

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑՈՒ ՈՒ ՍՈՒՅԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ ԱՎԱՆԳԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ
«ԱԴԱՊՏԱՑՄԱՆ» ՄԱՍԻՆ

Ա. Վ. ՍԱՅԱՐՑԱՆ

Տարբեր ժողովուրդների միջնադարյան գրականություններում պահպանողական միտումների գերակայությունը նորարարության նկատմամբ ակնհայտ է. միստիկ բանաստեղծներն էլ գրեթե չեն շեղվում ավանդույթներից, նույնիսկ սուֆիական յուրահատուկ պատկերային համակարգի ձևավորման ու հետագա զարգացման մեջ դժվար է որևէ «հեղափոխություն» տեսնել, որովհետև այդ համակարգի տարրերի զգալի մասը վերցվել է արևելյան ժողովուրդների գրական ու բանահյուսական գանձարանից, այստեղ էլ առկա են ավանդական-իսլամական (ղուրանական կամ սուննայական) պատկերները: Մյուս կողմից, ակնհայտ է համակարգի «ներքին քարացումը» այն իմաստով, որ այն, որպես գրական կանոն, իր սեփական տարրերի ամբողջականությունը պարտադրում է ստեղծագործողին, և, ի վերջո, աշխարհիկ պատկերների մեջ կրոնական գաղափարների արտահայտություն տեսնելու ընդհանուր ակզբունքն էլ արդեն գոյություն ունեւ արևելաքրիստոնեական մշակույթում: Ինչ վերաբերում է արևելաքրիստոնեական միստիկների ստեղծագործություններին, ապա այստեղ սուրբգրային պատկերների գերակշռությունը, թվում է, անվիճելի է:

Պատկերային համակարգի լայնությունը՝ գրական նորմի այս կրնճոտ հարցին, կարծում ենք, պետք է անդրադառնալ առավել հանգամանորեն: Տեղին է հիշել ակադ. Դ. Լիխաչովի դիտարկումը միջնադարյան հեղինակի՝ հայտնի գաղափարների շրջանակում անընդհատ պատմող երևակայության մասին. միջնադարյան հեղինակը, իրոք «չբավարարվելով մեկ կամ երկու համեմատությամբ, ստեղծագործության մեջ մտցնում է իր համար սովորական դարձած պատկերների ամբողջ շղթան»¹, Սա ընդհանուր առմամբ բնորոշ է նաև միստիկ բանաստեղծներին. նրանք էլ դիմում են պատկերների ամբողջական շարքերի: Նարեկացու «Մատենում» մարդու՝ մեղավոր, իսկ աստծո բարեգութ էության, ապաշխարանքի, ահեղ դատաստանի, մեղքի թողության աղերսի գաղափարներն արտահայտվում են Հին ու Նոր կտակարաններից քաղված դասական պատկերների բավական երկար շղթաների օգնությամբ և սուրբգրային թեմաների շուրջ վարիացիաների միջոցով: Օրինակ. «Մատենի» 4 և 4Ա գլուխները, սաղմոսների թեմաներով ստեղծված փայլուն վարիացիաների² օրինակներ են. «Զիա՞րդ ընդ Դաւթի համարձակեցայց ասել, / Թէ Զատամունս մեղաւորաց փշրեսցես, / Զիա՞րդ դարձեալ, / Թէ՛ Մի անաւրէնք լռակեցես առաջի աշաց քոց, / Զիա՞րդ, / Թէ դատ արա ինձ, Տէր, / Ըստ արդարութեան քո, ըստ անբծութեան իմոյ, որ յիս: / Զիա՞րդ թե՛ Կատարեսցին շարիք ի վերայ մեղաւորաց...»³: Կամ՝ «Զիա՞րդ ինձ հրեշտակ մահագոյժ անհրաժեշտ վճռի՝ / Զբա-

¹ Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., 1979, с. 180.

² Եղիշե վարդապետը ասովաժանչական ծագում ունեցող պատկերներին դիմելը նաև գեղարվեստական արժեքի տեսանկյունից իրավացիորեն զնահատել է որպես «նարեկացիին գլխավոր առաքինութիւններէն մին» (Եղիշե վարդապետ, Նարեկը հայ գրականության մեջ, Երուսաղեմ, 1947, էջ 59):

³ Գրիգոր Նարեկացի, Մատեն ողբերգութեան, աշխատասիրությամբ Պ. Խաչաբլրյանի և Ա. Ղազինյանի, Երևան, 1985, էջ 479—480:

ներն պատգամ կրկնեցից, /թէ՛ Հեռի է ի մեղաւորաց փրկութիւն: /Զիա՞րդ չարս իսկապէս՝ զբարեացն գրեցից, /Որք ի տեառնէ առնուն զնոյն հատուցումն, /Զայս տուն յեղյեղել, /Թէ՛ բարի առնէ տէր ուղղոց սրտից, /Զիա՞րդ զհամառուն փոխատրութիւն անաշառութեան/ Վրիպեցելոյս՝ ինձ սահմանեցից, /Թե՛ Զթիւրեալսն յափշտակութեամբ տանի ընդ այնոսիկ, /Որ գործեն զանաւրէնութիւնս՝:

«Մատենանի» միայն վերահիշյալ երկու գլուխներում Սաղմոսներից մոտ 70 մեջբերում կա, և թերևս դա էլ (ոճական ու, կարելի է ասել, ժանրային ընդհանրությունների հետ մեկտեղ) հիմք է ծառայել և Նարեկացու փայլուն գիտակներին և նրա ստեղծագործությունները հպանցիկ ծանոթ արեւմտյան հայագետներին՝ նախևառաջ «Մատենանի» ու Սաղմոսների միջև զուգահեռներ անցկացնելու: Այսպես, Գաբրիել Ավետիքյանը գրում է. «Դաւիթ Հոփերգոդ Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ... զհոգւոյն մերկացեալ զծածուկս մեղանաց՝ ի տեսիլ աշխարհի... ոչ զօտարացն ողբս առնող ի բերան, իբր զՍաուլդացն լկամ զԱրեւնեւրաց (թ. Թագ. ա 18, գ 34) այլ զանցանցն մեղեւնութիւն յերդ արկանիլ ի լսելիս Աստծոյ՝ յարութեանն յուսովս: Դևիդ Մարշալ Լոնդր նշում է. «Բանաստեղծը փորձում է ներդաշնակություն հաստատել Աստծո հետ՝ իր մեղավոր հոգին աստվածային բնույթի հետ միահյուսելով, նրա հուզիչ գործը կարող է համեմատվել Դավթի Սաղմոսների հետ»:

Աստվածաշունչը «Նարեկի» իհարկե ոչ միակ, բայց հիմնական գրական աղբյուրն է. այս հանգամանքը անկարելի է մոռանալ՝ Նարեկացու ստեղծագործության գրական հնարավոր մյուս աղբյուրների հարցին անդադառնալիս կամ «Մատենանի» ու պոետիկական ավանդության հարաբերակցությունը քննելիս: Գլուխ «Եպիսկոպոսը, վերլուծելով Նարեկացու և Եփրեմ Ասորու ստեղծագործությունների ընդհանրությունները, գրում է. «Օտար մեծ անապատականների աղօթքները, խրատները... նման են հայ անապատականների գրվածքներին. նույնը նույնն է, նպատակը նույնը, ուստի և հայ անապատականներին հարակատ էին դրանք: Դրանց մեջ բավական տարածվածը Եփրեմ Ասորու «Գիրք աղօթից, ասացեալ Եփրեմի» (Կ. Պոլիս, 1807), որ երբեմն էլ Նարեկացու ողբերգութեան հետ հրատարակվել է, որովհետև գաղափարի ու ոճի նմանություն ունի: Եփրեմի աղոթքն էլ «եսօսքն ընդ Աստծոյ» է, ինչպես հեղինակն է գրել, որից կը բերեմ մի երկու օրինակ գաղափար առաջ, թէ որքան նման կողմեր ունի այդ աղոթքագրերն Նարեկացու «Ողբերգական մատենանի» հետ: «Ինձ լքելոյս ողորմեա», «Ինձ եղկելոյս օղնեա»?, Ակնհայտ է, որ Գրիգոր Նարեկացու ու մասնավորապես Եփրեմ Ասորու ստեղծագործությունները ոչ միայն տիպաբանական ընդհանրություններ ունեն, այլև ընդհանուր ու կոնկրետ գրական-գաղափարական աղբյուր՝ Սուրբ գիրքը, որից բխում են պատկերային հա-

4 Նույն տեղում, էջ 488:

5 Նարեկ Աղօթից, Համառոտ եւ զգուշաւոր լուծմամբ բացահայտեալ աշխատութիւնութեամբ տեառն 2. Գարրիէլի Աւետիքեան վարդապետի, Կրորդ տպագրութիւն ի վանս Խրրոյն Ղազարու, 1859, էջ 1:

6 David Marshall Lang. Armenians—a people in exile, London, 1981, p 65.

7 Գլուխ եպիսկոպոս, Արեւելյան անապատներ եւ Նարեկ-ը (ուսումնասիրութեամբ փորձ), Երոսաղիմ, 1937, էջ 134: Նույնը ընդգծում է նաեւ Եղիշե վարդապետը. «Կային Բարգմանածայ նշանաւոր հայրեր ու գրութեան, խրատներ եւ աղօթքներ, ինչպես Եփրեմի, Բարսեղի, Կիրիլի եւ Ռակերեւմի գրութեան: Առնցք մեր մեջ ամենէն առելի տարածված և ծանօթը եղած է Եփրեմ Ասորու «Գիրք Աղօթից»-ը՝ որ քանիցս Նարեկացու ողբերգութեան հետ է հրատարակուել, երկուսին միջև եղած գաղափարի ու ոճի նմանութեանը պատճառաւ (տե՛ս Եղիշե վարդապետ, Մշակ. աշխ., էջ 36):

մակարգի «պա՛հպանողական» տարրերը, ասենք՝ ողորմող և օգնող Աստծո համաքրիստոնեական (և ավելի հին) հնատիպ-գաղափարը:

«Մատենանում» պատկերների կուտակման հարցը միշտ էլ նարեկացիագեներների ուշադրության կենտրոնում է եղել: Լստ Նղիշի վարդապետի, «Հռետորական առատութեանը և բանաստեղծական զեղումի թափին» գումարվում է «կուտակումը, որ մեր դասական գրականության աղէտը անուանած են ունանք: Ածականներու, հոմանիշներու և պատկերներու այս թելը մշտապես գրգռված զգայնութեան մը վրայ որ նարեկացիին է. ամենամեծ շփեցումը հասնի նարեկին մէջ: Հեղինակը ենթակայ այս արտակարգ մոլորմանը՝ շատ անգամ անտարբեր կը մնայ նույնիսկ քերականական կանոններու Անշուշտ իր հասկցած ձևովը արտահայտելու յանդգնութիւն մը միշտ ներելի է ամեն մեկ գրողի, երբ անիկա Նարեկացիին մեծութիւնը ունի մանաւանդ, բայց նարեկացին, պէտք է խոստովանել, ծայրահեղօրեն դիմած է այդ ընդվզումին»⁸: Գյուտ եպիսկոպոսը գրում է. «Թեւեւ մի առ մի այն գովքը, այն ածականները որ նարեկացին փրկաստղսի տեւ է իւր առօրեազրքում կը նշանակէ նրա ազօթագրքի մի քառորդը արտադրել, այնքան շատ են. երբեմն էլ կրկնութիւններ: Այդ ածականները ոչ այնքան նարեկացու որքան և միտքը պարզում, նույնքան և նրա զգացմունքներն են արտահայտում. Նա անսահման, անդուռել սիրտով է լցված առ փրկաստղս և այդ սերը նրան հարձնում է խոստովանորդ, ճառող, օր ու գիշեր կարող է նա գովել ու չկշտանալ... Այս ածականները իրար նտեից անընդհատ գրելը, հակադրութիւններով, այլաբանութիւններով համեմելը գուտ արեւելան, աբաբական-պարսկական է և նրանց բանաստեղծների գովածներում հաճախ է պատահում»⁹:

«Մատենանում» պատկերների կուտակումը «ծայրահեղութիւն» որակելը, դրանք հեղինակի «գրգռված զգայնութեամբ» բացատրելը և մանաւանդ նարեկացու ոճը որպէս «արեւելյան, արաբական-պարսկական» բնութագրելը, մեր կարծիքով, ճիշտ չէ: Նախ, Նղիշն անտեսում է միջնադարյան գրական նորմի գործոնը. այս տեսանկյունից հեղինակին հոգեհարազատ պատկերների (մասնավորապէս՝ Աստծուն բնութագրող մակդիրների) շրջաթափ հնարավոր ընդլայնումը հմնց այն էր, ինչ սպասում էր միջնադարյան ընթերցողը (նաև՝ ավանդութիւնը, նաև՝ հեղինակի անբերին գրաբնիւնիւնը), և այստեղ կարելի է համաձայնել նարեկացու ոճի՝ իր ժամանակին համապատասխանելու և առավել մշակված լինելու մասին Գյուտ եպիսկոպոսի դրույթին. Գալով նարեկացու «գրգռված զգայնութեանը», պետք է ասել, որ միաստիցիվը արեւելյան մեծ բանաստեղծների համար նախևառաջ աշխարհընկալման սկզբունք է եղել և ոչ թե արսուրդի հասնող պրակտիկա¹⁰:

Սուրբգրային պատկերների կուտակման կոնկրետ վերլուծութիւնը բացահայտում է հեղինակի փայլուն դավանաբան լինելը: Օրինակ, «Մատենանի» 2 զլխի Բ հատվածում նարեկացին ինքնախարազանման, քնարական հերոսի «բացասական» կերպարի ամբողջացման նպատակով դիմում է Հին ու Նոր Կտակարաններում հիշատակված, մեղանշած կերպարների միջերկր շարքի. Մանասիա (Դ թագ. 21, 1—18, Բ Մնաց. 33, 1—20), փարիսեցի (Ղուկ. 15, 11—32), Ամասիայի որդի՝ Ուրիա (Բ Մնաց. 26, 16—23), ավազակ (Ղուկ. 23, 43), Մարիամ Մագդաղինացի (Ղուկ. 7, 35—50):

⁸ Նղիշի վարդապետ, նշվ. աշխ., էջ 58—59:

⁹ Գյուտ եպիսկոպոս, նշվ. աշխ., էջ 178—179:

¹⁰ Հմմտ. А. В. Сафарян, О гуманизме Григора Нарекаци и поэтов-суфиев (ՀՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1990, № 7, էջ 66): Հատկանշական է, որ Նղիշն իր աշխատության մի այլ մասում իրավացիորեն նկատել է. «նարեկացին աւելի գործոն, գործնական նկարագիր մը ունի և ցույց չի տար հանդարտ երկնահայեցողութեան մեջ պշտցեալ մարդու մը պատկերը: Իր գործին մեջ չենք հանդիպիր հոգեբանական դրուագի մը որ հետեանքն ըլլայ միտքի ընկղմումին» (Նղիշի վարդապետ, նշվ. աշխ., էջ 99):

Այնուհետև բանաստեղծը իր անհնազանդությունը համեմատում է ծովա-
լին ալիքների հետ, իսկ իր մեղքերը՝ ավազարկի անթիվ-անհամար ավա-
զահատիկներին¹¹։ Ոչ միայն բանաստեղծական շարժում կա այստեղ, այլև
հստակ լավանաբանական դիրքորոշում, նաև ծրագիր՝ ավանդությունից
(դասականից, սովորականից) անցում չափազանցությանը (անսովորին)։
Վերջապես աստծուն տրված մակդիրներին կուտակումն էլ պայմանավորված
է ոչ միայն միջնադարյան (և՛ հայկական, և՛ արևելյան ուրիշ ժողովուրդ-
ների) պոետիկայում տարածված դասական պատկերների ոլորտի հնարա-
վոր առավելագույն ընդլայնման սկզբունքով¹², այլև, կարծում ենք, այն
հանգամանքով, որ նարեկացին առավելապես դիմել է Աստծու բնութա-
գրման կատաֆատիկ մեթոդին, իսկ այս առումով նրա ստեղծագործու-
թյունը ոչ թե նմանվում, այլ տարբերվում է սուֆի բանաստեղծների, հա-
մենայն դեպս Զեյլալ էդ-Դին Ռումիի կամ Յունուս էմրեի երկերից, որտեղ
գերիշխում է ապոֆատիկ մեթոդը¹³։

Ընդունելի է նարեկացու և սուֆի բանաստեղծների երկերում ոչ միայն
աշխարհայացքային, այլև պատկերային համակարգերի ընդհանրություն-
ների վերահանումը, ընդհանրություններ, որոնք ոչ միայն տիպաբանական
բնույթ ունեն, այլ հաճախ պայմանավորված են գրական աղբյուրներով
(Աստվածաշունչ, Ղուրան, հադիսներ, նեոպլատոնական փիլիսոփաների
գրքեր)։

Սուֆիական պոեզիայում համախառնական հնատիպերի վերլուծությու-
նը հատկապես կարևոր է. խոստովելով, չնայած լայնորեն տարածված հոգե-
վոր-կրոնական գաղափարները աշխարհիկ պատկերների միջոցով գաղտ-
նազրկելու մեթոդին, դասական կերպարները (Ադամ, Մուսա՝ Մովսես մար-
գարե, Իսա կամ Ֆասուհ ալ-Մասիհ՝ Հիսուս Քրիստոս, Ջաբրաիլ՝ Գաբրիել
Հրեշտակ) պատկերային համակարգի էական մասն են, հատկապես մեծ
դեր ունեն հեղինակային մտահղացումը պարզաբանելիս. սա վերաբերում
է նաև կոնկրետ պատմական նախատիպ ունեցող ու կանոնացված-սրբաց-
ված կերպարներին (օրինակ՝ առաջին խալիֆներին)։ Դիտարկենք Յունուս
էմրեի բանաստեղծություններին¹⁴ մեկը.

11 Գրիգոր Նարեկացի, Մատեն օրերգութեան, էջ 267։

12 Հատկանշական է, որ հակադրությունների ու բրանց կուտակման ճանապարհով բա-
րոյական խոսքին հասնելու ուղին հայ գրականության մեջ քոյուշուն է ունեցել Մ. Զատ-
առաչ և դրսևորվել է արդեն Մովսես խորենացու «Ողբում», որտեղ սոցիալական խափն ու կոյ-
մանը համապատասխանելու միջնադարյան իդեալը հաստատվում է անհամադաստիսանու-
թյունների երկարաձիգ լարքի միջոցով՝ կեղծավոր, պատիվավոր, քան թե աստվածասեր
կրոնավոր, հպարտ, դատարկապորտ, գիտություններն ու վարդապետական գրվածքներն ատող
կողոպտիչ, ավազակներին համարաբո զինվորականներ, ապստամբ, կաշառակեր, երկիր ավե-
րող իշխաններ, տնարդի, խաբող, կաշառակեր, լիրավունք չպաշտպանող դատավորներ և
այլն (տե՛ս Մովսես խորենացի, Հայոց Պատմություն, Երևան, 1961, էջ 354)։ Ի
գեպ, նարեկացու կրած «արարական-արևելյան» ազդեցությունների մասին լրարկածը մերժել
են նաև «Մատենի» արևմտահայերեն-աշխարհարարի թարգմանիչներ Գարեգին եպիսկոպոս
Տրապիզոնի և Թորգոմ եպիսկոպոսը (տե՛ս Գարեգին եպիսկոպոս Տրապիզոնի,
Ներածությունը Բ տպագրության, Նարեկ, Մատեն օրերգութեան մ. Գրիգոր Նարեկացիի,
Պոսեստ Այրէս, 1948, էջ 16, Թորգոմ եպիսկոպոս, Ս. Գրիգոր Նարեկացի, Անկարկ
մը իր կեանքին և գործերուն վրայ, Նարեկ. Աղօթամատենան Ս. Գրիգոր Նարեկացու, Երու-
սաղէմ, 1960, էջ 16—17)։

