

**ԹՌՉՈՒՆԻ ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ
ՀԱՅ ՏԱՂԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱՇԽԱՐՀԻԿԱՑՄԱՆ
ՀԻՄՔՈՒՄ**

(Հովհաննես Սարկավազից մինչև Մկրտիչ Նաղաշ)*

Բանալի բառեր – թռչունի այլաբանություն, հայ միջնադարյան բանաստեղծություն, Մկրտիչ Նաղաշ, միջնադարյան իսլամական պոեզիա, բարբառ, վարդ և սոխակ, աշխարհիկ մտածողություն, երկխոսականություն, կրոնական վախից ազատագրում, մշակութային հիշողություն:

Մուտք

Աշխարհայացքի փոփոխության տարրերի առկայացումը գրականության մեջ վաղուց շեշտադրել է Մանուկ Աբեղյանը, սակայն երևույթի ճիշտ ընկալմանն ու գնահատմանը և հետագայում դրա ուսումնասիրությանը ինչ-որ տեղ խանգարել է խորհրդային համակարգի գաղափարախոսության աթեիստական կամ հակակեղեցական բնույթը:

Կրոնականից ազատագրվելով աշխարհիկ մտածողության հանգելը միջնադարում որպես արվեստի մեջ պատմական ու քաղաքակրթական զարգացումների պրոյեկցիա գնահատվելու փոխարեն համընկել է խորհրդային տարիների գիտության գաղափարախոսության հետ և, այժմ էլ որոշակի թերահավատությամբ է ընկալվում միջնադարագիտության շրջանակներում: Խոսելով 10-14-րդ դդ. հայ գրականության զարգացման ու աշխարհայացքային փոփո-

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20.11.2022:

խությունների մասին՝ Մ. Աբեղյանը գրել է. «Նախորդ դարերում անհատականությունը ոչնչացած էր, անհատն իրավունք չուներ եկեղեցուց անկախ մտածելու: Վերածնության ժամանակ սկսում են տեսնել մարդու մեջ անձի ազատության գաղափարը: Առաջ են գալիս մարդիկ, որոնք համարձակվում են եկեղեցու պես չմտածել»¹:

Մյուս կողմից՝ հենց միջնադարում է առաջ եկել գրական տեքստերում կրոնականից աշխարհիկին անցնելու, կրոնական մտածողության բացարձակությունից հրաժարվելու և աշխարհիկը գրական տիրույթ ներթերելու միտումը, մի երևույթ, որը դեռևս նոր խոսույթի անհրաժեշտություն ունի:

Ըստ այդմ՝ այս հոդվածի նպատակն է բանաստեղծության մեջ թռչունի սիմվոլիկայի կոնկրետ օրինակներով **ցույց տալ աշխարհիկ մտածողության ձևավորումը միջնադարում, և թե ինչպես է բանարվեստային սկզբունքը ձևավորում տեսական ու աշխարհիկ մտածողությունը, ինչպես է այն հյուսվում միջնադարյան կրոնական բովանդակությունից բխած գեղարվեստական ձևերին ու կազմում այլ որակ:**

Հոդվածի կարևոր դրույթը աշխարհիկացման հիմքում ընկած երկխոսականության սկզբունքի քննությունն է, որն էլ իր հերթին ընկած է հոդվածում ուսումնասիրվող թռչունի այլաբանությամբ տեքստերի բանարվեստի հիմքում: Այս առումով հոդվածի ուսումնասիրության հիմքը Մկրտիչ Նաղաշ եպիսկոպոս-բանաստեղծի՝ ոչ կրոնական թեմայով գրված մի տաղն է՝ «Վասն բլբուլին եւ վարդին», և դրա աշխարհիկության քննությունը Հովհաննես Իմաստասերի թռչունի այլաբանության համատեքստում:

1. Վարդի ու սոխակի այլաբանությունը հայ միջնադարում և դրա շուրջ եղած հիմնական տեսակետները

Թռչունի և հատկապես վարդի ու սոխակի այլաբանությունը միջնադարում շատ տարածված մոտիվ էր: Վարդի ու սոխակի այլաբանությունը հայ միջնադարում մինչև Մկրտիչ Նաղաշ օգտագործել է 13-14-րդ դդ. հայ բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկացին, իսկ թռչունինը՝ 11-12-րդ դդ. հայ փիլիսոփա-բանաստեղծ Հովհան-

¹ Աբեղյան Մ., Երկեր, հատ. Դ, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, էջ 19:

նես Պոետիկոս Վարդապետը (առավել հայտնի՝ Սարկավագ և Իմաստասեր մականուններով): Հողվածում անդրադարձ չի լինի ավելի ուշ շրջանի իրողություններին, քանի որ նպատակը Մկրտիչ Նաղաշի տեքստն է ու մինչ այդ եղած դրսևորումները, որոնք դիտարկվում են աշխարհիկացման սկզբնավորման ու կայացման շրջափուլում:

Հայ ուսումնասիրողները վարդի ու սոխակի այլաբանությունը տարբեր կերպ են մեկնաբանել. ոմանք այնտեղ տեսել են զուտ սիրային այլաբանություն (Մանուկ Աբեղյան, Մկրտիչ Մկրյան), մյուսները՝ կրոնական (Մկրտիչ Պոտուրյան): Նոր ուսումնասիրողներից Հ. Ալվրցյանը, ի մի բերելով արտահայտված տեսակետները, եզրակացնում է. «Գերիշխող է այն տեսակետը, որ վարդը միանշանակորեն խորհրդանշում է Քրիստոսին: Այդ մասին, ինչպես տեսանք, առաջին մեկնաբանությունը տալիս է Կոստանդին Երզնկացին: Այլ հեղինակներ նույնպես երկմտության առիթ չեն տալիս: Մկրտիչ Նաղաշի «Վասն բլբուլին և վարդին» տաղում վարդը «դեղ կենացն է»: Այս տաղի մասին Մ. Պոտուրյանը գրում է, թե այն հիշեցնում է Կոստանդինի քերթվածը. «Այլաբանական այդ ձևը («Վարդն ու բլբուլը» սրբազանուած անձնաւորել) Կոստանդինին է, որուն հետևած են թէ Առաքել Բաղիշեցին և թէ անոր ժամանակակից Մկրտիչ Նաղաշը»²:

Կոստանդին Երզնկացին իր՝ վարդի ու սոխակի այլաբանությանը բանաստեղծության համար հետագայում գրել է նաև մեկնություն, որում բացատրում է, որ վարդը Հիսուսն է, մանիշակը՝ Հուդան, Բլբուլը՝ Քրիստոսի հարության փողը փչող Գաբրիել հրեշտակը: Այս մեկնաբանությունը հետաքրքիր պատկերային նախատեքստ է, ինչ-որ տեղ նաև արդարացում: Հետագայում տաղերգուները վերցրել են արդեն ասված այս «արդարացում-մեկնաբանությունը» և նույն իմաստով գործածել իրենց տաղերում: Բերենք Առաքել Բաղիշեցու օրինակը՝ նման արդարացում-մեկնաբանությամբ.

**Բլբուլն Գաբրիել հրեշտակապետն է,
Եւ վարդն տիրամայր աստուածածինն է,
Թագաւորն երկնաւոր՝ Յիսուս Քրիստոսն է.**

2 Ալվրցյան Հ. Ս., Վարդի և սոխակի խորհրդանշանները հայ միջնադարյան տաղերգության մեջ, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Եր., 1999, N 1 (97), էջ 114:

Որ անթառամ վարդէն մարմին առեալ է³:

Մկրտիչ Նաղաշի «Վասն բլբուլին եւ վարդին» տաղի սկսվածք-«մեկնությունը» պարունակում է միայն «Գաբրիել» բառը, սակայն այստեղ հաղթահարված է արդարացնող իմաստաբանությունը. «Գաբրիել»-ը գործածված է հրեշտակապետին վերագրված մահվան գիրկը տանողի գործառույթի իմաստով: Բլբուլը վարդի տառապանքներից ազատվելու համար դիմում է մահվան հրեշտակապետին.

**Բլբուլն ի վարդն ասաց. Խիստ անողորմ ես,
Որ զիմ արինս քեզ հալալ կու դնես.
Թէ հանց որ բէկուման դու Գաբրիէլն ես,
Նայ մէկ հետ առ զհոգիս, քանի տի տանջես⁴:**

Կա համոզում, որ սոխակի կամ առհասարակ միջնադարում թռչունների փոխաբերությունը արևելյան գրականության մեջ սկիզբ է առել Ղուրանի ազդեցությամբ, որը գաղափարական տարածում է գտել սուֆիական գրականության մեջ⁵:

Հ. Ավրեցյանը, հենվելով Վ. Ներսիսյանի՝ միջնադարյան պարսկական պոեզիայի ներկայացուցիչ Ֆարիդ ադ-դին Մուհամմադ իբն Իբրահիմ Աթթարի «Հավքերի զրույցը» պոեմի վարդի ու սոխակի համեմատությունների վրա, բացարձակապես հերքում է հայ միջնադարյան պոեզիայում գործածված այդ այլաբանության կապը պարսկական պոեզիայի հետ և պնդում, որ դրանք Մկրտիչ Նաղաշի պոետիկայում սիրային բովանդակություն չունեն. «Պետք է շեշտել, որ այս վարդը բոլորովին տարբեր է հայ տաղերգությունից հայտնի վարդից նաև որպես որոշակի գաղափար մարմնավորող էություն: Եթե գոնե առաջին հայ հեղինակները (Կոստանդին Երզնկացի, Առաքել Բաղիշեցի, Մկրտիչ Նաղաշ) վարդը դիտում են որպես Հիսուսի խորհրդանիշ, որը հավերժական սերն ու անմահությունն է, Աթթարի պոեմում սոխակի

3 Միջնադարյան հայ տաղերգուներ, **Առաքել Բաղիշեցի**, Ուսումնասիր., բնագրեր և ծանոթագր.՝ **Ա. Ղազինյանի**, Եր., Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1971, էջ 221:

4 **Մկրտիչ Նաղաշ**, Տաղեր (աշխատասիրությամբ Էդ. Խոնդկարյանի), Եր., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1965, էջ 107:

5 Տե՛ս **Федорова К. А.**, Проблематика цвета в киноискусстве Ирана, <https://human.snauka.ru/2012/10/1744> (մուտք 23.12.2021):

սիրո առարկա վարդը երկրային է, անցողիկ»⁶: Այնուհետև, շարունակելով միտքը, ավելացնում է. «...վարդն ու սոխակը, որպես աշխարհիկ սիրո անվիճարկելի այլաբանություն, ավելի ուշ ժամանակների արտահայտություններ են. Հովհաննես Թլկուրանցուց մինչև Սայաթ-Նովա ու Պետրոս Ղափանցի կարող ենք նշել տասնյակ հեղինակներ: **Բայց 13-14-րդ դարերի հայ տաղերգության մեջ վարդն ու սոխակը պարսկական գրականությունից հայտնի նույն խորհրդանշանների հետ ներքին աղերսներ չեն կարող ունենալ, որովհետև պայմանավորված էին կրոնադավանաբանական հիմքով** (ընդգծումը իմն է – Ա. Խ.)»⁷:

Նոր և վաղուց հայտնի այս կարծիքները ի մի բերելով՝ փորձենք հասկանալ, թե ինչ առնչություններ ունի Մկրտիչ Նաղաշի բանաստեղծական տեքստը արևելյան ու հայկական այլ տեքստերի հետ և ինչ ուղերձներ է պարունակում:

2. Թռչունի մետաֆորի տրանսֆորմացիան

Մշակույթի մեջ տեքստերի համաժամանակյա և տարժամանակյա փոխանցումներին նշանագիտական մեկնաբանություն է տալիս Յու. Լոտմանը: Ըստ նրա՝ նշանագիտության տեսանկյունից «մշակույթը հավաքական ինտելեկտ է և հավաքական հիշողություն, այսինքն՝ որոշակի հաղորդագրություններ (տեքստեր) պահելու ու փոխանցելու և նորերը մշակելու վերին անհատական մեխանիզմ: Այս առումով մշակույթի տիրույթը կարող է սահմանվել որպես ընդհանուր հիշողության որոշակի տարածություն, այսինքն՝ տարածություն, որի ներսում որոշ ընդհանուր տեքստեր կարող են պահպանվել և թարմացվել: Միևնույն ժամանակ դրանց արդիականացումը տեղի է ունենում որոշակի իմաստային ինվարիանտի շրջանակներում, ինչը թույլ է տալիս ասել, որ տեքստը նոր դարաշրջանի համատեքստում, մեկնաբանությունների ողջ փոփոխականությամբ, պահպանում է իր նույնականությունն ինքն իրեն: Այսպիսով՝ տվյալ մշակութային տիրույթի համար ընդհանուր հիշողությունն ապահովվում է նախ՝ որոշակի կայուն տեքստերի ամկայությամբ և երկրորդ՝ կա՛մ ծածկագրերի միասնությամբ, կա՛մ դրանց անփոփո-

6 Ավրոյան Հ. Ա., նշվ. աշխ., էջ 115:

7 Նույն տեղում, էջ 116:

խոթյամբ, կա՛մ դրանց փոխակերպման շարունակականությամբ և կանոնավոր բնույթով»⁸:

Ելնելով իր իսկ դրույթից՝ Յու. Լոտմանն առանձնացնում է **տեքստ պահելու հիշողության** երկու տիպ՝ տեղեկատվական և ստեղծագործական: Հիշողության այս երկու տեսակները կիրառելի են ցանկացած բնագավառի տեքստում՝ պատմական, գրական, արվեստի և այլն: Քանի որ մշակութաբանական հարացույցում անհնար է տեքստային հիշողություններից խուսափելը, ապա տեքստը պահելու ձևը կարևոր է այն ստեղծողի ու նաև այդ տեքստի մետալեզվական հարթությունն ուսումնասիրողի համար: Տեղեկատվական հիշողությունը ներառում է որոշ ճանաչողական գործընթացների արդյունքների պահպանման մեխանիզմը: Այսպես՝ տեխնիկական տեղեկատվության պահպանման ժամանակ ակտիվ կլինի նրա վերջնական շերտը (ժամանակագրականը): Տեղեկություն պահելու տեսանկյունից ակտիվ է միայն արդյունքը՝ վերջնահանգ տեքստը: Այս տեսակի հիշողությունն ունի հարթ բնույթ. տեղադրված է ժամանակային միևնույն չափումում և ենթարկվում է ժամանակագրական օրենքներին: Այն զարգանում է նույն ուղղության մեջ, ինչ և ժամանակի ընթացքը, և համաձայնեցված է այդ ընթացքի հետ⁹: Իհարկե, Լոտմանը սա չի դիտարկում որպես գրականության հիշողության օրինակ, քանի որ գրական տեքստը եթե չի սնվում ժամանակից, չի կարող գոյություն ունենալ: Սակայն ստորև կտեսնենք, որ իր որոշ մետատեքստերում գրականությունը դիտարկվում է որպես ժամանակային տարբեր հարացույցներից կտրված երևույթ, ինչպես վարդի ու սոխակի այլաբանությունը:

Ստեղծագործական հիշողությունն արդիականացնում է մշակութային հիշողության մեջ պահպանված տեքստերի ողջ բովանդակային հենքն ու վերաբժևորում կամ վերաձևակերպում արդեն եղածը՝ գիտակցելով դրանց պատմականությունը:

Լոտմանի ձևակերպմամբ՝ ստեղծագործական հիշողության օրինակ է արվեստի հիշողությունը: Այստեղ պոտենցիալ տեքստերի ողջ հաստությունն ակտիվ է: Որոշ տեքստերի արդիականացումը ենթակա է ընդհանուր մշակութային շարժման բարդ օրենքներին և

8 **Лотман Ю. М.**, Память в культурологическом освещении, «Избранные статьи», т. 1, Таллинн, 1992, с. 200-202.

9 Տե՛ս նույն տեղում:

չի կարող կրճատվել «նորագույնն ամենաարժեքավորն է» բանաձևով: Այս օրինաչափությամբ էլ ժամանակների խողովակով վարդի ու բլբուլի տեքստը փոխանցվել է մշակույթում՝ այլաբանության մեջ պահպանելով հիշողության տարբեր խաչասերումներ: Հընթացս վերլուծությունը ցույց կտա, որ այդ հիշողությունը ժառանգորդական առնվազն երկու ակունք ունի՝ հայկականը և իսլամական արևելյանը:

ա) Պարսկական և թյուրքական պոեզիայի հետ երկխոսություն-հիշողություն

Սոխակի ու վարդի մոտիվը միջնադարում ամենատարածված գրական մոտիվներից էր, ընդ որում, լայն տարածում ուներ ոչ միայն միջնադարյան արևելյան պոեզիայում, այլև եվրոպական, ինչպես, օրինակ, Դանտեի ստեղծագործության մեջ: Այն շատ գործուն էր հատկապես իսլամական մշակույթում:

Միջնադարյան պարսկական և թյուրքական պոեզիայի գերմանացի ուսումնասիրող Աննեմարի Շիմելը գտնում է, որ արաբական արշավանքները իրենց հետագծի ողջ աշխարհագրության վրա փոխեցին գրականության լանդշաֆտը¹⁰: Բանաստեղծական շատ հնարքներ տարածվեցին մեծ լանդշաֆտով և յուրացվեցին ու իրացվեցին այլ գրականությունների կողմից՝ հարմարեցվելով ազգային ու կրոնական տեղային մտածողությանը: Վարդի ու սոխակի գրական այլաբանության հիմքը պատմական պոետիկայի ուսումնասիրող Յուրի Վեսելովսկին, հիմնվելով Նիկոլայ Զոլոտնիցկիի «Ծաղիկները լեզենդներում և ավանդույթներում» ուսումնասիրության վրա, համարում է հին պարսկական առասպելները: «Երբ սոխակը տեսնում է ծաղիկների այդ նոր հրաշալի թագուհուն, այնպես է գերվում նրա հմայքով, որ հիացած սեղմում է նրան իր կրծքին: Սակայն սուր փշերը դաշույնների պես ծակում են սոխակի սիրտը, և տաք ալ արյունը, ցայտելով դժբախտ սիրահարի կրծքից, ցողում է հմայիչ ծաղկի նուրբ թերթերը»¹¹: Ըստ Վեսելովսկու՝ այս առասպելը Պարսկաստանի միջոցով տարածվել է Փոյուգիա և Մակեդոնիա, ապա՝

10 Տե՛ս Schimmel A., Nimm eine Rose und nenne sie Lieder, Eugen Diederichs Verlag, Köln, 1987, էջ 4:
11 Золотницкий Н. Ф., Цветы в легендах и преданиях, М., 1913, с. 14.

Հունաստան և Հռոմ¹², տարբեր կոննոտացիաներ ստանալով ժամանակատարածական տարբեր միավորներում:

«Պարսիկը խեղդում է բնության ձայնը՝ լցնելով իր բերանը մարգարիտներով կամ վարդի թերթիկներով»¹³. այս մոտիվը միջնադարյան պարսկական և թյուրքական պոեզիայում որոշակի քամահրանքով է մեկնաբանում ավստրիացի օսմանագետ Ջոզեֆ Ֆոլայհեր ֆոն Համեր-Փուրգշթալը՝ այն դիտարկելով որպես իրական կյանքից կտրվածություն: Եթե այս մեկնաբանության հետ կապված կիրառվի Լոտմանի ձևակերպումը, ապա այստեղ քամահրվում է տեքստը՝ դիտարկվելով մեխանիկական հիշողություն՝ որպես պատրաստի հնարքի շարունակական կրկնություն: Վարդի ու սոխակի այլաբանությունը որպես տեքստի մեխանիկական հիշողություն է ընկալում նաև Մ. Աբեդյանը: Վերլուծելով Կոստանդին Երզնկացու այլաբանական բանաստեղծությունները՝ նա հետագա ժամանակների հեղինակների տեքստերի մասին գրում է. «Հետագայում ևս այլաբանության են դիմում բանաստեղծները, այդ ոչ թե նրա համար, որ թույլատրված չէր բացահայտ երգել, այլ որ այլաբանական ձևը դուր էր գալիս կրոնավորներին»¹⁴: Դժվար թե սա այլաբանության սուկ մեխանիկական կիրառում լիներ: Ա. Շիմելը կասկածում է, որ հազարավոր անգամներ կրկնվող այս մոտիվը սուկ բանաստեղծական հմայիչ խաղ է՝ փոխանցված ժամանակի մեջ. «Ինձ թվում է, որ նման մոտիվը չէր կարող այդքան հոգեհարազատ լինել բանաստեղծներին և նրանց ընթերցողներին, եթե չլիներ հին կրոնական զգացումների բյուրեղացումը: Հոգեթոշունի մենք հանդիպում ենք ոչ միայն շատ պարզունակ կրոններում, այլև, ինչպես հայտնի է, նախ և առաջ եգիպտացիների պատկերացումներում...»¹⁵: Նա, հղում անելով այլ հետազոտողի, շեշտադրում է նաև դրա տարածվածությունը իսլամում. «Իսլամը (ինչպես հուդայականությունը) նույնպես գիտի հոգեթոշնի մոտիվը: Դեռևս 50 տարի առաջ Գոլդհերը «իսլամական ժողովրդական հավատալիքներում հոգեթոշնի»

12 Տե՛ս Веселовский А., Избранные статьи, Л., 1939, էջ 133:

13 Joseph von Hammer-Purgstall, Literaturgeschichte der Araber, Band 1, Aus der kaiserl. königl. Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1850, s. II.

