

ԱՐՄԱՆՈՒՇ ԿՈԶՄՈՅԱՆ

ՀԱՅՈՑ ԵՎ ՊԱՐՍԻՑ  
ՄԻԶՆԱԴԱՐՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ  
ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՊՈՏԻԿԱՆ



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ  
ՀԱՅԿԵՆՏՐՈՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ  
ՀԱՅԿԵՆՏՐՈՆ

Գրքի հովանավորն է  
«Բարավան թուրգ» ՍՊԸ-ն  
ՀԱՅԿԵՆՏՐՈՆ  
ՀԱՅԿԵՆՏՐՈՆ  
(44-91-01)



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ  
ՀԱՅԿԵՆՏՐՈՆ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА  
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ՋՐՄԱՆՍԻ ԿՈԶՄՅԱՆ

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ПОЭТИКА  
АРМЯНСКОЙ И ПЕРСИДСКОЙ  
СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИРИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА

ЕРЕВАН 1997

8(55)  
y-63

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐԵՎԵԼԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՐՄԱՆՈՒԵ ԿՈԶՄՅԱՆ

ՀԱՅՈՑ ԵՎ ՊԱՐՍԻՑ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ

ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

(10-16 ԴԴ)

3043

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ 1997





ԳՏՀ 891.891.0.+82.09 (55)  
ԳՄԴ 83.32+83.35 (5 Իրան)  
Կ 636

Տպագրվում է  
ՀՀ ԳԱԱ արևելագիտության ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝  
պրոֆ. Պ. Մ. Մուրադյան

Կոզմոլոգիա Ա. Կ.

Կ 636 Հայոց և պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան (Պատ. խմբ.՝ Պ. Մ. Մուրադյան) . - Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1997. - 224 էջ

Մեծագրությունը հետազոտում է հայոց և պարսից միջնադարյան սիրային քնարերգության ձևավորման և զարգացման ընթացքն ու օրինաչափությունները, «սիրային» հասկացության մեջ ներառելով նաև միստիկական սերը Աստծո նկատմամբ, որն առավել տեսանելի է դարձնում հետազայում հայ բանաստեղծության աշխարհականացման ուղին: Գրական-փաստական ատաղձի, պատմական ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրողությունների, ինչպես նաև համեմատական գրականագիտության արդի տեսական դրույթների քննությամբ, բացահայտվում և գործառության մեջ են դրվում հայ-իրանական գրական առնչությունների տարբեր ձևերը՝ տիպաբանականը, ծագումնաբանականը, ինչպես նաև՝ փոխազդեցությունների բարդ համակարգում ձևավորվող սինթեզը՝ նրանում առկա Արևելք-Արևմուտք ոգու առկայությամբ:

Աշխատությունը հասցեագրված է ինչպես միջնադարագետներին, գրականության և մշակույթի տեսաբաններին, այնպես էլ ընթերցող լայն շրջաններին:

Կ 0505040004  
703(02)-97

ԳՄԴ 83.32+83.35 (5 Իրան)

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 1997

## ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Ամեն մի ազգային գրականության առանձնահատկությունն առավել ցայտուն է դրսևորվում, երբ այն ուսումնասիրվում է իր զարգացման ընթացքի մեջ, այլ ժողովուրդների գրականությունների հետ ունեցած ընդհանրությունների և տարբերությունների, առնչությունների և փոխազդեցությունների համապատկերում: Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում Հայ (10-16-րդ դդ.) և պարսից (10-14 դդ.) միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան:

Նոր չէ Հայ-իրանական պատմամշակութային, գրական-մատենագրական կապերի ուսումնասիրությունը: Դրանց փաստագրման, ի մի բերման և վերլուծության բնագավառում մինչև օրս պատկառելի աշխատանք է կատարվել: Հայ-իրանական առնչությունների ուսումնասիրությունը տարբեր կտրվածքներով՝ պատմաբանասիրական, թարգմանական, աղբյուրագիտական, լեզվաբանական, քննության առարկա է եղել նախորդ և ժամանակակից բազմաթիվ հետազոտողների՝ Հ. Հյուբշմանի, Յ. Մարքվարտի, Հ. Աճառյանի, Ն. Մառի, Հ. Օրբելու, Մ. Աբեղյանի, Հ. Թիրյաքյանի, Մ. Հասրաթյանի, Լ. Գյուզալյանի, Ա. Փերիխանյանի, Ա. Շահ-սուվարյանի, Հ. Մովսիսյանի և այլոց աշխատություններում: Հայ-իրանական գրական առնչությունների հետազոտության արժեքավոր և ուսանելի հոդվածաշար է թողել Կ. Մելիք-Օհանջանյանը<sup>1</sup>: Նրա հետաքրքրությունների ոլորտն են մտել պարսից մեծ ժանրային ձևերում (էպոս) և մեր պատմագրության մեջ պահպանված վիպական մոտիվների ընդհանրությունները: Դեռևս 1930-ական թվականներին նա հստակ տարբերակել է այլևայլ

1 Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Ֆիրդուսին և Իրանի վիպական մոտիվները «Ծառ-նամեն» և հայ մատենագրության մեջ, «Ֆիրդուսի», հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1934:



երկրներում նույն սոցիալ-պատմական ենթահողով պայմանավորված գրական ընդհանրության այն տեսակը, որը այսօր մենք «տիպարանական» ենք կոչում, տերմին, որը մեզանում ձևավորվեց ավելի ուշ: Հայ-իրանական առնչությունների քննությանը նվիրված նորօրյա հետազոտությունների շարքում է գտնվում Բ. Չուգասյանի աշխատությունը<sup>2</sup>, որը պարունակում է աղբյուրագիտական և վերլուծական հարուստ նյութ, հմտորեն բացահայտում Մովսես Խորենացու որոշ ակնարկները: Հետաքրքիր են նաև թաղիկ հայագետ Ա. Դավրոնովի հարցադրումները<sup>3</sup>:

Նախորդների գիտարկումներն ու կռահումները կողմնորոշում և մտահղացումների նյութ են տալիս մեզ: Այդ է պատճառը, որ այսօր մենք կարող ենք գիտականորեն համակարգել հայ-իրանական գրական առնչությունները և ելնելով ժամանակակից գրականագիտության տեսական դրույթներից՝ քննել դրանք ծագումնաբանական, պատմատիպաբանական, ինչպես նաև փոխազդեցությունների բարդ համակարգում ձևավորվող «սինթեզի» և ուղղակի ազդեցության պարամետրերի սահմաններում: Քննության այս մեթոդը առավել հասկանալի է դարձնում Հայոց գրականության զարգացման բազմաթիվ խորքային երևույթներ, հնարավորություն և հիմք է տալիս համեմատության լույսի տակ տեսնել մեր միջնադարյան դասականների գրական ժառանգության մեջ ավանդականն ու նորարարականը, ինքնուրույնն ու առանձնահատուկը, ինչպես նաև՝ տարբեր պատմական ժամանակաշրջաններում շփումների և կողմնորոշման ոլորտի որոշակի աստիճանը (բյուզանդափոստոնեական, արևելախալիպական) միջնադարյան գրականությունների ընդհանուր համակարգում:

Հայ ժողովրդի ճակատագիրը սերտորեն կապված է եղել

հարևան պարսից ժողովրդի հետ, և այդ երկու աշխարհները, իրենց պատմաքաղաքական և էթնիկ-մշակութային առանձնահատկություններով հանդերձ, դարերով գոյատևել են կողք կողքի՝ ապրելով մերձեցումների և օտարումների բազմաթիվ շրջաններ: Ամեն մի մերձեցում, անշուշտ, իր հետ բերել է առնչությունների նոր որակ, ուստի դյուրին է ուսումնասիրել և ճշտել նրանցում կոնկրետ ազդեցությունների աստիճանը և չափը: Պարզ է, սակայն, որ հնագույն շրջանին առավել բնորոշ են եղել ծագումնաբանական կապերը: Քրիստոնեության ընդունումը հայերին անքակտելիորեն կապել է բյուզանդական-արևմտյան աշխարհին և հեռացրել կից՝ պարսից ժողովրդի քաղաքակրթությունից: Սասանյանների անկումից և իսլամի ընդունումից հետո հայ-իրանական հարաբերությունները մտնում են մի նոր փուլ: Երկու հզոր գաղափարախոսական պատենչներով անջատված ժողովուրդների մշակութային կապերը գրեթե խզվում են, վերահսկվում հակոտնյա հոգևորականության կողմից: Մեզանում ձևավորվող և՛ քաղաքական և՛ գեղագիտական գիտակցությանը խորթ էր իսլամական աշխարհն իր բոլոր արտահայտություններով: Ինչպես զրադաշտական, այնպես էլ հետագայում մահմեդական աշխարհն ընդունելի չի եղել և չի մտել Հայոց քրիստոնեական էթնոմշակութային հետաքրքրությունների ոլորտը: Կամ, եթե անգամ արժարժվել է, ապա գերազանցապես՝ հակաճառության տեսքով: Այդ է պատճառը, որ Հայ մատենագրության մեջ նշված շրջանում իրանական մշակութային աշխարհի արտացոլումը շատ զուսպ է: Նույնիսկ հոգևոր ինստիտուտի թուլացումից հետո՝ Հայաստանում աշխարհիկ մտքի վերելքի շրջանում, մեր մատենագիրները վերապահորեն էին նայում պարսից արվեստին և ըստ կարելիվուն խոչընդոտում նրա մուտքը Հայոց աշխարհ: Մասամբ այս պարագայով պետք է բացատրել 10-րդ դարում մեր պոեզիայի անկախությունը պարսից աշխարհիկ գրականությունից, որը համեմատության խորքի վրա առավել ցայտուն է դառնում:

Քրիստոնեության և իսլամի ընդունումից հետո ձևավորված

2 Բ. Լ. Չուգասյան, Հայ-իրանական գրական առնչությունները (Գետախոսություններ), Երևան, 1963:  
3 Давронов А. У., Основные этапы таджико-армянских литературных связей, (автореферат канд. дисс.), Душанбе, 1992.



Հայոց և պարսից պոեզիաները այդ նոր գաղափարախոսությունների շրջանակում, այնուհանդերձ, հետահայաց ինչ-որ չափով կրում էին սեփական ժողովուրդների գեղագիտական չափանիշների, գիտամշակութային և կրոնափիլիսոփայական ժառանգության կնիքը, և այդ է պատճառը, որ նրանք բազմաթիվ եզրերով նորից ու նորից մերձենում և բաժանվում էին միմյանցից:

Մեկ աշխատության սահմաններում, հարկավ, հնարավոր չէ քննել գրական կապերի և առնչությունների բոլոր ձևերն ու դրսևորումները, ուստի մեր ուսումնասիրության խնդիրն ենք դարձրել միջնադարի սոցիալ-պատմական օրինաչափությունների համակարգում ձևավորվող երկու գրականությունների սիրային քնարերգության (աշխարհիկ և հոգևոր) կայացման ու զարգացման որոշ առանձնահատկությունները՝ դիտելով այդ շրջանը ոչ միայն որպես քաղաքական պատմության ժամանակահատված, այլ նաև մշակութային մի ֆենոմեն՝ նրանում միջնադարյան մարդու տիպաբանորեն ընդհանուր աշխարհընկալմամբ, գաղափարախոսությամբ, աստվածապետական-դասային մտածողությամբ, իրականության ընկալման և արտացոլման յուրահատկությամբ, գեղեցիկի չափանիշներով ևն:

Գրիգոր Նարեկացու (մոտ 945-1003) և Աբդալլահ Ռուզաբիի (մոտ 860-916) ստեղծագործությունները վաղուց չափանիշի ուժ են ձեռք բերել՝ մեկը Հայ, մյուսը պարսից իրականության մեջ՝ արտացոլելով էթնիկ գրականության ավանդույթները, ոգին ու ոճը: Ավելին, նրանց ստեղծագործությունները դուրս են եկել ազգային գրականության շրջանակներից, դարձել համամարդկային արժեք, ուստի մեր ամբողջ աշխատանքում դիտվում են որպես ելակետային և ներկայացվում համեմատությունների բոլոր մակարդակներում, թեև քննարկվող Հայ և պարսից միջնադարյան սիրային քնարերգությունները իրենց տարատեսակներով ժամանակագրական կտրվածքով անհամեմատելի են, քանի որ ձևավորման հենց ակունքներում զարգանում էին իրարամերժ ուղղություններով՝ աշխարհիկ և հոգևոր: Երբ Նարեկացին կերտում էր աստվածային սիրո հիմնը, Ռուզաբին կոչում էր աշ-

խարհիկ կյանքի: Սակայն իրականում երկուսն էլ որոշ առումով «քաղաքականացնում» էին գրականությունը՝ ծառայեցնելով այն տիրողներին: Այդ է պատճառը, որ ոչ միայն ընդհանրություններն են դառնում մեր ուսումնասիրության առարկան, այլ նաև տարբերությունները, որոնք համեմատությունների լույսի ներքո, առնչությունների և փոխազդեցությունների բարդ համակարգում մեր առջև բացում են նորանոր շերտեր: Վկայակոչելով Հայ և պարսից քնարերգության նմուշները՝ մենք փորձում ենք տեսական բնույթի եզրահանգումներ անել մեր գրականության ինքնուրույնության և կրած ազդեցության աստիճանի, ազգային կերտվածքի, ինքնատիպության, եզակի ձեռքբերումների, այսինքն այն ամենի մասին, ինչը կոչվում է ազգային առանձնահատկություն և որոշում Հայ չափածո խոսքի տեղը միջնադարյան գրականությունների համակարգում, երկու հոգր՝ բյուզանդական և պարսկական գրականությունների կողքին:

Արևելյան աշխարհում ստեղծագործող այդ երկու մեծությունները՝ Նարեկացին և Ռուզաբին, ջատագովն էին երկու հոգր սոցիալ-կարգավորող ինստիտուտները՝ եկեղեցու և արքունիքի: Նրանք արտոնյալ խավի ներկայացուցիչներ էին, որը և պայմանավորում էր նրանց պոեզիայում տիպաբանական բազմաթիվ ընդհանրությունները՝ չնայած նրանց հակադիր գաղափարների և հավատամքի: Օրինակ՝ բանաստեղծի յուրահատուկ կարգավիճակը, դրանից բխող պոեզիայի էլիտար բնույթը, բանաստեղծի և լսարանի հարաբերությունը, այստեղից՝ ստեղծագործության որոշակի ներփակվածությունը, ժողովրդական ոգու հետ անմիջական կապի թուլացումը, կանոնաբեկված մոտիվներն ու թեմաները, իդեալականացման կայուն մեթոդը, սիրային քնարերգությունում անհատականության պակասը, կաղապարված սխեմաները, ավանդապահ ժանրային ձևերը ևն, որոնք միջնադարյան գրականություններին յուրահատուկ նորմատիվությունից բխող ընդհանուր երևույթներ են:

Բոլոր միջնադարյան գրականություններին բնորոշ է աստվածաբանական մտածողությունը, ուստի աշխատանքում հա-



տուկ տեղ է տրված հայ և պարսից միջնադարյան քնարերգու-  
թյան մի մասը կազմող «Աստծո սիրուն», որում առկա են և՛ ծա-  
գումնաբանական և՛ տիպաբանական ընդհանրություններ՝ կապ-  
ված Արևելքը և Արևմուտքը մերձեցնող համաշխարհային կրոն-  
ների մշտական ուղեկցի՝ միստիցիզմի, ինչպես նաև նեոպլատո-  
նիզմի, գնոստիցիզմի, պանթեիզմի ևն, այսինքն՝ համամարդկա-  
յին մտավոր այն ժառանգության հետ, որոնք ձևավորել են Հայոց  
և պարսից միստիկ (սուֆի) բանաստեղծների պոետիկան: Այստեղ  
ի հայտ են գալիս ունիվերսալ արժեքների ընդհանրություններ՝  
կապված միջնադարյան մտածողի աշխարհընկալման և հոգեբա-  
նական կերտվածքի հետ:

Երկու ժողովուրդների միստիկական քնարերգության մեջ  
առաջնային է խոսքը աստծո հետ, որից բխում է նաև աստծո կեր-  
պարի՝ որպես բարոյական չափանիշի ձևավորումը և նրան հա-  
ղորդակցվելու միջոցների որոնումը (աղոթք, ողբ, ներբող ևն):  
Եվ, այնուհանդերձ, էականորեն տարբեր են այդ երկու միստի-  
ցիզմների արտահայտությունները և միստիկ մտածողների՝ աստ-  
ծո հետ ունեցած իռացիոնալ շփման վերջնական արդյունքները,  
որոնք առավելապես ակնհայտ են դառնում «ես»-ի ձևավորման  
չրջանակում:

Նարեկացու և Ռուզաբիի քերթության պատմահամեմատա-  
կան հետազոտությունը ավելի է ընդգծում 10-րդ դարում հայ  
քնարերգության անկախությունը, նրա ազգային առանձնահատ-  
կությունները, անցյալի էթնիկ ժառանգության և քրիստոնեա-  
կան (բյուզանդական) աշխարհի հետ ունեցած նրա սերտ առն-  
չությունը: Մի կողմից՝ հոգևոր դասի ուժեղ ազդեցությունն էր  
կանխում պարսկական աշխարհիկ ոգու մուտքը Հայոց պոեզիա,  
մյուս կողմից՝ մեր գրականության անկախությունը արդյունք էր  
նաև այն հանգամանքի, որ պարսից քնարերգությունը իսլամի  
ընդունումից հետո նոր էր ձևավորվում և ավելի քան երկու դար  
որոնումների մեջ էր, այն դեպքում, երբ Հայերը արդեն անցել  
էին կրոնափոխության ծանր շրջանը և անընդմեջ շարունակում  
էին իրենց գրական ավանդույթները:

Օտարումը իրարից այդ շրջանում երկուստեք էր: Իրոք,  
ինչպես մեր միջնադարյան ձեռագրերում էին հատուկենտ թարգ-  
մանություններն ու հիշատակությունները, այնպես էլ 10-11-րդ  
դդ. պարսից գրական հուշարձաններից մեզ հասած նմուշներում,  
այդ թվում ամենահայտնի արքունական բանաստեղծների դի-  
վաններում (Ռուզաբի, Օնտորի, Փառոտի, Մանուչեհրի, Աջա-  
ղի, Անվարի ևն) պահպանված հազարավոր բեյթերի մեջ ընդա-  
մենը մեկ-երկու հիշատակություն կա Հայոց մասին, որոնց նշա-  
նակալի մասը կատարված է հանդի պահպանության համար: Օ-  
րինակ՝ 11-րդ դ. ամենահայտնի արքունական բանաստեղծներից  
մեկի՝ Մանուչեհրի դիվանում հետևյալ տողերը կան.

Վեր կաց, ո՛վ հարճ, լից գավը գինով (հոսում),  
Գեղեցկացրու խնջույքը մեր՝ Բալխից մինչև Հայաստան:<sup>4</sup>

Այստեղ ակնհայտ է բաթիե-արմինիե (գավ-Հայաստան)  
հանդավորման ձգտումը:

Կամ՝

Նոր տարին ուրախության տոն է և հույսի,  
Հագնում են դաշտերը հայկական դիպակ:<sup>5</sup>

Մունջիկ Թերմեզի.

Ո՛վ դու, որ առավել գեղեցիկ ես, քան հայկական դիպակը,  
Ո՛վ դու, որ առավել անարատ ես, քան Բահման ամսվա  
(գարնան-Ա.Կ.) անձրևի կաթիլը:<sup>6</sup>

Ռուզաբի.

Գեմքը (նրա) ավելի պայծառ է, քան արեգակը,  
Եվ փառքն ավելի ամուր է, քան Սահլանն ու Արարատը:<sup>7</sup>

4 Դիվան- է Մանուչեհրի Դամղանի, Թեհրան, 1347, ս. 90:

5 Նույն տեղում, էջ 128:

6 Ашъори хамасрони Рудаки, Сталинабад, 1958, 352 (այսուհետև՝ Ашъори). Այս  
աղբյուրը բավականաչափ անփութ է հրատարակված. ուստի որոշ հատ-  
վածներ ճշտել ենք պրոֆեսոր Մ.Ն. Օ. Օսմանովի խորհրդատվությամբ. ո-  
րին հալյունում ենք մեր խորին շնորհակալությունը:



Ռուդաքիի ժամանակակից բանաստեղծ Սոսորովին իր մեկե-  
նասի առատաձեռնությունը մեծարում է հետևյալ չափազանցու-  
թյամբ.

Նոյի տապանը չէր հանգրվանի Արարատի վրա,  
Եթե քո (մեռքի) ափը դառնար ջրհեղեղի պատճառ<sup>8</sup>:

Այսինքն՝ մեկենասն այնքան շոյալ է, որ Համաշխարհային  
Ջրհեղեղը Հարատե կշարունակվեր, եթե նրա առատաձեռնու-  
թյունը լիներ Ջրհեղեղի իսկական պատճառը: Բնագրում անթա-  
քույց է Ջուղի-Արարատ, ջուղի-առատաձեռն բառախաղը:

Այդ տեսանկյունից հիշատակություններն առավել գի-  
տակցված են քիչ ուշ, Սաղանի Շիրվանիի, Նեզամի Գյանձավիի  
և այլոց մոտ: Դրանք Հաճախ ընդգծված գնահատական են ար-  
տահայտում<sup>9</sup>: Այսպես, Նեզամիի «Սոսորով և Շիրին» պոեմում Շի-  
րինը Հանդես է գալիս որպես քրիստոնեուհի, Հայուհի: Դա նույ-  
նիսկ ավանդույթ դարձավ Նեզամիից հետո այդ թեմայով ստեղ-  
ծագործող բոլոր բանաստեղծների՝ Ջամիի, Նավոյիի, Դեհլևիի և  
այլոց համար: Այդ արդեն 12-րդ դարն էր, այն շրջանի սկիզբը,  
երբ աշխարհականացող Հայոց գրականությունը պարսկականի  
հետ անմիջական շփումների և յուրացումների բազմաթիվ փաս-  
տեր է պարունակում: Ի դեպ, իրանական արվեստի աշխարհիկ ո-  
գին Անդրկովկասում ձևավորում էր նաև վրաց աշխարհիկ պոե-  
զիան:

12-13-րդ դարերում արդեն առավել սերտ Հարաբերություն-  
ներ են սկսվում ոչ միայն Հայոց և պարսից, այլ ամբողջ արևել-

յան աշխարհի ժողովուրդների միջև, որոնց փոխազդեցությու-  
նները էական են դառնում: Պարսից մշակույթի գերիշխանությու-  
նը Մերձավոր և Միջին արևելքում առկա է նույնիսկ նրա քաղա-  
քական իշխանության բացակայության պարագայում և մեզ  
Հայտնի պատճառներով սելջուկ-թյուրքական ցեղերի միջնորդու-  
թյամբ է մուտք գործում վերջիններիս կողմից նվաճված երկր-  
ներ: Ինչ վերաբերում է Հայերիս, ապա կապված էինք արևելքի  
հետ առևտրատնտեսական, հոգեբանական բազում թելերով և  
քաղաքներում ունեցած էթնիկական բազմազանությամբ, ինչն էլ  
խթանում էր այդ աշխույժ փոխհարաբերությունը: Հայտնի է, որ  
«սելջուկյան շրջանի» արվեստի հուշարձանները կրում են քրիս-  
տոնեամահմեդական միասնականության կնիք: Դրանք իրանա-  
կան, կովկասյան (Հայոց, վրաց ևն) թյուրքական և այլ ժողո-  
վուրդների ստեղծագործության արդյունքն են, ուստի «Հայոց  
ազդեցությունը նշմարվում է ոչ միայն Փոքր Ասիայի սելջուկ-  
յան արվեստի վրա...»<sup>10</sup>:

Հայոց գրականություն մուտք են գործում արևելյան աշ-  
խարհին բնորոշ բազմաթիվ երանգներ, պարսկերեն, արաբերեն,  
թյուրքերեն բառեր և տերմիններ: Դա արդեն մտածողության  
գարգացման արդյունք էր, որին խորթ չէր նաև ուղղակի ազդե-  
ցության երևույթը և որը տարբեր ձևեր էր ստանում սկսած տե-  
ղական միջավայրում «Հյուր» երևույթի տեղայնացումից, վեր-  
ջացրած ազդեցության ճկուն ձևերով, մտածված ոճապատճեն-  
մամբ ևն: Վերջիններս անվերապահորեն նոր որակ են բերում և՛  
ձևի և՛ բովանդակության առումով:

Աշխարհականացող Հայոց քնարերգության առաջին ներկա-  
յացուցիչները իրենց ստեղծագործությունները երկակի մեկնա-  
բանելու հնարավորություն էին տալիս: Դրա դասական օրինակն  
ու ապացույցը Կոստանդին Երզնկացու արտահայտությունն է,  
թե «... ես շինեցի զբանքս զայս, ի Շահնամայի ձայն կարգա՝

7 Ասար-է բաղիմանդե-յե Աբու Աբդալլահ Ջաֆար էբն Ռուդաքի, Ստալինա-  
բադ, 1958, ս. 45 (այսուհետև՝ Ռուդաքի, Դիվան):

8 Ашори, 330.

9 Հայերի մասին տեղեկություններն ավելի հարուստ են համեմատաբար մեծ  
ժանրային ձևերում: Ֆիրդուսու «Շահնամում» հայերին նվիրված հատված-  
ներից հետաքրքիր է հատկապես «սպագեն» հայկական գեղի նկարագիրը,  
որը բովանդակության թելադրանքով պատմական ժամանակախախտում է  
պարունակում և մեծապետական երանգ ունի: Այդ մասին (տե՛ս «Ֆիրդուսի»,  
քաղեց Հ. Աճառյանը, Երևան, 1942, էջ 67):

10 Ն. Մառ, Հայկական մշակույթը, նրա արմատները և նախապատմական կա-  
պերը ըստ լեզվագիտության, Փարիզ, 1925, էջ 23:



ցէք»<sup>11</sup>: Ճիշտ է, ըստ Մ. Աբեղյանի մեկնաբանման<sup>12</sup> այստեղ խոսքը վերաբերում է Շահնամի տաղաչափությանը և կարգալու (ասելու) չափաբանությանը, սակայն մեզ հետաքրքրող հանգամանքը հեղինակի «թուլլտվութիւնն» է՝ իր ստեղծագործությունը ուզած ձևով ասելու, մեկնաբանելու: Սրանով պարզ է դառնում նաև մեր տաղասացների քաջատեղյակութունը պարսից աշխարհիկ պոեզիային, մի բան, որ մենք առանձնապես չենք նկատում նարեկյան շրջանի գրականության մեջ:

Կոստանդին երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու և Գրիգորիս Աղթամարցու գրական ժառանգության՝ մեր կողմից կատարվող համեմատական վերլուծությունը չի հավակնում ներկայացնել սիրային քնարերգության բոլոր առանձնահատկությունները, այլ փորձում է վեր հանել դրանց գեղարվեստական դրսևորման որոշ տիպաբանական գծեր, ինչպիսիք են հիմնական թեմաները և մոտիվները, նկարագրման իդեալականացման մեթոդը, գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների նախընտրությունները, կերպարների կանոնարկված ձևերը, ինչպես նաև պարսից պոեզիայի՝ հայոց վրա ունեցած ազդեցության որոշ տարրերը, որոնք քննվում են ոչ թե իրրև սովորական յուրացում, այլ որպես «փոխազդեցության բարձրագույն ձև՝ սիմբեզ», ինչը, սակայն, չի բացառում այդ քնարերգությունների յուրահատկությունն ու բազմազանությունը: Այստեղ ակնհայտ են դառնում յուրացումների որոշ տեսակներ, որոնք ձևական բնույթ են կրում: Հաճախ մեր պոեզիային հատուկ որևէ ձևի պարսից տարբերակը մուտք էր գործում բանաստեղծություն: Իրանցից մեկը, օրինակ, թախալոսն է՝ գրական անվան հիշատակումը բանաստեղծության վերջին բեյթում, որից երբեմն օգտվել են մեր տաղասացները՝ գլխագրերի, ծայրակապի հետ միաժամանակ: Թախալոսը պարսից բանաստեղծության մեջ կանոնարկվեց զազա-

լում, 13-14-րդ դդ.: Հասկանալի է, որ մեր տաղասացները իրենց տեղյակությունն էին ցուցաբերում, գուցե նաև հարգանքի տուրքը մատուցում Սաադիի, Հաֆեզի արվեստին:

Այդ շրջանում երկու գրականության մեջ էլ ի հայտ է գալիս «սոցիալական տարբերակման» երևույթը, երբ էլիտար պոեզիայի հետ մեկտեղ զարգանում է նաև դեմոկրատական միտումներով, ժողովրդական ոգուն մոտ, երբեմն ուսմիկ ոճով, զվարճալի, կենցաղային տարրերով հագեցած բանաստեղծությունը: Իր ստեղծման դարբնոցից՝ արքունիքից և եկեղեցուց, քաղաքների և արհեստների բուռն զարգացմանը համընթաց, պոեզիան տեղափոխվում է հանրության մեջ՝ արտահայտելով նրա գեղագիտական չափանիշները, լեզուն և ոճը, թափանցում է քաղաքացու, արհեստավորի և առևտրականի հետաքրքրությունների ոլորտը: Երկու ժողովուրդների չափածո խոսքի արվեստում անառարկելի են դառնում տիպաբանական այն ընդհանրությունները, որոնք ակնհայտորեն սոցիալ-պատմական հիմք ունեն և ինչպես հայրեններն ու պարսից քաղաքային քառյակներն են ցույց տալիս, ձևավորվում ու զարգանում են թեև անկախ, սակայն՝ նմանօրինակ: Հայոց քնարերգության ինքնատիպությունը չի խաթարվում այդ շրջանում օտար, հատկապես պարսից լեզվաոճական ներմուծումների ո՛չ քանակից և ո՛չ էլ որակից:

Հետաքրքիր են տիպաբանական համեմատության մեթոդով վեր հանած ընդհանրությունները և տարբերությունները, որոնք մի կողմից՝ ավատատիրական հասարակարգում ապրող այդ ժողովուրդների պատմական զարգացման նույնանման օրինաչափությունների, մյուս կողմից՝ իշխող գաղափարախոսությունների և նրանց Սուրբ գրքերի, սոցիալ-քաղաքական ինստիտուտների, էթնիկ ժառանգության յուրահատկության և այլ առանձնահատկությունների արգասիք են:

Փոքր ժանրային ձևերի (հայրեն, քառյակ, զազալ) քննությունը հարուստ նյութ է տալիս արևելյան միջնադարում ձևավորվող գրական նոր կողմնորոշումների և միտումների, ինչպես

11 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխատասիրությամբ Արմենուիի Սրապյանի, Երևան, 1962, էջ 209:

12 Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, Գիրք երկրորդ, Երեւան 1946, էջ 552:



նակ ժանրային համակարգում բանաստեղծական ձևերի նոր գործառնություն և կարգավիճակի ուսումնասիրման գործին:

Հայ և պարսից գրական առնչությունների համակարգման և վերլուծության ընթացքը սույն աշխատության մեջ հիմնավորվում է պարսից քնարերգության այն փաստական նյութի հիման վրա, որի մի նշանակալի մասը մեր կողմից պարսկերենից թարգմանվել և տարբեր հրատարակություններով արդեն շրջանառության մեջ է դրվել<sup>13</sup>: Բանաստեղծությունների տողացի թարգմանությունները բերում ենք այն դեպքում, երբ առկա բանաստեղծական թարգմանությունը չի բավարարում պոետիկայի մասնագիտական նրբությունները բացահայտելուն և առաջ քաշած դրույթը հիմնավորելուն:

Աշխատության հիմնական խնդիրների քննարկմանն անցնելուց առաջ ցանկանում ենք երախտագիտություն հայտնել ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտի «Քրիստոնյա Արևելք» բաժնի գործընկերներին, ինչպես նաև՝ Հարգարժան բանասերներ Ա. Ղազինյանին, Ա. Մաղոյանին, Ա. Դուրխանյանին, Վ. Ներսիսյանին, Գ. Ասատրյանին՝ խորհուրդների և օգտակար դիտողությունների համար:

**ԵՐԿՈՒ ՊՈՇԶԻԱ - ԵՐԿՈՒ ՀԱՎԱՏԱՄՔ**  
(ՆԱՐԵԿԱՑԻ ԵՎ ՌՈՒԴԱՔԻ.  
ՊԱՏՄԱՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅԱՆ  
ՓՈՐՁ)

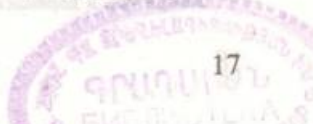
«Մարդու» բացահայտումը միայն  
Վերածննդի մենաշնորհը չէ:  
Դ. Ս. Լիխաչով

3093

Հայտնի չէ, թե ինչպիսին կլինեն քաղաքակրթության Հետագա ճակատագիրը, եթե յոթերորդ դարում Մոհամադի դրոշի ներքո չմիավորվեին այն բազմաթիվ ցեղերը, որոնք ապրում էին Արաբիայի ընդարձակ տարածքներում «անկախ և ինքնազուխ»: «Արաբական խալիֆատ» կոչվող նոր ձևավորված պետության տարածքները ձգվում էին Հնդկաստանից մինչև Ատլանտյանի ափերը, Միջին Ասիայից մինչև Աֆրիկա: Իրանը, Եգիպտոսը, Սիրիան, Պաղեստինը, միջինասիական երկրները, Հնդկաստանի Հյուսիսային շրջանը, Հայաստանը, Վրաստանի մի մասը, Ատրպատականը մտան Արաբական խալիֆատի կազմի մեջ: Արաբների հաղթարշավն ավարտվեց Եվրոպայում, երբ 711 թ. արաբ հրամանատար ալ Թարիզը մտավ Իսպանիա՝ իր անունը թողնելով Ջիբրալթար (Թարիզի լեռ) նեղուցի վրա:

Խալիֆատի մայրաքաղաքից հեռու ընկած ծայրամասերը կառավարում էին կենտրոնից նշանակված կուսակալները: Կենտրոնաձիգ պետության կողմից գործադրած ամենախիստ և հետևողական ջանքերն անգամ ի վիճակի չէին սանձահարելու հակայածավալ այդ տարածքներում բնակվող ժողովուրդների անկախության ձգտումները: 9-10-րդ դդ. արդեն խարխլվել էին Ա-

13 «Մարգարտաշար». կազմեց. պարսկերենից տողացի թարգմանեց, առաջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Արմանուշ Կոզմոյանը, Երևան, 1990 (այսուհետև՝ «Մարգարտաշար»): Օմար Խայամ, Քաղապետ, թարգմանեց Գ. Էմինը, կազմեց, պարսկերենից տողացի թարգմանեց, վերջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Արմանուշ Կոզմոյանը, Երևան, 1993 (այսուհետև՝ Օմար Խայամ): Ռուդաֆի. Ղասիդեներ, դազալներ, խոհական-փիլիսոփայական բանաստեղծություններ, ոտքայաթ. թարգմանեց Վահագն Դավթյանը, կազմեց, պարսկերենից տողացի թարգմանեց, առաջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Արմանուշ Կոզմոյանը, Երևան, 1995 (այսուհետև՝ Ռուդաֆի):





րարական խալիֆաթի հիմքերը, և բազմաթիվ ավատատիրական տներ անկախություն էին ձեռք բերել: Իսպանիայում ձևավորվել էր Կորդովայի էմիրությունը<sup>14</sup>, Հայաստանում՝ Բագրատունիների և Արծրունիների, Միջին Ասիայում և Իրանում՝ Սաֆարյանների և Սամանյանների թագավորությունները: Զարգանում էին քաղաքները, Անին, Դվինը, Սամարղանդն ու Բուխարան, դառնում Մերձավոր և Միջին արևելքի տարանցիկ առևտրի խոշորագույն կենտրոններ:

Պարսկաստանը, որ 637 թ. Քադիսիեի ճակատամարտում Սասանյան վերջին շահի՝ Հազկերտ 3-րդ-ի պարտությունից ավարտել էր իր պետականության փառավոր ճանապարհը, ապա կորցրել զրադաշտական կրոնը, ընդունել իսլամը, կորցրել էր փառլավական գիրը և ընդունել արաբականը, կորցրել էր պետական լեզուն, և, հետևաբար կապը գրական մշակութային ավանդույթների հետ, 9-10-րդ դդ. դանդաղ և հետևողականորեն վերագտնում էր արդեն իսկ խոսակցական ֆարսին, յուրացնում արաբական պոեզիայի ժանրային ձևերը, և արուզ կոչվող քանակական տաղաչափությունը (երկար և սուղ ձայնավորների հերթափոխություն) հարմարեցնում ֆարսի լեզվի առանձնահատկություններին<sup>15</sup>:

Հայոց պոեզիան, այդ շրջանում երկփեղկվում է՝ մի կողմից

14 Իսպանիայում 9-րդ դարում արդեն տեղի էր ունեցել այն երևույթը, որը համաշխարհային մշակույթը հարստացրեց Անդալուզյան կոչվող սինթեզով: Արաբների հետ հոգևոր մերձեցման մի հիանալի օրինակ է բերում Կորդովայի եպիսկոպոս Ալվարո: Նա բողոքում է, թե երիտասարդ քրիստոնյաները արաբերեն ավելի լավ են բացատրվում, քան լատիներեն, կարդում են արաբական բանաստեղծություններ, ուսումնասիրում մահմեդական փիլիսոփաների և աստվածաբանների ստեղծագործությունները, արհամարհում Աստուր գրքի լատիներեն մեկնությունները (տե՛ս Ի. Կ. Կրաչկովսկի, *Арабская культура в Испании*, М., 1937, стр. 11):

15 Ա. Կրիմսկից այդ շրջանի մասին գրում է. «Պարսկական գիտակցված ազգայնամոլությունը (այն ժամանակվա արաբական անվանմամբ՝ շուրիզմ) ամեն տեղ իր վառ արտահայտությունն էր գտնում պարսիկների կողմից օգտագործվող արաբերեն լեզվի քողի տակ այնքան ժամանակ, մինչև որ վերջապես սկսեցին ուղղակի պարսկերեն գրել»: А. Крачковский, *История Персии, ее литературы и дервишской теософии*, 1903, т. 1, стр. 1:

ուղղակիորեն շարունակելով հին գրական ավանդույթները եկեղեցական հիմքերի և շարականների հունով, մյուս կողմից՝ դնում գեպի աշխարհականացում՝ վերջինիս հատուկ գաղափարական և ժանրային բազմազանությունը:

Հայաստանում ազգային պետականության երկարատև բացակայությունը բնականաբար հանգեցրել էր եկեղեցու գերիշխանությանը մշակութային կյանքի վրա, իսկ վերջինս հապես կաշկանդում էր աշխարհիկ ոգու դրսևորումները: Դրան հակառակ, Իրանում և Միջին Ասիայում, Բուխարայի և Սամարղանդի սուլթանական ապարանքներում և ավատատիրական տներում զարգանում էր աշխարհիկ պոեզիան: Խրախուսվում էր ներքողը, գովքը, պատերազմների և խրախուսման քերականությանը: Սոցիալական ինստիտուտների կողմից այդպիսի երկարատև հակողությունը մշակույթի վրա հանգեցրեց այն բանին, որ Հայ գրականությունը Հայտնի ուշացումով մտավ զուտ աշխարհիկ գրականության ոլորտը, իսկ պարսից պոեզիան դեռևս երկար ժամանակ գտնվում էր միօրինակ ներքողագրության, թեմաների կրկնության և մանվածապատ ոճի ու սալոնային հաճույքներին բնորոշ բովանդակության շրջանակում:

Ահա այդպիսի սոցիալ-պատմական մեծ տեղաշարժերի պայմաններում էր ձևավորվում պարսից նոր պոեզիան, որը կտրվելով մայր գրականության ավանդույթներից՝ որոնումների մեջ էր: Հնի և նորի, աշխարհիկի և հոգևորի այդ բարդ խաչմերուկում էին գտնվում Նարեկացին և Ռուզբեհին, որոնց բախտ էր վիճակվել նոր էջ բացել սեփական ժողովրդի մշակութային, վիճակվել էր նոր գրականության և նոր խոսքի ձևավորման պատմական առաքելությունը:

Նրանք ներկայացնում էին արևելյան աշխարհի տարբեր տարածաշրջաններ, տարբեր գաղափարախոսություններ, էթնոսներ, ստեղծագործում էին տարբեր ժանրային համակարգերում. մեկը ազդարարում էր երկնային սերը՝ մտածելով խորհրդանշաններով, մյուսը՝ աշխարհիկ սերը՝ մտածելով կենդանի պատկերներով:



մեկը ներբողում էր աստծուն՝ ձաղկելով իրեն, մյուսը ներբողում էր սիրուհուն և մեկենասին՝ մեծարելով իրեն (Ֆախր):

Նրանք ապրել են 10-րդ դարում, գրեթե ժամանակակիցներ են, սակայն ստեղծագործել են երկու հակադիր սոցիալական ինստիտուտներում՝ եկեղեցում և արքունիքում: Այդ հանգամանքը մեծապես կողմնորոշել է նրանց ստեղծագործության ոգին: Բոլոր տարբերություններով հանդերձ (որոնք կարևոր են մեր միջնադարյան գրականության տեղը և դերը համաշխարհային գրականության մեջ ճիշտ ճանաչելու համար, քանի որ համեմատական գրականության առարկան ոչ միայն ընդհանրություններն են, այլ նաև տարբերությունները)՝ մեզ համար ակներև է դառնում նրանց կյանքն ու գործը մերձեցնող սոցիալ-պատմական, համամարդկային-գեղագիտական տիպարանությունը. հումանիզմ, գեղեցիկի պաշտամունք, ևն:

Ովքե՞ր էին Ռուզաբին և Նարեկացին:

Նրանց կենսագրությունից մեզ հասած կցկտուր տեղեկությունները պարուրված են ավանդազրույցներով: Ռուզաբիի անունն է Աբու Արգալլահ Ջաֆար էբն Մոհամադ: Մնվել է Սամարղանդի մոտ՝ լեռների լանջին փոխված Փանջուղ (հինգ վտակ) գյուղում, որից և ծագում է նրա գրական կեղծանունը՝ Ռուզաբի: Ավանդազրույցներից տեղեկանում ենք, որ Փանջուղի հրաշալի անկյուններից մեկն էր նրա մանկական ժամանցի վայրը, ուր գյուղն օղակող սարերի փեշերին ծվարած հովիվների սրինգն ու սոխակների երգերն են եղել նրա առաջին ուսուցիչները: Նրա կյանքի ժամանակահատվածին առավել մոտ կանգնած մեզ հայտնի մատենագիրը՝ Մոհամադ Աուֆին (13-րդ դ.) հաղորդում է, որ Ռուզաբին կույր է ծնվել, սակայն այնքան ընդունակ էր, որ ութ տարեկանում անգիր գիտեր Ղորանը, բանաստեղծություններ էր գրում նրբաճաշակ ոճով, և ժողովուրդը նրան հիացմունքով էր վերաբերվում: Աստված նրան օժտել էր նաև հրաշալի ձայնով: Նա դասեր էր առնում հայտնի երաժիշտ Բախտիարից, որը նվագ էր ուսուցանում բարբաթի վրա: Երբ արդեն խոս-

քի վարպետ էր, էմիր Նասրը՝ Ահմեդի որդի Սամանյանը, նրան հրավիրում է արքունիք, որտեղ և նա մեծ հարստության տեղ է դառնում<sup>16</sup>:

Ռուզաբին Սամարղանդի մազրասում ստացել է իր կրթությունը, և երբ մի օր բռնել է Սամանյան արքունիքի ճամփան, որտեղ արարական լուծը թոթափած իրանական պետականությունն էր ձևավորվում, ինչպես հավաստում են մատենագիրները, արդեն հայտնի է եղել որպես խոսքի վարպետ, երաժիշտ և երգիչ:

Միջնադարյան բանաստեղծների կենսագրական դիմագիծը ճշտելու ամենահավաստի աղբյուրը հենց իրենց գրական ժառանգությունն է:

Հեռու-հեռու ճամփաներից եկավ հեծյալ մի առնակաւ,  
Եկավ քեզ մոտ ծառայելու, եկավ հոժար, խոնարհ  
այնքան.....<sup>17</sup>

Հայտնի է, որ Սամանյան արքունիքը, ինչպես նաև ինքնիշխան ավատատերերը ապարանքներին նոր բովանդակություն և փայլ տալու համար հովանավորում էին տաղանդավոր գիտնականների, քաղաքական գործիչների, արվեստագետների: Հատկապես գնահատվում էին բանաստեղծները, որոնք իրենց «տերերի» վարած քաղաքականության քարոզիչներն ու ջատագովներն էին, նրանց անունը պատմության էջերում ամրագրողները:

Այն փաստը, որ Սամանյան արքունիքում Ռուզաբին փայլել է իր տաղանդով, հաստատում են պարսից մատենագիրները: Այսպես, Նեզամի Արուզի Սամարղանդին (12-րդ դ.) իր հայտնի

16 Հմմտ. Part 2 of the Lubabu-L Albab of Muhammad Awfi. Edited in the original Persian, with preface, indices and variants by Edward G. Browne, London-Leide, 1903, p. 6-9 (այսուհետև՝ Լուբաբ-ալ-Ալբաբ):

17 Ռուդաբի, էջ 9: Տողացի թարգմանությունները կատարել ենք Ռուդաբիի Դիվանի բնագիր հրատարակությունից՝ Ասար-է բադիսանդե-յե արու Արդալ-լահ Ջաֆար էբն Ռուդաբի Սամարղանդի, Էստալիմարադ, 1958, (այսուհետև՝ Ռուդաբի, Դիվան):



«Չորս գրույցում» գրում է. «Այն երջանկությունը, որ բախտ վիճակվեց Ռուղաքիին Սամանյան տոհմի թագավորության օրոք Հանպատրաստից ստեղծագործելու և արագորեն էքսպրոմտներ ասելու համար... էջր տեսել և ոչ ոք»<sup>18</sup>:

Ռուղաքին արքունիքում գլխավորում էր Սամանյան պալատին Հեղինակություն բերող բազմաթիվ շնորհալի բանաստեղծների խումբը: Ծիշտ է, միայն Ղազնավյանների օրոք Մահմուդի կողմից օրինականացվեց «բանաստեղծների արքա» տիտղոսը<sup>19</sup>, սակայն Ռուղաքին էմիր Նասրի պալատում արդեն այդ տիտղոսակիրն էր<sup>20</sup>: Հովանավորելով գիտության և արվեստի գործիչներին՝ արքունիքը իրականացնում էր իր հայրենասիրական նկրտումները, սատարում իրանական ոգու վերելքը, այնուհանդերձ, իր խիստ կանոնակարգված կենսաձևով թելադրում էր նաև որոշակի կողմնորոշում: Արվեստի գործը կորցնում էր իր իրական կոչումը, դառնում քաղաքականության գործիք<sup>21</sup>:

Այսպիսով՝ արքունական բանաստեղծը պատասխանատու էր դառնում ոչ միայն իր ամեն մի տողի համար, այլ նաև արվեստի ուժով ստեղծած տրամադրության, քանի որ անպատեհ խոսքը կարող էր ողբերգական վախճան ունենալ:

Արքունական բանաստեղծի կյանքի սովորական ուրվագիծը Հետևյալն էր՝ պաշտոնական ճանաչում, փառք, անկում: Քչերն են խուսափել այդ օրինաչափությունից: Դժբախտ է եղել նաև

Ռուղաքիի վախճանը. ստուգապես հայտնի է, որ նա վտարվել է արքունիքից սոցիալական հավասարություն քարոզող դարձած շարժմանը<sup>22</sup> շարժմանը համակրելու համար և, ըստ որոշ աղբյուրների, կուրացվել: Ղարմաթյանները իսմայիլական հզոր շարժման ուղղություններից մեկի հետևորդներն էին և ժողովրդական ամենալայն զանգվածներ էին ներկայացնում: Նրանք անտեսում էին միջնորդի դերը աստծո և անհատի միջև, քարոզում էին սոցիալական հավասարություն ևն: Հատկապես վերջին գաղափարն էր, որ իր հետևից էր տանում ժողովրդական տարբեր խավերին: Իրենց գաղափարներին հակառակ քաղաքական գործիչների հանդեպ կիրառած դաժան հաշվհարդարները ցնցում էին օտար նվաճողների պետության հիմքերը:

Ենթադրվում է, որ էմիր Նասրի մահից հետո Ռուղաքին վտարվել է արքունիքից և մահկանացուն կնքել աղքատության մեջ, իր հայրենի գյուղում: Եվ իրոք, երբ մոտ հազար տարի անց թաջիկ գրող և ազգային գործիչ Սադրիդին Այնին Սամարղանդի մոտ, Փանջուղ գյուղում հայտնաբերեց Ռուղաքիի գերեզմանը, իսկ մարդարան-քանդակագործ Մ. Գերասիմովը վերականգնեց նրա դիմանկար-քանդակը, ապա պարզ դարձավ, որ Ռուղաքիի աչքերը այրել են: Կենսագիրներից ոչ մեկը չի շրջանցել նրա կյանքի այդ ողբերգական փաստը: Ինչպես տեսանք, Մահմադ Աուֆին նրան ի ծնն կուրություն է վերագրում, սակայն որոշ հետազոտողներ այս պարագան դիտում են որպես հանճարեղ և սիրելի բանաստեղծին Հոմերոսին նմանեցնելու ավանդական մոդել<sup>23</sup>: Պարզ է, որ նրա կյանքի երկրորդ շրջանի դրամատիկ իրա-

18 Низами Арузи Самарканди, Собрание редкостей или четыре беседы, М., 1963, стр. 60.

19 Ի դեպ, Անգլիայում միայն 14-րդ դ. արքունական բանաստեղծին շնորհեցին poet-laureate տիտղոսը:

20 Հայտնի է, որ Վրաստանում Բագրատունիները պարսից տիրակալների օրինակով իրենց շրջապատում էին արվեստի գործիչներով: Ն. Մատի խոսքերով ասած՝ «սասնետակառությունն իր բավարարությունն էր փնտրում...» (նմտ. Н. Я. Марр, Кавказский культурный мир и Армения, Ереван, 1995, стр. 44):

21 Երբ սելջուկյան շահ Սանջարը կոպում էր խորեզմշահ Ասթիզի դեմ, նրանց արքունական բանաստեղծները՝ Անվարին և Թաշիդ աղ-Դինը վաթվաթը, մեծամարտում էին քաղաքներով և ցերեղում իրենց տերերին (տես՝ В. А. Жуковский, Али Ауахедди Эверли, СПб., 1883, 11 глава, стр. 60-65):

22 Ե. Բերտելսը դարմաթյան շարժման մեջ մեծ տեղ է տալիս թին իրանամետ ազգայնական շարժման հետևորդների գործունեությանը, որոնց նշանակալի մասը ազնվականներ էին (նմտ.՝ Е. Э. Бертельс, Избранные труды, История литературы и культуры Ирана, М., 1988, стр. 100): Ռուղաքիի դարմաթյան լինելու մասին մանրամասն տես՝ Е. Э. Бертельс, Рудаки и Карматы в кн. "Рудаки и его эпоха", Сталинабад, 1958, А. Н. Болдырев, Был ли Рудаки карматом? Archiv Orientalia, 30, Praha, 1962:

23 «...պոետը և փիլիսոփան հույնի իղեպում պետք է լինեին կույր. կույրը կենսապես անօգնական է, նա դուրս է մղված կյանքից, բայց իր արտիրավիճա-



դարձությունները չէին կարող իրենց արձագանքը չգտնել նախ՝ նրա պոեզիայում, հետո՝ մատենագիրների և ժողովրդի հիշողության մեջ: Ռուզաբին այնքան վառ երևակայութուն ունի, այնքան գունեղ և տեսողական պատկերներ, որ Ֆրանսիացի արևելագետ Ջոն Դարմստեյտը, որ հավաստի չի համարում այդ կենսագրական փաստը, կատակել է, թե «...Ռուզաբին հաճախ մոռանում է իր կուրուսթյան մասին»<sup>24</sup>:

Ռուզաբին չափազանց մոտ է ժողովրդական լեզվամտածողությանը, նրա գեղագիտական զգացողությանը, այդ է պատճառը, որ նրա պոեզիան ժամանակի ընթացքում ձեռք բերեց չափանիշի ուժ, խոսքի հմտության մեջ նա դարձավ անհասանելիության օրինակ և մեծապես նպաստեց պարսկական գրականության հետագա զարգացմանը: Նրա հետնորդները միշտ ձգտել են նմանակել նրան: 11-րդ դարի ամենահայտնի բանաստեղծը՝ Օնսորին, որը Մահմուդ Ղազնավիի արքունիքի «պոետների արքան էր», տրտնջում է, թե իր զազալները «ռուզաբիական» չեն:

Հրաշալի են Ռուզաբիի դազալները,

Իմ դազալները ուռուզաբիական չեն:

Որքան էլ ջանում եմ նրբորեն երևակայել,

Այդ գաղտնիքի վարագույրը բացելն անկարելի է<sup>25</sup>:

Հասկանալի է, որ ճաշակի և գեղագիտական չափանիշների փոփոխության համար 100 տարին քիչ ժամանակ չէր, որովհետև

կայնության մեջ հասնում է ստեղծագործական ազատության և տեսնում է ամոսեսանելիս» (տե՛ս С. С. Аверинцев, Греческая литература и "ближневосточная" словесность в сб. "Типология и взаимосвязи литератур древнего мира", М., 1971, стр. 25):

24 Дж. Дармстетер, Происхождение персидской поэзии, пер. Л. Жиркова, М., 1924., стр. 18.

25 Տե՛ս Լուրսբ-ալ-Այրսբ. էջ 6: Իսկապես այդ են հաստատում Օնսորիի դիվանից մեզ հասած բազմաթիվ դասիղե-ներբողները և մի քանի դազալը: Ամենայն հավանականությամբ բանաստեղծական այդ հրաշալի ձևի վարպետրեն չի տիրապետել «պոետների արքա» Օնսորին, որը արքունիքում նաև «հաքիմ» գիտուն տիտղոսն էր կրում (տե՛ս Դիվան-է Աբու ալ Ղասեմ Հասան էրն Ահմադ Օնսորի, Թեհրան, 1341: այտուֆեսուն՝ Օնսորի, Դիվան):

փոխվում են ժամանակները, փոխվում են և պահանջները: Նոր լսարանը նոր խոսք է պահանջում: Ռուզաբին այնքան մոտ էր ժողովրդական լեզվին և պատկերավոր մտածողությանը, որ նրա քերթության ոճը բնորոշվել է որպես «սաՀլ-է մոմթանն», որ տարբեր հետազոտողների կողմից թարգմանվում է որպես՝ «Հանճարեղ պարզություն», «անկրկնելի պարզություն» կամ «վեհասքանչ պարզություն»: Վերջինս հոետորական արվեստի յուրահատուկ ձև է, որի մասին պոետիկայի տեսաբան Ռաշիդ-ադ-Դին Վաթվաթը գրում է, թե «...սաՀլ-է մոմթաննն այն է, երբ բանաստեղծութունը թվում է շատ պարզ, սակայն այն ստեղծելը շատ բարդ է»<sup>26</sup>:

Փորձենք այդպիսի անկրկնելի պարզության մեկ օրինակ բերել: Ռուզաբիի կյանքի հետ կապված ավանդազրույցներից մեկը հավաստում է, թե էմիր Նասրը իր թագավորական շքախմբով Բուխարայից Հերաթ էր գնացել: Քանի որ Հերաթի մի գեղատեսիլ վայրում էր հյուրընկալվում, և նրա ժամանակն անցնում էր միայն հանգստի և զվարճությունների մեջ, էմիրը մոռացել էր իր գահանիստ Բուխարան և չէր էլ մտածում տուն վերադառնալու մասին: Շքախմբի անդամները հոգնել ու ձանձրացել, կարոտել էին իրենց հարազատներին և բարեկամներին, սակայն չէին համարձակվում էմիրին այդ մասին հայտնել: Վերջապես նրանք գտնում են միջոցը: Ռուզաբիին, որ էմիր Նասրի արքունական բանաստեղծն էր և շրջագայում էր նրա հետ, հինգ հազար ոսկեդրամ են խոստանում և համոզում՝ որևէ կերպ էմիրին տուն վերադարձնել: Հաջորդ օրը՝ առավոտյան, Ռուզաբին նստում է իրեն հատկացված տեղը և, վերցնելով չանդը<sup>27</sup>, գուլբրգում է Բուխարան:

26 Рашид-ад-Дин Ватват, Сады волшебства в тонкостях поэзии. Перевод с персидского, исследование и комментарии Н. Ю. Чалисовой, М., 1985, стр. 70 (այտուֆեսուն՝ Рашид-ад Дин, Сады):

27 Լարային երաժշտական գործիք:



Հեռու-հեռուից Մուլյան<sup>28</sup> գետի բույրն է գալիս,  
Սիրած յարիս հիշողության հուրն է գալիս,  
Ամու գետի ավազների ալիքը տաք  
Մետաքսի պես իմ ոտքերին դուր է գալիս:  
Ջելիուներ<sup>29</sup> հորդ մեր սպիտակ նծույզների  
Կեսից վար է, հոխորտալուզ գուր է գալիս:  
Ո՛վ Բուխարա, ուրախ եղիր, ապրիր ուրախ,  
Էմիրն ինքը ելել ու քեզ հյուր է գալիս:  
Նոճի է նա, իսկ Բուխարան՝ չքնաղ այգի,  
Նոճին ելել, չքնաղ այգու դուռն է գալիս:  
Թե Բուխարան երկինք է մով, լուսին է նա,  
Ականջ արեք, լուսնի ծագման լուրն է գալիս<sup>30</sup>:

Ասում են՝ Ռուզաբին դեռևս չէր արտասանել իր վերջին բեյթը, երբ Նասրը վեր թռավ տեղից և հեծնելով առաջին պատահած ձին՝ տնային կոշիկներով սուրաց դեպի Բուխարա: Շքախմբի շվարած անդամները հագիվ հասան նրա ետևից և առաջին իջևանում հագցրեցին ճաշակոշիկները<sup>31</sup>:

Երբ Վ. Բրյուսովը Նարեկացու մասին գրում է, թե նա կատարելության հասցրեց բանաստեղծության ձևը՝ սիրով արմատավորելով ձայնաներդաշնակությունը շատ ավելի վաղ, քան այն զարգացավ պարսից և արաբական աշխարհներում<sup>32</sup>, ապա բացարձակապես չվիճարկելով Նարեկացուն շնորհված առաջնությունը՝ մենք ցանկանում ենք հիշատակել նրա ավագ ժամանակակիցին՝ Ռուզաբին, որի պոեզիայի ոգին էր ներդաշնակությունը:

28 Մուլյանը Բուխարայի մոտով հոսող գետակ է, որի ափին տարածված են եղել խնձորի հրաշալի այգիներ և ծառատաններ: Մատենագիրները հավաստում են, թե այդտեղ են եղել իշխանական տներն ու դղյակները:

29 Ջելիուներ Ամու Դարչայի արաբերեն անվանումն է:

30 Ռուդաքի, էջ 47:

31 Низами Арузи Самарканди, նշվ. աշխ., էջ 64:

32 Հմմտ. Пoesия Армении с древнейших времен до наших дней. Редакция, вступительный очерк и примечания Валерия Брюсова, М., 1916, стр. 48.

Վերը բերված օրինակը հայտնի է ձայնանվագով և հետազոտողների կողմից ստացել է «ախորժալուր» որակումը<sup>33</sup>: Եվ իրոք՝

Բույի ջույի Մուլյան այադ համի,

Յադ-է յար-է մեհրեբան այադ համի...

Հետագայում բազմաթիվ բանաստեղծներ փորձել են նմանակել այս բանաստեղծությունը<sup>34</sup>, ոմանք, սակայն, մեկ երկու անհաջող բեյթից հուսախաբ՝ հրաժարվել են այդ մտքից: Շատ ավելի ուշ, արքունական պոետների կողմից մշակված նրբաճաշակ ոճի, բանաստեղծական բարդ հնարանների և ճարտասանական մրցույթների բովում կոփված պոեզիայի որոշ գիտակներ ըստ արժանվույն չէին գնահատում Ռուզաբիի պարզ, խորասանյան կոչվող ոճը: Պարսկական գրականության պատմությանը հայտնի է 15-րդ դ. մատենագիր Դովլաթշահ Սամարղանդիի կարծիքը, որը զարմանում է, թե ինչպես են ժամանակին հավանել ու սիրել Ռուզաբիի պարզ ու անպաճույճ բանաստեղծությունը<sup>35</sup>: Անշուշտ, գեղեցկության չափանիշը պատմական երևույթ է, և գուցե վերջինիս փոփոխությունն է պատճառը, որ նրա դիվանից նվազագույն մաս է պահպանվել:

Ռուզաբին արքունական բանաստեղծ էր և ծառայում էր այս աշխարհի հզորներին: Եվ քանի որ պարսից նոր ձևավորվող պոեզիան կայանում էր արքունիքում, ապա նրա առաջնային և

33 И. С. Брагинский, Комментарий к сб. "Рудаки", М., 1960, стр. 428.

34 Այդ նմանակումների ուսումնասիրությանն է նվիրված պարսիկ բանասեր Մոհամադ Մոհիի արժեքավոր հոդվածը, որտեղ քննության են առնված բազմաթիվ տարբերակներ (տե՛ս՝ Մոհամադ Մոհի, Եր դասիդե-յե Ռուդաքի, Մաջալե-յե դանեշքյադե-յե աղաբիյաթ, Թեհրան, 1338, 3-4, ս. 73):

35 Է. Բրաունը, հետազայում մահ է. Բերտելսը խիստ կասկածաբեցով են վերաբերվում Դովլաթշահ Սամարղանդիի գեղագիտական չափանիշներին: Ըստ Բերտելսի՝ «...հագիվ թե այդ խառնաշփոթ արքունական «գրականագետի» ճաշակը կարող է ընդունելի լինել որպես բավարար չափանիշ լուրջ հետազոտության համար» (տե՛ս Է. Յ. Բերտելս, նշվ. աշխ., էջ 10): Մինչդեռ նույն Դովլաթշահի մասին Ա. Բարտոլդը գրում է. «պարսկական գրականության փայլուն գիտակը» (տե՛ս Բ. Բարտոլդ, Сочинения, том 6, М., 1966, стр. 198):



Հիմնական ժանրային ձևը պարսիկների կողմից յուրացված և տեղայնացված արաբական դասիդե-ներբողն էր<sup>36</sup>: Այն մեծածավալ, միահանգ, կանոնիկ ժանրային ձև էր, ուներ պարտադիր օրենքներ և պահպանում էր իր հիմնական կառուցվածքը: Առաջին մասը (նասիբ կամ թաղազո) քնարական էր, որում բանաստեղծը ազատ էր թեմայի ընտրության մեջ և հազուրդ էր տալիս իր գեղումներին: Այն կարող էր լինել սիրուհու, գինու գովք, բնության նկարագիր ևն: Երկրորդ, հիմնական մասը՝ ներբողը (մադհ), բեյթերի տեսակետից առավել լայնածավալ է և կրում է հիմնական գաղափարական ծանրությունը: Որքան աննկատ է կատարվում անցումը (գորիզգահ) նասիբից ներբողին, այնքան մեծ է գրողի վարպետությունը: Երրորդ մասը ունենում է բարոյախրատական, այլաբանական բնույթ: Երբեմն դաստիարակչական և իմաստասիրական ավարտով բանաստեղծը կարծես արդարացնում էր իրեն, չափազանցված և շողոքորթ գովեստների համար: Ղասիդեի վերջին հատվածում հիշատակում էին հանգուցյալներին (մարսիե-էլեգիա), գովերգում իրենց տաղանդը, դրվատում սեփական արվեստը (Ֆախր) ևն:

Ռուղաքիից մեզ հասած ընդամենը երկու դասիդեները այնքան են հազեցած ինքնակենսագրական տարրով, որ մենք մոտավոր կերպով կարողանում ենք վերականգնել նրա կյանքն ու գործը: Իրանք Համեմատաբար մեծ կտավներ են, որոնք մեզ են հասցրել Ռուղաքիի միջավայրը, արքայական խրախճանքների պերճանքը, արևելյան արքունիքի ողջ կոլորիտն ու ազգագրական և պատմամանակագրական բազմաթիվ փաստեր: Մեծածավալ դասիդեներից մեկը պայմանականորեն կոչվում է «Գինու մայրը», որը անխաթար մեզ է հասել «Սիսթանի պատմությունից»: Անանուն հեղինակը հազորդում է, թե այն գրվել է էմիր Նասրի պատվերով, էմիր Ջաֆար էրն Մոհամադի պատվին կազ-

մակերպված խնջույքի համար<sup>37</sup>: Ռուղաքին այն գրել և մի կուժ գինու հետ ուղարկել է Սիսթան, որտեղ և հնչել է առաջին անգամ: Ելնելով ներբողի եզրափակիչ՝ երրորդ մասից՝ կարելի է ենթադրել, որ Ռուղաքին չի մասնակցել խնջույքին: Առաջին մասում նա նկարագրում է գինու պատրաստման ընթացքը, նրա գույնը, համը, հոտը, ձևը, փայլը, վարքագիծը (եռում, վեր ու վար անում, խաղաղվում ևն): Պարսիկ բանաստեղծին, հատկապես Ռուղաքիին, խորթ էր գինու գովքը, քանի որ նա հրաշալի ծանոթ էր սեփական ժողովրդի գրական ավանդույթներին և հոգևոր արժեքներին, այն էպիկական փաստական նյութին, որը բարեխղճորեն հավաքվում և գրանցվում էր ազգասեր Սամանյան իշխանների կողմից: Արբեցուցիչ թուրմերի գոյությունը ծանոթ են եղել բոլոր ժողովուրդները, այդ թվում նաև պարսիկները: «Գինու առաջին հիշատակությունը սկսվում է Հուշանգից՝ պարսից քաղաքակրթության ստեղծողից»<sup>38</sup>: Ավեստայում՝ պարսից հին կրոնի՝ Ջրաղաշտականության սուրբ գրքում, գովերգվում էր haoma կոչվող բույսը, որից ստանում էին արբեցուցիչ թուրմ: Հայտնի է, որ կրոնածիսական արարողությունների ժամանակ չարաչառում էին այն, և զոհաբերությունները անզուսպ ու արյունահեղ բնույթ էին ստանում, ուղեկցվում խոշոր և մանր եղջերավոր անասունների սպանդով: Այդ էր պատճառը, որ Ջրաղաշտը արգելեց դրա գործածությունը: «Ըստ ժողովրդական ավանդույթների ծագելով քաղաքակրթության առաջին դրսևորումների հետ միաժամանակ (Դիոնիս, Վակիս, Նոյ, Հուշանգ), գրգռող կամ բթացնող և պատրանքներ ծնող թուրմերը ուղեկցում են ժողովուրդներին նրանց հոգևոր զարգացման հետագա բոլոր շրջաններում»<sup>39</sup>:

37 St'iu Tarix-i Sistān, Perevod, vvedeniye i kommentariy L. Smirnovoy, M., 1974, str. 303:

38 St'iu Փ. А. Розенберг, О вине и пирях в персидской национальной эпосе, Петроград, 1918, стр. 385 (отдельный оттиск из 5-го тома "Сборника Музея антропологии и этнографии при Российской Академии Наук").