13 Յ. Դ. Ժաւելիձե. У истоков турецкой литературы, 1. Джалал-Эд-Дин-Руми,
Тбилиси, 1979, с. 25-43, 2. Юнус Эмре, Тбилиси, 1985, с. 207—212. Իհարկե, միատիկ-
ների ստեղծագործություններում ապոֆատիկ ու կատաֆատիկ մեթոդների տարանջատումը
պայմանական է, երկու մեթոդները լրացում են իրար, հեղինակները դրանք համադրում են։

14 Օգտագործում ենք բանաստեղծություն ընդհանուր եղբւր՝ խուսափելով Յունուս էմրեի
փոքրածավալ ստեղծագործությունների ժանրային դասակարգման կնճռոտ հարցից, մինչդեռ

„İşksüz âdem dünyada bellî bilûm kî yokdur/ Her bîlî bir nesneye sevgî var işkîdur/ Çalabun dünyasında yüz bin dürlü sevgü var/ Kabul it kendüzüne gör kangîsl îâyîkdur/ Biri Rahmân-ı Rahîm biri şeytân-ı ra-cîm/ Anun yazugî müsdi sevgüsne taallukdur/ Dünyada Peygamber'ün başına geldi bu işk/ Tercümânı Cebrâil maîşukası Hâlıkdur/ Ömer ü Osman Ali Mustâfa yârenleri/ Bu dördünün ulusu Ebu Bekir Sıddîk'dur/ Alem fahri Muhammed mirâca ağı-cağız/ Çalab'dan dilddüğü ümmetine azîkdur/ Yûnus sana hakikat bu durur buyurdug'ı/ Gözünle dördüğüne donûp hakma yazîkdur“¹⁵.

Հայտնի է, աշխարհում չկա մարդ առանց սիրո, Յուրաքանչյուրն ունի իր սիրո առարկան, սիրահար է։ Սատոն աշխարհում հարյուր հազար տեսակ սեր կա։ Ընտրի՛ր (ընդունի՛ր) ու տե՛ս, որը քեզ համապատասխան է։ Մեկը՝ (սերն է) Մեծահոգու ու բարեգութի (Սատոն), մեկը՝ անիծյալ սատանայի։ Ս(ատոն) գրածը վերաբերում է բարու սիրուն, Ս(աշխարհում Մարգարեի գլխովը եկավ այս սերը, (թարգմանիչը) Զեբրայիլն էր, սիրեցյալը՝ Արարիչը։

Ընտրյալի ընկերներն էին Օմերը, Օսմանը, Ալին / և չորսի մեջ մեծը՝ ճշմարիտ Աբու Բեքիրը։ Ս(աշխարհի փառք Մուհամեդի համբարձման ժամանակ խնդրածը Սատոնց (կենաց) սնունդ է իր ժողովրդի (համայնքի) համար։ Յունուս, այսպիսին է ճշմարտությունը քո, Ս(մոթ է վերաբանալ ու նայել (չհավատալ) աչքովդ տեսածին)։

Այստեղ ավանդական է բարեգութ Սատոն և անիծյալ սատանայի հակադրությունը։ Բնական է, որ առաջին չորս ուղղափառ խալիֆների անուն-կերպարները հիշվում են միասնաբար, իբրև կայուն համակարգ, իսկ այդ անուններից որևէ մեկը Յունուս էմրեն պարզապես չէր կարող բաց թողնել, դա կլիներ շեղում դասական դավանաբանական հիմնադրույթից։ Ավանդական են նաև Մուհամեդ Մարգարեի (ընտրյալ, աշխարհի փառք) և Աբու Բեքիրի (ճշմարիտ, հավատարիմ) մակդիրները։ Ավանդական է և աստվածային ճշմարտության (ըստ սուֆիական եզրակացության՝ ճշմարիտ սիրո) հաղորդման շղթան՝ արարիչ Աստված (Hâlık), միջնորդ Գաբրիել հրեշտակ (Cebrâil), Մուհամեդ մարգարե (Peygamber), առաջին չորս ուղղափառ խալիֆներ, կատարելության ձգտող անհատ-սուֆի (հեղինակ)¹⁶։ Մարդ և Աստված հասկացությունները սիրահար (îşk) ու սիրելի (maîşuka), իսկ նրանց կապը սեր (işk) խորհրդանշաններով զադտնագրելը արդեն սուֆիական կանոնի դրսևորում է։ Սուֆիական մեկնություն է տալիս Յունուս էմրեն Մուհամեդ մարգարեի համբարձմանը (mirâc) փորձելով այն համադրել սեփական միստիկական ուղու, փորձի ու վերապրումների հետ։ Դեռևս IX դ. սուֆի Աբու Յազիդ ալ-Բիստամին պնդում էր. «Ծն գոչեցի. տեր Աստված, ես պարփակված եմ ինքս իմ մեջ, չեմ կարող հասնել քեզ, չեմ կարող ազատվել իմ (երկրային—Ա. Ս.) ինքնությունից։ Ի՞նչ անեմ։ Ալլահը ասաց։ Ով Աբու Յազիդ, դու պետք է հետևես իմ սիրեց-

նման դասակարգման փորձեր կան. հմտ. Fuad Köprülü, Türk edebiyatında ilk Mutasavvıflar, Diyanet işleri başkanlığı Yayınları No: 118, Ankara, S. 293—300. A g â h S u r i Levend, Halk ve Tasavvufi halk ed'ebiyatı (Türk Dili, Sayı 207, 1963, S. 183—184).

¹⁵ Yunus Emre, Yunus Divanı-Hayatı ve bütün şiirleri այսուհետև՝ Yunus Divanı, İstanbul, 1981, S. 69.

¹⁶ Հիստորիալ մարդ-աստված կապի սուֆիական հիմնադրույթի մասին մասնավորապես տե՛ս Reynold A. Nicholson, The Idea of personality in Sufism. Cambridge, 1923, p. 59—63.