14 Աբեդյան Մ., Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 2, Եր., ՀՍՍՐ ԳԱ հրատ., 1946, էջ 585:

15 Schimmel A., Rose und Nachtigall, "Numen", Vol. 5, Fasc. 2, Brill, Apr., 1958, p. 86.

բազմաթիվ օրինակներ է դիտարկել»¹⁶: Շիմելը բերում է Յունուս Էմրեի (1240-1321)՝ թյուրքական քնարերգության հիմնադիրներից մեկի օրինակը, որը չափազանց շատ էր օգտագործում թռչունի մոտիվները իր ժողովրդական քնարերգության մեջ, և որի ամենահայտնի գազելը սկսվում է հետևյալ տողով՝ «Սրտի թռչունը բույն շինեց քո խճճված մազերի մեջ»¹⁷, կամ այսպես.

**Դրախտում բոլոր գետերը վշշում են միայն՝ Ալլահ, Ալլահ,
Եվ այնտեղ նույնպես ամեն բլբուլ երգում ու երգում է՝
Ալլահ, Ալլահ...**

**Սոխակը վարդին շատ է սիրում,
Նա երգում ու երգում է՝ Ալլահ, Ալլահ»¹⁸:**

Այլ օրինակներ ևս բերելով՝ գերմանացի հետազոտողը պնդում է, որ դրանք **թասավուֆի** ազդեցությունն են կրում, հատկապես Ֆարիդ ադ-դին Մուհամմադ իբն Իբրահիմ Աթթարի «Հավքերի գրույցը» ծավալուն պոեմը, որում պատկերված են Սիմուրգը՝ առասպելական հավքը, վարդն ու սոխակը: Այս պոեմում կարևոր են ճանապարհի պատկերը՝ որպես գիտելիքի ուղի, և թռչունի դուրանային խորհրդանիշը՝ Սիմուրգը, որը բացարձակ ճշմարտությունն է: Աթթարը փոխաբերություններ ստեղծելու համար օգտագործում է թռչունների իրական հատկանիշները, որոնք պատկերում են տարբեր հոգեվիճակներ և Աստծո մասին առեղծվածային իմացություններ:

«Բայց նրա (բլբուլի) իսկական կարոտը իր հավերժական տան վարդալանջն է:

Ինչպես բլբուլը, ի վերջո, հոգեթռչնի գաղափարի սուրլիմացիա է ամենագեղեցիկ ձևի մեջ, այնպես էլ վարդը աստվածային բույսի, «Աստվածության ծաղկած ծառի» մոտիվների բարձրագույն արտահայտությունն է»¹⁹:

16 Աննեմարի Շիմելը հիշատակում է դրանցից մի քանիսը, օրինակ՝ այն համոզմունքը, որ դրախտում բարեպաշտների հոգիները հարության են սպասում (կանաչ) թռչունների մարմիններում, որ գերեզմանի մոտ հաճախ հանդիպում է թռչունի կամ թռչունների երան, կամ որ թռչունի կերպարանքով սուրբը օգնության է հասնում աղքատ մարդուն: Այս օրինակների շարքում է նաև Ղուրանի գաղափարը (Սուրահ 17/14), համաձայն որի յուրաքանչյուր մարդ իր վզին կապած թռչուն ունի, որը հայտնում է նրա գործերի մասին (տե՛ս նույն տեղում):

17 Նույն տեղում, էջ 88:

18 Նույն տեղում, էջ 90 (գերմաներենից թարգմանությունը՝ Ա. Խ.):

19 Նույն տեղում:

Այն մասին, թե ինչպես է պարսկական և թյուրքական պոեզիան ներկայացնում այդ ծաղիկը, որի գովասանքը սկսվում է պարսկական պոեզիայի ամենավաղ վկայություններից, ինչ տեսանկյունից է նա տեսնում բլբուլի և վարդի հարաբերությունները, Համեր-Փուրգշթալը գրում է. «Վարդի հանդեպ բլբուլի սիրո պոեզիան պարսկական պոեզիայի ամենահին և քնքուշ առասպելներից է, նույնքան հին ու քնքուշ, որքան Պարսկաստանի վարդերի պուրակներն են, որտեղ բլբուլը դեռ Ֆիրդուսուց առաջ խոսում էր պահլավերեն կամ հին պարսկերեն...

Վարդը՝ հարյուր թերթիկ (Սադբերգ), գեղեցիկի, բլբուլի, հազարածայնի (Հեսարդասիտան) թագուհին է, երգիչների թագավորը, և՛ գարնան վտանգները, և՛ երիտասարդության ամենագեղեցիկ ժամանակը, և՛ ցանկասիրությունը: Վարդը միշտ վառ է փայլում և ցնծում ծիծաղում, իսկ բլբուլը ողբում է իր գիշերվա սիրո ցավերը՝ աղաչելով ու հեծկտալով, ինչի համար էլ նրան անվանում են գիշերվա երգչուհի: Այնտեղ, որտեղ վարդերը ծաղկում են, բլբուլները նույնպես զգվում են՝ էյֆոնիայի հազարափոխ ձևերի արանքում չդադարելով արտահայտել իրենց սերը դեպի վարդը, մինչդեռ վերջինս, դրա մասին անհանգստանալով, պարզապես վայելում է կյանքը՝ առանց սրտին մոտ ընդունելու բլբուլի մեղամաղձոտ ողբը: Սա անդադար երգում է սիրո մասին, և թեև միշտ չէ, որ բավարարված է վարդի փոխադարձ սիրով, որպես հավատարիմ սիրո օրինակ թափառողին հորդորում է սիրել...

Ուստի նա արևելյան բանաստեղծների իրական և միակ մուսան է»²⁰:

Շիմելը հերթով վերլուծում է բանաստեղծական տեքստերը՝ ցույց տալով վարդի ու բլբուլի մոտիվի տարբեր կողմերը՝ այդպիսով նաև հերքելով զուտ պոետիկական հնարքի՝ մեխանիկական հիշողություն լինելը:

Անփոփ ներկայացնենք այդ եզրակացությունները՝ ըստ հեղինակների:

20 Hammer-Purgstall Joseph Freiherr von, Geschichte der schönen redekünste Persiens, mit einer Blütenlese aus zweyhundert persischen Dichtern, Wien, Heubner und Volke, 1818, s. 25.

Պարսիկ բանաստեղծ Աբու Հասան Աբու Իսհակ Կիսայի Մարգին (Մարվազի) (953-1002) վարդի արժեքի մասին շատ տպավորիչ է արտահայտվում.

Վարդը պարզև է երկնքից,

Վարդը կարող է երջանկություն բերել մարդկանց:

Դո՛ւ, վարդ վաճառո՛ղ, վաճառի՛ր դրանք արծաթով,

Ավելի լավ ի՛նչ եք գնում փողի դիմաց²¹:

9-րդ դարի արաբ բանաստեղծ **Աբու Նուվասը** արդեն իսկ վարդը կապում է վայելքի ու հաճույքի հետ: Նույն մոտիվը շարունակում է 10-11-րդ դդ. պարսիկ բանաստեղծ **Սիստանի Ֆարոխին՝** հաճույքի կոչ անելով. «...քանի որ կարմիր գինու բաժակը դրված էր վարդի թփի վրա»²²: Հետագայում վարդի այդ մեկնաբանությունը անցնում է **Հաֆեզին** (1325-1389) ու **Խայամին**: Շիմելը գրում է, որ պարսիկ և թուրք բանաստեղծները՝ Հաֆեզի գլխավորությամբ, մրցում են՝ արտահայտելու բլբուլի գարնան կարոտը²³.

