաբանը մոնումենտալ ոճից էպիկականին անցումը կապում է բանահյուսական նյութի օգտագործման հետ՝ գրելով «XI-XIII դդ. ռուս գրականության մեջ մարդու նկարագրման էպիկական ոճը ասվում է այնտեղ, որտեղ իրադարձություն-

ները գրի են առնվում էպոսի հետևողությամբ, այնտեղ, որտեղ մարդու կերպարը չի ստեղծվում գրականության մեջ, այլ միայն փոխադրվում է այնտեղ բանահյուսությունից»²⁰: Այս առումով իհարկե կարևորը ոճերի փոփոխության համընդհանուր սկզբունքն է, որը պայմանավորված է բանահյուսական-ժողովրդական նյութի ներթափանցմամբ: Կերպարի հոգեբանականացման ընթացքը բխում է ժողովրդական նյութի էպիկականությունից: Նոր ժամանակի մարդու կերպարն առաջին հերթին արտահայտվեց ժողովրդական իմաստավորման, ապա դրա ազդեցությամբ՝ Թովմա Արծրունու պատմության մեջ: Եվ հենց այս հարաբերությունների մեջ Թովմայի Պատմության համար առանցքային է Գուրգեն Ապուլայեւի կերպարը: Ի տարբերություն մյուս Արծրունիների՝ Թովման այս հերոսի մեջ տեսնում էր ինքն իրեն չղավող մարդու: Ապուլայեւը նրա համար ոչ թե քաղաքական դեմք էր, այլ առաջին հերթին ժամանակի հոգևոր հատկանիշի՝ հերոսականության և ներքին անկատարությունն ապրողի երկվությունը կրողը:

Ապուլայեւն ունեցել է բոլորից տարբերվող բնավորություն: Գուրգենն ինքնորոնումի հերոսն է: Թովման նրա մասին պատմելիս մշտապես ուշադրության կենտրոնում է պահում Ապուլայեւի հոգևոր ազատության, ներքին անկախության և միաժամանակ այդ ամենով պայմանավորված՝ հիասթափության հոգեբանական տագնապը: Ապուլայեւը մշտապես գտնվում է անհայտության ելքի առջև, և նա իր կյանքը մատնում է փորձության. «Եւ Գուրգեն ելեալ գնաց փութանակի՝ անյայտ առնել զինքն, մինչեւ յաջողեսցի ըստ կամաց Քրիստոսի՝ յով եւ երթիցէ» (էջ 219): Այս ներքին անհայտությունը, դրամատիկը կիրառելով՝ Ծերենցը փորձել է մեկնել հայ քաղաքական կյանքի այն ժամանակ. «Գուրգենի կյանքը մանրամասլար պատկեր կրնա համարվիլ Հայաստանի դրա ժամանակաց տաժանելի վիճակին, դավաճանք, մատնություն, դավ, բանտ, շղթայներ, պատերազմ, վերք, հիվանդություն, հաղթություն, պարտություն...»²¹: Ծերենցին Գուրգենի կերպարի մեջ առավել զբաղեցրել է հերոսականության խնդիրը, որն ունեցել է հերոսը, որովհետև նա կատարյալ է եղել դրա մեջ, ինքն իրեն չղավող:

Թովման մշտապես ջերմ հավատով է պատմում Աշոտի, Դերենիկի, մյուսների հանդեպ ցուցաբերած քաջության մասին: Հատկանշական է, որ երբ Դերենիկը Ապուլայեւին գերի է տանում, Գուրգենն այդպես էլ վրեժ չի լուծում: Հերոսի այս տեսակից դուրս է եղել արյան խորհուրդը, որովհետև ինքը պայքարի հերոսն է. «Բայց Գուրգեն ընտրեաց զսէրն Քրիստոսի, քան զսէր փոքրամեայ աշխարհիս...» (էջ 219):

Եվ ահա, անվերջ բախումների, պայքարի ու ներքին անբավարարության զգացումի մեջ էլ Գուրգենի հոգում ձևավորվել է փորձությանը տրվող և ներքուստ կյանքի ու ճակատագրի անհայտության մեջ իրեն որոնող հերոսի, մարդու տեսակը: Ընդհանուր առմամբ՝ 9-10-րդ դդ. քաղաքական, տնտեսական իրականության մեջ տարածված էր Ապուլայեւի տեսակի հոգեբանությունը, որը ձևավորվում էր նոր հարաբերությունների, կյանքում նորովի բախումների հիմքի վրա:

