

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ ՊԱՐՍԿԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՍԻՐԱՅԻՆ
ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ**

Ա. Կ. ԿՈՋՄՈՅԱՆ

Պարսկական միջնադարյան դրականության համեմատությամբ հայ գրականությունը որոշակի ուղացումով մտավ աշխարհիկ սիրային քնարերգության ոլորտը: Ջուտ աշխարհիկ սիրային քնարերգության նմուշների բացակայությունը մինչև Կոստանդին Նրզնկացին, մեզ կանգնեցնում է հետևյալ հարցադրումների առջև.

1. Ի՞նչ հիմքի վրա ստեղծվեցին Կոստանդին Նրզնկացու և Հովհաննես Խլկուրացու սիրային տաղերը, որտեղի՞ց նրանց պոեզիա ներմուծվեց արդեն «պատրաստի» սիրային ճարտասանությունը¹:

2. Որո՞նք են արևելյան, մասնավորապես պարսկական պոեզիայի հետ սյուժեների, մոտիվների, գեղարվեստական խոսքի օգտագործման մեթոդի նույնատիպության պատճառները:

3. Արդյո՞ք «կնոջ պաշտամունքը» ինչպես եվրոպական գրականության, այնպես էլ հայ դրականության մեջ մտել է արաբականից²: Գուցե այդ զուգահեռները կրում են զուտ պատմական-տիպաբանական բնույթ, որոնք արդյունք են տարբեր ժողովուրդների մշակույթների զարգացման ժամանակագրական ընդհանրության և միանման հոգեբանական հատկանիշների³:

Կասկած չկա, որ Բագրատունիների կամ Արծրունիների արքունիքում պետք է հղած լինեին պոետներ, երաժիշտներ, նկարիչներ, և որ ֆեոդալական արիստոկրատիայի շրջանում, ինչպես հայտնի է, կային բոլոր նախադրյալները սիրային քնարերգության՝ որսյես «մշակութային ֆենոմենի» և «կուրտուազ սիրո իղեակի» ստեղծման համար: Ընեց այդպիսի նմուշների գրավոր գրականությունից դուրս մնալն է, որ հայ գրականության հետազոտողներին հակում է XIII—XIV դդ. հայ աշխարհիկ սիրային քնարերգության շատ գծեր դիտել որպես ազդեցություն, առավել ևս, որ հայ գրականության մեջ սիրային քնարերգությունը ձևավորվում է պարսկականից երեք-չորս դար հետո: Այն ժամանակ, երբ Սամանյան և Ղազնևյան արքունիքներում զարգանում էր աշխարհիկ քնարերգությունը, Հայաստանում նարեկացին ստեղծում էր միստիկական սիրո հիմք:

Քանի որ X—XIII դդ. հայ պոեզիայում սիրային քնարերգության նմուշների հավանական գոյությունը ժողովուրդների մշակութային զարգացման

¹ Մ. Արեղյանը այդ առիթով գրում է. «...Քանի դեռ չէր մեռել կրոնական ոգին և Կոստանդինն ինքն էլ մի վանական էր, ուստի Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգությունից և Աստվածածնի երգից անցումը Կոստանդինի սիրո երգին՝ կատարվել է ըստ երևույթին բնականորեն: Երեվում է, որ այս բանաստեղծի սիրո երգերի վրա ազդեցություն է թողած գուսանականների հետ նաև մեր միստիկական բանաստեղծությունը» (Մ. Արեղյան. Հայոց հին գրականության պատմություն. գիրք երկրորդ, Երևան, 1946, էջ 339):

² Տրուբադուրների պոեզիայի վրա արաբական գրականության ազդեցության մասին տե՛ս В. М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение. Восток—Запад. Л., 1979, с. 36, 37, 165 и сл.

³ Տե՛ս А. Н. Робинсон. Задачи литературно-исторической типологии при изучении древнейшей русской литературы. Факторы литературной однотипности и разнотипности.—В кн.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970, с. 20.