Տվե՛ք, ի՛նչ գեղեցիկ վարդ է գինու գավաթը,

Ով վերցնում է այն, դառնում է բլբուլ²⁴:

Ջալալ ադ-դին Մուհամմադ Մոուլանայի (Ռումի) (1207-1273) պոետիկայում հոգու մարմնացումների շարքում թռչունը բազեն է, ապա՝ նաև սոխակ-բլբուլը՝ միշտ լի ողբով ու կարոտով²⁵, իսկ վարդը սիրո ամենաբարձր նշանն է²⁶: Վերլուծելով Ռումիի՝ վարդի մասին գազելը՝ Շիմելը գրում է, որ այն պարունակում է վարդի մոտիվների գրեթե բոլոր բնութագրական գծերը. նա գարնան ավետաբերն է, հավերժական գինի տվողը, ժպտում է կոկետ սիրահարի պես փակ բերանով, գեղեցկության խորհրդանիշ է, իշխան և տիրակալ, գիր ու նամակ, աստվածային ողջույն, ոչ երկրային ար-

21 Schimmel A., Rose und Nachtigall, s. 93.

22 Նույն տեղում, էջ 48:

23 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 95:

24 Նույն տեղում, էջ 97:

25 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 89:

26 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 93:

տաքինով, ցավեցնող փշերով, որոնք քողարկում է բանաստեղծությունը²⁷:

Ֆարիդ ադ-դին Մուհամմադ իբն Իբրահիմ Աթթարը (1145-1221) «Հավքերի գրույցում» վարդի ու թռչունի հարաբերության մասին ասում է. **«Ամեն գարուն նա ծիծաղում է քեզ վրա ու չի ժպտում քեզ»**²⁸:

Սոխակի կերպարում երկնային կապանքներից ազատագրումը, հոգու կարոտի ու ողբի ամենահուզիչ արտահայտողը **Յունուս Էմրեն** է, որի մասին վերևում արդեն հիշատակվեց²⁹: Միայն այն ժամանակ, երբ վարդը հայտնվում է, այսինքն՝ «երբ սիրո քամին սկսում է փչել», սկսվում է իսկական կյանքը, և սոխակը այլևս չի բողոքում³⁰:

Վարդը, ըստ Շիմելի, միշտ դիտվել է որպես մի բան, որը կա՛մ դեռ կապված չէ երկրի այս փոշու հետ (պարսկերենն այստեղ թույլ է տալիս անթիվ բառախաղեր, որոնք ունեն նույն գրավոր պատկերը), կա՛մ հաղթական տիրակալ է՝ սիրտ մաշող:

Ավելի ուշ շրջանի բանաստեղծություններում, օրինակ՝ 16-17-րդ դդ. բանաստեղծ, փիլիսոփա **Շեյխ Բախարու պոեզիայում**, վարդը հարսնացու է.

....Եթե վարդ հարսնացուների ձեռքին միայն կարմիր թաշկինակն է, վերցրո՛ւ սրբելու բլբուլների արցունքները, որոնք ողբում են փշերի բռնակալությունը³¹:

Ըստ Վարագ Ներսիսյանի՝ «Պարսկական պոեզիայում վարդի ու բլբուլի այլաբանության ամենավաղ մշակումը վերագրվում է 12-րդ դարի նշանավոր բանաստեղծ Ֆարիդ ադ-Դին Շեյխ Աթթարին: Հետագա մշակումները արդեն 15 և հաջորդ դարերի գործեր են»³², սակայն, ինչպես օրինակներ են վկայում, այն ավելի վաղ երևույթ է և հենց սկզբից ունեցել է տարաբովանդակ արտահայտություններ:

27 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 94:

28 Նույն տեղում, էջ 95:

29 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 89-90:

30 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 95:

31 Նույն տեղում, էջ 99 (գերմաներենից թարգմանությունն իմն է – Ա. Խ.):

32 **Ներսիսյան Վ.**, Հայ միջնադարյան տաղերգության գեղարվեստական միջոցները, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, էջ 118-119:

բ) Երկխոսությունը որպես նոր աշխարհայացքի սկիզբ

Հայ միջնադարում ևս բանաստեղծները գնահատում էին այս մոտիվը: Եթե դիտարկենք Մկրտիչ Նաղաշի պոետիկան, ապա կտեսնենք, որ թռչունի հայկական պոետիկայի հիշողությունը դիմադրություն է ոչ բնականին: Մինչև Մկրտիչ Նաղաշ թռչունի տեքստը հայ իրականության մեջ իրացվել և որպես հատուկ իմաստակիր միավոր կիրառվել է 12-րդ դարի հայ փիլիսոփա-գրող Հովհաննես Պոետիկոս Վարդապետի մի բանքում, որը հայտնի է որպես արվեստի նոր տեսություն՝ «Բան իմաստութեան ի պատճառս զբօսանաց առ ձագն որ զաղօթանոցաւ նորա ճռուեղէր քաղցրաձայն որ կոչի սարիկ»³³: Այս տրամախոսության առաջին վերլուծողներն ու տեսականորեն արժևորողները Ղևոնդ Ալիշանն ու Մանուկ Աբեղյանն էին: Թռչունը այս բանքում բնականի, բնության խորհրդանիշն է: Սա հայ բանաստեղծության մեջ թերևս առաջին քայլերից է՝ կրոնական մտածողության տիրույթում բնականին, այսինքն՝ իրականին, իրավասություն վերագրելու, և թռչունի երկխոսության այս օրինակը կարելի է դիտարկել որպես բանաստեղծության աշխարհիկացման նախատեքստ: Եթե կրոնականը դիտարկում ենք զուտ որպես իռացիոնալ երևույթ, ապա սա կարելի է համարել նաև աշխարհիկին անցնելու քայլ: Հետևաբար արդեն Սարկավագի տեքստում թռչունը կարելի է դիտարկել ոչ միայն որպես բնականի, այլ նաև ռացիոնալի ու աշխարհիկի խորհրդանիշ:

Թռչունի բնական-աշխարհիկի այլաբանության խորհուրդն անցնում է նաև Կոստանդին Երզնկացու տեքստի միջով ու փոխանցվում Մկրտիչ Նաղաշի **տաղին** ու **վերհիշվում**: Բնականի հաստատումը արվում է **երկխոսության** միջոցով, ինչը կրկին նոր տեսության արգասիք է, **երկ-խոսություն** ոչ թե մարդու և Աստծո, այլ **երկ-խոսություն** մարդու և բնության, հետևաբար բնականի, ռացիոնալի միջև: Բնականի իրավասության կողքին տեքստի հիշողության բոլոր տարրերը հասկանալու համար կարևոր գործառույթ ունի հենց երկխոսության այդ երկու կողմերի իրացումը: Այստեղ է, որ տեղի է ունենում աշխարհայացքային շրջադարձը՝ Աստծուց աստի-

33 **Յովհաննու Սարկավագի Իմաստասիրի** եւ Վարդապետի ասացեալ բան իմաստութեան ի պատճառս զբօսանաց առ ձագն որ զաղօթանոցաւ նորա ճռուեղէր քաղցրաձայն որ կոչի սարիկ, «Բագմավէպ», Վեներտիկ, 1847, էջ 221:

ճանաբար պոկվելն ու բնականը բարձրացնելը: Եթե փորձենք ցույց տալ թռչունի տեքստի նշանակությունը մինչև Նադաշն ընկած ժամանակահատվածում, ապա Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի տեքստում Աստուծոց աստիճանաբար պոկվելու ու բնականի իրավունքը ցույց տալու աստիճանը այստեղ դեռևս սկզբնական փուլում է:

Կրոնական մտածողության մեջ իրավասություն են ձեռք բերում բնությունն ու բնականը: Բնականը դիտարկվում է որպես կենսաձև ու սկսում քննարկվել, և քննարկվում է միայն բնությունից սովորելու, այսինքն՝ բնությանը՝ որպես էության հավատարիմ մնալու սկզբունքը: Մյուս կարևոր եզրակացությունը, որ արվում է Հովհաննես Պոետիկոսի տեսության մեջ, մարդու՝ բնությունից շեղվելն է ու հեռանալը:

Այս տեսությունը՝ որպես գրականության, որպես բանարվեստի տեսություն, կարևոր ազդակ է բնությունը տեքստ ներբերելու առումով: Թերևս Իմաստասերի տեքստում դա դեռևս սարեկն է՝ թռչունը, բայց, միևնույն է, դա արդեն **բնականը, աշխարհիկը, բնությունը և բնությանը հետևելը տեքստ դարձնելու գիտակցությունն** է, որ շրջադարձ է անում հենց գրական ստեղծագործությունների բանարվեստի մեջ. բանաստեղծը սովորել է ուզում բնությունից, իրական կյանքից: Կարևոր տեղեկություններ է այս առումով տալիս Ասատուր Մնացականյանը իր «Հովհաննես Սարկավագի «Բան իմաստության պոեմը»»³⁴ հոդվածում:

Իմաստասեր-Պոետիկոսի բանքում բնականը տեսական հիմնավորում է ստանում՝ աստիճանաբար դառնալով մտածողության տիրապետող ձևը, որը պիտի հաղթահարեր գուտ կրոնական, իռացիոնալ մտածողությունը:

Հովհաննես Իմաստասերի բանքի այս սկզբունքային հարցադրումների մասին կա ընդունված տեսակետ, որը սկիզբ է առնում Մանուկ Աբեղյանից, ըստ որի՝ Սարկավագը տեսականորեն ու տրամաբանորեն հերքեց հայտնության գաղափարը: Այս միտքը հետագայում շարունակվում է և արմատավորվում նաև Ժենյա Քալանթարյանի ուսումնասիրության մեջ³⁵: Սակայն հրապարակված է նաև Ասա-

34 Մնացականյան Ա., «Բան իմաստության» պոեմը և նրա գնահատությունն՝ ըստ օգտագործված աղբյուրների, «Բանբեր Մատենադարանի», Եր., 1984, N 14, էջ 9-44:

35 Այս մասին տե՛ս նաև Քալանթարյան Ժ., Հայ գրականագիտության պատմություն (V-XIX դարեր), Եր., Երևանի համալս. հրատ., 1986, էջ 79-86:

տուր Մնացականյանի ուսումնասիրությունը, որը շատ կարևոր փոփոխություն է մտցնում այդ տեսակետի մեջ: Ես հակված եմ Ա. Մնացականյանի տեսակետին, ըստ որի՝ այդտեղ խոսքը ոչ թե հայտնության մասին է, այլ առհասարակ խոսք չկա հայտնության մասին, և որ ամենակարևորն է այս հոդվածի համար՝ բնությունը որպես գերակա տարր ընդունելն ու դրան չընդդիմանալու պատվերն է, որը նաև պիտի լինի ստեղծագործության հավատամքը. «Ի՞նչ է ստացվում վերջին հաշվով,՝ այն, որ «Բան իմաստության» պոեմում, իրոք մշակված է միայն մի թարմ թեմա՝ մարդու և բնության հարաբերության հարցը. ա) Բնությունը ի դեմս Սարյակի, արվեստների սկզբնաղբյուրն է, որից սովորել ու սովորում է մարդկությունը, բ) Մարդկությունն անարդար է, որ հավածում է բնության ստեղծագործ ուժերին»³⁶: Սարկավագյան այս տեսությունը, որ ենթադրում է արվեստում կիրառել բնությունից սովորածն ու բնությանը չընդդիմանալը, բնականաբար, աստիճանաբար պիտի իրացվեր ստեղծագործական մտածողության մեջ, և բնության, ասել է թե՛ բնականի հաղթանակը պիտի ի վերջո իր տեղն ունենար ստեղծագործության մեջ: Այստեղից էլ՝ սարեկի՝ որպես բնության մարմնավորման նշանը՝ իրացված բանարվեստում: Նաղաշի տեքստում արդեն ընդդիմություն չկա բնությանը, և բնական երևույթն ազատորեն դառնում է պոեզիայի բովանդակություն, որն էլ ինքնին նշանակում է աշխարհիկի իրավունքի հաստատում:

3. Երկխոսությունն ու տեքստի երկխոսականությունը բնականի ու աշխարհիկացման ճանապարհ

Ինչպես արդեն ասվեց, և՛ վարդի ու սոխակի այլաբանության, և՛ Հովհաննես Սարկավագի բանքի հիմքում ընկած է **երկխոսությունը**: Թե՛ Կոստանդին Երզնկացու, թե՛ Մկրտիչ Նաղաշի տաղերի և առավել ևս Իմաստասերի բանքի վերլուծության դեպքում դա աննկատելի իրողություն չի եղել: Սակայն երկխոսությունը չի արժևորվել ու քննվել որպես գեղարվեստական կատեգորիա՝ իր գործառույթով հանդերձ, մինչդեռ միջնադարյան պարփակված ու մենա-

36 Մնացականյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 38:

խոսական բնույթ ունեցող տեքստերից հետո գրականության մեջ այն իսկապես մշակութային լուրջ փոփոխություն է մտցրել:

Միջնադարում լայն տարածում ունեւր Աստծո հետ զրույցը, սակայն այն չի կարելի դիտարկել որպես երկխոսություն: Երկխոսությունը ենթադրում է նվազագույնը երկու կողմի խոսք: Միջնադարում հավատացյալը երևակայում է Աստծո՝ իրեն ուղղված խոսքը, այն իրականության մեջ գոյություն չունի, իռացիոնալ է և քննարկում չենթադրող, հետևաբար Աստծո հետ զրույցը մենախոսական բնույթի է, որը նաև ստատիկ էր և մերժում էր փոփոխությունն ու շարժումը: Երկխոսությունը, սակայն, գրականությանը շարժունակություն է հաղորդում, **հարաբերություն** է մտցնում գրական տեքստի մեջ, փոխում մշակութային տիպը: Ինչպես վերևում նկատեցինք, վարդապետի ու սարեկի երկխոսությունը հենց այդ փոփոխության վկայությունն է ու դրա մեծ ցանկությունը:

Ըստ Մ. Բախտինի՝ «Երկխոսությունը ոչ թե գործողության նախաշեմն է, այլ հենց գործողությունը: ...մարդը այստեղ ոչ միայն բացահայտվում է իրենից դուրս արտաքին աշխարհում, այլ առաջին անգամ դառնում է այն, ինչ կա ոչ միայն ուրիշների համար, այլև հենց ինքն իր համար»³⁷: Բախտինի համար ելակետայինն այն է, որ «մարդը մարդուն» բացահայտվում է միայն շփումների, միմյանց հետ փոխհարաբերությունների մեջ, բացահայտվում ինչպես ուրիշների, այնպես էլ ինքն իր համար: Բախտինյան տեսության սկզբունքային հիմնաքարն այն է, որ **լինել** նշանակում է երկխոսությամբ հարաբերվել, ընդ որում, մի ձայնը ոչինչ չի ավարտում ու ոչինչ չի թույլատրում: Երկու ձայնը կյանքի միսիմունն է, լինելիության միսիմունը³⁸, այդ պատճառով էլ նախնական-հիմնային գոյաբանական կատեգորիա է, այսինքն՝ կեցությունն առհասարակ իմաստավորվում է երկու գիտակցությունների հաղորդակցումից, որն ինքնին ենթադրում է մտքի աճ: Այն մտքի ազատականացումն է, մտքի ազատագրումը, քանի որ երկխոսությամբ մարդը բացվում է այլ ձայնի, այլ կարծիքի առաջ: Հայկական պոետիկական հիշողության համատեքստում սարեկի ու վարդապետի երկխոսությունը նախատեքստ է վարդի ու սոխակի երկխոսության համար, քանի որ նախորդում է

37 Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского, М., «Советская Россия», 1979, с. 294.
38 Տե՛ս նույն տեղում:

նրան գոնե հեղինակային տեքստերի փաստացի ժամանակագրությամբ: **Եթե բախտինյան փիլիսոփայությունը տարածենք Իմաստասերի սարեկի ու վարդապետի գրույցի, իսկ հետագայում նաև Մկրտիչ Նաղաշի վարդի ու սոխակի երկխոսության վրա, ապա կնկատենք, որ այդ տեքստերը երկխոսության հնարքի միջոցով տանում են գիտակցության ու մտքի զարգացման՝ բուն միջնադարում դառնալով դիսկուրսի հիմք:** Ըստ Բախտինի՝ միայն երկու գիտակցության, երկխոսության մեջ երկու ձայնի շփման կետում է իմաստը ծնվում կեցության մեջ: Երբ հաղորդակցության մեջ մեկի միտքը փոխանակվում է մյուսի մտքի հետ, դրա արդյունքը միշտ մտքի աճն է, այսինքն՝ իմաստը:

Այս առումով աշխարհիկ մտածողության աստիճանական արմատավորումը պարզաբանելու տեսանկյունից կարևոր են նաև թռչունի ու նրա հետ հարաբերվող(ներ)ի առկայությունը և նրանց ով լինելը: Արդ՝ ինչպե՞ս է Հովհաննես Սարկավագ Պոետիկոսը ընկալում թռչունին՝ սարեկին: Սա ելման կետ է, որտեղ սարեկի ով կամ ինչ լինելուն չի տրվում ընդունված մեկնաբանությունը:

**Ազգաւ թրռչուն մեզ թևաւոր, ի ջուրց բըղխեալ ընդ հոմասեռս,
Բայց տեսակաւ դու անջատեալ ընդ փանաքիս և աննըշանս.
Ի նոյնսըդ յամբաշարժ և զի գեղով անվայելուչ,
Ըստ հասակի յոյժ անարգիկ և յօդայինս վերջադասեալ.
Աղքատ և անհամբար ընդ այլսն և դու ես կոչեցեալ,
Անհոգ և անարատ, որպէս ուսար ի Քրիստոսէ.
Այլ ըստ անձին ես քաջավարժ, բոլոր մասամբ անձնականաւդ,
Խոհեմ և ողջախոհ, իրաւացի և քաջասիրտ.
Իսկ արուեստիւ դու երաժիշտ ամենահնար, անվարդապետ.
Ինքնաբաւ և ինքնուսումըն, վայրաբնակ և անքաղաք,
Անմերձ և մերձաւոր, ուրախարար լըսասիրաց³⁹**

39 «Յովհաննու Սարկավագի իմաստասիրի եւ վարդապետի ասացեալ բան իմաստութեան ի պատճառս գրօսանաց առ ծագն որ գաղթանոցաւ նորա ճշուողէր քաղցրածայն որ կոչի սարեկ», **Վերահանյան Ա. Գ.**, Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը, Եր., Պետ. համալսարանի հրատ., 1956, էջ 319:

Այստեղ սարեկը բնության ներկայացուցիչն է և խոսում է մարդու հետ, այսինքն՝ այդ մարդու և բնության երկխոսությունը հետո վերաճում է մարդու և բնականի երկխոսության ու կտրվում սուրբ-գրային մեկնաբանությունից:

Հովհաննես Պոետիկոսը գործածում է **լրսասիրաց** բառը, որը ենթադրում է հասցեատեր, որին ուղղված է ստեղծագործությունը. դա հասարակությունն է, իսկ թռչունի երգի նպատակը՝ նրան հասանելի լինելն ու բավարարելը՝ հաճույք պատճառելը, այսինքն՝ հեղինակը այստեղ իր տեքստի հասցեատիրոջ հետ երկխոսության մեջ մտնելու պահանջ ունի: Հետևաբար մյուս կարևոր քայլը դեպի ռացիոնալ ու գիտակցական ավելի բարձր նորմը, որ արվում է միջնադարյան հայ գրականության մեջ այս բանաստեղծությամբ, տեքստի ընթերցողների ու հասցեատերերի գրական պահանջների բավարարումն է:

Հանդիսատեսի ներկայությունը բանաստեղծական տեքստի ֆունկցիոնալության առումով փաստվում է գուսանական երգերի իրավիճակային կատարումով. գուսանական երգերի/տեքստերի կատարման համար հանդիսատեսի ներկայությունը պարտադիր պայման է, և երբ բանաստեղծությունը սկսում է ձյուղավորվել ու ձեռք բերել աշխարհիկ տարրեր, նրա մեջ ևս դրա նմանությամբ սկսում է կարևորվել հանդիսատես-հասցեատիրոջ ներկայությունը՝ որպես գնահատող-մեկնաբանի:

Ըստ էության, Սարկավագի ստեղծագործության մեջ արդեն կան այդ տարրերը՝ սարեկը, նրան ունկնդիր գրողը, ինչը ենթադրում է նաև, որ բանաստեղծը ներքին փնտրտուքի մեջ է՝ ընդունել, թե՛ չընդունել սարեկի ասածը, և հանդիսատեսը, որի համար նա պիտի երգի: Սարեկն ասում է՝ **երգեմ, որ նրան ուրախացնեմ**, այսինքն՝ կատարում է այն, ինչ նրանց կողմից պահանջված է ու ցանկալի, այսինքն՝ գնալով հանրայնանում է՝ դուրս գալով քաղաքային ոլորտ, մարդկանց միջավայր, դառնում հանրային մշակույթ, երկխոսության մեջ մտնում մարդկանց հետ և սոցիալականանում: Այս նույն սկզբունքով սիրային պոեզիան այլաբանությամբ թափանցում է միջնադարյան գրականություն՝ կրոնականի կողքին հավասար իրավունք ձեռք բերելու և բավարարելու **լսասիրաց** պահանջմունքներն ու գրականության մեջ ամրագրելու բնականի ու աշխարհիկի