10-րդ դ պատմագրության մեջ, հանձին Ապուլայեւի, ձևավորվում է նոր գրական հերոս՝ իր ժամանակի հոգեբանական յուրահատկությամբ: Ապուլայեւը հակառակություններ ուներ Արծրունյաց տոհմի հետ, և դա առաջին հերթին պայմանավորված էր տեղը, տունը կորցրած մարդու իր ողբերգությամբ: Ապուլայեւը ամբողջ կյանքում պայքարել էր իր հայրենական հողը վերադարձնելու համար: Ինչպես Թովման է պատմում, Դերենիկի պապը սպանել էր Ապուլայեւի հորը՝ խլելով նրանից նրա հողերը: Եվ ահա, այս հիմքի վրա ձևավորվում է հոգեբանական հերոսի տեսակը: Ապուլայեւի համար հող ունենալը մշակակում է սեփական տունն ու դիրքը ունենալ, որն իրենից խլվել է: Հենց դա էլ Գուրգենը մշտապես հիշեցրել է Արծրունիներին: Սակայն նրա երկվությունը պայմանավորված է եղել նրանով, որ նա իր ունեցածի համար արյուն չի թափել, որ հորենական տոհմին չղավի: Մինչդեռ բոլոր Արծրունիներն էլ դավել են նրան: Այս հակադրության

¹⁸ Лосев А., Эстетика Возрождения, Москва, изд. «Мысль», 1978, с. 53.

¹⁹ Ավետիսյան Ջ., Մարդը Ե դարի հայ գրականության մեջ, Անթիլիաս, տպ. Կաթողիկ. Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիո, 1994, էջ 138:

²⁰ Лихачев Д., Человек в литературе древней Руси, Москва-Ленинград, изд. Академии Наук СССР, 1958, с. 64.

²¹ Ծերենց, երկեր, Երևան, «Լույս» հրատ., 1983, էջ 403:

характеристику: Гургена Апуелча и Дереника Арцруни. Вывод заключается в том, что мы действительно имеем дело с психологическими образами, которые представляют собой, во-первых, тип эпических, взятых из бесед, образов, а во-вторых, проясняют отражения индивидуализации человека, что очень свойственно данной эпохе. В этом разделе также описывается спор Анануна против Товмы и его причины при изображении Дереника. Основным выводом заключается в том, что Ананун не приемлет метод психологической характеристики образа Товмы и дает художественную характеристику смелого князя, имеющего внешнее и внутреннее соответствие.

Во втором разделе «Художественная характеристика исторического образа согласно Анануну» рассматривается художественный образ Гагика Арцруни. Создавая образ создающего, борющегося царя Гагика, Ананун тем не менее не ограничился использованием старых методов. Основная новизна оды, посвященной Гагику – использование новых средств выразительности, которое приблизило писателя к стихотворным требованиям конца века и, по существу, сделало его основоположником литературы нового времени.

В третьем разделе «Эпический мотив собирательного портрета» в основном описывается проблема эпического времени портрета сасунцев. Товма изображает сасунцев с их привычным, неизменным менталитетом, рассказывая о них в настоящем времени. Это дало основания прийти к выводу, что этим Товма расщепил понимание историографии как носителя закрытого, законченного времени. Этим в большой степени пользовались Раффи, Церенц при анализе менталитета героев своих романов.

В **третьей главе** - «Система форм священного писания и художественный образ» - с помощью структурного метода представлено своеобразие смысловых форм художественного комментирования символов священного писания (символы, мифы, метафоры). На основе настроений политической жизни эпохи комментируется своеобразие проявления этих символов.

В разделе «Миф зла как выражение потери армянства» изображаются охват и направленность аллегорического мышления Товмы. Для отражения насущных вопросов своего времени историограф обратился к символам священного мышления, подчеркивая сущность зла как завет разгрома и смерти. Этим Товма одновременно подчеркивает онтологическую сущность родины: родной край оказывается перед угрозой или смертью при встрече со злом.

А в третьем разделе «Ананун: изобразительная среда священного писания и художественность внутрижанрового изменения» показано, что под идейным влиянием прогрессирующего государства Ананун – творец с помощью разных символов и метафор или разнообразных их повторений выражает идею совершенного, вечного государства. Теоретический вывод заключается в том, что Ананун, еще больше используя символы священного писания, наделяет их функцией выражения изобразительности, поднимает смысл художественной выразительности роли истории еще и с помощью использования символов священного писания.

В заключении сформулированы основные выводы, которые были сделаны в процессе исследования.

Диссертацию завершает **Список использованной литературы.**

Ani Kh. Arakelyan
“Fiction features of Tovma Artsruni’s and Ananun’s History”

**Dissertation to obtain the degree of a candidate of Philology in the field of Armenian
Classical Literature 10.01.01**

**Defense day: December 16, 2014, 14:30 pm at the VAK Specialized Council 012 under
the Yerevan State University.**

Address: Yerevan, 52/A Abovyan str., YSU, Faculty of Armenian Philology, room N 202.