39 Հմմտ. Փ. А. Розенберг, Աշխ., էջ 376:

36 «Ղասիդ» արաբերեն նշանակում է նպատակաուղղված: Ղասիդի գարգացման և պարսկա-արաբական փոխազդեցության մասին՝ A. Arberri, Classical Persian Literature, London, 1958, p. 8-14, Абдуманонов Абдурахман, Касыда и ее традиции в творчестве Малек-ол-шоара Бахара. (авт. канд. дисс.), М., 1973 и др.



Ֆիրզուսին և Ռուզաբին օգտագործել են ժողովրդական ավանդույթները, սակայն ճանաչել են Հայտնի արար և այլազգի, գուցե նաև՝ անտիկ հեղինակներին: Հերոզոտոսը գրում է, թե պարսիկները գինու մեծ սիրահարներ են և գինու գավի մոտ էին քննության առնում ամենակարևոր գործերը: Այդ տեսակ հավաքներում կայացրած որոշումը մյուս օրը տանտիրոջ կողմից նորից էր ներկայացվում քննարկման՝ արդեն սթափ վիճակում: Եթե նրանք այդ ժամանակ էլ էին հաստատում իրենց որոշումը, ապա իրականացնում էին: Եվ հակառակը՝ սթափ ժամանակ կայացրած որոշումը քննարկում էին արբած<sup>40</sup>:

Բազմաթիվ հետազոտողներ այն կարծիքին են, որ Ռուզաբին նմանապես ծանոթ է եղել Աբու Նավասի՝ արաբական պոեզիայում խրախճանքի՝ որպես ինքնուրույն ժանրի ստեղծողի բանաստեղծությանը, հատկապես նրա «խամրիյաթին»<sup>41</sup>:

Եվ այդպես լուռ, այդպես հլու, հանգստացած,

Նա կշողա՝ մարջանի ալ գույնն ստացած:

Ալ՝ առավել, քան Եմենի սուտակը ալ,

Առավել, քան Բադախշանի ակները լալ:

Երբ հոտ քաշես, կթվա, թե վարդ է բուրում,

Կթվա, թե մուշկ ու համպար ես համբուրում...<sup>42</sup>:

Հասկանալի է, որ աշխարհիկ կյանքի այդ հզոր գործոնի հետ կապված բոլոր պարագաները խրախճանքի չեն արժանացել Հայոց մեջ. այդ է պատճառը, որ գինեգուլությունը, ճիշտ է, ուրույն տեղ ունի միջնադարյան Հայ տաղերգության մեջ, սակայն ավելի ուշ է զարգացել: Որպես հետաքրքիր գուգահեռ՝ կարելի է հղել թե՛ Աստվածատուր Տաղասացի և թե՛ Սարկավազ Բերդակացու՝ խաղողի գովասանությանն ու գինուն նվիրված տաղերը, որոնք մեզ են հասել 16-17 դդ.

40 Հմմտ. Геродот, История, Л., 1972., стр. 55.

41 Գինու պոեզիայի անվանումն է արաբերեն:

42 Ռուդաքի, էջ 34:

Դու ես գունով գէտ մանուշակ

Կարմիր եաղութ ակն սուտակ<sup>43</sup>:

Այստեղ գրեթե համեմատության նույն եզրերն ենք տեսնում: Իմաստային սերտ առնչություն կա Ռուզաբիի և Բերդակացու նշված տաղերի միջև: Դա գինու ամենակարող ուժի պատկերման մեջ է, նրա այն շնորհի, որը ժլատին դարձնում է շոայլ, վախկոտին՝ քաջ, ռխակալին՝ ներողամիտ, վշտահարին՝ ուրախ ևն:

Ռուզաբի.

Ժլատ գծուծն այն ըմպելով դառնում շոայլ

Վախկոտը՝ քաջ, դեղնած դեմքը դառնում է ալ.

Երբ քո արյան ու սրտի մեջ նա է ետում,

Ընկրկում են վիշտ ու տանջանք, փախչում հեռում<sup>44</sup>:

Բերդակացի.

Ջթագաւորաց սիրտն բանաս և տէր անես քաղքի հազար,

Թե նա ունէր հազար չարկամ, նայ քո սիրովն մոռանայր:

Թե բարկացեր լինի մարդոյ, կամ թե խոցեալ զինքն դիծար,

Յորժամ խմէ կաթ մի քեմէ, բաշխէր զամէնն և հաշտեանայր:

Յորժամ խմէ աղքատն ի քէն, որ զհացն ու զջուրն

մուրանար,

Նա և լինի տէր աշխարհիս, արարածոցս պարապար<sup>45</sup>:

Պարսից պոեզիայում մանրակրկիտ և պերճ նկարագրությունը հատուկ ժանր է և «վասֆ» է կոչվում: Այստեղ Ռուզաբին ի ցույց է դնում վասֆի իր շնորհքն ու վարպետությունը: Ընդհատ է, վերը հիշատակված «Գինու մայրը» ներբողը սոցիալական պատվեր է, սակայն այդ հանգամանքը բնավ չի նսեմաց-

43 «Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը (16-17-րդ դդ.)», հ. 1, աշխատասիրությամբ Հ. Սահակյանի, Երևան, 1986, էջ 76 (այսուհետև՝ «Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը»):

44 Ռուդաքի, էջ 35:

45 «Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը», էջ 283:



նում նրա արժեքը, որովհետև Ռուդաբին, ինչպես ասում են, տալիս էր «Կայսրինը՝ կայսեր, Աստծունը՝ Աստծուն»: Գովքով և ներբողով Հանդերձ, այն իր ենթատեքստում մի մարդասիրական խորհուրդ ունի՝ պատվիրատուին վերագրվող վսեմ ու ազնիվ Հատկանիշները ուղեցույց դարձնել, ուսուցանել ազնիվն ու բարին, ձևավորել արդարի կերպարը: Ռուդաբիի այս դասիղեն, որը պարսից նորաստեղծ պոեզիայում այդ ժանրային ձևի առաջին դասական նմուշներից է, ավարտվում է վեհ ու բիրլիական Արարատ լեռան խորհրդանիշով.

Գեմքը նրա թող միշտ փայլի արեգակի պես անարատ,  
Ու փառքն անխախտ թող միշտ մնա,  
որպես Սահլան ու Արարատ:<sup>46</sup>

Մյուս դասիղեն «Ծերության ողբն» է, որը երիտասարդության, անցյալի փառքի կարոտախտ է.

Ոչ ընտանիք եմ ունեցել, ոչ սրտամաշ հոգսեր ու կին,  
Նման բազում կապանքներից ազատել եմ ես իմ հոգին...

կամ՝

Երանելի ժամանակներն ու՞ր գնացին, ա՛խ, ի՞նչ էղան,  
Երբ մեծամեծ էմիրների հետ էի ես նստում սեղան:  
Արքաների ձեռքին էին միշտ ոտբայիներն իմ դիվանի,  
Ու ես սիրված պոետն էի չքնադագեղ խորասանի:  
Իմ ճանապարհն ուր էլ գնար, որ հարուստի տունն էլ  
տաներ,

Տերը նրա ինձ արծաթով ու նոսրով պատիվ կաներ:  
Թե ուրիշին այլոք էին հարստություն ու փառք տալիս,  
Իմն ուղղակի շահի տնից, շահի ձեռքից էր ինձ գալիս:<sup>47</sup>

46 Ռուդաբի, էջ 42:

47 Նույն տեղում, էջ 31-32: Ղասիղեի ժանրային ձևին բնորոշ էր ինքնակենսագրական տարրը: Այս տեսակետից բազմաթիվ դասիղեներ առատ պատմական, էթնոմշակութային, անձնական նյութ էին պարունակում և կոչվում էին «ղասիղեյե հալիյե»՝ վիճակի դասիղե: Օրինակ՝ Օնտորին, որ Մահմուդ

Միջնադարյան «ոեալիզմի» ոգին ինքնակենսագրական տարրն է, որով Հագեցած է նաև Ռուդաբիի վերոհիշյալ ներբողը: Բայց մի դրամատիկ Հակասություն կա այդ բովանդակությունն արտահայտող ժանրային ձևի գործառություն (ներբող) և ծերության նկարագրի մեջ: Ծերությունը այս դեպքում չի կարող գովաստի նյութ լինել: Ներբողվում է երիտասարդությունը, և ամբողջ դասիղեն իր գաղափարական լուծումն է ստանում կյանքի դիալեկտիկայի և Համամարդկային օրինաչափությունների և Հակասությունների քննության մեջ.

Ժամանակներն ուրիշ են արդ, ու ես ինքս էլ շատ եմ  
տարբեր  
Ժամն է արդեն գավազանի, գավազանս ու մախաղս բեր:

Սա մեզ հիշեցնում է այն արժանապատիվ Հնագանդությունը, որով Սոկրատեսն է ընդունել իրեն տված թուլնի բաժակը. «Ժամն է այստեղից Հեռանալու, ես՝ որպեսզի մեռնեմ, դուք՝ որպեսզի ապրեք... Սակայն որն է լավագույնը, Հայտնի չէ ոչ ոքի:»

Եվ Հեռացավ Ռուդաբին՝ կույր, ծեր ու ձեռնունայն, իր Հայրենի գյուղը՝ Փանջուղը և մահկանացուն կնքեց (մոտավոր Հաշվումներով) 940-ին:

Հերման էթիեն՝ Ռուդաբիի բանաստեղծական ժառանգություն խնդրով զբաղվողներից առաջինը, գրում է, թե Ռուդաբին բանաստեղծություններ էր գրում նոր ոճով և մշակում էր իր սե-

Ղազնավյանի արքունական բանաստեղծն էր. Մահմուդի եղբորը նվիրված ներբողում բողոքում է իր վիճակից հետևյալ խոսքերով.

Հոգուս խորքում ինձ այնպես է թվում,  
Թե էմիրը հագեցել է իր խոսքառատ ծառայից,  
Ստեղ է սիրտն ինձանից, որ այդպես  
Կրճատեց իմ վարձը ու ինձ չի նկատում:

Տե՛ս Օնտորի, Դիվան, էջ 82: Ծերության էլեգիաները բոլորովին էլ գրական ավանդույթ կամ ընդունված ձև չէին, այլ իրականության, արքունական բանաստեղծի վիճակի և նրա ճակատագրի արտացոլումը: Երիտասարդությունն ու տաղանդը արքունիքում թողած՝ նրանք, ծեր ու անօգնական, հաճախ «գինվորագրվում էին» թափառող դերվիշների և սուֆի-միստիկների հզոր բանակին:



փականը, որը հատուկ էր ամեն մի ձևի՝ մասնավիի, դազալի, ու-  
բայիի ևն համար:<sup>48</sup>

Ռուզաքիին զազալի հիմնադիր կոչելու խնդիրը վիճահա-  
րույց է: Ղազալը կանոնիկ ձև է և ունի հատուկ օրենքներ: Պոե-  
տիկայի միջնադարյան տեսարաններից մեկը գրում է. «Իմացիր,  
որ զազալը իր բառարանային իմաստով սիրո և կնոջ նկատմամբ  
վերաբերմունքի նկարագրություն է, իսկ տերմինաբանորեն՝ մի  
քանի բեյթի միացությունը՝ միասնական հանգով և չափով:  
Դրանց առաջին բեյթը «մոսարրան» է (դա այն է, երբ առաջին  
երկու տողերը հանգավորվում են): Այդ առաջին բեյթը կոչվում  
է «մաթլա»: Վերջին բեյթը կոչվում է «մաքթա»: Ղազալի ծավա-  
լը չպետք է գերազանցի 12 բեյթից: Ոմանք զազալ են համարում  
մոտ 19 բեյթ պարունակող ձևը, իսկ ավելի ուշ շրջանի որոշ բա-  
նաստեղծներ զազալի բեյթերի թիվը հասցնում են մինչև 21: Այն  
մեծ մասամբ նկարագրում է կնոջ գեղեցկությունը, սիրահարի  
վիճակը և այլն: Ղազալը սկսվում և ավարտվում է մեկ միասնա-  
կան թեմայով, լինի դա հանդիպում սիրեցյալի հետ, թե բաժա-  
նում: Ղազալը չպետք է ունենա թույլ բեյթեր, ամեն մի բեյթը  
պետք է առանձնանա մյուսից և մեծապես տարբերվի»:<sup>49</sup>

Իհարկե, այս բոլորին հարկավոր է ավելացնել նաև այն, որ  
մաքթա կոչվող վերջին բեյթում սովորաբար բանաստեղծը գրում  
էր իր կեղծանունը, որը կոչվում է «թախալուս»: Բացի այդ, ու-  
սումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ զազալի գաղափա-  
րական բովանդակությունը լայն ընդգրկում ունի՝ սկսած բնա-  
նկարից և վերջացրած փիլիսոփայական խորհրդածություններով:  
Եվ քանի որ Ռուզաքիից մեզ հասած բանաստեղծությունները  
ձևական տեսանկյունից որոշ անհամապատասխանություն ունեն  
ավելի ուշ ձևավորված կատարյալ զազալի հետ (օրինակ՝ զազալի  
վերջին տողում սեփական անվան պարտադիր հիշատակումը ևն),

48 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս А. М. Мирзоев, Рудаки и развитие газели в 10-15  
вв., Сталинабад, 1958, стр. 15.

49 Նույն տեղում, էջ 25

ապա որոշ հետազոտողներ վիճարկելի են համարում զազալի  
ձևավորման առաջնությունը Ռուզաքիին տալու խնդիրը: Ակ-  
ներև է, սակայն, որ Ռուզաքիի հետնորդ, Հայտնի բանաստեղծ  
Օնսորին վերը բերված օրինակում նրա բանաստեղծությունը զա-  
զալ է անվանում: Պարզ է մի հանգամանք, որ այդ շրջանում զա-  
զալ էին անվանում սիրային ապրումներ, հոգեկան տվյալանք,  
գեղեցկուհու և բնության նկարագիր, փիլիսոփայական խոհեր  
արտահայտող ոչ մեծ չափի բանաստեղծությունները: Այսպես,  
ուրեմն, տարբեր տերմիններով որակելով Ռուզաքիի անհատա-  
կան պոեզիան (երգ, էլեգիա<sup>50</sup> ևն), բազմաթիվ հետազոտողներ  
համերաշխ են այն խնդրում, որ պարսկական զազալի փառավոր  
ճանապարհը մինչև Սաադի և Հաֆեզ սկսվում է Ռուզաքիից:<sup>51</sup>

Եթե զազալը դրսեկ բանաստեղծական ձև է, ապա քառյակը  
(թարանե, դորեյթի) զուտ իրանական ծագում ունի, որը արաբե-  
րի կողմից յուրացվելուց հետո փոխարինվել էր ուրբայթ<sup>52</sup> (Հոգ-  
նակի՝ ուրբայթ) բառով: Այս հանգամանքը, նաև այդ երկու ժո-  
ղովուրդների մշակութային փոխազդեցության փաստերից մեկն  
է:

50 A. V. Williams Jacson, Early Persian poetry, New York, 1920, p. 39.

51 Արևելյան գրականագիտությանը հայտնի են զազալի զարգացման երկու  
հակադիր տեսակետներ: Ըստ Ե. Բերտելսի՝ զազալի առաջին, քնարական  
մալը՝ մասիթը, աճեցավել է Գրանից և հետագայում ձևավորվել որպես ինք-  
նուրույն ժանրային ձև՝ իր ծագման հենց օրիգինում դառնալով էլիտար գրա-  
կան տեսակ: Այդ կարծիքին է մաս հայտնի հնդիկ հետազոտող Օիբի Նու-  
մանի, մինչդեռ Ի. Բրազինսկին ապացուցում է, որ զազալը իր հիմքում եղել  
է ֆոլկլորային և միայն հետագայում է ձեռք բերել կանոնիկ, կաղապարված  
օրենքներ: Ա. Միրզոևը զազալը դիտում է որպես ինքնուրույն ձև, որի ձևա-  
վորման ակունքը համարում է Ռուդաքիի քնարական բանաստեղծություն-  
ները (հմմտ. И. С. Брагинский, Очерки из истории таджикской литературы,  
Сталинабад, 1956, стр. 123, 138-40. Е. Э. Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре,  
X в., М. -Л. 1935, стр. 32. А. Мирзоев, Узл. азл. և շլ. ինչպես մաս՝ Օիբի Նումա-  
նի, Օեթ ալ Աջամ յա թարիխ - է շեր վա աղաբիյաթ-է Իրան, Թեհրան, ջելդ-է  
ավալ, 1316): Ղազալից միջով վերջին աշխատություններից է մաս՝  
Skalmowski W. "The meaning of the Persian ghazal", Orientalia Lovaniensia,  
Periodica, 18, 1987, pp. 141-162.

52 Բառացի նշանակում է չորս տող, քառյակ:



Ռոբային, որի ակունքները զնոււմ են դեպի իրանական բանահյուսական արվեստի հիմքերը, մշակվել է ու հղվել Ռուզաբիի կողմից և ձեռք բերելով բարձրաշխարհիկ արվեստին հատուկ տարրեր, դարձել է խոհական-փիլիսոփայական մտորումների և սիրային գեղումների արտահայտիչ<sup>53</sup>: Քառյակը, որը «գեղջուկ» ձև էր համարվում, Ռուզաբիի շնորհիվ մուտք է գործում արքունիք և գրավում իր տեղը «ազնվական» ժանրային ձևերի կողքին: Ռուզաբիի ողջ ստեղծագործության ոգին ժողովրդական երանգն է, որն առավել ցայտուն է արտահայտված նրա քառյակներում: Աշխույժ, սրամիտ և ամբողջական են նաև նրա բեյթերը և բանաստեղծական մյուս ձևերը:

Ռուզաբիին, ինչպես ասացինք, աշխարհիկ, արքունական բանաստեղծ է, այնուհանդերձ՝ չի կարելի ասել, թե նրա պոետիկան գերծ է Ղորանի ազդեցությունից, պատկերներից և մեջբերումներից: Սակայն նրա պոետիկայի քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ ամենը Ռուզաբիի համար ծառայում է մի գաղափարի՝ աշխարհիկ սիրո:

Ռուզաբիի ստեղծագործությունների քանակի մասին խիստ տարբեր թվեր են մեզ հասել: Ռաշիդի Սամարղանդին գրում է, որ ինքը հաշվել է նրա տողերը տասներեք անգամ հարյուր հազար,

սակայն շատերը չեն հավատում այդ առասպելական թվին:<sup>54</sup> Մոհամադ Աուֆին էլ է անդրադառնում այդ խնդրին, սակայն մինչև օրս էլ վերծանված չեն ոչ Ռաշիդի Սամարղանդիի և ոչ էլ մյուսների տեղեկությունները: Պարզ է մի հանգամանք, որ Ռուզաբին բեղուն գրիչ է ունեցել և նրա ստեղծագործությունների քանակը ժամանակակիցների կողմից ուշադրության է արժանացել:

Ռուզաբիի անվան հետ է կապվում պարսից գրականության մեջ ստեղծագործությունների ժողովածուի (դիվան) ստեղծումը. «Վարպետ Ռուզաբին առաջին հեղինակն է, որ իր ստեղծագործությունների դիվանն է ունեցել<sup>55</sup>»: Ինչպես շատ միջնադարյան բանաստեղծների, այնպես էլ Ռուզաբիի դիվանի պատկանելությունը կասկածի տակ է առնվել,<sup>56</sup> սակայն Սայիդ Նաֆիսիի արհեստավարժ և հետևողական ջանքերի շնորհիվ (համեմատել է 78 ձեռագիր սկզբնաղբյուր) այսօր ճշտված է Ռուզաբիից մեզ հասած տողերի քանակը, որը կազմում է 1048 բեյթ: Ճիշտ է, Ռուզաբիի բանաստեղծություններում հազվադեպ է հիշատակվում նրա գրական անունը, սակայն ինչպես պնդում են հետազոտողները, նույնիսկ գրական անվան գոյությունը երբևէ չի փրկել արվեստի գործը կեղծիքից և գրագողությունից<sup>57</sup>:

Ռուզաբիի պարսից գրականության առաջին բանաստեղծը

53 Ի դեպ, պարսիկ բանասեր Ջալալ Հոմային Ռուզաբիին է վերագրում ոտքայի միայն կատարելագործումը, գտնելով, որ այն վաղուց է գոյություն ունեցել պարսից բանահյուսության մեջ որպես 11 վանկանի չափ: Հոմային ժխտում է պարսից գրականության կողմից արաբական տաղաչափության արուզի յուրացման դրույթը: Ըստ նրա, պարսիկները կատարելագործել են գոյություն ունեցող սիլաբիկական համակարգը, քանի որ արուզը, ըստ էության, երաժշտություն է, իսկ իրենք չէին կարող այն շունեցալ (տե՛ս Ջալալ-է Հոմայի, Ռուզաբի վա էխթա-յե ոտքայի, Մաջալե-յե դանեջթադե-յե ադաբիյաթ, շոմարե-յե 3-4, 1338, ս. 37-40: Քաղայակին են նվիրված նաև՝ Մոթաման Ջելն օլ-արեդին, Քաֆալոլ-է շեր-է Ֆարսի, Թեհրան, ս. 90-105, X. Мирзозада, Рудакӣ ва тақамулоти шакли назми рубои "Рудакӣ ва замони у", Сталинабад, 1958, стр. 142, А. К. Козмоян, Рубаи в классической поэзии на фарси X-XII вв., Ереван, 1981, Ա. Կ. կողմնյան, Դասական քաղայակը Ռուզաբիից մինչև Ջամի, «Մարգարտաշար», էջ 3-26):

54 St' u E. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, М., 1960, стр. 139.

55 Садриддин Айни, Устод Рудаки, М. 1959, стр. 19.

56 Ռուզաբիի դիվանը Ղաթրան Թաքրիզիին պատկանելու խնդրին բազմաթիվ հետազոտություններ են նվիրված (Ross D., Rudaki and pseudo Rudaki, JRAS, 1924, October, pp. 609-664 ևն): Այդ խնդիրները իրենց լուսաբանումն ու քննությունն են ստացել պարսիկ գրականագետ Սայիդ Նաֆիսիի մեծածավալ աշխատության մեջ (Սայիդ-է Նաֆիսի, աճվալ վա աշար-է... Ռուզաբի, Թեհրան, 1309-1319):

57 Պարսից գրականության պատմությունից հայտնի է, որ Սեֆյան շրջանի բանաստեղծների ստեղծագործությունների դիվանը երկար ժամանակ շրջել է Աքրա Սարոնի անվամբ (տե՛ս История персидской и таджикской литературы под редакцией Яна Рипка, М., 1970, стр. 110):



չէ<sup>58</sup>, սակայն Հասուն և կատարյալ պոեզիայի առաջնեկն է, գրական ժանրերի ստեղծողն ու կատարելագործողը:

\* \* \*

Գրիգոր Նարեկացու կենսագրությունից աղքատիկ տեղեկություններ են Հասույ մեզ: Հայտնի է, որ եպիսկոպոս Խոսրով Անձևացու որդին է, ծնվել է մոտավորապես 940-950 թթ.: Ըստ ավանդազրույցների՝ Նարեկ գյուղից փոքր-ինչ Հյուսիս՝ անմիջապես Վանա լճի ափին, նրա աղոթատեղին է եղել, մի դժվարամատչելի, բարձրաբերձ ժայռ, որի քարակոփ այրերից նայողի առջ ծավալվում էր ծովը, և դիմացը երևում Առտեր և Աղթամար կղզիները<sup>59</sup>: Կրթությունը ստացել է տեղում՝ Նարեկա վանքում, Հայտնի վարդապետ Անանիա Նարեկացու մոտ և երիտասարդ Հասակում արդեն ճանաչվել որպես սրբակրոն և գիտուն այր: Նրա մասին տեղեկություններ ենք ստանում նաև իր ստեղծագործությունների թափանցած զուսպ ակնարկներից, երբեմն էլ նրա արվեստին բնորոշ տրամադրության երանգներից (ինչը մեծապես բնորոշ է միջնադարյան բանաստեղծներին), ժողովրդի ընդերքում պահպանված ավանդազրույցներից<sup>60</sup>:

Նարեկացու կենսագրությունից մեզ Հասած ամենազբաժանողիկ իրողությունը կամ պատումը աղանդավորական շարժմանը նրա Համակիր լինելն է<sup>61</sup>: Դա թոնդրակյան շարժումն էր, որ զանգվածայնությամբ և տարբեր խավերի մասնակցությամբ մերձենում էր մեզ արդեն ծանոթ դարձած շարժմանը Իրանում:

58 Մոհամադ Աուֆիի արդեն նշված երկում նրան ժամանակակից մոտ երեսուն բանաստեղծ է հիշատակվում, որոնց մեջ, այնուհանդերձ, առանձնահատուկ տեղ է գրավում Ռուդաֆի Սամարղանդին: Թվարկված մյուս բանաստեղծներից միայն հատուկն են քեյթեր են մեզ հասել:

59 Հմմտ. Գրիգոր Նարեկացի, Մատյան ողբերգության, գրաքարից թարգ. Մկրտիչ Ներանյանը, (առաջաբանը Մ. Մկրյանի), Երևան, 1960, էջ 3:

60 Ա. Ղազիմյանը նրա մասին կենսագրական աղբյուրները տարբերակում է՝ մատենագրական և բանահյուսական (տե՛ս Ա. Ա. Казинян, Грмгор Нарекаци и его поэтика, Автореферат докт. дисс. Ереван, 1990, стр. 7):

61 Հարցը վիճահարույց է: Հետազոտողների մի մասը այդ վարկածը ընդունում է, մյուսը՝ ժխտում:

Թեև այդ ընդհանրությունները զուտ պատմատիպաբանական Համարելինք, եթե Գրիգոր Մագիստրոսի վկայությունը նոր եզրահանգումների առիթ չտար: Ըստ Մագիստրոսի՝ թոնդրակյան շարժման պարագլուխ Սմբատ Զարեհավանցին իր ուսմունքը բերել էր Պարսկաստանից. «յուժեմնէ պարսկական բժշկէ և յաստղաբաշխէ մոզէ, զոր Մջուսիկդ կոչէք<sup>62</sup>»: Եթե ի նկատի ունենանք Հայ Հետազոտողների կողմից արդեն ուշադրության արժանացած եվրոպական ալբիգոյական-հերետիկոսական բազմախավ շարժումը, ապա պարզ կդառնա, որ դրանք ավատատիրական Հասարակարգի օրինաչափությունների և սոցիալական ցնցումների հետ կապված Համընդհանուր երևույթներ էին և դուրս էին գալիս մի երկրի, նույնիսկ մի աշխարհամասի սահմաններից: Թոնդրակյան շարժման հիմնական գաղափարներն էին հոգու անմահությունը, աստծո և անհատի միջև եկեղեցու՝ իբրև միջնորդի մերժումը և ամենակարևորը՝ սոցիալական Հավասարության քարոզը, որն իր ետևից էր տանում ոչ միայն չքավոր խավին, այլ նաև ժամանակի լուսավոր այրերին և ազնվականներին: Իրենց հերթին, Իրանում դարձած շարժումները ժխտում էին ուղղափառ իսլամի ծեսերի մեծ մասը և Քարեի երկրպագությունը Համարում էին կոապաշտություն: Նրանք թալանել էին իսլամի այդ գլխավոր սրբավայրը, հռչակավոր «սև քարը» տեղահանել և երկու մասի բաժանելով՝ տարել իրենց հետ...<sup>63</sup>:

Պարզ է մի Հանգամանք, որ և՛ դարձած շարժման և՛ թոնդրակյան շարժումները մեծապես դուրս էին գալիս դավանական գաղափարների սահմաններից, ստանում ազգային-ազատագրական շարժումների ձև և ցնցում էին օտար նվաճողների պետության հիմքերը: Օրինակ՝ արաբ կուսակալ Աբու-ալ Բարդի տարածքներում էին կենտրոնացած թոնդրակյանների գործողությունները, և արաբն էր, որ «խայտառակամահ» արեց Սմբատ Զարեհավան-

62 Բ. Ն. Առաքելյան, Սոցիալական շարժումները Հայաստանում 9-11-րդ դդ., Հայ ժողովրդի պատմություն, հատոր 3, Երևան, 1976, էջ 280:

63 И. П. Петрушевский, Ислам в Иране в 7-15 вв. М., 1966, стр. 284.



ցուն՝<sup>64</sup>։ Իրանում դարձաթյան շարժմանը հարում էին ազնվականներ, որոնք իրանական ազգայնական-շուրիական գաղափարակիրների ժառանգներն էին, այսինքն նրանք, ովքեր պարսից սկզբի հաղթանակն էին ապահովել արաբական խալիֆայի տիրապետության օրոք։ Պատմիչ Ալ-Բիրունին հավաստում է, որ ծագումով թյուրք Մահմուդ Ղազնավյանը իր ձեռքով էր դաժան հաշվեհարդար տեսնում «հավատքի թշնամիներ» դարձաթյանների հետ Հնդկաստանի Մուլթան քաղաքում և նրա գավառում, որտեղ նրանք իրենց գեմոկրատական պետության հիմքն էին դրել<sup>65</sup>։ «Մի անգամ Մուլթանում նա այնքան հերետիկոս կոտորեց, որ սառած արյունից թրի կոթը չորացավ ձեռքին։ Հարկ եղավ այն թրջել տաք ջրով, որպեսզի պոկվի<sup>66</sup>»։ «Նրանցից հազարները կախաղան հանվեցին, քարկոծվեցին և շղթայակապ ուղարկվեցին Խորասան՝ բնդմիշտ գերության։ Բոլոր գրքերը, կապված նրանց հերետիկոսական հավատքի հետ, կրակի տրվեցին։ 50 ուղտաբեռ գիրք այրվեց կախաղանների տակ, որոնցում կախված էին դարձաթյանի այլանդակված մարմինները<sup>67</sup>»։

Մեզ հետաքրքրող խնդիրներից դուրս է թոնդրական գաղափարախոսության և նարեկացու կապի ստուգության մանրամասների քննությունը, մանավանդ, որ նարեկացու պոետիկայի հետագա վերլուծության ժամանակ «Մատյանի» ողբերգական հենքը այլ զուգահեռների ոլորտում ենք դիտում և չենք բխցնում նրա հալածական լինելու խնդրից։ Միայն կարող ենք ենթադրել, որ մեծ հումանիստը, հնարավոր է, կարեկից է եղել ժողովրդական շարժմանը։ Սակայն սա սուբյեկտիվ-հոգեբանական մտտեցում է։ Առավել կարևոր փաստարկ ենք համարում այն հանգամանքը, որ նարեկացին՝ որպես քրիստոնեական միստիցիզմի ջատագով, ընդունեց թոնդրականների այն գաղափարները,

որոնք վերաբերում էին աստծո հետ ուղղակի, առանց միջնորդի հաղորդակցվելուն։

Նարեկացին կրոնավոր էր և «ծառայում էր» աստծուն, այդ է պատճառը, որ նրա ստեղծագործություններում առաջնային տեղ է զբաղեցնում գովքն ու ներբողը բառիս իսկական, այլ ոչ թե ժանրային իմաստով։ Այդ փառաբանությունը տարբեր ժանրային ձևեր էր ստանում նրա պոեզիայում՝ տաղի, գանձի, պոեմի ևն։

Տաղը Հայկազյան բառարանում բնորոշվում է հետևյալ կերպ. «բան չափաբերական, ոտանաւոր, երգ, բերթուած նուագելի, շիր, դագէլ, նէվա, բէյթ»<sup>68</sup>։ Վերջին չորսը արաբապարսից անվանումներ են, որ նշանակում է, թե դրանք հայոց մեջ լավ ճանաչել են։ Տաղը կարող է բազմաթիվ տողեր ունենալ՝ (20, 36, 56 ևն.), այսինքն՝ ձևական տեսակետից խիստ կանոնարկված չէ։ Այդ է պատճառը, որ նա չունի հստակ սահմանում։ Նրա բնորոշ հատկանիշներն են հանգը, չափը և ներքին մեղեդայնությունը։ Այն բաղկացած է քառյակներից կամ երկտողներից։ Ամեն տողը կարող է ունենալ 4+4, 5+5, 4+4+4 ևն վանկեր։ Հետագայում այն լայն թեմատիկ ընդգրկում ձեռք բերեց՝ ներբող, բարոյախոսություն, խոհ, բողոք, բնության նկարագիր, սիրո տվայտանք ևն։

Տաղը զարգացել է երկու ուղղությամբ՝ կրոնական (հոգևոր) և աշխարհիկ։ Ծիշտ է, տաղը այդ շրջանում անվերապահորեն հոգևոր էր<sup>69</sup>, սակայն հոգևոր կյանքին ծառայող բոլոր ավանդա-

64 Բ. Ն. Առաքելյան, Գշվ. աշխ., էջ 281։

65 Այդ մասին տե՛ս Ի. Ս. Петрушевский, Գշվ. աշխ., էջ 281։

66 Տե՛ս Է. Յ. Бертельс, Избранные труды, История литературы и культуры Ирана, стр. 100։

67 Նույն տեղում։

68 «Նոր քառյորք Հայկազեան [եզոյի], Բ. Բ. Վեցետիկ, 1837, էջ 839։

69 10-րդ դարում քերթողական արվեստը հոգևոր էր, սակայն մենք իրավունք չունենք մեր պաշտոնական գրականությունը գրկել այն նորից, որը միշտ ուղեկցում էր հայոց ավանդականությանը։ 10-րդ դարում հայտնի էր Անանու շարակաճաղիլը, որը իր կիրառած ձևով, հատկապես բովանդակությամբ, դուրս էր գալիս դասական շարակաճի կաճոցիկ ավանդների սահմաններից։ Կեցուցում էր հայոց ավանդականությանը։ 10-րդ դարում հայ ժամանակակից հետաքրքրությունները մուտք են գործում նրա բովանդակությունում։ «Նրա ամենամեծ արժանիքն այն է, որ յուրովի արտացոլում է իր ժամանակի հասարակական-քաղաքական տրամադրությունները՝ կանեմալով եկեղեցու կամար-



կան ձևերը, Նարեկացու ձեռքին մի նոր բովանդակություն ստացան, բարձրացան փիլիսոփայական-այլաբանական մտածողության մակարդակի, նոր գեղագիտական նրբերանգներ ձեռք բերեցին: Նարեկացին ստեղծողն ու ձևավորողն է գողտրիկ ժանրային ձևի՝ գանձի, որի շնորհիվ վերջիններիս Հավաքումն ու զետեղումը ժողովածուներում «Գանձարան» անունն ստացավ: Փաստորեն ժողովածու-գանձարանի ստեղծումը որպես գեղագիտական և մատենագրական երևույթ նույնպես կապվում է Նարեկացու անվան հետ<sup>70</sup>: Գրիգոր Նարեկացու տաղերը այնքան յուրօրինակ են, պայծառ, որ դուրս են գալիս հոգևոր ավանդապահ գրականության պատկերների Համակարգից և հեռանում ընդհանուր ոգուց. մասամբ այդ է պատճառը, որ երբեմն որոշ տաղերի պատկանելություն կասկածի տակ է առնվում (մի երևույթ, որից սակավ միջնադարյան բանաստեղծներ են խուսափել, եթե իհարկե նրանցից բավականաչափ գրական ժառանգություն է մեզ հասել): Սովորաբար գրանց պատկանելությունը ճշտելու լուրջ փաստարկ են համարում գրական անվան առկայությունը (գլխագրերում և ծայրակապում ևն): Սակայն բազմաթիվ օրինակներ ցույց են տալիս, որ դա բավարար փաստարկ է<sup>71</sup>:

Գերի տակ հնչեցնել ժողովրդի բողոքը օտար տիրակալների դեմ, տեճալով ազատություն և խաղաղություն»: «Սույն Օարակնոցը աչքի է ընկնում նաև այլ բարեփոխությանը. այնտեղ համարյա իսպառ բացակայում են Աստվածաշնչից փոխ առնված հատվածները, որոնցով ողողված են կամոնիկ Օարակնոցի ամեն կարգ ու ենթամիավոր (տե՛ս Ա. Օ. Մանգակաճյան, Գեղարվեստական գրականության առաջընթացը Հայաստանում 9-11-րդ դդ. «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 3, էջ 355-356):»

70 Այդ մասին տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր աշխատասիրությանը Ա. Քյոչկեղյանի, Երևան, 1981, էջ 21 (այսուհետև՝ Տաղեր և գանձեր):  
 71 Այստեղ հետաքրքիր է հիշել համաշխարհային գրականությանը հայտնի «խայտամյան» քաղաքների առեղծվածը: Նրան վերագրվող քաղաքների ճշգրտությունը ստուգելու համար գործադրված բազմաթիվ վիճակագրական, լեզվաբանական, գրականագիտական, ինտուիտիվ և այլ մեթոդները մնացել են համարյա անարդյունավետ, և այսօր ստիպված ենք հաշտվել խայտամյան վերագրվող նաև բազմաթիվ ցածրորակ բանաստեղծությունների գոյության հետ: Այդ խնդրին նվիրված գրականությունից մենք ճշում ենք առաջիններից մեկը, որի բնորոշումը մտավ համաշխարհային խայտամյա-տություն (տե՛ս В. А. Жуковский, Омар Хайям и "Странствующие четверостишия",

Նարեկացին Հայ քերթողական արվեստի առաջին քնարերգակը չէ, այլ գրականության նոր ուղու ձևավորողն ու հոգևոր ժանրային ձևերին կենսական երանգներ հաղորդողը: Տաղի հազարչավը միջնադարյան Հայ քնարերգության մեջ սկիզբ է առնում Նարեկացուց:

Նարեկացիով չի սկսվում Հայ միջնադարյան գրական լեզուն, Նարեկացիով սկսվում է Հայ միջնադարյան գրականության վերածնունդը<sup>72</sup>: Այս պարագայում մենք վերածնունդը դիտում ենք ոչ թե որպես պատմամշակութային ֆենոմեն, այլ որպես նարեկացիական Ես-ի և շրջապատի հարաբերության (անհատ-հանրություն, մաս-ամբողջ, անհատ-աստված) նոր հարցադրում, որը հետագայում բերելու էր իսկական, ճշմարիտ վերափոխություն և ամենայն ավանդականի նոր մեկնաբանում:

Հայ և պարսից միջնադարյան պոեզիան ուսումնասիրելիս չի կարելի չըջանցել քնարերգությունը իր տարատեսակներով՝ փիլիսոփայական, կրոնամիստիկական, սիրային ևն: Երկու գրականություններից մեզ հասած ժառանգությունը գաղափարական տեսանկյունից նույն պատմական ժամանակահատվածում զարգանում է բացարձակ Հակադիր ուղղություններով՝ աշխարհիկ և հոգևոր, և բնական է, որ դրանց համեմատության փորձն իսկ հանդուգն կթվա: Սակայն՝ միայն առաջին Հայացքից և ոչ թե ըստ էության, որովհետև նմանությունները՝ համեմատության լույսի ներքո մեզ համար հասկանալի են դարձնում բազմաթիվ տիպարանական ընդհանրություններ կապված նույնատիպ սո-

Сб. Ал-Музаффарийа, Спб., 1897, և վերջին աշխատանքներից մեկը, որը ի մի է բերում այս ընթացքում կատարված բազմաթիվ փորձերը. Н. Е. Косачкова, Омар Хайям, Проблема атрибуции рубаи, автореферат канд. дисс., М., 1983):  
 72 Վ. Առաքելյան, Գրիգոր Նարեկացու լեզուն և ոճը, Երևան, 1975, էջ 251: Մեր աշխատությունը արդեն պատրաս էր, երբ հրատարակվեց Պ. Խաչատրյանի «Գրիգոր Նարեկացին և հայ միջնադարը» արժեքավոր գիրքը, որում անառարկելիորեն Նարեկացուն է վերագրվում հայ գրականության զարգացման մոր ուղու հաստատումը և «...բնության ու իրական աշխարհի զգացողության քննադատումը» (հմտ. Պ. Խաչատրյան, Գրիգոր Նարեկացին և հայ միջնադարը, Ս. Էջմիածին, 1996, էջ 158):



ցիալ-պատմական սուբստրատի հետ, համամարդկային տիպարանություն արտահայտող մերձեցումներ, որոնք արտացոլում են երկու ժողովուրդների մտածելակերպի, աշխարհընկալման միասնություն, ինչպես նաև՝ այնպիսի գեղագիտական կատեգորիաների նույնություն, ինչպիսիք են՝ գեղեցկություն, բարիք ևն:

Ռուզաբիի և Նարեկացու բանաստեղծությունների համեմատություն փորձը, որ մենք բերում ենք ստորև, կարծում ենք՝ արդեն անհիմն չի թվա, քանի որ պարզ դարձան նրանց ժամանակի, ճակատագրի, սոցիալական կարգավիճակի, գեղագիտական ինքնագիտակցության և այլ ընդհանրություններ: Մենք կփորձենք մեկ անգամ ևս տեսնել նրանց պոետիկայի առանձնահատկությունները և երկու մեծությունների տեղը սեփական ժողովրդի հոգևոր արժեքների համակարգում:

## ՊՈԵՏԻԿԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ռուզաբի և Նարեկացի... արժույթական բանաստեղծ և վարդապետ՝ սոցիալական վերնախավի երկու ներկայացուցիչ, որոնց պոեզիան ուներ որոշակի նպատակաուղղվածություն և կողմնորոշում: Սեփական կարգավիճակը պայմանավորում էր նրանց կենսափոխադրությունը, գեղագիտական ընկալումները, գեղարվեստական խոսքի նկատմամբ ունեցած մոտեցումը, նկարագրման մեթոդը ևն: Նրանք գովերգում էին մեկը՝ Աստուծուն, մյուսը՝ սիրուհուն: Երկու դեպքում էլ հարկավոր էր, Դ. Լիխաչովի արտահայտությամբ, «հանդիսավոր պերճախոսություն»: Երկու գրականություններում էլ ակնհայտ է գովերգվողի կերպարի ձևավորման հատկանիշներից մեկը՝ նրա արտաքին բարեմասնությունների ընդգծումն ու զրվատումը:

Նարեկացի.

Աչքն ծո՛վ ի ծո՛վ ի ծիծաղախիտ ծաւալանայր  
յառաւաւտուն՝

Երկու փայլակնաձև արեգական նման.

Շողն ի ժմին իջեալ յառաւաւտէ լոյս:

.....

Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթեր,

Լեզուին շարժողին քաղցրերգանայր տաւիղն:

Մոցն լուսափայլ, կարմիր վարդով լցեալ,

Մղիքն ծիրանի՝ մանուշակի հոյլք.

Խնկեալ ի կնդրկէ բուրուառ՝ հրով աստուածայնով լցեալ...<sup>73</sup>

Ռուզաբի.

Դեմքդ գեղեցկության ծով է, հակինթո՞ (շուրթո՞) մարջան,

Խոպոպդ՝ հանպար, բերանդ՝ սաղափ, ատամներդ՝

մարգարիտ,

73 Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և զանգեր, էջ 124-125:



Հոնքդ նավ է, խորշոմը ճակատիդ՝ ալիք,  
Դժբախտաբեր ջրապտույտ՝ կզակդ, և աչքերդ՝ փոթորիկ: 74

Ռուզաբիի այս քառյակի գեղարվեստական արժեքը ծովային տարերքի պատկերների միտումնավոր խտացումն է: Բազմաթիվ պատկերներ նոր են, իսկ փոթորիկն ուղղակի նորարարություն է աչքերի մոտիվում: Հետաքրքիր է մետաֆորային համեմատությունը՝ Հակինթ-մարջան, որն ուժգնացնում է գույնի հատկանիշը: Բովանդակությունը միանշանակ է. նա գեղեցիկ է: Յուրահատուկ ռեալիստիկ միտում է նկատել այս բանաստեղծությունում Մ.-Ն.Օ Օսմանովը. «Բանաստեղծությունը իրենից ներկայացնում է աստիճանավորում (градация) ինն համեմատությունից կազմված, որոնցից չորսը (չուրթ-մարջան, խոպոպ-համպար, սադափ-բերան, ատամ-մարգարիտ) վերաբերում են մանրանկարային, իսկ մնացած հինգը՝ մոնումենտալին»<sup>75</sup>:

Ուշագրավ են համեմատության առարկաները: Բացի թվարկվածներից, գովերգվում են նաև մատները, որ հայ պոեզիայում հանգում է աստվածաշնչային «լուսապայծառ մատուցին», իսկ պարսից մեջ բազմիցս հանդես է գալիս իր ազգագրական ձևով.

Ռուզաբի.

Կակաչներն են կանչում հեռվից, իրենց այրվող ալը հանած,  
Ասես դրանք գեղեցկուհու մատներն են նուրբ ու հիմայած<sup>76</sup>:

Կամ՝

Դու կարմիր վարդից գույն ես գողացել, բույր փախցրել,  
Գույնը՝ այտերիդ, բույրը քո առատ վարսերին ցրել,  
Երբ լվացվում ես, քո վարդագույնից շիկնում է առուն,  
Երբ ծամդ ես քանդում, մուշկն է սկսում բուրմունքն իր  
փոռել: 77

74 Ռուզաբի, Դիվան, էջ 124:

75 М.-Н. О. Османов, Тип, Метод, Стиль персидской поэзии 9-10 вв., М., 1974, стр. 82.

76 Ռուզաբի, էջ 46:

77 Նույն տեղում, էջ 82:

Ակնհայտ է երկու բանաստեղծների պատկերավոր մտածողությունն և նկարագրման մեթոդի ընդհանրությունը: Ճիշտ է, ոչ ոք իր մտապատկերում չի վերականգնում համեմատվող առարկայի և համեմատության իրական նմանությունը, այնուհանդերձ, դրանք ժամանակի ընթացքում դառնում են մշտական, ձեռք են բերում կայուն խորհրդանիշի ուժ (արեգակ-դեմք, վարդ-չուրթ, ատամ-մարգարիտ, հասմիկ-այտ ևն): Եթե պայմանականորեն անտեսենք Նարեկացու տաղի միաստիկական ոգին, ապա ընդհանուր գծերով կստանանք սիրո օբյեկտի ներբողման նույն կաղապարված սխեման: Պարսիկ բանաստեղծի համեմատության առարկաներն են դեմք, շուրթ, վարսեր, այտեր, ատամ, հոնք ևն, հայ բանաստեղծինը՝ աչք, բերան, շուրթ, լեզու ևն: Երկու բանաստեղծներն էլ գովերգում են կուրծքը, իրանը, հայերը նաև՝ ծոցը: Երկու բանաստեղծների արվեստում էլ հատկապես ընդգծված է ձգտումը դեպի լույսը. միաստիկ Նարեկացին՝ դեպի հոգևոր, Ռուզաբին՝ դեպի նյութական: Ահա այն խաչմերուկը, որտեղ հանդիպում ու հատվում են Ռուզաբիի և Նարեկացու հավատամքները: Երկու հեղինակների համար էլ լույսը խորհրդանշում է գեղեցկություն և բարիք: Այստեղից էլ բխում է գովերգվողի հատկանիշներից մեկը՝ նրա լուսասփյուռ դեմքը: Այն արտացոլում է աստղերի, մոլորակների փայլն ու պայծառությունը և նրա հետ գուգորգվող բոլոր նրբերանգները: Հետագայում այդ անշարժ, դեկորատիվ իդեալականացման մեթոդը ուղեկցում է հայկական միջնադարյան տաղերգությանը, ինչպես նաև՝ պարսկական արքունական պոեզիային կոստանդին Երզնկացու, Գրիգորիս Աղթամարցու, Հովհաննես Թլկուրանցու, Օնսորիի, Մանուչհեհերի, Փարրոխիի և այլոց բանաստեղծություններում:

Ներբողակրի, սիրելիի կերպարը ձևավորվում է մի քանի հիմնական զգայական հատկանիշների վրա, նա կրողն է գույնի, լույսի, հոտի, ձևի, չափի, համի: Վերջիններս հետագայում իրենց զարգացումն են ստացել թվարկված հեղինակների մոտ:



### Նարեկացի.

Արփիատեսիլ ճառագայթիք փայլեալ,  
Ծիր և ծիրայնոյ վառ ի վառեալ ըզդէմս:  
Թեւական մամն, արեգական ճրման,  
Կաթուած գեղեցիկ ի քեզ կաթէ զըմուռ<sup>78</sup>:

Կամ՝

Մղիքն ծիրանի՝ մանուշակի հոյլք.  
Խնկեալ ի կնդրկէ բուրուառ՝ հրով աստուածայնով լցեալ:

Կամ՝

Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղով  
Ռտիցն ի գնալ՝ շողն ի կաթիլ առնոյր:<sup>79</sup>

*Քեսայի (Ռուզաբիի ժամանակակիցը).*

Ուր հայացք ես գցում, այնտեղ նարգիզներ են ծաղկում,  
Ուր ոտք ես դնում, այնտեղ լուսնի շողեր են փայլում<sup>80</sup>:

*Մուշիկ (Ռուզաբիի ժամանակակիցը).*

Այնտեղ, որտեղ քո վարսերն են, ամբողջ տարածքը  
բուրում է մուշկով,  
Այնտեղ, որտեղ քո դեմքն է, ծաղկում է  
բրահմանների կրոնը<sup>81</sup>:

*Ռուզաբի.*

Քո անունը բացվող օրվա դրոշի պես է փողփողում,  
Ջեռքիդ գավը նորած լուսնի արծաթով է ասես շողում<sup>82</sup>:

Կամ՝

Եվ արևն է ասես իսկույն վարագուրվում,  
Երբ նետում ես քողդ ու բացում այտերդ լալ<sup>83</sup>:

Բնութագրելով բյուզանդական գրականությունը՝ Ա. Կաժ-  
դանը գրում է. «Բյուզանդական գրականության մեջ գեղեցկու-  
հին անպայման պետք է վարդագույն մաշկ ունենա, նրա հոնքե-  
րը պետք է կամար լինեն: Կայսրուհուն վայել է համեմատել  
լուսնի, իսկ կայսերը՝ արեգակի հետ»<sup>84</sup>:

Արարագետ է. Ֆոն Գրյունբերամը նկատել է, որ սիրուհու  
համեմատությունը աստղերով շրջապատված լուսնի հետ տեղ է  
գտել դեռևս Սաֆոյի ստեղծագործության մեջ<sup>85</sup>: Անտարակույս,  
միջնագարի գրականությունը կրում է անտիկ ժառանգության  
տարրերը:

Նարեկացու և Ռուզաբիի պոեզիան ժամանակի ընթացքում  
ձեռք բերեց չափանիշի ուժ: Նրանց երկուսին էլ բախտ վիճակվեց  
զառնայ ոչ միայն գեղարվեստական խոսքի հմտության մեջ ան-  
մատչելիության օրինակ, այլև մեծապես նպաստել այդ գրակա-  
նությունների հետագա զարգացմանը: Նրանց հետնորդները յու-  
րովի շարունակեցին ազգային պոեզիայի ավանդույթները՝ զար-  
գացնելով, լրացնելով և փոխակերպելով այն հիմնական գծերը,  
որոնք բնորոշ էին երկու վարպետների ստեղծագործություննե-  
րին:

Ռուզաբիի լեզուն և ոճը մոտ են պարսից խոսակցական, ժո-  
ղովրդական լեզվին, որի պարզությունը հատուկ անուն ուներ և  
կոչվում էր խորասանյան: Ընդհատ է, պարսից պոեզիան այդ շրջա-  
նում կյիտար էր, սակայն Ֆարսի լեզվի միասնականությունը  
այդ գրականությունը հասկանալի ու սիրելի էր դարձնում հա-  
սարակ ժողովրդին: Որքան էլ որ հետագայում բարդանում է  
ճարտասանական արվեստը, այնուհանդերձ այն մնում է պարս-  
կալեզու ժողովրդների բոլոր խավերի սեփականությունը:

Նարեկացին ստեղծագործում էր դասական գրաբարով՝ ժո-  
ղովրդին արդեն սակավ մատչելի լեզվով, ոչ պակաս անմատչելի

78 Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, էջ 127:

79 Նույն տեղում, էջ 124-125:

80 Ашсорн, 183.

81 Նույն տեղում, 352:

82 Ռուզաբի, էջ 86:

83 Նույն տեղում, էջ 52:

84 А. Каждан, Культура Византии, М., 1978, стр. 182.

85 Հմմտ. Գ. Э. Фон Грюнебаум, Элементы греческой формы в сказках 1001 ночи в сб.: Арабская средневековая культура и литература, М., 1978, стр. 182:



էր նաև նրա պոեզիայի ինտելեկտուալ-իմացարանական հիմքը (փիլիսոփայական՝ նեոպլատոնիզմ, պանթեիզմ, գնոստիցիզմ-կրոնական՝ ասկետիզմ, միստիցիզմ): Եթե կրկին հիշենք, թե ինչպես էին անվանում Ռուդաբրի լեզուն ու ոճը, ապա նարեկացու «Մատյան ողբերգությանը» կանվանենք «հանճարեղ», «անկրկնելի» և «վեհասքանչ» բարդութուն:

Հարկ է նշել, որ Հովհաննես Դրասխանակերտցու օրոք արդեն «գնահատվել» ու հաստատվել էր երկու ոճերի գոյությունը՝ «քերթողական» և «գեղջուկ»<sup>86</sup>, որի սինթեզի արդյունքն է 13-15-րդ դդ. հայ տաղերգության լեզուն և ոճը: Հետաքրքիր է այն հանգամանքը, որ երկու գրականություններում էլ հետագայում տեղի ունեցավ գաղափարական և լեզվատճական շրջատություն: Հոգևոր հայ պոեզիան գնաց աշխարհականացման և պարզեցման ճանապարհով, իսկ աշխարհիկ պարսից բանաստեղծությունը բարդացավ և՛ գաղափարապես (հատկապես իսլամական միստիցիզմ-սուֆիզմի այլաբանությամբ), և՛ ոճական առումներով: Օրինակ՝ «հնդկական» կոչվող ոճի բանաստեղծությունները առանց փիլիսոփայության, կրոնի և պոետիկայի գիտակաների մեկնաբանման դժվար էր հասկանալ, սակայն այդ բարդ ոճի միտումները արդեն կային 11-12-րդ դարերի բանաստեղծների մոտ: Այդ շրջանում էր, որ բանաստեղծության տեխնիկան դառնում էր առաջնային, բովանդակությունն ու գաղափարական հենքը մղվում էին երկրորդ շարք: Տեխնիկական խաղերը երբեմն հասնում էին անհեթեթության, և բովանդակությունը անիմաստ մի բան էր դառնում:

Բոլոր միջնադարյան գրականություններին հատկապես

ընդորոշ է անդրադարձը Սուրբ գրքերի թեմաներին, կերպարներին, պատկերներին, որոնք չափազանց տարածված լինելով հանդերձ՝ պահանջում են դիցարանություն, կրոնի որոշակի գիտելիքներ: Վերջիններին անդրադառնում են նաև Ռուդաբրի և Նարեկացին: Սակայն նրանց գեղագիտական խնդիրները և վերջնական նպատակները սկզբունքորեն տարբեր են: Ռուդաբրի ստեղծագործությունում սուրբգրային-կրոնական մեջբերումները ծառայում են աշխարհիկ սիրո հաստատմանը, սեփական կենսափիլիսոփայության ընդգծմանը, քանզի «...ազնվականը հանդերձյալ կյանքի երանության կարիքը չի զգում, օգտվելով այս կյանքի հաճույքներից՝ հակառակելով նույնիսկ իսլամի պատվիրաններին»<sup>87</sup>:

Ռուդաբրի հեռու է կրոնական մոլեռանդությունից, աչքի է ընկնում աշխարհիկ ոգով: Չեխ արևելագետ Յան Ռիպկան, ընդորոշելով վաղ պարսկական պոեզիան, գրում է, որ նրան խորթ են հատուկ կրոնական տրամադրությունները, առավելապես՝ իսլամական: Այդ երևույթը իրականում զարմանքի արժանի է, եթե ի նկատի ունենանք պարսից բանաստեղծների հակումը սպիրիտուալիզմին և կրոնական որոնումներին, որոնք պատասխան էին սոցիալ-տնտեսական լծին<sup>88</sup>:

Ռուդաբրի.

Ինչ օգուտ երեսը Քարեի կողմը դարձնելուց<sup>89</sup>,

Երբ սիրտը գրավված է Թարազի և Բուխարայի  
ճուրիների կողմից:

87 Ян Рипка, История персидской и таджикской литературы, стр. 146.

88 Ասվածի Ռետ կարելի է համաձայնել որոշ վերապահությամբ, քանի որ դա առավելապես վերաբերում է առաջատար արքունական պոեզիային: Շատ շուտով աշխարհիկ Ռետ միաժամանակ սկսվում է ձևավորվել նաև միստիկական-սուֆիական պոեզիան:

89 Քարեն մահմեդական սրբավար է Մեքքայում, ուր, ըստ ավանդության, ընկել է երկնային սրբազան «սև քարը», որի վրա և կառուցվել է մզկիթ: Թարազը քաղաք էր Թուրքեստանում (Ջամբուլ), որը հայտնի էր իր գեղեցկուհիներով: Միջնադարյան պոեզիայում նշանակում է գեղեցիկ կամանց հայրենիք (տե՛ս Ռուդաբրի, Դիվան, էջ 85):

86 «10-րդ դարում զուգընթաց գործում էին լեզվական երկու ուղղություն, մեկը ժողովրդական՝ պարզ ու հասկանալի, թերևս առանց տեսական հիմնավորման..., այս ուղղությամբ գրողները գրական լեզուն հեռու էին պահում օտարաբանություններից, հունական քերականական կանոնների վրա կադապարվող անցյուծ, անվեցան լեզվից, իսկ մյուսները՝ հատուկ մոլեռանդությամբ գրաբար լեզուն տանում էին այդ վնասակար, մահվան դատապարտված ուղիով, արհամարհելով «գեղջուկ բանի» գրողների» (հմմտ. Վ. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 22):



Մեր աստվածը քեզանից ընդունում է սիրո հուզմունքը,  
իսկ նամազը չի ընդունում:

Կամ՝

Ինձ Քարեից հեռացրիր, եկեղեցու դուռը տարար,  
Ոչ, ինձ նման այլ անհավատ դու չես գտնի երկրում արար,  
Երկու հազար աղոթք եմ ես իմ սիրածի դռանն արել,  
Սակայն, սեր իմ, ինձ դարձրիր այլ հավատի աղոթարար<sup>90</sup>:

Հետագայում մենք կտեսնենք, թե ինչպես այդ մոտիվը  
Ռուզաբիի պոեզիայում կայանալով, օրինական իրավունքներ է  
ձեռք բերում և մեծապես հանդուրժվում՝ գրական կանոնի վե-  
րածվելով:

Նարեկացու պոետիկայի աղբյուրը հարկավ Աստվածա-  
շունչն էր, որը ուղեցույց դարձավ գրականության հետագա ոճի  
ձևավորման համար: Այն կապում էր քրիստոնյա ժողովուրդնե-  
րին և՛ հոգեպես, և՛ գաղափարապես ու դրանով իսկ օտարում  
հարևան պարսից ժողովրդից:

Նարեկացու պոեզիան ծառայում է աստծո սիրուն և նրա  
միջոցով միայն գեղեցկին ու բարուն հաղորդակցվելու գաղափա-  
րին: Ի վերջո, երկու հեղինակների համար էլ Սերը վեհացնող և  
ազնվացնող զգացմունք է և ամենայն բարիք նրանից է գալիս:

Նարեկացի.

Եւ յերեսաց քոց՝ լուսաւորութիւն,  
Եւ ի դիմաց քոց՝ զուարճութիւն,  
Եւ հոգւովդ քո՝ բարութիւն,  
Եւ աւծմամբ իւղոյ քոյ՝ սփոփութիւն,  
Եւ ցաւղով շնորհի քոյ՝ զուարթութիւն...<sup>91</sup>

Նարեկացու պոետիկայի ընդգծված առանձնահատկություն-

90 Ռուզաբի, էջ 77:

91 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոց տպարանի տպագրությամբ՝ Պ. Մ. Խաչատրյանի և Ա. Ա. Ղազինյանի, Երևան, 1985, Բան Թ (դ) (այսուհետև՝  
Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոց տպարան):

ներից մեկը Հոետորական ոճին բնորոշ հոմանիշների և նույն  
պատկերացումները ծնող հասկացությունների խտացումն է: Այս  
փոքրիկ հատվածում միայն ուղղահայաց կտրվածքով տեսնում  
ենք՝ լուսավորություն, զվարճություն, բարություն, սփոփու-  
թյուն, զվարթություն, բուրն էլ նույն զուգորդությունների  
դաշտում:

Ռուզաբին միտում է ամենայն բարիք՝ առանց սիրո օբյեկ-  
տի, մինչդեռ Նարեկացին հաստատում է այն՝ սիրով: Երկու դեպ-  
քում էլ բովանդակությունը միանշանակ է՝ «Առանց քեզ կյանք  
չկա»:

Ռուզաբի.

Սիրուդ (տիրանալու) ոչ համբերություն կա, ոչ սիրտ,  
Առանց քո դեմքի ոչ խելք կա, ոչ սիրտ:  
Այն դարդը, որ իմն է, դարդ չէ, այլ Ղաֆ սարը,  
Այն սիրտը, որ քոնն է, սիրտ չէ, այլ գրանիտ քար<sup>92</sup>:

Կամ՝

Առանց քո դեմքի թող լուսնկայի լույսը չլինի,  
Առանց քո գոյի թող արեգակի հուրը չլինի<sup>93</sup>:

Նարեկացի.