յալին (Մուհամմեդին), որպեսզի ազատվես քո ինքնությունից... անշեղորեն գնա նրա հետևից»¹⁷։

«Հալստնի է, աշխարհում...» լրանաստեղծությունը նաև յուրօրինակ բանալի է, որը օգնում է Յունուս էմրեի Դիվանի ամբողջական ընկալմանը. բանաստեղծը հաստատում է հոգևոր սիրո ճշմարտության բացառիկությունը, բացարձակությունը. ակնհայտ է, որ հենց հոգևոր սիրո մասին է խոսվում նաև այն բանաստեղծություններում, որտեղ սիրո օրեկտը (Maşuk(a)) կոնկրետ չի նշվում նույնիսկ՝ արտաքին-ձևական հատկանիշներով դադելի նմանվող բանաստեղծություններում։

Քննարկենք դրանցից մեկը. «Sensin benüm cânım cânı sensuz kararum yokdurur/ Uçmakda sen olmaz-ısan vallah nazarum yokdurur/ Bak sam seni görür gozüm söyler isem sensin örüm/ Seni gözetmekten daha yigrek şikârum yokdurur/ Çün ben beni unutmuşam şöyle ki sana gitmişem /Ne kalde ne hıdeyisâın bir dem karârum yokdurur/ Eger beni Cercis'leyin yetmiş kez öldürür isen/Önmen girü sana varam zirâ ârum yokdurur Yunus daha aşık sana göster dîvânını ana/ Yarum daha sensiz benüm ayrık nigârum yokdurur»¹⁸։

«Իմ հոգու հոգին դու ես, հանգիստ չունեմ առանց քեզ, /Եթե չկաս դրախտում, երգվում եմ, աչք չունեմ (դրախտի վրա էլ)։ /Եթե նայում եմ, աչքս քեզ է տեսնում, թե խոսում եմ՝ դու ես (խոսքի) էությունը. /Քեզ հայելուց ավելի լավ որս չունեմ (այսինքն՝ ամենալավ զբաղմունքը քեզ նայելը, քեզ որոնելն է—Ա. Ս.) /Ես մոռացել եմ ինձ, այդպես եմ եկել քո մոտ, /Հանգիստ չունեմ ոչ մի պահ. ահա ինչպիսի վիճակում եմ։ /Եթե ինձ դարձնես Ջերջիս¹⁹, եթե ինձ յոթանասուն անգամ էլ սպանես, (Ես չեմ դառնա՝ կհասնեմ քեզ, քանզի ամոթ չունեմ։ /Յունուսը սիրահարված է քեզ, ցույց տուր (գեղեցիկ) դեմքդ նրան, /Սիրելիս դու ես, չունեմ ուրիշ գեղեցկուհի»։

Այս բանաստեղծության ավանդական պատկերային համակարգում, կարելի է փորձել պայմանականորեն տարանջատել երկու շերտ. պատկերներ, որոնք կարող են հասկացվել միայն իրրե սուֆիական հասկացություններ²⁰ (Canım canı, kârar) և պատկերներ, որոնք այսօր առավելապես աշխարհիկ իմաստով են ընկալվում (âşik, yâr, nigâr)։ Եթե

¹⁷ Sâ'ı A. J. Arberry, Sufism. An Account of the mystics of Islam, London, 1950, 54—55. Ուղղափառ-իսլամական սուֆիական (այդ թվում՝ Արուս-Քասեմ ալ-Կուշայրիի և Աբու-բաքր Իբն ալ-Արաբիի) մեկնությունների, միջաշի մասին, հադիսի ու ղուրանական հիմքի մասին տե՛ս И. М. Фильштинский, Представление о «пустотном мире» в арабской мифологии и литературе. Восток-Запад: Исследования, Переводы. Публикации, М., 1989, с. 56-64.

¹⁸ Yunus, Divanı, S. 77.

¹⁹ Քուրբ էմրեադեաները չեն ճշտում Ջերջիսի ով լինելը. Մուսթաֆա Մուֆթիօղլուի առաջարկով Մ. Նեջաթի Բուտապուկ կողմից հրատարակված Յունուս էմրեի դիվանի բառարանում նշվում է, որ Ջերջիսը «Հիսուս մարգարեից հետո եկած ու համաձայն նրա օրենքի ապրած մարգարե է։ Անունը Ղուրան չի մտել։ Թեև յոթանասուն անգամ սպանվել է, յոթանասուն անգամ էլ հարություն է առել» (Yunus Divanı, Lügatce, S. 3.2)։ Ըստ պրոֆ. Գ. Նալբանդյանի, Ջերջիսը Գրիգոր Լուսավորչին է (տե՛ս Գ. Մ. Նալբանդյան, Պարսկերեն-հայերեն բառարան, Երևան, 1987, էջ 187)։

²⁰ Յունուս էմրեի ստեղծագործություններում սուֆիական եզրերի, խորհրդանիշների, փոխաբերությունների, դրանց արարա-պարսկական աղբյուրների հարցին համառոտակի անդրադարձել է նաև Շ. Գաբեսկիրյան (Ш. В. Габескирия, Лексика произведений Юнуса Эмре, Тбилизи, 1983, с. 17)։

պատկերների առաջին խմբի կանոնական-կրոնափիլիսոփայական արժեքը (և ինչո՞ւ ոչ՝ գրքայնությունը) ուսումնասիրողները գրեթե չեն վիճարկում, ապա երկրորդ խմբի պատկերները վկայակոչվում են ի հաստատումն բանաստեղծների ներշնչման կենսական աղբյուրների (հատուկ շեշտվում է «իրական երևույթների» հետ աչդ պատկերների կապի առավել մեծ հնարավորությունը):

Տարբեր են սուֆիական պատկերային համակարգը սնող աղբյուրները. բնականաբար, համախառնական տարրերը զալիս են արաբական մշակույթից, իսկ բուն սուֆիական տարրերը՝ և՛ արաբական, և՛ պարսկական մշակույթից²¹։ Չէ՞ որ սուֆիական պոեզիայի ծաղկման շրջանը կապվում է նախևառաջ պարսիկ բանաստեղծների՝ Մանայիի, Աթթարի, Ջելալ-էդ-Դին Բլումիի անունների հետ, իսկ վերջիններս էլ հենվում էին իրանական աշխարհիկ պոեզիայի հարուստ ավանդույթների վրա (իհարկե, աշխարհիկ պոեզիայի պատկերները նրանց ստեղծագործություններում ստանում են նոր՝ կրոնափիլիսոփայական բովանդակություն)²²։

Նարեկացու ու սուֆի բանաստեղծների ստեղծագործություններում ավանդական պատկերների՝ «ընդհանուր տեղերի» հեղինակային մեկնաբանմանը, կարծում ենք, պետք է հատուկ անդրադառնալ. մանավանդ այստեղ կարելի է տեսնել տարբերություններ, որոնք պայմանավորված են ոչ միայն անհատական ստեղծագործական մոտեցմամբ, այլև՝ ազգային-մշակութային ավանդույթի միտարկելնք «ծով-աշխարհիկ կյանք» խորհրդանիշը Նարեկացու մեկնաբանմամբ և «սիրո ծով» սուֆիական խորհրդանիշ-կատեգորիան Յունուս Էմրեի ընկալմամբ։ Չենք վիճարկում ոչ ավերինցկյան պնդումը՝ Նարեկացու «ծով» ընդհանուր տեղի «հունական ուղիղ-արեւ-վեյաբրիստոնեական կանոն» աղբյուրի մասին²³, ոչ էլ թամրագլանական՝ աչդ պատկերի կենսական աղբյուրների մասին²⁴։ սրանք երկուսն էլ յուրովի ճիշտ և միաժամանակ մեկմեկու լրացնող ըմբռնումներ են. ի վերջո, մեկը առաջին պլան է մղում ավանդությունը, մյուսը՝ անհատական-ստեղծագործականը։ Ակնհայտ է, որ «ծովը» որպես կյանք» խորհրդանիշը (ընդհանուր տեղը) առկա է արևելաքրիստոնեական կանոնում, մասնավորապես՝ հայ հոգևոր բանաստեղծությունում Դեռևս Մեսրոպ Մաշտոցի մի հոգևոր երգում հանդիպում ենք. «Ի խորքս մեղաց ծովու տարուբերեալ ծրփիմ (Նապետ բարի, փրկեա զիս) և կամ «ծով կենցաղոյս հանապազ զիս ալե-