դերը: Սարեկի հետ իր վեճի մի հատվածում վարդապետը՝ որպես քննադատվող կողմ, դիմում է սարեկին, թե ինչու է եկել իրեն խանգարելու, և եթե հիշենք, որ պոեմում հերքվող կողմը վարդապետի պահվածքն է, որն ասում է, որ ինքը կամովին հրաժարվել է առօրյա, հանրային, այսինքն՝ քաղաքային կյանքից, իսկ սարեկը իրեն համոզում է հակառակի մեջ, ապա ստացվում է, որ Իմաստասերը ամրագրում է առօրյայի, հասարակականի, աշխարհիկի ու ռացիոնալի իրավունքը:

**Յանապատի աստ գամ նըստիմ զի օգտեցայց հանդարտութեամբ,
Ասացից և իմացայց և մի՛ եղէց ընդվայրատանջ,
Աշխատեցայց անշահութեամբ ունայնասոյր իմաստութեամբ.
Բազմադիմի վնասուն ձըգմամբ, որ հանդիպի ի մէջ մարդկան.
Դու նեղես զիս անձանծիր որպէս գըտեալ յինէն վընաս,
Դատախազես, աղաղակես որպէս օրէնն է գըրկելոց.
Ատենաբար առ դատաւորն սաստիկ զինէն ամբաստանես.
Կամ թէ կարծես զիս թշնամի օտարապէս քեզ մարտուցեալ:
Ջորմէ սիրենըդ տըրտընջեմ, զի աստ կրեցի գոր ասացիդ.
Նաև այսու ևս աշխատիմ, զի մուրհակաւ ամբաստանեմ,
Յոլով ժամըս պարապեալ ի գրով ձեռին ըզքեզ տըրտունջ.
Ըզկարևորսըն մոռացեալ որով ապրի անձն և մարմին.
Ըզմերձս առ նոյնըս խափանեալ որով լինի իմաստանալ,
Ջուգել մեծաց և անուանեաց, նաև վերին իսկ զօրութեանցն⁴⁰:**

Սա միջնադարյան աշխարհընկալման ու միջնադարը վերլուծողների համար ամենաբարդ հարցերից մեկն է ու ամենախորհրդավորը: Այն ավելի ու ավելի այլաբանված է ու խորհրդաքողված:

Բանաստեղծության պատմության մեջ, բանարվեստում ռացիոնալ մտածողության բանաստեղծականացման փորձառության կամ փորձարարության զուգահեռ ձևեր կարելի է համարել նաև այն չափածո հիշատակարանները, որոնք առօրեականը վերածում են բանաստեղծական ձևաչափի: Դրանք հողվածում ուսումնասիրված ժամանակահատվածում հաճախադեպ են: Մեջբերենք մեկը՝ Հովհաննես գրչի հիշատակարանը՝ գրված 1400 թվականին Հիզան քաղաքում.

40 Նույն տեղում, էջ 321-322:

Որոգայթի բըռնեցաւ յանկարծակի,
 Բնաւ չկայր մեզ յիւր մարմնի,
 Այլ անպատճառ նայ քարկոծի,
 Բորբորեցաւ հուր յնստանի,
 Բարկացաւ տէր նորս իսրայելի,
 Այլ տէր աստուած ամենայնի
 Զտէր Դաւիթ պահէ անսախա՞ն]ելի:
 Եւ թագաւոր մեզ չերևի,
 Որ ի մատեանս գծագրէի,
 Թամուր-Լանգին Սըմըրդնդի,
 Որ կարծրացաւ նայ յաշխարհի,
 Արձանացեալ դէմ ամէնի:
 Ալանաց Դուռն բացուի,
 Այն, որ փակեալ էր վաղեմի,
 Թամուրն եկեալ չար || ուժգնակի
 Եւ զկծեցոյց զամէն հոգի:
 Էառ բազում առ և գերի:
 Աշխարհս ամէն կայ յերերի,
 Որպէս ճնճղուկ, որ ի ճղի:
 Արդ, յայսմ նեղ ժամանակի,
 Որ բնաւ դառն է և լալի,
 Եղև լրումն այսմ տառի,
 Աստուածաշունչ սուրբ մատենի:
 Որք հանդիպիք դուք այս գանձի,
 Եւ կամ աւգտիք սիրով սրտի,
 Միշտ յիշեսջիք անձանձրալի
 Զմեծն Յովհաննէս բաբունի
 Եւ զծնաւդսն իւր ըստ մարմնի....⁴¹

Ըստ Բախտինի տեսության՝ երկխոսություն ծավալվում է ոչ միայն խոսքում, այլև մշակույթների միջև: Եթե որևէ մշակույթ արժեքների ամբողջություն է, իսկ ցանկացած իրողություն իմաստ է ստանում արտահայտվելիս ու կիսվելիս, ապա այս սահմանման

41 «ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», Կազմ.՝ Լ. Ս. Խաչիկյան, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ Պատմ. ին-տ, 1950, էջ 630-631:

ուժով մշակույթի հետ երկխոսությունն անխուսափելի է: Եվ այս առումով եթե վերը բերված սոխակի ու վարդի այլաբանության օտար օրինակների համատեքստը դիտարկենք և այլաբանությունը համարենք մշակութային երկխոսություն, ապա կստացվի, որ այն առաջընթաց քայլ է ոչ միայն միջնադարյան հայ մտքի ազատագրման ու զարգացման տեսանկյունից, այլև մշակութային զարգացման առումով, քանի որ երկխոսություն ծավալվում է ոչ միայն ներսում՝ տեքստի կամ կոնկրետ որևէ երկրի մշակութային անհատականության ներսում, այլև նույն ժամանակահատվածում այլ մշակույթների միջև:

4. Մկրտիչ Նաղաշի տեքստի երկխոսությունն ու երկխոսականությունը որպես աշխարհիկություն

Մկրտիչ Նաղաշը շարունակում է միջնադար նոր մուտք գործող և առաջընթաց գրանցող նորույթը, որը բացահայտում է լինելիության նոր ձևը, երբ տեքստի մենախոսական բնույթը վերածվում է երկխոսականի, այսինքն՝ **հարաբերության**, ընդ որում՝ հարաբերություն մարդու հետ, ի՛ր նմանի հետ՝ առանց Աստծո միջնորդության:

Մկրտիչ Նաղաշի տեքստում երկխոսականությունը կառուցվում է ժողովրդախոսակցական լեզվով: Վարդի ու բլբուլի այլաբանությամբ բանաստեղծությունը գրված է հենց այդ լեզվով, ընդ որում դա բանաստեղծի միակ գործն է, որում այն գործածված է: Հեղինակը միտումնավոր գրում է մի լեզվով, որը կենսունակ է այդ տարածաշրջանի մարդկանց համար: Սա ենթադրել է տալիս, որ հեղինակը շարադրել է իր գործը հատուկ հասցեատիրոջ համար՝ նրա ընկալումներին համապատասխան: Եթե կրկին գուգահեռ անցկացնենք Իմաստասերի բանքի հետ, կնկատենք, որ դրանում արդեն իսկ խոսվում է հասցեատիրոջ գրական իրավունքների մասին՝ գրել այնպես, որ լսասիրաց հաճելի լինի: Նաղաշի բանաստեղծության մեջ լեզուն վեր է հանում ժողովրդի խոսակցական մակարդակը, որը մատնանշում է նաև տեքստի սոցիալական ուղղվածությունն ու հաղորդակցական գործառույթը: Ուրեմն այս երկու հեղինակների գործերում արդեն իսկ հստակ կարող ենք դիտարկել գրական տեքստի երկխոսականությունը: Տեքստի **երկխոսականությունը** (диалогичность) գեղարվեստա-

կան հնարք է, որը ցույց է տալիս տեքստի ուղղվածությունը հանդիսատեսին:

Հասկանանք, թե ինչպես է դրսևորվում երկխոսականությունը Մկրտիչ Նաղաշի բանաստեղծության մեջ:

Ժողովրդախոսակցական և բարբառային լեզուն Մկրտիչ Նաղաշի ապրած տարածաշրջանի իրականության փաստավավերագրումն է՝ ընդգրկելով այդ իրականության տարբեր շերտեր՝ մահմեդական իշխանության վկայություն, ժողովրդական լեզվում թյուրքական և արաբական խոսույթների տարրերի առկայություն, սեփական ժողովրդական կերպարի նշանագրում, մշակութային երկխոսություն (սյուրի արևելյան ծագումը) և նաև տեքստը բուն ժողովրդին հասցնելու ցանկություն: Հետևաբար «աշխարհիկը» նրա համար ոչ միայն ժողովրդին մոտ լինելու ուղղակի ցանկություն է, այլև հատուկ մտածողություն և հոգեբանական վարքագիծ՝ հասարակական կեցվածքով: Մ. Նաղաշը օգտագործում է որոշ կաղապարային պատկերներ, որոնք բնորոշ են արևելյան պոեզիային և հատկապես վառ արտահայտվում են սիրային տաղերգության մեջ և վարդի ու տխակի այլաբանություն պարունակող տեքստերում: Դրա վկայությունն է նաև լեզուն՝ պարսկերեն, թուրքերեն կամ արաբերեն բառերով ու պատկերներով և համեմատության միջոցներով: Ինչպես արդեն ասվեց, Նաղաշի գործունեության վայրը Միջագետքն էր՝ չափազանց այլազան ու տարալեզու ազգաբնակչությամբ: Եթե խաղաղ կենցաղային հարաբերություններից բացի՝ նկատի ունենանք նաև արտաքին նվաճողների ունեցած ուժեղ ազդեցությունը նվաճված շրջանների հայերի լեզվի վրա, պարզ կլինի, որ Նաղաշի կիրառած օտար բառերը հայերի համար միանգամայն հասկանալի ու գործածական էին: Իսկ Նաղաշը ստեղծագործում էր հենց այդ լեզվով խոսող ժողովրդի համար:

Բախտինի ամրագրած տեքստի երկխոսականության (դիալոգիզմի) սկզբունքը ենթադրում է տեքստի կապն իր հասցեատերերի հետ: Այս հողվածում քննվող երկու տեքստերում երկխոսություն ծավալվում է ոչ միայն տեքստի ներսում՝ սարեկ-վարդապետ, սոխակ-վարդ, այլև տեքստի ու հասցեատիրոջ միջև: Այդ երկխոսության վկայությունը բարբառն է, որը մի կողմից կապ է հաստատում ընթերցողի հետ, մյուս կողմից միջդիսկուրսայնություն է ապահո-