Ոչ երեսեալ երբէք,  
Եվ ոչ տեսականութիւն՝ առանց քո ծագման լուսաւոր...<sup>94</sup>

Նարեկացու պոեզիայի գեղագիտական հիմքը ամբողջապես  
կրոնական զգացմունքի այլաբանությունն է: Եվ Ռուզաբիի, և  
Նարեկացու համար սերը անհասանելի է: Մեկի մոտ դա քրիստո-  
նեական միստիցիզմի անդրադարձն է, մյուսի՝ արարական դազա-

92 Ռուզաբի, Դիվան, էջ 117: Ղաֆը դիցաբանական սար է, որը իբրև թե բոլո-  
րում է աշխարհը:

93 Նույն տեղում, էջ 120:

94 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոց տպարանի տպագրությամբ, Բան ԻԳ (ա):



լի օրինաչափություններին մեկը<sup>95</sup>:

Ռուզաբիի բանաստեղծության վերջին բեյթի համեմատությունը (սիրտ-գրանիտ) ժողովրդական ոգով է շնչում: Հետագայում արքունական բանաստեղծ, բարդ ու նրբաճաշակ ոճի ջատագով Օնսորին նույնպես իր սիրեցյալին կվերագրի քար սիրտ, սակայն պարուրված՝ սամուրով (կուրծք)՝ դրանով իսկ մեղմելով ժողովրդական գեղագիտության ուսուցիչությունը:

Քրիստոնեական միստիկի համար աստված անհասանելի է: Ինքն իրեն և իր աստծուն ճանաչելու որոնումների մեջ է ձևավորվում Մարդու մոտումենտալ կերպարը՝ Նարեկացու «Մատյանում»: Երկու հեղինակներն էլ իրենց հավատամքը հաստատում են քնարական հերոսի միջոցով: Այստեղ արդեն կարելի է խոսել վերջինիս և հեղինակային «Ես-ի» նույնության մասին:

Մարդկային հոգեբանության խորաթափանց նկարագրությունը, նրա բարդ ու հակասական էությունը պատկերման առաջնայնությունը, անշուշտ, միջնադարյան գրականության համար ոչ բնորոշ երևույթներ էին, և դա է պատճառը, որ նրանց պոեզիան բազմաթիվ հետազոտողների կողմից գնահատվել է որպես Վերածննդյան: Հետագայում երկու գրականություններում էլ բանաստեղծականացման առարկան դառնում է «պատկեր-տրամադրությունը», օրյեկտները դուրս են գալիս անշարժ, կայուն վիճակից, ստեղծվում է հոգեբանական իրավիճակ:

Բնութագրելով Ռուզաբիի ստեղծագործությունը՝ Ի.Ս. Բրագինսկին գրում է. «Մեր առջև միջին դարերի պոեզիա է՝ գերծ միջնադարից<sup>96</sup>»: Այդ մտքի հետ հիրավի կարելի է համաձայնել, եթե մենք միջնադարը բնութենք միայն որպես «...մի երևույթ՝ գուրկ բարուց, գեղեցկությունից և ճշմարտությունից<sup>97</sup>»:

Մենք հակված չենք գրական երկու տիտանների պոեզիան արհեստականորեն մղել Վերածննդյան գրականությունների հունը: Անառարկելի է այն փաստը, որ այդ բանաստեղծներին բնորոշ են Վերածննդին հատուկ գծեր, քանի որ հանճարները միշտ ժամանակավրեպ են և ազդարարում են ապագան: Այդ ամենով հանդերձ նրանք իրենց ժամանակի և միջավայրի ծնունդ էին և գտնվում էին դասային-աստվածապետական կապանքներում: Նրանց ստեղծագործությունը ուներ հստակ սոցիալական կողմնորոշում: Այսպես, օրինակ, արքունական արհեստավարժ բանաստեղծի համար պալատական բանասարկությունների և խարդավանքի միջավայրում անպատեհ խոսքը կարող էր անսպասելի, դրամատիկ վախճանի հասցնել: Բանաստեղծը պատասխանատու էր ոչ միայն իր խոսքի, այլ նաև արվեստի ուժով ստեղծած տրամադրության համար: Շատ բանաստեղծների օր ու գիշեր ուղեկցում էր իրենց նախորդների և ժամանակակիցների ողբերգական ճակատագրին արժանանալու ահը, իսկ պատիժները, ինչպես տեսանք, հազվադեպ չէին: Ջնդանում հայտնվելը, արքունիքից հեռացվելը, նույնիսկ կյանքից զրկվելը սովորական մի բան էր պալատական կյանքում: Այդ է պատճառը, որ նրանց պոեզիան մեծապես կրում է սոցիալական պատվերի կնիքը: Ներբողի ծրագրային «աշխատանքից» հոգնած՝ բանաստեղծները հաճախ իրենց ապրումներն ու հուզող մտքերը արտահայտում էին այլ ժանրային ձևերում, որոնք նախատեսված չէին արքունական հանդիսավորության համար: Թախծի պահին գրված բազմաթիվ քառյակներ, հաղթահարելով ժամանակի ավերիչ ուժը, մեզ են հասցրել այդ բանաստեղծների նվիրական զգացմունքները, նրանց տանջող մտքերը, որոնք գուցե ժամանակին խնամքով թաքցվել են մեկնասաներից և միջավայրից:

Մերձենում են երկու մեծ արվեստագետների ճակատագրերը: Նարեկացին, որ կենդանության օրոք արդեն սրբակրոն և հեղինակավոր այր էր, աղանդավոր է կասկածվել Հոգևորական դասի կողմից, այն դասի, որին ծառայում էր ողջ կյանքում: Ռուզաբին նույնպես մեղադրվել է և ծեր ու անօգնական՝ վտարվել

95 Այդ ուղղության առաջնամասնակցությունների մասին տե՛ս սույն աշխատության 2-րդ գլխում:

96 И. С. Брагинский, Проблемы востоковедения, М., 1974., стр. 189.

97 В. В. Кожин, Средневековые или Ренессанс? "Русская литература", М., 1973, 3, стр. 162-164.



արքունիքից: Այս համընկնումները պատահական չեն: Տիպարանական այս ընդհանրությունը ծնվում է այդ հասարակարգին հատուկ ներքին օրինաչափություններից և համանմանությունից:

Նարեկացու կյանքն ու գործը ուսումնասիրողներից շատերը համերաշխ են այն խնդրում, որ նրա աստվածային սիրո երգը արգարացում, մեղքերի թողություն է՝ իրեն մեղավոր ճանաչած հոգևորականության առջև, մի հարկադրված քայլ՝ շատ սովորական միջնադարի համար: Հիշենք Օմար Խայամի ուղևորությունը դեպի մահաբեկական սրբավայրեր՝ մեղմելու համար իրեն հերետիկոս ճանաչած հոգևորականության ցասումը<sup>98</sup>:

Նարեկացու և Ռուզաբիի, ինչպես նաև նրանց ժամանակակիցների պոեզիան կրում է ինքնակենսագրական երանգ, որը միջնադարյան չգիտակցված ռեալիզմի ոգին է: Ահավասիկ ազնվատոհմիկ բանաստեղծ Մոսերին, որը մահապատժի է ենթարկվել, այսպես է ներկայացնում աշխարհը.

Ո՛վ աշխարհ, դու ամբողջությամբ թախիծ ես և խաղ,  
Քանզի ոչ մեկի հետ չես հաշտվում, և մշտական չէ

98 Օարիաթի դատարանում հերքելով ուսցիոնալիստական մտածողությունը, որի կրողն էր և որի պատճառով հետապնդվում էր որպես «հերետիկոս ու ցատուրալիստ». Խայամը ճշմարտացի է համարում միստիկների ընտրած ուղին, որոնք «...չեն ջանում հասկանալ խորհելու և մտածելու միջոցով և մարում են իրենց հոգին բնության և մարմնական ախտերից բարոյական կատարելագործմամբ» (հմմտ. С. Б. Морочник, Б. А. Розенфельд, Омар Хайям, Поэт, мыслитель, ученый, Сталинабад, 1957, стр. 92): Հասկանալի է, որ Խայամը թաքցրել է իր մտքերը այդ հաստատում է արար մատենագիր Այ-Ղեֆթին (12-13-րդ դդ.). «...Նրա ժամանակակիցները բացահայտեցին նրա (Սայամի-Ա. Կ.) գաղտնիքները և սևացրին հավատը, որը թաքցնում էր, նա վախեցավ իր արյան համար և, կամաց-կամաց ձգելով իր լեզվի և գրչի սանձերը, ուխտագնացություն կատարեց (Մեքքա) վախից, և ոչ թե աստվածավախությունից... Նրա նա հասավ Բաղդադ, նրա մոտ շտապեցին հին գիտությունների գծով նրա համախոհները, բայց նա դուրս փակեց նրանց առջև: Երբ հաջից (ուխտագնացություն-Ա. Կ.) վերադարձավ իր քաղաքը, զիշեր ու ցերեկ սրբավայրեր հաճախելով թաքցրեց իր գաղտնիքները, որոնք անբուսափելիորեն կբացվեն»: (հմմտ. И. С. Брагинский, 12 миниатюр, М., 1976, стр. 152):

.....  
Դու քամի ես, երբ սուրում ես և ավաստ, երբ կտրում ես.  
Դու թույն ես, երբ համտեսում եմ, և տավիղ, երբ լսում եմ,  
Արտաքինից տուն ես, Ազերի նախազարդերով,  
Ներսից դու գարշելի ես, ինչպես խոզը և վարազը:  
Մեկի համար երանությունն էս, մյուսի համար՝ դժոխք,  
Մեկի համար վերելք ես, մյուսի համար՝ անկում:

Այստեղ «գեղեցիկ-տղեղ» օբյեկտորոնը իրականացվում է նրբաճաշակ (Ազերի նկարներ, գեղեցկատեսիլ տուն) և առտնին (կեղտոտ խոզ ևն) ռեբրի միասնությամբ:

Նույնատիպ մոդելով՝ հակադրելով ձևը և էությունը, Նարեկացին ընդգծում է տեսանկյան խարուսիկ լինելը:

Նարեկացի.

Ես ծառ բարձրուղե՜ ստվար ոստերով,  
սաղարթախիտ, բայց անպտուղ,  
Ծիշտ ու ճիշտ նման այն թզենուն, որ Տերը չորացրեց:  
Թեև իսկպպես վարսագեղ, սաղարթագարդ,  
Արտաքին տեսքով բարեշուք ես դու  
Պանունված, ինչպես պսակով մի պերճ,  
Եվ հեռվից նայողներին թվում ես բաղձալի,  
Բայց երբ մոտենա տնկողն իր ուզածը փնտրելու,  
Ամեն բարիքից դատարկ և ունայն պիտի գտնի քեզ,  
Եվ գարշելի՜ գեղեցկությանդ մեջ...<sup>99</sup>

Ռուզաբի.

Այս աշխարհը ամբողջովին նման է քնի.  
(Այդ) գիտի այն (մարդը), ում խելքը սթափ է.  
(Այս աշխարհի) բարին այնտեղ է, որտեղ չարն է  
(տեղավորված),

99 Գրիգոր Նարեկացի. Մատյան ողբերգության. թարգմ. Մ. Ներսեյան, Երևան, 1960, Բան Թ(բ):



Նրա խնդրությունն այնտեղ է, որտեղ վիշտն է ծվարած:  
Ո՛վ դու, ի՞նչ ես նստել այս անդորր աշխարհում,  
Երբ աշխարհն իր ողջ (գործը) խառնաշփոթ է վարում.  
Չար է խրատը նրա, չնայած լավ է թվում,  
Ստոր է արարքների մեջ իր, չնայած,  
գեղեցիկ է թվում<sup>100</sup>:

Կամ՝ Նարեկացի.

Եվ գոյությանն հետ զագրելի գարշություններ եմ  
չարամանված,  
Երբ արտաքնապես թեև առողջ, սակայն ներքնապես է  
վիրավորված...<sup>101</sup>

Իհարկե, վկայակոչված բոլոր բանաստեղծությունները ներծծված են խոհական-փիլիսոփայական, հոռետեսական տրամադրությամբ: Այստեղ «արտաքին-ներքին» հակասությունը անշուշտ պարուրված է ինքնակենսագրական շղարշով, սակայն, Նարեկացու բանաստեղծության մեջ հատկապես, չի կարելի այդ խոր կենսափիլիսոփայությունը՝ իրականության հակասականությունն արտացոլող երևույթը, քննել միայն պարզունակ Ես-ի սահմաններում: Նախ՝ քրիստոնեական աստվածաբանությունը երևացողը, արտաքինը, ոչ բարոյական նկատվածը մշտապես հակադրում է բարեգութ և կատարյալ Աստծուն, բացի այդ, ներքին կատարելագործման ձգտումը միշտ էլ ուղեկցում է միստիկ մտածողներին, իբրև արտաքին, կեղծ բարեպաշտությանը անհարիր մի երևույթ: Աստծո հետ առնչվելը միստիցիզմի գաղափարախոսության հիմնաքարն էր, որը հակասում էր միջնադարյան դասական քրիստոնեության զոկտրինային՝ աստծո անհասանելությանը: Անհատը, որը աստծո հետ անմիջականորեն մտնում է մենախոսության մեջ, փաստորեն, ազատագրվում է գուցե արտաքինից ընդունելի, սակայն ներքնապես անկատար միջնորդի «ծա-

ռայությունից»: Այդպիսով նա ազդարարում է իր անկասելիությանը, լավի ու վատի, գեղեցիկի ու տգեղի մեջ փնտրում է իր տեղը՝ դրանով մարդկային կյանքը բարձրացնում և հասցնում է հոգևոր ինստիտուտից անկախ մի ֆենոմենի: Մեր համոզմամբ այստեղ է Նարեկացին կրկին մերձենում Վերածննդյան տիտաններին: Զարմանալի չեն այլևս աղանդավորական այն անվանումները, որոնք ուղեկցել են Նարեկացուն, որովհետև Վերածնունդը միջնադարի մերժումն է:

Հակաթեզը Նարեկացու պոետիկայի ամենաբնագծված առանձնահատկություններից մեկն է, որը վերլուծության բոլոր մակարդակներում ակնհայտ է՝ գեղագիտական, սեմանտիկական, լեզվաբանական ևն:

Նարեկացի.

Ոչ ընդ կենդանեացն ի լոյս,  
Քան թէ ընդ գերեզմանականացն զգայական  
չնշովն՝ ի խաւար,  
Ոչ ընդ ամբարձեալսն, այլ ընդ բեկեալսն  
եւ ընդ խորտակեալսն:  
Ի հանգստեան իրում՝ վաստակեալ,  
Ի խրախութեան՝ ինքեան տրտմեցեալ,  
Դիմաք՝ ժպտեալ, եւ մտաք՝ խոցեալ,  
Կերպ՝ ի ծաղր, եւ աչք՝ ի յողբումն...<sup>102</sup>

Այս հատվածի բոլոր մակարդակների կառուցվածքում ակնհայտ է հակադրությունների մի քանի տարբերակ (լույս-խավար, կենդանեացն-գերեզմանականացն, ամբարձեալ-խորտակեալ և այլն):

Անանիա Նարեկացի.

Այսօր ուրախ, և վաղիւն տրտում,  
Ընդ առաւօտս առողջ, և ընդ երեկս ցաւագին,  
Այսօր փառաւոր, և վաղիւն անարգ,

100 Ռուդաքի, Դիվան, էջ 56:

101 Գրիգոր Նարեկացի, ԸՉՎ. աշխ. Բան Ի Գ (բ):

102 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցեղաբանական հանդես, Բան Լ (բ):



Այսօր մեծատուն, և վաղիւն աղքատ,

Այսօր ահարկու, և վաղիւն ահաբեկ,

Այսօր ի մեծութեան, և վաղիւն ի թաղման<sup>103</sup>:

Ռուղաքի.

Աշխարհը հավերժ նման է աչքի, կլոր է և միշտ պտտվում է,

Եվ իր ամբողջ գոյի ընթացքում նրա գործը պտտվելն է:

Այն, ինչը որ դարման էր, ցավ է դառնում,

Այն, ինչը որ ցավ էր, կրկին դառնում է դեղ:

Հնանում է ժամանակին այն, ինչը որ նոր էր,

Եվ նորում է հինը:

Տխոր անապատների են վերածվում անցյալի ծաղկուն

այգիները,

Եվ փթթում են առաջվա անապատները<sup>104</sup>:

Եվ պարսիկ, և Հայ Հեղինակների բանաստեղծական Հատվածները, ինչպես տեսնում ենք, կառուցված են Հակաթեզերի վրա, շարժուն են և ի ցույց են դնում իրավիճակների և կացութային փոփոխություն: Ուղղահայաց կտրվածքով այդ Հակաթեզերը ծնում են բարոյական, սոցիալական ասպեկտ՝ նմանապես «վեր-վար» տարբերակով: Բոլոր Հատվածների կառուցվածքային Հենքը Հակադրությունն է, բոլոր Հատվածներն էլ արտացոլում են դրականը և բացասականը: Ակնհայտ է սեմանտիկական միջուկը. «Ամեն ինչ հոսում, ամեն ինչ փոփոխվում է»:

Նարեկացու «Մատյանի» յուրաքանչյուր Հատված ներծծված է Հակադիր գաղափարների, Հասկացությունների, պատկերների տասնյակ տարբերակներով: Մատյանը ամբողջապես ընդելուզված է աստծու նկատմամբ սիրո և իր անձի նկատմամբ քամահրանքի չափազանցված զգացումների առանցքին:

«Մատյանի» յուրաքանչյուր Հատված Հարուստ է Հոետո-

103 Տե՛ս Հ. Թամրազյան, Անանիա Նարեկացի, Կյանքը և մատենագրությունը, Երևան, 1986, էջ. 282:

104 Ռուղաքի, Դիվան, էջ 25:

բական Հարցերով, բառակապակցությունների, դարձվածների և Հնչյունների Հարակրկնություններով, որոնք պարզեցնում են շարահյուսությունը, ստեղծագործությանը հաղորդում համաչափ Հանդարտություն: Դրանք ժողովրդական ստեղծագործությանը բնորոշ գծեր են, որոնք արտացոլվել են գեղարվեստական խոսքի դեռևս Հնագույն նմուշներում: Այդ առանձնահատկությունները Ռուղաքիի և Նարեկացու պոեզիային տալիս են Հետահայաց (перспективный) բնույթ, որը արտացոլում է սեփական գրականության բնորոշ գծերը և ավանդույթները: Նշվածը յուրահատուկ է երկու գրականությունների բանահյուսական ակունքներին և մարդկանց գիտակցության Հետ սերտաճած՝ անցնում է սերնդից սերունդ, բազմապատկվում նոր ձևաբերումներով և գաղափարներով: Այդ ժամանակ էլ արվեստի պատմությունում ծնվում է նորը: Սակայն թվարկվածները Նարեկացու մոտ շատ ավելի ընդգծված են և մեր կարծիքով առավելապես ուղղված են այլ նպատակի՝ էքստազային վիճակի նախապատրաստման, որը մենք կքննենք սույն գլխի երկրորդ մասում:

Ռուղաքիի և Նարեկացու պատկերավոր մտածողության և մտահղացումների ընդհանրությունները, գեղարվեստական խոսքի նկատմամբ համանման մոտեցումը երկու գրականություններում էլ անշուշտ ձևավորվել են անկախ: Օրինակ՝ ձգտումը դեպի Հակաթեզը ունի զուտ տիպաբանական բնույթ: Գեղարվեստական և գեղագիտական այդ ընդհանրությունները բանաստեղծական երկու արվեստում էլ առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում պատկերավորության համակարգում՝ սահմանաբաժան դնելով պոետիկայի ավանդականության և նորարարության միջև:

Քրիստոնեական աստվածաբան Ավգուստինոսը գրում է. «Այն, ինչը Հակաթեզ է անվանվում, շատ տեղին է խոսքը պնելու համար», ապա վկայակոչում է «Ժողովողի» մի Հատվածը.

Չարի դիմաց՝ բարի և մահվան դիմաց՝ կյանք,

Բարեպաշտի դիմաց՝ մեղսագործ,



Եվ այսպես հայելով ամենարարձրյալի բոլոր գործերը  
Վերցրու զույգ-զույգ, մեկը մյուսին հակառակ<sup>105</sup>:

Ավգուստինոսի գեղագիտական Հայացքները ձևավորվել  
են ոչ առանց նեոպլատոնական գաղափարների (աստված-լույս) *ազդեցության* և ստացել են թեզը Հակաթեզով Հաստատելու Հայ-  
յեցակետը: Իսլամական միստիկական (սուֆիզմ) պոեզիայի ջա-  
տագովներից մեկը՝ Ջալալ-ադ-Դին Ռումին<sup>106</sup> գրում է. «Գիշերը  
լույս է կա, դրա Համար չես տեսնում գույն. այդ պատճառով քեզ  
Համար լույսը պարզ է դառնում Հակադրության միջոցով», իսկ  
Ալ-Ղազալին<sup>107</sup> նույն միտքը ձևակերպում է այլ կերպ. «Առար-  
կաները երևում են, երբ նրանց Հակադրում ես որևէ ուրիշը. եթե

արևը Հարատև լուսավորեր և մայր չմտներ, մենք երբեք չէինք  
իմանա, որ առարկաներն ուրիշ գույն ունեն, բացի այն գույնից,  
որ նրանք ունեն, երբ լուսավորված են արևով<sup>108</sup>»: Հակաթեզերի  
նկատմամբ Հակումը պարսից պոեզիայում կարելի է փնտրել նաև  
մազդայականության ընդարձակ մտածողության հիմքում: Այսպես  
թե այնպես՝ դրանց գույնագրությունը մեզ կտանի դեպի Համա-  
մարդկային տիպաբանություն, քանի որ լավի և վատի, Հաճելիի  
և տհաճի, չարի և բարու չափանիշները, ավաղ, տարբեր աշ-  
խարհներում տարբեր են, սակայն Հստակ գոյություն ունեն: Ա-  
Հա թե որտեղ են գեղագիտական Հայացքների և պոեզիայի կերպ  
ստացած բարոյական չափանիշների ընդհանրությունների ար-  
մատները Հայոց և պարսից մեջ:

Ռուդարի և Նարեկացու բանաստեղծական արվեստի որոշ  
առանձնահատկությունների քննությունը մեկ անգամ ևս ցույց  
է տալիս, որ 10-րդ դարում Հայ քերթողական արվեստը լիովին  
գտնվում էր քրիստոնեական արևմուտքի ոճական-գաղափարա-  
կան Համակարգում և միանգամայն գերծ էր պարսից ազդեցու-  
թյունից: Արաբապարսից գերակայությունը, որը նպաստել էր  
ընդհանուր մերձավորարևելյան բանաստեղծական ոճի ձևավոր-  
մանը, չի ազդել 10-րդ դարի Հայ պոեզիայի վրա:

105 История Эстетики, т. 1, М., 1962, стр. 277.

106 Ջալալ-ադ դին Մոհամադ Ռումին ծնվել է 1207-ին, Բախտում (Աֆղանստան):  
Նա սերում է մահմեդական աստվածաբանության հայտնի գիտակի ընտա-  
նիցից: Երկար տարիներ Մերձավոր և Միջին արևելքում հոր հետ շրջագա-  
յելուց հետո հաստատվել է սելջուկների մայրաքաղաք Իկոնիայում (Ռում,  
այստեղից էլ՝ նրա Ռումի կեղծանունը), որը մշակութային և կրոնական  
կյանքի կենտրոն էր: Փայլուն կրթություն է ստացել և հումանիտար, և բնա-  
կան գիտությունների բնագավառում: Հոր մահից հետո, 24 տարեկան հասա-  
կում փոխարինել է նրան տեղի հայտնի մադրասեում և անմիջապես ընդուն-  
վել հեղինակավոր կրոնական գործիչների կողմից. ստացել է սուֆի շեյխի  
տիտղոս: Նշանավոր է իր «Մասնավիդ», որ պոեմի անվանումն է պարսից  
մեջ: Այն թելադրված է Ռումիի և գրառված նրա աշակերտների կողմից: Հա-  
զարավոր տողեր է պարունակում՝ գրված առակների ձևով, բարոյախրա-  
տական վերջաբանով: Ռումին որպես սուֆիզմի ջատագով իր ստեղծագոր-  
ծություններում ցուցաբերել է կրոնական գիտելիքների, բանահյուսական  
աղբյուրների, պոեմների խոր իմացություն: Նրա քնարական ստեղծագոր-  
ծությունների դիվանը ընդգրկում է բազմաթիվ կրոնա-փիլիսոփայական  
բնույթի դազալներ և քառյակներ: Օտտ դեպքերում առաջին հայացքից չի  
ընկալվում դրանց մետաֆիզիկական հենքը և վերջիններս ներկայանում են  
որպես հրաշալի սիրային բանաստեղծություններ: Կյանքի վերջին շրջանում  
իր ստեղծագործությունների վերջին բեյթը (մաքթա) ստորագրել է իր հոգ-  
ևր ուսուցչի՝ (մորշեղ) Օսմա-ե Թարրիզի անունով, որի նկատմամբ սերը  
պաշտամունքային բնույթ է կրել: Հայտնի է, որ վերջինիս սպանել են Ռու-  
միի աշակերտները, Ռումիի հետ հոգեպես առնչվելու մեծաշնորհը Օսմսից  
խլելու համար:

107 Ալ-Ղազալին սուֆիզմը հարմարեցրեց իսլամին, որով վերջինս կորցրեց իր  
ամենակարևոր՝ ընդդիմության գաղափարը (հղումը ըստ՝ Э. Д. Джавелидзе, У  
истоков турецкой литературы, Тбилиси, 1979, стр. 32-33):

108 Նույն տեղում:



ՄԻՍՏԻՑԻԶՄԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ  
ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄԸ 10-13 ԴԴ. ՀԱՅ ԵՎ ՊԱՐՍԻՑ  
ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

Դժվար է ճշմարիտ գնահատել հայ և պարսից միջնադարյան քերթողական արվեստի առանձնահատկությունները՝ առանց ճանաչելու և ուսումնասիրելու միստիկական պոեզիան, որը կազմում է աշխարհում հայտնի «Amour Dei» կոչվող գրականության մի մասը:

Միստիցիզմն իրրե կրոնափիլիսոփայական աշխարհայացք ունի հնագույն և խոր արմատներ: Այն մշտապես ուղեկցել է Համաշխարհային կրոններին՝ հարմարվելով նրանց և տարափոխվելով: Եվ այնուամենայնիվ, չնայած գաղափարաբանական զրոսկորման տարբեր ձևերին, միստիցիզմի հիմնական գաղափարը՝ իռացիոնալ շփումը աստծո հետ հոգու պայծառացման, էքստազի միջոցով, մնացել է անփոփոխ: Միստիցիզմը (նեոպլատոնականություն մեջ արտահայտված ձևով) Արևելքն ու Արևմուտքը, մահամեղական և քրիստոնեական աշխարհները մերձեցնող եզրերից մեկն է:

Առաջին ճգնակյացների ժուժկալ կենսակերպը առավելագույն հատկանշական էր քրիստոնեությանը, քան իսլամին<sup>109</sup>: Այդ պատճառով էլ իսլամական առաջին ճգնավորները (զահեդ) դիտվում էին որպես աղանդավորներ, որովհետև լքում էին հասարակությունը և առանձնանում մենաստաններում (զելլ): Ծգնակե-

ցությունը՝ միջնադարյան սոցիալական դժգոհության այդ ձևը, կրոնական երանգի հետ մեկտեղ կրում էր նաև հակաավատատիրական պայքարի լիցք: Այսպես թե այնպես, այն սասանում էր ոչ միայն հավատի գաղափարական հիմքերը, այլ նաև՝ պետության:

Հայաստանում կրոնաժողովրդական շարժումները ուժգնացել էին 10-11 դդ. ավելի վաղ, սակայն պաշտոնական եկեղեցին անխնա պայքարում էր դրանց դեմ: Այդ շարժումներում ուշադրության արժանի է քրիստոնեական դերվիշականությունը, որը 11-րդ դ. սկզբին քարոզում էր Հակոբ Հարքացին (կարգալույծ եպիսկոպոս- Ա. Կ.): Նրա աշակերտները (տոհմիկ ընտանիքներից, սակայն առավելապես՝ հասարակ ժողովրդից), շրջում էին ոտաբորիկ, կոպիտ բրդյա շորերով, քարոզում էին մաքուր կենցաղավարություն, ծոմ, քավություն և ինքնակատարելագործում: Նրանք ժխտում էին հաղորդությունը, պաշտոնական կրոնի ծեսերը, եկեղեցու միջնորդ դերի անհրաժեշտությունը: Դրանք հզոր կրոնաժողովրդական շարժումներ էին, որոնք բարձր էին կանգնած հավատքային նախապաշարումներից և դրանով էլ վարակիչ էին ոչ միայն քրիստոնեական համայնքի համար<sup>110</sup>:

Ծգնակեցությունը դանդաղ սկսեց կոնցեպցիայի բովանդակություն ստանալ և, ինչպես ամենայն ֆենոմեն, ձևական ատրիբուտներ ձեռք բերեց: Դրանցից մեկը քուրճն էր, կոպիտ, բրդյա հագուստը (արաբերեն՝ սուֆ, այստեղից՝ սուֆիզմ), որը կրում էին մարմինը տանջելու և այդ կերպ բարոյական իդեալին՝ աստծուն հասնելու համար: Նեոպլատոնականների տեսության մեջ այդ երևույթը հետևյալ ձևակերպումն է ստանում. «Նյութական կյանքը հոգու կապանքն է», «Եթե անգամ նյութը մասնակից է լինում բարիքի իրականացմանը, ապա միևնույն է, նա չի կարող լինել բարություն, այլ չարիք է և արժանի է ատելության»<sup>111</sup>: Սա այն դրույթի շարունակությունն է, ըստ որի աշխարհը և ամբողջ կենսական գոյը արտահեղման՝ աստվածային լույսի կամ-

109 Քրիստոնեական կրոնը խրախուսում էր ժուժկալությունը, աշխարհուրացությունը, կուսակրոնությունը, միջնադարյան մերժում էր ասկետիզմը. ինչպես նաև՝ մեծակեցությունը. Ղորանի այսպիսի ազդարարում է. «Կերեք և խմեք... կամ՝ «վայելեք բարիքները, որ մենք ձեզ պարգևել ենք» (տե՛ս Koran, Перевод и комментарии И. Ю. Крачковского, М., 1963, сур. 2, 167:172): Ի դեպ, Լ. Մասինյունը մերժում է այդ տեսակետը ճամարելով, որ Ղորանը տեղ-տեղ ճնարավորություն է տալիս որոշ գաղափարների մեկնաբանում միստիցիզմի և ասկետիզմի ոգով (տե՛ս L. Massignon, Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, Paris, 1922, p. 84):

110 Հմմտ. Н. Я. Марр, Кавказский культурный мир и Армения, Ереван, 1995, стр. 91:

111 Г. Лей, Очерк истории средневекового материализма, М., 1962, стр. 96.



նացիայի արդյունք են: Նրանք կազմում են Համաշխարհային ու-  
գու մի մասնիկը, նրա Հետ կապի ամենացածր սանդղակում են  
գտնվում և մշտապես նրան հասնելու ձգտումն ունեն: Միայն  
այդ բարձր ոլորտում կարելի է ազատագրվել նյութականից՝  
մարմնից: Ասկետիզմի, նեոպլատոնականության, պանթեիզմի և  
տարբեր այլ գաղափարների փոխներթափանցումից է ձևավորվել  
միջնադարյան քրիստոնեական և մահմեդական միստիցիզմը, որի  
առաջնային և բնորոշ հատկանիշներից մեկը աստծո Հետ մերձեց-  
ման ճանապարհների որոնումն է (թալաբ): Այստեղից էլ սկսվում  
է միստիկի կատարելագործման ընթացքը, որը ծնում է Հոգեկան  
տվայտանք, սեփական անկատարելության դժգոհում, ինքնաձաղ-  
կում, մեղանչում, բողոք ևն: Այս Հոգեվիճակը, սակայն, թե՛  
քրիստոնեական և թե՛ իսլամական միստիկի Համար ընդհանուր է  
մինչև վերջնական նպատակին հասնելու պահը: Եթե քրիստոնյա  
միստիկը, մեր Նարեկացու նման, կատարելագործման, ինքնա-  
մաքրման, ինքնաճանաչման, Հոգեքննման «կայաններում» այ-  
նուամենայնիվ չի հասնում աստծուն, նրա Հետ, իր խոսքով ա-  
սած, «Համաշնչապես» միանալուն, ապա իսլամական միստիկը  
ավելի պրագմատիկ է և ամեն մի «կայանում» բարոյական կա-  
տարելագործման մի նոր աստիճան է հաղթահարում ավելի ու ա-  
վելի մոտենում Կատարյալին: Ավելին, իսլամական միստիկը (ո-  
րին սուֆի են կոչում, իսկ ուսմունքը՝ սուֆիզմ) վերջնականա-  
պես հասնում է աստծո Հետ ձուլվելուն, որ կոչվում է Ֆանա  
(annihilation)՝ իրեն պատճառելով Հոգեկան (ըստ էթնոհոգեբան-  
ների նաև՝ ֆիզիոլոգիական)<sup>112</sup> բավարարություն: Վերջինս Հա-  
մարժեք է անհայտանք և տարրալուծմանը, որը մարդու և ան-  
Հատի միասնության (վահդադ-ալ-վուջուդ) արտահայտությունն  
էր: Դրան Հաջորդում է Հավերժացումը (բադա): Կատարելագործ-  
ման ճանապարհը կոչվում է «թարիղաթ»<sup>113</sup>, մակարդակները՝

112 Տե՛ս К. Казанский, Суфизм, Самарканд, 1905.

113 Սուֆիզմն ընդունում է ամձի ինքնակատարելագործման յոթ աստիճան, որը  
սկսվում է որոնումից (թալաբ), հետո՝ սեր, խոստովանություն, շրջափայ-  
ցություն (հալալը հարամից տարբերելու), ժուժկություն, հնազանդություն,

«մաղամաթ»: Այսպիսով, աստծո Հետ մերձեցումը սուֆիի Համար  
վերջանում էր Հոգեպայծառության պահով, երբ կտրվում էին բո-  
լոր տեսակ կապերը արտաքին աշխարհի Հետ, և անհատը վե-  
րածնվում էր նոր որակով, որպես Աստված կամ Առաջնային: Դա  
սկզբունքորեն իռացիոնալ երևույթ էր և ոչ մի ճանաչողական  
հասկացությամբ չէր միջնորդվում: «...Արդեն Ց-րդ դարում միս-  
տիկական տրամադրությունները աճում էին ճգնավորական  
շարժման ընդերքում, Հոգ էին նախապատրաստում այն «Աստ-  
վածային սիրո հիմնի» ձևավորման համար, որին սուֆիզմը վե-  
րածվեց 10-11 րդ դդ.»<sup>114</sup>:

Սուֆիզմի Հայտնի պարագլուխներից մեկը՝ Հոսեին Հալա-  
ջը, գլխավորեց Հոգեպայծառության պահին արտասանած «Ես  
Աստված եմ» (Ան-ալ-Հազը՝ ես ճշմարտությունն եմ) արտահայ-  
տություն համար, մինչդեռ միստիկ Նարեկացին գրում է.

Առանց նուիրման այս յիշատակի

Չեւ եմ իսկապէս կատարեալք իսպառ....<sup>115</sup>

Կամ՝

Հոգւոյդ առաջնորդութեամբ միանալ ի քեզ  
անընդմիջելի...<sup>116</sup>

Կամ՝

Անդէն առ նմին նույնք միշտ ի քեզ  
Շնչոյս ողջունի կապեալ ընդ շնորհիդ՝  
Ի քեզ միանալ անբաժանելի...<sup>117</sup>

Պարզ է, որ աստծո Հետ նույնանալը ուղղափառ Հոգևորա-

միացում (աստծո հետ): Այդ ճանապարհն ի նկատի ունի Ռումի, երբ հայտ-  
նի սուֆի բանաստեղծ Աթթարի մասին գրում է.

Սիրո յոթ քաղաք անցավ Աթթարը,

Մեքը դեռևս նրբանցքի առաջին կենսանում ենք:

114 E. Э. Бертельс, Суфизм и суфийская литература, М., 1965, стр. 18.

115 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցի դպրատան հրատարակած, Բան ԾԳ (դ):

116 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոցի դպրատան հրատարակած, Բան ՂԲ (ծա):

117 Նույն տեղում, Բան ԻԳ (դ):



կանութեան բողոքն ու ցատումն էր առաջացնում: Նրանք հետապնդում էին սուֆիներին՝ մեղադրելով նրանց աստվածուրացութեան և հերետիկոսութեան մեջ: Սուֆիների համար սովորական վերը նշված բանաձևը հակադիր էր իսլամի մոնոթեիստական այն գաղափարին, թե այլազոր միակն է («Ձկա աստված՝ բացի այլահից, և Մոհամադը նրա մարգարեն է»): Հետապնդումներին նպաստում էր նաև այն հանգամանքը, որ ավելի ուշ, 11-12-րդ դդ. ձևավորված սուֆիական համայնքները և եղբայրությունները բացարձակապես չէին ենթարկվում իշխանություններին: Այս էր, որ հանգիստ չէր տալիս աստվածաբանների պրպտող մտքին ու ստիպում էր նրանց հաշտեցման ճանապարհ գտնել սուֆիզմի և իսլամի դրույթների խաղաղ գոյակցության համար: Դրանով էլ ավարտեց իր առաքելությունը ականավոր աստվածաբան Ալ-Ղազալին: Նրա մշակած տեսության արդյունքն եղավ այն, որ սուֆիզմը, աստծո հետ մերձեցման հիմնական գաղափարը պահելով, վերջնականապես հարմարվեց իսլամի դրույթներին և շահերին՝ կորցնելով այն ամենը, ինչը առաջադիմական էր, ընդդիմադիր և հումանիստական<sup>118</sup>: Եվ քանի որ սուֆիզմը երկար դարեր պահում էր իր կենսունակությունը, հետևաբար տարափոխությունների էր ենթարկվում, հարմարվում ժամանակին, իշխող գաղափարախոսություններին կամ ընդդիմադիր տեսություններին: «Այն դարձավ տարահամակարգ կրոնափիլիսոփայական գաղափարների և բազմաթիվ ձևերի ամբողջություն՝ ուղղված հավատացյալի և բացարձակ անմիջական միացմանը...»<sup>119</sup>:

«Ալ-Ղազալիից հետո սուֆիզմը դադարեց քաղաքային զանգվածների սեփականությունը լինելուց, նրա ճանապարհը արդեն բաց էր դեպի ավատատիրական ամրոց»<sup>120</sup>:

118 Օրինակ, Ալ-Ղազալին երբեք չի ընդունել իր տեսությունը ժողովրդական դարձնելու բանաստեղծական ձևը: Ավելին, նա բարդ ձևակերպումներով շղարշում էր իր կրոնափիլիսոփայական դրույթները:

119 И. С. Брагинский, КЛЭ, М., стр. 275.

120 Е. Э. Бертельс, ԳԶՎ. աշխ. էջ 43:

Հենց նույն ժամանակաշրջանում՝ 10-դ., Հայոց մեջ քրիստոնեությունը հիմքի վրա ձևավորված կրոնափիլիսոփայական միտքը ապրում էր սուֆիզմի գաղափարախոսության մի տարատեսակ, որը, իհարկե, ստեղծում էր ոչ թե հասարակ ժողովուրդը, այլ ազնվական և կրթյալ խավը: Նեոպլատոնականությունը, որ Հայաստանում վաղուց իր ջատագովներն ունեւր (Դավիթ Անհաղթ, Գրիգոր Տաթևացի, Անանիա Նարեկացի ևն), ազդարարում էր հոգու հավերժությունն ու մարմնի ունայնությունը: «...Հոգին մարմնից ազատվելուց հետո ավելի է պայծառանում. անթի մեջ դրված կանթեղը քիչ լույս է տալիս, իսկ անթից հանելուց հետո ավելի պայծառ է լուսավորում...»<sup>121</sup>: Հայոց փիլիսոփայական մտքի համար խորթ չէին նաև սուֆիզմի գաղափարներից շատերը, որոնք ժողովուրդների լայն հաղորդակցության պայմաններում այդ շրջանում համարակցության բնույթ էին կրում: Աղամ Մեցը, օրինակ, գրում է, թե «Սովորաբար Շիրազը շատ խաղաղ քաղաք էր, և Ալ-Մաղղիսին (աշխարհագրագետ, պատմիչ - Ա.Կ.) նույնիսկ զարմանում է, թե զրաղաշտականներն այնտեղ տարբերիչ նշաններ<sup>122</sup> չէին կրում, իսկ անհավատների տոնական օրերին ամբողջ քաղաքը զարդարված էր լինում: Երբ 371 թ. (981) մեռավ սուֆիների պարագլուխը, նրա դիակի հետևից գնում էին մահմեդականները, հրեաները և քրիստոնյաները<sup>123</sup>»:

Ջոն Տրիմինգեմը նույնպես հիշատակում է Ալ-Մաղղիսին, որը 10-րդ դարի վերջին տասնամյակների մասին մի հետաքրքիր տեղեկություն է թողել սուֆիզմի այդ ժամանակաշրջանի ամենատարածված Քարամիյա կոչվող միստիկական ուղղության հետևորդների մասին, որոնց հավաքատեղին մենաստան (խանեղահ) էր կոչվում. «Խանեղահ կա Դարիլում (Դվին, Հայաստանի

121 Հմմտ. С. Аревшатян, Учение Григора Татеваци о душе, Известия АН Арм. ССР, 1956, 7, стр. 79:

122 Ոչ մահմեդականները հատուկ գոտի էին կապում, որը կոչվում էր «զոնար»:

123 А. Мец, Мусульманский Ренессанс, М., 1966, стр. 43.



մայրաքաղաք), որոնց բնակիչները թասավոֆ<sup>124</sup> համակարգի միստիկներ են (արեֆ) և ապրում են ինքնակամ աղքատության մեջ»<sup>125</sup>: Ի դեպ Քարամիրյա ուղղութիւնը հայտնի էր իր ընդգծված անտրոպոմորֆիզմով: Նրանք աստծուն մարդկային տեսք էին վերագրում<sup>126</sup>: Մենք հաստատապես չգիտենք, թե ինչ ազգի ներկայացուցիչներ են եղել Դվինի մենաստանում առանձնացած ճգնակյացները, սակայն Ալ-Մադդիսիի այդ հիշատակութիւնը զուգորդվում է Նեգամի Գյանջևեի «Խոսրով և Շիրին» պոեմի 19-րդ գլխի (Շապուհը ուղևորվում է Հայաստան Շիրինին գտնելու) մի հետաքրքիր դրվագի հետ.

Ժայռափոր հնամենի մի վանք կար,  
Ծերունի վանականներն էին այնտեղ ապրում.

Մտալ (Շապուհը- Ա. Կ.) հնամենի վանքը

Այդ սուրբ ճգնավորների սովորոյթի համաձայն<sup>127</sup>:

Ըստ միջնադարյան մատենագիր Աֆլաքիի՝ Ջալալ-ադ Դինի (Թուսի-Ա. Կ.) մահվան օրը նրա պատգարակի մոտ հավաքվել էր մարդկանց հոծ բազմութիւն: Բոլորը եղել են գլխաբաց, թե՛ ազնվականները և թե՛ հասարակ ժողովուրդը: Թաղման թափորում եղել են քրիստոնյաներ, հրեաներ, հույներ, արաբներ, թուրքեր. նրանք զնացել են սաղմոսներ երգելով, ավետարան և հնգամատյան կարդալով, և մահմեդականները ոչ մի կերպ չեն կարողացել նրանց հեռացնել այդտեղից»<sup>128</sup>: Պարսից հայտնի բանասեր Ա. Ջաոինքուրը հաստատելով ասվածը, ավելացնում է, թե սելջուկների զահանիստ քաղաքը՝ Թուսը, Թուսիի մահից հետո ընկավ անձկութիւն մեջ: Մի քանի շաբաթ քաղաքը սղում

էր<sup>129</sup>:

Ժողովրդական հզոր շարժումների հետ մեկտեղ ձևավորված կրոնափրիլիսոփայական ուսմունքների զարգացման համընկնումները պատահական չեն մեր երկու աշխարհներում: «Գրիգոր Մագիստրոսը պնդում է, թե թոնդրակյանների մեջ կային կատարյալ անաստվածներ, էպիկուրյան փրիլիսոփայութիւնի հետևորդներ: Սակայն ամենայն հավանականութեամբ առավել արժանահավատ է այն տեղեկութիւնը, որը հիմք է տալիս ենթադրելու, թե թոնդրակյանների մեջ կար նաև պանթեիստական հոսանք: Այսպես, օրինակ, Սմբատ Ջարեհավանցու աշակերտ Կյուրեղը պնդում էր, թե «Աստված ամեն ինչի մեջ է, նա առկա է ամենուր և ամեն մի բանում»<sup>130</sup>: Նույն պատկերն ենք տեսնում նաև դարմաթյան շարժման ընդերքում, որի մի թևի՝ իսմայիլականութիւնի և սուֆիզմի գաղափարակիր էր, օրինակ, Նասեր Խոսրովը, որը իր «Սաֆարնամեում» համակրանքով տեղեկութիւններ է հաղորդում դարմաթյանների կողմից ստեղծած պետութիւնի մասին:

Քանի որ մեր նպատակից դուրս է քրիստոնեական միստիցիզմի և իսլամական սուֆիզմի իմացաբանական և սոցիալական էությունների բնույթի քննութիւնը, մանավանդ, որ այդ գաղափարախոսութիւններն իրենց բոլոր դրսևորումներով մինչև օրս լրիվ ուսումնասիրված չեն, ուստի մենք բավարարվում ենք պարսից և հայոց միստիկական պոեզիայի մի շարք առանձնահատկութիւնների պարզաբանմամբ, կրոնափրիլիսոփայական գաղափարախոսութիւններից նրանց կախվածութիւնի աստիճանի, ինչպես նաև՝ նշված պոեզիաներում ծագումնաբանական և տիպաբանական ընդհանրութիւնների և տարբերութիւնների բնութագրմամբ:

Թե՛ քրիստոնեական և թե՛ մահմեդական միստիկի բանա-

124 Թասավոֆը մահմեդական միստիցիզմն է, սուֆիզմը. Մադդիսի հաղորդում է, որ Դվինի մենաստանը այն միակնորից էր, որտեղ կիրառվում էր անձի կատարելագործման ուղղված հոգեվարժություն:

125 Дж. Тримингем, Суфийские ордены в исламе, М., 1989, стр. 19.

126 Steu C. E. Bosworth, "Karramiyya" El., v. 2, Leiden, 1978:

127 Steu Վոլլիյաթ-է Նեգամի-է Գյանջևալի, Թեհրան, 1341, ս. 14:

128 Вл. Гордлевский, Государство Сельджукидов Малой Азии, М., 1941, стр. 177.

129 Հմմտ. Արքայխոսեհի Ջաոինքուր, Փելլե փելլե թա մոլադաթ-է խոդա, Թեհրան, 1374, ս. 344:

130 Steu Ս. Ս. Արևշատյան, հայ մշակույթը 9-10-րդ դդ. (փրիլիսոփայություն), Հայ մոլոլորդի պատմություն, հ. 3, էջ 333:



ստեղծական ըմբռնումը գալիս էր աստծո հետ հաղորդակցվելու ելակետից: Պոեզիայում այն զուգորդվում էր ինքնամաքրման հետ՝ աղոթքի, զղջման, ապաշխարման, ողբի միջոցով: Հատկապես վերջինս Նարեկացու «Մատյանի» ամենաընդգծված յուրահատկությունն է:

Ձայն հառաչանաց հեծութեան ողբոց սրտից աղաղակի  
Քեզ վերընծայեմ, տեսողդ գաղտնեաց,  
Եւ մատուցեալ եղեալ ի հուր թախծութեան անձին  
տոչորման...<sup>131</sup>

Այս երեք տողում խտացված՝ ձայն, հառաչանք, հեծու-  
թյուն, ողբ, աղաղակ, թախծություն, տոչորում... բառերը ստեղ-  
ծում են չափազանց դրամատիկ պատկեր: Ինչու՞ ողբ: Որովհետև  
Աստվածաշունչը ազդարարում է. «...զի սէր աշխարհիս թշնամու-  
թիւն է առ Աստուած. զի որ ոք կամիցի սիրել զաշխարհս, թշնա-  
մի առնէ զանձն Աստուծոյ<sup>132</sup>»: Կամ՝ «Սրբեցէք զձեռս մեղաւորք  
(իսկ Նարեկացին միշտ իրեն մեղավոր էր համարում Կատարելու-  
թյան առջև՝ Ա. Կ.), եւ ուղիղ արարէք զսիրտս, երկմիտք, տառա-  
պեցարուք, սգացարուք եւ լացէք. ծաղր ձեր ի սուգ դարձցի, եւ  
ուրախութիւն ձեր ի տրտմութիւն.<sup>133</sup>»: «...Վ՛այ ձեզ, որ ծիծա-  
ղիքդ այժմ, զի սգացէք եւ լացէք...»<sup>134</sup>:

11-րդ դարի միստիկ բանաստեղծ Բաբա Թահեր Օրիանի բա-  
նաստեղծութիւնը այնպիսի թախծով ու ողբով է համակված, որ  
անգլիացի հետազոտող Հերոն Ալենը նրան նվիրված իր ուսում-  
նասիրութիւնը կոչել է «Բաբա Թահերի ողբը»<sup>135</sup>: «Եթե զուք  
իմանայիք այն, ինչ գիտեմ ես, — ազդարարում է Ղորանի Հազի-

սը<sup>136</sup>, — զուք կմոռանայիք ծիծաղել և շատ կողբայիք»<sup>137</sup>: Կամ՝  
«Հինգ ջրերից (կյանքի, դրախտի ևն- Ա. Կ.) աստված սիրում էր  
իր ստրուկների և, հատկապես, մեղավորների<sup>138</sup> արցունքը»: Ինչ-  
պես տեսնում ենք, նրանց ողբը մեծապես հիմնավորված է:

Եվ այսպես, ապավինելով աստծո կամքին, Նարեկացին  
զղջման աղոթքով և ինքնամաքրագործմամբ ազատութիւն է  
տալիս իր երեակայությանն ու մտորումներին և խոստովանելով  
իր մեղքերը՝ բարձրաձայն անդրադառնում է նաև սոցիալական և  
հասարակական այն խնդիրներին, որոնք հանգիստ չեն տալիս  
նրա մտքին ու հոգուն: Այսպիսով, Նարեկացու պոեզիան դառ-  
նում է վերանձնական հոգեվարժութիւն, համընդհանուր բարո-  
յագիտության ուղեցույց, «համայնապատում խոստովանու-  
թիւն»:

Առ ստրուկս եւ ցերքոյ անկեալս,  
Առ սեպուրս եւ գերաշխարհիկս,  
Միջակայնոց եւ պայազատաց,  
Օհնականաց եւ տոհմականաց,

.....  
Վեհից եւ փոքունց,

Պատուականաց եւ ռամկաց,  
Զիավարժից եւ սոսկականաց,  
Քաղաքականաց եւ գեղջկաց,

Արքայից գոռոզութեանց՝ ի սանձս ահաւորին ըմբռնեցելոց,  
Միայնացելոց՝ վերնականացն խաւսակցաց,  
Մաքրականաց՝ տիրանուէր զգաստութեանց,

131 Գրիգոր Նարեկացի, Մատեան ողբերգութեան, Բան Ա (ա):

132 Թուղթ Յակովբու, Դ, 7-10:

133 Նույն տեղում, Դ 9:

134 Նույն տեղում, Զ 25:

135 E. Heron Allen, The lament of Baba Tahir, Being the rubaiyat of Baba Tahir Hamadani (Urian), 1902.

136 Հադիս՝ արաբերեն նշանակում է օրինակ. դրանք Մոհամադի գործու-  
նեության հետ կապված պատմություններն են. Ղորանի տարբեր հատված-  
ներին տրված նրա մեկնաբանությունները, որոնք ուղեցույց էին դառնում  
հասարակական կյանքում և կարգավորում էին հոգևոր պաշտամունքն ու  
պետական իրավունքը:

137 И. П. Петрушевский, 624. աշխ., էջ 316.

138 E. З. Бертельс, 624. աշխ., էջ 259.



Այստեղ հետաքրքիր է պատմական այդ ժամանակահատվածի սոցիալական կազմը և, մանավանդ, հեղինակի կողմից մի դիպուկ գնահատականով արտահայտած սեփական վերաբերմունքը:

Նարեկացու պոեզիայում ներդաշն կրկնությունները, հարակրկնությունները, հակադրությունները, խտացումները հոգեվարժություն այն ձևերից էին, որոնք գրգռում էին երևակայությունը՝ ավելի ու ավելի մոտեցնելով էքստազային վիճակին, հետևաբար նաև՝ կատարյալին:

Գրիստոնեական և իսլամական միստիցիզմում մեծ տեղ է տրվում ծիսականությունը՝ սկսած միստիկի արտաքին տեսքից, վերջացրած նրա վարքագծով: Հատկապես այն իր յուրահատկությունն ուներ աղոթքների և հոգեֆիզիկական այլ միջոցներով էքստազային վիճակի հասցնելու գործում: Տարբեր եղբայրություններ տարբեր մեթոդներ էին օգտագործում, ունեին տարբեր ծիսականություն և էթիկետ: Սուֆիզմում շատ տարածված էին երգը և պարը (սամա), որը պատմության մեջ թողել է «պտտվող դերվիշներ» պատկերացումը: «Հովհաննես Երզնկացին, մեկնաբանելով սաղմոսը, խոսում է աղոթասացության, նրա հոգեֆիզիկական մեխանիզմի և դրա հետ առնչվող զանազան հնարքների և անհրաժեշտ հանգամանքների մասին՝ ստեղծելով «ներքին աղոթքի» մի տեսություն, որն ուներ յուրահատուկ աստիճանակարգ՝ զղջման, խոստովանության, և արտասուքի միջոցով աղոթողին հասցնում էր էքստազային վիճակի»<sup>140</sup>: Խոսքի, պարի և երգի մեջ էքստազին նպաստում էին միապաղաղ կրկնությունները, երկարաձիգ տոնայնությունը, ինչպես նաև ռիթմը: Հարմոնիային և ռիթմին իրենց գեղագիտական հայացքներում մեծ տեղ են հատկացրել Հին Հունական փիլիսոփաները՝ հաստատելով այն

դրույթը, որ մարդկության կյանքը մեծապես առնչված է դրանց<sup>141</sup>:

Սուֆիների աղոթք-բանաստեղծություններից մեկը ուղղահայաց կտրվածքով այս տեսքն ունի.

Ես այունն եմ տիեզերքի...

Ես զանձարանն եմ լույսի...

Ես ընտրյալն եմ ընտրյալների...

Ես դուռն եմ...

Ես պոռթկումն եմ լույսի...

Ես առաջինն եմ էություն... ևն<sup>142</sup>:

Այստեղ արտահայտչամիջոցների պոետիկական հանգեցնում է ամենայնի միասնությանը՝ տրանսցենդենտային մոնիզմին, այն դեպքում, երբ Նարեկացու մոտ առկա է ամենայնի պանթեիստական մոտեցումը.

Ջի դու միայն ես յերկնի անճառ եւ յերկրի անգճին,

ի տարր գոյի եւ յեզրս ծագաց աշխարհի,

Սկիզբն ամենայնի եւ յամենայնի ամենայն լրմամբ,  
արհնեալ ի բարձունս<sup>143</sup>:

Հետաքրքիր է դիտարկել Ես-ի տիեզերական ամբողջականացումը և բարձրացումը սուֆի բանաստեղծի պոեզիայում և նույն Ես-ի նսեմացումը տիեզերական բարձրության առջև Նարեկացու մոտ:

Նարեկացի.

Մեղա՛յ երախտեացո մոռացութեան, վերստին մեղայ,

Մեղա՛յ մարմնոյ ձեռն յոգի հարեալ, յիմարս մեղայ,

Մեղա՛յ առ կեանսդ դժրողութեան, իսկ եւ իսկ մեղայ,

Մեղա՛յ բանիդ ապախտ առնելոյ, չարաչար մեղայ,

Մեղա՛յ ի յար սատակման՝ ինձէն ստիպեալ,

141 Տե՛ս А. Ф. Лосев, История античной эстетики, Софисты. Сократ, Платон., М., 1969, стр. 403.

142 Дж. Тримингем, Գշվ. աշխ., էջ 171:

143 Նարեկացի, Մատենադարանի հրատարակած, Բան ԽԱ ( ր):

139 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենադարանի հրատարակած, Բան Գ ( ր):

140 Լ. Թամրազյան, Գշվ. աշխ., էջ 322, 324:



վատթարս մեղայ,

Մեղա՛յ պարտականս անկեճդան մահուն, ձաղելիս մեղայ,

Մեղա՛յ անպատկառս քո բարձրութեան,

տաղտկալիս մեղայ...<sup>144</sup>

Շեյխերից մեկի վկայությամբ՝ Հոգեվարժության ժամանակ 70 հազար անգամ կրկնում էին թահալիլ կոչվող աղոթք-բանաձևը. լա-իլահա-իլլա-լ լլահ... (չկա աստված... ևն)<sup>145</sup>:

Այսպիսով, Նարեկացու «Մատյանը» և ձևով, և բովանդակությամբ ուղղված է Աստծուն և ծառայում է նրա Հետ մերձենալու գաղափարին: Այդ հաղորդակցումը բանաստեղծին մաքրում է իր միջավայրի երկրային և մարմնական ամենայն անմաքուրից և մոտեցնում է կատարյալին:

Դա միջոց է դառնում բարձրաձայն առաջ քաշելու նաև սոցիալական, էթիկական, փիլիսոփայական, ինքնակենսագրական և ժամանակի համար հրատապ այլ խնդիրներ, խորհել չարի ստեղծման գործում աստծո պատասխանատվության հարցի և այլ անլուծելի առեղծվածների շուրջ:

Նարեկացի.

Մեզ, որ ի բնե հակամետ ենք միշտ

Ի հայտ բերելու բյուր ու անհամար չարության բծեր,

Որոնք աճում են ու միշտ նորոգվում

Մեր ամեն տեսակ փշեր բուսցնող բնության դաշտում՝

Համաձայն անուտ քո վկայության,

Թե՛ «Մարդու միտքն իր մանկությունից տրամադիր է

չարիք գործելու»<sup>146</sup>:

Այս հատվածում նարեկացիական զուսպ ու Հնազանդ հարցադրումը խայամյան ռացիոնալիստական բանաստեղծության մեջ ըմբոստ մարտահրավերի տեսք է ստանում:

Տեր, դու ես իմ կավը հուճեցել- ես ի՛նչ անեմ,

Բուրդըս դու ես մանել-գործել, ես ի՛նչ անեմ,

Այն ամենը ինչ կա իմ մեջ- թե լավ թե վատ,-

Իմ ճակատին դու ես գրել- ես ի՛նչ անեմ<sup>147</sup>:

Այս առիթով ուզում ենք հիշատակել Ս. Ռասսադինի մի դիտողությունը, թե «Բանաստեղծի խոսակցությունը աստծո Հետ արդեն իր մեջ ներառում է ըմբոստություն, արդեն արվում է առաջին քայլը<sup>148</sup>»: Դասական գրականությունների իմացությամբ և ուշադրության արժանի զուգորդություններ և համեմատություններ ծնող այդ հոգվածը առավելապես զգացմունքային է: Ասվածը կարող է վերաբերել ուղղափառ հավատացյալին կամ անհավատին, բայց ոչ միստիկին, քանի որ վերջինիս ճանապարհը էմպիրիկ ես-ի կորուստից մինչև համաշխարհային ոգին անցնում է նրա Հետ հաղորդակցվելու միջով, և ինչպես տեսանք, դրա տեխնիկական ամենակարևոր միջոցներից մեկն էլ խոսքն է: Խոսակցությունը աստծո Հետ միստիկի հանապազօրյա գործունեությունն է և աստծո Հետ իռացիոնալ շփման ճանապարհի սկիզբը:

Սկզբնական շրջանում, մինչև սուֆիզմի կրոնամիստիկական էկլեկտիկ Հզոր ուսմունքի վերածվելը, իսլամական միստիցիզմը ուներ մի ուղղություն, որը միայն ողբասացությամբ էր արտահայտում սերը Տիրոջ նկատմամբ և այդ ձևով թողություն հայցում գործած մեղքերի համար: Այդ ողբասացները Հարուն ալ-Ռաշիդի կնոջ՝ Ջուբեյդայի պալատում հատուկ կարգավիճակ էին զբաղեցնում և գիշեր-ցերեկ Ղորան էին կարդում: Գրդ դարի Հեղինակներից մեկը գրում է, որ եթե որևէ մեկը գիշերով անցնում էր Բաղդադի փողոցներով, ապա ամեն կողմից լսում էր դորանասացների ձայնը, որ «Հոսում էր, ինչպես ջուրը ջրհորաններում»<sup>149</sup>:

144 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոց տպարան, Բան Ի՛ել (ե): ՀՅԱ, ԵՊՄ

145 Др. Тримингем, ԳՂՎ. աշխ., էջ 246:

146 Գրիգոր Նարեկացի, Մատյան ողբերգության, ԺԵ, դ:

147 «Մարգարտաշար», էջ 78:

148 Ст. Рассадин, Предположения о поэзии, М., 1988, стр. 275.

149 Հմմտ. Է. Յ. Бертельс, ԳՂՎ. աշխ., էջ 30:



«Հինց Ղորանի (որն անընդհատ կարդում էին, որի շուրջը անընդհատ մտորում էին, որը օգտագործում էին կյանքում) Հիմֆի վրա ծնվեց իսլամական միստիցիզմը՝ իր ձևավորմամբ և զարգացմամբ: Այդ սուրբ տեքստն անընդմեջ կարդալը և այն անընդհատ հիշատակելն էր ձևավորում իսլամական միստիցիզմի բնորոշ հատկությունները»<sup>150</sup>: Այսպիսով 10-11-րդ դդ. քրիստոնեական և իսլամական միստիցիզմները կայանում էին համապատասխան կրոնների և նրանց Սուրբ գրքերի ընդերքում, այդ է պատճառը, որ նրանց գեղարվեստական մտածողության մեջ ձևավորվում էր «հոգեբանական բարոյագիտություն», որը և թելադրում էր հատուկ ուշադրություն մարդկային անհատի նկատմամբ: Ըստ սուֆիզմի գաղափարախոսության՝ «Տիեզերքը հայելի է, որտեղ Աստված հիանում է իրենով, և ամենակատարյալ հայելին մարդն է»<sup>151</sup>: Գուցե այստեղից է գալիս Նարեկացու և սուֆի բանաստեղծների անտրոպոցենտրիզմի հիմքը, որը նրանց պոեզիային հաղորդում է Վերածննդի շրջանին մերձեցող, բայց ոչ նույնացող հումանիզմ: Այստեղ մենք համամիտ ենք Ա. Ղազինյանի այն դրույթին, թե Նարեկացին միջնադարյան բանաստեղծ է, և նրա գեղարվեստական մեթոդի հիմքում ընկած է միջնադարյան պատկերացումը երկու աշխարհների՝ երկնայինի և երկրայինի մասին<sup>152</sup>:

Նարեկացու դրամատիզմը, նրա պոեզիայում հատկապես ողբի երևույթը միստիկական սիրո տեխնիկական միջոցներից մեկն է և ոչ թե նրա կյանքի անընդմեջ ողբերգական վիճակի արդյունք կամ եկեղեցու կողմից հալածանքի հետևանք: Դա ակնբեր է նրա պայծառ, լուսավոր և շարժուն տաղերի ոգուց:

Քրիստոնեական միստիցիզմը և սուֆիզմը որպես գաղափարախոսություն ձևավորվել են սեփական պետական կրոնների Սուրբ գրքերի հողի վրա, ընդգրկել երկարատև պատմական ժա-

մանակաշրջան, կրել բազմաթիվ էական փոփոխություններ, և այդ է պատճառը, որ այդ կրոնափիլիսոփայական ուսմունքները խորապես մուտք են գործել կյանքի տարբեր ոլորտներ և, հատկապես, գրականություն:

Քրիստոնեական միստիցիզմը և սուֆիզմը որոշում էին քնարերգության բովանդակությունը, ինչպես նաև ձևավորում նրա պոետիկան, որի առաջին առանձնահատկությունը սիմվոլն է՝ այլաբանությունը: Ի՞նչ էր նշանակում այդ այլաբանությունը, և ի՞նչ չափանիշներ էին տարբերակում այն: Հայտնի է, որ Ռուդաբին ոչ մի միստիկական ուսմունքի չի հետևել, աշխարհիկ բանաստեղծ է, և նրա փիլիսոփայական խորհրդածությունները պտտվում են կյանքի հարափոփոխ անցողիկության խնդրի շրջանակում:

Սիրտ, սա այգի չէ, պտուղ մի փնտրիր, գտնել շես կարող,  
Ուտեճուտ է սա, որ չի ծանրանում բերքով ու բարով,  
Երկու դուռ ունի, իսկ այգեպանը հսկում է վերից,  
Սիրտ իմ, հող դարձիր ու քամու ցմաճ անցիր աշխարհով<sup>153</sup>:

Կյանքն անպտուղ այգի է՝ երկու դարպասով. մեկով մտնում ես ապրելու տենչով, հապաղում, մյուսով՝ հեռանում հողմի նման: Բանաստեղծությունն ունի յուրահատուկ կառուցվածք. երկու գործող անձ՝ քնարական հերոս-ճակատագիր, երկու դուռ՝ կյանք-մահ, հին հունական և արևելյան միջնադարյան փիլիսոփայության չորս առաջնային տարրերից զուլգը՝ հող և հողմ:

Կամ՝

Չէի արել դեռ ոչ մի քալ քո հանդիպման ճանապարհին,  
Չէր ըմբռնել իմ սիրտը դեռ քո շուրթերի լույսն ու բարին,  
Երբ լսեցի հանկարծակի ես հրաման մի երկնային.  
-Խմիր գինիդ բաժանումի, ու թող անուշ լինի գինին<sup>154</sup>:

Սա նույնպես քնարական խորհրդածություն է, որի բանա-

150 Տե՛ս L. Massignon, նույն տեղում:

151 Տե՛ս Գ. Յ. Фон Грюнебаум, Классический Ислам, М., 1989, стр. 181:

152 А. Казинян, Автореферат, стр. 19.