պատմական օրինաչափություններից բխող հիպոթեզ է. Կոստանգին Երզնկացու և Հովհաննես Թլկուրանցու տեղը հայ գրականության մեջ ճիշտ որոշելու, օտար գրականությունների հնաբանությունը ազդեցության աստիճանը չափազանցելու համար անհրաժեշտ ենք համարում նրանց բանաստեղծությունները վերլուծել իրենց շարժման մեջ՝ ազգային տաղերգության ավանդույթների և հարևան՝ պարսիկ ժողովրդի հետ գրական կապերի և զուգահեռների հետևախորքի վրա:

Միջնադարյան հայկական և պարսկական պոեզիան ձևավորվում և զարգանում էր «սոցիալական կարգավորման» ինստիտուտներում (արքունիք-եկեղեցի), որտեղ թե՛ արքունական, թե՛ հոգևոր իշխանության ջատագովներն ունեին որոշակի նպատակաուղղվածություն: Երկուսն էլ փառաբանում էին, առաջինները՝ միապետին, երկրորդները՝ աստծուն: Երկու դեպքում էլ հարկավոր էր «հանդիսավոր պերճախոսություն» (ակադ. Դ. Ս. Լիխաչովի արտահայտությունն է), որի մեջ, որպես կանոն, կորում էր բանաստեղծական «սա»-ը, ստեղծվում էր ընդհանրական մոդելների և արտահայտամիջոցների ստերեոտիպ, որի շրջանակներում ստեղծագործում էր միջնադարյան պոետը:

Պարսկական (X—XII դդ.) և հայկական (XIII—XV դդ.) միջնադարյան պոետների սիրային քնարերգության նմուշները համեմատելիս երևան է գալիս դրանց ներքին սխեմաների նույնություն:

1. Սիրո առարկան օժտված է գեղեցիկ մարմնական հատկություններով և դաժանությամբ:

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

3. Սերը մահացածին կենդանացնում է, հիվանդին բուժում, մղում հավատորացության և այլն:

4. Սիրահարը կամ գրեթե չի հիշատակվում, կամ անմխիթար վիճակի մեջ է:

Սիրելիի կերպարը ձևավորվում է նրա դիմանկարով: Ամեն մի նոր համեմատություն կամ խորհրդանիշ այդ դիմանկարին հաղորդում է նոր հատկանիշ և նոր բնորոշում: Բնությունը այդ պատկերների համակարգը սնող աղբյուրն է: Միջնադարյան բանաստեղծի մոտ գեղեցիկի գեղագիտական չափանիշները դուրս չեն գալիս բնության հայեցման և նրան նմանակելու սահմաններից: Պատկերավորման «միջնադարյան իդեալականացման» մեթոդը, ավանդության և գրական կանոնների ուժը, պոետի ճաշակի և գեղագիտական չափանիշների պայմանավորվածությունը սեփական սոցիալական վիճակով և միջավայրով համարվում է պարսկական և հայկական սիրային քնարերգության միասնական տիպաբանական հիմքը: Նրանց բնորոշ է սիրո օբյեկտի դովերգումը, նրա արտաքին հատկանիշների յուրահատուկ գնահատումը: Հաճախ այդ բանաստեղծությունները զուրկ են հետևողական սյուժեից և տողերի տրամաբանական կապից, ակնհայտ է պատկերների միտումնավոր գեղագիտականացումը, նրանցում բացակայում են հոգեբանացումը, զգացմունքների բնականությունը և անմիջականությունը: Այդպիսի դեկորատիվ սիրային բանաստեղծության օրինակ են Ռուդաբիի, Ունսուրիի, Հովհաննես Թլկուրանցու և ուրիշների բանաստեղծությունները:

ریت - در بای حسن ولعلست - مرجان

زلقت - عنبر صدق - دهن در دندان

ابرو کشتی و چیں پیشانی - موج

گر داب بلا - غیب و چشمت - طوفان

Դեպք գեղեցկության ծով է, շուրթը մարջան,

Ծաղ համպար, բերանդ սաղափ, առամենբդ մարդարիտ,

Հոնքդ նավ և Լնճիող Հակատիդ ալիք,
Ջրապտույտ կզակգ և աչքերդ փոթորիկ⁴։

Թուղաքիի այս բառակի գեղարվեստական արժեքը ծովային տարերքի պատկերների միտումնավոր խտացումն է։ Բովանդակությունը միանշանակ է՝ նա գեղեցիկ է։

Հովհաննես Թլկուրանցին իր սիրեցյալին վերագրում է նյութական աշխարհի հատկանիշներ։

Աչեր ունիք գետ ըզծովեր,
Ուներ ունիք՝ քան դթուխ ամպեր,
Շողայր կլափն ու լար շրթունք,
Ու մարգարտլշար ատամունք⁵։