21 Կարելի է ենթադրել, ասենք, Արևելքում լայն տարածում գտած վերոհիշյալ «նիգ-յար» (nigâr) պատկերի պարսկական ծագումը, հմմտ. պարսկ. نِگار, -պֆ nīgār «նկար» պատկեր, ք. զեղեցիկ» (տե՛ս Հ. ր. Աճառյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. Գ, Երևան, 1977, էջ 457)։ Պարսկական ծագում ունի նաև شمس հարբած (աստվածային սիրով հարբած) սուֆիական հասկացությունը (В. Б. Куделин, Поэзия Юнуса Эмре, М., 1980, с. 85)։ Հատկանշական է, որ արաբա-պարսկական պատկերների փոխառություններին զուգահեռ Յունուս Էմրեի օգտագործում է նաև գրանց թուրքերեն համարժեքները (Երբեմն պատճենահանելով-թարգմանելով), որոնք ունեն նույն «նշանային-հիերոգլիֆային» արժեքը։

22 Սիջնադարյան հայ քնարերգության՝ կրոնականից աշխարհիկի, իսկ պարսկական քնարերգության՝ աշխարհիկից կրոնականի «հակադարձ» պատմական ձևափոխությունների մասին տե՛ս Ա. Կ. Կողմոյան, Հայկական և պարսկական միջնադարյան քնարերգության տիպաբանական առանձնահատկությունների մասին (Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1987, № 3, էջ 155—156)։

23 С. С. Аверинцев, Роскошь узора и глубины сердца: поэзия Григора Нарекаци (Григор Нарекаци, Книга скорбных песнопений, М., 1988, с. 18), Т. А. Миллер, Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста. Опыт сопоставительного анализа (Античность и современность, М., 1972, с. 360—369).

24 Հ. ր. Թամրագլյան, Ընտիր Երկեր, Բանաստեղծության հավաքածյա խորհուրդը, Երևան, 1936, էջ 17—18։

կոծէ, (Մորկեալ ալիք թշնամին ինձ հարուցանէ. խնամապետ բարի, լեր ան-
ձին իմոյ ապաւէն»²⁵։

Յրեկեալը իստոյնեակն զրականութիւնում «կյանքի ծով» պատկերը,
բնականաբար, վերաիմաստավորվելու էր աշխարհիկ կյանքի՝ փորձու-
թյան ծով, «մեղքի ծով», «ստառապանքի ծով» տարբերակներում, ընդ
որում, դավանաբանորեն «մեղքի ծովը պայմանավորելու էր «ստառապանքի
ծովը»։ Նարեկացին էլ համեսատում է իր կյանքը ալեկոծող ծովի, իր
«մարմնի շինվածքը»՝ նավակի հետ. կենաց ծովի ալիքների մշտական հար-
վածներին տարուբերվում-ցնցվում է միստիկ-բանաստեղծի հոգին՝ պար-
փակված «մարմնի շինվածք-նավակում»²⁶։ Ապա ծովի ալեկոծութիւնը
սաստկանում է, ալիքների վայրագ բախումից «հոգու» նավը խորտակվում
է։ Հոգու կորստյան, աշխարհիկ փորձութեան առջև ընկնելու, կրոնաաշ-
խարհայալքային իդեալին սեփական անձի (կամ քնարական հերոսի) ան-
համապատասխանութեան ողբերգութիւնը նարեկացին պատկերում է իրա-
կան նավաբեկութեան մանրամասն նկարագրութեամբ. «նաւն ի բախմանէ
վայրենի ալեացն խորտակեցաւ»։ Թեւոցն ձեռնարկութիւն քայքայեցաւ,
/Կայմն ամբարձման ի կայից իւրոց խլեցաւ, /Առագաստին թռչարան յան-
կարկատելի ծովնս պատառեցաւ, /Շինուածոյն շուր անզարդեցաւ, /Առա-
սանք ձգողականցն խղեցաւ, /Տեսարան գլխոյն գիտակի խոնարհեցաւ,
/Ապաւանդակին պարան կտրեցաւ, /Ապաւինութիւն խաբսխին լուծաւ, /Լուծք
ստուարք ամոլիցն կցորդութեան լաժանեցան, /Սամիք ուղղացն հետոյ գա-
լարեցան...»²⁷։ Բանաստեղծը, սակայն, հույս է տածում, թե կարող է ար-
ժանաւանակ «հոգու փրկութեան» (աստվածային գութին)։ «Արդ լիցե՞ թէ՛ յա-
ւելից հայել զբազմախորտակելի տապանակ մարմնոյս իմոյ նորոգեալ»
(իցէ՞ արգելք տեսանել զփշրելս նաւ ողբալի հոգւոյս ողջացեալ լիցէ՞
արգելք տեսանել...»²⁸։

Անհամար են մարդկային հանցանքները՝ ինչպես ծովի ավազահատիկ-
ները²⁹, սակայն ավազահատիկները չեն կարող բազմաւալ ինքնուրույնա-
բար (ծնվելով), իսկ մարդկային մեղքերը ծնում են նորերը։ Այստեղ առկա
է գերլափազանցութիւն, բացառիկ ստեղծագործական թռիչք՝ զրական կա-
նոնի խիստ սահմանափակ շրջանակներում. «Ըստ արինակի խռովութեան
մբրկաց ծովու ծփեցայ /Ոչ այնքան սարսեցի և պատկառեցի ի սաստկու-
թենէ քումդ հրամանի, /որքան ալիք ծովուն՝ յեզերացն»։ /Ընդ թիւս չափուց
կշռութեան առ իմս զործոց՝ /Եւ աւագոյն կոյտ սահմանեցաւ /Պակասեցան
աւբաւիցն չիղք՝ առ համաբարո իմոյ անարէնութեանց, /Զի թէպէտ եւ
յոյժ բազում են մանրունքն, /ի՛ յափունս ջրոյն համահաւաքեալք, /Այլ ու-
րոյնք եւ առանձնականք ի ծննդոց աճելութենէ։ /Իսկ մեղանք իմոց յան-
ցանացս՝ անթիւք, /Զորս անհնար է առնուլ ի միտ...»³⁰։