153 Ռուդաբի, էջ 76:

154 Ռուդաբի, էջ 75:



ստեղծական Հենքը Հանդիպում-բաժանում Հակասութունն է, կապող ողակը՝ ճանապարհը, որ խորհրդանշում է կյանքը: Այն սկսվում է ժխտական երանգով՝ «չէի արել», «չէի ըմբռնել», ինչը մեկ անգամ ևս ընդգծում է ուղղաթիվական արդեն ծանոթ հոռետեսությունն ու ճակատագրապաշտությունը: Այս բանաստեղծությունները գուցե թախծի պահի և տրամադրության արտահայտություններ են և չունեն այլ քող: Սակայն Հենք նույն այս պատկերները՝ սիրուհի, Հանդիպում-բաժանում, գինի, ճանապարհ և այլն, սուֆիական-միստիկական պոեզիայում ստանում են բոլորովին այլ երանգ: Բացի սովորական, մեզ Հայտնի իմաստից, դրանք արտահայտում են նաև այլ իմաստներ, կրում գաղափարական այլ ծանրություն և դառնում կող: Օրինակ «Նարեկացու գեղարվեստական մտածողության Համակարգում խորհրդանշային ամենացայտուն տարրը թերևս թվերն են՝ նրանց տրված այլաբանական իմաստներով և խորհրդավոր կիրառումով<sup>155</sup>»:

Այսինքն, տեղի է ունենում վերաիմաստավորում, երբ սովորական դարձած պատկերները բարձրանում են փիլիսոփայական կատեգորիաների մակարդակի:

ԱՀավաստի Բաբա Թահեր Օրիանի այս քառյակը.

Թե որ սիրտը սիրուհի է, հապա ո՞րն է սիրուհին,  
Թե սիրուհին սիրտ է, հապա էլ ի՞նչ անուն տանք սրտին,  
Սիրտ-սիրուհի խառնվել էն, ձուլվել հոգու խորքերում,  
Սիրտս որ՞ն է, սերս՝ որը, ինչպե՞ս պարզեմ վերստին<sup>156</sup>:

Եթե սիրուհին Աստվածն է, սիրտը՝ աստծո նկատմամբ սիրո Հայելին, որը նրան Հասնելու կատարելագործման ճանապարհին մաքրվում է և փայլում, ապա վերջին բեյթը նեոպլատոնական այն դրույթի գեղարվեստական արտահայտությունն է, որը ազդարարում է ամենայն նյութականի միացումն և միաձուլումը Համաշխարհային Ոգուն: Երբ սուֆի շեյխին Հարցնում են, թե

ո՞վ է իսկական մորեղը,<sup>157</sup> նա պատասխանում է. «Նա, ով խոսքն իր սրտից է ասում, այսինքն՝ ասում է այն, ինչ ունի իր սրտի մեջ»<sup>158</sup>: Հնավանդ ոճով ձևակերպելու դեպքում այս միտքը ըստ էության Համարժեք է Նարեկացու «Ի խորոց սրտից խաւսք ընդ Աստուծոյ» արտահայտությանը, ինչով սկսվում է նրա Հանապագոյա խոսակցությունն աստծո հետ: Միստիկների Համար սիրտը այն տեղն է, որը արտացոլում է աստվածային գեղեցկությունը, և որով նրանք Հայում են աստծուն: «Միստիկական խորհրդապաշտության մեջ սիրտը Հանդես է գալիս միաժամանակ և որպես աստվածայինի շտեմարան, և որպես միստիկական ճանաչողության յուրահատուկ օրգան...: սիրտը նման է Հայելու, որի մեջ արտացոլվում է աստվածային լույսը, բայց տեսնելու Համար Աստծո պատկերը, այն Հարկավոր է Համապատասխան ձևով փայլեցնել: Մարդու բոլոր ջանքերը գործադրված են ճշմարտության ճանապարհի որոնմանը, ուղղված Հենց այդ Հայելին փայլեցնելուն, այսինքն բարոյական կատարելագործման»<sup>159</sup>:

էքստազի պահին արտասանած «Ես աստված եմ»-ի Հեղինակի ողբերգական վախճանն էր արդյոք պատճառը, ուղղափառ կրոնի կողմից սկսված Հետապնդումնե՞րը, թե՞ այդ բոլորին մի գաղտնի, առեղծվածային բնույթ տալու և Հետևորդների ավելի մեծ քանակ ապահովելու Համար էր այլաբանությունը գրվել սովորական պատկերների մեջ, վստահորեն չենք կարող ասել, բայց

<sup>155</sup> Տե՛ս Պ. Մ. Խաչատրյան, Նարեկի միջնադարյան լուծմունքը, Երևան, 1990, էջ 153:

<sup>156</sup> «Մարգարտաշար», էջ 105:

<sup>157</sup> Մորեղը սուֆիզմում հետևորդ-աշակերտն է, որի հոգևոր կատարելագործման մեջ երբեմն պաշտամունքի հասնող տեղ է հատկացվում ուսուցչի դերին: Այդ պարտականությունը սովորաբար իրենց վրա էին վերցնում տիտղոսավոր շեյխերն ու պատկառելի այրերը, որոնք կոչվում էին մորշեղ: Սուֆիի առաջին քայլերը սկսվում էին ուսուցչի որոնումից: Ուսուցչի նկատմամբ պաշտամունքի մի օրինակ հայտնի է Ջալալ-ադ-դին Ռումիի կյանքից: Այդ պաշտամունքը բանաստեղծին ոգեշնչեց համաշխարհային հումանիստական գրականությունը համալրելու միստիկական «Մասնավի» պոեմով և հազարավոր դազավներ ու քառյակներ պարունակող դիվանով, որը կրում է իր ուսուցչի՝ Օսմու-է Թաբրիզիի (Թավրիզի արև) անունը:

<sup>158</sup> Нур-ал-улум. Жизнеописание шейха Абу-л-Хасана Харакани (տե՛ս Е. Э. Бертельс, Աջվ. աշխ. էջ 238):

<sup>159</sup> М. Т. Степанянц, Философские аспекты суфизма, М, 1987, стр. 35.



փաստն այն է, որ սուֆիզմի տեսաբանների և պոետների առջև իրականում դրված էին այլ խնդիրներ և նպատակներ: Սուֆիական պոեզիան պետք է ունենար իր տարբերիչ տերմինաբանությունը և խորհրդանիշների համակարգը, որը, սակայն, պետք է լիներ սովորական և ոչնչով չմատններ այդ սովորականի տակ թաքնված, երկրայինին հակադիր իրենց գաղափարները: Սրանով է բացատրվում այլաբանությունից հզոր հոսքը, որ մուտք գործեց արվեստ, հատկապես՝ քնարերգություն:

Արթուր Արբերին թվարկում է պատկերների այն հիմնական շարքը, որոնք միաստիկական բանաստեղծությունից մեջ տերմինի ուժ են ստանում. դեմք, խոսք, վիճակ, շուրթ, գինի, մատուցակ, գավ, կուժ, ծով, գինետուն, կուռք:<sup>160</sup>

Այսպիսով, չխախտելով բանաստեղծական ավանդական պատկերների համակարգը և նրանց ժանրային ձևական առանձնահատկությունները, միաստիկները պոեզիա ներարկեցին հզոր ինտելեկտուալ, կրոնափիլիսոփայական բովանդակություն: Սուֆիզմի գաղափարախոսության հուժկու գործիք դարձավ, օրինակ, քառյակը: Սուֆիները, որոնք նաև ունեցող, դերվիշ անվանումն ունեին, թափառում էին միջնադարյան արևելքի քաղաքներում և ծայրամասերում և մատչելի ձևով տարածում իրենց գաղափարները: Տարողունակ, ճկուն, մեղեդային այդ ձևը, որը առավելապես հարում էր ուսանողներին և Ռուդաքիի շնորհիվ արքունիքում տեղ էր գրադեցրել պաշտոնական ժանրային ձևերի համակարգում, շուտով հարմարվեց իր նոր գործառույթին և մեծ ժողովրդականություն ստացավ:

Սուֆիական բանաստեղծությունը (որին հետագայում ծառայեցին գոյություն ունեցող բոլոր ժանրային ձևերը) ուներ փիլիսոփայական երանգ, սիմվոլիկ լեզու, պարզ և անպաճուճ ոճ:

160 A. Arberry, Sufism, London, p. 113-14. Տե՛ս նաև՝ E. Յ. Բերտեև, Աշխ. աշխ. էջ 110, տե՛ս նաև Սայիդ Ջաֆար Սաջադի, ֆարհանգ-է լոդաթ վա էաթելա-հաթ-է էրֆանի, Թեհրան:

Քյամալ-ադ-Դին էսֆահանի.

Հոգիս վեր է թռչում՝ այրվող մոմի նման,  
Ապա վար իջնում՝ հավվող մոմի նման,  
Թե՛ ձուլվել ես ուզում, ոնց թիթեղը մոմին,  
Արի, քեզ եմ տեճչում մարվող մոմի նման<sup>161</sup>:

Ֆիզիկական գոյությունից դուրս գալը՝ մահը, երջանկություն է, որի ձևերից մեկն այրվելն է, էքստազային միացման պահը: Այս է նշանակում մոմի և ցայգաթիթեռի սիրախաղի շարքը պարսկական պոեզիայում<sup>162</sup>: Դրանք պետք է մեկնաբանել որպես «ես-ի», անհատականության ոչնչացում, բոլոր միաստիկական հավատների համար բնորոշ Աստծո հետ իռացիոնալ շփման սկիզբ: Ցայգաթիթեռը այրվում է մոմի կրակում, ձուլվում նրան, ապրում է քստազի պահ: Ահա այսպես, սովորական սիրային պատկերների համակարգը փոխակերպվում էր, ստանում փիլիսոփայական հասկացությունների բնույթ, որտեղ սիրուհին աստվածային լույսն էր, գինին նրա սիրով արբենալու միջոց, սիրուհու դեմքը աստվածային լույսի ատրիբուտներից էր, իսկ խոսքայինը՝ այդ ատրիբուտների փոփոխվող արտահայտությունը ևն:

Ամենևին պարտադիր չէր, որ բոլոր բանաստեղծները կիսին այդ տարածված և մոդայիկ գաղափարախոսության իմացաբա-

161 «Մարգարտաշար», էջ 152:

162 Այս շարքը լրացնում են նաև կաթիլ-ծով, սոխակ-վարդ և այլ բիճար պատկերները: Վերջինս արտացոլում է այդ շրջանում արդեն կաղապար դարձած հնագույն ավանդազրույցը վարդի և սոխակի դժբախտ սիրո մասին: «Կարմիր վարդը աստվածային լույսի արտացոլումն է» (տե՛ս Ernst W. Carl, Ruzbihan Baqli. Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism, Curzon Press, 1996, p. 66). Օրինակ կարող է ծառայել նաև Սադադիի հյուլե-արեգակ պատկերը, որը կարելի է մեկնաբանել սուֆիզմի ոգով: Իրականում Սադադին չի կիսել այդ գաղափարները և սուֆի չի եղել: Սադադի.

Ստիպված է արեգակը խեղճ հյուլեին գնում այցի,

Ինքը, հյուլե՛ն, ինչպես գնա- կարվի նրա հրդեհներում:

Այստեղ արեգակը խորհրդանշում է սիրուհուն, հյուլե՛ն՝ քնարական հերոսին: Տե՛ս «Մարգարտաշար», էջ 132:



նական տեսակետներն ու դրույթները: Շատերը ժամանակավորապես տուրք են տվել դրան կամ ուղղակի նմանակել: Օրինակ, Հայտնի է, որ թե՛ Կոստանդին Երզնկացին և թե՛ Հովհաննես Թլկուրանցին միստիկներ չեն եղել, սակայն նրանց պոեզիայում ևս կան հատուկ կաղապարված ձևեր, որոնք միստիկական երանգ ունեն:

*Կոստանդին Երզնկացի.*

Այսօր հոգովս ուրախ եմ՝ և ի մեծ մուրատ հասայ,  
Որ ես առանց շրթունք՝ կու խըմեմ յայն գինուց շիշայ,  
Սարխօշ եմ յայն սիրուն և է միտքս ի հօգ՝ յուր ինք լինայ:<sup>163</sup>

*Կարծում ենք, «գինի խմել առանց շուրթի» արտահայտությունը գուտ միստիկական բնույթ ունի:*

*Ահա Ջալալ-ադ-Դին Ռումիի քառյակներից մեկը.*

Ես արբած եմ, բայց դա կարմիր գինին չէ,  
Իմ մեջ ուրիշ արբեցում է, գինին չէ,  
Դու եկել ես, որ իմ գինին ցրիվ տաս,  
Բայց հոգուս մեջ քո իմացած գինին չէ<sup>164</sup>:

*Հովհաննես Թլկուրանցի.*

Ջէտ ըզթիթեղն ի մոմն ի մօտ,  
Այրումն եկեր եմ, չկայ ճար...<sup>165</sup>

*կամ՝*

Քան գթիթեխն ի հուրն որ է ի վառման,  
Եկայ, որ այրիմ և մոծիր դառնամ...<sup>166</sup>

*Այս պատկերները հատկանշական չեն մեր պոեզիայի հա-*

մար, սակայն մեկ անգամ ևս հաստատում են այն տեսակետը, թե մեր բանաստեղծները ոչ միայն տեղյակ են եղել, այլև տիրապետել են Հարեան ժողովրդի արվեստի նորույթներին և ժամանակի ոգուն: Այլ է Նարեկացու պոեզիան, որը իհարկե իրական միստիցիզմի դրույթների արտացոլումն է:

Սուֆիների կողմից մշակված խորհրդանիշները բանաստեղծությունը երկիմաստ մեկնաբանելու հնարավորություն են տալիս: Հեղինակի գաղափարախոսությունն անտեղյակ ընթերցողը չի տարբերում սովորական սիրային բանաստեղծությունը սուֆիականից: Պարսիկ բանասեր Մ. Մորթազավին բանաստեղծներին բաժանում է երկու խմբի. բանաստեղծներ, որոնք ունեն իրենց գրական դպրոցը, գաղափարախոսությունն ու փիլիսոփայությունը, և ուղղակի բանաստեղծներ<sup>167</sup>: Մենք այսպես ենք հասկանում այդ տարբերակումը. բանաստեղծներ, որոնց կենսագրությունից Հայտնի է, որ կրոնափիլիսոփայական խոհերի շրջանակում արված «Հայտնությունները» և դրանց մարմնավորումը պոեզիայում չեն համատեղում գիտական որոնումների, սեփական փիլիսոփայական երկերի ստեղծման հետ:

Նարեկացին չի թողել իր կրոնափիլիսոփայական Հայացքների տեսական շարազրանքը, այլ առանձին մտքեր ու դատողություններ է արտահայտել, որը մենք դիտում ենք որպես «քերթողական դատողություն<sup>168</sup>»: Նրա ողջ փիլիսոփայությունը կրոնական զգացմունքի և դրան ուղեկցող ատրիբուտների մեջ է<sup>169</sup>:

163 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխատասիրությանը Արմենուֆի Սրապյանի, Երևան, 1962, էջ. 191: Այս օրինակի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրել է ամերիկացի հայագետ Փիթեր Քաուն:

164 «Մարգարտաշար», էջ 156:

165 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, աշխատասիրությանը Էմ. Պիվազյանի, Երևան, 1960, էջ 132:

166 Նույն տեղում, էջ 155:

167 Տե՛ս Մանուչեհր Մորթազավի, Հաֆեզեմասի, դիրաչե, Թեհրան: Մեզ համար ընդունելի չեն Մորթազավիի սույն տարբերակման չափանիշները: Ֆիրդուսիին և Սաադիին ճա տեղ է տվել երկրորդ խմբում, իսկ, Օմար Նայամին չի ճշել ընդհանրապես:

168 Դավիթ Ամհաղթը դատողությունները դասում է հինգ տեսակի. ապացուցական, դիալեկտիկական, ճարտասանական, սոփեստական և քերթողական (տե՛ս Հ. Զ. Ապրեսյան, Դավիթ Ամհաղթի գեղագիտական հայացքները, «Դավիթ Ամհաղթ», Երևան, 1980):

169 Եթե Նարեկացին, Ջալալ-ադ-Դին Ռումին, Սանային և ուրիշները՝ որպես ժամանակի լուսավորչալ այրեր, տիրապետում էին կրոնափիլիսոփայական ուսմունքների տեսական դրույթներին, ապա նրանց հետևորդների մեծ մասը



Հայոց միջնադարյան պաշտոնական գրականություն մեջ ամենաառաջադիմական երևույթներից մեկը եղել և մնում է Նարեկացու սկիզբ առած անտրոպոցենտրիզմը: Թվում է՝ հակասություն կա միստիկի կողմից սեփական «ես-ը» մերժելու, ոչնչացնելու և վերը նշված գաղափարի միջև, սակայն միայն առաջին հայացքից: «Ես» մեղավոր պատյանը մեռնում էր, իսկական և ճշմարիտը՝ վերականգնվում: Հայտնի է, որ այդ աստվածային Ես-ին հասնելու համար հարկավոր էր ճանաչել իրեն: Ընդհանրապես ինքնաճանաչման գաղափարը միշտ էլ եղել է հասարակական, կրոնական, գեղագիտական պրպտոզ մտքի ուշադրության կենտրոնում: Դեռևս անտիկ շրջանից էր գալիս «Ճանաչիր ինքդ քեզ» գաղափարը: Ղորանի հաղիսը ազդարարում է. «Ով ճանաչում է ինքն իրեն, նա ճանաչում է իր աստծուն»<sup>170</sup>:

#### Նարեկացի.

Որ ոչ իսկ ծանեայ գիս երբէք գիտել,  
Թէ յո՞վ եւ յո՞յր պատկեր եւ վասն ո՞յր գոյացայ:<sup>171</sup>

#### Խայամ.

Ես չգիտեմ, նա, ով ինձ ստեղծեց,  
Դրախտի ժողովրդից արարեց, թե՞ դժոխքի<sup>172</sup>:

#### Սուֆիները ազդարարում էին.

1. Ճանաչիր ինքդ քեզ, քանզի աստված քեզ ճանաչում է:
2. Եղեք միայն Դու և Նա:
3. Կա միայն Նա, Դու չկաս<sup>173</sup>:

Հովհաննես Երզնկացու իմաստասիրական մի աշխատության մեջ կարդում ենք, որ մարդու մեծագույն իմաստությունը

միայն կրոնական մոլեռանդներ էին, որոնցից շատերի համար կարևոր էր այդ ամենի արտաքին, ծիսական կողմը:

170 "Афак ва анфус". Пять философских трактатов (критич. текст, указатели, введение и изучение памятника А. Е. Бертельса, М., 1970, стр. 16.

171 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենանոց տպարան, Բան ԽԶ (ա):

172 Տե՛ս Մաղեղ-Է Էղոյաթ, Թարանհա-յն Խայամ, Թեհրան, 1339, 16:

173 Տե՛ս Է. Յ. Бертельс, Суфизм и суфийская литература, стр. 259:

իրեն ճանաչելն է, ինչը հնարավոր է ինն ձևով: «Առաջին՝ Հայելի կերպ մարմնոյն և որ և ի նմայ: Երկրորդ՝ Հայելի կերպ հոգոյն և ի գործն: Երրորդն՝ յերկուցն միութիւն...»<sup>174</sup> և այլն:

Տեսնենք, թե Դու և Նա մոգելն ինչպես էր իրականանում սուֆիական պոեզիայում:

#### Զալալ-ադ-Դին Ռումի.

Երանելի էր այն պահը, երբ նստած էինք օթյակում՝

Ես ու Դու,

Երկու դեմք էինք, երկու պատկեր, բայց հոգով մեկ՝

Ես ու Դու:

Այգու բարը ու հավքերի շունչը (մեզ) հավերժություն էր բերում

Այն պահին, երբ մտանք պարտեզ՝ Ես ու Դու:

Աստղերն էին նայում մեզ երկնքից,

Մենք լուսին էինք նրանց աչքում՝ Ես ու Դու:

Ես ու Դու, որ առանց Ես-ի առանց Դու-ի,

ձուլվեցինք մենք խանդավառ

Խառնաշփոթ առօրյայից ազատ, անդորր... Ես ու Դու:

Բայց ո՞վ զարմանք, երբ Ես ու Դու միասին էիք այս տեղում,

Այս պահին Ես իրաքում եմ, Խորասանում՝ Դու...

Ես ու Դու<sup>175</sup>:

Այս ղազալը, որ թվում է, թե սիրային քնարերգության դասական նմուշ է, իրականում կրոնափիլիսոփայական հենք ունի: Արդեն նկատել ենք, որ, երջանիկ սերը գրեթե հազվադեպ երևույթ էր 10-11 դդ. պարսից պոեզիայում: Մինչդեռ կարելի է եզրահանգել, որ սուֆիզմի հետ պոեզիա մուտք գործեց երջանիկ և փոխադարձ սիրո գաղափարը:

Հենց առաջին բեյթի (մաթլա) մեջ ակներև է բանաստեղծու-

174 Ս. Արևշատյան, Հովհաննես Երզնկացու իմաստասիրական անհայտ աշխատությունը, Բանբեր Մատենադարանի, Երևան, 4, 1958, էջ 307:

175 Ռումի Զալալ-ադ-Դին, Դիվան-է քամել-է Օսմա-է Թաբրիզի, Թեհրան, 1371, ջելդ-է 2, ս. 353.



թյան մետաֆիզիկական հիմքը. մասնիկը միացել է ամբողջին և միասնականորեն հավերժացել: Աստղերը, լուսինը պարզ պայմանականություններ են, որ մի կողմից ապահովում են դազալի սիրային միկրոմիջավայրը, մյուս կողմից, որպես սուֆիական տերմիններ, ընդգծում նյութականի և հավերժականի հարաբերությունը: Դրանք միաժամանակ խորհրդանշում են երեկո, գիշեր՝ նույնպես կապված սուֆիական ծիսականության հետ. հոգեվարժությունները, լինելի առանձին թե խմբակային, ինչպես նաև շփումը և միաձուլումը աստծո հետ սովորաբար իրականանում էին գիշերները: Ղազալի 4-րդ բեյթը սուֆիզմի հիմնական դոկտրինայի բանաստեղծական արտահայտությունն է: Չկան սուբյեկտներ, կա Միասնություն: Անդորրը, Լոությունը նույնպես կրոնափիլիսոփայական ֆենոմեններ են: Ըստ Պլոտինի տեսություն՝ դրանք միասնական ճանաչողության գազաթն են. հարկավոր չէ փնտրել աստվածային լույսը, այլ պետք է բացարձակ հանգստություն մեջ սպասել Նրա երևալուն<sup>176</sup>: Հուզմունքն ու խառնաշփոթ վիճակը հոգեվարժությամբ զբաղվողի մշտական ուղեկիցներն են: Ճանապարհը դեպի միաձուլում անցնում է առօրյա խառնաշփոթի միջով: Ջարմանքը վերջին բեյթում միայն գեղագիտական ֆենոմեն չէ և նույնպես կրում է փիլիսոփայական տերմինի ուժ: Երբ սուբյեկտը թողնում է իր էմպիրիկ Ես-ը նրան պատում է աչլությունն ու զարմանքը: «Հենց որ հոգին զգում է այն աշխարհի ազդեցությունը, անմիջապես ընկնում է հուզմունքի և արբեցման խանդավառության մեջ, լցվում բուռն սիրո կրքով: Նա երկրային սիրահարի պես, որ սովորաբար ջանում է սիրո օբյեկտին նմանվելով առավել գեղեցիկ և առավել շնորհալի դառնալ, ձգտում է նմանվել բարձրյալին<sup>177</sup>»:

Վերջին բեյթն ունի մեթոդաբանական խորք և ուսուցողական նշանակություն: Կատարյալ դառնալու, միաձուլվելու համար չկան տարածություններ: Նա հասանելի է բոլորին և ամե-

նուր: Այդ էր սուֆիզմում դեմոկրատականը և հումանիստականը:

Իհարկե, միջնադարում Ես-ի, անհատականության առանձնացումը ընդհանուրից ընդունելի չէր, և չէր կարող լինել, իսկ սուֆիզմում Ես-ը ոչ միայն առանձնահատուկ դեր էր ստանում, այլ նաև հավերժանում:

Վերը նշված «Դու և Նա» հարաբերության ձևերից մեկը ազոթք-ներբողն է:

Ահա թե դա ինչպես է իրականացնում 11-րդ դարի պարսից սուֆի բանաստեղծ Սանային<sup>178</sup>.

Տե՛ր, քեզ եմ փառաբանում, քանզի Դու անբասիր ու  
բարձրյալ ես,  
Չեմ գնա Ես այլ ճամփով, քանզի Դու իմ ուղեցույցն ես:  
Բոլորս քեզ ենք փնտրում, իմաստնությունդ որոնում,  
Բոլորս քո միաստվածությունն ենք հեզում,  
ո՛վ միացման արժանիդ:  
Դու իմաստուն ես, Դու մեծ ես, Դու գթառատ ես,  
Դու արդարադատ ես:  
Դու առաքինության կերպար ես,  
Դու փառաբանության արժանի ես:  
Անմասը տանջանքին ու այրումին, ցավին ու կարիքին,  
Անմասը ահին ու հույսին, լավին ու վատին, անկարող է  
Քեզ փառաբանել, քանզի Դու չես տեղավորվում ոչ մի  
հասկացության մեջ,  
Անկարող է ցմանդ գտնել,  
քանզի Դու երևակայությունից դուրս ես,

178 Արու-լ-Մաջդ-ադ-Դի-ն էրն Ադամ Սանային ծնվել է Ղազնայում (ներկայիս Աֆղանստանի տարածք): Հրաժարվել է Բահրամ շահի պալատում ծառայելուց, և միայն նրա դժգոհությունը մեղմելու համար՝ նրան է Գվիրել «Հադի-դաթ ալ հադայեդ»՝ «Մշմարտության պարտեզ» սուֆիական-միասնական պոեմը: Մեղեդայնությամբ և պատկերների պարզությամբ ժողովրդի ոգուն մտն են նրա քառյակներն ու դազալները (տե՛ս նաև «Մարգարտաշար», էջ 86-97):

176 Հմմտ. Плотин. Избранные трактаты, Вера и разум 1898, 14, стр. 67:

177 П. П. Блонский, Философия Плотина, М., 1918, стр. 52.



Ամենահզորն ես, ամենագեղեցիկն ես, ամենախմաստունն  
ես, իսկությունն ես,  
Ամենալուսավորն ես, առաջնորդն ես, ամենագթառատն  
ու ողորմածն ես:  
Իմ շուրթերն ու բերանը, ողջը քո փառաբանությունն են  
անում,  
Գուցե դժոխքի կրակներից փրկություն լինի<sup>179</sup>:

Նարեկացի.

Տեր իմ, Տե՛ր պարզատու, ինքնաբուն բարի,  
Բոլորին տիրող հավասարապես, միայն արարիչ  
դու ամեն ինչի.  
Փառավորյալ, անքնին, ահեղ, ահարկու, սուկալի, հզոր,  
Անպարագրելի, անմերձեցալի, անըմբռնելի, անիմանալի,  
Անճառելի, անտեսանելի, անզննելի, անշոշափելի,  
անորոնելի,  
Անսկիզբ և անժամանակ, անշամանդաղ գիտություն...<sup>180</sup>

Կամ՝

Դու մեր փրկության պայմանդ միակ.  
Աստված բոլորի, անճառ մեծություն,  
Անբովանդակելի բնություն, անքննելի իսկություն,  
Հզոր զորություն, կարող բարերարության,  
անպակաս լրություն...<sup>181</sup>

*Պոետիկայի ընդհանրություններն ականջատ են, մեկնաբանություններն՝ ավելորդ:*

Նարեկացու պոետիկայում մենք աշխարհայեցողական երեք  
չերտ ենք զանազանում. աստվածային, կոնկրետ-հեղինակային և  
գեղագիտական: Առաջինը նրա արժեքների համակարգի չափա-

179 «Աղոթքի» պարսկերեն տեքստը, որից մենք կատարել ենք սույն տողացի  
թարգմանությունը, մեզ տրամադրեց պրոֆեսոր Հ. Փափազյանը:

180 Գրիգոր Նարեկացի, Մատյան ողբերգության, Գ ( ա):

181 Նույն տեղում Բ ( ք):

նիչը հանդիսացող աստվածային կատարելությունն է, որի միջոցով նա ձևավորում է իրականություն իր արստրակտ մոդելը: Վերջինս չի համապատասխանում իրականությունը, և հեղինակը արստրակտից անցնում է կոնկրետ սոցիալ-պատմականին, որտեղից էլ բխում է արտաքին-ներքին հակասությունը, ինչպես նաև՝ Նարեկացի-աստված, Նարեկացի-իրականություն և այլ հակադրությունները: Եթե առաջինի՝ աստվածային ոլորտում նա միայն մասնիկ է, որը միշտ ամբողջին է ձգտում, ապա երկրորդի ոլորտում նա հանդես է գալիս որպես գործող անհատ: Սուֆիների բարոյագիտական արժեքների համակարգում բողոքն էլ աստծո նկատմամբ սիրո արտահայտություն էր, որովհետև այդ համակարգը չէր արգելում այս աշխարհի քննադատությունը:

Երրորդ՝ գեղագիտական շերտը, Նարեկացու մատյանի միկրո և մակրո պոետիկան է՝ կառույցը՝ ենթարկված միստիցիզմի տրամաբանությանը. «Մատյանի» ամեն մի գլուխը հարաբերականորեն ինքնուրույն մի ստեղծագործություն է, որը, սակայն, ձգտում է ամբողջությունը, դրվագների իր ներքին միասնությունը: Միստիկ քնարերգակի ողջ ստեղծագործությունը իր բոլոր մակարդակներում արտացոլում է նրա կրոնափիլիսոփայական տեսությունը:

Այսպիսով.

10-13-րդ դդ. հայ և պարսից բանաստեղծների գաղափարական հայեցակետը կրում է այդ պատմական ժամանակաշրջանի կրոնափիլիսոփայական գաղափարների ազդեցությունը:

Կրոնական հզոր հակադրություններով իրարից հեռացած երկու ժողովուրդների գրականություններն իրականում ունեն բազմաթիվ տիպաբանական ընդհանրություններ, որոնք միջնադարյան աշխարհի նույնանման սոցիալ-պատմական տեղաշարժերի և օրինաչափությունների արդյունք են:

Առկա է նաև երկու ժողովուրդներին մերձեցնող հնագույն ծագումնաբանական արմատների՝ միստիցիզմի, միթրաիզմի, նեոպլատոնիզմի, ինչպես նաև այլ՝ գաղափարախոսությունների գո-



յությունը, որը նախնիների ինտելեկտուալ նվաճումների յուրացման արդյունք էր:

10-12 դդ. պարսից պոեզիան զարգանում էր երկու ուղղությամբ՝ աշխարհիկ (արքունական) և հոգևոր (սուֆիական): Կար փիլիսոփայական քնարերգության մի տարատեսակ ևս՝ ոացիոնալիստականը, որը իր փայլուն արտահայտությունն է գտել Օմար Խայամի քառյակներում:

10-րդ դարի պարսից աշխարհիկ պոեզիան մուտք էի գործել Հայոց բանաստեղծական արվեստ: Նրա ազդեցությունը մեր քնարերգության զարգացման վրա տեսնում ենք ավելի ուշ՝ մոտ երկու-երեք դար անց:

Հայոց քնարերգությունը զարգանում է մեկ ուղղությամբ՝ կրոնական, սակայն Հենց նրա ընդերքում տեղի է ունենում երկփեղկում: Մեկը պահպանողականն է, որ գնում է ավանդական շարականների և հիմների ուղիով, մյուսը՝ ի դեմս Նարեկացու՝ նոր որակ է ձևավորում:

Երկու դեպքում էլ բանաստեղծները իրենց էթնիկական մշակույթի ժառանգորդներն են, շարունակում են սեփական պոեզիայի ավանդույթները՝ գտնվելով քրիստոնեական և իսլամական բարոյագիտության և գեղագիտության ոլորտում:

Հայոց պոեզիան զարգանում էր եկեղեցում, պարսիցը՝ արքունիքում:

Նարեկացու «Մատյանի» ընդգծված ողբերգությունը միստիկական տեխնիկական միջոց է և այս դեպքում էի արտացոլում բանաստեղծի կենսազրույթան իրական դրվագները:

Պարսից պոեզիան շարունակում է թե՛ ներբողագրությունը և թե՛ միստիկական-սուֆիականը: Երկու դեպքում էլ անհատը զբաղեցնում է կարևոր տեղ: Առաջին պարագայում հերոսը սիրուհին է և մեկենասը, երկրորդում՝ Աստված և նրան ձգտող մարդկային Ես-ը: Առաջին դեպքում մեկենասն է Հասցվում աստվածային ոլորտ, իսկ երկրորդում՝ մարդն է աստվածանում:

Հայոց մեջ, ի դեմս Նարեկացու, կայանում է փիլիսոփայական քնարերգությունը, որի ընդգծված անտորպոցենտրիզմը միջնադարյան պոեզիան որոշ եզրերով մերձեցնում է վերածննդյան գրականություններին: Նույնը վերաբերում է և պարսից պոեզիային:

Պարսից մեջ 10-12-րդ դդ. գործում են զանազան ժանրային ձևեր, որոնք չունեն ընդգծված գաղափարական կամ սոցիալական տարբերակում: Այնտեղ տիրապետում է ազատ բազմազանություն: Բոլոր ձևերը ծառայում են բոլորին: Հայոց մեջ դրանք տարբերակված են, կրում են կրոնական բնույթ և ծառայում են իշխող ինստիտուտին:

Միջնադարյան մեծ գրողներին հատուկ է հակասականություն ոգին: Նրանք առավել խորն են զգում ժամանակի շունչը, և նրանցից ամեն մեկին թվում է, թե իրեն է բախտ վիճակվել ապրելու դարի ճգնաժամային պահը: Ծշմարտության իր որոնումներում հակասական է նաև Նարեկացին. «Այսուր՝ մաքուր հոգեկիր, եւ վաղիւ՝ մոլի խելագար...<sup>182</sup>»:

182 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենա ողբերգութեան, Բան ՀԱ (գ):



### ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՏԿԱՆԻՇՆԵՐ ԵՎ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՆ ԱՂԵՐՍՆԵՐ

Գեղեցիկ և բազմապիսի ձևեր,  
փայլուն և հաճելի գույներ՝  
ահա թե ինչ են սիրում աչքերը:

Ավգուստինոս

Կրոնականից դեպի աշխարհիկ ընթացող հայ բանաստեղծությունը յուրօրինակ է իր զարգացման մեջ: «Գեղջուկ բանիւ» և զրաբարի սինթեզից ծնված ժողովրդական լեզուն մուտք է գործում գրականության, դեմոկրատացնում այն, իսկ այդ լեզվի կրողները՝ միջնադարյան տաղասացները, կարծես շղարշում են իրենց աշխարհիկ ոգու դրսևորումները: Բանաստեղծները զգուշորեն էին հարմարվում նոր խոսքին, հաճախ արդարանում, ուղղություն տալիս լսարանին «ի մարմին կամ ի հոգի» ընկալելու իրենց<sup>183</sup>: Ներսես Շնորհալին, որ հայոց տաղաչափության մեծ նորարար էր և արվեստում ժողովրդական լեզվի կողմնակից, կարծես արդարանում է իր եղբայրակից կուսակրոնների առջև, թե ինքը հետևել է սիրո երգերի վայելուչ և գեղեցիկ ձևերին, այլ ոչ թե զգայական պատկերներին:

Եւ մի ի յայս ոք ախտանայ,  
Թէ չափաւոր բանիւ է սայ,  
Եւ արտաքին կարծի նըմայ.  
Որպէս և զերգն Ափրոդիտեայ<sup>184</sup>:

<sup>183</sup> Այս խնդիրների վերլուծությանն է նվիրված Ս. Գ. Դոլյուխանյանի «Հոգու և մարմնի պրոբլեմը հայ քնարերգության մեջ» մենագրությունը (Երևան, 1987):  
<sup>184</sup> Մ. Արեղյան, Երկեր, Դ, Երևան, 1970, էջ 108:

Անշուշտ աշխարհիկ ինստիտուտի՝ արքունիքի բացակայությունն էր պատճառը, որ եկեղեցու հայրերը վերահսկողություն էին հաստատում հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտների, հատկապես գրականության վրա: Մյուս կողմից՝ այն պայմանավորված էր հենց նույն հայրերի կողմից ձևավորված և ժամանակի ընթացքում ավանդույթի ուժ ստացած ժողովրդական էթնոմշակութային և քաղաքական գիտակցությունը<sup>185</sup>: Եվ օրինաչափ է, որ պարսից միջնադարյան գրականության համեմատությամբ, հայ գրականությունը որոշակի ուշացումով թևակոխեց աշխարհիկ սիրային քնարերգության ոլորտը<sup>186</sup>:

Այդ կարգի նմուշների բացակայությունը մինչև Կոստանդին Երզնկացին, մեզ կանգնեցնում է հետևյալ հարցադրումների առջև.

- 185 Հետաքրքիր է, օրինակ, որ խորեմացին իր «Պատմության» մեջ մի կողմից «գնահատում է» պարսից առասպելները, կողմնորոշում է իր ընթերցողի միտքն ու չափանիշը, մյուս կողմից, ընդառաջելով Բագրատունու խնդրանքին, բարեխղճորեն շարադրում է Բյուրասպ Աժդահակի և Ֆերեյդունի (Հրուդեմ-Ա. Կ.) մասին. «...զի գորոց ատեմք գրանս և գգործս, և այնոցիկ մահաւանդ թէ լուրն զլսելիս մեր տաղտկացուցանէր՝ այսօր ձեռամբ իմով շարադրեմ զայնոսիկ...» (տե՛ս Մովսես խորեմացի, Պատմութիւն Հայոց, Երևան, 1991, գիրք Ա, էջ 90.):
- 186 11-12-րդ դդ. ուս գրականությունը, որը հայոց համեմատությամբ իր ետևում քաղաքակրթության ոչ երկար ճանապարհ էր թողել, նույնպես չուներ սիրային քնարերգություն: Այդ առիթով ուս հետազոտողը գրում է. «Հին ուսական գրականությունը ընդունում էր միայն ընտանեկան, օրինականացված սերը՝ ժխտելով և՛ կիրք-սերը, և՛ սքանչելի կնոջ պաշտամունքը: Ըստ իս, այս երևույթի պատճառներից մեկը այն է, որ ուսական ուղղափառ վարդապետությունը Աստվածամոր գերուճացած պաշտամունք չի մշակել, որն Արևմուտքում զարգանում է սկսած 11-րդ դարից, ինչպես նաև չափից ավելի ուշադրության չի արժանացրել Քրիստոսի մարդկային կերպարանափոխությունը...: Ռուսական ուղղափառությունը չի ճանաչել Փրկչի նուրբ, թույլ, տառապյալ մարմնի պաշտամունքը, որն Արևմուտքում առաջացրել էր «քաղցր-մեղր Հիսուսի» կերպարը, կուսանոցներում առաջ բերել Քրիստոսի հանդեպ մարմնական, զգայական սիրո այնպիսի քննություններ, որոնք մոտ էին դիվաքանական զգայականությանը, երբ միանձնուհիները մինչև իսկ հավատում էին իրենց հիդիությանը Քրիստոսից» (հմմտ.՝ А. М. Панченко, Изучение поэзии древней Руси, в сб. "Пути изучения древнерусской литературы и письменности", Л., 1970, стр. 129):



Ի՞նչ հիմքի վրա ստեղծվեցին Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու սիրային տաղերը, որտեղի՞ց նրանց քնարերգությունն ներմուծվեց արդեն պատրաստի «սիրային ճարտասանությունը»<sup>187</sup>:

Որո՞նք են արևելյան, մասնավորապես պարսից պոեզիայի Հեա թեմաների, մոտիվների, գեղարվեստական խոսքի օգտագործման մեթոդի նույնատիպության պատճառները:

Արդյո՞ք, իսկապես, կնոջ պաշտամունքը, ինչպես եվրոպական, այնպես էլ Հայ գրականություն մուտք է գործել արաբականից, թե՞ այդ զուգահեռները կրում են զուտ պատմատիպաբանական բնույթ, որոնք արդյունք են ...«տարբեր ժողովուրդների մշակույթների զարգացման փուլային-ժամանակագրական ընդհանրության և միանման Հոգեբանական հատկանիշների»<sup>188</sup>:

Կասկած չի հարուցում այն տեսակետը, որ Բագրատունիների և Արծրունիների արքունիքներում եղած լինեին պոետներ, երաժիշտներ, նկարիչներ: Ավատատիրական վերնախավի շրջանում, ինչպես Հայտնի է, կային բոլոր նախադրյալները աշխարհիկ Հետաքրքրությունների, այդ թվում սիրային քնարերգության՝ որպես մշակութային ֆենոմենի, և «կուրտուազ սիրո» իրգային ստեղծման համար: Հենց այդ նմուշների գրավոր գրականությունից գուրա մնալն է, որ Հայ գրականության Հետադոտողներին հակում է 14-15-րդ դդ. աշխարհիկ սիրային պոեզիայի շատ գծեր դիտել որպես ազդեցություն, առավել ևս, երբ հայկականը ձևավորվում է պարսկականից մոտ երեք-չորս դար Հետո:

187 Մ. Արեղյանը գրում է. « քանի դեռ չէր մտել կրոնական ոգին, և Կոստանդինը ինքն էլ մի վանական էր, ուստի Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգությունից և Աստվածածնի երգից անցումը Կոստանդինի սիրո երգին կատարվել է. բնականորեն, բնականորեն: Երևում է, որ այս բանաստեղծի սիրու երգերի վրա ազդեցություն է թողած գուսանականների հետ մասնավորապես քաղաքացիականությունը» (Մ. Արեղյան, Օջվ. աշխ., էջ 389):

188 Հմմտ. А. Н. Робинсон, Задачи литературно-исторической типологии при изучении древнейшей русской литературы. Факторы литературной однотипности и разнотипности, "Пути изучения", стр. 20.

Քանի որ հայոց մեջ սիրային քնարերգության նմուշների հավանական գոյությունը ժողովուրդների մշակութային զարգացման պատմական օրինաչափությունից բխող հիպոթեզ է, Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու և Գրիգորիս Աղթամարցու տեղը Հայ գրականության մեջ ճիշտ որոշելու, օտար գրականությունների հնարավոր ազդեցության աստիճանը չչափազանցելու համար անհրաժեշտ ենք համարում նրանց պոեզիան տեսնել իրենց շարժման մեջ՝ ազգային գրականության ավանդույթների և հարևան պարսիկ ժողովրդի Հեա կապերի և զուգահեռների հտնախորքի վրա:

Ինչ վերաբերում է «ազդեցությանը», ապա այդ կապակցությամբ ուզում ենք հիշատակել «Արևմտյան-արևելյան սինթեզի» ջատագովներից մեկի՝ Գյոթեի այն միտքը, թե յուրաքանչյուր գրականության հարստացում և զարգացում հնարավոր է միմիայն ազգային սահմանափակումից հրաժարվելու և օտար մշակույթի հետ մերձեցման պայմաններում: Խորթացումը օտար մշակույթից անվերապահորեն տանում է դեպի գրականության աղքատացում և անկում: Նշված երկու էլիտար գրականություններում (եկեղեցում զարգանում էր Հայ գրականությունը<sup>189</sup>, իսկ

189 Հոգևոր Բաստատությունները գիտության և լուսավորության կենտրոն էին: «...Երզնկան, որ վանքերով շրջապատված էր ԺԳ-ԺԴ դարում, փայլուն անուն մը ուներ Հայաստանի մէջ, գիտական ճեմարան մը կներկայացներ, կարծես ճիգ մը ուներ մրցելու Կիլիկիոյ հետ, որ ուսումնական վարդապետներուն կեդրոնավայրն էր: Ծատ մը վարդապետներ, Յովհաննէս, Մովսէս, Գրիգոր Երզնկացիներէն սկսեալ՝ Կիլիկիա կերթային այդ աշխարհի գիտութիւնը իրենցնցին աւելացնելու» (Հ. Մ. Պոտտուրեան, Կոստանդին Երզնկացի, ԺԴ դարու ժողովրդական բանաստեղծը և իր քերթուածները, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1905, էջ 10): Այդպիսին էր պատմամշակութային պատկերը մասնատանցներն ու վանական դպրոցներն էին, և այնտեղ էր զարգանում և ծաղկում գրականությունը: Գրողները բացառապես եկեղեցու ծնունդ էին և չէր կարելի նրանցից անդրադարձ սպասել դեպի հեթանոս արվեստը: Թերևս հետաքրքրվեին Պլատոնի երկխոսություններով, հոգու անմահության վերաբերյալ նրա դատողություններով, սակայն հույնարեցից թարգմանված հերոսական պատմություններով՝ երբեք (Հմմտ. Н. Марр, Возникновение и развитие древнегрузинской светской литературы, 1899, ЖМНП, стр. 226):



արքունիքում պարսկական) առկա է ընդհանրական մոդելների և ճարտասանական կաղապարների մի շղթա, որի շրջանակում ստեղծագործում էր միջնադարյան բանաստեղծը: Դրանց անմիջական համեմատությունը երևան է բերում հետևյալը:

1. Միտ առարկան գեղեցիկ է (կրկնում է նյութական աշխարհի հատկանիշները՝ գույն, հոտ, համ, ձև, չափ ևն):

2. Այդ հատկությունները տառապանքի (հիվանդություն, մահ ևն) աղբյուր են, քանի որ սերը, որպես կանոն, անպատասխան է և անհասանելի:

3. Սերը օժտված է գերբնական հատկությամբ՝ մեռածին կյանք տալու, հիվանդին բուժելու, ինչպես նաև՝ հավատուրացություն մղելու և մեծ «ավերածություններ» կատարելու:

4. Միրահարը կամ չի հիշատակվում, կամ էլ անմխիթար վիճակի մեջ է: Նրա, ինչպես նաև սիրեցյալի կերպարը զուրկ է հոգեբանական և անհատական տարրերից:

5. Միրեցյալը թանկ է ամենահայտնի արժեքներից (քաղաքներ, երկրամասեր, կրոն ևն):

6. Սուրբ գրքերի պատկերներն ու կերպարները հաճախ կրում են գեղարվեստական բնույթ, չունեն կրոնական երանգ:

Ինչ վերաբերում է ձևի պոետիկային, ապա ակնհայտ է Հայ տաղերգուների ձգտումը դեպի միահանգությունը: Հիշենք Գրիգոր Մազիստրոսի կողմից մի գիշերվա ընթացքում ստեղծած «Հագարատողեանը»՝ վարպետության և հմտության այդ մեծագույն ցույցը արաբ բանաստեղծին:

Հայ տաղերգության ժանրում, ինչպես արդեն նշել ենք, ուշադրության արժանի է սեփական անվան հիշատակումը վերջին տողերից մեկում: Դա անկասկած պարսից «թախալոս»-ի ազդեցությունն է, ինչպես նաև անհատական «Ես-ի» սկիզբն ու հաստատումը բանաստեղծական արվեստում: Երկու պոետիաների համար ընդհանրական է նաև երկտողերի տրամաբանական անկախությունը և միջանցիկ սյուժեի բացակայությունը:

Երկու գրականություններում էլ սիրային քնարերգության ձևավորման սկզբնական շրջանում «հերոսների» կերպարները ունեն «դիմանկարային» բնույթ: Այստեղ հարկ չկար միմյանցից ազդեցություն կրելու, որովհետև դա միջնադարյան գրականություններին բնորոշ երևույթ էր՝ կախված միջնադարյան մարդու գեղագիտական ընկալումներից, աշխարհի և շրջապատի «մոդելավորումից» ևն: Ամեն մի նոր համեմատություն կամ խորհրդանիշ այդ դիմանկարին հաղորդում է մի նոր հատկանիշ, մի նոր բնորոշում, որը հիմնականում կատարվում է աստիճանավորման սկզբունքով՝ ավելի ու ավելի խորացնելով հատկանիշը և անընդհատ ձգտելով բազմազանության՝ նույն զուգորդությունների դաշտում: Ընդհատ է, այդ գեղարվեստական արտահայտչամիջոցները որոշակիորեն կաղապարված են, սակայն ամեն բանաստեղծ յուրօրինակ լուծում է տալիս դրանց: Բնությունը այդ պատկերների համակարգը սնող աղբյուրն է:

Պատկերավորման միջնադարյան իդեալականացման մեթոդը, ավանդույթի և գրական կանոնների ուժը, պոետի ճաշակի և գեղագիտական չափանիշների պայմանավորվածությունը սեփական սոցիալական կարգավիճակով և միջավայրով համարվում է երկու պոետիաների միասնական-տիպաբանական հիմքը: Բնորոշելով միջնադարյան պարսիկ բանաստեղծի կանոնիկ գեղարվեստական մտածողությունը և նրանց կողմից կաղապարված պատկերների երևույթը՝ պրոֆեսոր Մ.-Ն. Օսմանովը գրում է. «Ըստ պարսից գրական օրենքների՝ բանաստեղծի մոտ առավելապես գնահատում են նոր պատկերներ ստեղծելու կարողությունը, պարսկերեն՝ «մաանի»: Նշենք, որ պարսկերեն մաանի և պատկեր հասկացությունները իրենց բովանդակությամբ այնքան էլ չեն համապատասխանում իրար: Եվրոպական պոետիկայում պատկեր են անվանում բանաստեղծական տարբեր արտահայտչամիջոցների օգտագործումը: Օրինակ, կարելի է գեղեցկուհուն նմանեցնել վարդի հետ, կեցվածքը՝ նոճու. այդ դեպքում վարդը կդառնա գեղեցկուհու համար պատկեր, նոճին՝ կեցվածքի: Մի բանաստեղծի կողմից ստեղծված պատկերը կրկնվելու դեպքում կորցնում է



յուրահատկութիւնը և կարող է փոխվել գրական կաղապարի: Պարսից պոեզիայում ամեն ինչ այլ է: Ամեն մի բանաստեղծութեան մեջ տասնյակ անգամներ կրկնվում են «վարդեր» և «նոճիներ», բայց դրանք կատարում են այսպես ասած պատկերի հիմքի դեր, որը իսկական պատկերի է վերածվում «մասնիի», միայն նորանոր ոճական և բանաստեղծական միջոցների օգնութեամբ, նոր սեմանտիկական կապերի հաստատմամբ»<sup>190</sup>:

Պարսից (10-12 դդ.) և հայոց (14-16 դդ.) սիրային բանաստեղծութեանը բնորոշ է սիրո օրյեկտի ներքողումը, նրա արտաքին հատկանիշների յուրահատուկ գնահատումը: Որպես կանոն երկտողերը և տները գուրկ են հետևողական տրամաբանական կապից, այսինքն անկախ են: Ակնհայտ է պատկերների միտումնավոր բարդացում, կերպարների անշարժութիւնը. հոգեբանացման փորձեր չկան, եթե անգամ կան, ապա սահմանափակ պատկերների՝ տանջանքի, անքնութեան և այլ արդեն հայտնի արհեստական զգացումների շրջանակում:

#### Օնտորի.

Արմավենու սլացք (ունես), քաղցր շուրթեր  
ու փղոսկրե մարմին,

Քար սիրտ, արծաթացու կզակ ու ոսկե գոտի.

Համ սլացիկ նոճի ես, համ էլ Քաշղարի կուռք,

Դու գերազանցում ես հուրիներից, ո՛վ գեղեցիկ... մորճ<sup>191</sup>:

190 Հմմտ. М.-Н. О. Османов, Проблемы и поиски в кн. "Омар Хайям", М., 1972., стр. 165: Ի դեպ, «մասնի» տերմինը տարբեր մասնագետների համար միանշանակ չէ: Ֆոն Գրյունեբաումը այն մեկնաբանում է որպես իդեա. մոտիվ (տե՛ս Фон Грюнебаум, Основные черты арабо-мусульманской культуры, М., 1981, стр. 131 и др.), Ն. Չալիսովան ավելի անհետևողական է և կոչում է՝ մոտիվ. նշանակությունը, թեմա, բովանդակություն (տե՛ս Рашид-ад Дин Ватват, Сады, М., 1985., стр. 39, 199-203, 126 и др.) Ա. Կուլեյիցը այն անվանում է մոտիվ (А. Б. Куделин, Средневековая арабская поэтика, М., 1983, стр. 70 и др.):

191 Օնտորի, Դիվան, էջ 197:

#### Ռուղաքի.

Հոնքդ նավ է և ճակատիդ խորշումն՝ ալիք,  
Աղետաբեր ջրապտույտ՝ կզակդ և աչքերդ՝ փոթորիկ<sup>192</sup>:

#### Հովհաննես Թլկուրանցի.

Աչերն է ծով, ունքն թուխ ամպ,  
Մազն է դեղձան ոսկի թելէն,  
Ինքըն ճոճար, զէտ զ ուռի ճեղ,  
Հըրով այրէր գերկիր ամէն<sup>193</sup>:

#### Կամ՝

Աչեր ունիք զէտ ըզծովեր,  
Ուներ ունիք՝ քան զթուխ ամպեր,  
Շողայր կլափն ու լար շրթունք,  
Ու մարգարտէշար ատամունք<sup>194</sup>:

#### Օնտորի.

Գեղեցկուհի յար ունես՝ շաքարաշուրթ ու մարմարակուրծք,  
Մարմարը կրծքից է ծնվում, իսկ շաքարը շուրթից ծորում,  
Համպար է հանգույցը խոպոպի և նարգիզներ՝ աչքերի տեղ,  
Դաշույն է ծայրը թերթիչների և բոյը՝ լեռնային նոճի<sup>195</sup>:

#### Կոստանդին Երզնկացի.

Շաքար ու շիրին շրթունք,  
Երես՝ լի գունով ծաղկունք,  
Թուխ աչեր ու կամար ունք,  
Ար-եկ աչերուս իմ լոյս<sup>196</sup>:

192 Ռուղաքի, Դիվան, էջ 124:

193 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 148:

194 Նույն տեղում, էջ 142:

195 Օնտորի, Դիվան, էջ 183:

196 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 161:



Գրիգորիս Աղթամարցի.

Քո սէջքդ է բարակ քան զուռի վարոց,

Սպիտակ ատամունք՝ մարգարտէ շարոց,

Գու քաղցրատեսիլ և պըտող ծառոց,

Յայդ շիրիմ լեզուէդ տուր երկու զըրոյց<sup>197</sup>:

Ինչպես տեսնում ենք, օրինակների այս ամբողջ շարքում բացի ներբողակրի անձից, ուրիշ ոչ մի կերպար չկա: Բանաստեղծը ստեղծագործում է մշակված խորհրդանիշների, մակդիրների, փոխաբերությունների համակարգում, ինչպես նաև կայուն մոտիվների շրջանակում՝ իր օժտվածություն սահմաններում խորացնելով, ընդարձակելով, նորոգելով հինը՝ ավանդականը, քանի որ Հենց նույն մոտիվի տարբեր կրկնություններն էին խրախուսվում արևելյան աշխարհում: Իրանում արքունիքը և ավատատիրական տունը իր կանոնակարգված կենսաձևով, արհեստավարժ բանաստեղծների ինստիտուտով զարկ էին տալիս Հենց այդ ճարտար և նրբաճաշակ տեխնիկային: «Նկարագրվում էր ամեն ինչ, սկսած ծաղկից և վերջացրած ոսկե գավաթով, ըստ որում Հիմնական նպատակն էր փայլուն և անսպասելի համեմատություն անել, ընդգծել ուրիշների կողմից չնկատված մի նոր հատկանիշ և բնորոշում»<sup>198</sup>: Արաբ միջնադարյան տեսաբաններից մեկը իրեն ժամանակակից բանաստեղծի մի բեյթի մասին ասել է. «Դա լավագույնն է բոլոր այդ մոտիվով ասվածների մեջ»<sup>199</sup>:

Եթե մակդիրները, համեմատություններն ու սիմվոլները դուրս բերենք պատկերավոր մտածողության համատեքստից, որը ի դեպ նյութական աշխարհի այդ ամենաստվորական առարկաների վրա լրացուցիչ պարտավորություններ է դրել՝ դասավորելով

ըստ յուրահատկության և համապատասխանորեն ձևավորելով մտացածին կերպար, ապա կտեսնենք, որ դրանք ունեն մշտական հատկանիշ, որոնք հատուկ գույն ու երանգ են ստանում տվյալ համատեքստում, երբ ընթերցողին «արդեն հանձնարարված է» կոնկրետ զուգորդությունը: Օրինակ՝ նույն հակինթը փայլի և գույնի իմաստով մի տեղ համարժեք է շուրթերին, մեկ այլ պարագայում՝ Հերոսի արնաշաղախ արցունքներին, մի դեպքում ոսկին հրաշալի և թանկարժեք, դրական զուգորդություններ ծնող երևույթ է, մեկ այլ դեպքում՝ սիրուց տվայտողի դեղնած դեմք ևն:

Թեև անվերջ կրկնվում են ատամ-մարգարիտ, շուրթ-շաքար, Հոնք-ամպ, աչք-ծով ևն պատկերները, սակայն Ռուդաբիից բերված օրինակը նրա վարպետության և յուրահատուկ մտածելակերպի փայլուն ապացույցն է. նա ստեղծել է նոր պատկերներ (մասնի)՝ Հոնք-նավ, աչք-փոթորիկ ևն: Աչքերի համար պարսից պոեզիայում սովորական և ընդունված համեմատությունը նարգիզն է, որը քնքշանվաղ արբածության իմաստ ուներ: Փոթորիկը ուղղակի նորարարություն էր աչքերի մոտիվում: Այս ամենը, այնուհանդերձ, չի նշանակում, թե յուրաքանչյուր անհավանական, տարիմաստ ու ֆանտաստիկ համեմատություն և այլաբանություն կարող էր հաջողություն բերել բանաստեղծին, առավել ևս՝ բարձր գնահատվել ունկնդիրների կողմից:

Եթե ի նկատի ունենանք, որ արքունական բանաստեղծի գործը գիշերային խրախճանքներում և մրցույթներում իր տաղանդն ու վարպետությունը ցուցադրելն էր, նույն երևույթի և առարկայի վերաբերյալ հանպատրաստից՝ չլսված ու անսպասելի պատկեր ստեղծելն ու փայլուն միտք արտահայտելը, ապա պարզ կդառնա, թե որտեղից էր գալիս այն միապաղաղ նույնատիպությունը, որը զարմացրել ու երբեմն էլ հիասթափեցրել է ոչ միայն եվրոպացի ուսումնասիրողին, այլ Հենց իրեն՝ պարսիկ բանաստեղծին: Խաղանին Մահմուդ Ղազնավյանի «պոետների արքա» առաջին տիտղոսակրի մասին գրում է.

197 Գրիգորիս Աղթամարցի. Ուսումնասիրություն, քննական բնագրեր և ծանոթագրություններ Մայիս Ավդալբեգյանի, Երևան, 1963, էջ 209: Քանի որ, ինչպես նշեցինք, երկտողերը անկախ են և տրամաբանական կապ չունեն միմյանց հետ, ուստի օրինակները առանձին տներից ենք բերում՝ ամբողջ տաղը չհիշատակելու համար:

198 Ե. Յ. Բերտելս, Персидская поэзия в Бухаре 10 в., стр. 9.

199 Հղումը ըստ՝ А. Б. Куделин, Գշվ. աշխ. էջ 70:



Պեղեցիկ սիրուհու ու բարյացակամ մեկեմասի

Տաղերգուն է եղել ու ներբողագիրը՝ Օճուրիսն:

Բացի ներբողի և դազալի ձևից,

Չի փորձել իր տաղանդը (այլ ժանրում) Օճուրիսն<sup>200</sup>:

Համեմատությունը (թաշրիհ) և՛ Հայ, և՛ պարսից պոեզիայի պատկերավորության համակարգի ուղղակի ոգին է, որի մասին 13-րդ դարի պոետիկայի հայտնի գիտակ Ռաշիդ-ադ-Դին Վաթվաթը գրում է. «Արժանի և լավագույն է համարվում այն համեմատությունը, որը համեմատվող առարկայի և համեմատության օբյեկտի շրջատության դեպքում պահպանում է խոսքի հստակությունն ու մտքի ճշմարտացիությունը: Ծիշտ է խոսքի համեմատությունը գիշերվա հետ, սակայն եթե գիշերը համեմատենք խոսքի հետ, էլի լավ կստացվի: Կամ կիսալուսինը համեմատենք պայտի հետ: Եթե նժույգի պայտը համեմատենք կիսալուսնի հետ, էլի լավ կստացվի: Սակայն անճաշակ է և գովական է այն, ինչ արել և անում են բանաստեղծներից շատերը՝ օբյեկտը համեմատելով այն բանի հետ, ինչը գոյություն ունի (միայն իրենց) պատկերացման և երևակայության մեջ, բայց ոչ՝ իրականում: Օրինակ՝ մարմրոզ մոխիրը համեմատվում է մշկյա ծովի հետ, որը ոսկի ալիքներ ունի: Իրականում ոչ մշկի ծով կա, ոչ էլ ոսկի ալիքներ գոյություն ունեն: Իսկ այսօրվա մարդիկ իրենց գիտելիքների աղբատությունից է, որ խանգավառվում և ըմբռնվում են...»<sup>201</sup>:

Եթե միջնադարյան պարսից պոետիկայի նրբություններից ելնելով քննենք Օսուրիի վերոհիշյալ բանաստեղծությունը, ապա կարել է ասել, որ այն առանձնապես չի համապատասխանում Ռաշիդ Վաթվաթի գրական ճաշակին, որը Օսուրիից երկու դար

ուշ է ապրել<sup>202</sup>:

Համեմատությունը պարսից պոետիկայի տեսության մեջ տարբերակված է. Ըստ Ռաշիդ-ադ-Դին Վաթվաթի՝ գոյություն ունեն համեմատության բազմաթիվ տեսակներ<sup>203</sup>, բացարձակ, պայմանական, գաղտնի, ինչպես նաև՝ համեմատություն գերադասության ձևով, ակնարկի ձևով, հավասարազոր են: Նա նշում է նաև, որ համեմատությունը կազմվում է «նման», «ինչպես», «կարծես», «ասես» և այլ բառերով: Սակայն Նուրի Օսմանովը վերապահություն է վերաբերվում դրան. «Համեմատություն են համարվում բացի «նման», «պես» օժանդակ բառերով կազմվածներից, նաև այնպիսիները, ուր բացակայում են այն օժանդակ բառերը, որոնք պարսից պոեզիայում կոչվում են համեմատության միջոցներ»: Ըստ այդմ՝ նա տարբերակում է, օրինակ՝ կակաչաղեմ «մետաֆորիկ համեմատությունը» այտերդ ինչպես կակաչ «մաքուր համեմատությունից»<sup>204</sup>:

Հայոց մեջ համեմատությունը այդքան նրբորեն չի տարբերակված: Եթե օրինակներ բերենք պարսից պոեզիայից և մեր միջնադարյան տաղերգությունից, ապա պարզ կդառնա, թե հայ բանաստեղծների համեմատությունները որքան պարզ են, իսկ պարսիկներինը՝ որքան բարդ և զարդաբանդակ:

Պայմանական համեմատություն.