վում՝ վկայելով նաև տեքստի ստեղծման ու պատմական համատեքստի մասին:

Բլբուլն ի վարդն ասաց. թէ՛ Սիրով կայրես,
Նայ իմ հոգոյս հոգին, **ումէտն**⁴² դու ես.
Ապա **քարամ արա**⁴³, ահլի նադար ես,
Քանի **սիասաթով**⁴⁴ ինձի **խընջեր**⁴⁵ էնես:

Վարդն ի բլբուլն ասաց. Սիրտս կու այրի,
Ունիմ շունչ ու հոգի ու չեմ կենդանի.
Կրակ կայ իմ սրտիս, անշէջ կու վառի,
Որ զքեզ խիստ ուշ գտայ ու թէզ կորուսի:

Բլբուլն ի վարդն ասաց. Հոգիս կու քակի
Ու բաժանիլն ի քէն ինձ մահ կու թուի.
Քո շատ կարօտուդ սիրտս կու **լափի**,
Որ թէ շաքար տան ինձ, **գահր** է ու **լեղի**:

Վարդն ի բլբուլն ասաց. Այս ինչ **գունահ**⁴⁶ է,
Զինչ դու հետ ինձ արիր՝ կատարեալ մահ է.
Հանցեղ **հուքմ**⁴⁷ ու հրաման քեզ ո՞վ տվեալ է,
Որ վարդն ի քո սիրոյդ **գարի ու գար**⁴⁸ է⁴⁹:

Կամ.

Բլբուլն ի վարդն ասաց. Հոգիս քեզ **ֆրդէ**⁵⁰.
Սիրով մէկ ծիծաղէ, որ արև ծագէ.
Լատիֆ⁵¹ շրթանց շարժիլդ հանցեղ **շիրին**⁵² է,
Որ թէ զհոգիս ուզես, նայ սիրտս **յօժար** է:

42 Պարսկ.՝ հույս (այս և մյուս ընդգծումները իմն են – Ա. Խ.):

43 Արաբ.-պարսկ.՝ բարեքրտություն, առատածեռություն, բարեբարություն:

44 Արաբ.-պարսկ.՝ իշխանություն:

45 Արաբ.-պարսկ.՝ դաշույն:

46 Պարսկ.՝ մեղք, հանցանք, սխալ:

47 Արաբ.-պարսկ.՝ հրաման, վճիռ:

48 Պարսկ.՝ ողբ ու կոծ:

49 **Սկրտիչ Նադաշ**, Տաղեր, էջ 107-108:

50 Արաբ.-պարսկ.՝ մատաղ, գոհ:

51 Արաբ.-պարսկ.՝ քնքուշ, վայելուչ, փափուկ:

52 Պարսկ.՝ քաղցր, անուշ, գեղեցկատես:

Վարդն ի բլբուն ասաց. Դու չես հողածին,
 Դու բահր⁵³ ես ու նիգար⁵⁴, լատիֆ ու նարին.
 Է շահ **սարւի ըռաւան**⁵⁵, **նագուք**⁵⁶ ու շիրին,
 Երակ կանաչ կենաս քան գնշդարենին⁵⁷:

Եթե այն ժամանակ Նաղաշի լեզուն խնդիր չէր Միջագետքի ազգաբնակչության համար, ապա այժմ այն հասկանալու համար լրացուցիչ բառարանի կարիք կա, այդ իսկ պատճառով գրքի վերջում կցված է Լևոն Չուգասոյանի կազմած թյուրքական, պարսկական և արաբական բառերի բացատրական բառարանը: Բառերի բացատրություններն օգնում են հասկանալու տեքստը և նաև հաստատում են այլաբանության աշխարհիկ՝ սիրային բնույթը: Մի կողմից այն ուղղված է ժողովրդին և գրված է նրան հասկանալի լեզվով, մյուս կողմից ստեղծված են պատկերներ, որոնք ոչ մի կերպ հնարավոր չէ հասկանալ կրոնական համատեքստում: Այդ պատկերներում օգտագործված են «սիրուհի», «կուռք», «նրբիրան նոճի», «քաղցր էակ» և պարսկական ու արաբական պատկերավորման այլ միջոցներ, որոնք անտեսվել են այն մասնագետների կողմից, որոնք բանաստեղծության մեջ տեսել են կրոնական բովանդակություն՝ սեր առ Քրիստոս: Եթե Կոստանդին Երզնկացու համար դեռ կարևոր էր կրոնական շղարշը, կամ գուցե այլաբանության հիմքն իսկապես բնության մեջ մարմնավորված կրոնականն է, ապա Մկրտիչ Նաղաշի ժամանակ այդ մեկնաբանությունն-արդարացման պահանջն այլևս չկար, այսինքն՝ այլաբանությունը հստակ սիրային է, և դրանից **հեղինակը չէր վախենում**: Գրականության պատմության այս հատվածի գնահատման համար ելակետայինը **հաղթահարման** փուլին հասնելն է, որն էլ իր հերթին նշանակում էր սիրային պոեզիայի, ասել է թե՛ աշխարհիկի **ամրագրում**:

Էդ. Խոնդկարյանն այս տաղի մասին գրում է. «Այս գործում բանաստեղծը ավելի ամուր թելերով կապվելով ժողովրդին ու ժողովրդական բանահյուսության ավանդներին՝ երգում է աշխարհիկ

53 Արաբ.-պարսկ.՝ փայլ, լույս, նաև՝ հիասքանչ, ապշեցուցիչ:
 54 Պարսկ.՝ պատկեր, կուռք, սիրուհի, պաշտելի էակ:
 55 Պարսկ.՝ նոճի, կիպարիս:
 56 Պարսկ.՝ նուրբ, բարակ, վայելուչ:
 57 Մկրտիչ Նաղաշ, Տաղեր, էջ 110-111:

սերը, մարդու նվիրական ու մաքուր զգացմունքները»⁵⁸: Սակայն ժողովրդական խոսքի կիրառումն այլ ենթատեքստ ունի, որն արդեն հեղինակի երկակի կենսակերպով (աշխարհիկ ու կրոնական) է պայմանավորված:

Սա մշակութային հաղորդակցության և միջմշակութայնության մի մեծ ու գրապատմական վկայություն է: Մկրտիչ Նաղաշի ստեղծագործության մեջ արդեն կատարվում է գլոբալ մշակութային քայլ, քանի որ **վախից** (Կ. Երզնկացի) **համարձակություն** անցումը, այն էլ՝ նույն կրոնավորականության համատեքստում, արդեն աշխարհայացքի մեծ փոփոխության վկայությունն է, **պոեզիայի ազատագրման** փաստում: **Ինչպես վարդի ու սոխակի այլաբանություն պարունակող սուֆիստական և ոչ սուֆիստական տեքստերն են արտացոլել Աստծո նկատմամբ սերն ու սիրո չափը՝ այլաբանելով, սակայն, նաև սերն ու հաճույքը, այնպես էլ հայ միջնադարում արդեն Մկրտիչ Նաղաշի ստեղծագործության մեջ տեղի է ունենում այդ փոխակերպումը, և աշխարհիկը անգամ կրոնավորի գրչի տակ ազատագրվում է կրոնականից՝ ստանալով բնական գոյության իրավունք:**

Ամփոփենք: Մկրտիչ Նաղաշի վարդի ու սոխակի այլաբանությունը տեղավորվում է միջնադարում լայն տարածում ունեցող այդ մոտիվի շրջանակներում: Թռչունի այլաբանությունը չի կարելի դիտարկել որպես զուտ հայկական ու քրիստոնեական կրոնով պայմանավորված երևույթ: Այն մշակութային երկխոսության արդյունք է՝ ձևավորված ներքին տեքստերի («ներքին տեքստեր» ասելով նկատի են առնվում տեքստի հիշողության ազգային օրինակները) և միջմշակութային երկխոսականության հիմքի վրա, ընդ որում, ինչպես ազգային հիշողությունները, այնպես էլ միջմշակութայինները բովանդակային առումով միանշանակ չեն:

Մյուս կողմից՝ կարևոր է երկխոսությունը որպես գրականության աշխարհիկացման միջոց դիտարկելը: Ուրիշի հետ խոսքը մատնանշում է զարգացման այլ որակ, որը հաղթահարում է միջնադարի պարփակվածությունը: Այս առումով ամենաէական դերերից մեկը պետք է վերագրել **միտումնավոր** գործածված բարբառին, քանի որ Մկրտիչ Նաղաշը այլ տաղերում բարբառ գրեթե չի գործածում:

58 Նույն տեղում, էջ 47:

Կարելի է ասել, որ Մ. Նաղաշի «Բլբուլն ի վարդն ասաց» տաղի պոետիկայում ամրագրվեցին իրողություններ, որոնք սկիզբ էին առել Կոստանդին Երզնկացու տաղերգության մեջ, և միասին ստեղծեցին մի կուռ կառույց, որի առկայությամբ կարելի է արձանագրել դարաշրջանում կատարված աշխարհայացքային լուրջ փոփոխությունները: Մի բանաստեղծության մեջ արտացոլվում են մշակութային տարբեր փոփոխություններ, որոնք ցույց են տալիս հարաբերությունների փոփոխությունները տվյալ դարաշրջանում և ի վերջո վկայում են, թե ինչպես է այդ միջմշակութային հարաբերությունների փոփոխությունը փոխում գրականության որակը: Այս ամենից երևում է նաև, թե ինչպես են պատմական ու սոցիալական փոփոխությունները դառնում պոեզիա, իսկ պոեզիան՝ վկայություն:

Իմաստասերի տեսությամբ՝ թռչունին բնականի խորհրդաբանություն տալով՝ **բնականը** թափանցում է գրականություն և ստանձնում բնությանը մոտ լինելու, բնությունը վերարժևորելու բանաստեղծական ընթացքը, որը կարճ ժամանակ անց փոխակերպվում է սիրային այլաբանության: Այսինքն՝ խնդիրն այստեղ ոչ կրոնական մոտիվները գրականություն ներբերելն էր, միտքը փոխելը, միայն կրոնականը բանաստեղծականացնելուց հրաժարվելը, և այս առումով կյանքի իրողությունների բանաստեղծականացման ճանապարհին հայ գրականության մեջ մեծ դեր է ստանձնում վարդի ու բլբուլի այլաբանությունը, որը սերը որպես բնություն, որպես նաև աշխարհիկ ու բնական մուտքագրելն է: Մ. Նաղաշի բանաստեղծության մեջ ժողովրդական խոսքի մեկնաբանությամբ երևում է, որ սոխակի ու վարդի այլաբանությունը այլևս չունի կրոնական բովանդակություն և ամրագրում է պոեզիայի ազատագրումը կրոնական վախից: Ա. Շիմելը իսլամական պոեզիայի օրինակով ցույց է տալիս, թե ինչպես է կատարվում այդ անցումը կրոնականից աշխարհիկի: Նույնը տեղի է ունենում նաև հայկական մշակույթում. **վարդը Քրիստոսին խորհրդանշելուց հետո արդեն հավանաբար արևելյան աշխարհիկ պոեզիայի ազդեցությամբ կրոնականից անցնում է աշխարհիկի:**

Ալա Ա. Խառատյան – գիտական հետաքրքրությունների շրջանակը ընդգրկում է հայ միջնադարյան գրականությունն ու պատմությունը, հայ դասական ու նոր գրականությունը: Ռուսերենից հայերեն է թարգմանել Ս. Հարությունյանի «Արվեստի նշանագիտական սահմանները» մենագրու-

թյունը: Հեղինակ է մոտ 30 գիտական հոդվածների: Ուսումնասիրությունները նվիրված են Դանիել Վարուժանի, Հրանտ Մաթևոսյանի, Վարուժան Ոսկանյանի, Մովսես Կաղանկատվացու, Հովհան Մամիկոնյանի և այլոց տեքստերին:

Էլ. հասցե՝ kharatyanala@gmail.com

Summary

THE ALLEGORY OF THE BIRD AT THE BASIS FOR SECULARIZATION OF THE MEDIEVAL ARMENIAN POETRY

(From Hovhannes Sarkavag to Mkrtych Naghash)

Ala A. Kharatyan

Candidate of philological sciences

Key words - Allegory of the Bird, Armenian medieval poem, Mkrtych Naghash, medieval Islamic poetry, dialect, rose and nightingale, secular thinking, dialogism, liberation from religious fear, cultural memory.

The article examines the motif of the rose and the nightingale in the poetics of Mkrtych Naghash, as well as the transformation that the motif of the bird underwent in the medieval Armenian literature up to Mkrtych Naghash.

On the one hand, the article shows that the use of the allegory of the rose and the nightingale by Mkrtych Nagash fits into the framework of this oriental motif, which became widespread in the Middle Ages, and that the allegory of the bird cannot be considered a purely Armenian and religious-Christian phenomenon. This is a result of a cultural dialogue based on internal texts (texts created in the Armenian culture) and intercultural dialogue, and both the national and intercultural memories are ambiguous in content.

On the other hand, the article considers the dialogue between the rose and the nightingale as an important way of secularization of literature. Communication with others indicates a different progress that overcomes the isolation of the Middle Ages.

Based on the study, it is concluded that the poetics of Mkrtych Naghash's poem "The nightingale told the rose" contained realities that began with the work of Hovhannes Imastaser-Sarkavag that ultimately created an integral structure, through which it is possible to speak about serious changes in the worldview that

occurred in that era. In this sense, it is shown how Mkrtych Naghash's poem, using the allegory of the rose and the nightingale, reflects various cultural changes in the author's era and ultimately proves how a change in intercultural relations has changed literature qualitatively. The article examines how historical and social changes become poetry, and poetry becomes evidence.

According to the theory of Hovhannes Imastaser, the bird enters the literature and undertakes a poetic process of rapprochement with nature, a reassessment of nature, which after a short time also transforms itself into a love allegory.

The article concludes that the main problem is the introduction of non-religious motifs into literature, the change of consciousness, the abandon of the poeticization only of religious motifs. In this sense, the allegory of the rose and the nightingale plays an important role in the poetization of the realia of life in Armenian literature, which should offer an image love as natural, as well as the mundane and natural. In the poem by Mkrtych Naghash, the interpretation of folk speech shows that the allegory of the nightingale and the rose no longer expresses religious content and establishes the liberation of poetry from religious awe.

Резюме

**АЛЛЕГОРИЯ ПТИЦЫ В ОСНОВЕ СЕКУЛЯРИЗАЦИИ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ ПОЭЗИИ**
(От Ованеса Саркавага до Мкртыча Нагаша)

Ала А. Харатьян
Канд. филол. наук

Ключевые слова - аллегория, символ птицы, армянское средневековое стихотворчество, Мкртыч Нагаш, средневековая исламская поэзия, диалект, роза и соловей, светское мышление, диалогизм, свобода от религиозного страха, культурная память.

В статье рассматривается использование мотива розы и соловья в поэтике Мкртыча Нагаша, а также изменения, которые произошли в мотиве птицы в средневековой армянской литературе вплоть до Мкртыча Нагаша.

В статье показано, что аллегория розы и соловья в творчестве Мкртыча Нагаша укладывается в рамки восточного мотива, получившего широкое распространение в Средние века, и что использование аллегории птицы не может считаться чисто армянским и религиозно-христианским явлением. Это результат

культурного диалога, основанного на местных текстах (текстах, созданных в армянской культуре), и межкультурного диалога. Причем как национальная, так и межкультурная память неодинаковы по содержанию.

С другой стороны, в статье диалог розы и соловья рассматривается как важный способ секуляризации литературы. Связь с другими мотивами указывает на иное качество развития, преодолевающее замкнутость Средневековья.

На основе проведенного исследования нами делается вывод о том, что поэтика стихотворения Мкртыча Нагаша «Сказал соловей розе» содержала в себе реалии, которые берут начало в творчестве Ованеса Имастасера-Саркавага. В конечном итоге была создана целая структура, при наличии которой можно зафиксировать серьезные мировоззренческие изменения, которые произошли в данную эпоху. Нами показано, как стихотворение Мкртыча Нагаша, в котором автор использует аллегорию розы и соловья, отражает различные культурные изменения, происходящие в рассматриваемую эпоху, и в конечном итоге показывает, как изменения межкультурных отношений отражаются на литературе. В статье рассматривается, как исторические и социальные изменения становятся поэзией, а поэзия становится свидетельством истории.

Согласно теории Ованеса Имастасера, птица вступает в литературу и предпринимает поэтический процесс сближения с природой через переоценку природы, и все это через короткое время трансформируется в любовную аллегорию.

В статье также делается вывод о том, что внедрение в литературу нерелигиозных мотивов, изменение сознания, отказ от только религиозной поэтизации и есть главная проблема. В этом смысле использование аллегории розы и соловья играет важную роль в поэтизации реалий жизни в армянской литературе, которая должна представить любовь как природу, а также как явление мирское и естественное. Народная речь в поэзии Мкртыча Нагаша показывает, что аллегория соловья и розы используется не только в литературе религиозного содержания, но и фиксирует момент освобождения поэзии от религиозного страха.

REFERENCES

1. “ZHD dari hayeren dzeragreri hishatakaraner”, kazm. L. S. Khach'ikyan, Yer., HSSR GA Patm. in-t, 1950 (In Armenian).

2. **Abeghyan M.**, Hayots' hin grakanut'yan patmut'yun, hat. 2, Yer., HSSR GA, 1946 (**In Armenian**).
3. **Abeghyan M.**, Yerker, hat. D, Yer., Haykakan SSH GA hrat., 1970 (**In Armenian**).
4. **Abrahamyan A. G.**, Hovhannes Imastaseri matenagrut'yunĕ, Yer., Pet. hamalsarani hrat., 1956 (**In Armenian**).
5. **Alvrts'yan H. S.**, Vardi yev sokhaki khorhrdanshannerĕ hay mijnadaryan taghergut'yan mej, "Banber Yerevani hamalsarani", Yer., 1999, N 1 (97), ĕj 113-125 (**In Armenian**).
6. Mijnadaryan hay tagherguner, **Aĕrak'el Baghishets'i**, Usumnasir., bnagrer yev tsanot'agr. **A. Ghazinyani** Yer., Haykakan SSH Gitut'yunneri akademiayi hrat., 1971 (**In Armenian**).
7. **Baxtin M. M.**, Problemy poetiki Dostojevskogo, M., "Sovetskaja Rossija", 1979 (**In Russian**).
8. **Fjedorova K. A.**, Problematika cveta v kinoiskusstve Irana, <https://human.snauka.ru/2012/10/1744> (**In Russian**).
9. **K'alant'aryan Zh.**, Hay grakanagitut'yan patmut'yun (V-XIX darer), Yer., Yerevani hamals. hrat., 1986 (**In Armenian**).
10. **Lotman Ju. M.**, Pamyat' v kul'turologicheskom osvesh'enii, "Izbrannyje stat'i", t. 1, Tallinn, 1992 (**In Russian**).
11. **Mkrtich' Naghhash**, Tagher (Ashkhatasirut'yamb` Ēd. Khondkaryani), Yer., Hayk. SSR GA hrat., 1965 (**In Armenian**).
12. **Mnats'akanyan A.**, Hovhannes Sarkavagi "Ban imastut'yan" poemĕ yev nra gnahatut'yunn` ĕst oĕtagortsvats aghbyurneri, "Banber Matenadarani", Yer., 1984, N 1, ĕj, 9-44: (**In Armenian**).
13. **Nersisyan V.**, Hay mijnadaryan taghergut'yan gegharvestakan mijjots'nerĕ, Yer., HSSH GA hrat., 1976 (**In Armenian**).
14. **Veselovskij A.**, Izbrannyje stat'i, L., 1939 (**In Russian**).
15. **Yovhannu Sarkawagi Imastasiri** yew Vardapeti asats'eal ban imastut'ean i patcharĕ zbĕsanats'. ar dzagn vor zaghĕt'anots'aw nora ĕhrughĕr k'aghts'radzayn vor koch'i sarik, "Bazmavĕp", Venetik, 1847 (**In Armenian**).
16. **Zolotnickij N. F.**, Cveti v legendax i predanijax, M., 1913 (**In Russian**).