Summary

Dissertation is devoted to the study of the fiction features of Tovma and Ananun Artsruni's History.

These works are written and endowed commonly not only with the general literary-artistic approaches for historiography but with the certain era and specific detection of individual artistic thinking peculiarities which revelation helps to understand the process and the consistent of artistic changes within the genre.

In the **“Introduction”** the applicant substantiates the choice of the theme under the study, scientific novelty, the modernity of the dissertation, the aims and the methods.

In the **first chapter** entitled "Study and debate with the predecessors" introduces the theoretical issues and features of manifestation in the works of two historians, the question of interrelation of legend-conversation-history is examined in parallel with Khorenatsi's Book, with the help of comparison are revealed the questionings of theoretical contents' generality and difference. There's also made a reference to the questions of style and literary temperament.

By the help of comparative and typological methods in the subsection "History and theoretical views" are presented problems of choice of the fiction genres for narrative construction, literary principles of the theme treatment and supplement, structural problems. Due to this the applicant found out that in the case of Tovma we deal with the epic narrative, and in the case of Ananun with the principles of emphasis underlining ego of author. Second subsection "Ancestral traditions' aesthetics with the parallel to Khorenatsi's History" the main conclusion is that Tovma did not use some literary and historical views of Khorenatsi which is accepted to say now. Tovma at first managed to evaluate the activities of some historical characters through some common conversations and traditions spread in Vaspurakan, well then to raise the aesthetic value of the conversations.

Due to these comparisons it's possible to conclude that Tovma has remained loyal to the original meanings while redefining the conversations and the myths.

Third subsection entitled "Creative style and literary character issues" the main conclusion is that Tovma did not reproduce Yeghishe's style, he used some ways to oppose Yeghishe's principles, and his own style is more typical to psychological, epic, describing principles of discovery. But Ananun gave emotional equipment to the word, image, in most cases he followed the method of poetic expressions.

Second chapter, entitled "Artistic features of the characters", introduces not only Tovma's and Ananun's individual artistic conceptions, but Ananun's argument against Tovma.

In the subsection entitled "Tovma Artsruni's psychological considerations and the art of creating image" introduces the psychological descriptions of Gurgen Apupelch's and Derenik Artsruni's characters. The conclusion is that we really deal with psychological characters who at first introduce the types of the heroes from the epic conversations then they determinate the reflection lines of personalization, which was typical to that era.

In this subsection is also introduced the dispute of Ananun against Tovma and its reasons characterising Derenik the main conclusion of which is Ananun does not accept the psychological

character created by Tovma, and introduces the artistic character of a brave prince having physical and spiritual accordance.

In the second subsection, entitled "The historical hero's artistic description according to Ananun", is examined the artistic character of Gagik Artsruni. Creating Gagik as a creative, builder, fighting king, however, Ananun was not satisfied with the old application forms. The main novelty of an ode to Gagik is the use of new expressive forms that makes author come close to the poetic demands of that era, and basically convert to the new era's author of literary initial phase. Third subsection, entitled "Collective portrait epic motive by Tovma Artsruni", introduces the epic time problem of Sassuntsis' portrait. Tovma introduces Sassuntsis with their permanent constant mentality telling about them in present tense. This allows us to conclude that Tovma has tagged historiography's as a closed, finished time's holder understanding. Raffi, Tserents used these to a large extent doing mental analysis in their novels.

In the **third chapter**, entitled "Bible semantic system and artistic image", with structural method are introduced Bible signs (symbols, myth, metaphors) form-semantic features of artistic commentaries. The features of the expression of these signs are interpreted on the base of era's political life mood. In the section "Evil myth as Armenians loss of expression" are introduced the metaphorical thinking cover and orientation of Tovma. The historian in order to reflect his time's anxious mood to Bible symbols has applied to the description of evil expressing its mystery destination, substance as an emphasis of death and destruction. At the same time Tovma emphasizes homeland's ontological conceit: The homeland every time appears in danger and on the board of loss coming cross with the evil.

In the second subsection "Ananun: Bible image atmosphere and the artistism of changes within the genre" is introduced that Ananun, creating under the ideological influence of the growing country, expresses the idea of perfect, eternal country with various symbols and metaphors or with their different repetitions.

Theoretical conclusion is that Ananun using more Bible signs gives them a figurative expression of the function, increases history's artistic expressive role by means of applying Bible signs.

At the end of the dissertation the applicant presents **conclusions** done by her as well as **the list of the literature**.