Կնմանվեիր լուսնին, եթե չունենայիր սև խոպոպներ,

Կնմանվեիր Արուսյակին, եթե չունենայիր մշկյա խալ,

200 Դիվան-է խաղանի-է Օիրվանի. Թեհրան, չափ-է փանջոմ, 1374, ս. 926 (այսուհետև խաղանի, Դիվան):

201 Հմմտ. Рашид-ад Дин Ватват, Сады, стр. 130:

202 Նշենք նաև, որ միջնադարյան գեղագետների և տեսաբանների ճաշակն ու չափանիշները նույնպես հաստատուն չէին: Ամեն դարաշրջան ուներ իր ոճը, ամեն լսարան՝ իր պահանջը: Օրինակ Ռուդաքիի ամենահայտնի բանաստեղծություններից մեկի («Հեռու հեռվից Մուլյան գետի քույրն է գալիս») կապակցությամբ Դովլաթջան Սամարղանդին (15-րդ դ.) գաբումնք է հայտնում, թե ինչպես են ժամանակին սիրել ու հավանել այդպիսի անճաշակ բանաստեղծությունը (տես Դովլաթջան Սամարղանդի, Թագաթարե -ալ շուրա, Բոմբեյ, ս. 18-19):

203 Рашид-ад Дин Ватват, Сады, стр. 130.

204 Հմմտ. М.-Н. О. Османов, Тип, метод, стиль, стр. 93:



Դեմքդ իսկապես կանվանեի արեգակ,  
Եթե արևը չունենար մայր մտնելու հատկություն<sup>205</sup>:

*Գաղտնի Համեմատություն.*

Եթե դու փայլն ես լուսնի և ցուրը մոմի,  
Ապա ինչո՞ւ եմ ես նվազում և հալվում,  
Եթե դու ես մոմը, ինչո՞ւ եմ ես այրվում,  
Եթե դու ես լուսինը, ինչո՞ւ եմ ես նվազում<sup>206</sup>:

Ճիշտ է, այս պատկերներում առկա է նաև սեփական ան-  
մխիթար վիճակի ցույցը, սակայն Հիմնական իմաստը տրամաբա-  
նական զուգորդությունների միջոցով ավանդական և սովորա-  
կան Հատկանիշի՝ սիրուհու լուսասփյուռ դեմքի ընդգծումն է:

*Կոստանդին Երզնկացի.*

Ջերդ գլուսին սուրաթ բոլոր,  
Շուրջ գերեսին մազերն ոլոր<sup>207</sup>:

*Ֆառոսի Սիսթանի.*

Այն սև մուշկը (վարսեր), որ յարի բարձին է սփռված,  
Լուսնի (երես) գարդարանքն է ու պերճանքը  
աստղաբույլի (դեմք)<sup>208</sup>:

*Հովհաննես Թլկուրանցի.*

Կըտրեր քուն յաչներու՝ դու ֆարադաթ ես,  
Քո սէրդ զիս մոմ արար, դու ինձ պողպատ ու քար ես<sup>209</sup>:

*Ռուզաբի.*

Այն դարդը, որ իմն է, դարդ չէ, այլ Ղաֆ սարն է,  
Այն սիրտը, որ քոնն է, սիրտ չէ, այլ գրանիտ քար է<sup>210</sup>:

205 Ашори, 131.

206 Դիվան-է ամիր ալ-շուրա Մոեզզի, Թեհրան, 1318, Ռոբայաթ.

207 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 163:

208 Դիվան-է հաքիմ-է Ֆառոսի Սիսթանի, Թեհրան, ս. 444.

209 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 151:

210 Ռուզաբի, Դիվան, էջ 121:

«...Միջնադարյան մշակութային կյանքի բոլոր ձևերը ոչ  
այլ ինչ էին, քան այն դարաշրջանի մարդկանց ընկերային կեն-  
սագործունեության ֆունկցիա, նրանց կողմից աշխարհի «մոդե-  
լավորման» արդյունք<sup>211</sup>»: Այսպես, ավատատիրական Հասարա-  
կարգի օրինաչափությունները ու կենսաձևը թելադրում էին և  
թեմաները, և պատկերները և ոճը, ինչպես նաև նպաստում էին  
նույն արվեստի բնագավառում, նույն մոտիվի և թեմայի շրջա-  
նակում բազմաթիվ տարատեսակների ստեղծմանը:

Բազմազան են Հայ և պարսից միջնադարյան քնարերգու-  
թյան ընդհանրությունները: Նրանցում առկա են ծագումնաբա-  
նականը, տիպաբանականը, ինչպես նաև՝ փոխադարձ Հանդի-  
պումներից ձևավորված սինթեզը:

211 А. Я. Гуревич, Категория средневековой культуры, М., 1972, стр. 15.



**ԼՈՒՅՍԻ, ԲՈՒՅՐԻ, ԳՈՒՅՆԻ, ՀԱՄԻ, ԶԱՅՆԻ,  
ՋԵՎԻ, ԶԱՓԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՖԵՆՈՄԵՆՆԵՐԸ**

Սույն աշխատության առաջին մասում որոշ չափով անդրադարձել ենք այս խնդրին և նկատել, որ Նարեկացու պոեզիայում լույսը առաջնային է, որը քրիստոնեական գաղափարախոսության և գեղագիտության արտացոլումն ենք համարում: «...Եւ ասաց Աստուած. Եղիցի լոյս: Եւ եղեւ լոյս: Եւ ետես Աստուած զլոյսն զի բարի է...»<sup>212</sup>: Կամ «Մի է սա, որ երեւեալս է իբրև գառաւօտ, գեղեցիկ իբրև զլուսին, ընտիր իբրև զարեգակն...»<sup>213</sup> ևն:

Սակայն լավը, բարին և գեղեցիկը լույսի և պայծառության տեսքով են հանդես եկել մինչև քրիստոնեությունը, մեր հեթանոսական արվեստի նմուշներում:

Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,  
Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,  
Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ.  
Նա հուր հեր ունէր, ապա թէ բոց ունէր սօրոս,  
Եվ աչկուցն էին արեգակուցն<sup>214</sup>:

Կարևոր համարելով մեր այն թեզը, թե երկու քնարերգություններում էլ լույսի ֆենոմենը զուտ տիպաբանական ընդհանրություն է, մենք կփորձենք հիմնավորել այն՝ նույն տրամաբանությունը ետ գնալով դեպի արաբական և պարսկական պոեզիաները: Եթե պարսից մեջ նոր ձևավորված իսլամական գրականությունում առաջին հերթին լույսի աղբյուր համարենք Մոհամադ մարգարեին (նուր-է Մոհամադ), ապա Ղորանի համաբարբառը ցույց կտա, որ լույսի գաղափարը բավականաչափ հաճախակա-

նություն ունի նաև իսլամում<sup>215</sup>:

Աստվածաշնչում լույս բառը ուղիղ ձևով կրկնվում է մոտ 220, իսկ այլ՝ մոտ 50 անգամ: Ղորանում նույնպես բազմաթիվ են լույսի գաղափարը ծնող տրամաբանական զուգորդությունները: Պարզ է, որ պարսից պոեզիայում լույսի ֆենոմենը բոլորովին էլ իսլամական քաղաքակրթության արդյունք է, այլ այն ունիվերսալ քաղաքակրթության, որը կայացել էր հնդիրանական, հելլենական, արաբական և այլ ժողովուրդների հոգևոր արժեքների սինթեզից: Հայոց և պարսից պոեզիայում առաջնային այդ երևույթը հնդիրանական պատկերացումների աղբյուրների արձագանքն է՝ կապված Միթրայի՝ արևի աստվածության հետ:

Հայտնի է, որ այդ պաշտամունքը տարբեր էթնոմշակութային միջավայրերում հեշտությամբ տարափոխվում և յուրացվում էր կրոնադիցաբանական դոկտրինաների կողմից: Իսկ մահմեդական դիցաբանությունը հեթանոսական պատկերացումներին էլ համապատասխանում և աշխարհի և մարդու գոյին բոլորովին նոր մեկնաբանություն էր տալիս<sup>216</sup>: Հայտնի է նաև այն, որ Միթրայի պաշտամունքը մեծապես ազդել է քրիստոնեության վրա, որոշ առումով ձևավորել նրա գեղագիտությունը: Վերը բերված օրինակները և նույնիսկ պատահական մեջբերումները մեզ համոզում են, որ լույսի ֆենոմենը պոետիկայում առաջնային է:

Ռուզաբի.

Եվ արևն է ասես վարագուրվում,  
Երբ նետում ես քողդ և բացում այտերդ լալ<sup>217</sup>:

Մասուզ Սաադ Սալման.

Արև է քո դեմքը սիրուն, ես՝ նուճուֆար, իմ սիրելի<sup>218</sup>...

212 ՄՃՃԿԿ, Ա. 2-3:

213 Երգ Երգոց, Զ. 9:

214 Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1991, գիրք առաջին, գլուխ ԼԱ (1բ) (ընդգծումները մերն են):

215 Concordantiae Corani arabicae, Gustavus Flugel, 1842.

216 Այդ մասին մանրամասն տես՝ Կ. Բ. Тревер, Отражение в искусстве дуалистической концепции зороастризма, Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа, т. 1, Л., 1939, стр. 243-254:

217 Ռուդաբի, էջ 52:



Խաղանի.

Ամբողջ շաբաթ արև յարս ինձ տանջանք էր միայն բերում  
Հետո եկավ Խաղանու մոտ ու նրանից հայցեց ներում...<sup>219</sup>

Սաադի.

Այն գիշերը, երբ կողքիս ես, լուսնի պայծառ տոն է  
դառնում...<sup>220</sup>

Հաֆեզ.

Վարդը զուր է չափվում քեզ հետ, նրա ուժն ի՞նչ է քո դեմ,  
Երբ լուսնից է իր լույսն առնում, իսկ լուսինը՝ քեզանից<sup>221</sup>:

Թլկուրանցի.

Ար եկ արև գարնանային,  
Ար եկ աշնան պայծառ լուսին...<sup>222</sup>

Կամ՝

Տեսայ պատկերք մի գեղեցիկ,  
Ձեռ գարեգական որ լոյս կու տայ...<sup>223</sup>

Կամ՝

Այդ քո մատուցքն է լուսեղէն  
Այլ արեգակն լույս չի տար...<sup>224</sup>

Կոստանդին Երզնկացի.

Ինչ գարեգական լուսն ես,  
Ջինջ լուսինկան՝ գերուս ես,  
Ի դժնս է՞ր մայր մտնես...<sup>225</sup>

218 «Մարգարտաշար», էջ 60:

219 Նույն տեղում, էջ 132:

220 Նույն տեղում, էջ 166:

221 Նույն տեղում, էջ 173:

222 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 120:

223 Նույն տեղում, էջ 122:

224 Նույն տեղում, էջ 158:

Կամ՝

Ասե՛ն՝ արև ծագեցաւ ի մէջ գիշերիս,  
Երբ փայլես յանկարծակի յերկրին երես...<sup>226</sup>

Եթե նկատի ունենանք, որ կանոնը՝ որպես երևույթ, ձևավորման ավելի երկարատև պատմական ժամանակահատվածի արդյունք է քան ավանդույթը, և որ վերջինիս համակարգումից և բյուրեղացումից է այն գոյանում, ապա հայ և պարսից պոեզիաներում լույսի ֆենոմենը արդեն կանոն պետք է համարենք, որը ունիվերսալ համամարդկային ձգտում է՝ հատուկ ամեն մի պատմական ժամանակաշրջանի, սակայն միշտ տեղայնացված, միշտ կոնկրետ իր ժամանակում: Այսպիսով՝ լույսի առաջնայնությունը իր մեջ ներառում է և՛ ծագումնաբանական, և՛ տիպաբանական ընդհանրություններ<sup>227</sup>:

Յուրաքանչյուր գրողի վաստակը և նորարարությունը ավելի որոշակի է դառնում նրա նախորդի և հաջորդի ստեղծագործական նվաճումների ետնախորքի վրա: Եթե պայմանականորեն անտեսենք Ներսես Շնորհալու և Գրիգոր Նարեկացու որոշ տաղերի կրոնական ոգին, ապա ընդհանուր գծերով կստանանք պարսից միջնադարյան պոեզիային շատ հատուկ սիրո օբյեկտի գովերգման նույն կանոնիկ սխեման, որտեղ ներբողակիրը (սիրուհին) զուրկ է անհատական տարրերից, կտրված կոնկրետից, մեծապես արստրահված:

Արժեքների սանդղակում լույսի հետ հավասարապես մրցակցում են գույնի, բույրի, համի, ախորժալուր հնչյունների և այլ զգայական երևույթներ, որոնք կոնկրետանում են կամ տրամաբանական զուգորդությունների միջոցով, կամ ուղղակի: Այն, ինչը սովորական էր և ընկալելի, գործում էր «ավտոմատիզմի» օրինքով՝ դիտակցության մեջ ընդհանուր գծերով անմիջապես

225 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 161:

226 Նույն տեղում, էջ 167:

227 Այդ մասին տե՛ս Ա. Կոզմոյան, «Երկու պոեզիա-երկու հավատամք», ՊՐՀ, 1992-1993, 2-3, էջ 190-98:



ձևավորելով վառ, հոտավետ, ճկուն երևույթ: Այն, ինչը խախտում էր սովորականը և դուրս էր գալիս այդ համատեքստից, անմիջապես աչքի էր ընկնում և համապատասխան ուշադրության արժանանում: Զարմանալի չէ, որ պոետիկայի գիտակաները մեղադրում էին Սուզանի Սամարղանդիին «ցածր ոճի» համար, երբ նա չարչրկված արևի պատկերը համեմատում էր ճազատ գլխի հետ, ընդգծելու համար ոչ մեկ հատկանիշ՝ գույն, ձև, փայլ: «...միջնադարյան մարդու գիտակցության համար «գեղեցկություն «կարգավորվածություն», «ներդաշնակություն», «սլացիկություն», «վայելչություն» հասկացությունները շատ մոտ էին իրար, եթե չասենք, որ համարժեք էին»<sup>228</sup>:

Ներսես Շնորհալի.

Սիրասունդ սիրամարգ սըխրալի

Նրբափայլ ոսկեթել տարփալի

Եռապսակ իղագլուխ ցանկալի

Հրեշտակ հրաշագեղ Հոփսիսիմ<sup>229</sup>:

Նարեկացի.

Ծոցն լուսափայլ կարմիր վարդով լցեալ,

Ծղիքն ծիրանի՝ մանուշակի հոյլք... ևն<sup>230</sup>:

14-16-րդ դդ. տաղերգուները իրենց նրբաճաշակ պատկերներով և ձևի կատարելությամբ չէին գիջում Սամանյան, Ղազնավյան և Սելջուկյան արքունիքի արհեստավարժ բանաստեղծներին:

Արտաքին գեղեցկության իդեալը դինամիկ երևույթ է և ամեն պատմական դարաշրջանում իր երանգն ու յուրահատկությունն է ստանում: Հիշենք Արդվիսուրա Անահիդայի կերպարը Ավեստայում և Վիշապաքաղ Վահագնինը՝ Հայոց զիցարանում: Նրանց անհողողող, հզոր արտաքինը դիցարանական մտածողու-

թյան արտահայտություն էր, անտիկ, հեթանոսական իդեալ:

Կանգնած է տեսանելի

Արդվիսուրա Անահիդան

Հրաշալի կույսի տեսքով՝

Հզոր, հիացալի կեցվածքով

.....  
.....

Ջրասամույրի սորթի է հագած,

Արդվիսուրա Անահիդան,

Երեք հարյուր էգ ջրասամույրի՝

Չորս անգամ մայրացած.

Լավ, ժամանակին սշակված

(Որ) փայլում է սորթուն նայողի աչքերին՝

Մաքուր ոսկով ու արծաթով:

Ոսկե մաշիկներ է նա կրում,

Որն ամբողջովին շողում է<sup>231</sup>:

Հայոց և պարսից բանաստեղծության նկարագրման մեթոդում հետաքրքիր է աստիճանավորման երևույթը, որը նկատելի է դեռևս Շնորհալու վերոհիշյալ տաղում:

Հովհաննես Թլկուրանցի.

Ծուշան, ըռեհան ու մանուշակ,

Ու ցոփար, ի ծոցն վարդ,

Անմահ խնձոր ու սերկևիլ,

Նուռն ու նարինջ ու կարմիր վարդ<sup>232</sup>:

Կամ՝

Հանցկուն այլ ո՞վ տեսնէր զմորթ,

Տպագիոն, ակն ու ճուհար...<sup>233</sup>

228 А. Я. Гуревич, Категория средневековой культуры, М., 1972, с. 56.

229 Ներսես Շնորհալի. Տաղեր և գանձեր. աշխատասիրությունը Արմինե Քյոշկերյանի. Երևան, 1987, էջ 363 (տաղը վերագրվում է Շնորհալուն):

230 Գրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, էջ 124-125:

231 Ավետա, հինգերորդ Յաշտ. ըստ Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, стр. 62:

232 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 129:

233 Նույն տեղում, էջ 131:



Վահիդ-է Թաբրիզի.

Դու լուսին ու արև ես, հուրի ու փերի՝  
հրեշտակ թե մարդ ես...<sup>234</sup>

Դադիդի.

Ո՛վ, դու, Լուսին ու Արև, Յուպիտեր, Մարս,  
Սատուոն և Արուսյակ երկնքում.  
(Դրանք) հերթով գլուխները քո առջև խոնարհեցին  
հարյուր անգամ<sup>235</sup>:

Այստեղ տեղին է հիշատակել ակադեմիկոս Դ. Ս. Լիխաչովի դիտարկումը միջնադարյան հեղինակի երևակայության մասին, որը անընդհատ պատվում է Հայտնի գաղափարների շրջանակում և երբ ընկնում է այդ պտույտի մեջ, հեղինակը հաճախ ձգտում է Հնարավորին չափ ընդարձակել այն, չբավարարվելով մեկ կամ երկու համեմատություններ, նա ստեղծագործության մեջ է մտցնում իր համար սովորական դարձած պատկերների ամբողջ շղթան<sup>236</sup>:

Համեմատությունները բազմաբովանդակ են, քանի որ նույն համեմատության զուգորդությունների դաշտում ձևավորվում են նյութական, զգացողական և այլ ոլորտների պատկերացումներ: Օրինակ, մուշկն ու համպարը պարսից պոեզիայում, բացի անուշահոտության իմաստից, արտահայտում են նաև սև գույն:

Հոտավետ նյութերը դեռևս անտիկ աշխարհից ուղեկցել են մարդուն: Լոտոսի, գինու, դարչինի և այլ խառնուրդներից պատրաստված բուրավետ նյութերը հին Եգիպտոսից հասնում էին Հնդկաստան: Մերձավորարևելյան և ասիական քաղաքակրթությունների մշակույթում և գեղագիտական գիտակցության մեջ առկա է անուշահոտությունների պաշտամունքը: «Այդ հասարակարգի մարդու համար գեղեցկության նշանակությունը ի հայտ է գալիս բուրավետ աշխարհի բազմապիսի երանգների միջոցով.

դա մարմնի օծումն է տարբեր հոտավետ յուղերով, ծաղիկների և սանդալի բույրը վայելելը, վերջապես դա հաշիշը կամ դեյլանն է, ինչպես նաև ձողիկները...<sup>237</sup>»:

Եթե հիշենք, թե ինչպես Նարեկացին մի շարքի վրա էր դնում տասնյակ էպիտետներ, ապա մեկ անգամ ևս կհաստատվի մեր այն դրույթը, թե 14-16-րդ դդ. հայ տաղերգուների պոետիկան ունի հաստատուն ավանդույթ: Երբ Հովհաննես Թլկուրանցու տաղերից մեկը համադրում ենք Ներսես Շնորհալու տաղերից մեկի հետ, ապա տեսնում ենք էպիտետների և համեմատությունների խտացման հետևյալ պատկերը, որտեղ ակնառու են վերը նշված բոլոր երևույթները.

Հովհաննես Թլկուրանցի.	Ներսես Շնորհալի.
խորտիկ	սիրասունդ
անուշահոտիկ	նրբափայլ
ծաղիկ	ոսկեթել
ուռիկ	տարփալի
խնձոր	եռապսակ
շաքար	իղագլուխ
արեգակ <sup>238</sup>	հրաշագեղ <sup>239</sup>

Փաղաքշական և փոքրացուցիչ մասնիկը ժամանակին զբավել է նիկողայոս Մառի ուշադրությունը. «...սրտիկ, դռնիկ, խաբրիկ... սերը փաղաքշական անունների նկատմամբ մենք նկատել ենք դեռևս հին հայկական երգերում, որոնք պահպանվել են Մովսես Խորենացու հատվածներում կարմրիկ, եղեգնիկ, պատանեկիկ ևն»<sup>240</sup>:

Իրականում Նարեկացու հետնորդների մոտ նույնպես բազմաթիվ պատկերներ սերում են Աստվածաշնչից (ծրար ստաշխից, լուսապսակ երես, լուսեղեն մատունք ևն), սակայն պատկերների

234 Վահիդ-է Թաբրիզի. Ռեսալե-յե ջամ-է միխթասար, Մոսքու, 1959, ս. 88:

235 Նույն տեղում, էջ 82:

236 Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., 1979, стр. 180.

237 Հմմտ. Е. Г. Яковлев, Искусство и мировые религии., М., 1985, стр. 31.

238 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 150:

239 Ներսես Շնորհալի, Տաղեր և զանգեր, էջ 363-364:

240 Н. Марр, Из летней поездки в Армению, 1892, стр. 31.



Համակարգը ակնհայտորեն ընդլայնվում և Հարստանում է: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ հետազայում (օրինակ՝ տաղերգության մեջ) օգտագործվում են բույսերի, շքեղության առարկաների անուններ, որոնք գրեթե չեն օգտագործվել նախորդների կողմից<sup>241</sup>: Հատկապես աչքի են ընկնում բանահյուսական պատկերները, մշտական էպիտետները և կայուն բառակապակցությունները, որոնց նշանակալի մաս պարսկերեն են: Պետք է ենթադրել, որ բանասացների միջոցով պարսից պոեզիայից մուտք գործած պատկերները նույնքան կենսունակ գործածություն են ունեցել Հայոց առօրյայում և հատկապես բանահյուսության մեջ: Պոեզիայի լեզվում ակնհայտ այդ նոր շերտը նաև հարգանքի տուրք էր պարսից այն դասականներին, որոնց, հարկավ, ճանաչում էին մեր բանաստեղծները: Այդ ամենով հանդերձ, տաղը վերընթաց և կտրուկ զարգացում էր՝ ապրում թե՛ ձևի և թե՛ բովանդակության տեսակետից:

Այսպիսով՝ Հայոց և պարսից տաղերգուները ստեղծագործում էին սիրային (աշխարհիկ կամ հոգևոր) քնարերգության ավանդական և կանոնարկված շրջագծում: Անհատականությունը և ինքնատիպությունը դրսևորվում էր սեփական տաղանդի սահմաններում:

Սիրային քնարերգությունը իր զարգացման առաջին շրջանում զեկորատիվ բնույթ ունի: Դրա մի տարատեսակն էր եվրոպական վաղ վերածննդյան «կուրտուազ» (Ֆրանս.՝ COURT-արքունիք) պոեզիան, որը «սալոնային զվարճալիք էր» և շատ սակավ էր արտահայտում իրական սիրային հարաբերություններ<sup>242</sup>: Հնդկական միջնադարյան գրականության դասականներից մեկի՝ Վիդյայատիի սիրային քնարերգության կապակցությամբ ասվում է, թե երբ նա նկարագրում է սիրային հանդիպումներ և բաժանության տառապանք, ապա դա բոլորովին էլ չի նշանակում, թե նա նկարագրում է իր անհատական փորձը, այլ ստեղծում է դրանք, որովհետև այդպիսին էին ավանդույթով կանոնարկված բանաստեղծական արտահայտչամիջոցները<sup>243</sup>: Օրինակ՝ գերմանական մինեզինգերներից մեկը նկարագրում է իր սիրեցյալին հետևյալ կերպ. «վարդագույն շուրթեր՝ հարուստ խնդուխտամբ», «խաղվտող, պայծառ աչքեր», դեմքին՝ «սպիտակ Հասմիկներ և ալ վարդեր», ունի «սլացիկ Հասակ»: Նա «թագն է բոլոր կանանց», «անամպ արևի ցուլ է» ևն: Այդ կապակցությամբ պրոֆ. Ա. Սմիռնովը նշում է, թե ավանդական թեման ընդունում է անհատական զեղարվեստական վարպետության գծեր<sup>244</sup>: Այո, միայն որոշ գծեր, քանի որ վերը նշվածները հենց այն կանոն են ներկայացնում, որի շրջանակում եվրոպայում ձևավորվում էր «սրտի դամայի» կերպարը: Այստեղ Հայոց (14-16-րդ դդ.) և պարսից (11-12-րդ դդ.) պոեզիայի ընդհանրությունը անժխտելի է: Ժամանակագրական անհամապատասխանությունը գալիս է նրանից, որ տարբեր ժողովուրդներ գրականության զարգացման նույնատիպ փուլեր անցնում էին ոչ միաժամանակ: Հայոց պոե-

241 Հմմտ. Վ. Ներսիսյան, Հայ միջնադարյան տաղերգության գեղարվեստական միջոցները 13-16 դդ. Երևան, 1976, էջ 87:

242 Հմմտ. История западно-европейской литературы под общей редакцией В. М. Жирмунского, М., 1947, стр. 136.

243 Տե՛ս С. Д. Серебряный, Видьяпати, М., 1980, стр. 201:

244 История западно-европейской литературы, стр. 158.



գրայում մի քանի ուղղութիւններ ձեւավորումը երկու-երեք դարով ուշանում էր և եվրոպական, և պարսից պոեզիայից:

Ո՛րք են տանում մեզ այդ ընդհանրութիւնների արմատները:

Ուսումնասիրութիւններից մեկում գերմանացի Հետազոտողը Համեմատում է արաբ բանաստեղծների, իտալական տրուբադուրների և գերմանական մինեզինգերների պոեզիայի ընդհանուր մոտիվները և Հնարավոր Համարում արաբական Իսպանիայով (Անդալուզյան պոեզիա) մոտիվների և թեմաների թափանցում կենտրոնական Եվրոպա<sup>245</sup> (չատ տարածված տեսակետ Ա.Կ.): Վ. Ժիրմունսկին Համերաշխ է ընդհանրութիւնները տիպաբանական Համարող Հետազոտողների Հետ, որոնք փաստարկում են, թե տրուբադուրների պոեզիան ձեւավորվել է Պրովանսում, որտեղ չկային անմիջական մշակութային կապեր իսպանական արաբների Հետ, և արաբներն լեզուն Հայտնի էէր, իսկ քրիստոնեական Իսպանիա կամ Սիցիլիա, որտեղ այդ կապերը առավել ամուր էին, այն մուտք է գործում Պրովանսից և Համեմատաբար ավելի ուշ՝ 13-րդ դարում<sup>246</sup>:

Այսպիսով, հիմնավորվում է այն տեսակետը, որ արաբական պոեզիայի և եվրոպական տրուբադուրների արվեստի զուգահեռները ոչ թե ազդեցութիւն կամ ներմուծում են, այլ նույն սոցիալ-պատմական պայմանների և զարգացման արդյունք են, այսինքն՝ տիպաբանական են:

Մեզ Համար շատ էլ Համոզիչ էէ այն փաստարկը, թե վերջիններս Հեռու էին իրարից և կտրված: Բազմաթիվ օրինակներ մեզ ապացուցում են, որ ազդեցութիւն գործում աշխարհագրութիւնը արգելք էէ, և ոչ էլ մղիչ ուժ, եթե դրա Համար չկա Համապատասխան ենթահող: Օրինակ՝ Հայերը ապրել են պարսից տի-

րապետութիւն տակ, աշխարհագրորեն ուղղակի իրար մերձակից, սակայն, ինչպես ասացինք վերում, իրանական ոգու դրսևորումները այդ շրջանում աննշան էին, իսկ Հիշատակումները մատենագրութիւններում՝ զուսպ: Այս պարագայում մենք առավել Հակված ենք Վ. Ժիրմունսկու այն թեզի Հետ, ըստ որի՝ տիպաբանական ընդհանրութիւնը չի բացառում նաև ազդեցութիւն տարրը, (ընդգծումները մերն են), որ Հենց նույնանման միտումների առկայութիւնն է ազգային գրականութիւններում դառնում միջազգային գրական ազդեցութիւնների նախապայմանը. վերջինս Հնարավոր է դառնում այն ժամանակ, երբ Հասարակութիւն մեջ ծնվում է «գաղափարական արտահանման» պահանջ<sup>247</sup>:

Լեհ մշակութաբաններից մեկը ասպետական սիրո ձեւավորման հիմքում տեսնում է տվյալ երկրում կնոջ սոցիալական վիճակի անբարեհարմարութիւնը, ինչպես նաև արաբ բանաստեղծների ազդեցութիւնն ու Հունական մշակութի (Օվիդիոս) արձագանքը<sup>248</sup>:

Եթե ավատատիրական միջնադարի օրինաչափութիւնների մեջ փնտրենք թվարկված զուգահեռների հիմքը (արքունիք-եկեղեցի, արհեստավարժ բանաստեղծի կարգավիճակ- Համապատասխան լսարանի պահանջ ևն), ապա Հայոց մեջ դեկորատիվ սիրո ֆենոմենը պետք է ուղղակի ազդեցութիւն Համարենք, և դրան կարծես թե չի ընդդիմանում Մանուկ Աբեղյանը: Նա գրում է. «...սիրավեպեր և սիրո արվեստներ, օրենսգրքեր չեն առաջ եկել մեր գրականութիւն մեջ, զի մեզնում կյանքի մեջ չի եղել դրանց պահանջն ունեցող արքունիք, «կուրտուազական» վերաբերմունք տիկիներին Հանդեպ: Չեն եղել և «կուրտուազ ասպետները», այն ժամանակի կիլիկյան բառով «ձիավորներ»: Ծիշտ նույն

245 Հմմտ. Ecker Lawrence, Arabischer, provenzalischer und deutscher minnesang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, Bern, 1934:

246 В. М. Жирмунский, Сравнительное литературоведение, Восток и Запад, Л., 1970, стр. 37 и др.

247 В. М. Жирмунский, Գ2վ. աշխ., էջ 7:

248 Հմմտ. М. Ossowska, Ethos rycerski i eqo odmiany, Warszawa, 1973, 92-126. տե՛ս Գաև А. Aziz, Oriqin of courtly love and problem of communication Islamic culture, Hyderabad, 1949, էջ 23:



դարում թաթարական բռնապետությունն էր Մեծ Հայաստանում, և Հայ ազնվականությունն արդեն դեպի քայքայում և անկում էր դիմում...»: <sup>249</sup> Լեւոն Բարձր է, որ ուսու հետազոտողը տասնամյակներ անց նույն մոդելով և համարժեք փաստարկներով բացատրում է այդ դարերում իր գրականության մեջ սիրային քնարերգության բացակայությունը. «Ռուսաստանում չկային համալսարաններ, չէին կարող լինել նաև վագանտներ, չկար բյուրգերականություն, հետևաբար՝ մայստերգիներն նման երևույթ<sup>250</sup>»: Այդ սոցիալ-պատմական օրինաչափություններով հանդերձ, մեզ համար ակնհայտ է այն ընդհանուր ոգին, որ միավորում է բոլոր թվարկված միջնադարյան պոեզիաները, որոնք եթե իրարից արմատապես տարբերվում են, ապա՝ լեզվով: Այդ ընդհանրությունները մենք որոշ դեպքերում համարում ենք փուլային-տիպաբանական, որը ապրել են բոլոր գրականությունները սիրային ժանրի ձևավորման սկզբնական շրջանում, երբեմն՝ սինթեզ, երբ դրա համար պարարտ հող է եղել, և եկվոր երևույթը անմիջապես յուրացվել է ու սեփականի հետ ի հայտ եկել նոր որակով, իսկ որոշ դեպքերում՝ ուղղակի ազդեցությամբ, որը նույնպես ճկուն ձևեր է ընդունել:

«Ինկորատիվ սիրո աշխարհագրությունը» շատ լայն է և ունի իր ձևավորման և զարգացման քաղաքական, ինչպես նաև՝ սոցիալ-հոգեբանական հիմքը: Եթե այն ներմուծման արդյունք է, ապա հետաքրքիր է, թե որտեղից ծագեց, ո՞րն էր դրա ընդունման և հետագա զարգացման պարարտ հողը: Ինչու՞ մի երկրում՝ ձևավորման օրրանում արդեն, սիրային քնարերգությունը ներառում էր ինչպես նկարագրական, այնպես էլ զգայական, հոգեբանական կամ ակտիվ սիրո գաղափար, իսկ մեկ այլ տեղ (Հայաստան), ընդունում էր դեկորատիվ սիրո տեսք, որի տեսակը ուսու հետազոտողը անվանում է «սալոնային զվարճալիք»: Հարցերը բազմաթիվ են, իսկ այս բնագավառում արևմտյան և հատկապես

խորհրդային համեմատաբանների կատարած բազմաթիվ աշխատությունները ցույց են տալիս, որ պատասխանները այնուհանդերձ սակավ են:

Ելնելով այս ամենից և ընդհանուր գծերով գնահատելով Հայ միջնադարյան պոեզիան Նարեկացուց հետո ընկած ժամանակահատվածում, մենք կարող ենք ասել, որ այն դեպի գաղափարական և ժանրային բազմազանություն էր գնում: Պաշտոնական գրականության հետ մեկտեղ զարգանում էր նաև ժողովրդական բանաստեղծությունը, որի ոգու մուտքը գրականություն երկար ժամանակ արգելակվել է քրիստոնեական էթիկետի ջատագույնների կողմից, իսկ ժողովրդական աշխարհիկ ազատախոհության ոգին խամրել, անցնելով խստակրոն եկեղեցական մտածողի գաղափարական և բարոյական գտիչներով:

Արևմտագետների հետագա ուսումնասիրությունը թողնելով «Պրովանս-արաբական Իսպանիա» ազդեցության առաջնայնության խնդրի «թեր» ու «դեմը», փորձենք անդրադառնալ արաբական սիրային քնարերգության ուղղություններին, որի հետ ամենասերտ կապ է ունեցել ու ազդեցությունն է կրել հատկապես՝ հարևան պարսից մշակույթը: Դրանք էին՝ Օմարյանների<sup>251</sup>, Հեջազի<sup>252</sup> և Ուզրայան<sup>253</sup> ուղղությունները, որոնք նշանակալիորեն տարբերվում էին իրարից:

Օմարյանների սիրային քնարերգությունը լավատեսական էր, ավելի պայծառ, սիրուհու և սիրեցյալի հանդիպումը բացառություն չէր, սիրուհին երբեմն գործուն դեր ուներ, նրա կերպարը հարաբերական շարժման մեջ էր: Այդ ամենով հանդերձ, արաբական միջնադարյան գրականության հրաշալի գիտակ Ի. Ֆիլիստինսկին գրում է. «Օմարյան քնարերգության մեջ մենք չենք գտնի ո՛չ անհատական կնոջ դիմանկար, ոչ էլ անհատական հոգեբանական բնութագրություն: Իդեալական սիրուհին միշտ

249 Մ. Արեղյան, Երկեր, Բ. Դ, էջ 372:

250 А. М. Панченко, Գշվ. աշխ., էջ 129:

251 Հիմնադիր՝ Օմար Էրճ Ռաբիա:

252 Տեղանուն:

253 Ցեղանուն:



«սեւաշյա է», նման «վիթի» կամ «լուսնի», գեղեցկուհին՝ «բարակ մեջքով» և «չքեղ կոնքերով», քոչում է մի բանաստեղծություններից մյուսը: Հենց այդչափ էլ միապաղաղ են նրա վարքագիծը, նրա ապրումները և նրա արարքների պատճառարանությունը:»<sup>254</sup>:

Պարսից պոեզիայում անպատասխան և դրամատիկ սիրո ձևավորումը որոշ հետազոտողների կողմից դիտվում է որպես ուզրայան պոեզիայի ազդեցության արդյունք, մանավանդ, որ մահամեղական աշխարհը վաղուց արդեն սկսել էր մահամեղական քաղաքակրթությունը ընդունել որպես «...պարսկասլամական սինթեզ»՝ խոսքեր չվատնելով դրա ապացուցման համար<sup>255</sup>: Այդ սերը ավելի արատրակտ է, դրամատիկ, միշտ՝ անպատասխան, անհույս, բացարձակապես զուրկ զգայական և հոգեբանական տարրերից: Ուզրայան քնարերգությունում սերը ստանում էր «սեր սիրո համար» բանաձևը: «Սիրուհու իղեալականացումը հետևողականորեն հասցրեց նրան, որ ուզրայան պոետի «սրտի դաման» աննյութականանում էր և ետին շարք մղվում: Ուզրայանների մոտ նկարագրվող այդ սերը երբեմն այնպիսի արատրակտ բնույթ էր կրում, որ թվում էր, թե պոետների բոլոր սիրուհիները միայն ինչ-որ պայմանական խորհրդանիշներ են...»<sup>256</sup>:

Մենք նկատում ենք, որ սիրային քնարերգության ձևավորման սկզբնական փուլում և հայոց, և պարսից մեջ գերիշխում է հենց նշված անպատասխան, գեկորատիվ սիրո ֆենոմենը, որտեղ բառերը զրկված են իրենց էմպիրիկ նշանակությունից, և որի բառարանը չի կարելի տեղադրել այլ գաղափարների վրա:

Հայոց տաղերգության մեջ ոսկի, արծաթ, ուհան, տպագիտն, գմուռս, խուռնի, մուշկ, նարինջ, նուռ, գոհար, ակն, մարգարիտ, Հակինթ և բազմաթիվ այլ հասկացություններ իրենց մեջ ներա-

ռում են մշտական գուգորդություններ և համապատասխանորեն ուղղություն տալիս մտքին: Եթե որևէ մի պատկեր հանկարծ դուրս է գալիս այդ նրբաճաշակ, արդեն սովորական դարձած պատկերների շարքից, ապա դա նոր է: Այսպիսի համատեքստում ձևավորվում է սիրուհու կերպարը, որը նույնպես խիստ կանոնարկված է: Նա գեղեցիկ է և դաժան: Երկու գրականություններում էլ նրան վերագրվում է քարսիրտ կեցվածք: Նա կարող է երջանկացնել, բուժել, վերակենդանացնել, սակայն դա տեղի չի ունենում: Հնարավոր է, որ սիրահարի և սիրուհու հակամարտությունը իր արմատներով գնում է դեպի սիրո նեոպլատոնական ըմբռնում, ըստ որի մարմինները մոտենում են, բայց երբեք չեն միանում<sup>257</sup>: Այդ գաղափարը էլն Սինայի սիրո տրակտատում ստանում է հետևյալ ձևակերպումը. սերը հոգիների և սրտերի միացում է, սակայն երբեք՝ մարմինների<sup>258</sup>: Սիրո նմանօրինակ ըմբռնման հիմքը հավանորեն նեոպլատոնականությունն է, ըստ որի ձևավորվել են քրիստոնեական և մահամեղական փրկիսոփայությունյան բազմաթիվ ուսմունքներ և պատկերացումներ:

Ինկորատիվ սիրո էթիկետի պարտագիր կանոններից է սիրահարի անմխիթար վիճակը: Նա տառապում է, հիվանդանում, մեռնում է և հարություն առնում: Նրա հոգեկան ապրումները դրսևորվում են սահմանափակ հիպերբոլիկ, հաճախ ցավային-օրգանական զգացումներով:

Հովհաննես Թլկուրանցի.

Դու Բալամ ու թափամ ոսկի արծաթ ես,  
Ղումաշ ես խազրնի, քանի գովեմ գրեզ,  
Քո սերդ ի յիս դիպալ՝ ստոյգ կայրիմ ես,  
Ար-եկ ինձ դեղ արա, իմ ճարըն դու ես:  
Կտրեր քունն յաչլերուս՝ դու ֆարաղաթ ես,  
Քո սերդ զիս մոմ արա, դու ինձ պողպատ ու քար ես<sup>259</sup>:

254 И. М. Фильштинский, Словесное искусство арабов в древности и в раннем средневековье, М., 1977, стр. 210.

255 Г. Э. Фон Грюнебаум, Основные черты, стр. 72.

256 И. М. Фильштинский, Աշվ. աշխ., էջ 214:

257 Е. М. Мелетинский, Средневековый роман, М., 1983, стр. 209.

258 Տե՛ս С. Б. Серебряков, Трактат Ибн-Сины (Авиценны) о любви, Тбилиси, 1976:

259 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 151:



Սիրո նույնանման զգացմունքների մի տարբերակն է Օնտորի բանաստեղծությունը.

Երեսիդ վարդ է բացվում ( իսկ իմը ) սուզվում է  
արցունքներումս,

ես վառվում եմ, երբ խոպոպդ հանգույց է ընկնում:

Խոպոպներդ կրակի աղբյուր են, ինձ խորովել են,

Աչքերդ քնի աղբյուր են, իսկ ես անքուն եմ<sup>260</sup>:

Ահավասիկ կոստանդին Երզնկացու տաղից մի հատված.

Երբ որ անուշ հոտն յիս բուրեց,

Ջիս ի խելաց շուտով թափեց.

Ի յայն պահուն սիրտս եփեց՝

Երբ իւր տեսն ինձ երևեցաւ<sup>261</sup>:

Ռուդաբի.

Քամու ճամփին քո (ձեռքի) կանթեղը,

Վախենում եմ, թե հանգչի դեմքիդ շողից:

Այրված սրտիս հոտը աշխարհով մեկ է եղել,

Եթե չես զգում, կեցցեն ունեցերդ<sup>262</sup>:

Ինչպես տեսնում ենք, դեկորատիվ սիրո պոետիկայում այրվող սիրտը իր բազմաթիվ տարբերակներով հերոսի վիճակի մշտական հատկանիշներից մեկն է: Այդ ընդհանրություններում, իհարկե, չենք հերքում պարսից պոետիայի հետ հնարավոր ծանոթության պարագան, սակայն առաջնային ենք համարում համամարդկային տիպաբանության տարբերակը: Երկու զրականությունների բանահյուսությանն էլ հատկանշական է սիրուց այրվելու երևույթը:

Երկու պոետիայում էլ սիրո էթիկայի պարտադիր օրինաչափություններից է սիրահարի արցունքը, որի մի քանի կաղապար-

260 Օնտորի, Դիվան, էջ 188:

261 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 163:

262 Ռուդաբի, Դիվան, էջ 115:

ված հատկանիշներով (զույն, չափ, ձև) դժագրվում է «ես-ի» դրամատիկ կերպարը: Բոլոր ժամանակներում և աշխարհի բոլոր ծայրերում սիրել են և արցունք թափել: Հարկ չկա այդ համամարդկային տիպաբանության մեջ էթնիկական, տարածաշրջանային կամ մեկ այլ առանձնահատկություն փնտրել: Սակայն այստեղ ուշադրության արժանի է ոչ թե լացի երևույթը, այլ դրա արտահայտության ձևերն ու միջոցները:

Քուչակ.

Հանցագուն եմ ի քո սիրուդ,

Ջինջ ամպերըն կառնին շառափ.

Ջայդ երկիրն ամէն գիտէ,

Սիրոյ տէր եմ հետ քեզ պարապ.

Այս իմ նենգատր աչերս

Չի կենար ըզքեզ մեկ պահ մի պարապ.

Կուլայ, զօրն ըզքեզ կուզէ...<sup>263</sup>

Օնտորի.

Այն շուրթերը չեմ համբուրի, չնայած ինձ սազական են,

Քանզի շաքարը հալվում է, երբ այն համտեսում են:

Իմ աչքերը նրա դարդից ոսկերչություն են անում,

Հակիճթներ (արցունք) են հալեցնում և ոսկու

(տանջափար դեմք) վրա գլորում<sup>264</sup>:

Ռուդաբի.

Իմ աչքերը նրա դարդից որքան հակիճթներ հղկեցին,

Որ դեմքիս վրա այդ գաղտնիքից

հազար վարդ բացվեց<sup>265</sup>:

Սիրո տանջանքը տարբեր համատեքստերում տարբեր գույն է ստանում:

263 Նափապետ Քուչակ, «Հարյուր ու մեկ հայրեն», առաջարանը և տողացի թարգ. Լ. Մկրտչյանի, Երևան, 1976, էջ 16:

264 Օնտորի, Դիվան, էջ 190:

265 Ռուդաբի, Դիվան, էջ 115 (ընդգծումները մերն են):



Քուչակ կարմիր

Ռուզաքի կարմիր

Օնսորի կարմիր

Աչքերի ֆունկցիան առավելապես գործ անելն է:

Քուչակ չեն մնում պարապ

Օնսորի ոսկերչություն են անում

Ռուզաքի հակինթներ են հղկում

Տառապանքի ընդհանուր գույնը կարմիրն է, որը Հայոց մեջ սովորական Համեմատությամբ է արտահայտված, իսկ պարսից՝ բարդ բանաձև-խորհրդանիշերի: Այստեղ ընդհանուր է նաև դեղին գույնը, որը կոնկրետանում է և նյութական և բուսական ախարհի Համեմատության առարկաների միջոցով՝ հափրուկ, խունկ, ոսկի ևն:

Մունջիկ.

Ես սուզվում եմ Եփրատում, քանի աչքերս կան...<sup>266</sup>

Աբու-ալ Բալխի.

Մատները հինա է դնում իմ սրտի արյամբ (արցունք)...<sup>267</sup>

Սաադի.

Իմ արցունքը ու քո դեմքը իրար հանգույն են դարձել...<sup>268</sup>

Կամ՝

Հարյուր աղբյուր իմ աչքերից հեղեցիր ու գնացիր...<sup>269</sup> ևն:

Երզնկացի.

Դու քանի հեռացեալ ես այս քո գերուս՝

Արտասուքն ի վայր թափես ի աչերուս<sup>270</sup>:

266 Ашъори, 352.

267 The Lubab-ul-Aibab of Muhammad Awfi, part second, London, 1903, p. 26.

268 Մարգարտաշար, էջ 90:

269 Նույն տեղում, էջ 91:

Կամ՝

Լացն ու հառաչն է զիս պատեր...<sup>271</sup>

Կամ՝

Ջաշերս արեամբ հետ իր թանամ...<sup>272</sup>

Հայ տաղերգուների պոեզիայում առավել ընդգծված է սիրահարի և սիրեցյալի հակամարտության ըմբռնումը որպես հիվանդի և բժշկի, տիրոջ և ծառայի կամ թագուհու և գերու:

Թլկուրանցի.

Ես կու գրեմ զիս քեզ մատաղ,

Ու քեզ ծառայ ու քեզ զաքաթ...<sup>273</sup>

\*\*\*

Տեսդ բժիշկ է հիւանդին...<sup>274</sup>

\*\*\*

Ար-եկ ինձ դեղ արայ իմ ճարըն դու ես...<sup>275</sup>

Երզնկացի.

Դու ես հոգի իմ հոգույս,

Խղճա քո գերույս, իմ լոյս:<sup>276</sup>

\*\*\*

Քո սիրոյդ հիւանդ եմ ես,

Հէքիմ ու ճարակ դու ես<sup>277</sup>:

270 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 166:

271 Նույն տեղում, էջ 164:

272 Նույն տեղում, էջ 163:

273 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 129:

274 Նույն տեղում, էջ 120:

275 Նույն տեղում, էջ 151:

276 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 158:

277 Նույն տեղում, էջ 160:







եթե տուրք էր տարածված և ընդունված ձևին, անշուշտ միջնադարի համար ուշագրավ երևույթ է:

Ջարմանալիորեն Մոհամադ մարգարեի ամենակարող լինելը (իրավամբ Ալլահը ամենահզորն է, իրավամբ Ալլահը իմաստուն է, իրավամբ Ալլահը ամենատես է, իրավամբ Ալլահը ամենագորեղն է) դրվում էր հարցականի տակ:

Սիրուհուն վերագրվում էր այն ամենը, ինչին զորու էր միայն աստված կամ նրա առաքյալը:

Օնտորի.

Ո՛վ դու՝ թութակի լեզվովդ ու վայրի ցիռի կեցվածքովդ,  
Գեղեցկությունդ ամեն մի մեռածի կիսանի գերեզմանից...<sup>287</sup>

Վերջին տողը մի տարբերակն է «քաղցր լեզուն օձին բնից դուրս կքաշի» առածի: Իհարկե, պարսից թարաններում (քառյակ) այդ գաղափարն ավելի կոպիտ և ռամիկ ոճով է արտահայտված.

Եթե դու մեռել լվացող ես, ապա ես կմեռնեմ,  
Երբ ինձ լվանաս քաֆուրով, պատանքս պատռեմ,  
մի կուշտ քեզ նայեմ...<sup>288</sup>

Կամ՝

Ո՛վ գեղեցկուհիդ, ինձ հետ քնքույշ վերաբերվիր,  
Քո պատճառով ես Ալլահին դավաճանեցի:<sup>289</sup>

Կամ՝

Շուրթդ Քարեն է, իսկ ես ուխտագնաց,  
Մի գիշերում հարյուր անգամ ուխտագնացություն եմ  
կատարում:<sup>290</sup>

287 Օնտորի, Դիվան, էջ 192:

288 В. Р. Жуковский, Образцы персидского народного творчества, СПб., 1902, стр. 232.

289 Տե՛ս Նեյերի Արդ-ալ Լոսեիմ, «Ֆուկլոր», ջելդ-է ավալ, Թեհրան, ս. 15:

Նման հանդուրժողականությունը գալիս է լսարանին արդեն շատ ծանոթ արքունական պոեզիայի արժեքների համակարգից, որտեղ չափազանցությունը առաջնային տեղ էր գրավում, որտեղ սրբերի մակարդակի հասցված ներբողյալը (չահը, էմիրը) միշտ ամենահզորն էր, ամենաքաջը, ամենաշուայլը, ամենաարդարը: Սա ինչ որ չափով մարտահրավեր էր Ղորանի հերոսի «ամենա»-ին, սակայն չէր գիտակցվում, դիտվում էր որպես արքունական էթիկետ: Օրինակ՝ Ջաֆար էբն Մոհամադին նվիրված ներբողում Ռուդաքին գրում է.

Թե հրեշտակ տեսնել ուզես, նայիր նրան....

\*\*\*

Աեսն հաստատ Սողոմոնն է նստել գահին....

\*\*\*

Նա պահապանն է աստծո, ստվերն է սուրբ....

\*\*\*

Նրան են ենթարկվում Ղորանի այաթները ...<sup>291</sup> ևն:

Կամ՝ սիրային բանաստեղծության մեջ.

Նա, ով նման չէ ոչ ոքի, նա աստվածն է,  
Դու աստված չես, սակայն նման չես ոչ ոքի:<sup>292</sup>

Սիլոգիզմին հատուկ երեք դրույթների ժխտման եղանակով թաքցվում է սիրուհուն աստծուն հավասարեցնելու միտումը: Այդ տրամաբանական եզրահանգումը կարող էր լինել՝

290 Աբու ալ Ղասեմ Ֆադիրի, «Ֆուկլոր», թարանեհա-յե մահալի-յե Օիրազի, Թեհրան, ս. 26:

291 Ռուդաքի, Դիվան, էջ 31-45:

292 Սայիդ-է Նաֆիսի, Մոհիթ-է գենդեգի վա աֆալ վա աշար- է Ռուդաքի, Թեհրան, 1331, ս. 538.



Աստված նման չէ ոչ ոքի.

Դու նման չես ոչ ոքի.



Դուք (դրանով) նման եք իրար....

Ճիշտ այնպես, ինչպես պարսից պոեզիայի ձևավորման Հենց արչալույսին Ռուդաբին արդեն տալիս էր կրոնի նսեմացման և սիրուհու առաջնայնության գաղափարը, այնպես էլ Հայոց նոր ձևավորվող սիրային բանաստեղծությունում այդ միտումը անթաքույց է: «Միջնադարյան պոեզիայում առաջին անգամ Թլկուրանցին է Հայտնում այն միտքը, թե սերն ավելի ուժեղ է, քան քրիստոնեական Հավատը»<sup>293</sup>:

Խաղանի.

Կրոնն ու աշխարհը, որ ծածկոցն են մեր բարոյականության,  
(եկեք) օգնեք այդ երկուսը, մեր սիրածի ոտքերի տակ...<sup>294</sup>

Թլկուրանցի.

Մարդ որ սիրու կու հանդիպի,  
Նայ քան ըզկրակ կու լինի վառ,  
Այլ ոչ աղօթք միտքըն կու գայ,  
Ոչ յայսմաուր կարդայ և ճառ<sup>295</sup>:

Պալատական միջավայրում պարսից բանաստեղծությունը զուտ աշխարհիկ բնույթ էր կրում և զուրկ էր մահմեդական մոլեռանդությունից: Միրուհին Հասցվում էր աստվածային բարձրության, սրբավայրերը փոխվում էին Հեթանոսական տաճարով կամ եկեղեցով, սիրուհու դեմքը Համեմատվում էր սուրբ Քարեի Հետ, որի կողմը դեմքով շրջվում է ամեն մի մահմեդական նամագի ժամանակ: Ղորանի քարոզած անժխտելի արժեքները կասկածի տակ են առնվում:

293 Վ. Նալբանդյան, Միջնադարի հայ տաղերգուներ, Երևան, 1958, էջ 29:

294 Խաղանի, Դիվան, էջ 643:

295 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 160-161:

Քո դեմքի դեմ Սալսարիլի սուրբ ջրերը ոչինչ են...<sup>296</sup>

Դիցաբանությունից և Ղորանից բերված ուղղակի և զուգորդական մեջբերումները Հետապնդում են զուտ գեղագիտական նպատակ և Հեռու են կրոնական ըմբռնումից:

Սերը մեծ «ավերածությունների» է ենթարկում ոչ միայն մարդուն (դեղնած դեմք, ազեղ մեջք ևն), այլ նաև բնության և մարդկության կողմից ստեղծածը:

Թլկուրանցի.

Ձեզ ինչ դատար ես դիմանամ,  
Երբ դուք ի հալ հանեք զլերույնք,  
Սիրով քակեք բարձր բերդեր,  
Ի գիլ հանեք վէճն ու քարույք<sup>297</sup>:

\*\*\*

Լոյս երեսացո էմ քո փափաք,  
Քաղաք Խութան Չին ու մաչին,  
Թէ տեսնուն զվարսն Հնդրստան  
Ընդ որ երթաս յետդ կոչին<sup>298</sup>:

Եթե Հիշենք Նարեկացուն, ապա պարզ կդառնա, որ այդ պատկերները արդեն գոյություն են ունեցել.

Դու, որ քարերի կարծրությունը ճեղքեցիր,

Դու, որ տարերքն անգամ սասանեցիր...<sup>299</sup>

Կարծում ենք, սիրո և կրոնի Հակադրությունը մինչև Թլկուրանցին գոյություն է ունեցել ժողովրդի ընդերքում և իր առավել վառ արտահայտությունն է գտել Հայրեններում:

296 Սալսարիլը դրախտում հոսող գետն է:

297 Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 142-143:

298 Նույն տեղում, էջ 134:

299 Գրիգոր Նարեկացի, Մատյան Ողբերգության, ԼՁ (բ):



Հաֆեզ.

Եթե այն թրքուհին Օիրազցի գրավի իմ սիրտը,  
Նրա խալիցն ես կնվիրեմ Սամարղանդն ու Բուխարան<sup>300</sup>:

Կամ՝

Թշկուրանցի.

Պագ մի յերեսեդ արժե գեզգկան  
ՉՀապաշ ու զԵաման, զՏիլ ու զՀնդուստան  
Երկու վարսդ է գին, է՛ Զին ու Խուրան  
Պուլղար ու զըստամբոլ ու շահրի Եագտան...<sup>301</sup>

Պարզվում է, որ պրովանսյան տրուբադուրներն էլ են Արևելքի և Եվրոպայի Հանրահայտ քաղաքները նվիրել իրենց սիրեցյալին: Կարծում ենք, Ա. Գուրևիչի Համոզիչ տեսական եզրահանգումը մեծապես լուծում է մեզ երկմտանքի մեջ գցող «ազդեցություն» թե՛ «տիպաբանություն» հարցադրումը, մանավանդ, որ այդ երկուսի գոյությունն էլ միաժամանակ Հնարավոր է: «Պրովանսյան տրուբադուրը երգում է իր սիրեցյալին, սակայն չի գտնում և հավանաբար չի էլ փնտրում հատուկ և չտեսնված խոսքեր իր զգացմունքներն արտահայտելու կամ նրա գեղեցկության նկարագրության համար: Հասկացությունների համակարգը և իր օգտագործած տերմինաբանությունը՝ զուտ ավատատիրական, իրավական տերմինաբանություն է՝ «ծառայություն», «նվիրատվություն», «վասալական երդում», «սենյոր» ևն: Այդպիսին է սիրային բառապաշարը, որի միջոցով նա վարում է իր սիրային խոստովանությունը: Սիրուհին նրա համար թանկ է առավել, քան Անդալուզիայի և Արևելքի քաղաքները<sup>302</sup>»:

Թվում է՝ հարկ չկա նորանոր օրինակների: Արդեն հասկա-

նալի է, որ մեր ուշադրությունն արժանացած տեր-ձառա, Հիվանդ-բժիշկ, մահ-կյանք բինար գաղափարները արտացոլում են ավատատիրական կենսաձևի մոդելը: Ավելի դյուրին է գաղափարների, մոտիվների, թեմաների, բանաստեղծական արտահայտչաձևերի օգտագործման մեթոդի և այլ նմանությունները վերագրել մի գրականության ազդեցությանը մյուսի վրա ուղղակի կամ անուղղակի (միջնորդ) ձևով, հատկապես այս պարագայում, երբ երկու ժողովուրդները դարերով խաչաձևել են իրենց պետականությունն ու կենցաղը: Հայ և պարսից բանաստեղծական արվեստի բազմաթիվ նմուշներ մեզ նորից ու նորից մտածելու, խորհելու, ճշտելու և վերլուծելու առիթ են տալիս: Հետաքրքիր է Հայրեններում այդ նույն գաղափարների առավել պարզ արտացոլումը, որ ցույց է տալիս ժողովրդի ոգուն մոտ ստեղծագործության և պաշտոնական նրբաճաշակ արվեստի փոխազդեցությունը:

Հայրեն՝

Աչերդ դու հանց ունիս՝ աջն էրէ՝ ձախըն խորովէ,  
Ունքներդ դու հանց ունիս, որ Օիրազն ի հիմնէ քակէ...<sup>303</sup>

Իսպառ չենք բացառում նաև ազդեցությունների տարբերակը, հատկապես՝ օտարի գեղագիտական գիտակցությանը մերձենալու ամենամատչելի ձևով՝ թարգմանության միջոցով: Հայ գրականության հուշարձաններից մեկում՝ «Պղնձե քաղաքի պատմությունում» պահպանված կաֆաներից մեկը, որը Ն. Ակինյանի կողմից քննվում է որպես 10-րդ դարի նմուշ և ունի իրեն կից արաբերեն բնագիրը<sup>304</sup>, մեր կարծիքով իր մերկ կառուցվածքով ուղղակի համընկնում է Ռուզաբիից մեզ հասած մի խոհափիլիսոփայական բանաստեղծության հետ: Ըստ որում, Սայիդ Նաֆիսին, որ Ռուզաբիի քննական տեքստի հմուտ գիտակ է, կասկածի տակ չի առնում Ռուզաբիի դիվանում պահպանված այս բանա-

300 Դիվան-է խաջն Հաֆեզ--է Օիրազի, Թեհրան, 1346, ս. 1 (այսուհետև Հաֆեզ, Դիվան):

301 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 156:

302 А. Я. Гуревич, Գըվ. աշխ., էջ 28:

303 Ա. Չոպանեան, Հայրեններու բուրաստանը, Փարիզ, 1940, էջ 169:

304 Տե՛ս Ն. Ակինյան, «Ջրույց պղնձե քաղաքի», «Հանդէս Ամսօրեայ», 1958-59, էջ 45:



ստեղծութեան պատկանելութիւնը:

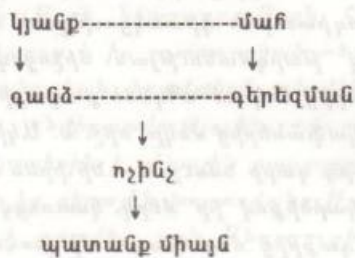
Կաֆա.

Ու՞ր են թագաւորք երկրի,  
Որ առաջ զանուանքն յիշեցի,  
Եւ կամ քանի՞ քաղաք  
Եւ բերդեր յերկիր շինեցին,  
Ինչ մահն ի վերայ երեկ՝  
Նայ ամէնըն դարտակ գնացին.  
Իրեանց անհուն գանձէն  
Լոկ իրեանց հետ փող մն չառին :

Ռուզաբի.

Աշխարհի մեծերը բոլորը մեռան,  
Խոնարհեցին գլուխները մահվան առջև:  
Գետնի տակ անցան նրանք,  
Ովքեր ապարանքներ արարեցին:  
Հարյուր հազար բարիքից ու ինչքից  
Վերջում պատանք տարան միայն:<sup>305</sup>

Ակնհայտ սխեման է՝



Սակայն այստեղ առավել հետաքրքիր է այն փաստը, որ Ռուզաբիի բանաստեղծութեան պարսկերեն բնագրի վերջին տողը («Վերջում պատանք տարան միայն»), որը բառացի չի համընկնում արաբերենից թարգմանած Հայկական կաֆայի վերջաբանին

305 Ռուզաբի, Դիվան, 66:

(Լոկ իւրեանց հետ փող մն չառին), ուղղակիորեն համընկնում է հենց նույն ժողովածուում պահպանված մեկ այլ կաֆայի վերջաբանին.