Պարսիկ բանաստեղծի համեմատվող առարկան է՝ դեմք, շուրթ, վարսեր, ատամներ, հոնք, կզակ, աչքեր, հայ բանաստեղծինը՝ աչքեր, հոնք, կզակ, շուրթեր, ատամներ։ Երկու գրականություններում էլ գովաբանվում է կոտորժը, իրանը, հայ պոեզիայում նաև ծոցը և այլն։

Հատնի է, որ յուրաքանչյուր գրողի վաստակը և նորարարությունը ավելի որոշակի է դառնում նրա նախորդի և հաջորդի ստեղծագործական նվաճումների ետնախորքի վրա։ Եթե պայմանականորեն անտեսենք նարեկացու որոշ տաղերի (Տաղ ազնիւ, նարեկացոյէ) միատիկական ոգին, ապա ընդհանուր գծերով կստանանք սիրո առարկայի գովերգման նույն ստերիոտիպ սխեման, որտեղ նկարագրվում են աչքերը, լեզուն, ծոցը. դեմքը, վարսերը։

Րհրանն երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթէր
Լեզուին շարժողին քաղցրերգանայր տաւիդն։
Մոցն լուսափայլ կարմիր վարդով լցեալ,
Նդիբն ձիւրանի՝ մանուշակի հոյլք... և այլն⁶։

Այդ հանգամանքը հաստատում է այն թեզը, որ հայ գրականության աշխարհիկ, սիրային քնարերգության պոետիկայի արմատները գնում են դեպի հայ հին կրոնական գրականությունը և որ հայկական և պարսկական գրականությունների սիրային քնարերգության պոետիկայի անալոգիաները հիմնականում ունեն պատմական-տիպաբանական բնույթ, որոնք արդյունք են ֆեոդալական միջնադարի գրականությունների զարգացման ընդհանուր ներքին օրենքների, սոցիալ-քաղաքական միանման պայմանների։

Երկու գրականություններն էլ կրել են նույնատիպ ուժեղ գրական պատմական ձևափոխություն։ Աշխարհիկ սիրային քնարերգության առաջին նշանների երևան գալու հետ մեկտեղ, նախորդների պոետիկան (տվյալ դեպքում՝ նարեկացու) օգտագործվեց նոր մեկնաբանությամբ, ստեղծագործական վերամշակմամբ։ Համանման երևույթ տեղի ունեցավ նաև պարսկական պոեզիայում։ Աշխարհիկ պոեզիայի մշակված պատկերների համակարգը յուրացվեց սուֆիների՝ կողմից և օգտագործվեց որպես կողմնորակա դարձած սիրա-

آثار باقیماندهٔ ابو عبد الله جعفر بن محمد وردكى در تحرير عبد
الغنى ميرزا ابق ، دثشنبه ، ۱۹۵۸ ، رباعیات

(այսուհետև՝ Թուղաքի. Դիվան)

⁵ Հովհաննես Թլկուրանցի. Տաղեր, աշխատասիրությամբ էմ. Պիվադյանի. Իրեան, 1960, էջ 142։

⁶ Դրիգոր. Նարեկացի. Տաղեր և զանգեր, աշխատասիրությամբ Արմինե Քյոշկերյանի. Իրեան, 1981, էջ 124, 125։

⁷ Սուֆի՝ իսլամում միատիկական-կրոնական ուսմունքի հետևորդ։ Այդ գաղափարախոսությունը բնորոշ ասկետիզմի և միստիցիզմի յուրահատուկ արտահայտությունն է մարմինը և

յին պատկերները հասցվեցին փրկիսոփայական կատեգորիաների մակար-
դակի: Մենք խորամուխ չենք լինում միջնադարյան մշակույթի համար սովոր-
ական «կողավորման» և «վերակողավորման» երևույթը ծնող սոցիալական
գործոնների մեջ, ուշագրավն այն է, որ հայ աշխարհիկ սիրային քնարերգու-
թյունը իր արմատներով գնում է դեպի նախորդների պոետիկան. ինչպես
միստիկ նարեկացին տենչում էր միացում աստծու հետ, ձիշտ այդպես էլ նրա
հետևորդները ձգտում էին իրենց սիրելիին⁸:

Հովհաննես Թլկուրանցին և մյուսները նրբաճաշակ պատկերներով և ձևի
կատարելությամբ չեն զիջում Սամանյան և Ղազնևյան արքունիքի հայտնի
վարպետներին՝ Ռուդաքիին, Ուսուրիին, որոնք ներկայացնում են պարսկական-
պրոֆեսիոնալ աշխարհիկ պոեզիան:

Շուշան, ոռնան ու մանուշակ,
Ու Նոնոֆար և ծոցն վարդ
Անմա՜ խնծոր ու սերկերի
Նուռն ու նարինջ ու կարմիր վարդ⁹:

Այստեղ ուշագրավ է համեմատությունների աստիճանավորումը. փալլի
հատկանիշը՝ երկնային լուսատուների աշխարհը, հոտի հատկանիշը՝ բուսա-
կան աշխարհը և այլն: Դադիդին իր մեկենասին գովաբանում է հետևյալ հի-
պերբոլիկ համեմատություններով՝

هـ خورشيد با برجيس وچرام
زحل با تير و زهره بر گزمان

Լուսին, Արև, Յուպիտեր, Մարս,
Սատուրն, Մերկուրի և Արուսյակ երկնքում¹⁰:

Այստեղ տեղին է մեջբերել ակադեմիկոս Դ. Ս. Լիխաչովի դիտարկումը
միջնադարյան հեղինակի երևակայության մասին, որն անընդհատ պտտվում
է հայտնի գաղափարների շրջանակում, և երբ ընկնում է այդ պտույտի մեջ,
հեղինակը հաճախ ձգտում է հնարավորին չափ ընդարձակել այն, չբավարար-
վելով մեկ կամ երկու համեմատությամբ, նա ստեղծագործության մեջ մտցը-
նում է իր համար սովորական դարձած պատկերների ամբողջ շղթան¹¹:

Եթե հիշենք, թե ինչպես նարեկացին մի շարքի վրա է դնում տասնյակ
էպիտետներ, ապա պարզ կդառնա, որ XIII—XVI դդ. հայ բանաստեղծների
պոետիկան ունի հաստատուն ավանդույթ: Հովհաննես Թլկուրանցու տաղի
համադրությունը նարեկացու «Մատյանի» մի մասի հետ ուղղահայաց կտր-
վածքով տալիս է էպիտետների և համեմատությունների խտացման հետևյալ
պատկերը:

Քլիտրանցի

Խորոտիկ
անուշա՜ռտիկ
ծաղիկ
ուռիկ

Նուրեկադի

անխորտակելի
անսիրելի
անլուծելի
անշարժելի

անհատականությունը սպանելու ձգտումը և, վերջին հաշվով, էքստազային միացումը աստծու
հետ, որին հետևում է հոգու լուսավորումը (ֆանա):

⁸ Տե՛ս Մ. Արեղյան. նշվ. աշխ., էջ 341.

⁹ Հովհաննես Թլկուրանցի, էջ 129.

¹⁰ اشعار براکنده قديمترين شعراى فارسى ربان بکوشش ويليز

لازار ۱۳۴۲، ص ۱۵۹

¹¹ Տե՛ս Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979 с. 180.

խնձոր
շաբար
արեգակ
արծաթ¹²

անմեկնելի
անապականելի
էն¹³;

Չնաւած նարեկացու հետնորդների շատ պատկերներ նույնպես սերում են Աստվածաշնչից (ծրար ըստաշխից, լուսապսակ դեմք, տուփի խնկալի, լուսապաւծաւ մատունը ևն), այնուհանդերձ արտահայտչամիջոցների պոետիկան նորոգվում և հարստանում է: Ուսումնասիրողների դիտարկումները ցույց են տվել, որ հետագայում պոեզիայում օգտագործվում են բույսերի, շքեղության առարկաների անուններ, որոնք գրեթե չեն օգտագործվել նախորդների կողմից¹⁴, Հատկապես առանձնանում են բանահյուսական պատկերները, մշտական էպիտետները և կայուն բառակապակցությունները, որոնց նշանակալի մասը պարսկերեն ևն: Պետք է ենթադրել, որ բանասացների միջոցով պարսկական պոեզիայից մուտք գործած պատկերները նույնքան կենսունակ գործածություն են ունեցել հայոց առօրյա լեզվի և բանահյուսության մեջ: Այդ փոփոխությունները միաժամանակ ընդգծում են տաղի ժանրի ղարգացման վերջնական փուլի: Այսպիսով, միջնադարյան բանաստեղծը ստեղծագործում է սիրային քնարերգության ավանդական և կանոնիկ շրջանակներում և հասնում անհատականության և ինքնատիպության՝ սեփական օժտվածության սահմաններում:

Միջնադարի կերպարը խիստ կանոնիկացված է: Նա գեղեցիկ է և դաժան: Նրա գրականություններում էլ նրան վերագրվում է քար սիրտ: Նա կարող է երջանկացնել, բուժել, վերականգնացնել, սակայն դա տեղի չի ունենում: Հնարավոր է, որ սիրահարի և սիրո առարկայի բախումը իր արմատներով դնում է դեպի սիրո նեոպլատոնական ըմբռնում, ըստ որի մարմինները մոտենում են, բայց երբեք չեն միանում: Այդ գաղափարը իբրև Սինայի սիրո տրակտատում ստանում է հետևյալ ձևակերպումը՝ սերը հոգիների և սրտերի միացում է, սակայն երբեք՝ մարմինների¹⁵:

Սիրո էթիկայի պարտադիր կանոններից է սիրահարի անմխիթար վիճակը: Նա տառապում է, հիվանդանում է, մեռնում է: Նրա հոգևորական ապրումները դրսևորվում են սահմանափակ հիպերբոլիկ, հաճախ ցավային-օրդանական զգացումներով:

Դու հաւած ու թափած ոսկի արծաթ ես,
Ղումաշ ես խաղրնի, քանի գովեմ զքեզ,
Քո սերդ ի յիս դիպավ՝ ստոյդ կայրիմ ես:
Արեկ ինձ դեզ արայ, իմ ճարըն դու ես:
Կտրեր քուս յաշերում՝ դու ֆարաղաթ ես,
Քո սերդ զիս մոմ արա, դու ինձ պողպատ ու քար օսե:

Սիրո նույնանման զգացմունքների մի տարատեսակ է Ունսուրիի քառյակը

گل برخ تست دچشم من غرقه باب
من تافته ذرفی تو پیچیده بتاب

¹² Հովհաննես Խլկուրացի, էջ 150:

¹³ Գրիգոր Նարեկացի. Մատյան ողբերգության, գրաբարից թարգմանեց Մկրտիչ Խերանյանը. Երևան, 1960, էջ 274:

¹⁴ Վ. Ներսիսյան. Հայ տաղերգության գեղարվեստական միջոցները XIII—XVI դդ. Երևան, 1978, էջ 87:

¹⁵ С. Б. Серебряков. Трактат Ибн Сны (Авиценны) о любви. Тбилиси, 1976.

¹⁶ Հովհաննես Խլկուրացի, էջ 151:

زلف تو بر آتش است و من گشته کباب
 بخواب من و ترکس تو مایه خواب

Երեսիդ վարդ է բացվում, իմ աչքերը սուզվում են
 արցունքներում.

Ծա վառվում եմ, երբ քո խոսքովը հանգույց է ընկնում,
 խոսքերդ կրակի աղբյուր են ինձ. տապալկել են
 Աչքերդ քնի աղբյուր են, իսկ ես անքուն եմ¹⁷.

Ահա և Կոստանդին Երզնկացու քառատողը.

Երբ որ անուշ հոտն յիս բուրեց,
 Զիս ի խելաց շուտով թափեց,
 Ի յայն պահուն սիրտս եփեց,
 Երբ յուր տեսն ինձ երեցավ¹⁸:

Ինչպես տեսնում ենք, այրվող սիրտը, իր բազմաթիվ տարբերակներով.
 քնարական հերոսի վիճակի մշտական հատկանիշն է: Այդ կապակցությամբ
 բնութագրելով Հովհաննեսի մի տաղը, Վ. Բրյուսովը գրում է. «Իսկական զգաց-
 մունքների այդպիսի ճիշտ չկան ո՛չ Պետրարկայի սոնետներում, որը ապրել
 է մի դար առաջ, ո՛չ էլ Ռոմանսի սիրային երգերում, որը գրել է հավանորեն
 մի դար հետո: Բանաստեղծը գտել է սիրո այնպիսի խոստովանություններ
 («զսիրտս էրեցիր և սղկեցիր»), որոնք մեզ լիովին հասկանալի դարձան այն
 բանից հետո, երբ իրենց հայտնություններն արեցին Ալֆրեդ դը Մյուսեն, Հայ-
 նեն, Բոդլերը...»¹⁹: Մենք մտադիր չենք նվազեցնել Հովհաննեսի այդ «սիրո
 ողբերգություն» գեղագիտական արժեքը և ոչ էլ զրկել հեղինակին նրան վե-
 րագրվող պատմական առաջնության իրավունքից, պարզապես հիշատակում
 ենք Ռուդարի քառյակը, հայ և պարսիկ ժողովուրդների մտածելակերպի, գե-
 ղագիտական ըմբռնումների և չափանիշների նույնատիպությունը ընդգծելու
 համար:

بوی - گری سوخته عالم بگرفت
 گرنشندی زهی دماغی که تراست

Այրված սրտի հոտը աշխարհն է բռնել,
 Ծթն չես զգում, կեցցե քո հոտառությունը²⁰:

Դեռևս պարզված չէ, թե գրականությանը հայտնի Հովհաննեսներից որին
 է ստուգապես պատկանում այդ տաղը: Իհարկե, պատմական միջավայրից
 կտրված բանաստեղծությունը, որն առավելապես հարում է անանունին, դրժ-
 վար է մեկնաբանվում, սակայն տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է գրական
 փաստը: Քնարական հերոսի հոգեբանացման տարրերի գերակշռումը, սիրելիի
 կերպարի երկրորդ պլան մղվելը, ցույց են տալիս, որ այդ գրականությունների
 սիրային քնարերգությունը այնուամենայնիվ զարգացել է երկու ուղղությամբ՝
 ղեկորատիվ-նկարագրական և հոգեբանական:

دیوان ... عمصری، نکوشش، یحیی، قریب، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۱²¹

ص ۱۸۸

¹⁸ Կոստանդին Երզնկացի, էջ 163:

¹⁹ Sб'u Поэзия Арменин с древнейших времен до наших дней со аступительным
 очерком и примечанием В. Брюсова. М., 1916, с. 54.

²⁰ Թ. Ռուդարի. Դիվան, Ռորայաթ:

Ուշագրավ է քնարական հերոսի ներքնաշխարհի ցուցադրումը՝ կառուցված տրամադրության հակադրությունների վրա. հերոսը տառապում է, իսկ սիրո օբյեկտը զվարճանում:

Հովհաննես՝ Դարձար զ արինս վաթեցիր և ոտընդ դրիր հինա²¹:

Թախի Զաղախ՝ նրա հասար այդ կուռքը իմ արյունը
Թափեց, որ ներկի իր շիկակարմիր ձին²²:

Սիրո էսթետիկայի պարտադիր օրինաչափություններից մեկը սիրահարի արցունքն է, որը հիմնականում ընդգծում է նրա գույնի (կարմիր) և շափի (Ամու-՛հարա, Եփրատ ևն) ստերեոտիպ հատկանիշներ:

Ինչի՞ է հասցնում սիրո պաշտամունքը. կրոնի և անվիճելի արժեքների նսեմացման: Այդ երևույթի համընկումը երկու գրականություններում մենք մեկնաբանում ենք որպես ստադիալ-տիպաբանական նմանություն, որը բնորոշ է ժանրի զարգացման սկզբնական փուլին: Հայտնի է, որ նոր արժեքների ձևավորումը տեղի է ունենում հին, ընդունվածի հետ հակադրման պայմաններում:

Հովհաննես Թլկուրանցու մոտ այդ երևույթը շեշտված է.

Մարդ որ սիրու կու հանդիպի,
Նայ քան ըզկրակ կու լինի վառ,
Այլ ոչ աղոթք միտքն կու դա!
Ոչ յայսմավոր կարդայ և ճառ²³:

Ռուտաֆի

از کعبه کلیسیا نشینم کردی
آخر در کفریی قرینم کردی
بعد از دو هزار سجده بر که دوست
ای عشق چه بیگانه ز دینم کردی

Քարեից²⁴ ինձ հեռորի, դարձրիր եկեղեցու դառն Նստող,
Անհավատության մեջ ինձ դարձրիր նման շունեցող,
Երկու հազար աղոթքից հետո սիրեցյալիս դառն
Ո՛վ սեր, որրան անհավատ դարձրիր ինձ իմ հավատին²⁵:

Ինչ խոսք, հայ գրականությունը չէր կարող անհաղորդ մնալ այն ժողովրդի մշակույթին, որի հետ խաչաձևվում էր նրա պատմական ճակատագիրը: Անշուշտ պարսիկների աշխարհիկ մշակույթը իր ազդեցությունը պետք է ունենար հարևան երկրների մշակույթի վրա և խթաներ աշխարհիկ ոգու դրսևավորումները: Ակնհայտ է Հովհաննես Թլկուրանցու և հատկապես Գրիգորիս Աղթամարցու ծանոթությունը Սաադիի, Հաֆեզի պոեզիային և վերջինիս խայտաբղետ քասիդներին՝ գրված ընդմիջվող արաբերեն և պարսկերեն լեզուներով: Աղթամարցու նմանօրինակ (պարսկերեն-հայերեն) տաղերը դրա փայլուն օրինակն են²⁶: Ուշագրության արժանի են թախալլուսը՝ հեղինակի անվան մեջ-

²¹ Հովհաննես Թլկուրանցի, էջ 217:

²² Օրինակը վերցված է՝ М.-Н. О. Османов. Стиль персидско-таджикской поэзии. М., 1974, с. 47.

²³ Հովհաննես Թլկուրանցի, էջ 160, 161:

²⁴ Քարե՝ նախախալվայան տաճար Մեքքայում, Իսլամի ընդունումից հետո՝ մուսուլմանական սրբավայր:

²⁵ Ռուդաբի. Դիվան, Ռոքայաթ:

²⁶ Աղթամարցու «խայտաբղետ» տաղերի մասին արժեքավոր դիտարկումներ է բովանդակում Բ. Լ. Զուլասզյանի Հայ-իրանական դրական առնչություններ (Երևան, 1963, մաս 3) գիրքը:

բերումը բանաստեղծության վերջին տողում, հակումը միահանգության և այլն. որոնք ըստ երևույթին գրական փոխազդեցության տրոյություն են: Դրանք միաժամանակ գծում են տաղի պոետիկայի զարգացումը: Չպետք է մոռանալ տաղի էվոլյուցիայի (տվյալ դեպքում գեմեկրատացման) ամենակարևոր գործոնը՝ լեզվի փոփոխությունը: Միջին հայերենի հետ հայ գրականություն մուտք գործեց ժողովրդական ոգին: Ստեղծվեց էլիտար գրականության և ժողովրդական բանահյուսության լեզվաոճական սինթեզ, որն էր արտահայտությունը գտավ հայ գրականության սիրտյին քնարերգության զարգացման հաջորդ փուլում:

Այսպիսով, հայ գրականությունը (XIII—XVI դդ.) մտնում է միջնադարյան գրականությունների ամբողջական համակարգը մեջ և զարգանում նրա ընդհանուր օրենքներով: «Առաջավոր Ասիայի ամբողջ կուլտուրական աշխարհը, այդ թվում և հայերը, — գրում է Վ. Բրյուսովը. — համատեղ են աշխատել ստեղծելու համար այն ոճը, որ բնորոշ դարձավ թե՛ արաբների ու պարսիկների քնարերգության, թե՛ միջնադարի հայ պոետիկայի համար»²⁷:

Հալ աշխարհիկ սիրային քնարերգությունը ձևավորվում և զարգանում է հայ հին պոետիկայի ավանդույթների վրա, կրելով հարևան ժողովուրդների ազդեցությունը և պահպանելով իր ազգային ենթատրուկները:

О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ И ПЕРСИДСКОЙ ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ

А. К. КОЗМОЯН

Резюме

В армянской средневековой литературе, по сравнению с персидской, фаза светской любовной лирики началась с известным опозданием. Однако при такой несинхронности в становлении и развитии их типологические общности очевидны. Они представляют средневековую элитарную литературу, которая развивалась в институтах «социального регулирования», с характерной камерностью, углубленностью и усложненностью образов, идеализацией, отсутствием реалистических элементов, клишированностью словесных формулировок и т. д.

Сравнительно-сопоставительный анализ образцов армянской и персидской средневековой любовной лирики показал, что армянская литература XIII—XV вв. входит в целостную систему средневековых литератур.

Армянская светская любовная лирика формируется и развивается на основе армянской духовной поэзии, при этом не отгораживаясь от национальной культуры соседнего народа.