Նարեկացին, «եւալ լիբականութեամբ» ներշնչված, ստեղծում է կա-
սարյալ բնապատկեր ու միաժամանակ չի ճեղքում ավանդական-մշակու-
թային կաղապարը. նման խնդիր միջնադարյան հեղինակի առաջ չի
էլ խնայած. Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործական հավատամքը, թերևս,
կարելի է բնութագրել այսպես. «Աղատութիւն՝ ավանդականում» (հանճա-
րը կանոնի «նեղ» շրջանակներում էլ կարող է հայտնագործել «նեղքին»
անսահման աղատութիւն)։

²⁵ Հայ դասական քնարերգութիւն, հ. 1, Խրեան, 1986, էջ 139, 140.

²⁶ Գրիգոր Նարեկացի, Մատենան ողբերգութեան, էջ 339.

²⁷ Նույն տեղում, էջ 340.

²⁸ Նույն տեղում, էջ 341.

²⁹ Հմմտ. նաեւ Մեծ օրոգ Մարտոց. «Մեզք իմ բազում են յոյժս (ծանր են քան
դաւաղ ծովու), քաղցր քեզ միայնոյ մեղայ, Ողորմեա ինձ, ապտուած» (Հայ դասական քն-
արերգութիւն, հ. 1, էջ 140).

³⁰ Գրիգոր Նարեկացի, Մատենան ողբերգութեան, էջ 267.

Սուֆիական ավանդական լղաղանագրության մեջ ծովը ճշմարտության
 حقیقه խորհրդանիշ է, նավը՝ շարիաթի [شریعت, شرح], սա-

կայն հնարավոր է պատկերներ լիարժեք մատուցողը։ Յունուս էմբեն էլ
 հոգին համեմատում է ծովի, իսկ մարմինը՝ նավի հետ³¹։ միաստիկ բանաս-
 տեղծների երկերում ստեղծագործական էլ էապես պայմանավորված է
 ավանդակ/ան պոետիկայի ոգով, զարգացման տրամաբանությամբ և աւս
 տեսանկյունից կարող է ընկալվել ողջ խորությունը³²։

Սուֆիների ստեղծագործություններում «հոգու ականջ», «հոգու աչք»,
 «հոգու տուն», «հոգու քաղաք», «հոգու թռչուն», «հոգու սնունդ»³³ կամ
 Գրիգոր Նարեկացու ռգտագործած «հոգու նավ», «հոգու արոտ» պատկեր-
 ները լիարժեքորեն բացահայտում են միմիայն որպես դավանաբանական
 եզրեր, իսկ պատկերների ու կաղապարների ձևական-բառային զուգադի-
 պումը պայմանավորված է նախ և առաջ միաստիկների համար ընդհանուր
 աշխարհընկալման հոգեկոր-զղայական սկզբունքով։

Միջնադարյան պոետիկան ու գեղագիտությունն ունեն իրենց ուրույն
 տրամաբանությունը։ Զեյալ-էդ-Դին Ռումիի «Մասնավիդի» հանրածանոթ
 նախերգանքը պատկերների ժամանակակից կոնկրետ (աշխարհիկ) ընկալ-
 ման դեպքում կարող է լուկ որպես աշուղական (գուցե նույնիսկ՝ անկապ)
 մտորումների ու դիտարկումների մի խառնուրդ լինել, մինչդեռ պատկեր-
 ների ճիշտ, այսինքն՝ հեղինակային (սուֆիական ավանդություն/տեսանկյու-
 նից) մեկնաբանման դեպքում ընթերցողի առջև հանում է մշակութային
 անսպառ զանձարան, կրոնափիլիսոփայական հզոր համակարգի սեղմ,
 բանաստեղծական-գունագեղ «հանրագիտարան»։

Դիտարկենք Զեյալ-էդ-Դին Ռումիի «Մասնավիդի» քիչ ծանոթ մի հատ-
 ված (բերում ենք կրճատումներով)։

«Մահմուդ թագավորը շրջում էր գիշերը ու հանդիպեց ավազակների։
 Նրանք հարցրին (թագավորին)։ «Ո՞վ ես դու, ազնիվ մարդ։ Արքան պա-
 տասխանեց... Ընս ձեզնից մեկն եմ»։ (Ավազակներից) մեկն ասաց. «Ով
 խաբուսության մեջ փորձվածներ, թող մեզնից յուրաքանչյուրը ասի, թե ինչ
 (յուրահատուկ) տաղանդ ունի, թող գիշերային այս զրույցի ժամանակ
 յուրաքանչյուրը պատմի իր ընկերներին, թե ինչ գործում է ճանաչված
 վարպետ՝ իր բնույթին համապատասխան...» (գողերից յուրաքանչյուրը
 ներկայացնում է իր ունակությունները)։ Այնուհետև նրանք (գողերը) հարց-
 նում են թագավորին. «Ով հեղինակավոր մարդ, ո՞րն է քո յուրահատուկ
 տաղանդը»։ Արքան պատասխանում է. «Իմ յուրահատկությունը մորուքիս
 մեջ է, ես կարող եմ հանցագործներին փրկել պարտքից։ Դահիճներին
 հանձնած հանցագործները փրկվում են՝ հենց որ շարժվում է մորուքս...»։
 Խումբը ասաց արքային. «Դու ես մեր զխավորը, դու դժբախտության օրը
 կփրկես մեզ...», ապա բոլորը միասին գնում են արքայի պալատը, գողերը
 թալանում են պալատը, զանձարանը, արքան մտապահում է յուրաքանչ-
 յուր գողի արտաքինը, անունը, հետդարձի ճամփան, հետո ծածուկ հեռա-
 նում է ավազակներից...»։ Հաջորդ օրը, խորհրդի ժամանակ արքան պատ-

31 Տե՛ս Yûnus Divanı, S. 53. 156. 250. 252. 265.

32 Չփառելով Յունուս էմբեն Դիվանում նաև լրանահյուսական աղբյուրների առկայու-
 թյունը՝ միաժամանակ համաձայն չենք Վ. Կուդելնիի այն կտրուկ եզրակացության հետ, թե՛
 «Յունուս էմբեն պոետիկայում տիրապետում են լրանահյուսական տարրերը» (В. Б. Куде-
 л и н, Поэзия Юнуса Эмре, М., 1980, с. 79—81)։ Ի հաստատումն վերոհիշյալ պնդման, ուսում-
 նասիրողը բերում է նախ և առաջ երկու փաստարկ՝ դիմումի (կոմպոզիցիոն տարրի) ու
 թախալլուսի լայն կիրառումը։ Մեր կարծիքով, Վ. Կուդելնիը աչքաթող է արել խղամական
 ժողովուրդների գրավոր մշակույթներում ստեղծագործական այս հարքների՝ XIII—XIV դդ.
 առաջ ամրապնդման փաստը։

33 Տե՛ս III. В. Габескирия, նշվ. աշխ., էջ 17։

մեց իր արկածի մասին (նախարարներին): Կատաղած պաշտոնյաները նետուղեն ձերբակալելու ազազակներին... Այնպե՛ս ենք ձեռնարկում ձեր մտան արքայական խորհրդի դահլիճը, նրանք դողում էին ահից: Նրանք կանգնեցին արքայի գահի առաջ ու տեսան, որ լուսնի նման վող արքան նաչել նրան, ում տեսել էր գիշերը, տեսավ արքային և ասաց. «Այս մարդը երեկ մեզ հետ էր, մեր ընկերը... նա մեծ տաղանդ ունի պահված մորուքում, մեր ձերբակալությունը նրա հետաքննության արդյունքն է (այնուհետև հետև ահա մեզ է սուֆիական գիտելիքի հաղորդումը—Ա. Ս.): Արքան էր պատճառը (սուբյեկտը), ու նա մեզ հետ էր. նա տեսնում էր մեր գործերը ու լսում լռադուրները...»³⁴:

Դժվար է բացատրել այս պատմության բանահյուսական հենքը. միջնադարում մերձավոր-արևելյան տարածաշրջանի ժողովուրդների քաղաքային բանահյուսության (հեքիաթների) տիպական կերպարներն են այստեղ՝ հիշեցված շքեղության ելած ծայրված արքան (մասնություն, արվարհատություն, իշխանություն խորհրդանշելը), գողերը (մեղավորները), պետական պաշտոնյաները (արքայի կամակատարները, հաստատված կարգի պաշտպանները): Սուֆիական գաղտնագրությունն էլ հիմնված է խորհրդանշանի վրա՝ դարձած (գուցե նույնիսկ՝ սանյոտիստ) ընկալումների ղեցաբանական ու հավանաբանական վերաբնասումներով: Այստեղ Սահմանը արքան Աստվածն է (բացարձակ ճշմարտությունը, կամքը, արդարությունը, դրդապատճառը, իշխանությունը), գողերը՝ մեղավոր մարդիկ, գանձարանն ու հարստությունը՝ աշխարհիկ, կեղծ վայելքները, արժեքները, որոնցով Աստված փորձության է ենթարկում մարդկանց, պաշտոնյաներն էլ Աստծուն հիւ (սակայն ի վերուստ սահմանված կարգով փորձության շենթարկվող, կամազուրկ, ինքնուրույնաբար գործելու իրավունք չունեցող) հրեշտակներն են (բարձրագույն կամքի կատարման սեփականի): Կերպարի՝ սեփական սոցիալական կոշմանը համապատասխանելու միջնադարյան բրդական (գեղագիտական, բարոյական) պահանջը սուֆիական գաղտնագրության համակարգում գործում է առավելագույն չափով՝ տեղափոխվելով նոր մակարդակ: Եթե արքան «բարձրագույնն» է, ապա Աստվածը՝ «բացարձակը», եթե պաշտոնյան պարտավոր է ենթարկվել աքթային, ապա հրեշտակը անկարող է շենթարկվել Աստծո կամքին, եթե գողը խախտում է պետության սահմանած օրենքը, ապա մեղավոր մարդը մեղանշում է Աստծո դեմ, այսինքն, բացարձակ է բարձրացվում և մեղքը: Հետևելով արևելաքրիստոնեական միստիկների ու սուֆիների համար ընդհանուր Աստծո էության միակողմանի «բարիացման» սկզբունքին՝ միևնույն էլ մեղքի թողությունը սպասում է միմիայն Աստծուց. «Ով Աստված, պահպանիր մեզ խաբկանքից քո փրկությանմբ... Ինչ, ով գնորդ»³⁵, բարձր ես բարձր գեղողներին... Անօգնականին փրկելը (թողություն տալը) համապատասխանում է քո էությանը...»³⁶:

Այո, միջնադարյան միստիկների ստեղծագործություններում գերիշխում են ավանդական պատկերները, որոնք, սակայն, կրում են որոշակի «աղապատացիոն» փոփոխություններ. նոր գաղափարները կամ հին գաղա-

³⁴ The Mathnavi of Jalalu'ddin Rumi, London, 1934, p. 414—415.

³⁵ Ռումին հիշեցնում է Ղուրանի IX (سورة التوبة) դրուբը. «...Այլա՛հ զնե է հավատացյալներից նրանց հոգիները և ունեցվածքը՝ տալով դրախտ նրանց: Նրանք մարտնչում են Այլահի ուզու վրա, սպանում ու սպանվում՝ համաձայն նրա խոստմանը: Ավետարանում ու Ղուրանում. Ո՛վ է ավելի հավատարիմ իր խոստմանը, քան Այլահը, Հրեաները և քրիստոնեացիները: Այն մեծ հաջողություն է: Մասնավորապես ընդհանուր առմամբ կա Ղուրանի 760 մեղքերում ու հղում, 708 հադիսի 745 հիշատակում:

³⁶ The Mathnavi of Jalalu'ddin Rumi, p. 418.

փառների նոր ընկալումները իրենց գեղարվեստական արտացոլումն են ստանում ավանդական պատկերների վերամաստավորման միջոցով: Ընդ որում, վերամաստավորման մի քանի պայմանական մակարդակներ կարելի է առանձնացնել՝ տարածքային ու ժամանակային առումով առավել լայն և արեւելաքրիստոնեական ու սուֆիական գրականութունները ընդգրկող, ընդհանուր-ախպարական արեւելի, կրոնամշակութային, աղգային, անհատական: Պատկերային համակարգերի էվոլյուցիան պայմանավորվում է հենց հին պատկերների վերամաստավորմամբ, վերարժեքավորմամբ, մյուս կողմից էլ՝ գեղադիտական նոր արժեքների հին արմատներով:

ОБ «АДАПТАЦИИ» ТРАДИЦИОННЫХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГРИГОРА НАРЕКАЦИ И ПОЭТОВ—СУФИЕВ

А. В. САФАРЯН

Резюме

При сравнительном изучении произведений Григора Нарсекаци и поэтов-суфиев Джелал эд-Динна Руми и Юнуса Эмре выделяются несколько условных уровней переосмысления традиционных образов: самый широкий по временному охвату уровень, объединяющий литературные школы восточнохристианских мистиков и суфиев, а также религиозно-культурный, национальный, индивидуальный.