Ջամեան այժմ այլոց թողի

Մեկ զպատանքս առի ու գնացի<sup>306</sup>:

Կարելի է ենթադրել, որ իսկական բնագիրը ռեցեպցիայի է ենթարկվել և, ցրիվ գալով զանազան նոր տարբերակներ ծնել: Գուցե այս հանգամանքը ավելի ամրապնդի Ն. Ակինյանի այն դրույթը (որը ի դեպ պաշտպանվում է նաև Հ. Սիմոնյանի կողմից<sup>307</sup>), թե այդ կաֆաները իսկապես 10-րդ դարում կատարված թարգմանութիւններ են, որոնցում միջնադարի Հայ թարգմանիչները իրենց ազատ են զգացել և հեռացել են բնագրից<sup>308</sup>: «Թարգմանութիւն» կոչվող իրողութեան միջնադարյան պատկերացումները միշտ չէ, որ համընկնում են ժամանակակից չափանիշներին: Միջնադարյան թարգմանիչները ազատ և անկաշկանդ միջամտում էին օտար հեղինակի տեքստին, յուրովի մեկնաբանում էին այն և փոխադրում: «Փոխադրութիւն» կոչվածը այնքան հարաբերական էր դառնում, որ կարող էր զուտ աշխարհիկ ստեղծագործութեանը զուտ հոգևոր հազուստ հազցնել: Օրինակ, «...ոմն փարիզցի վանական 1467 թ. արտագրել է Օվիդիոսի «Միրո արվեստը»՝ մեկնաբանելով վերջինս ի փառս Մարիամ աստվածածնի»<sup>309</sup>: Փաստորեն թարգմանվող ստեղծագործութիւնը հարմարվում էր ժամանակի ոգուն և ծնվում որպես մի նոր հուշարձան:

306 «Հանդէս Ամսօրեայ». Գույն տեղում:

307 Տե՛ս Հ. Սիմոնյան, Հայ միջնադարյան կաֆաները, Երևան, 1975, էջ 142-51:

308 Օրինակ, 14-րդ դարի պարսկական բարոյախրատական հուշարձաններից մեկը՝ «Թութակագիրքը», ժամանակին թարգմանվել էր սանսկրիտից: Սակայն թարգմանիչը՝ Ջիյա-ադ-Դիմ Նախաբաբին, այնպիսի մշակման և խմբագրման է ենթարկել, այնքան է հեռացել բնագրից, որ այն իրավամբ համարվում է վերջինիս ստեղծագործությունը:

309 Բազմաթիվ են աշխարհիկ տեքստերին բարեպաշտական երանգ տալու օրինակները եվրոպական հուշարձաններում (տե՛ս Ս. Դ. Серебряный, ԳԶՎ. աշխ., էջ 209):



Ըստ Գյոթեի արևմտյան-արևելյան սինթեզի տեսության՝  
Համաշխարհային գրականությունները «Հրաշալի մեկուսացման»  
մեջ չեն եղել: Այդ է պատճառը, որ և արաբական, և պարսկա-  
կան, և բյուզանդական և այլ գրականություններին Հատուկ մի-  
տումներ և երանգներ մուտք են գործել Հայոց պոեզիա, որոնք ոչ  
միայն չէին արգելակում ազգային-ավանդականի զարգացումը,  
այլ որոշ առումով նաև խթանում էին այն:

## ՔՆԱՐԱԿԱՆ «ԵՍ»-Ի ՀՈԳԵԲԱՆԱՅՄԱՆ ՏԱՐԵՐԸ

Որպեսզի չստացվի այն տպավորությունը, թե Հայոց և  
պարսից սիրային քնարերգության մեջ նկարագրական մեթոդի  
կողքին իսպառ բացակայում է Հերոսների հոգեբանացումը, ու-  
զում ենք կանգ առնել սակավաթիվ այն նմուշների վրա, որոնք  
կարծես թե դուրս են գալիս սիրային բանաստեղծության ըն-  
դունված կաղապարից: Դրանցում սիրուհին չի երևում, սակայն  
առկա են նրա Հմայքի «Հետևանքները»: Բանաստեղծականաց-  
ման առարկան սիրելիի «պատկերից» փոխվում է Հերոսի «պատ-  
կեր-հոգեվիճակի» նկարագրմանը, որում կարծես թե ազոտ  
գծագրվում է շարժում, իրավիճակ: Կոստանդին Երզնկացու և  
Հովհաննես Թլկուրանցու ստեղծած դեկորատիվ սիրեցյալի կող-  
քին երևում է նաև անհատականության տարրեր ցուցաբերող Հե-  
րոս:

Ես քո սիրուն չեմ դիմանար, հալալ արա, հանը մեռայ,  
Առ ի հետ այլ զուկի փետատ, ի եկո փորէ ինձի թուրպա:

.....  
Թող լըուանան ըզիս գինով, մտրուպ բերեմ ինձ քահանայ,  
Կանանչ տերևն թող պատենեմ՝ տանին թաղեմ ի նոր  
պաղչայ:

.....  
Չսիրտս երեցիր ու սղկեցիր ու քաշեցիր յաշքըդ սուրմա,  
Դարձար զարիւնըս վաթեցիր ի,  
ի ռովընիդ դըրիր հինայ:<sup>310</sup>

Այս սիրո տաղը տեղադրված է Թլկուրանցու ժողովածուի  
Հավելվածում և կասկածի տակ է առնվում նրա պատկանելու-  
թյունը: Մենք նույնպես ունենք այդ կասկածները, որովհետև  
ականհայտ է բառային ֆոնդի անհամապատասխանություն Թլկու-  
րանցու բառարանին և ոճին: Նման պարագայում հետաքրքիր

310 Հովհաննես Թլկուրանցի, Տաղեր, էջ 217:



արդյունք կարող է տալ Թլկուրանցու բոլոր տաղերի հաճախականության բառարանի կազմումը: Այս բանաստեղծությունը ավելի մոտ է չգտված, բանահյուսական արվեստին:

Անշուշտ պատմական միջավայրից կտրված բանաստեղծությունը, որը առավելապես հարում է անանունին, դժվար է մեկնաբանել և վերլուծել, սակայն այս պարագայում կարևոր է, թե մեզ հայտնի Հովհաննեսներից ո՞րն է իրոք այս «փոքր ողբերգություն»<sup>311</sup> հեղինակը: Մեզ հետաքրքրում է միայն գրական փաստը՝ հերոսի հոգեբանացման տարրերի երևան գալը, սիրելիի կերպարի երկրորդ պլան մղվելը (որը, չենք կասկածում ժողովրդական սիրային երգերում վաղուց առկա է եղել): Այն ցույց է տալիս, որ երկու գրականությունների քնարերգության ձևավորման սկզբից՝ իդեալականացման՝ ռեալիզմին խորթ այդ մեթոդի հետ զուգընթաց, զարգանում է մարդկային հոգեվիճակի նկարագրությունը, ճիշտ է, հաճախ նատուրալիզմի և ցավային-օրգանական զգացումների շրջանակում:

Բնութագրելով Հովհաննեսի վերոհիշյալ տաղը՝ Վ. Բրյուսովը գրում է. «Իսկական զգացմունքների այսպիսի ճիշեր չկան ոչ Պետրարկայի սոնետներում, որը ապրել է մի դար առաջ, ոչ էլ Ռոնսարի սիրային երգերում, որը գրել է հավանորեն մի դար հետո: Բանաստեղծը գտել է սիրո այնպիսի խոստովանություններ, որոնք մեզ լիովին հասկանալի դարձան այն բանից հետո, երբ իրենց հայտնություններն արեցին Ալֆրեդ դը Մյուսեն, Հայնեն, Բոդլեր...»<sup>312</sup>:

Մենք մտադիր չենք նվազեցնել Հովհաննեսի բանաստեղծության արժեքը, ոչ էլ գրկել նրան վերագրվող պատմական առաջնությունից, պարզապես ուզում ենք հիշատակել արևելյան աշխարհի այլ տարածաշրջանում ստեղծագործող պարսիկ հեղի-

նակներին, հայ և պարսիկ ժողովրդի պատկերավոր մտածողության, գեղագիտական ըմբռնումների և չափանիշների ընդհանրությունը ընդգծելու համար:

Օնսորի.

Գիշերները, երբ հիշում եմ մեր միացման պահը,  
Մինչև լույս հազար տեսակ ողբում եմ,  
Սարսափում եմ (այն մտքից), որ գիշերը մահս ինձ չիւնայի,  
Որ կրկին հանդիպմամբ խանդավառեմ հոգիս<sup>313</sup>:

Այս բանաստեղծությունները կառուցված են կյանք-մահ հայտնի հակաթեզերի հիման վրա, համապատասխան դրամատիկ լրացումների ուղեկցությամբ (ողբ, արյունահեղություն, այրում ևն): Ուշագրավ է սիրուհու կերպարի բացակայությունը նրա հնարավորությունների ցուցադրումը՝ կառուցված տրամադրությունների հակադրության վրա: Հերոսը տառապում է, իսկ սիրո օրյեկտը՝ զվարճանում:

Հովհաննես.

Դարձար գարիւնըս վաթեցիր ւի ոտվընիդ դըրիր հինայ:

Թահիր Զագանի.

Երևի նրա համար այդ կուտքը իմ արյունը  
Թափեց, որ (դրանով) ներկի իր շիկակարմիր ձիւ<sup>314</sup>:

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ սիրային քնարերգությունը այնուամենայնիվ զարգացել է երկու ուղղությամբ՝ դեկորատիվ-նկարագրական և հոգեբանական:

Վ. Ժուկովսկին իր աշխատությունը սկսում է հետևյալ խոսքերով. «...Պարսկաստանում գրականության վրա իշխում էր քաղաքականությունը»<sup>315</sup>: Այո, և այդ քաղաքականության իշխա-

311 Ջոն Դարմստետրի արտահայտությունն է՝ արված Բուդապեշտի բանաստեղծություններից մեկի կապակցությամբ:

312 Пoesия Армении с древнейших времен до наших дней со вступительным очерком и примечанием В. Брюсова, М., 1916., стр. 54.

313 Պարսկական գրականության մեջ սիրային քնարերգության զարգացման առաջին շրջանին, որին պատկանում է Օնսորին, նույնպես հատուկ չէ հոգեբանացման երանգը:

314 М.-Н. О. Османов, Тип, метод, стиль, стр. 47.

315 В. А. Жуковский, Али Ауахэддин Энвери, СПб., 1883, стр. IX.



Դա իր խոսքն է՝ գիտակցաբար վերահանդերձավորված  
օտարի խոսքով, և օտարը՝ խորաթափանց  
վերապրված՝ որպես սեփական:

Լ. Մ. Բատկիճ

Պարսից գրականության աշխարհիկ ոգին, անշուշտ, իր ազդեցությունը պետք է ունենար Հարևան ժողովրդի վրա և խթաններ այդօրինակ մտածողության դրսևորումները: Այն էական դեր էր խաղում տարածաշրջանում, այդ է պատճառը, որ Հարևան Վրաստանը նույնպես զերծ չէր մնում այդ ազդեցությունից: Նիկողայոս Մառը այդ կապակցությամբ նկատում է, թե մոնղոլների օրոք, որոնք ի դեպ առավել հանդուրժող էին քրիստոնյաների հանդեպ, երբ կապը թուլացավ պարսիկների հետ, ապա Վրաստանը չտվեց և ոչ մի աշխարհիկ գրող<sup>317</sup>: 13-15 դդ. տարածաշրջանում սոցիալ-պատմական փոփոխությունների, ժողովրդական շարժումների, կրոնամիստիկական գաղափարների փոխներթափանցման, ժողովուրդների անմիջական շփումների, Հայոց մեջ Հոգևորականության ազդեցության թուլացման հետ մեկտեղ պոեզիայում ձևավորվում է աշխարհիկ սկիզբը, որը բազմազան դրսևորումներով է հանդես գալիս: Անթաքույց է դառնում մեր տաղասացների՝ Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու, Գրիգորիս Աղթամարցու և այլոց ծանոթությունը պարսից պոեզիայի նմուշներին: Գրիգորիս Աղթամարցու ժառանգության մեջ պահպանված տաղերը ցույց են տալիս, որ նա ճանաչել է իրանական պոեզիան, Հատկապես՝ «խայտաբղետ» կոչվող բանաստեղծությունների ձևը, որոնք գրվում էին ընդմիջվող պարսկերեն, թյուրքերեն, արաբերեն լեզուներով: Դա այնքան տարած-

317 Հմմտ. Н. Марр, Возникновение и развитие древнегрузинской светской литературы, стр. 232.

նությունը առավել զորեղացավ Մահմուդ Ղազնավյանի տիրապետության օրոք, երբ նա արքունիքում ստեղծեց արհեստավարժ բանաստեղծների ինստիտուտ, «բանաստեղծների արքայի» (մալեք ալ շոարա) գլխավորությունով: Ի դեմս արքունական պոետների, այդ «բիրտ ու ռամիկ» թյուրքը հեռատեսորեն գնահատեց իր քաղաքականության՝ ավարառու արշավանքների քարոզիչներին և ջատագույններին, որոնք հերոսացնում և սրբացնում էին նրա կերպարը: Փաստն այն է, որ տաղանդավոր բանաստեղծների մի «հզոր խմբակ» այսօր մեզ է թողել դիվաններ, որոնց մոտ 80 տոկոսը ներբողներ են՝ շատերը հենց նրան նվիրված: «Բանաստեղծների արքան» փաստորեն օրինականացված գրաքննիչ էր: Այդ է պատճառը, որ Ռուդաբիի պոեզիան Ղազնավյան շրջանի արքունական արվեստի համեմատությամբ անկաշկանդ ու պարզ է: Այնուհանդերձ, «...ամենախանդավառ և սահմակեցուցիչ ներբողների հետ մեկտեղ, մենք տեսնում ենք այնպիսիները, որտեղ իսկապես զգում ենք մարդկային սիրտը՝ ցավող և տնքացող»<sup>316</sup>: Սակայն դա ժամանակավոր երևույթ էր: 12-րդ դարից սկսած՝ պարսից պոեզիան ազատագրվում է այդ ճնշումից և զարգանում այլ բնականոն հունով:

Հայոց պոեզիան, որ մինչև 13-րդ դարը գտնվում էր Հոգևոր ինստիտուտի վերահսկողության տակ, ճանապարհ է Հարթում դեպի ժողովրդական զանգվածները: Հատկապես այդ շրջանում Հայ գրականությունը չէր կարող անհաղորդ մնալ սեփական ժողովրդական ստեղծագործությանը, ինչպես նաև՝ Հարևան ժողովուրդների մշակույթին:



ված երևույթ էր, որ պոետիկայի տեսութայան մեջ անվանում ունեւր՝ մոլամա, և դիվաններում հատուկ տեղ էր զբաղեցնում<sup>318</sup>:

Աղթամարցու պոետիկայում ակնհայտ է պարսից պոեզիայի հետ ընդհանրութայան մի քանի ձև, որոնցից մեկը թախալոսն է, գրական կեղծանվան փաստումը, որը մենք նկատել ենք դեռևս Կոստանդին և Հովհաննես Երզնկացիների մոտ: Դա պարսկական զազալի պարտադիր կանոններից մեկն էր, ուշագրավ մի երևույթ, որը վերջնականապես կայացավ 13-րդ դդ. և բանաստեղծական «ես»-ի հաստատման և անհատականութայան դրսևորման եղանակներից մեկը դարձավ: Հայ տաղերգութայան մեջ մենք արդեն ծանոթ ենք այդ երևույթին, որը ակրոստիքոս է կոչվում: Դրա տարբերակները՝ ծայրակապը, գլխակապը, հայոց մեջ արտահայտում են մեր տառերի նկատմամբ ունեցած պաշտամունքը, որը տարբեր գեղարվեստական երանգավորում է ստանում: Գրիգորիս Աղթամարցու որոշ տաղերում կամ տողերի առաջին տառերով, կամ էլ վերջին տանը հիշատակվում է Գրիգորիս անունը:

Սորին սպասաւորէ և աշակերտի՝  
Գրիգորիս, մականունն է Աղթամարցի<sup>319</sup>.

Հայտնի «Այբէն մինչև Քէն» բանաստեղծութայունը<sup>320</sup> մեզ հիշեցնում է Մանուկհերի բեյթը:

Աղթամարցի.

Այբէն մինչև ի Քէն քենէ գանգատիս ես  
Բաներս ես յու՞մ ասեմ երբ դու լըսող չես<sup>321</sup>:

Մանուկհերի.

Թյուրքական լաղով դու լավ ես երգում,  
Ինձ համար թյուրքական և օղուգական երգեր երգիր.

318 Տե՛ս Քոլլիյաթ-է Սաադի, Թեհրան:  
319 Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, էջ 127:  
320 Ն. Ակիմյանի կարծիքով այն ուղերձ է իր վարդապետին:  
321 Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, էջ 160:

Ամեն լեզվով դու կարող ես երգել,

Դու ինձ համար Ա-ն ու Հ-ն ես (ամեն ինչի)<sup>322</sup>:

Գրիգորիսի պոեզիայում տեխնիկական վարպետութայունը ցուցադրելու երևույթը ակնհայտ է: Տաղերից մեկը իր քառյակների առաջին տառերով կրկնում է հայոց այբուբենը<sup>323</sup>: Այդ ամենով Աղթամարցին ընդհանրութայուններ ունի պարսիկ բանաստեղծների հետ, որոնք «պատասխան» անվան տակ նոր պատկերի և բարդ հանգի որոնումներում հաճախ գոհում էին բանաստեղծութայան միտքը: 12-րդ դարի արքունական բանաստեղծ Ամաղը այնպիսի կատարելութայան էր հասցրել պատկերի բարդութայունն ու ձայնաներգաշնակութայան տեխնիկան, որ նրա բանաստեղծութայունը որպես նմուշ մտել է Ռաշիդ-ադ-Դին Վաթվաթի պոետիկայի տրակտատ<sup>324</sup>:

Այս օրինակները, բացի մեզ հետաքրքրող բանաստեղծական միկրոպոետիկայի ընդհանրութայունից, ցույց են տալիս նաև, որ թյուրքերեն երգերը 12-րդ դդ. պարսիկ ժողովրդի մեջ արդեն գործածական են եղել, տարածված, որ այդ լեզուները տարածաշրջանում մատչելի են եղել և ընդունված: Մի հանգամանք, որ մենք ավելի ուշ՝ 14-15-րդ դդ., տեսնում ենք հայոց հայրենների բառապաշարում, որից և սնվում էին մեր տաղերգուները: «...Երբ փեսային կողմի խնամի կանայք աղջկան կողմը կերթան, ձեռաց թմբուկով տաճկերեն չորս, հինգ հարեն (երգ) կերգեն, յետոյ կսկսին գովասանական երգերը, որ սովորաբար տաճկերեն են և որոնց չեր կրսեն»<sup>325</sup>: «Մեր աշուղները, որ... շատ ավելի

322 Արաբական այբուբենի տասնյակներ ցույց տվող տառերն են: (Տե՛ս Մանուկհերի, Դիվան, էջ 138):  
323 Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, էջ 188:  
324 Ամաղ Բոխարայի.

Եթե մըջուընը խոսել իմանար, և մազը հոգի ունենար,  
Ապա ես այդ մըջուընն եմ, որ խոսել գիտեմ, և մազը, որ հոգի ունի:  
Բնագրում ակնհայտ է մ գ ս տառերի ձայնագնացը. ազյար մուրի տխյան գույաղ, վը գլար մուի ռավան դարաղ, ման ան մուրի տխյանգույամ, վը ան մույամ, քե ջան դարաղ (տե՛ս Рашид-ад Дин Вагъат, Сады, стр. 132):  
325 Թ. Շամիկյան, Հնութիւնը Ակնայ, Թիֆլիս, 1885, էջ 414:



պարսկերեն ու թըրքերեն լեզվով կըքերթեյին... պետք մը կըզգային սակայն իրենց մայրենի լեզվով արտահայտելու իրենց հոգու մեծ հուզումները»<sup>326</sup>: Հենց այդտեղից էլ նրանք մուտք էին գործում գրականություն և սինթեզվելով պաշտոնական պոեզիայի ավանդույթների հետ՝ գրականության մեջ ձևավորում էին նոր որակ: Այստեղից էլ սերում են Աղթամարցու և մյուսների «խայտաբղետ» բանաստեղծությունները՝ գրված պարսկերեն, հայերեն և թյուրքերեն լեզուներով<sup>327</sup>:

Պարսիկ բանասեր Զիա-աղ-Դին Սաջադին այդ պատմական ժամանակաշրջանը որակում է որպես Անգրկովկասի քրիստոնյաների ու մահմեդականների մուր կապերի շրջան: Այդ առիթով օրինակ ենք բերում Խաղանի բանաստեղծությունները.

Խաղանի.

Երբ ես հասնում եմ Հայաստան,

Հայաստանի ժողովուրդն ինձ գինով է դիմավորում<sup>328</sup>:

Մեզ Հայտնի է Խաղանիի այդ ոգով գրված մեկ այլ բանաստեղծություն, որը հաստատում է այդ շրջանում հատկապես՝ արևելյան ժողովուրդների փոխադարձ բարեկամությունը.

Աբխազիայում (միշտ) բաց է դուռը

Եվ հոռոմների մոտ՝ օթևանը՝ պատրաստ...<sup>329</sup>

Ինչպես տեսնում ենք, հետազոտողները չեն շրջանցում ազդեցությունների խնդիրը: «Կարելի է հաստատել, թէ պարսկերէն տաղերը, գորոնք կը գտնենք Աղթամարցու տաղերուն մէջ, փոխառութիւն ըլլան պարսիկ բանաստեղծութիւններէ, բայց կրնանք ըսել, թէ անոնք յորինուած են նմանութեամբ պարսիկ

326 Կ. Կոստանյանց, Գրիգորի Աղթամարցի և իր տաղերը, Թիֆլիս, 1898:

327 Գրիգորի Աղթամարցու տաղերի պարսկերեն հատվածներին է նվիրված Բ. Չուգասյանի «Հայ-իրանական գրական առնչությունները» հետազոտության 4-րդ գլուխը, Երևան, 1963:

328 Խաղանի, Դիվան, էջ 881.

329 Նույն տեղում, էջ 25:

տաղերու, ուստի ենթակա պարսից ազդեցութեան»<sup>330</sup>:

Հարկ է կրկին վերադառնալ Երզնկացու և Աղթամարցու պոեզիային և ճշտել, թե ի՞նչ է ներառում ազդեցություն հասկացությունը, և արդյո՞ք պարսկաբանությունների բոլոր տեսակները ազդեցություն պետք է համարել, թե՞ մեզ հետաքրքրող երևույթի համար առավել համապատասխան որակում կա:

Կոստանդին Երզնկացին մի ուշադրավ վկայություն է թողել, թե ինչու է ինքը բանաստեղծություն գրել «Շահնամայի ձայնով»: Այր մին...ել կայր ու Շահնամայ ասէր ձայնով. նա եղբայրք խնդրեցին թէ ի Շահնամայի ձայն մեզ ոտանաւոր ասայ, ես շինեցի զբանքս զայս. ի Շահնամայի ձայն կարդացէք<sup>331</sup>:

Դա նշանակում է՝ գրել հայերեն բանաստեղծություններ, կարգալ պարսից ձևով, հարմարեցնել Հայոց բանաստեղծությունը Շահնամեի չափին: Աղթամարցու պոեզիայում «խայտաբղետ» տաղերի երևույթը մենք անվանում ենք դիտավորյալ նմանակում, ղեկավարվելով, որտեղ նույնիսկ ջանք չի գործադրվում թաքցնել նպատակը:

Երբ Պետրարքայի բանաստեղծություններից մեկում Հայտնաբերում են Վերգիլիոսի մի տողը, նա զարմանում է և արդարանում ասելով, թե թող ների իրեն Վերգիլիոսը, քանի որ ինքն էլ ժամանակին օգտվել է Հոմերոսից և Լուկրեցիոսից<sup>332</sup>: Վերջինս չգիտակցված «ընդօրինակություն» է, մեծագույն վարպետի ազդեցություն, իսկ մենք քննում ենք ազդեցության այն ձևը, որը նմանակում անունն է կրում և կատարվում է դիտավորյալ, անսքող, գուցե իր մեջ երբեմն կրում է «պարոզիայի» երանգ:

Նմանակության և ղեկավարվելու նման երևույթը հատուկ է բոլոր ժամանակներին և բոլոր գրականություններին: Միջնադար-

330 Գրիգորի Ա. Կաթողիկոս Աղթամարցի, կեանքն և քերթուածները, գրեց Ն. Ալիմեան, Վիեննա, 1958, էջ 6խգ:

331 Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, էջ 209:

332 Հմմտ. А. Баткин, Итальянское возрождение в поисках индивидуальности, М., 1989, стр. 32-40.



յան արվեստագետները Հաճախ նմանակում էին անտիկ արվեստին, Հետնորդները նմանակում էին իրենց Հայտնի նախորդներին: Հայ գրականության մեջ այդ երևույթը նույնպես տարածված և ընդունված էր: Հայտնի է, որ Նարեկացու Հաջորդները ձգտել են նմանվել նրան, «...հետևել Հանճարեղ բանաստեղծի որևէ սկզբունքին»<sup>333</sup>: Նմանակության միջնադարյան պատկերացումները և ըմբռնումներն այնքան անկաշկանդ ու անսահմանափակ էին, որ արաբապարսից պոետիկայի մասին Հայտնի իսլամագետ Գ. Ֆոն Գրյունբաումը սրամտորեն նկատում է. «Կարելի է կարծել, որ բոլորը պատճենում էին իրար, և որ գրագողությունը մեծապես օգտագործվում էր և նույնքան էլ մեծապես՝ ներվում <sup>334</sup>»:

Պարսից պոետիկայում նմանակության երևույթը զրված էր պոեզիայի ծննդաբանության հենց հիմքում, այլապես ինչպե՞ս Հասկանալ Նեղամի Արուզի Սամարղանդիի՝ պոետիկայի գիտակի այն խոսքերը, թե բանաստեղծական արվեստում ոչ մեկը չէր Հասնի կատարելության, մինչև անգիր չիմանար 20.000 տող իր նախորդների և 10.000 իր ժամանակակիցների բանաստեղծություններին<sup>335</sup>:

Նմանակությունը կատարվում էր ի լուր ամենքի: Այդ ենցույց տալիս Համաշխարհային գրականության գանձարանը մտած բազմաթիվ նմանակություններ՝ Գյոթե-Հաֆեզ, Պուշկին-Ղորան ևն:

Պարսից պոեզիայում նմանակության երևույթը այնպես էր օրինականացված, որ դրա տարբեր տեսակների Համար պոետիկայում գոյություն ունեին Հատուկ տերմիններ, իսկ վերջիններիս տարբերակման և իրարից օգտվելու թույլատրելի սահմանները

333 Տե՛ս Ա. Գ. Մադոյան, Միջնադարյան Քալկական պոեմը (ԺԱ-ԺԶ դարեր), Երևան, 1985, էջ 31, տե՛ս նաև Վ. Առաքելյան, Գրիգոր Նարեկացու լեզուն և ոճը, էջ 22:

334 Հմմտ. Գ. Յ. Ֆոն Գրյունբաում, Основные черты, стр. 128.

335 Низами Арузи, Գ2Վ. աշխ., էջ 59:

մասնագետների Հատուկ քննության նյութն էին դառնում: Դրանցից են՝ Թաղիղը, Ուզգիրեն, Չավարը, Թազմիլը ևն, Հասկացություններ, որոնց սահմանազատման եզրերը առաձգական են և աննշան տարբերություններով նույն երևույթն են արտացոլում: Օրինակ՝ պատասխանը (Չավար) լայն ընդգրկում ուներ՝ սկսած պատկերի կրկնությունից, վերջացրած բանաստեղծական չափով կամ Հանգով: Այն առավելապես տարածված էր մրցույթների ժամանակ և Հաճախ էքսպրոմտի բնույթ էր ստանում:

Նմանակությունը տարբեր ֆունկցիաներ էր իրականացնում: Եթե այն պատասխան էր ինչ-որ մեկի Հանգի կամ չափի կատարելությանը և վարպետությանը, ապա նմանությունն այնքան ընդգծված էր լինում, որ Հարկ չէր լինում փնտրել բնօրինակը: Վերջինիս յուրահատկությունից՝ ոճից, Հանգից, չափից, մոտիվից, Հասկացվում էր, թե ում է ուղղված «պատասխանը»: Եթե Հանձն առած մոտիվին կամ պատկերին (մասնի) չէին կարողանում առավել փայլուն և անսպասելի լուծում տալ, կարող էին «պատկերի գող» անվանվել<sup>336</sup>: Նմանակության մեկ այլ ձևը «Թազմինն» է, որի մասին պոետիկայի Հայտնի տեսաբան Ալ-Ռադուլանին գրում է. «Թազմինը» այն է, երբ բանաստեղծը մեկ ուրիշի բեյթը տեղադրում է իր բանաստեղծության մեջ, որը կատարվում է Հարգանքից և ոչ թե գողանալու ցանկությունից...»<sup>337</sup>:

Այստեղ կարևորը այն էր, որ մեջբերված բեյթը կապակցվի սեփականի հետ և նախորդ հեղինակի գաղափար-պատկերը ներկայանա նոր որակով: Երբ մեջբերումը ճկուն և նրբաճաշակ լուծում էր ստանում, պոետիկայում այն կոչվում էր «Հրաշալի ներմուծում» (Հոսն-է Թալի): Այսպիսով՝ բանաստեղծությունները Հանդես էին գալիս նոր, տվյալ բանաստեղծին յուրահատուկ

336 Տե՛ս А. А. Стариков, К вопросу о традиции эпической "Пятирцы" в литературе восточного средневековья в сб.: Взаимосвязи литератур Востока и Запада, М., 1961, стр. 60.

337 Տե՛ս Рахим Мусулманкулов, Асрори сухан, Душанбе, 1980, с. 7.



գծերով: Դա կրկնությունն էլ էր համարվում, արտագրություն՝ նույնպես, այլ դառնում էր այն, որը ստեղծվում էր ավանդակա- նի, արդեն ծանոթի և նորի հանդիպումից: Նմանակվում էր ոչ միայն հանգը, պատկերը, բառը, թեման, այլ նաև ժանրը: Նեզա- միի «Խամսեն» (Հնգամատյան) իր ետևից բերեց նմանակումների մի հզոր հոսանք ողջ արևելյան գրականություններում՝ Զամի, Ամիր խոսրով Դեհլևի, Ալիշեր Նավոյի, Լամիի ևն<sup>338</sup>:

Գրիգորիս Աղթամարցու հայտնի «խայտարղես» տաղերը նոր երևույթ էին հայ գրականության մեջ, որը մենք գիտակցված նմանակություն ենք համարում և ոչ թե ազդեցություն: Դա հարգանքի տուրք էր պարսից դասական պոեզիային և ցույց՝ սե- փական վարպետության և գիտելիքների: Նմանակությամբ նմա- նակողը ընդգծում էր նմանակվող նյութի արժեքը, որտեղ նմա- նակության նյութը դառնում էր «փորձաքար» իր կարողություն- ներն ու տաղանդը ցուցաբերելու:

Աղթամարցի.

Իմ շուշան ծաղիկ, կարմիր վարդըն դու,

Չըրա դէր ամատի, բէ մարամ բէ թու (Ինչու՞ ուշացար,  
ես հիվանդ եմ առանց քեզ)...

Կամ՝

Պըստանամ թազպէն բփուշամ խրդայ (մեղեսիկ<sup>339</sup>

կվերցնեմ, քուրծ կհագնեմ)...

Կամ՝

Տուշմանի թուրայ ջափադ ճիկարխուն

(Թշմամուդ սիրտը թող արյունի)...

Կամ՝

Պութիմ խիրաթմանդ քարդի դիւանայ

(խելամիտ էիք, դարձրիր խելագար)<sup>340</sup>:

338 Տե՛ս Ա. А. Стариков, Գշվ. աշխ., էջ 60:

339 Թագրեհր մահմեդականի պարտադիր ատրիբուցն է:

Այս պարսկերեն ձևերը հետևողականորեն գծագրում են մեզ ծանոթ *jaiem մոդելը՝* իր ավանդական ատրիբուտներով. մեռնում եմ, հիվանդ եմ, կրոնափոխ, դավանափոխ կլինեմ, դու գեղեցիկ ես, արյուն ես հեղում, խելագարություն բերում ևն: Սաադիի «խայտարղես» բանաստեղծությունները, ընդմիջվող արաբերեն և պարսկերեն բեյթերով, նույն մոդելն ունեն:

Մինչև օրս ստուգապես հայտնի է, թե Աղթամարցին ու՞մ է նմանակում, ու՞մ պատկերներն է կրկնում կամ մեջ բերում: Կար- ծում ենք, որ նրա ջանքերն ուղղված են սիրային թեմայի նմա- նակմանը, նրբաճաշակ ոճին: Այդ են հաստատում խայտարղես տաղերի հայերեն հատվածներում համեմատությունների խտա- ցումները, որոնք որպես բանաստեղծական արտահայտչամիջոց ծանոթ էին մեզ Նարեկացուց, Շնորհալուց: Արեգակ, Լուսին, Ա- րուսյակ, առավոտ, շուշան, ծաղիկ, վարդ, կանթեղ, ճոհար ևն, ո- րոնք պարսկերեն գուգահեռների հետ միասին՝ շամս-արև, ճո- հար-լալ, Արուսյակ-Ջոհալ ևն, դեկորատիվ սիրային քնարերգու- թյան մի նոր տարատեսակ են ստեղծում: Այստեղ չենք կարող չհիշատակել Ն. Մառի այն դիտարկումը, թե Աղթամարցին պճնազարդվում է իր լեզվական գիտելիքներով՝ երեք լեզվով<sup>341</sup>:

Այդ երևույթը միայն մեր գրականության մենաշնորհը չէր: Հայտնի է, որ վրաց արքունիքում կազմակերպված խնջույքնե- րին մասնակցում էին տարբեր ազգերի և դավանանքների պալա- տական բանաստեղծներ, որոնք տիրապետում էին արևելյան այլ լեզուների: Խաղանիից մեզ հասած մի քառյակը, որտեղ պարսկե- րենը ընդմիջվում է վրացերենով<sup>342</sup>, կամ Սուգանիի բանաստեղ- ծությունը՝ ընդմիջվող թյուրքերեն արտահայտություններով, դրա փայլուն ապացույցն են:

340 Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր. օրհնակները քերված են «Դու ես արեգակ, լուսին ի լուսան» սկզբնատողով տաղից, էջ 199-205 (տողացի թարգմանու- թյուն):

341 Н. Марр, Из летней поездки в Армению, стр. 31.

342 Այդ մասին տե՛ս К. И. Чайкин, Из грузино-иранских связей, в сб. Руставели, Тбилиси, 1938, стр. 23:



Սուզանի.

Ո՛վ լուսնադեմ թրքուհի, ի՞նչ կլիներ, որ գայիր գիշերը  
իմ խրճիթը և ասեիր «Ղոնաղ քերաք»

.....  
Վարդերես թրքուհի, թեպետ ես թյուրք չեմ,  
(Սակայն) գիտեմ, որ թյուրքերեն ծաղիկը՝ չեչաք է  
(կոչվում)<sup>343</sup>:

Նմանակությունները կատարվում էին տարբեր մակարդակներով: Գրիգորիս Աղթամարցու պոեզիային հատկանշական են լեզվական և պատկերամտածողական ոճապատճենումը: Այս ամենով հանդերձ Աղթամարցին հարազատ է իր գաղափարախոսությունները, իր հավատին, իր էթնոմշակութային ավանդույթներին:

Վաճառական մի հայ և յոյժ ճարտասան՝  
Մխիթար Բաղիշեցի, և աստուածածան  
Գընաց նա ի սահման Ատրրպատական,  
ի Ղում և ի Յիրաղ և ի Խորասան...

.....  
Ասեմ. «Դու մուսուլման յազգէ Մահմետին,  
Ի բաց թող ըզ-Քրիստոս և զհաւատ նորին,  
Թէ ոչ՝ տանջենք ըզքեզ սաստիկ ւ ահագին»:  
Ասաց..«Ես ոչ փոխեմ զլոյս ընդ խաւարին»<sup>344</sup>:

Սա ոչ միայն ցույց է տալիս այն շարժումն ու կապը, որ կար արևելյան աշխարհի ժողովուրդների մեջ, այլ նաև քրիստոնեություն հաղթարշավ է, որտեղ մոռացություն են տրված հավատը սիրուհուն ստորադասելու կաղապարված, կանոնարկված ձևակերպումները, որտեղ լույսը ավանդականորեն քրիստոնեության խորհրդանիշ է:

Այսպիսով 14-16-րդ դդ. աշխարհականացող Հայոց բանա-

ստեղծական արվեստում ձևավորվում էր սիրային քնարերգությունը, որն ուներ կաղապարված և կանոնիկ մոտիվներ և թեմաներ, բառապաշար, պատկերավորություն համակարգ, էսթետիկա և հոգեբանություն: Այն պարսից, արաբական և այլ գրականությունների հետ ունեցած տիպաբանական, ծագումնաբանական ընդհանրություններով և ուղղակի փոխազդեցություններով հանդերձ, մտնում է միջնադարյան գրականությունների համակարգի մեջ և զարգանում նրա ընդհանուր օրենքներով, սեփական բանաստեղծական արվեստի լավագույն ավանդույթների հիման վրա:

Նմանակումը այլ էթնոմշակութային համակարգի յուրացման ձևերից է, որ բնորոշ է բազմաթիվ միջնադարյան գրականությունների և դրանց զարգացման և նորոգման փուլերից մեկն է:

Անցումը միջին Հայերենին, մերձեցումը ժողովրդական արվեստին և դրանց միջոցով պարսից պոեզիային հատուկ ձևերին, ոճին, բառապաշարին, մոտիվներին, գալիս են հաստատելու այն թեզը, որ միջնադարյան մեր տաղերգությունը նարեկյան շրջանից հետո, համարաբեկյան միջավայրում զարգացման մեծ ճանապարհ է անցել և բյուրեղացել որպես առնչությունների «բարձր ձև՝ սինթեզ»:

343 Դիվան-է Սուզանի Սամարղանդի, Թեհրան:

344 Գրիգորիս Աղթամարցի, Տաղեր, էջ 121, 124:



## ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅՐԵՆՆԵՐԸ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅԱՆ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

12-15 դդ. Հայոց բանաստեղծության մեջ ձևավորվում և զարգանում է գաղափարական և ոճական տեսակետից միասնական փոքր ժանրային ձևի մի շերտ, որն ավանդականորեն մեկ անձի է վերագրվում և հայրեն անունն ունի: Հայրենների ստույգ պատկանելությունը ճշտված չէ մինչև օրս, սակայն, այդ ամենով Հանդերձ, զրանց գոյությունը անսքող գրական փաստ է այն դրույթի օգտին, որ պաշտոնական գրավոր գրականության ընդհանուր հունից դուրս զարգացել է ժողովրդական բանաստեղծությունը, որում ժողովուրդն ազատ է եղել իր ընտրություն մեջ և՛ բովանդակության և՛ ձևի տեսակետից:

Այդ ժամանակաշրջանում, և՛ մահմեդական և՛ քրիստոնյա աշխարհում բուռն զարգացում էին ապրում փոքր ժանրային ձևերը, որոնք իրենց ծավալով, ճկունությամբ պատասխանում էին ժամանակի հրատապ հարցերին: Դրանք հաճախ Հանդես էին գալիս ոչ միայն որպես ինքնուրույն ձև, այլ նաև՝ շաղկապված զրույցի, պատմվածքի ընդհանուր հենքին: Ա. Մնացականյանը նշում է, որ Հայրենների մի ճյուղը, որ Հայոց մեջ կաֆա է կոչվում<sup>345</sup> (այստեղ Հայտնի է կաֆա-ղափիե արարերեն՝ Հանգ անվանումը, որն արդեն իսկ մտածելու տեղիք է տալիս, թե կաֆաները ամենայն հավանականությամբ մեր ժողովրդի մեջ մեծ շրջանառություն են ունեցել և այն էլ՝ ոչ մեկ լեզվով) մուտք է գործել նաև արձակ: Համանման երևույթ 13-14-րդ դդ. տեսնում ենք պարսից գրականության մեջ Սադրիի, Նախշաբիի և այլոց

մոտ, երբ քառյակը, բեյթը կամ բանաստեղծական բեկորը (դաթե) շաղկապվում են շրջանակավոր արձակի, զրույցի կամ պատմվածքի հենքին, լրացնում կամ հաստատում նրա գաղափարական բովանդակությունը:

Հայ քնարերգության զարգացման պատմության Համար որոշակի Հայտնություն կլինի, եթե 12-13 դդ. մեզ հասած Հայրենների հավաստի ձևազիր ապացույց ունենայինք: Սակայն, ցավոք, Հայրենների ամենահին ձևազիրը գալիս է 15-16-րդ դդ., Հանգամանք, որ մեզ զրկում է ամուր կովաններից Հայրենների ձևավորումը տանել ավելի ետ, ճիշտ այնպես, ինչպես մեզ արդեն Հայտնի Օմար Խայամին վերագրվող քառյակների ձևազրերը, որոնք միայն 15-րդ դարից են սկսվում: Սակայն այս պարագայում որոշակիորեն Հայտնի է Խայամի անձը, նրա կյանքի և գործի դարաշրջանը, ինչպես նաև՝ նրա փիլիսոփայական երկերի գոյությունը, որը հնարավորություն է տալիս, Համեմատելով քառյակների և տրակտատների գաղափարական ընդհանրությունները, ինչ-որ չափով ճշտել նրան վերագրվող քառյակների պատկանելությունը:

Ըստ Տեկանցի՝ Նահապետ Քուչակն է Հայոց դասական Հայրենների շարքի հեղինակը, որն ապրել է 16-րդ դ., Վասպուրականի Տոսպ գավառի Խառակոնիս գյուղում և Հայտնի է որպես «աչըղ Քուչակ», «վարպետ Քուչակ»: Ինչ վերաբերում է Քուչակ գրական անվանը, ապա ամենայն հավանականությամբ դա պարսկերեն քուչեքն է, որ նշանակում է փոքր. Հանգամանք, որ ոչինչ չի ավելացնում մեզ հետաքրքրող հարցերին<sup>346</sup>:

346 Ա. Չոպանյանը չի ընդունում Մ. Արեղյանի սույն բացատրությունը. «Քիչակը այլ ծիծաղելի և անյարմար կը գտնեի, որովհետև աշուղները սիրուն, շնորհալի, պատկերաւոր բառեր կընտրեն իրև իրենց մակնուն և ոչ թե բնական պակասություն մը մատնանշող բառ մը»: Ա. Չոպանյանը այն կապում է քոչվոր, աստանդակակն երգիչ-աշուղի կերպարը ծնող զուգորդության հետ (տե՛ս «Հայրեններու բուրաստանը», Փարիզ, 1940, էջ 93): Մենք այս բացատրությունը անհիմն ենք համարում: Քուչեք նրան կարող էր անվանել ժողովուրդը:

345 Տե՛ս «Հայրեններ», աշխատասիրությամբ Ա. Ծ. Մնացականյանի, Երևան, 1995, էջ 12:



Այսօր Հայրենիների Համահավաք տեքստի<sup>347</sup> Հետ առաջին ծանոթությունն իսկ ցույց է տալիս դրանց բազմաբովանդակությունը և լեզվաոճական որոշ տարաչերտությունը: Դրանց տարբեր շարքերը արտացոլում են տարբեր սոցիալական ոլորտներ, քաղաքային արհեստավոր խավերի Հետաքրքրություն և տերմինաբանություն, կենցաղային երևույթներ, զարգացող քաղաքների պայմաններում հողից կտրվող գյուղացու կենսական որոնումներ, երբեմն գյուղական կյանքի հովվերգություն, պանդխտության մոտիվներ, խրատական-իմացաբանական, ուսուցողական մտքեր և Հայրենի Համար ամենաբնորոշ՝ սիրային քնարերգություն, որի նմուշները մենք ցանկանում ենք դարձնել մեր քննության նյութը:

Մի կողմից սոցիալ-պատմական որոշակի ժամանակաշրջանի արտացոլումը, մյուս կողմից պաշտոնական-էլիտար բանաստեղծության պոետիկայի Հետ Հայրենիների ընդհանրությունները, որոնց որոշ բյուրեղացած ձևեր մտել են դասական տաղասացների պոետիկա, ուսումնասիրված և Հաստատված ժողովրդական Ակնա երգերի Հետ նրանց նմանությունը<sup>348</sup> մեզ առիթ է տալիս ենթադրելու, որ դրանք մեկ անձի կողմից չէին կարող հորինված լինել, առավել ևս, չէին կարող 16-րդ դարում արագորեն ձևավորվել և բյուրեղանալ: Դեռևս 10-րդ դարից սկսած՝ Հայ մատենագրության չջերմում իրեն զգացնել է տալիս բանաստեղծության մեկ տեսակ, որը զնալով դառնում է ուշադրության առարկա և ընդունում զարգացման մեծ ծավալ: Այն սկզբում Հատուկ անունով

347 Տե՛ս «Հայրեններ», ԵԶԿ. աշխ. :

348 «Ակնայ և Վանայ ժողովրդական երգերի մամուլից», շատ անգամ գրեթե բառացի լինելու պատճառը Քուչակի երգերի հետ պետք է ժԱ դարից առաջ փնտրել, իսկ այդ պատճառը այն է, որ ակնեցիք մոյն Վանայ ժողովուրդը լինելով, իրենց գաղթի ժամանակ մայր-հայրենիքից տարել են և իրենց ժողովրդական երգերը և առանձին կերպով զարգացնելով, հասցրել մինչև մեր օրերը, հարկավ փոփոխելով, բայց և միշտ էականը մոյնը պահելով» (տե՛ս Յովհաննէս Թաղէտեսեան, Քուչակ Նահապետի երգերը, Թիֆլիս, 1903, էջ 33, հմմտ. նաև Սիրո երգիչ Նահապետ Քուչակի երգերը, մշակեց Գևորգ Ասատուր, Թիֆլիս, 1905):

չի կոչվում, իսկ Հետագայում Հայտնի է դառնում որպես «Հայրեն» կամ «Հայրէն»<sup>349</sup>:

Հայրենը պարսից քառյակի նման բանահյուսական ծագում ունի, և քանի որ արևելյան միջավայրում, ինչպես ենթադրվում է, այն նաև երգվել է տարբեր լեզուներով, ապա Հետագոտողները Համերաշխ են այն խնդրում, որ նրա անվանումը ձևավորվել է Հենց Հայրեն ասվելու կապակցությամբ<sup>350</sup>:

Ի դեպ, Մ. Աբեղյանի այս տեսության Հետ Համաձայն չէ Ա. Չոպանյանը, որը Հայրենի ծագումնաբանությունը կապում է Հայր արմատի Հետ. «Այսպէս, ուրեմն, մեր Համոզմունքով, Հայրէն կամ աւելի ճիշտ՝ Հայրէնի Հասկացութիւնը ծագել է Հայր արմատից և իմաստաւորել Հայրենի (Հայրական) գաղափարը»<sup>351</sup>:

Եթե նկատի ունենանք, որ Հայրենիները պահպանվել են Հովհաննէս Երզնկացուց, Ֆրիկից, Խաչատուր Կեչառեցուց մեզ Հասած գրական ժառանգության մեջ, որոնք Ա. Մնացականյանը «անհատական» Հայրենիների խմբին է դասում, ապա պարզ կդառնա, որ Հետագայում Քուչակին վերագրվող Հայրենիների Հետ մեկտեղ դրանք բոլորը արտացոլում են ոչ միայն սոցիալ-պատմական տարբեր ժամանակահատվածներ, այլ նաև՝ Հեղինակային սոցիալական բազմախավ կազմ, որով Հայրենը դառնում

349 Հմմտ. «Հայրեններ», էջ 8:

350 Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք երկրորդ, 11-19 դ. 30-ական թթ., Երևան, 1946, էջ 418:

Այստեղ հետաքրքիր է նշել, որ հայոց միջնադարյան երգարվեստում նույնպես առկա է մի շերտ, որը վերագրվում է առանձին հեղինակների: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ դրանք ժողովրդական բնույթ ունեն: «Թափանցելով կենցաղ և լայն ժողովրդական զանգվածների ընդերքում հղկվելով, դրանք հաստատվեցին որպես բանավոր ստեղծագործության արդյունք: Դրանց ժողովրդական բնույթի ապացույցներից մեկը բազմաթիվ տարբերակների գոյությունն է» (հմմտ. Ա. Ա. Арутюнян, Армянское городское народное песенное творчество (Автореферат канд. дисс.), Ереван, 1969, стр. 7):

351 Ա. Չոպանեան, Նահապետ Քուչակի դիւանը, Փարիզ, 1902, էջ 35: Ինչ վերաբերում է հայրեն անելուն, ապա այն բացատրում է իբրև «տուն է տուն երգել, բեյութեր, բայաթի ասել, միայն առանձնայատուկ ուրիշով, ուսանալով» (տես՝ Ա. Չոպանեան, «Հայրեններու բուրաստանը»):



էր ամենադեմոկրատական ժանրային ձևը:

Ինչ վերաբերում է պարսից քառյակին, ապա նրանում տեղի էր ունենում մի հետաքրքիր երևույթ, երբ հանձին բանաստեղծութայն յուրացվում էր անունը: Օրինակ, Օմար Խայամի անունը մագնիսի նման իր շուրջն էր հավաքում բազմաթիվ նույնատիպ բանաստեղծություններ տարբեր հեղինակների կողմից ստեղծված: Վերջիններիս համար կարևորություն էր ներկայացնում իր ստեղծագործության (հաճախ էքսպրոմտի) լույս աշխարհ գալը և շրջանառության մեջ մտնելը, որտեղ անունը ծառայում էր որպես «որակի նշան»: Այսպիսով, բանաստեղծության այդ «տեսակը» դարեր շարունակ համալրվում էր նորանոր տարբերակներով, և որքան շատ էին այդ տարբերակները, այնքան հավաստի էին դրանց մեծ գործառույթյան ապացույցները: Հայրենները նույնպես կոլեկտիվ աշխատանքի արդյունք ենք համարում, որոնց ստեղծման համար անշուշտ նախատիպ են հանդիսացել մեծ ժողովրդականություն վայելող հեղինակային, անհատական արվեստի գործեր, որոնք բազմաթիվ կրկնությունների և նմանակումների առիթ են ծառայել:

Ո՞վքեր են եղել այդ անհատները, և որո՞նք են այն առանձնահատկությունները, որ ձևավորել են փոքր ժանրային ձևերի յուրահատուկ «տեսակ». Նահապետ Քուչակ, Օմար Խայամ, Մահսաթի խանում ևն: Նրանք ժողովրդին կյանքի տարբեր էթնոհոգեբանական ոլորտների և հասարակական գիտակցության ձևերի հետ կապող չափանիշներ և խորհրդանիշներ էին. Քուչակը՝ աշխարհիկ ազատախոհության, Խայամը՝ փիլիսոփայական ազատախոհության, Մահսաթի խանումը՝ frivol զգայականության ևն: Կատեգորիաներ, որոնց նկատմամբ հակումը, համատարած կրոնական բարոյագիտության հետ զուգահեռ, միշտ գոյատևել է ժողովրդի ընդերքում:

Ա. Չոպանյանը հայրենները համեմատում է Սաադիի, Հաֆեզի, Օմար Խայամի ստեղծագործությունների հետ, որոնց համարում է թագավորներին ծառայող, արքունական փայլով օժտ-

ված հեղինակներ, այդպիսով, ընդգծելով թվարկվածների և քուչակյան բանաստեղծությունների տարբերությունը<sup>352</sup>: Սակայն Ա. Չոպանյանը մասամբ է իրավացի: Նախ՝ թվարկվածներից ոչ մեկն էլ պարսկական միջնադարյան պոեզիայում չի համարվում և չէ արքունական: Ով թեկուզ հպանցիկ ծանոթ է իրավամբ արքունական արհեստավարժ բանաստեղծների արվեստին (Օնսորի, Ֆառուխի, Մանուչեհերի, Անվարի, Ազրադի Մոեզզի ևն), նրանց թեմաներին, ոճին, մեթոդին, անմիջապես կնկատի նրանց միջև եղած տարբերությունը: Սաադին, Հաֆեզը, Խայամը՝ որպես հայտնի և հեղինակավոր այրեր, ընդունված կարգի համաձայն ընդամենը արքունիքում մեկնասաներ են ունեցել, սակայն արքունական ծրագրային էթիկետին չեն ենթարկվել, «գրաքննություն» չեն անցել և համեմատաբար ազատ են եղել իրենց ստեղծագործական ընթացքի մեջ: Ավելին, ոմանք հակամարտության մեջ են եղել իշխող խավերի հետ: Հիշենք հենց նույն Օմար Խայամին, որին վերագրվող քառյակները ոչ միայն անընդունելի են եղել իսլամական գրաքննությանը, այլև փաստորեն դուրս են մղվել պարսից գրականությանից, հանրաճանաչություն ստացել և սեփական հայրենիք վերադարձել միայն եվրոպացիների կողմից «Հայտնաբերվելուց» և թարգմանվելուց հետո<sup>353</sup>: Ինչ վերաբերում է Սաադիի արվեստին, ապա այն մեծապես հեռացած է արքունական գրականության կաղապարից, և՛ ձևի և՛ բովանդակության տեսանկյունից և յուրովի սինթեզ է էլիտար ու ժողովրդական-քաղաքային արվեստի, որտեղ հղկված է ռամկական սկիզբը: Քննությունը ցույց է տալիս, որ Սաադիի բանաստեղծությունների և մեր հայրենների պոետիկական բազմաթիվ ընդհանրություններ ունի, ինչը կապված է տարածաշրջանային սոցիալապատմական փոփոխությունների՝ համընդհանուր ժողովրդական

352 A. Tchobanian, Les Trouveres Armeniens, P. 1905, ինչպես նաև՝ Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Редакция, вступительный очерк и примечания Валерия Брюсова, М., 1916, стр. 56:

353 The life of Edward Fitzgerald, Translator of the Rubaiat of Omar Khayyam. By Alfred McKinley Terhun, London, 1947.



շարժումների, արևելքի տարրեր ժողովրդների անմիջական շփումների, Հայոց մեջ հոգևորականության ազդեցության թուլացման հետևանքով ամրապնդված աշխարհիկ ոգու վերելքի, քաղաքների և արհեստների բուռն զարգացման, ինչպես նաև՝ նոր ձևավորված գրական հերոսների, աշխատանքի մարդու՝ արհեստավորի սոցիալական կարգավիճակի հաստատման հետ:

Փորձենք վերը բերված դրույթը հիմնավորել փաստական նյութի վերլուծությամբ, տարրեր ժանրերում արտահայտված Սաադի բանաստեղծության և Հովհաննես Երզնկացու Հայրենի ընդհանրությունը նշող մի թեմայի քննությունը:

ՄԷկ մարդ մի ճուհար ունէր ւ ի խելաց շահել չըկարաց,  
Մի՛նչ խելքն ի վերայ եկաւ, նա գընաց ճուհարն ի ձեռաց,  
Գընաց նա ի վայր ցատաւ, ողորմիկ ու շատ մի իլաց:  
Նորա լացն այլ ի՞նչ շահ է, երբ գընաց ճուհարն ի ձեռաց<sup>354</sup>:

Սաադիի Գոլեսթանում «Մերություն և թուլության մասին» գլխում մի բանաստեղծություն կա:

Լսել եմ, որ այս օրերս, մի զառամյալ ծերունի  
Ջառամ գլխում մտցրել էր, որ մի ջահել կին առնի.  
Մի դեռատի սիրուն աղջիկ ուզեց Գոհար անուճով  
Եվ թաքքրեց գոհարի պես մարդկանց աչքից ապահով:  
Ինչպես հարկն էր լավ հարսանիք արավ ծախքով մեծամեծ,  
Բայց ծերունին հենց նույն օրը ձախորդության հանդիպեց:  
Մերն այնուհետ գանգատվում էր ծանոթներին սրտակից,  
Թե իմ սրտով սիրած կինս կույս հեռացավ ինձանից:  
Գործը հասավ դատարանին, Սաադին իր խոսքն ասեց.  
Թե՛ աղջիկը ինչ մեղք ունի այս վատ գործի մեջ ձախող  
Երբ դողդոջուն քո ձեռքերը գոհար պահել չեն կարող<sup>355</sup>:

354 Արմենուհի Սրապյան, Հովհաննես Երզնկացի, ուսումնասիրություն և բնագրեր, Երևան, 1958, էջ 160 (այսուհետև՝ Հովհաննես Երզնկացի, Բնագրեր):

355 Մուսլեհ էդ Գին Սաադի, թարգմ. Ա. Մելիք-Վարդանյանը, Երևան, 1958, էջ 181:

Բացի ակնհայտ բառախաղից (Գոհար-գոհար), հետաքրքիր է թեմայի ձևավորումը հետևյալ ներքին կառույցի վրա՝ Թանկարժեք իր, անարժան տեր, կորուստ, ողբ, որը մեր կարծիքով աստվածաշնչային էթիկայի հեռավոր արձագանքն է. «Մի արկանէք զմարգարիտ ձեր առաջի խոզաց, զի մի առ ոտն կոխիցեն զնոսա, և դարձեալ երգիծուցանիցեն զձեզ»<sup>356</sup>, կամ՝ «...Եւ գտեալ մի պատուական մարգարիտ՝ երթեալ վաճառեաց զամենայն գոր ինչ ունէր, եւ զնեաց զայն մարգարիտ»<sup>357</sup>: Հայոց արմատական բառարանում գոհարը պահլավական-պարսկական ծագում ունի, որ ազնիվ քար է նշանակում: Դրա արարական ձևը ճոհարն է, որ նույնպես թանկագին քար է<sup>358</sup>: Հայկազյան բառարանում՝ «Ակն կամ քար պատուական»<sup>359</sup>: Պարսկերեն բացատրական բառարանում այն մարգարիտ իմաստն ունի<sup>360</sup>:

Հայրեն.

Աւաղ զայն, որ շատ դատիս,  
Մարդ չկայ, որ զելն ճանչէ.  
Հաշուէ թե ճոհար ունի,  
՚ի ի խոզուն առչև կու վաթէ,  
Խոզն զճոհարն ո՞նց ճանչէ,  
Ջօրն ի բուն զաղբըն կու փորէ:  
Կոխէ նայ զքո ճոհարն,  
Ու դնչովն զքեզ կու դեղէ<sup>361</sup>:

Սաադիի և Երզնկացու պոեզիայում արտացոլված երևույթը համընդհանուր մարդկային տիպարանության մասնավոր դեպքերից մեկն է:

Հովհաննես Երզնկացու վերը նշված Հայրենի բառարանը

356 Ավետարան ըստ Մատթեոսի, է, 6:

357 Նույն տեղում, ԺԳ, 46:

358 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, Բ. Ա. Երևան, 1971:

359 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Բ. առաջին, Երևան, 1979:

360 Բոբնան-է Ղաթե, Թեհրան, 1336.

361 Հայրեններ, էջ 353:



բնորոշ է նրա ողջ ստեղծագործությունը, ուր բազմիցս օգտագործում է, օրինակ, ճոհար բառը, սակայն այլ իմաստով: 1281-1284 թթ. ճանապարհորդելով Մերձավոր Արևելքում, նա մոտիկից ծանոթացել է մահմեդական աշխարհի գիտությունը: Ենթադրվում է, որ կիրիկիայի գիտնականների հետ համագործակցած (նրանց, ովքեր անմիջական շփման մեջ էին արաբապարսից աշխարհի հետ) նա շարադրել է իր «Ի տաճկաց իմաստասիրաց գրոց քաղեալ բանք» բնափիլիսոփայական աշխատասիրությունը, ուր անդրադարձել է նյութին, առաջնային էությունը, որ նույնպես ճոհար է կոչվում<sup>362</sup>: Վերը բերված օրինակներում մեկ անգամ ևս ընդգծվում է անհատական և քուչակյան կոչվող Հայրենի ընդհանրությունը, դրանց ծագումնաբանական կապը՝ այսինքն այն, որ Հայրենը զուտ Հայոց երևույթ է և ձևավորվել է ժողովրդի ընդերքում ու սնել անհատական արվեստը:

Երզնկացուց մեզ Հասած Հայրեններում Հետաքրքիր են նրա բանաստեղծական Հնարանքները բնափիլիսոփայական տերմինների միջոցով, որոնք աշխույժ և կենսախինդ վերարտադրում են քրիստոնեական Հարատև դիլեման՝ հոգի թե՞ մարմին:

Չայս չորս յիրար ո՞նց սազեմ, ամեն մէկ յիճքըն կու քաշէ,  
Չոր Հողըս խուշկիկ առնէ, չորըս գէճ կու ցըրտացնէ,  
Քամին գիս յերերք ունի, կըրակին բոցըն կու վառէ<sup>363</sup>:

Չորս տարրերի խտացման Հնարքը մենք տեսնում ենք դեռևս Ռուդաբիի և Նարեկացու պոեզիայում:

Նարեկացի.

«Քանզի թէ եւ ի փառս ահաւորութեան սքանչելեաց մեծիդ՝  
Հակառակաւքն հանդերձեցեր զկազմած մարդոյս,  
Չոմն՝ ծանր, եւ զոմն՝ թեթեւ,  
Չմին՝ զով, եւ զմիւսն՝ հրային,

362 Հմմտ. Ս. Արևշատյան, Հովհաննես Երզնկացու իմաստասիրական անհայտ աշխատությունը, էջ 298:

363 Հովհաննես Երզնկացի, Բնագրեր, էջ 161-162:

Չի դիմադրութիւնն ի հակառակացն հարթ պահեցեալ՝  
Արդա՛ր կոչեսցուք հաւատարիմ հաւասարութեամբն<sup>364</sup>:

«Չորս տարրերից յուրաքանչյուրը (Եզնիկը դրանք անվանում է Հյուղ, նյութ կամ բնություն), այդ ուսմունքի համաձայն, կյանքի կոչվելով արարչից, օժտված է երկու այնպիսի ներհակ հատկանիշներով (հուրը չոր է և ջերմ, օդը՝ ջերմ և խոնավ, ջուրը՝ խոնավ և ցուրտ, հողը՝ ցուրտ և չոր), որոնցով հակադրության մեջ է մտնում և կամ միավորվում, հաշտվում մյուսի հետ՝ Հաստատելով, կարծես, սիրո և ատելության խորհուրդը<sup>365</sup>»: Ըստ որում, ամեն մի հեղինակ յուրովի լուծում է տալիս դրանց: Բնափիլիսոփաների պոեզիայում այն համապատասխանում է սեփական գիտական տեսություններին, արքունական բանաստեղծի մոտ դրանք դարդարանքի և սրամիտ ու ճկուն պատկերի տեսք են ստանում: Առաջինների պոեզիայում դրա գործառությունը գիտական-ուսուցողական է, մյուսների մոտ՝ վարպետության ապացույց, գովասանք կամ պարզ և ստանալու միջոց:

Եթե վերը նշված Հայրենը համեմատենք Հովհաննես Երզնկացու հիշատակված գիտական աշխատասիրության մի փոքր հատվածի հետ, մեկ անգամ ևս կհամոզվենք մեր դրույթի իսկությունը, ինչպես նաև Երզնկացու նմանատիպ Հայրենների պատկանելությունը: «Չորս տարրերս սեռ խաս կոչին...», «Շառաւիղն է լուսոյն պատկեր, ջերմութիւնն՝ հրոյն, և գիճութիւն՝ ջրոյն, և տաքութիւն և հովութիւն և շարժումն՝ օդոյն, հովութիւն և չորութիւն՝ հողն և սոցա տարրերս պատահմամբ տեսակ ընդունին և ոչ մնացական, այլ փոփոխական, որպէս ջուրն, որ ջերմանայ, և հողն տաքանայ և այլ այսպիսիք. օդն ցրտանայ»<sup>366</sup>:

Խայամը, վերարտադրելով ավանդական հակաթեզերի թեման, իր ստեղծագործությանը հաղորդում է երկու սկիզբ՝ փիլիսոփայական և բանաստեղծական: Ահա օրինակ՝

364 Գրիգոր Նարեկացի, Մատենադարանի հրատարակած, Բան ԶԶ (ա):

365 Նույն տեղում, Մանրագրություններ, էջ 1021:

366 Տե՛ս Ս. Արևշատյան, նշվ. աշխ., էջ 305:



Իմաստունների հետ հաղորդակցվիր,  
չէ՞ որ քո մարմնի էությունը,  
Փռչի՞ն, գեփյուռը, կայծն ու կաթիլն են<sup>367</sup>:

Բեյթի իմաստը կառուցված է հունական փիլիսոփայության, ինչպես նաև էքն Սինայի այն գրույթի հիման վրա, ըստ որի՝ բացի հողից, ջրից, օդից և կրակից «մնացած բոլոր մարմինները կազմվում են դրանցից»<sup>368</sup>: Իրերի գոյությունը իրականանում է այդ չորս տարրերի իրար փոխանցվելու միջոցով. ինչպես օրինակ օդը դառնում է ջուր, հողը՝ ջուր, ջուրը՝ հող, ինչպես նաև՝ կրակ<sup>369</sup>:

Սելջուկյան շահ Սանջարի արքունական բանաստեղծ Մոեզգին, ակնարկելով օգոստափառ նվեր, գրում է.

Հենց շահը տեսնի իմ տաղանդի կրակը,  
Հողից ինձ մինչ երկինք կբարձրացնի,  
Հենց լսի երկու բեյթ ջրի պես (զուլալ),  
Մի հրաշալի ցծույզ կնվիրի՝ քամու ցման (սուրացող)<sup>370</sup>:

Յրանսփացի մի հետազոտող հայտարարում է. «...Նահապետ Քուչակ ինձի շատ բարձր կը թուի Օմար Խայամէն...», «...պարսիկին տաղիկները բառական թարգմանություններուն մէջ կերեւան միօրինակ, արուեստակեալ, յաճախ ցուրտ, իմաստով և պատկերներով աղքատ: Նահապետ Քուչակ ընդհակառակն՝ ճոխութիւնը, ջերմութիւնը, բնականութիւնն իսկ է»<sup>371</sup>: Ակսենք նրանից, որ «Օմար Խայամի քառյակները պարսից պոեզիայում նոր որակ են, բոլորից<sup>372</sup> թեմաների բազմազանությունից դեպի փիլիսոփայա-

կան ազատախոհության ոլորտ: Ժանրային ձևի բարձրագույն կետը, որպիսին իրավամբ համարվում են այդ քառյակները, ենթադրում է երկու հատկանիշ. առաջին՝ ժառանգականություն, նախորդների նվաճումների որոշակի կատարելագործում և երկրորդ՝ մի նոր, արմատական, որակական փոփոխություն: Երկու հատկանիշներն էլ բնորոշ են դրանց»<sup>373</sup>: Հնչյունային և ութմամեղեգային հնարանքները փոխարինելու են գալիս նախորդների զարգացանդակ, բարդ ու նրբաճաշակ պատկերների համակարգին և մեղմում են նրա անպաճույճ, ռացիոնալիստական ոճը: «Սառնությունը» բացարձակ սուբյեկտիվ որակում է, չունի գիտական հստակ չափանիշ:

Նրա քառյակները ծանրաբեռնված են ռացիոնալիստական-փիլիսոփայական լիցքով, սոցիալական երգիծանքով, ըմբոստաստվածուրացություններ, որով և դուրս են գալիս պարսկական արքունական պոեզիայի համատեքստից և նոր որակ են բերում այդ գրականությանը: Ասվածը արդեն հակասում է նրա «միօրինակ» որակմանը: Ինչ վերաբերում է քուչակյան հայրենների «ճոխությունը», ապա դա թերևս առավել բնորոշ կլինեն Գրիգորիս Աղթամարցու կամ Հովհաննես Թլկուրանցու տաղերին: Հայրեններն անպաճույճ են, պատկերները՝ զգայական, մոտ ժողովրդական անմիջական ոգուն. նրանց բնորոշ է կենցաղային-առական տեսարանների նկարագրություն, կերպարների բազմազանություն, լեզվատճական պարզություն: Հայրենների մասին վաղուց հայտնված կարծիքները և գնահատականները բերվում են միմիայն նշելու համար, որ երբ սկզբունքորեն ճիշտ չեն համեմատության ելակետերը, ապա ճիշտ չեն լինում նաև եզրահանգումները: Նշված համեմատության մեջ ընդհանրությունները ձևի (քառյակ-հայրեն) սահմաններից դուրս չեն գալիս: Հայրենները չունեն իրական խոհական լիցք, դրա փոխարեն նրանց մի

367 Տե՛ս А. К. Козмоян, Рубаи в классической поэзии на фарси 10-12 вв., Ереван, 1981, стр. 85:

368 Տե՛ս В. К. Чалоян, Восток-Запад, М., 1968, стр. 182

369 Հմմտ. Առյուծ տեղում, էջ 86:

370 Դիվան-է Մոեզգի, Թեհրան, 1318, որպայթ:

371 «Հայրեններու բուրաստանը», էջ 121:

372 Այս որակումը առաջին անգամ տվել ենք մեր ատենախոսությունում («Формирование рубаи в классической поэзии на фарси 10-12 вв. Автореферат канд. дисс., М., 1976») և նշված «Рубаи...» մեկնադրությունում (էջ 79), որը հետագայում

Առյուծ աշխատանքում կատարված այլ եզրահանգումների հետ մտել է «Համաշխարհային գրականության պատմություն» հանրագիտարան (տե՛ս История всемирной литературы, том второй, М., 1984, стр. 272)

373 Հմմտ. Ա. Կ. Կոզմյան, Աշխ., էջ 79.



մասը հագեցած է բարոյախրատական ոգով: Կյանքի ունայնութեանը վերաբերող փիլիսոփայական մտորումները առանձնապես բնորոշ չեն հայրեններին:

Օմար Խայամ.

Տեսա տանգիքի՞ն միայնակ մի մարդու,  
Որ ոտքով հարվածում էր ու ճգնում կավը (հողը),  
Այդ կավը (հողը) մարդկային ձայնով ասաց.  
Բնակիչ (այս կյանքի), հարվածներ ես ստանալու,  
Ինձ նման<sup>374</sup>:

Հայրեն.

Մահալօքս ի վար կուգի, նայ տեսայ չոր գանկ մի պառկած.  
Ոտօքս ալ թապալ տըրի, նա երեսս ի վար ծիծաղաց.  
Դարձաւ ու պատասխանեց.  
Յետ զընա, կըտրի՞ն շըփացած, էրէկ քեզի պէս էի,  
Այսօր զիս այս հալս է ձգած<sup>375</sup>:

Օմար Խայամը կյանքի և մահվան հակասությունն ու դիալեկտիկական արտացոլող մի ամբողջ շարք ունի, երբ աշխարհի հավերժության գաղափարի խորքի վրա ընդգծվում է մարդկային կյանքի ունայնությունը: Նյութի հարափոփոխությունն իր գեղարվեստական լուծումն է ստանում Խայամի սիրելի «հերոսի» արհեստավոր-բրուտի գործունեությունը: Այդ քառյակները այն «տեսակներն» էին, որ հավաքվում էին Հենց Խայամի անվան շուրջ: Մեր կարծիքով վերը նշված հայրենը առանձնապես չի համապատասխանում հայրենների ընդհանուր ոգուն: Հնարավոր է, որ այն խայամյան քառյակների նշված շարքի մի տարբերակն է, մեկը այն հարյուրներից, որ շրջում էր արևելյան ժողովուրդների մեջ՝ անընդհատ տարափոխվելով և նորերը ծնելով:

Եթե ելնենք ժամանակակից լեզվատնօրոնության այն ընդհանրացումից, թե որքան ցածր է օգտագործվող բառի հաճախա-

կանությունը, այնքան ավելի ուշ շրջանի է այն պատկանում<sup>376</sup>, ապա կտեսնենք, որ «գանկը» հայրենների համահավաքում համարյա թե չի հանդիպում: Կան բարձր հաճախականություն ունեցող բառեր՝ տղա, մանչ, ճոհար, կտուր, շապիկ, ծոց, պագ, մահալ և այլն:

Բազմաթիվ Հետազոտողներ համերաշխ են այն հարցում, որ հայրենները քաղաքային կյանքի արտացոլում են: Այստեղից էլ հարկ է սկսել հայրենների համեմատությունը պարսից պոեզիայի հետ՝ հեռանալով մեզ արդեն ծանոթ նրբաճաշակ, բարդ արքունական արվեստից և ընդհանրություններ որոնելով քաղաքային բանաստեղծության նմուշների հետ:

Հնարավոր է՝ նահապետ Քուչակը իսկապես ապրել է 16-րդ դարում, հավաքել ու գրի է առել հայրեններ, գուցե նաև ստեղծագործել է այդ ժանրային ձևով, սակայն արդեն վերը նշված հանգամանքները ստիպում են կարծել, որ փոքր ժանրային ձևերը վաղուց են ապրել ժողովրդի մեջ և պոետիկայի բազմաթիվ տարրեր Հենց այնտեղից են մուտք գործել մեր տաղասացների պոեզիա: Անշուշտ, ժողովուրդը իր ուրախության և տոների ժամանակ նարեկացու «Տաղ ազնիւր» չէ, որ արտասանում ու երգում էր:

Մանուկ Աբեղյանը, մեկ առ մեկ քննելով հայրենները, համեմատելով դրանց ռեցեպցիայի ենթարկված տարբերակները, ցույց է տվել հայրենների զարգացումը՝ նրանցում ավանդականության և նորարարության աստիճանը, տաղաչափական առանձնահատկությունները և զուտ հայկական ծագումը, կապը ժողովրդական երգի հետ, ինչպես նաև այն, որ դրանք գոյություն են ունեցել 16-րդ դարից առաջ: «Դրանք (հայրենները—Ա.Կ.) բերանացի ավանդված տաղեր են եղել, և մեկ ժամանակի և մեկ անհատի ստեղծագործություն չեն, այլ ընդհակառակն, դրանց վրա աշխատել են բազմաթիվ սերունդներ և դրանք փո-

374 Սադեղ Հեղայաթ, Թարանեհա-յե Խայամ, Թեհրան, 1339, 89.

375 «Հայրեններ», էջ 185:

376 В. М. Арапов, М. М. Херц, Математические методы в исторической лингвистике, М., 1974, стр. 3.



փոխություն, վերամշակություն և զարգացում են կրել ու բնականաբար, հրգիչների բերանին հրգվելու ժամանակ, այն էլ դարերի ընթացքում: Ուրիշ խոսքով՝ այդ փոքրիկ տաղերն ապրել են ժողովրդական հրգերի կյանքով և իբրև ժողովրդական հրգեր գրի են առնված զանազան ժամանակներում, տեղերում և՛ զանազան մարդկանց ձեռքով: Ուստի և մեկմեկուց տարբեր տաղաչարքերով և բազմազան վարիանտներով, ճիշտ այնպես, ինչպես մեր ժամանակի ժողովրդական հրգերի ժողովածուներն են»<sup>377</sup>:

Հայրենների տաղաչափությունը օգտագործվել է մեր դասականների պոեզիայում, այն ծանոթ է եղել Նարեկացուն, Շնորհալուն:

Հայրենները համեմատելով ոտբայիի և դոբեյթիի հետ՝ Մ. Աբեղյանը գրում է. «Ոտանավորի տեսակն արժեք չունի: Ամեն տեսակի չափերով էլ կարող են բեյթավոր քառյակներ հորինվել հանգերի դասավորությամբ»<sup>378</sup>: Անշուշտ փոքր ժանրային ձևերը բազմաթիվ ընդհանրություններ ունեն. դրանց ժողովրդական ծագումը, հրգային բնույթը, հաճախ անանուն լինելը, բազմաթիվ տարբերակները, որպես գրական ժանրային ձև նրանց կազմավորման ու բյուրեղացման ընթացքը ևն, իրենց մեջ նմանություններ են կրում, սակայն վերապահելի է Աբեղյանի վերը նշված համոզումը, քանի որ պարսկական փոքր ժանրային ձևը՝ ոտբային, հստակորեն կանոնարկված է և «ամեն տեսակի» չափով չի կարելի այն ստեղծել: Բացի հատուկ հանգավորումից և չորս տողերից, ոտբային ունի որոշակի 24 չափ, որից ամենանրբերանգային շեղումը անգամ, ընկալելի իհարկե միայն սովորական ջին, ոտբային կարող է դարձնել դոբեյթի կամ թարան: Նշված հանգավորումով, սակայն այլ բանաստեղծական չափով գրված չորս տողը կկոչվի բեկոր (ղաթե), դոբեյթի, սակայն ոչ ոտբայի: Այդ է պատճառը, որ պարսից միջնադարյան ծաղկաքաղ-թագքյարեններում կամ դիվաններում նախապես ժանրային ձևի անու-

նը անպայման նշվում է:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ հայրենն էլ է կանոնարկված. «Պարսիկ քառյակներու և հայ քառյակներու տարբերությունն անոր մեջ է, որ առաջիններուն յուրաքանչյուր տողը երկու հատվածով՝ ինչպես մեր հայրենը, մերթ 9, մերթ 10, մերթ 11 կամ 12 վանկե կը բաղկանա, մինչդեռ հայրեններու տողը միշտ տասնչինգ վանկ է»<sup>379</sup>: Հայրենը յամբ-անապեստյան ոտանավոր է՝ բաղկացած հիմնականում կամ 4, կամ 8 կիսատողից: Երբ կիսատողերը հանգ են կազմում, այն դառնում է ութնյակ:

Հանգը՝ դաֆիեն<sup>380</sup> (որն աղավաղված ձևով մտել է Հայոց մեջ որպես կաֆա), պարսից քառյակի կառուցվածքի ամենակարևոր տարրերից մեկն է: Օգտագործելով հանգի չորս տեսակները (պարզ, լրիվ, շքեղ և ռադիֆով<sup>381</sup>)՝ բանաստեղծները հնչողության հարմոնիայի և հակադրությունների ամենաբարդ ու բազմազան տարափոխումների միջոցով հասնում են քառյակի բովանդակությունն ու ներքին լիքքն արտահայտող ութնյակի ղայնության: Քառյակի տողերի տրամաբանական կապը գիտակցվում է զուգորդությունների, հոգեբանական զուգահեռների, պատկերների համաչափության և այլ միջոցների օգնությամբ:

Ինչ վերաբերում է Մ. Աբեղյանի այն մտքին, թե կան պարսիկ գրողներ, որոնք գերադասում են քառյակների այն տեսակը,

379 «Հայրեններու բուրաստանը», էջ 111:

380 Պոետիկայի տեսաբան Վահիդ Թաքրիզի (15-րդ դ.) իր աշակերտի համար պատկերավոր նկարագրում է և հանգի. և երկտողի (բեյթ) կառուցվածքը. Հանգը անվանում են դաֆիեն (ծոծրակ-Ա. Կ.), որովհետև այն երևան է գալիս բանաստեղծության ոտքի ետևից. երկտողը կոչվում է բեյթ (վրան), որովհետև երկտողը համեմատում են բողջա վրանի հետ: «Բողջա վրանը տուն է բողջից, այսինքն՝ փալասներից, որ քոչվոր արարների բնակարանն է: Այն բաղկացած է պարաններից, մեխերից, փալասներից, որով ծածկում են առաստաղը: Եթե այն ունի հատակ, տանիք և չորս պատ, ապա բեյթն էլ այդ ամենը ունի, քանի որ հատակը նրա հանգն է, տանիքը՝ միտքը, որից նա ուղղված է, իսկ պատերը՝ չորս ոտքերը երկու կիսատողում» (տե՛ս Վահիդ-Թաքրիզի, նշվ. աշխ. էջ 27):

381 Ռադիֆը այն բառը կամ բառերի շարքն է, որ կրկնվում է հանգից հետո:

377 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Բ, էջ 128:

378 Նույն տեղում, էջ 30:



որոնց չորս տողերն էլ հանգավորվում են, ապա պետք է նշել, որ երկու ձևն էլ հավասարապես բնորոշ են քառյակին, սակայն չորս տողերի հանգավորումը համարվում է առավել հնաոճ, բնորոշ է ժողովրդական քառյակին, իսկ երրորդ՝ անհանգ տողով քառյակները՝ մշակված և գրավոր քառյակի դասական ձևին: Ըստ հաշվումների՝ պարսկական դասական քառյակների 70 %-ը հանգավորվում է ԱԱ ԲԱ ձևով<sup>382</sup>:

Հանս Փեթքեն, որը հայտնի էր որպես Հաֆեզի լավագույն թարգմանիչ, Հայրենների հրատարակության առաջաբանում գրել է. «Քուչակի բանաստեղծութիւնները բաղկացած են մէկ քանի հարիւր տաղիկներէ, որոնք մեծ մասամբ քառականներ են: Արտայայտութեան այդ ձևը զոր «Արևելքի հնչեակը» կարելի է անուանել, ան փոխ է առեր պարսիկներէն, որ իրենք ալ զայն արարներէն առած են»<sup>383</sup>:

Ոչ պարսիկներն են քառյակը փոխ առել արաբներից և ոչ էլ Հայերը՝ պարսիկներից: Քառյակը՝ ոտքային, իր ծագումով զուտ իրանական երևույթ է, նրա հոգևոր մշակույթի անքակտելի մասը, առանց որի չի կարելի ամբողջական պատկերացում կազմել պարսից միջնադարյան դասական գրական ժառանգության, փիլիսոփայական (նայամ) և կրոնական (սուֆիզմ) մտքի զագացման բազմաթիվ հարցերի վերաբերյալ: Այն սնվել է իրանական բանահյուսությունից և երկար ու ձիգ դարերի ընթացքում փոփոխվելով՝ պահպանել է իր կապը ժողովրդական ստեղծագործ ոգու հետ: Նրա բանաստեղծական չափի արմատները որոշ հետազոտողներ տանում են դեպի գրադաշտական Սուրբ գիրքը՝ Ավեստան: Ըիշտ է, այն արաբերեն բառ է, որ նշանակում է քառատող, սակայն արաբական պոեզիան անտեղյակ է եղել քառյակի ձևին, և միայն ուշ շրջանում են արաբ բանաստեղծները գրել այդ օտարածին ժանրային ձևով՝ պարսկերեն թարանն և դորեյթի անվանումները փոխարինելով արաբական ոտքայինով: Ինչ վերաբերում

է Հայրենին, ապա, ինչպես արդեն նշեցինք նրա տաղաչափությունը վաղուց է ծանոթ մեր բանաստեղծներին: Բացի այդ, բոլոր ժողովուրդների բանավոր ստեղծագործությունը բնորոշ են ճկուն, փոքր, երգային ժանրային ձևերը<sup>384</sup>: Հայրենների և քառյակների լեզվա-ոճական և գաղափարական առանձնահատկությունների քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ շրջանում ընդհանուր արևելյան աշխարհում կենսունակ էին ուսմիկ ոճը և թեմաները, որոնք մուտք էին գործում գրավոր գրականություն: Տեղի էր ունենում շրջանառություն, երբ ժողովրդական ստեղծագործությունը մտնում էր անհատական արվեստ, մշակվում, հղկվում: Այդ երևույթը երկու գրականություններում էլ փուլային-տիպաբանական է: Դրա վառ օրինակներից մեկն է Հայոց դասական տաղերգության մեջ սիրո առաջնության, սերը հավատից վեր դասելու, կրոնավորին երգիծական երանգով ներկայացնելու երևույթը, ինչպես նաև՝ անվիճելի արժեքները (քաղաքներ երկրներ) սիրուհուն նվիրելու և այլ գաղափարներ, որոնք առավել ընդգծված են Հայրեններում և առավել զգայական երանգ ունեն:

Քո ծոցըդ է ճերմակ տաճար, քո ծրծերդ է կանթեղ ի վառ,  
Երթամ ես ժամկոչ ըլլամ, գամ լիճիմ տաճրիդ  
լուսարար...<sup>385</sup>.

Ռամիկ ոճը և թեմաները պարսից մեջ 12-րդ դարում մուտք են գործում նույնիսկ արքունիք, և արքունական ծրագրային ժանրը՝ դասիգեն (ներբող), նմանապես ենթարկվում է այդ նոր ուղղությանը<sup>386</sup>:

384 Դրանցից են. միջնադարյան պարսից թարանեն, թյուրքական մանիհ, ուսական չաստուշկան, ճապոնական թանկան ևն:

385 -Հայրեններու բուրաստանը», էջ 168:

386 Այդ են ցույց տալիս մեզ հասած բանաստեղծություն-մրցույթները Սուլա-գիի. Ամադի, Ռաշիդի և այլոց միջև, որոնց հաճույքով հետևել են վերնախավի ներկայացուցիչները՝ գնահատելով ըմբոստ. հաճախ կուպիտ ու բաց երգիծանքը, սուր միտքը, հաճոյք բարդությունը: Անվայել երգիծանք-պարսավագրերով հատկապես աչքի է ընկել Սուլա-գի Սամարղանդի (այդ մա-

382 L. P. Elwell-Sutton, The Persian metres, Cambridge, 1976, p. 254.

383 -Հայրեններու բուրաստանը», էջ 124:



Հայոց մեջ տաղերգուի թյան լեզվին (միջին հայերենին), որը արդեն գրականության դեմոկրատացման փաստերից մեկն է, գումարվում է նաև աշխարհիկ բովանդակությունը: Դա ցայտուն երևում է Մխիթար Գոշի սրամիտ, շարժուն, ժողովրդի կենցաղն ու առօրյան արտացոլող գրույց-առակներին:

Նշված դարերում տարածաշրջանում սոցիալ-պատմական այնպիսի գործոններ կային, որ ավելի ու ավելի միասնական էին դարձնում այնտեղ բնակվող ազգերի ձգտումները, վարքագիծը, ստեղծագործ ոգին: Դրանցից էին արհեստավորական եղբայրությունները, որոնք իրենց կառուցվածքով և հարաբերությունների մշակված սանդղակով (վարպետ-աշակերտ, օսթադ-շագերդ), էթիկետին խիստ ենթարկվելու պարտավորությամբ արտացոլում էին ավատատիրական հասարակարգի մոդելը: Օրինակ՝ Հայոց մեջ 12-13-րդ դդ. զարգացած քաղաքներից մեկում՝ Երզնկայում, գործել է եղբայրություն: Նրա անդամների վարքն ու էթիկետը կարգավորող կանոնադրությունը մեզ է հասել «Սահմանք» անվամբ: Հայտնի «Ախի» կոչվող եղբայրությունը իր տարասեռ էթնիկական և կրոնական կազմով միավորում էր արհեստավոր-առևտրական դասի մեծ զանգված<sup>387</sup>: Արժեքները, որոնք ձևավորում էին տարածաշրջանի բոլոր եղբայրությունների անդամների բարոյականությունը միասնականություն էին արտահայտում՝ մեծահոգություն, պատվախնդրություն, հանդուրժողականություն, արիություն<sup>388</sup>: «Մանկտիբ, կրբ ի հաց նստիբ, ձենեցէբ աղքատք

սին տե՛ն Բադի օլ- զաման Ֆրուզանֆար, Սոխան վա սոխանվարան, չափ-է դովոմ, Թեհրան, 1350, ս. 317):

387 Եղբայրությունների, հատկապես «Ախի» մեջ էին ներգրավված նաև սուֆիզմի հետևորդ դերվիշներ և միստիկ, թափառական, ապաղասակարգայնացված բազմաթիվ տարրեր: Սուֆիզմի կապը այդ եղբայրությունների հետ հետաքրքիր և առավելապես չուսումնասիրված բնագավառ է: Ախիի ծագումնաբանությունը տարբեր մեկնաբանություններ է ստացել: Այն կապվել է արաբերեն եղբայր բառի հետ, սակայն հնարավոր է, որ թուրքական ծագում ունի և նշանակում է «առատաձեռն» (վերջինիս մասին տե՛ս Fr. Taeschner, Akhi, The encyclopaedia of Islam, V. 1, fasciculus 6, Leiden-London, 1956, p. 321):

388 Եղբայրությունների դեմոկրատական, հումանիտական ինստիտուտը ավելի ուշ՝ 16-րդ դարում, Թուրքիայում այլաներվեց և ազգայնատու ու անհան-

ձեզ ընկեր»<sup>389</sup> կամ՝ «Եւ խաղաղասէրք լինին եղբարքս մեր ի մէջ աշխարհի, ընդ ամենայն ազգ մարդկան սիրով առնիցեն զասել եւ զլսել, որ ամենայն ազգէ իմաստունք լիցին՝ մեծարեսցին եւ իմաստութենէն շահեսցին՝ առանց հակառակութեան»<sup>390</sup> և այլ հայտարարությունները դրա վառ օրինակներն են:

Սելջուկյան շրջանի ողջ մշակույթը իր բոլոր դրսևորումներով քրիստոնեամահմեդական համագործակցության արդյունք էր: Հատուկ քննության է արժանի այն խառնարանը, որում ձևավորվում էր պարսից, հայոց, վրաց և կովկասյան այլ ժողովուրդների հոգևոր արժեքների սինթեզը և այն հանդուրժողականությունը, որ իրականում մերձեցնում էր այնտեղ ապրող տարբեր ժողովուրդներին և զարգացող քաղաքներում ձևավորվող տարբեր խավերին: Ըստ Հ. Օրբելու՝ «սելջուկյան» կոչվող դինաստիական-էթնիկական տերմինի տակ թաքնված է մի հրաշալի քաղաքակրթություն, երկու դար տևող զարգացմամբ, հսկայածավալ տարածքներում արվեստի տարբեր ուղղություններով ստեղծված հոյակապ և յուրօրինակ մի համալիր, որի ստեղծողները բազմաթիվ ազգեր են: Ավելին, «մահմեդական» տերմինը ոչ միայն մշակութային, այլ նաև դավանական է և չի ընդգրկում բոլոր այն ստեղծագործ տարրերը, որոնք իրենց ներդրումն են ունեցել «մահմեդական» մշակույթում<sup>391</sup>:

Այդ շրջանում այլադավան ազգերի բարեկամությունը իրական էր, հակասությունները՝ ձևական: «Սուլթան Ռոքն-ադ Դինը

դուրժող բնույթ ստացավ: Իր զարգացման ընթացքում թուրքական կայսրության կրօնական և տնտեսական կյանքի առանձնահատկություններով օժտված ֆուլթուլաթը, ըստ ամենայնի հանդիսանում էր միջնադարյան հասարակական մի հզոր հիմնարկ, որում ընդգրկում էին միաժամանակ կրոնակից և արհեստակից եղող թուրք անհատներ միայն» (տե՛ս Հ. Ս. Անասևան, Մանր յերկեր, Լոս-Անջելես, 1987, էջ 587):

389 Հովհաննես Երզնկացի, Բնագրեր, էջ 74:

390 Տե՛ս Լ. Նաչիկյան, Աշխատություններ, հ. Ա, Երևան, 1995, էջ 206: Հայտնի է, որ Սուլթանի մտերմիճ՝ Երզնկայի տիրակալին էր նվիրված պարսից բանաստեղծ Նեզամի Գյանջևիի «Գաղտնիքների գանձարանի» առաջին մասը, որի համար նա առատորեն վարձատրվել էր:

391 Հմմտ. И. А. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, стр. 362:



պահանջում էր թամարից, որ ովքեր ցանկանում են պահպանել իրենց կյանքը, իր աչքի առջև տրորեն խաչը՝ քրիստոնեության խորհրդանիշը, իսկ քրիստոնյաները երդվում են, որ Անիի տաճարներից դուրս կվռնդեն մահմեդականներին. սակայն այդ բռնությունը քարացած բառեր էին, հոգևորականության կողմից թելադրված, իսկ կյանքը հարթեցնում է խտրականությունը, մարդիկ ձգտում են իրար, նրանց մերձեցնում է սերը, հաղթում է գեղեցկությունը, հաղթում են ընդհանուր շահերը»<sup>392</sup>:

Կարծում ենք՝ այստեղից է գալիս այն հանդուրժողականությունը, որը բնորոշ է և՛ հայոց, և՛ պարսից քաղաքային պոեզիայի նմուշներին: Դրանք գուրկ են դավանական խտրականությունից և կրոնական թեմաներից: Վերջինս, իհարկե զարմանալի չէ պարսից պոեզիայի համար, քանի որ ի սկզբանե այն աշխարհիկ բնույթ է ունեցել:

Եղբայրություններն իրենց մեջ ներառում էին հատկապես երիտասարդ մարդկանց, որոնք տարբեր անուններով էին կոչվում. կտիրճներ (արար՝. ֆութուվաթ), Իրանում՝ Չավանմարդ, իսկ հարևան Վրաստանում «չաբարներն» էին կամ՝ «գաուգաները»<sup>393</sup> ևն: Զոմարդը, որ մինչև օրս իր նախկին բովանդակությունն է պահպանել հայոց մեջ, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հենց նույն պարսից Չավանմարդը:

Եղբայրությունները բոլորն էլ մասնակցում էին տնտեսական և քաղաքական կյանքի իրադարձություններին և մեծապես կողմնորոշում և կարգավորում էին այն: Ինչ խոսք, այդ միությունները հասարակության «ցածր» շերտում ձևավորվող իրենց անդամներով (արհեստավորներ, առևտրականներ, թափառական դերվիշներ ևն) պատահական չէին: Դա սոցիալ-պատմական պա-

հանջ էր՝ կապված երիտասարդ մարդկանց՝ քաղաքային տարրերի ակտիվացման, շուկայի դերի բարձրացման, ցեխային-արհեստավոր խավի ձևավորման, հասարակության մեջ փոքր մարդու դերի աշխուժացման հետ:

Հայաստանում և Իրանում այդ ամենը արտացոլվում էր պոեզիայի նմուշներում, հատկապես փոքր ժանրային ձևերում (քառյակ, հայրեն), որոնք իրենց հանպատրաստի բնույթով արագորեն հարմարվում էին ժամանակի ոգուն և թափանցում հասարակության տարբեր շերտեր<sup>394</sup>: Վերջինիս պետք է վերագրել տարածաշրջանում փոքր ժանրային ձևերի բուռն զարգացումը, որը պատասխանում էր նոր ձևավորված լսարանի պահանջներին, և որոնց առանձնահատկությունն էր պերճաշուք ոճի անկումը և ժողովրդական թեմաների մուտքը գրավոր գրականություն: Պարսից մեջ քառյակի այդպիսի ժողովրդականացմանը նպաստում էր նաև մեզ արդեն հայտնի սուֆիզմի գաղափարախոսությունը:

Քաղաքային պոեզիան բազմազան է: Այն կատարում է ոչ միայն գեղագիտական, այլ նաև հասարակական կողմնորոշման և գաղափարախոսական դեր<sup>395</sup>: Բանաստեղծներից ոմանք անմիջականորեն կապված են արհեստավոր խավերի հետ, մյուսները՝ առավելապես արտահայտում են քաղաքացու անհատական ինքնագիտակցությունը:

Պարսից պոեզիայում հայրենների հետ բազմաթիվ ընդհանրություններ ունեցող քառյակների մի շերտ կա, որ ավանդականորեն վերագրվում է բանաստեղծուհի Մահսաթիին: Ըստ մատենագիր Դովլաթշահ Սամարղանդիի՝ Մահսաթին եղել է Նեզամիի

392 Տե՛ս Վլ. Գորդևևսկի, Государство сельджукидов Малой Азии, стр. 177:

393 Մերձավոր և Միջին արևելքի, ինչպես նաև Անդրկովկասի եղբայրությունների և երիտասարդաց միությունների մասին հսկայական գրականություն կա. Վրաստանին վերաբերող մասը տե՛ս Մ. Վ. Գաբաշվի, Из истории социальных движений в Грузии 12 века, в сб. "Кавказ и Византия", выпуск 4, Ереван, 1984, стр. 21-27:

394 Տե՛ս А. К. Козмоян, Проявление новых тенденций в развитии рубаи в 12 в., ВОН, 1984, 5, Ереван, стр. 43-49:

395 Հարկ է նշել, որ սուֆիական քառյակն էլ է ձևավորվել քաղաքային միջավայրում և բնութագրվում է ինչպես ավանդական, այնպես էլ նորաստեղծ պոետիկայի ընդհանուր գծերով: Սակայն փոքր ժանրային ձևի այդ տիպը ծնող հանգամանքները, ինչպես արդեն ցույց ենք տվել աշխատանքի առաջին մասում, պահանջում են տարբեր մոտեցումներ և դրանց բնույթի, ձևի և բովանդակության տարբեր գնահատականներ:



և խայամի ժամանակակցը: Նրա կենսագրության հետ կապված առեղծվածներից մեկը այն է, որ իբրև թե լինելով շահ Սանջարի հոմանունահիմն թաքուն սիրելի է մի մսավաճառ պատանու: Եթե պարսից մեջ բանաստեղծների գրական անունը կամ տիտղոսը (լաղաբ, նիսրա) վկայում էին որոշակի երևույթ (գրադմուք, ծննդավայր ևն), ապա Մահսաթի, Միհսիթի, Մահասթի անվանումը մեզ ոչ մի որոշակի բան չի ասում: Դեռ ավելին, այդ անվանումը բազմաթիվ ենթադրությունների և կռահումների առիթ է տվել: Մահսաթի խանումի կերպարը միջնադարյան շատ բանաստեղծների նման ծածկված է ժամանակի մշուշով, պատված լեգենդներով, առասպելներով, իսկ նրան նվիրված հիշատակությունները՝ արված իր ժամանակակիցների կամ գուցե հետնորդների կողմից, հանգում են նրա անվան փաստմանը՝ առանց որևէ էական տեղեկության: Ըստ առասպելներից մեկի՝ նա եղել է գեղեցկուհի և վարպետորեն ստեղծագործել է էքսպրոմտի ձևով: Նրա անվան ծագումնաբանությունը նվիրված վեճերը տարբեր եզրահանգումներ են ծնել: Ոմանք այն կապում են Մահսաթիին դիմելու ձևի հետ. միհ ասթի՝ դու մեծ ես, կամ՝ մահ ասթի՝ դու լուսին ես: Կա նաև այլ տարբերակ. Ե. Բերտելսը գտնում է, որ միհ սիթի նշանակում է մեծ տիկին, հետագայում՝ խանում-է բողոք, որը «...կնոջ պատվավոր տիտղոս լինելով և կրկնվելով տարբեր արժույթներում՝ բերեց գեղեցկուհու, հրաշալի երգչուհու և էքսպրոմտի վարպետի գրական կերպարի ձևավորմանը: Մի բնորոշ առանձնահատկություն. Մահսաթիին վերագրվող քառյակների մեծ մասը հույժ անվայել բնույթ ունեն: Եթե հաշվի առնենք, թե ինչ դերում էր հանդեր գալիս այդպիսի երգչուհին, ապա պարզ կդառնա, որ ցինիզմի փառաբանումը կարող էր արքունիքում նրան բացարձակ հաջողություն ապահովել»<sup>396</sup>:

Մահսաթիի դիվանում պահպանված բանաստեղծությունների մեջ հանդիպում են «թափառող» քառյակներ, որպիսիք կարող ենք գտնել տարբեր բանաստեղծների դիվաններում: Քուչակյան հայրենների և խայամյան քառյակների նման դրանց իսկությունը ևս հավաստի չէ: Հարկավ, անկայուն տեքստաբանական հիմքը երբեմն անհնար է դարձնում վերլուծությունը: Սակայն, այս պարագայում, կարևոր ենք համարում գրական փաստը. այն է՝ երկու գրականություններում գոյություն ունի քառյակների մի տեսակ՝ ավանդականորեն խայամին, Մահսաթիին և Քուչակին վերագրող, որը, անկախ դրանց պատկանելությունից, հարուստ նյութ է տալիս ոչ միայն 12-15-րդ դդ. արևելյան աշխարհում զարգացող գրական փոքր ժանրերից մեկի պատմության, այլև տարածաշրջանում գրական նոր ուղղվածության, կողմնորոշման, այդ ձևերի նոր գործառություն և ժանրային համակարգում նրանց կարգավիճակի ձևավորման ուսումնասիրման համար: Դրանք ներառելով մեզ արդեն հայտնի բանաստեղծության որոշակի «տեսակի» մեջ՝ մենք բնավ նպատակ չենք դնում վերստեղծել կամ վերականգնել գեղեցկուհու կերպարը (ճիշտ այնպես, ինչպես որ մեզ չի հետաքրքրում Քուչակի անձը), այլ փորձում ենք ցույց տալ գրականության զարգացման ընթացքը, դրանում նոր որակի ձևավորումը, ավանդական հետորակային ոճից հեռացումը ևն:

Ճիշտ է, ժանրային նորմատիվությունը ամուր է պահում որոշ տարբեր (միացում-բաժանում, սեր-տառապանք, մշտական մետաֆորային էպիտետներ՝ վարդերես, լուսնադեմ, կեռհոնք ևն), սակայն սիրո թեման տարբեր ձևափոխումներ է ստանում. սիրային-զվարճալի, սիրային-երգիծական, սիրային-կենցաղային ևն: Առօրյան, առտնին սովորույթն ու կյանքը սնում են բանաստեղծի երևակայությունը, և նրանց ստեղծագործություններում ավանդական հերոսների հետ (գեղեցկուհի, մեկենաս) ի հայտ են գալիս նորերը, որոնք չեն շղարշված գույնով, փայլով, սլացքով, բույրով ևն:

396 Frits Meier, die schone Mahsati, Wiesbaden, 1963, s. 43. (տե՛ս նաև Է. Զ. Բերտելս, Низами и Фузули, М., 1962, стр. 78-80).

Մահսաթիի և Ահմադ Ամիրի ողբերգական սիրո պատմության ԳԵ Ե նվիրված 12-րդ դարի պարսից բանաստեղծ Ջոհարիի ստեղծագործությունը (տե՛ս Է. Browne, A literary history of Persia, v. 2, Cambridge, 1964, pp. 344-45):



Քուչակ.

Խալտեցայ, խալատ մի արի,  
Ան գեշէն պագ մի ուզեցի.  
Ան գեշն ալ ի նագն ելաւ.  
«Չիմ ի տար անունս աւրրի»:  
Աղվոր սը ներսէն ի դուրս.  
Պագիկն աղվորէն ուզէ,  
Որ գիտէ խաթըր կըտիճիմ»<sup>397</sup>:

Մահասթի.

Երեկ ասացի այն դերձակ պատանուն.  
«Աստծո սիրուն, լավ տղա, գնացք ներս»:  
Ասաց. «Մեր միացման կապան (հագուստը) չառնես».  
Ասացի. «Կյանքիս գնով էլ միացման կարը կանես»<sup>398</sup>:

Մենք ականատես ենք աշխույժ երկխոսութեան. ժողովրդի մեջ օգտագործվող պարսկերեն, թյուրքերեն բառերը (աղվոր, միննեթ, խաթըր), ձայնարանական միասնութիւնն և սեմանտիկական բազմազանութիւնն արտահայտող բառախաղը (դարգի՛ րա, դա՛ր գիրա՛, դա՛րգի րա, որ նշանակում է՝ դերձակ, ներս, կար), սրամիտ և շարժուն սիրային մի մանրապատկեր է ստեղծում, որը եզր չունի դասական դեկորատիվ-սիրային պոեզիայի հետ:

Քաղաքային փոքր ժանրային ձևերի ուսումնասիրութիւնը Հայոց և պարսից մեջ ցույց է տալիս, որ դրանց հիմնական թեման սերն է, որտեղ ընդգծված է զգայական տարրը: Պարսից պոեզիայում հետաքրքիր է բանաստեղծութիւնների այն շարքը, որտեղ գործող պերսոնաժները արհեստավոր կամ առևտրական պատանիներն են, որ մեկ անգամ ևս ընդգծում է նոր սոցիալական խավի մուտքը գրականութիւնն և նրա դրած նոր պահանջները: Հայրեններում էլ այդ նոր խավը բազմիցս հանդես է գալիս

397 Հայրեններ, էջ 729:

398 Տե՛ս Դիվան-է Մահասթի, Թեհրան, 1336, ս. 25 (այսուհետև՝ Մահասթի, Դիվան):

տարբեր անվանումներով՝ կտրիճ, մանչ, մանուկ, տղա, եղբայր, մորճ, պատանի, մանչուկ ևն: Գեղեցիկ պատանիները դեռևս նոր ձևավորվող պարսից պոեզիայում (Ռուզաբի) արդեն հիշատակվում և գովերգվում էին, սակայն միայն այն չափով, որչափ որ առնչվում էին արքունիքի թեմաներին<sup>399</sup>: Գեղեցիկ պատանու և նրա մասնագիտական գործունեութեան տարբեր առանձնահատկութիւնների պատկերումը պարսից գրականութեան մեջ հետագայում 15-16-րդ դդ., ծնեց մի ուղղութիւն՝ «Շահրաշուր», որ բառացի նշանակում է քաղաքի հանգստութիւնը խաթարող<sup>400</sup>:

399 Գերված թուրք պատանիները ծառայում էին արքունիքներում և նշանավոր ավատատիրական տներում: Հատկապէս նրանց էր հաճում խրախուսելու ժամանակ օջարակ և գինի մատուցելու (մատովակի) պարտականությունը: Երբեմն տիրակալներն այնպէս էին սիրում իրենց պատանի ստրուկին և կապվում նրա հետ, որ վերջիններս մեծ իրավունքներ էին տալիս: Պատմությանը հայտնի է օրինակ Մահմուդ Ղազնավիի և Այզաի սիրային կապը, որը մուտք է գործել նաև կարսից գրականության: Այդ մասին նեզամի Արուզի գրում է թե սուլթանը, որ «բարեպաշտ և աստվածավախ մարդ էր, երկար ժամանակ ընդդիմանում էր Այզաի նկատմամբ իր սիրո կրքին և պայքարում էր, որ չշեղվի աստծո օրհնական ճանապարհից» (Նեզամի Արուզի, Գշվ. աշխ., էջ 65): Սովորաբար այդ կապը պատանիների համար ողորդական վախճան էր ունենում հատկապէս արքունի շրջանում: Պահպանվել են պոեզիայի նմուշներ, նախկինում հեզ պատանու փոխվող, ըմբոստ բնավորության մասին:

400 Այսինքն՝ հրաշալի պատանիներ, որոնք իրենց գեղեցկությանը և աշխատանքի պահին դրսևորած հմայքով հուզում էին բոլորի սրտերը և դրանով իսկ խաթարում քաղաքի հանգիստը: Ծահրաշուրը չուներ ժանրային տարբերակում և հանդես էր գալիս տարբեր ժանրային ձևերով: Ըստ Ֆ. Մելեքի Մահասթիի պոեզիան հետագայում ձևավորված «Ծահրաշուրի» նախատիպն է (տե՛ս նշված աշխ., էջ 94):

Ծահրաշուրի մասին տես՝ Ահմադ-է Գոլշին Մահի. Ծահրաշուր դար աղաբիլաթ- է ֆարսի, Թեհրան, 1967, ինչպէս նաև՝ Մոհամադ Ջաֆար-է Մահջուր, Սաքք- է Խորասանի դար շեր- է ֆարսի, Թեհրան, 1324, ս. 677:

А. Н. Болдырев, Зайнадин Васифи, Сталинабад, 1957, гл. 7. Е. И. Маштакова, Из истории сатиры и юмора в турецкой литературе, М. 1972, А. Мирзоев, Сездеа маколэ, Душанбе, 1977, стр. 274, А. К. Козмоян, Проявление новых тенденций в развитии рубан 12 вв. ВОН, 5, Ереван, 1984, стр. 43-49:

Ծահրաշուրը համաարևելյան բնույթ էր կրում և 15-16-րդ դդ տարածված էր թուրքական, պարսկական, հնդկական, պակիստանյան տարածաշրջանների գրականությունների մեջ: Սայիդ Արդոլլահի բնորոշմամբ՝ «Տերմինաբանորեն «Ծահրաշուրը» օգտագործվում է բանաստեղծության այն տեսակի վերաբերյալ, որը անպայման պարունակում է հիշատակություն տնտեսական



Այդ ժանրում հատկապես վառ են արտացոլված քաղաքային կոլորիտը, քաղաքացու կենցաղը, ինչպես նաև բազմաթիվ ազգագրական հետաքրքրություններ կյանքում: Քաղաքացու հանդես գալով և նրա գեղագիտական պահանջների և ճաշակի թելադրանքով պոեզիայում ձևավորվում է պատկերավոր, պերսոնաժի նկատմամբ նոր մոտեցում, որում իդեալականացումը, գեղեցկության գեկորատիվ նկարագրությունը, նրբաճաշակ և զարդաքանդակ ոճը նահանջում են ռեալիստական տարրերի և պարզեցման առջև<sup>401</sup>: Ինչ վերաբերում է բովանդակության անհատականացմանը, ապա քաղաքային պոեզիայի նմուշներում անհատական սկիզբը ավելի ընդգծված է:

Քաղաքային պոեզիայում ներգրավված են տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ, ինչպես նաև տարբեր մասնագիտությունների կրողներ. բանաստեղծ, բժիշկ, մսագործ, ներկարար, դերձակ, վարսավիր, պայտար, կոշկակար, գդակագործ ևն: Այն անմիջականորեն արտացոլում էր հենց 12-13-րդ դդ. զարգացող քաղաքի սոցիալական կազմը, տնտեսությունը, կոլորիտը:

Հիրավի, «Արհեստավորական եղբայրությունների՝ քաղաքներում զբաղեցրած առանձին փողոցները միաժամանակ շուկայի դեր էին կատարում, քանի որ բացի կիրակնօրյա շուկայական օրերից, մնացած օրերի արտադրանքը նույն շարքում էլ վաճառում էր արտադրող արհեստավորը: Նման փողոցներ կամ շարքեր եղել են Հայաստանի շատ քաղաքներում...»<sup>402</sup>: Միջնադարյան քաղաքին բնորոշ քառյակների մի շարք է պահպանվել 12-

կամ քաղաքական խառնակության մասին կամ էլ սոցիալական տարբեր խավերի նկարագրություն: Իրականացված երգիծանքի, հումորի կամ պարսավազրի միջոցով» (տե՛ս *Теория жанров литератур Востока*, М., 1985, стр. 62):

401 Ռեալիզմ տերմինը օգտագործել ենք Դ. Լիխաչովի «միջնադարյան ռեալիզմ» հասկացության շրջանակում. «Ռեալիստական տարրերը դեռևս ռեալիզմ չեն, սակայն նշված գծերը կարող են արդարացնել տերմինների մերձավորությունը» (տե՛ս *Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы*, М., 1979, стр. 159):

402 Բ. Ն. Առաքելյան, Քաղաքների նոր վերելքը 12-13-րդ դդ. (տե՛ս «Հայ Ժողովրդի պատմություն», հ. 3, էջ 564):

րդ դարի պարսիկ բանաստեղծ Սուզանի Սամարղանդիի դիվանում: Չնայած նրա մասին տեղեկությունները սուղ են, իսկ դիվանը, ինչպես նշում է պարսիկ հայտնի բանասեր Սայիդ Նաֆիսին, առատ է սխալներով, որ որոշ չափով բարդացնում է դրանց թարգմանությունը<sup>403</sup>, այնուհանդերձ նրա բանաստեղծությունների պատկանելությունը երբեք կասկած չի հարուցել: Եղել է դերձակ, որտեղից և սերում է նրա զբաղմանը՝ Սուզանի (ասեղի վարպետ): Արքունիքում չի ծառայել, սակայն երբեմն ներքողներ է նվիրել այս աշխարհի հզորներին՝ իր տնտեսական վիճակը թեթևացնելու համար: Այդ հանգամանքը մեծապես որոշել է նրա պոեզիայի բնույթը, քանի որ այն ծառայել է ոչ թե վերնախավին, այլ քաղաքային շուկային, արհեստի մարդկանց և պլեբսին: Նրա սոցիալական միջավայրը նոր բովանդակություն, թեմաներ ու մոտիվներ էր հաղորդում պարսից բանաստեղծությանը, ինչը խորթ էր արքունական պոեզիային.

Լվացարար տղան՝ արև դեմքով գերում՝

Մեր աչքերից հույզի արցունքներ է բերում.

Որպեսզի այդ տղան լվացքը լավ անի,

Ջրին, արևին է հուսով ապավինում<sup>404</sup>:

Կենցաղայնությունը, պաշտոնական պոեզիայի «հերոսներին» հակառակ ապահերոսականացումը, կոլորիտը նոր որակ է, որ արտացոլում է նրանց ժամանակակից քաղաքային կյանքը, երբեմն էլ կրում է անձնական-անհատական երանգ կամ պրոֆեսիոնալ հետաքրքրություն: Օրինակ՝ Սուզանի քառյակներից մեկում գովերգվում է Նաջմ անունով մի պատանի, որը իբրև թե նրա հոմանին է եղել (Նաջմ պարսկերեն նշանակում է աստղ՝ փոխաբերական համեմատություն, որ ավանդական է պարսից պոեզիայում): Ամբողջ բանաստեղծությունը Սուզանին կառուցել է լուսին-աստղ, կոշկակար-Նաջմ բառախաղի, պատկերների զու-

403 Տե՛ս՝ Սայիդ-է Նաֆիսի, Նազմ վա Գար դար Իրան վա դար Գարան-է ֆարսի, Թեհրան, ս. 99:

404 «Մարգարտաշար», էջ 116:



գաղղության վրա:

Սիրտս գերված էր կոշկակարից լուսնադեմ (այն դեպքում),  
երբ Նաջմը (աստղը) ինձ էր տեճում...<sup>405</sup>

Բավական է մեկ-երկու բեյթ մեջ բերել արքունական բանաստեղծ Օնսորիի պոեզիայից, որպեսզի սիրային բովանդակության ընդհանրության հետ մեկտեղ, անմիջապես պարզ դառնա միկրոպոետիկայի, ինչպես նաև նկարագրման մեթոդի տարբերությունը, սալոնային-գտված և ժողովրդական-քաղաքային արվեստների հակադրությունը, վերնախավի և հասարակ ժողովրդի գեղագիտական չափանիշների էությունը.

Ծիմշատ բոյի, քաղցր լեզվի, սադափ մարմնի տեր ես դու,  
Քար սրտի, արծաթ կրծքի, ոսկե գոտու տեր ես դու...<sup>406</sup>

Կամ՝

Խոպոպդ հաբեշ շահին է մման (սև), ո՛վ պայծառ  
լիալուսին,  
Թագ է նա համպարից (սև, բուրավետ)  
կակաչ գահի (դեմք) համար,  
Դու սուզել ես վարդերեսդ՝ ձյութի (խոպոպներ) մեջ,  
Ես սուզել եմ հափրուկը<sup>407</sup> (դեմքս )արյուն-արցունքի մեջ:

Բոլոր արտահայտչամիջոցները ուղղված են չքեղության առարկաներին: Նրբաճաշակ պատկերները, բարդ այլաբանությունները ստեղծում են յուրահատուկ սեմանտիկական դաշտեր.

- Ա. շահ, թագ, գահ - իշխանության ոլորտ
- Բ. կակաչ, վարդ, հափրուկ - բուսական աշխարհ
- Գ. պայծառ, կարմիր, արնագույն - գույնի աշխարհ

Ամեն ինչ նրբաճաշակ է, բացի ձյութից, որը ի հայտ է եկել միայն հանգր ապահովելու համար (մոնիր-գարիր-դիր) և յուրա-

405 Դիվան- է Սուլայմի, Թեհրան, ս. 389:

406 Տե՛ս Օնսորի, Դիվան, էջ 197:

407 Բույս, որը իրև դեղին ներկ է ծառայում (Օնսորի, Դիվան, էջ 191):

տեսակ հավասարակշռություն է տալիս բանաստեղծության ողջ հակաթեզային բնույթին: Հետաքրքիր է բանաստեղծության ավարտը, որտեղ քնարական հերոսը արնաշաղախ արցունքներ է թափում: Դժվար է հավատալ նրա անկեղծությանը. դրամատիզմը կարեկցանք չի առաջացնում: Հայոց մեջ մեզ արդեն ծանոթ (տես 2-րդ գլուխ) դեկորատիվ սիրո օրինակները նույն պատկերն են գծագրում: Դրանք հնդկական միջնադարյան գրականության մեջ նույնպես առկա այն տեսակն են, որոնք որակված են այսպես. «Դրանցում ոչ վիշտն է ընկալվում որպես վիշտ, ոչ սերը՝ որպես սեր»<sup>408</sup>:

Օնսորիի, Հովհաննես Թլկուրանցու, Գրիգորիս Աղթամարցու սիրային բանաստեղծություններում չկա շարժում, չկան այլ հերոսներ: Ընդհանուր խորքը չքեղության առարկաներն են (մուշկ, համպար, սև սաթ, բյուրեղապակի, սամույր, ոսկի, արծաթ), որոնք քաղաքային քառյակում փոխարինվում են հասարակ, ամենօրյա առարկաներով՝ ասեղ, թել, թաս, մանգաղ, կշեռք ևն: Մարգարտավաճառի կերպարին փոխարինելու է գալիս «մրգավաճառի» կերպարը: Եթե արքունական բանաստեղծը դիտավորյալ բարդացնում ու զարդարում էր իր խոսքը, ապա քաղաքային արվեստի ներկայացուցիչը դիտավորյալ պարզեցնում էր այն: Եթե արքունական ծավալուն ժանրային ձևերում (ղասիրդե) փաստական-ինքնակենսագրական նյութն անգամ արտացոլում էր արքունական կոլորիտը, բարձրաշխարհիկ խավի կենցաղը, ապա այս դեպքում դրանք դառնում էին քաղաքային միջավայրն արտացոլող փոքրիկ դրվագներ: Վերջինս երբեմն այնքան էական է դառնում, որ, օրինակ, Սուլայիմի Սամարղանդի դիվանի հիման վրա վերականգնվել է բազմաթիվ արհեստավոր-բանաստեղծների անձը, այն պարագայում, երբ նրանք նույնիսկ չեն հիշատակվել բարեխիղճ մատենագիրների ժողովածուներում<sup>409</sup>. օ-

408 А. Бешем, Чудо, которым была Индия, М., 1974, стр. 444.

409 Պարսից միջնադարյան ծաղկաքաղցերը կոչվում էին թագքյարե: Դրանք նաև հակիրճ կենսագրական տեղեկություններ էին հաղորդում բանաստեղծի մասին:



րինակ՝ Հանային (Հինա պատրաստող), Աբրեշումին (մետաքսագործ), ևն<sup>410</sup>: Կենցաղայնությունը մի նոր շրջան էր երկու գրականությունների զարգացման պատմության մեջ, որը առավել ընդգծված է փոքր ժանրային ձևերում:

Հայրեն.

Քո եարն ի Հալէպ քաղաքն  
Ի շուկան շէքէր կու ծախէ.  
Աշուին է կշեոք արել՝  
Ունքերովն իր վեր կու քաշէ.  
-Օտքրին գինն ալ հրամէ  
-Պագ սը տուր և շուտ խալըսէ<sup>411</sup>:

Մահսաթի.

Ղասաբս մի մորթուց քաշեց, հանեց դմակը,  
Վերցրեց ձեռքն ու ասաց. «փահ-փահ, ի՞նչ լավն է».  
Ինձ ու ինձ. «Մի դրա ախորժակին նայեք.  
Այդ դմակով (որ ինքն ունի) դմակ է ցույց տալիս»<sup>412</sup>:

Սա ուղղամիտ և ճշմարիտ ժողովրդական երգիծանք է, աշխույժ և զվարճալի շուկայի առօրյա: Կարելի է ենթադրել, որ այն ասվել է մի առիթով, էքսպրոմտով: Շարահյուսությունը պարզ է, բառարանը՝ մասնագիտական: Պատմողականությունը ընդգծվում է ուղղակի խոսքի մուտքով:

Մահսաթի.

Ով ղասաբս, քո (սիրո) դարդից ես եփում եմ,  
Մի՛նչև դանակը ոսկորիս հասնի՝ համբերում եմ:  
Քո օրենքն է, որ մորթես ու ծախես,  
Աստծո սիրուն, մորթիր, բայց մի ծախիր...<sup>413</sup>

410 St'ia A. Саидиев, Сузани и самаркандская литературная среда в 12 вв. Автореферат канд. дисс., Душанбе, 1971, стр. 4:

411 Հայրեններ, էջ 50:

412 Մահսաթի, Դիվան, էջ 25:

413 Նույն տեղում, էջ 33:

Արևելյան շուկան իր ատրիբուտներով մտնում է գրականություն, քաղաքային հրապարակի և թաղամասերի (մահալ, քուչե) «Հերոսը» դառնում է բանաստեղծականացման նյութ: Վերը բերված օրինակների մերկ կառույցը հետևյալն է.

Հայրեն

Քառյակ

Սոցիալական վարչական մարմին

Քաղաք (Հալեպ)

Քաղաք (դասաբի գործի վայրը)

Հերոս

յար

դասաբ

Գործունեության վայր

շուկա

շուկա (մսի վաճառքի վայրը)

Գործունեության տեսակ

վաճառք

վաճառք, մորթ

Վաճառքի առարկա

չաքար

միս

Վաճառքի գործիք

կշեռք

դանակ

Մահսաթի.

Մսագործը իր սովորույթի համաձայն

Ինձ սպանեց և ասաց, «Սա իմ գործն է.»

Հետո գլուխը դրեց ոտքերիս ու ներում հայցելով,

Փշեց, որպեսզի (հեշտ) հանի կաշիս<sup>414</sup>:

Ինչ խոսք, այլաբանական են բերված օրինակները՝ կառուցված արհեստների և մասնագիտական գործունեությունների տերմինների վրա: Պաշտոնական պոեզիայից մեզ ծանոթ աչք-հոնք չարչրկված Համեմատության առարկաները Հայրենում բացարձակ նոր լուծում են ստանում, ծավալուն փոխաբերությունը մի

414 Մահսաթի, Դիվան, էջ 25: Ֆ. Մելերը նշված աշխատության մեջ վերջին բեղթի համարների ակտ է համարում:



չարժու՛ն պատկեր է ստեղծու՛մ համատեքստի բոլոր մակարդակներու՛մ և ոճական, և գաղափարական: Յարը խաղացնու՛մ է աչք-հոնքը այնպես, ինչպես խաղում են կեռ ձողից կախված կշեռքի թաթերը: Այս դեպքում հոնքը բացի իր սովորական պատկերից՝ կորուձյունից, արտահայտում է լրացուցիչ մի հատկանիշ ևս՝ շարժում: Եթե անգամ ինքնակենսագրական երանգ է կրում դասարի համառորեն կրկնվող կերպարը Մահասթիի քառյակներում, այնուհանդերձ, անժխտելի է այն փաստը, որ հանապազօրյա կենցաղը հեղինակային վերաիմաստավորմամբ, երգիծական երանգներով թափանցում է պոեզիա, ձևավորում լեզուն և ոճը, պատկերավորման ողջ համակարգը: Բանաստեղծականացման օրյակտների կտրուկ փոփոխությունը իր հետ բերում է պրոզայիկներ, վուլգարիզմներ, ընդգծված նատուրալիստական պատկերներ: Մսագործի կերպարը տվյալ համատեքստում (դաժան սիրեցյալ) վերականգնում է մեզ արդեն հայտնի կանոնարկված գուճորդություններ, կապված սիրո, ցավի, վշտի, մի խոսքով չափազանցված ցավային-օրգանական զգացումների հետ, այն, ինչը բնորոշ էր արքունական պոեզիային (սիրուց զեղնած դեմք, կորացած մեջք ևն): Այս քառյակը հին, ավանդական պատկերի նոր տարբերակն է: Մի հանգամաք, որ մեկ անգամ ևս ընդգծում է քառյակում կանոնի և ավանդույթի ուժը: Ինչ վերաբերում է լեզվին, ապա ակնհայտ է պարզ, կենցաղային ոճը: Այնտեղ 25 բառային միավորից 10-ը կենցաղային են. մսագործ, արհեստ, գործ, կաշի, ոտք, գլուխ, տապալել, սպանել, հանել, փչել: Նոր հերոսների հանդես գալով, նրանց շարժունությունը փոքր ժանրային ձև են մուտք գործում ոչ բարդ պատմություններ, ստեղծվում է իրավիճակ: Դրան նպաստում է նաև երկխոսության և enjambement-ի մուտքը փոքր ժանրային ձևեր, որը էպիկական որոշ երանգ է հաղորդում բանաստեղծությանը: Կենցաղային, հետաքրքրաշարժ սյուժեների ու թեմաների մուտքը պոեզիա և նրանց ընդհանրությունները հայոց և պարսից մեջ փուլային-տիպաբանական երևույթ են, «...երբ առանձին ստեղծագործություններ, ժանրեր և ոճեր, որոնք ուղղակի ազդեցություններով

չեն կապված իրար հետ, սակայն ի հայտ են բերում առավել կամ պակաս նմանություններ՝ պայմանավորված սոցիալ-պատմական պայմաններով»<sup>415</sup>:

Քաղաքային կյանքը, ինչպես հայտնի է, քայքայում է հին, ամուր բարոյական հիմքերը: Բերված օրինակը տղամարդու կուպիտ ուժի ցույց է սիրո մեջ, որը սիրային քառյակին խորթ երևույթ էր: Անհերքելի է, որ նոր անունների և վավերագրական փաստերի ներթափանցումը փոքր ժանրային ձևեր երբեմն նվազեցնում էր դրանցում առկա քնարական լիցքը:

Սիրո թեման տարբեր ձևափոխումներ է ստանում. սիրային-զվարճալի, սիրային-կենցաղային ևն: Ժանրային նորմատիվության հետևանքով հաճախ ամուր են մնում որոշ մոտիվներ. օրինակ դաժան սիրեցյալի կերպարը, բաժանում-միություն մոգելը, որոշ մշտական մետաֆորային էպիտետներ ևն: Քաղաքային պոեզիան ժողովրդական կենսախինդ ոգով, լավատեսական տրամադրությամբ, սրամիտ ու զավեշտական երանգներով է հագեցած: Դրանց հիմնականում խորթ է սիրո տառապանքը:

Ակնհայտ է, որ փոքր ժանրային ձևերը, բազմաթիվ յուրահատկություններով հանդերձ, ունեն նաև բազմաթիվ ընդհանրություններ:

#### Հաֆեզ.

Խոիվ-հերարձակ, զվարթ- հեղին ու քիչ գինովցած,  
Շապիկն արձակ, երգը շուրթից ու փարչը ձեռքից,  
Աչքերը չարածնի ու շուրթերից հեզանք,  
Եկավ երեկ գիշեր ու նստեց սնարիս մոտ.  
Մոտեցրեց գլուխն ականջիս ու շշուկով ասաց.

«Ո՛վ սիրահարդ խենթ, աչքիդ քու՞ն է գալիս, տե՛ս ինչպես  
ես արբած»....

415 В. М. Жирмунский, Сравнительное литературоведение, Восток и Запад, Л., 1979, стр. 22.



Սիրահարը, որին փարչ են բերում ցայգին,  
Սիրո անհավատ կղաոնա, թե գինեմոլ չդառնա...<sup>416</sup>:

Հայրեն.

Այս ծով անատակ գիշերս ի բուն՝  
Ես երկու շրջան մանեցի.  
Խօշ եարս այլ ի միտս ընկաւ,  
Թեզ մ ելայ զջահարաս վերուցի,  
Փարչիկ մ այլ անուշ գինի  
Խօշ եարիս դուռըն գնացի.  
Խօշ եար ա՛մ, զդուռըն բաց  
Ձիւն եկեր, ոտիս կու մըսի<sup>417</sup>:

Թվարկված մանրապատկերները քաղաքային էմանսիպացիայի հրաշալի արտահայտութուն են, ամենայն հնի թոթափում և ազատախոհության ցույց: Այս պարագայում նոր երևույթ է նաև կին քնարական հերոսի ձևավորումը:

Ակնհայտ է օտար բառերի (խոշ, յար, թեզ, ջահար) մուտքը պոեզիա, որ մեկ անգամ ևս ցույց է տալիս, թե Հայրենը լայն ժողովրդականություն է ունեցել, հագեցած է տարածաշրջանի ժողովուրդներին առնչվող բառ ու բանով: Ժողովրդի ոգուն մոտ գրական ձևերում նմանապես, յուրատեսակ իրականանում էր այն սինթեզը, որը մենք տեսանք պաշտոնական տաղերգուների պոեզիայում: Պարսից երանգ էր հաղորդվում հայկականին (օրինակ՝ ի Շահնամայձայն) և հայոց ոճական համատեքստում հնչում էր պարսիցը (Աղթամարցու, Թյկուրանցու «խայտաբղետ» տաղերը ևն): Մի երևույթ, որ մենք չենք տեսնում ավելի վաղ շրջանում՝ 10-12 դդ.: Ավելին: Հայ ավատատերերը իրենց պահանջներով նպաստում էին ազգային պատմությանը նվիրված երկերի և իրենց նախնիների գործունեության նկարագրությունների ստեղծմանը: Բազրատունիները, իշխանները՝ հատկապես,

տարված էին իրանական ծագում ունեցող ժողովրդական ասքերի հավաքագրման գաղափարներով: Նրանց համար գծագրվում էր Հայաստանում թագավորության վերականգնման հեռանկարը՝ հիմնված հայոց ավատատերերին հարազատ իրանական հոգևոր-մշակութային սկզբի վրա, հակառակ մահմեդական քաղաքակրթության: Սակայն այն հայ գրողները, որոնք աճել էին հունական նմուշների վրա, իրանականից նողկում էին ոչ պակաս, քան մահմեդականից<sup>418</sup>:

Օտար բառերի մուտքը պոեզիա միայն հայկական երևույթ չէր: Այդ շրջանում շատ բանաստեղծներ էին գործածում թյուրքերեն (Սուզանի), վրացերեն (Խաղանի), արաբերեն (Հաֆեզ, Սաադի ևն) բառեր և արտահայտություններ: «Սելջուկների արքունիքում, որի բառարանը ներառում էր իրանական, արաբական, հունական, հայկական փոխառությունների մի մեծ շերտ, որպես գրական լեզու օգտագործվում էր պարսկերենը, դրա հետ մեկտեղ նաև ամբողջ գրական-գեղարվեստական ավանդույթները»<sup>419</sup>:

Ո՛չ հայոց մեջ և ոչ էլ պարսից աշխարհիկ պոեզիայում մինչև 12-13-րդ դդ. համբույրի գաղափարը չի եղել: Հասկանալի է, որ բարբերի բացարձակ ազատության պայմաններում գործողությունները ծավալվում են նաև դրա շուրջը:

Բնութագրելով 13-րդ դարի քաղաքները՝ արաբ մատենագիր Յաղութ-Ալի Համավին Երզնկայի մասին գրում է. «Արդինջան ժողովուրդը անվանում է Արզանքան: Շատ հաճելի, անվանի, ճոխ ու բազմամարդ քաղաքներից մեկն է: Գտնվում է Ռուսի երկրների և Խլաթի միջև՝ Էրզրումի մոտ: Բնակչությունը մեծ մասամբ բաղկացած է հայերից, կան նաև մուսուլմաններ, որոնք քաղաքի երեկիներն են կազմում: Արբեցողությունն ու անբարոյականու-

418 Հմմտ. Н. Мара, Сзв. աշխ., էջ 90:

419 Е. И. Маштакова, Из истории сатиры и юмора в турецкой литературе 14-17 вв., М., 1972, стр. 35.

416 Հաֆեզ. Դիվան, էջ 33:

417 Հայրեններ, էջ 359:



Թյոււնը ահնեբեկ կերպով տիրում է այնտեղ»<sup>420</sup>:

Սուզանի.

Ով գեղունի, ես չգիտեմ, թշնամի ես թե բարեկամ,  
Ախ, մեր ջուրը դեռ մի առվով չի գնացել ոչ մի անգամ:  
Թե համբույր տաս ու այսուհետ բյուր հարվածներ  
տեղան գլխիս,  
Հարվածը բախտ է ինձ համար, թե դրա մեջ  
ձեռքերդ կան<sup>421</sup>:

Հայրեն.

Եկոյ քեզի նուռ մի տամ,  
Կըտրէ, տես քանի՞ հատ ունի.  
Ամեն հատի պաք մի տուր,  
Աւելին հարամ, թէ պիտի.  
-Գնա, ծոյ տղայ տխմար,  
Ես զքեզ խելօք գիտէի,  
Ամէն հատի պա՞ք մի տամ՝  
Ու՞ր եղեր կամ ու՞ր տի լինի<sup>422</sup>:

Կրկին սիրային, զուտ կենցաղային իրավիճակ, որը պարսկական քառյակում ձևավորվում է երկրորդ և երրորդ կիսատողում: Ողջ կառուցվածքով՝ երկխոսութայն ձևով, ժողովրդական լեզուական միավորներով, ասացվածք-դարձվածքներով, զավեշտական երանգով երկու բանաստեղծություններն էլ միջանցիկ մի ձև են ժողովրդական երգարվեստի և գրավոր նմուշի: Գուցե Հենց այդ երգարվեստային բնույթն է իր օրենքներով՝ մրցույթների ժամանակ իրար գերազանցելու ջանքերով նպաստել պատկերների և կոլորիտի փոխներթափանցմանը: Երկու օրինակում էլ Հերոսները անշարժ ֆիգուրներ չեն և ոչ էլ գունեղ դիմանկար-

ներ: Ավելին, միջնադարյան անտիֆեմիսիզմի նշույլ անգամ չկա սիրուհու կերպարում: Նրա կարողական ակտիվությունը Սուզանիի բանաստեղծութունում դուրս է գալիս մահամեղական բարոյագիտութայն սահմաններից: Կրկին դիմենք Հայրեններին.

Իմ եարն ի գնալ տեսայ,  
կանչեցի՝ «պագիկն ի քանի՞»,  
.....

Պագն որ դրամով լինի  
Չեմ ի տար, թ աշխարհն աների...<sup>423</sup>

Սակայն առկա է նաև Հակառակը, երբ քաղաքը ձևավորում է իր բարոյական չափանիշները: Ամենայն ինչ գնվում և վաճառվում է, սակայն ամենաթանկը համբույրի գինն է՝ կյանք և հոգի:

Քուչակ.

Ասացի թե պագիկ մի տուր, ինքն ասաց՝ պագրս գին ունի,  
Ասացի պագիդ գինն ինչ, նա ասաց՝ պագիս գին հոգիդ<sup>424</sup>:

Խաղանի.

Շուկայում, ուր դու սիրտդ էիր տալիս, իսկ ես (դիմացը)՝  
հոգիս,  
Քանի որ առևտուրը չկայացավ՝ ետ վերադարձրու  
հոգիս<sup>425</sup>:

Եթե ուշադիր լինենք, ապա սա մեզ արդեն ծանոթ մոդելի նոր մեկնաբանումն է՝ կապված նոր կողմնորոշման, արժեքների նոր համակարգի ձևավորման Հետ: Եթե առաջ անվիճելի արժեքներն ու չափանիշները քաղաքներն ու երկրամասերն էին, ապա աշխարհիկ ազատախոհութայն պայմաններում դրանք զուտ անձնական արժեքներն են, ոսկի, գոհար, կյանք, հոգի, առաջին ղեկավարում արստրակտ և ոչնչով չպատճառաբանված սիրո համար.

420 Տե՛ս Արաբական աղբյուրները Հայաստանի և հարևան երկրների մասին, կազմեց Հ. Թ. Նալբանդյանը, Երևան, 1965, էջ 14:

421 «Մարգարտաշար», էջ 113:

422 Հայրեններ, էջ 196:

423 Նույն տեղում, էջ 87:

424 «Հայրեններու քուրաստանը», էջ 322:

425 Խաղանի, Դիվան, էջ 706:



այժմ՝ կոնկրետ համբույրի համար: Մեր նյութի հիման վրա նույնպես հաստատվում է Ն. Կոնրադի տեսական եզրահանգումը. «Քանի որ մտածողության նախկին կատեգորիաները, չափանիշները և կաղապարված բանաձևերը, որոնք ամուր կառչած էին մարդկային մտքին, խանգարում էին կերտել նորը, առաջագիժություն համար անհրաժեշտը այն ուղղությամբ, որով գնում էր պատմությունը, պարզվեց, որ գլխավորը պայքարն էր պատրաստի բանաձևերի դեմ: Պահանջվում էր կերտել մտածողության նոր նորմեր, բացահայտել այլ մարդկային արժեքներ և գոյություն ունեցող արժեքների նկատմամբ մշակել նոր մոտեցումներ»<sup>426</sup>: Զգայականության ձևավորումը և մուտքը հայ և պարսից պոեզիա նոր մակարդակ էր քնարերգության պատմության մեջ: Ֆիզիկական համար գաղափարը տարբեր ձևակերպումներ էր ստանում՝ սկսած ուղղակի հայտարարություններից (ամեն մի գուհար արժէ գիրկուծոց պագ մըն ավելի), վերջացրած բազմաթիվ գուգորդություններ ծնող ծավալուն մետաֆորներով:

#### Քուչակ.

Ես շարէ շապիք պիտի գօրն ի բուն անձըտ կեանայի  
Կամ ապրշումէ կոճկիկ, որ շլնեցըտ գիրկ ածեի.,  
Կամ ջուր, կամ նրոտն գիւնի, որ ի քո կըթաղդ կեանայի  
Առնիր ու քերնիտ դնէիր, ցածնայի, զդունչդ պագնէի<sup>427</sup>:

#### Քյամալ-ադ-Դին Էսֆահանի.

Աչքերիցդ ցած կթափես, եթէ ջուր դառնամ,  
Վարսերիցդ կնեռացնես, եթէ փայլ դառնամ,  
Ձեռքդ չես առնի, թե անխառն գիւնի դառնամ,  
Աչքերիցդ ինձ կվանես, եթէ քուն դառնամ<sup>428</sup>:

Բազմաթիվ են փոքր ժանրային ձևերի ընդհանրությունները և յուրահատկությունները հայ և պարսից քնարերգություն-

ներում, և անհնար է այդ ամենի վերլուծությունը ներկայացնել մի աշխատության սահմաններում: Բոլոր տարափոխություններով հանդերձ, դրանք ավանդականորեն պահպանում էին կանոնարկված և կաղապարված բազմաթիվ ձևեր, մոտիվներ, թեմաներ: Բազմաթիվ սիրային բանաստեղծության նմուշներ ուղեկցվում են սիրահարի արցունքով, դեղնած դեմքով և այլ կաղապարված, ավանդական ձևերով: Այդ ամենով հանդերձ, 12-15-րդ դդ. հայոց քնարերգությունը գնում է նոր ուղղությամբ, դեպի բազմազանություն:

Կիրառվող ժանրային ձևերը դուրս են գալիս աշխարհականացման լայն ճանապարհ: Քաղաքային պոեզիան ձևավորվում է նոր միջավայրում, արժեքավորման մեկ այլ համակարգում, ուր վաղուց իրենց սպառել էին նախկին ինստիտուտները, որոնք չէին հասցնում հարմարվել նոր հասարակական կառույցներին և, հետևաբար, կորցնում էին իրենց ազդեցությունը ժողովրդական լայն մասսաների վրա:

Հայոց և պարսից գրականության մեջ 12-15 դդ. փոքր ժանրային ձևերն իրենց բանահյուսական ծագումով արդեն իսկ դեմոկրատական մեծ լիցք էին պարունակում և թափանցում միջնադարյան կյանքի բազմաթիվ ոլորտներ: Անհերքելի է, որ նոր անունների և վավերագրական փաստերի ներթափանցումը փոքր ժանրային ձևեր նվազեցնում էր դրանցում առկա քնարական լիցքը:

Պոեզիան դառնում է բազմաբովանդակ և մեզ է ներկայանում որպես տարբեր ուղղությունների մի համալիր, որում փոխադարձ ազդեցություններով հանդերձ՝ գոյակցում են էլիտար և ժողովրդական արվեստի տարրերը:

Քաղաքային պոեզիայում ընդլայնված են ժանրային շրջանակները, դրանցում տեղ են զբաղեցնում փոքր սյուժեները, իրավիճակները, նոր թեմաներն ու մոտիվները: Պատկերավորման միջնադարյան իդեալականացման մեթոդը տեղի է տալիս ռեալիստական տարրերի առջև, դիմանկար-պատկերը փոխվում է ի-

426 Н. И. Конрад. Запад и Восток, М., 1972, стр. 437.

427 Հայրեններ, էջ 146:

428 Դիվան-է Քյամալ-ադ Դին Էսֆահանի, Թեֆրան, ս. 862:



բավիճակ-պատկերով:

Քաղաքային պոեզիայի հերոսը բազմակողմանի է, սիրեցյալի կերպարը նրանում ձեռք է բերում շարժուն, ակտիվ գծեր:

Տեղի է ունենում հոետորական ոճի «անկում», որը քաղաքային լսարանի թելադրանքն է, դրա հետ մեկտեղ՝ երկրորդ շարք են մղվում նրբաճաշակ պատկերները, այլաբանությունները, համեմատությունները, զուգորդական և ընդարձակ փոխաբերությունները և տեխնիկական խաղերը:

Փոխվում են նաև պոեզիայի սոցիալական ֆունկցիաները: Եթե էլիտար գրականության մեջ բանաստեղծի արվեստը ուղղված էր սեփական սոցիալական կարգավիճակի հաստատմանը, ապա քաղաքային պոեզիայում այն կողմնորոշված էր քաղաքացու ինքնագիտակցությանը: Եթե առաջին դեպքում պոեզիայի բառարանը գտված-սալոնային էր, ապա երկրորդ դեպքում այն ժողովրդական-կենցաղային է, եթե նախորդների պոեզիայում քնարական հերոսը «վասալական» վարքագիծ էր արտահայտում, ապա երկրորդ դեպքում այն անկախ ազատախոհություն էր ցուցաբերում:

Քաղաքային պոեզիայի ամենակարևոր նվաճումներից մեկը նրա դեմոկրատիզմն է, որի տարբեր արտահայտություններն են կենցաղայնությունը, զգայականության, զվարճալի թեմաների մուտքը, պերսոնաժների բազմազանությունը, ապահերոսականացումը ևն:

Փոքր ժանրային ձևերի հաստատումը և նրանց առավել շարժունությունը ողջ ժանրային համակարգի զարգացման փուլերից մեկն է: Այդ պարագայում նրանք ունիվերսալ հատկանիշներ են ձեռք բերում, դառնում բազմաբովանդակ և ծառայում են բոլոր գաղափարներին:

Այսպիսով, Հայոց քնարերգությունը դեռևս 10-րդ դարից սկսած հող էր նախապատրաստում այն նոր որակի ձևավորման համար, որը կոչում ենք աշխարհիկ ազատախոհություն: Այն իր փայլուն մեկնաբանությունն է ստանում միջնադարյան Հայրեն-

ներում:

Հայոց քնարերգությունը զարգանում է հարևան ժողովուրդների հետ էթնոմշակութային առնչությունների համատեքստում և պահպանելով սեփականը՝ անցնում է ծագումնաբանական, տիպաբանական և ուղղակի «հանդիպումների» երկարատև ճանապարհ, ձևավորվում որպես մի նոր որակ:

Երկրորդ կարևորագույն փուլը կազմում է 10-11-րդ դարերը, որոնք կարևորագույն կերպով փոխադրվում են Հայաստանի պատմության և մշակույթի պատմության մեջ: Այս ժամանակահատվածում Հայաստանի պատմության և մշակույթի պատմության մեջ տեղի է ունենում հոետորական ոճի «անկում», որը քաղաքային լսարանի թելադրանքն է, դրա հետ մեկտեղ՝ երկրորդ շարք են մղվում նրբաճաշակ պատկերները, այլաբանությունները, համեմատությունները, զուգորդական և ընդարձակ փոխաբերությունները և տեխնիկական խաղերը: Փոխվում են նաև պոեզիայի սոցիալական ֆունկցիաները: Եթե էլիտար գրականության մեջ բանաստեղծի արվեստը ուղղված էր սեփական սոցիալական կարգավիճակի հաստատմանը, ապա քաղաքային պոեզիայում այն կողմնորոշված էր քաղաքացու ինքնագիտակցությանը: Եթե առաջին դեպքում պոեզիայի բառարանը գտված-սալոնային էր, ապա երկրորդ դեպքում այն ժողովրդական-կենցաղային է, եթե նախորդների պոեզիայում քնարական հերոսը «վասալական» վարքագիծ էր արտահայտում, ապա երկրորդ դեպքում այն անկախ ազատախոհություն էր ցուցաբերում: Քաղաքային պոեզիայի ամենակարևոր նվաճումներից մեկը նրա դեմոկրատիզմն է, որի տարբեր արտահայտություններն են կենցաղայնությունը, զգայականության, զվարճալի թեմաների մուտքը, պերսոնաժների բազմազանությունը, ապահերոսականացումը ևն:

Փոքր ժանրային ձևերի հաստատումը և նրանց առավել շարժունությունը ողջ ժանրային համակարգի զարգացման փուլերից մեկն է: Այդ պարագայում նրանք ունիվերսալ հատկանիշներ են ձեռք բերում, դառնում բազմաբովանդակ և ծառայում են բոլոր գաղափարներին: Այսպիսով, Հայոց քնարերգությունը դեռևս 10-րդ դարից սկսած հող էր նախապատրաստում այն նոր որակի ձևավորման համար, որը կոչում ենք աշխարհիկ ազատախոհություն: Այն իր փայլուն մեկնաբանությունն է ստանում միջնադարյան Հայրեն-



## Резюме

В работе делается попытка выявить и систематизировать армяно-иранские литературные связи 10-16 вв. На фоне исторических сдвигов этого периода анализируется поэтика основоположников новых литератур Армении и Ирана - Нарекаци и Рудаки. При многочисленных общих типологических чертах, связанных с их социальным статусом, а также закономерностями развития средневековых литератур вообще, их поэтическое творчество гетерогенно, поскольку Нарекаци является апологетом духовной власти, а Рудаки - светской. Первый думал символами, второй - живыми образами. Нарекаци восхвалял бога бичуя себя, Рудаки восхвалял возлюбленную, мецената и себя (фахр). Творили они в сфере двух различных социальных институтов - в церкви и во дворце, чем и определялся характер их творчества, социально ориентированного и типологически сходного.

Сравнение поэтик христианского мистика Нарекаци и исламских суфиев выявляет черты также генетических сходств. Их роднит неоплатонизм, гностицизм, пантеизм и др. Однако у них совершенно различны результаты общения с Богом. Нарекаци бесконечно стремится к Богу, а суфий сливается с ним через мистическое озарение - экстаз.

Если в 10 в. армянская поэзия все еще пребывала в западнохристианской идейно-стилистической сфере, то далее она развивается на основе традиции собственной духовной поэзии, с привлечением фольклорного начала, а также под некоторым влиянием персидской литературы. В этот период в восточном мире общение между соседними народами становится более существенным, что способствует формированию в армянской поэзии светского начала, рассматриваемая нами как "синтез".

Под влиянием эстетических запросов и вкусов нового социального слоя - горожан в обеих литературах формируется новый подход к изображаемому. Особенно развиваются малые жанровые формы - айрен, рубай, ярко отражающие городской колорит. Здесь явны и типологические общности, и черты влияния.

## Առաջարկ

بر غیز هان ای جاریه، می در فکن در باطیه  
آراسته کن مجلس از بلخ تا ارمینیه.

\*\*\*

نوروز روزگار نشاطست و ایمنی  
پوشیده ابر دشت به دیبای ارمی.

\*\*\*

ای خوبتر ز پیکر دیبای ارمی  
ای پاکتر ز قطره باران بهمنی.

\*\*\*

طلعت تابنده تر ز طلعت خورشید  
نعمت پاینده تر ز جودی و ثهلان.

\*\*\*

بر جودی کشتی بنیا سودی  
گر کف تو بودی سبب طوفان.

\*\*\*

## Գլուխ առաջին

غزل رودکی وار نیکو بود

غزلهای من رودکی وار نیست

گر چه بکوشم بیاریک و هم

بدین پرده اندر مرا بار نیست.

\*\*\*

بوی جوی مولیان آید همی

یاد بار مهربان آید همی.

ریگ آمو و درشتی راه او



همیشه شعر ورا زی ملوک دیوان بود.

شد آن زمانه که شعرش همه جهان بنوشت

شد آن زمانه که او شاعر خراسان بود.

کجا بگیتی بودست نامور دهقان

مرا بخانه او سیم بود و حملان بود.

کرا بزرگی و نعمت ز این و آن بودی

ورا بزرگی و نعمت ز آل سامان بود.

\*\*\*

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم

عصا بیار که وقت عصا و اثبان بود.

\*\*\*

رویت-دریای حسن و لعلت-مرجان

زلفت-عنبر، صدف-دهن، در دندان

ابرو-کشتی و جین پیشانی-موج،

گرداب بلا-غیغ و چشمت-طوفان.

\*\*\*

لاله میان کشت بخندد همی ز دور

چون پنجه عروس بچنا شده خضیب.

\*\*\*

ای از گل سرخ رنگ بر بوده و بو،

رنگ از بی رخ ربوده بو از بی مو،

گل رنگ شود چو روی شویی همه جو،

مشکین گردد چو موفشانی همه کو

\*\*\*

چون روز علم زند بنامت ماند،

چون یک شبه شد ماه بحامت ماند.

\*\*\*

زیر پایم برنیان آید همی.

آب جیحون از نشاط روی دوست

خنک ما را تا میان آید همی.

ای بخارا شاد باش و دیر زی

میر زی تو شادمان آید همی.

میر ماهست و بخارا آسمان

ماه سوی آسمان آید همی.

میر سروس و بخارا بوستان

سرو سوی بوستان آید همی...

\*\*\*

چون بنشیند تمام و صافی گردد

گونه یاقوت سرخ گیرد و مرجان

چند ازو سرخ چون عقیق یمانی

چند ازو لعل چون نگین بدخشان؟

ورش بیویی گمان بری که گل سرخ

بوی بدو داد و مشک و عنبر باهان.

\*\*\*

زفت شود رادمرد و سست - دلا ور

گر بچشد زوی و روی زرد گلستان

و آنک بشادی یکی قدح بخورد زوی

رنج نبیند از آن فراز و نه احزان.

\*\*\*

عیال نه و زن و فرزند نه، معونت نه

ازین ستم همه آسوده بود و آسان بود...

\*\*\*

شد آن زمان که باو انس رادمردان بود

شد آن زمانه که او پیشکار میران بود

همیشه شعر ورا زی ملوک دیوانست



به ظاهر یکی بیت پر نقش آذر  
به باطن چو عوگک پلید و گرازی.  
یکی را نعیمی یکی را جحیمی  
یکی را نشیبی یکی را فرازی.

\*\*\*

این جهان پاک خواب کردار است  
آن شناسد، که دلش بیدار است  
نیکی او بجایگاه بدست  
شادیء او بجای تیمار است.

چه نشینی بدین جهان هموار  
که همه کار او نه هموار است.  
دانش او نه خوب و چهرش خوب  
زشت کردار و خوب دیدار است.

\*\*\*

جهان همیشه چو چشمیست گرد و گردانست  
همیشه تا بود آیین گرد گردان بود.  
همان که درمان باشد، بجای درد شود  
و باز درد همان، کز نخست درمان بود.  
کهن کند بزمانی همان کجا نو بود  
و نو کند بزمانی همان که خلقان بود.  
بسا شکسته بیابان، که باغ حرم بود  
و باغ حرم گشت، آن کجا بیابان بود.

\*\*\*

ز خارا بود دیری سال کرده  
کشیشانی بدو در سالخورده  
فرود آمد بدان دیر کهن سال  
بر آن آیین که باشد رسم ابدال.

\*\*\*

بحجاب اندرون شود خورشید  
گر تو برداری از دو لاله حجیب.

\*\*\*

روی بمحراب نهادن چه سود؟  
دل ببخارا و بتان طراز.  
ایزد ما وسوسه عاشقی -  
از تو پذیرد نپذیرد نماز.

\*\*\*

از کعبه کلیسیا نشینم کردی  
آخر در کفر بی قرینم کردی  
بعد از دو هزار سجده بر درگه دوست  
ای عشق چه بیگانه ز دینم کردی.

\*\*\*

بر عشق توام نه صبر پیداست، نه دل  
بی روی توام نه عقل بر جاست، نه دل  
این غم، که مراست، کوه قافست، نه غم،  
این دل که تراست، سنگ بخاراست، نه دل.

\*\*\*

بی روی تو خورشید جهان سوز مباد  
هم بی تو چراغ عالم افروز مباد...

\*\*\*

جهانا همانا فسوسی و بازی  
که بر کس نیایی و با کس نسازی  
.....  
چو زهر از چشیدن چو چنگ از شنیدن  
چو باد از وزیدن چو العاس گازی.

\*\*\*



آن زمانی که در آیم بیستان من و تو.

اختران فلک آیند بنظاره ما

مه خود را بنمایم بدیشان من و تو.

من و تو بی من و تو جمع شویم از سر ذوق

جوش و فارغ ز خرافات پریشان من و تو.

این عجیبت که من و تو یکی کنج اینجا

هم در این دم بعراقم و خراسان من و تو...

\*\*\*

ملکا ذکر تو گویم که تو پاک و خدایی

نروم جز به همان ره که توام راهنمایی

همه در گاه تو جویم همه از فضل تو بویم

همه توحید تو گویم که بتوحید سزایی.

تو حکیمی تو عظیمی تو کریمی تو رحیمی

تو نماینده فضلی تو سزاوار ثنایی

بری از رنج و گدازی بری از درد نیازی

بری از بیم و امید بری از چون و چرایی

توان وصف تو گفتن که تو در فهم نگنجی

توان شبه تو جشن که تو در وهم نیایی

همه عزّی و جلالی همه علمی و یقینی

همه نوری و سروری همه جودی و سخایی

لب و دندان سنایی همه توحید تو گوید

مگر از آتش دوزخ بودش روی رهایی.

\*\*\*

### Գլուխ երկրորդ

شمشاد قد و نوش لب و عاج بری

سنگین دل و سیمین ذقن و زرین کمری

هم سرو روان و هم بت کاشغری

مر حورا را تو سخت نیکو پسری.

هان تشنه جگر محوی زین باغ ثمر

بیدستانیست این ریاض بدو در

بیهوده ممان که باغبانت بقفاست

چون خاک نشسته گیر و چون باد گذر.

\*\*\*

نا رفته بشاهراه وصلت گامی

نا یافته از حسن جمالت کامی

ناگاه شنیدم ز فلک پیغامی

کز خم فراق نوش بادت جامی.

\*\*\*

اگر دل دلبر و دلبر کدام است

و گر دلبردلو دل را چه نام است

دل و دلبر بهم آمیته وینم

نذونم دل که و دلبر کدام است.

\*\*\*

این مستی ما ز باده حمرا نیست

وین باده بجز در قدح سودا نیست

تو آمده ای که باده من ریزی

من آن مستم که باده ام پیدا نیست.

\*\*\*

با آنکه چو شمع بر سر آمد جانم

هم عاقبت از پای در آمد جانم

پروانه وصلی ار بخواهی فرمود

بشتاب که از حلق بر آمد جانم.

\*\*\*

تحنک آن دم که نشستیم در ایوان من و تو

بدو نقش و بدو صورت بیکی جان من و تو

داد باغ و دم مرغان بدهد آب حیات



این دل که تراست سنگ خارست نه دل.

ای روی تو آفتاب و من نیلوفر

تو مهر و مهبی و حور و پری و با ملکی و با بشری.

ای مهر و ماه و کیوان چون مشتری و زهره  
یک یک برآستانت صد بار سر نهاده.

گل بر رخ تست و چشم من غرقه بآب  
من تافته و زلف تو پیچیده بناب

زلف تو بر آتش است و من گشته کباب  
بیخواب من و ترگس تو مایه خواب.

در رهگذر باد چراغی که تراست

ترسم که بمیرد از فراغی که تراست

بوی جگر سوخته عالم بگرفت

گر نشیدی زهی دماغی که تراست.

آن لب نمزم گر چه مرا آن سازد

زیرا که شکر چون بزمی بگدازد

چشمم ز غمانش زرگری آغازد

تا بگدازد عقیق و بر زر بازد.

چشمم ز غمت بهر عقیقی که بسفت

بر چهره هزار گل ز رازم بشکفت.

اندر فرات غرقم تا دیده با من است.

ابرو کشتی - و چین پیشانی - موج،

گرداب بلا - غیغ و چشمت - طوفان.

دلیر صنمی دارم شکر لب و مرمر بر  
مرمر ز برش عیزد شکر زلیش بارد.

عنبر بخم زلفش عیبه بدل چشمش  
خنجر سر مؤگانش عرعر بقندش ماند.

بمعشوق نیکو و مملوح نیک  
غزل گو شد و مدح عنوان عنصری

جز این طرز مدح و طراز غزل  
نکردی ز طبع امتحان عنصری.

به ماه ماندی اگر نیستیش زلف سیاه

به زهره ماندی اگر نیستیش مشکین خال  
رخانش را یقین گفتی که خورشید است

اگر نبودی خورشید را زوال.

گرنور مه و روشنی شمع تراست  
پس کاهش و سوزش من از بهر چراست

گر شمع تویی مرا چرا باید سوخت  
گر ماه تویی مرا چرا باید کاست.

این مشک سیاه که بار را بالین است  
پیرایه ماه و زینت پروینست.

این غم که مراست کوه قافست نه غم



مرگرا سر همه فرو کردند  
 زیر خاک اندرون شدند آنان  
 که همه کو شها بر آوردند.  
 از هزاران هزار نعمت و ناز  
 نه بآخر بجز کفن بردند.

شبهها چو ز روز وصل او یاد کنم  
 تا روز هزار گونه فریاد کنم  
 ترسم که شب اجل امانم ندهد  
 تا باز بروز وصل دل شاد کنم.

براه ترکی مانا که خوبتر گویی  
 تو شعر ترکی بر خوان مرا و شعر غزی  
 به هر لغت که تو گویی سخن توانی گفت  
 که اصل هر لغتی را تو ایجاد و هوزی.

تا بار من رسیده ام بر من  
 اهل ارمن روان می افشانند.

در ابخازیان اینک گشاده  
 حریم رومیان آنک مهیا.

ای ترک ماه چهره چه باشد گر شبی  
 آبی به حجره من و گویی فنق کرک  
 گلروی ترکی و من اگر ترک نیستم  
 دامن بدین قدر که به ترکیمت گل ججک.

Գլուխ երրորդ

زانگشت را خون دل من زند عَضاب...  
 بتی که خسته دلان را به بوسه درمان است  
 دریغ دارد از بین درد دیده درمان را.

شاه حسنی و عاشقانت سپاه...  
 ای با لب طوطیان و با کشتی گور  
 حسن تو همی مرده بر آرد از گور.

گر تو مرده شوری من بعیرم  
 اگر غسل دهی با سدر و کافور  
 کفن پاره کنم سیرت بینم.

لب تو کعبه من مرد حاجی  
 شی صد بار زیارت میکنم.

آنکه نماند بهیچ خلق خدایست  
 تو نه خدایی بهیچ خلق نمائی.

دین و دنیا حجاب همت ماست  
 هر دو در پای دلیر اندازیم.

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل مرا  
 بخال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را.

مهرتان جهان همه مردند



قصاب منی و در غمت میجوشم

تا کارد باستخوان رسد میگوشم

رسم است ترا که چون کشی بفروشی

از بهر خدا اگر کشی مفروشم

\*\*\*

قصاب چنانکه عادت اوست مرا

بفکند و بکشد و گفت کاین خوست مرا

سر باز بعدر می نهد در پایم

دم میددم تا بکند پوست مرا

\*\*\*

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

ترگش عربده جوی و لیش افسوس کنان

نیمشب دوش ببالین من آمد بنشست

سرفرا گوش من آورد و باواز حزین

گفت ای عاشق شوریده من خوابت هست ؟

عاشقی را که چنین باده شگیر دهند

کافر عشق بود گر نشود باده پرست

\*\*\*

گر دشمنی ای نگار و گر با من دوست

پوسته نیی چو با تو من در یک پوست

گر بوسه دهی و گر طهانهجه زنیم

چون دست و لب تو در میانست نکوست

\*\*\*

در بازاری که جان ز من لب ز تو بود

چون بیع به سر نرفت جان باز فرست

\*\*\*

چون آتش خاطر مرا شاه بدید

از خاک مرا بر زبر ماه کشید

چون آب یکی دو بینی از من بشنید

چون باد یکی مراکب خاصم بخشید

\*\*\*

دی گفتمش آن خوش پسر درزی را

کز بهر خدا خوش پسرا درزیرا

گفتا که قبای وصل ما می نخری

گفتم که بجان همی خرم درزی را

\*\*\*

گازر بچه ای بروی رخشان خورشید

دو چشم من آب گیر دارد جاوید

زیرا که با هست و بخورشید امید

مر گازر را تا بشود جامه سپید

\*\*\*

دل بستدم از کفشگری روی چو ماه

چون نجم کله دوز ز من شد دلخواه

\*\*\*

شاه حبش است ز لفت ای بدر منیر

از عنبر تاج دارد از لاله سریر

تو شسته همی کنی گل سرخ بغیر

من شسته همی کنم بخوناب زریر

\*\*\*

قصاب یکی دنیه بر آورد ز پوست

در دست گرفت و گفت وه وه چه نکوست

با خود گفتم غایت حرصش بین

باآنهمه دنیه ، دنیه میدارد دوست

\*\*\*



- اثر باقیمانده ابو عبدالله جعفر بن محمد رودکی در تحت تحریر عبدالغنی میرزایف، استالینآباد، ۱۹۵۸
- بر اشعار خاقانی شیروانی، حواشی دکتر محمد معین... به کوشش دکتر سید ضیا‌الدین سجادی، تهران، ۱۳۵۹
- برهان قاطع، تهران، ۱۳۳۲
- ترانه های خیام، صادق هدایت، تهران، ۱۳۳۹
- دولت شاه سمرقندی، تذکره الشعراء، بمبی
- دیوان ابو القاسم حسن بن احمد عنصری با مقدمه ... دکتر یحیی قریب، تهران، ۱۳۴۱
- دیوان امیر الشعراء محمد بن عبدالملک نیشابوری متخلص به معزی با حواشی ... عباس اقبال، تهران، ۱۳۱۸
- دیوان بابا طاهر، ضمیمه سال هفتم مجله ارمغان، تهران، ۱۳۰۴
- دیوان حکیم سوزنی سمرقندی باهتمام دکتر ناصرالدین شاه حسینی، تهران،
- دیوان حکیم فرخی سیستانی، با مقدمه ... دکتر محمد دبیر سیاقی، تهران، ۱۳۴۹
- دیوان خاقانی شیروانی، تهران، ۱۳۱۶، ۱۳۸۴
- دیوان خواجه حافظ شیرازی به اهتمام... سعید ابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران، ۱۳۴۶
- دیوان سنایی، تهران، ۱۳۳۶
- دیوان کامل شمس تبریزی، (مشهور به مولوی) مقدمه ... استاد بدیع الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۷۱،
- دیوان منوچهری دامغانی بکوشش... دکتر محمد دبیر سیاقی، تهران، ۱۳۴۷
- رساله جمع مختصر تألیف وحید تبریزی، متن کامل و تصحیح شده آ. برتلس، مسکو ۱۹۵۹
- رودکی، با معنی واژه ها ... خلیل خطیب رهبر، تهران، ۱۳۴۵
- زَرنِکُوبِ عَبْدِالْحَسَنِ، از کوچه زندان، تهران، ۱۳۷۵

- زَرنِکُوبِ عَبْدِالْحَسَنِ، پله پله تا ملاقات خدا، تهران، ۱۳۷۵
- شفیعی کدکنی محمد رضا، تازیانه های سلوک، تهران، ۱۳۷۲
- شلی نعمانی، شعر العجم یا تاریخ شعر و ادبیات ایران، ج. ۱، ۱۳۱۶.
- صفا ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، ۲، تهران
- فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیّرات عرفانی، تألیف دکتر سعید جعفر سجادی، تهران
- فرهنگ مثنوی، تألیف سید عبد الرضا علوی، تهران، ۱۳۷۵
- فروزانفر بدیع الزمان، سخن و سخنوران، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۰
- فلکلور، ترانه های محلی شیرازی، گردآورندگان ابو القاسم فقیری، تهران
- فلکلور، عبدالحسین نیری، جلد ۱، تهران
- کلیات شیخ سعدی با مقدمه... محمد علی فروغی، تهران
- کلیات ابو الفضل کمال الدین اسماعیل اصفهانی، بمبی.
- گلچین معنی احمد، شهر آشوب در ادبیات فارسی، تهران، ۱۹۶۷
- مجموعه اشعار محسنی گنجوی با هتمام... طاهری شهاب، مقدمه عبدالرحمان فرامرزی، تهران
- محبوب محمد جعفر، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران، ۱۳۴۵
- مرتضوی منوچهر، حافظ‌شناسی، تهران
- موتمن زین العابدین، تحول شعر فارسی، تهران، ۱۳۳۹
- معین محمد، یک قصیده رودکی، مجله دانشکده ادبیات، تهران، ۱۳۳۸، ۳-۲
- نظامی گنجوی، کلیات، تهران، ۱۳۴۱
- نقیسی سعید، احوال و اشعار ابو عبدالله جعفر بن محمد رودکی سمرقندی، ج ۱، تهران، ۱۳۱۹-۱۳۰۹.
- نقیسی سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، تهران، ۱۳۴۴
- وطواط رشید الدین، حقایق السحرفی دقایق الشعر، مسکو، ۱۹۸۵
- همایی جلال، رودکی و اختراع رباعی، مجله دانشکده ادبیات، شماره ۳-۲، سال ششم، ۱۳۳۸، شماره مخصوص رودکی



\* \* \*

- Ашъори хамасрони Рудаки, Сталинабад, 1958.  
Мирзо-Зода Х, Рудаки ва тамамулоти назми рубаи, в кн. Рудаки ва замони у, Сталинабад, 1958.  
Мусулманкулов Рахим, Асрори Сухан, Душанбе, 1980.  
Намунаҳои фольклори диери Рудаки, Душанбе, 1963.  
Намунаҳои фольклори Эрон, Душанбе, 1963.

\* \* \*

- Արգարյան Գ., Գրիգոր Մագիստրոսի դյուցազնական տաղը, Աշտանակ, Երևան, 1995:  
Աբեղյան Մ., Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք 2, Երևան, 1946:  
Աբեղյան Մ., Երկեր, հ. Բ, 1967:  
Ակիսեան Ն., Զրոյց պղնձէ քաղաքի, «Հանդէս Ամսօրէայ», 1958-59:  
Ակիսեան Ն., Գրիգորիս Ա. Կաթողիկոս Աղթամարցի. կեանքն եւ քերթուածները, Վիեննա, 1958:  
Աճառյան Հ., Հայերեն արժատական բառարան, Քատոր Ա, Երևան, 1971:  
Անասեան Յ., Մանր լերկեր, Լոս-Անջելես, 1987:  
Ապրեսյան Հ., Դավիթ Անհաղթի գեղագիտական հայացքները, «Դավիթ Անհաղթ», Երևան, 1980:  
Առաքելյան Վ., Գրիգոր Նարեկացու լեզուն և ոճը, Երևան, 1975:  
Առաքելյան Բ., Սոցիալական շարժումները Հայաստանում 9-11-րդ դդ. «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 3, Երևան, 1976:  
Առաքելյան Բ., Քաղաքների նոր վերելքը 12-13-րդ դդ., «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 3, Երևան, 1976:  
Ասատուր Գ., Սիրո երգիչ Նահապետ Քուչակի երգերը, Թիֆլիս, 1905:  
Արաբական աղբյուրները Հայաստանի և հարևան երկրների մասին, կազմեց Հ. Նալբանդյանը, Երևան, 1965:  
Աստուածաշունչ:  
Արևշատյան Ս., Հայ մշակույթը 9-10-րդ դդ. (փիլիսոփայություն), «Հայ ժողովրդի պատմություն» հ. 3, Երևան, 1976:  
Արևշատյան Ս., Հովհաննես Երզնկացու իմաստասիրական անհայտ աշխատությունը, Բանբեր Մատենադարանի, Երևան, 1958, 4:  
Գրիգոր Նարեկացի, Մատյան ողբերգության, գրաքառից թարգմ. Մ. Խերանյան, առաջաբանը Մ. Մկրյանի, Երևան, 1960:  
Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, ներածությունն ու ծանոթագրությունները Ա. Մխիթարյանի, Երևան, 1957:  
Գրիգոր Նարեկացի, Մատենան ողբերգութեան, աշխատասիրությանը Պ. Մ. Խաչատրյանի և Ա. Ա. Ղազինյանի, Երևան, 1985:

- Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և զանգեր, աշխատասիրությանը Ա. Քուչկերյանի, Երևան, 1981:  
Գրիգորիս Աղթամարցի, ուսումնասիրություն, քննական քննադրեր և ծանոթագրություններ Մայիս Ավդալբեգյանի, Երևան, 1963:  
Գոլոյանյան Ա., Հոգու և մարմնի պրոբլեմը միջնադարի հայ քնարերգության մեջ, Երևան, 1987:  
Թաղեոսեան Յ., Քուչակ Նահապետի երգերը, Թիֆլիս, 1903:  
Թամրազյան Հ., Անանիա Նարեկացի, Երևան, 1986:  
Խաչատրյան Պ., Նարեկի միջնադարյան լուծումը, Երևան, 1990:  
Խաչատրյան Պ., Գրիգոր Նարեկացին և հայ միջնադարը, Ս. Էջմիածին, 1996:  
Խաչիկեան Լ., Աշխատություններ, հ. Ա., Երևան, 1995:  
Կոզմոյան Ա., Հայ և պարսից միջնադարյան քնարերգության տիպաբանական առանձնահատկությունները 10-16-րդ դդ., ՊԲՀ, Երևան, 1987, 3:  
Կոզմոյան Ա., Մշակութային կողոպուտ կամ պատասխան Արիֆ Հաջիկին, (Նիզամիի էթնո-մշակութային պատկանելության մասին), Գրական թերթ, 1989, 48:  
Կոզմոյան Ա., Երկու պոեզիա- երկու հավատամք (Նարեկացիի և Ռուդակիի բանաստեղծության պատմա-տիպաբանական համեմատության փորձ, ՊԲՀ, Երևան, 1992, (2-3):  
Կոզմոյան Ա., Հայոց և պարսից միջնադարյան քնարերգության համեմատական պոետիկան (հայերեն-քաղայակ), Լրաբեր, 1996, 3:  
Կոզմոյան Ա., Ձյին աղ-Դին Նախշաբին և նրա Թուրքի-նամեն, «Գարուն», 1996, 3:  
Կոզմոյան Ա., Նմանակության գեղագիտական ֆենոմենը հայ և պարսից միջնադարյան պոեզիայում, «Մերձավոր և Միջին արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ», 16, Երևան, 1996:  
Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխատասիրությանը Արմենուհի Սրապյանի, Երևան, 1962:  
«Հայրեններ», աշխատասիրությանը Ա. Մնացականյանի, Երևան, 1995:  
Հովհաննես Թվկուրացի, Տաղեր, աշխատասիրությանը Էմ. Պիվազյանի, Երևան, 1960:  
Կոստանեանց Կ., Նոր ժողովածու. Միջնադարեան հայոց տաղերն ու ոտանավորները, Թիֆլիս, 1892:  
Կոստանեանց Կ., Գրիգորիս Աղթամարցի և իր տաղերը, Թիֆլիս, 1898:  
Հասրաթեան Մ., Պատմական Իրանը և Հայաստանը, «Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս», հ. Է, Բելրուս, 1979:  
Ղազինյան Ա., Նահապետ Քուչակի մասին հիշատակարանը, «Գարուն», 1979, 3:  
Մանիկեան Յ., Հնուրիւնք Ակնայ, Թիֆլիս, 1885:  
Մաղոյան Ա. Միջնադարյան հայկական պոեմը, (ԺԱ-ԺԶ դարեր), Երևան, 1985:



«Մարգարտաշար», Գասական քառյակը Ռուդարիից մինչև Ջամի (առաջաբան), պարսկերենից տողացի թարգմանեց, կազմեց, առաջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Ա. Կոզմոյանը, Երևան, 1990:

**Մովսես Խորենացի**, Պատմություն հայոց, Երևան, 1991:

**Մելիք-Օհանջանյան Կ.**, Ֆիրդուսին և իրանի վիպական մոտիվները «Շահնամում» և հայ մատենագրության մեջ, «Ֆիրդուսի», 1934:

**Մնացականյան Ա.**, Գեղարվեստական գրականության առաջընթացը Հայաստանում 9-10-րդ դդ., «Հայ ժողովրդի պատմություն» հ. 3, Երևան, 1976:

**Նալբանդյան Վ.**, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1990:

**Նալբանդյան Վ.** Միջնադարի հայ տաղերգուներ, Երևան, 1958:

**Նահապետ Քուչակ**, «Հարյուր ու մեկ հայրեն», առաջաբանը և տողացի թարգմանությունը ռուսերեն՝ Լ. Մկրտչյանի, Երևան, 1976:

**Ներսիսյան Վ.**, Հայ միջնադարյան տաղերգության գեղարվեստական միջոցները (13-16 դդ.), Երևան, 1976:

Նոր բառգիրք հայկազենա լեզուի, Վենետիկ, հ. 2, 1837:

**Շահսուվարյան Ա.**, Ավիցեննան և հայ գրականությունը, Երևան, 1958:

**Չոպանեան Ա.**, «Հայրեններու բուրաստանը», Փարիզ, 1940:

**Չոպանեան Ա.**, Նահապետ Քուչակի դիւանը, Փարիզ, 1902:

**Չուգասոյան Բ.**, Հայ-իրանական գրական առնչությունները (5-18 դդ.), Երևան, 1963:

**Պտտորեան Հ.**, ԺԴ դարու ժողովրդական բանաստեղծը և իր քերթուածները, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1905:

«Ռուդարի», Հանճարեղ պարզության վարպետը (առաջաբան), թարգմ. Վ. Դավթյանը, պարսկերենից տողացի թարգմանեց, կազմեց, առաջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Ա. Կոզմոյանը, Երևան, 1995:

**Սաադի Մուսլեհ-էդ Գիմ**, թարգմ. Ա. Մելիք-Վարդանյանը, Երևան, 1958:

**Սարոյան Ա.**, Ֆիրդուսին և Մովսես Խորենացին, Վիեննա, 1936:

**Սիմոնյան Հ.**, Հայ միջնադարյան կաֆաները, Երևան, 1975:

«Օմար Խայամ», թարգմ. Գ. Էմինը, պարսկերենից տողացի թարգմանեց, կազմեց, վերջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Ա. Կոզմոյանը, Երևան, 1993:

**Ֆիրդուսի**, Քաղեց և թարգմ. Հ. Աճառյանը, Երևան, 1942:

\* \* \*

**Абдуманов А.**, Касыда и ее традиции в творчестве Малек-ол-шоара Бахара (Автореферат канд. дисс.), М., 1973.

**Аверинцев С. С.**, Греческая литература и ближневосточная словесность в сб. «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира», М., 1971.

**Аверинцев С. С.**, Из истории культуры средних веков и возрождения, М., 1976.

Арабская средневековая культура и литератур, сб. статей зарубежных ученых, М., 1978.

**Айни С.**, Устод Рудаки, М., 1959.

**Арапов В. М., Херц М. М.**, Математические методы в исторической лингвистике, М., 1974.

**Аревшатын С. С.**, Учение Григора Татеваци о душе, Известия АН Арм. ССР, 1956, 7.

**Арутюнян А. А.**, Армянское городское народное песенное творчество (Автореферат канд. дисс.), Ереван, 1969.

**Асатиани Л. Ю.**, К толкованию одного четверостишия Баба Тахира Уриан, в сб. «Ислам в истории народов Востока», М., 1981.

**Бартольд В. В.**, Сочинения, Ислам, т. 6, М., 1966.

**Баткин Л. М.**, Итальянское возрождение в поисках индивидуальности, М., 1989.

**Бертельс Е. Э.**, Избранные труды, т. 1, История персидской и таджикской литературы, М., 1960.

**Бертельс Е. Э.**, Избранные труды, т. 2, Суфизм и суфийская литература, М., 1965.

**Бертельс Е. Э.**, Избранные труды, т. 3, Низами и Фузули, М., 1962.

**Бертельс Е. Э.**, Избранные труды, История литературы и культуры Ирана, М., 1988.

**Бертельс Е. Э.**, Персидская поэзия в Бухаре 10 в., М. -Л., 1935.

**Бертельс Е. Э.**, Рудаки и карматы, в кн. «Рудаки и его эпоха», Сталинабад, 1958.

**Бешем А.**, Чудо, которым была Индия, М., 1974.

**Блонский П. П.**, Философия Плотина, М., 1918.

**Болдырев А. Н.**, Был ли Рудаки карматом? Archiv Orientalia, Praha, 1962, 30.

**Болдырев А. Н.**, Зайнабдин Васифи, Сталинабад, 1957.

**Брагинский И. С.**, Очерки по истории таджикской литературы, Сталинабад, 1956.

**Брагинский И. С.**, 12 миниатюр. От Рудаки до Джами, М., 1976.

**Брагинский И. С.**, Из истории персидской и таджикской литературы, М., 1972.

**Брагинский И. С.**, Комментарий к «Рудаки», М., 1960.

**Брагинский И. С.**, Проблемы востоковедения, М., 1974.

**Брагинский И. С.**, Исследования по таджикской культуре, М., 1977.

**Брюсов В.**, Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, М., 1916.

Взаимодейств. культур Востока и Запада, вып. 2, М., 1991.

Взаимосвязи литератур Востока и Запада, М., 1961.

Восток-Запад, Исследования. Переводы. Публикации, М., 1982.

Восток-Запад, Исследования. Переводы. Публикации, М., 1985.

Восток-Запад, Исследования. Переводы. Публикации, М., 1988.

Восточная поэтика. Специфика художественного образа, М., 1983.



- Габашвили М. В.**, Из истории социальных движений в Грузии 12 в., в сб. "Кавказ и Византия", вып. 4, Ереван, 1984.
- Габриели Ф.**, Данте и Ислам в сб. "Арабская средневековая культура и литература" М., 1978.
- Гольдциер И.**, Ислам, СПб., 1911.
- Гордлевский Вл.**, Государство Сельджукидов Малой Азии, М. -Л., 1941.
- Григор Нарекаци**, Книга скорбных песнопений, перевод с древнеармянского М. О. Дарбинян-Меликян, Л. А. Ханларян, вступительная статья С. С. Аверинцева, М., 1988.
- Григорян С. Н.**, Из истории философии Средней Азии и Ирана (7-12 вв.), М., 1960.
- Гринцер П. А.**, Два эпохи литературных связей, в сб. "Типология и взаимосвязи литератур древнего мира", М., 1971.
- Грюнебаум фон Г. Э.**, "Рисала фи-л-ишк" Ибн Сины и куртуазная любовь, в сб. "Арабская средневековая культура и литература", М., 1978.
- Грюнебаум фон Г. Э.**, Основные черты арабо-мусульманской культуры, М., 1981.
- Грюнебаум фон Г. Э.**, Классический ислам, М., 1988.
- Давронов А. У.**, Основные этапы таджико-армянских литературных связей, (Автореферат канд. дисс.), Душанбе, 1992.
- Гуревич А. Я.**, Категория средневековой культуры, М., 1972.
- Дармстетер Дж.**, Происхождение персидской поэзии, перевод Л. Жиркова, М., 1924.
- Дрост А. Г.**, Сравнительная поэтика гимнографических жанров в византийской и армянской литературах (Автореферат. канд. дисс.), Тбилиси, 1985.
- Джавелидзе Э. Д.**, У истоков турецкой литературы, Тбилиси, 1979.
- Жирмунский В. М.**, Сравнительное литературоведение, Восток и Запад, Л., 1979.
- Жуковский В. А.**, Али Ауахэддин Энвери, СПб., 1883.
- Жуковский В. А.**, Образцы персидского народного творчества, СПб., 1902, т. IX.
- Жуковский В. А.**, Омар Хайям и "Странствующие четверостишия", в сб. "Музафаррийя", СПб., 1897.
- Журавский А. В.**, Христианство и Ислам, М., 1990.
- История западноевропейской литературы, под общ. ред. Жирмунского В. М., М., 1947.
- История эстетики, т. 1, М., 1962.
- Каждан А.**, Культура Византии, М., 1978.
- Казанский К.**, Суфизм, Самарканд, 1905.
- Казинян А.**, Григор Нарекаци и его поэтика, (Автореферат докт. дисс.), Ереван, 1990.
- Кессель М. М.**, Гете и Западно-восточный диван, М., 1973.
- Кожин В. В.**, Средневековье или Ренессанс?, "Русская литература", М., 1973, 3.
- Козмоян А. К.**, Рубаи в классической поэзии на фарси 10-12 вв, Ереван, 1981.

- Козмоян А. К.**, Проявление новых тенденций в развитии рубаи (на материале Махсити), Известия АН Арм. ССР, Ереван, 1984, 5.
- Козмоян А. К.**, Характеристика городского рубаи 12 в. на фарси (на материале Сузани), Вопросы восточного литературоведения, М., 1982.
- Коран, Перевод и комментарий И. Ю. Крачковского, М., 1963.
- Конрад Н. И.**, Запад и Восток, М., 1972.
- Косачкова Н. Е.**, Омар Хайям, проблема атрибуции рубаи (Автореферат канд. дисс.), М., 1983.
- Крачковский И. Ю.**, Арабская культура в Испании, М., 1937.
- Крымский А. Е.**, История Персии, ее литературы и дервишской теософии, М., т. 1, 1909-1915, т. 2, 1912, т. 3, 1914-1915.
- Куделин А. Б.**, Средневековая арабская поэтика, М., 1983.
- Лей Г.**, История средневекового материализма, М., 1962.
- Лихачев Д. С.**, Человек в литературе древней Руси, М., 1970.
- Лихачев Д. С.**, Развитие русской литературы 10-17 вв., Л., 1973.
- Лихачев Д. С.**, Поэтика древнерусской литературы, М., 1979.
- Лосев А. Ф.**, История античной эстетики, Софисты. Сократ, Платон, М., 1969.
- Лотман Ю. М.**, Анализ поэтического текста, Л., 1972.
- Марр Н. Я.**, Возникновение и развитие древнегрузинской светской литературы, ЖМНП, 1899.
- Марр Н. Я.**, Из летней поездки в Армению, СПб., 1897.
- Марр Н. Я.**, Кавказский культурный мир и Армения, Ереван, 1995.
- Массэ А.**, Ислам, М., 1982.
- Маштакова Е. И.**, Из истории сатиры в турецкой литературе, М., 1972.
- Мелетинский Е. М.**, Средневековый роман. Происхождение и классические формы, М., 1983.
- Мец А.**, Мусульманский Ренессанс, М., 1966.
- Мирзоев А. М.**, Рудаки и развитие газели в 10-15 вв., Сталинабад, 1958.
- Мирзо-Заде Х. М.**, Рудаки-основоположник классической литературы, в сб. "Рудаки и его эпоха", М., 1958.
- Морочник С. Б., Розенфельд Б. А.**, Омар Хайям. Поэт, мыслитель, ученый, Сталинабад, 1957.
- Нурбахш Джавад**, Рай суфиев, М., 1995.
- Низами Арузи Самарканди**, Собрание редкостей или четыре беседы, М., 1963.
- Орбели И. А.**, Избранные труды, Ереван, 1963.
- Османов М.-Н. О.**, Проблемы и поиски, в кн. "Омар Хайям", М., 1972.
- Османов М.-Н. О.**, Тип, Метод, Стиль персидской поэзии 9-10 вв., М., 1974.
- Панченко А. М.**, Изучение поэзии древней Руси, в сб. "Пути изучения древнерусской литературы и письменности", Л., 1970.
- Петрушевский И. П.**, Ислам в Иране в 7-15 вв., Л., 1966.
- Платон и его эпоха. Сборник статей, М., 1979.
- Плотин**, Избранные трактаты. Вера и разум, 1898.



- Пригарина Н. И.** Хафиз и влияние суфизма на формирование языка персидской поэзии, в сб. "Суфизм в контексте мусульманской культуры", М., 1989.
- Пять философских трактатов на тему Афак ва анфус (крит. текст, указатель, введение и изучение памятника А. Е. Бертельса), М., 1970.
- Рассадин Ст.**, Предположение о поэзии, М., 1988.
- Рашид-Ад-Дин-Ватват**, Сады волшебства в тонкостях поэзии, перевод с персидского, исследование и комментарии Н. Ю. Чалисовой, М., 1985.
- Рипка Ян**, История персидской и таджикской литературы, М., 1979.
- Робинсон А. Н.**, Задачи литературно-исторической типологии при изучении древнейшей русской литературы, в сб. "Пути изучения древнерусской литературы и письменности", Л., 1970.
- Розенберг Ф. А.**, О вине и пирах в персидской национальной эпопее, Петроград, 1918 (сб. Музея антропологии и этнографии при Российской АН).
- Рутенбург В. И.**, Титаны Возрождения, СПб., 1991.
- Саадиев А.**, Сузани и самаркандская литературная среда в 12 в. (Автореферат канд. дисс.), Душанбе, 1971.
- Сафарян А.**, О гуманизме Нарекаци и поэтов-суфиев, ВОН, Ереван, 1990, 7.
- Серебряный С. Д.**, Видьяпати, М., 1980.
- Серебряков С. Б.**, Трактат Ибн-Сины (Авиценны) о любви, Тб., 1976.
- Стариков А. А.**, К вопросу о традиции "Пятерицы" в литературах восточного средневековья, в сб. "Взаимосвязи литератур Востока и Запада", М., 1961.
- Степанянц М. Т.**, Философские аспекты суфизма, М., 1987.
- Структурализм "за" и "против", М., 1975.
- Суфизм в контексте мусульманской культуры, М., 1989.
- Теория жанров литератур Востока, М., 1985.
- Тревер К. В.**, Отражение в искусстве дуалистической концепции зороастризма. Труды Отд. Востока Гос. Эрмитажа, т. 1, Л., 1939.
- Тримингем Дж.**, Суфийские ордены в исламе, М., 1989.
- Тынянов Ю.**, Поэтика. История литературы. Кино, М., 1974.
- Фильштинский И. М.**, Словесное искусство арабов в древности и в раннем средневековье, М., 1977.
- Чалоян В. К.**, "Восток-Запад", М., 1979.
- Чайкин К. И.**, Из грузино-иранских связей, в сб. "Руставели", Тб., 1938.
- Яковлев Е. Г.**, Искусство и мировые религии, М., 1985.

\* \* \*

- Arberry A.**, Classical Persian Literature, London, 1958.
- Arberry A.**, Sufism. An Account of the Mystics of Islam, New-York, 1970.
- Awfi Muhammad**, The Lubab-l Albab, Ed. E. A. Browne, London-Leide, v. 2, 1903.
- Aziz A.**, Origin of courtly love and problem of communication Islamic culture, Hyderabad, 1949.

- Bosworth C.**, "Karramiyya", The Encyclopaedia of Islam (EI), v. 2, Leiden, 1978.
- Browne E.**, A literary history of Persia, v. 1, 2. Cambridge, 1964.
- Concordantiae corani arabicae, Gustavus Flugel, 1842.
- Ecker Lawrence**, Arabischer provanzalischer und deutscher minnesang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, Bern, 1934.
- Elwell Sutton L.**, The Persian metres, Cambridge, 1976.
- EI, v.1, Leiden-London, 1960.
- Ernst W. Carl**, Ruzbihan Baqli, Mysticism and the Rhetoric of Sainthood in Persian Sufism, Gurzon Press, 1996.
- Ethe Herman**, Rudagi der Samanidendichter, Göttingen Nachrichten, 1873.
- Fitsgerald Edward**, Rubayat of Omar Khayam, London, 1859.
- Herron Allen E.**, The Lament of Baba Tahir. Being the Rubayat of Baba Tahir Hamadany Urian, 1902.
- Jacson Williams A.**, Early Persian poetry, New York, 1920.
- Malcolm J.**, The History of Persia from early Period to the present time, London, 1815, v.1, 2.
- Massignon L.**, Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, Paris, 1922.
- McKinley Terhun A.**, The life of Edward Fitzgerald, Translator of the Rubaiat of Omar Khayyam, London, 1947.
- Meier F.**, Die Schöne Mahsati, Wiesbaden, 1963.
- Monroe James**, Islam and Arabs in Spanish Scholarship, Leiden, 1969.
- Nicolson R.**, The idea of personality in Sufism, Cambridge, 1923.
- Ossowska M.**, Ethos Rycercki i ego odimiany, Warszawa, 1973.
- Ross D.**, Rudaki and Pseudo-Rudaki. JRAS 1924, October.
- Skalmowski W.**, The meaning of the Persian ghazal, Orientalia Lovaniensia Periodica 18, 1987.
- Taeschner Fr.**, "Akhi", EI., New edition, v.1, fasciculus 6, Leiden-London, 1956.



**ՏԵՐՄԻՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ**

այսթ 64, 131	մասնի 99, 100, 103, 149
արնֆ 70	մադհ 28
արուզ 18, 36	մաթլա 34, 87
բաղա 66	մայեք ալ շոարա 142
բեյթ 11, 14, 26, 27, 28, 34, 36, 37, 38, 54, 62, 80, 87, 88, 102, 144, 149, 151, 155, 157, 164, 168, 169, 182, 185	մաղամաթ 67
գորիզգահ 28	մասնավի 34, 62, 81
դեյր 64	մարսիե 28
դերվիշ, դարվիշ 33, 65, 74, 82, 172, 174	մաքթա 34, 62
դոբեյթի 35, 168, 170	մոլամա 144
զահեդ 64	մոսարրա 34
զոնար 69	մորեդ 81
թագմին 149	մորշեդ 62, 81
թաղքյարե 168, 183	նազիրե 149
թալար 66	նասիր 28, 35
թախալուս 14, 34, 98, 144	նիսրա 176
թահլիլ 76	նուր 108
թաղազու 28	շարար 174
թաղլիդ 143	շագերդ 172
թանկա 171	շահրաշուբ 179
թաշբիհ 104	շեյխ 62, 76, 80, 81
թասավոֆ 70	շուբի 18, 40
թարանե 35, 130, 131, 168, 170, 171	ջավար 149
թարիդաթ 66	ջավանմարդ 174
լաղար 176	ոադիֆ 169
խամրիյաթ 30	ոենդ 82
խանեղահ 69	ոորայի 32, 34, 35, 36, 168, 170
հադիս 72, 86	սահլ-է մոթանե 25
հաջ 56	սամա 74
հաքիմ 24, 106	սուֆի-զմ 10, 33, 50, 51, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 170, 172, 175
հոսն-է թալիլ 149	վասֆ 31
դազալ 14, 15, 16, 24, 34, 35, 53, 62, 81, 87, 88, 89, 104, 144	վահդադ-ալ վուջուդ 66
դաթե 155, 168	օսթադ 172
դասիդե 24, 27, 28, 32, 33, 35, 171, 183	ֆախր 20, 28
դաֆիե 154, 169	ֆանա 66
	ֆութուվաթ 173, 174

**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

Առաջաբան ..... 5

**Գլուխ առաջին**

Երկու պոեզիա- երկու հավատամք ..... 17

Նարեկացի և Ռուդաքի. Պատմատիպաբանական համեմատության փորձ ..... 17

Պոետիկայի առանձնահատկությունները ..... 45

Միստիցիզմի գեղարվեստական դրսևորումը 10-13 դդ. հայ և պարսից քնարերգության մեջ ..... 64

**Գլուխ երկրորդ**

Տիպաբանական հատկանիշներ և ազդեցության աղերսներ ..... 94

Լույսի, բույրի գույնի, համի, ձայնի, ձևի, չափի գեղագիտական ֆենոմենները ..... 108

Դեկորատիվ սիրո ֆենոմենը ..... 117

Քնարական «Ես»-ի հոգեբանացման տարրերը ..... 139

Ազդեցություն թե՞ մմանակություն ..... 143

**Գլուխ երրորդ**

Միջնադարյան հայրենները համեմատության լույսի ներքո ..... 154

Ամփոփում (ոուսերեն) ..... 196

Բնագրեր ..... 197

Գրականության ցանկ ..... 210

Տերմինների ցանկ ..... 220

Բովանդակություն ..... 221



ԱՐՄԱՆՈՒԾ ԿՈԶՄՈՅԻ ԿՈԶՄՈՅԱՆ

**ՀԱՅՈՑ ԵՎ ՊԱՐՍԻՑ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ**

**ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՊՈԵՏԻԿԱՆ**

**(10-16 ԳԳ)**

Համակարգչային ձևավորումը և կազմը՝

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԿԻՋՈՂՅԱՆԻ

Գրաչափը 60X84<sup>1</sup>/<sub>32</sub>: Թուղթ N 1: Տառատեսակ «Գրքի

սովորական»: Օֆսեթ տպագրություն: Պայմ. 15 մամ., տպագր. 14

մամուլ: Պատվեր N 10: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ,

ԵՐԵՎԱՆ, ՄԱՐՇԱԼ ԲԱՂՐԱՄՅԱՆ 24 Գ

Տպագրվել է «ԱՄԱՐԱՍ» տպարանում



8 (33)  
Զ-63

Կ

Արմանուշ Կոզմոյան, իրանագետ, բանասեր, գիտությունների դոկտոր, Ազգային ակադեմիայի ակադեմիկոս, Հետաքրքրությունների ոլորտում են գտնվում պարսից գրական ժանրային ձևերի զարգացման խնդիրները, համեմատական գրականագիտության և հայ-իրանական միջնադարյան աշխարհի պատմամշակութային և աղբյուրագիտական հարցերը:

Հեղինակ է «Ռոբային պարսկալեզու դասական պոեզիայում X-XII դդ.» մենագրության (Երևան, 1981, ռուսերեն), բազմաթիվ հոդվածների և թարգմանությունների («Մարգարտաշար», Երևան, 1990, «Օմար Խայամ», Երևան, 1993, «Ռուդաֆի», Երևան, 1995):

Ուսումնասիրության նյութ են հանդիսացել հայոց և պարսից բանաստեղծական արվեստի յուրահատկություններն ու ընդհանրությունները՝ Նարեկացի-Ռուդաֆի, քրիստոնեական-իսլամական միատիցիզմ, տաղ-ղազալ, հայրեն-ոռբայի զուգադրությամբ:

