

ԹԵՈ ՄԱՐԹԻՆ ՎԱՆ ԼԻՆԹ
(Օքսֆորդի համալսարան)

ՄԻԶՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅ ԱՇԽԱՐՀԻԿ ՍԻՐԱՅԻՆ
ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ.
ՍԵՌԵՐԻ ԴԵՐԵՐԻ ԵՎ ՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄ*

(Տերմինաբանության մասին մի քանի նախնական
դիտողություններով)

Տերմինաբանություն

Այս հոդվածի թեման հենց սկզբից առաջարկում է մտցնել որոշակի տարբերակումներ, որոնք պետք է քննարկվեն, որպեսզի բավարարեն ծավալուն կերպով անցկացված Հայ միջնադարյան գրականության ուսումնասիրությունը: Այն կապված է «աշխարհիկ» տերմինի հետ, որը կարող է սահմանափակ և չփոթեցնող լինել, քանի որ ակնհայտորեն նկարագրական է: Սակայն իրականում այն ներկայացնում է մեկնաբանական (ինտերպրետատիվ) ընտրու-

* Այս հոդվածի սկզբնական տարբերակը որպես զեկուցում է ընթերցվել 2007 թվականի ապրիլին՝ Ծաղկածորում կայացած գիտաժողովի ժամանակ, որը համատեղ կազմակերպել էին ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը և Հալլե-Վիտենբերգի Մարթին Լյութերի համալսարանը (Գերմանիա): Այն նվիրված էր միջնադարյան հայ և գերմանական գրականությունների համեմատական ուսումնասիրությանը: Ձեկուցման խորագիր է եղել այս հոդվածի վերնագրի միայն վերջին մասը՝ Տերմինաբանության մասին մի քանի նախնական դիտողություններով: Ես ուզում եմ իմ շնորհակալությունը հայտնել գիտաժողովի կազմակերպիչներին՝ պրոֆ. Ազատ Եղիազարյանին, պրոֆ. Հանս-Յոախիմ Սոլմսին և դոկտ. Արմենուհի Դրոստ-Աբգարյանին՝ այս հետաքրքիր և արդյունավետ գիտաժողովին ինձ հրավիրելու համար: Այս թեմայի հետագա մշակումները կիրառարական մեկ հատորի մեջ:

թյուն, որը ծագում է մեկնաբանման խորհրդային մեթոդից: Այն ամենևին էլ նկարագրական չէ, այլ արտահայտում է միջնադարյան հայ գրականության մասին տեսակետ: Առանց այս մասում խորհրդային շրջանի հայ գրականագիտության մեկնաբանման գործընթացի զարգացման մանրամասն բնորոշում կատարելու՝ կարելի է նշել, որ խորհրդային Հայաստանի գրականագիտության մեջ (ինչպես նաև՝ խորհրդային մյուս Հանրապետությունների միջնադարյան գրականագիտությունում) մեծ նշանակություն է տրվում որոշակի հասկացությունների, ինչպիսիք են «վերածնունդը» և «աշխարհիկացումը»՝ իրենց համապատասխան ածականներով՝ աշխարհիկ կամ երկրային: Անհրաժեշտ է հիշատակել Մանուկ Աբեղյանի հիմնարար երկհատոր «Վաղ հայ գրականության պատմություն» աշխատությունը (1944-1946 թթ., ռուսերեն՝ 1975 թ.) կամ Զալոյանի «Հայկական վերածնունդը» (ռուսերեն՝ 1963 թ., հայերեն՝ 1964 թ.) այս փաստի իսկության մեջ համոզվելու համար: Ըստ այս մեկնաբանման՝ հայկական պոեզիան զարգանում է ավելի աշխարհիկ ուղղվածությամբ: Այսինքն՝ այն աստիճանաբար հեռանում է եկեղեցուց և քրիստոնեական աստվածաբանությամբ զբեթե լիովին պայմանավորված լինելուց: Այս մեկնաբանությունը պահանջում է աշխարհիկություն հայ պոեզիայի համար, որի կրոնական բնույթը չի կարող միանշանակ փաստարկվել: Ամենահայտնին, հավանաբար, Ֆրիկի օրինակն է, ում վեճը Աստծո հետ դիտարկվում էր որպես երկրային միտման օրինակ: Սա, սակայն, բանաստեղծի լիարժեք պատկերը չէ: Բանաստեղծը կարող է ընկալվել նաև որպես խորապես տառապող, թերահավատ, սակայն, այնուամենայնիվ, հավատացյալ քրիստոնյա, ով Աստծո կողմից ղեկավարված մի աշխարհում ցավի ու անարդարության խնդրին պատասխան է փնտրում: Իր դիդակտիկ պոեզիայի հետ միասին, որը ձոնված է imitatio Christi (Հիսուսի հաջորդություն), ստեղծվում է մարդու պատկերը, ում պատկերացումն աշխարհի մասին ձևավորվում է Աստծո և հավատքի միջոցով: Մի այլ օրինակ կլինե՞ր Կոստանդին Երզնկացու պոեզիան, որը խորհրդահայ գրականության մեկնաբանությամբ բնորոշվում է որպես աշխարհիկ: Այս բնորոշման դեպքում, սակայն, սկզբից ևեթ բացառվում է նրա սիրային բանաստեղծությունների կրոնական (միստիկ) մեկնաբանության հնարավորությունը: Սա վերաբերում է ինչպես նրա բնության

քնարերգությանը (գարնան և սիրո մասին տաղերը), այնպես էլ խմելու և պարային բանաստեղծություններին, որոնք ավելի շատ քաղաքային ֆոն ունեն և ներկայացնում են Երզնկյան եղբայրության մարդամոտ հավաքությունները: Ձեռագիրը, որը լիարժեք կերպով փոխանցել է նրա պոեզիան, պարունակում է դիդակտիկ շատ բանաստեղծություններ, որոնք այն դարձնում են քրիստոնյայի համար ուսուցողական մի հատոր:

Պետք է նշել, որ միջնադարյան հայ սիրային քնարերգությունը վերաբերում է ոչ միայն մարդկանց, այլ նաև մարդու և Աստծո միջև սիրուն: Այն եղևում է միջնադարյան մշակույթի համար դոմինանտ ասպեկտներից մեկից՝ կրոնականությունից, և մասնավորապես քրիստոնեությունից: Մարդկային դերի սահմանափակումը կնշանակի մոցնել մի տարբերություն, որը խորթ էր ժամանակի հայ գրականությանը: Այն անհնար է դարձնում ճանաչել սերը որպես կրոնական սիմվոլիկա:

Դա արտահայտվում է նաև նրանում, որ կան բանաստեղծություններ, որոնցում կնոջ հանդեպ սերը ներկայացվում է որպես ժամերգություն եկեղեցում: Այդ բանաստեղծություններում կինը եկեղեցին է, մարմնի որոշակի մասերը՝ զոհասեղանը (ալտար) և զանգերի աշտարակը, իսկ տղամարդը ներկայանում է որպես եկեղեցու սպասավոր և բարեպաշտ հավատացյալ:

Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ միջնադարյան այս պոեզիայում խոսքը չի գնում քրիստոնեությունից ազատվելու մասին:

Հայկական պոեզիայի ավանդության մի կարևոր մասը ներկայացնող տերմինին՝ ժողովրդական կամ ֆոլկլոր, նույնպես հատուկ դեր է շնորհվում: Այստեղ հաճախ կարելի է հանդիպել պատկերացումների, որոնք սերում են նախաքրիստոնեական ավանդությունից: Այս տարրերի ներկայությունը, սակայն, չպետք է ընկալվի որպես աճող աշխարհականացման նշան, այլ պետք է դիտարկվի որպես որոշակի կրոնական ըմբռնումների շարունակություն, որոնք գոյություն ունեն քրիստոնեության կողքին և նրա հետ միախառնված:

Խորհրդային մեկնաբանության (որը ժամանակի ընթացքում հաստատ ունեցել է նաև իր նրբությունները) գերիշխանության ամբողջ շրջանում այս տերմինները իրենց որոշակի, խորհրդային

գրականութեան մեկնաբանութեամբ պայմանավորված նշանակութեամբ կիրառելու պատճառները կողքին, որոնք գաղափարախոսական տեսանկյունից հեշտորէն հասկանալի են, կան նաև այլ պատճառներ, որոնք խորհրդահայ գրականագիտութեան սոցիոլոգիային մի հետաքրքիր, եթե ոչ նորովի հայացք են գցում: Գաղափարաբանորեն նշված հասկացութիւնները կարող են ծառայել բովանդակութիւնների օրինականացմանը, ինչը ոչ լիովին է համապատասխանում այդ տերմինների իմաստին: Հայ պոեզիան համարվում էր աշխարհիկ կամ աշխարհականացված, և դրա հրատարակումը անկասկած ավելի հեշտ էր, քան այն, որի համար նման դասակարգում ընդհանրապես չի քննարկվել, ինչպես օրինակ, կրոնական փառաբանութիւնը: Նույնը պետք է, որ վերաբերի այն աշխատութիւններին, որոնք ժողովրդական էին համարվում: Այս հասկացութիւնների պատրվակով կարող էին հրատարակվել բանաստեղծութիւններ, որոնք հավանաբար ոչ ճիշտ կերպով էին համապատասխանում ընդունմանը: Այս տիպի հրատարակութիւնները կողքին կային, իհարկե, աշխատութիւններ, որոնց հրատարակումը նախատեսված չէր: Կային գրվածքներ, որոնք սկզբում գրված էին ոչ հրատարակութեան համար: Այստեղ հիշում եմ Աննա Ախմատովայի խոսքը գուլթներբրգյան ժամանակների մասին: Ի վերջո կար բանավոր փոխանակում՝ գրականագիտական առաջադիմութեան ոչ անկարևոր մի տարր: Այս բանավոր գործընթացի ժամանակ մեկնաբանութիւնները կարող էին բարձրաձայն կատարվել, որոնք չէին կարող գտնել իրենց գրավոր արտահայտութիւնը:

Այժմ, քանի որ ոչ խորհրդային պաշտոնական գրաքննութիւնն է կատարվում, ոչ էլ հեղինակների խոնարհ ինքնագրաքննութիւն, և արևմտյան մեկնաբանական մոդելների հետ արագ աճող ծանոթութիւնը լայն ընտրութեան հնարավորութիւն է տալիս, ինձ թվում է, որ տերմինների կիրառումը իրենց յուրահատուկ հարացուցիչներով այլևս անհրաժեշտ չէ: Ես ուզում եմ նաև առաջարկել աշխարհիկ-կրոնական հին երկատման փոխարեն մի նորը ներմուծել, որը կվերաբերի պոեզիայի գործառույթին, և այն է՝ լիթուրգիական և ոչ լիթուրգիական պոեզիա: Ոչ լիթուրգիական/ոչ պատարագային պոեզիան կարող է քննարկել երկրային կամ կրոնական (քրիստոնեական կամ այլ) թեմաներ՝ առանց տերմինաբանու-

թյունում արտահայտվելու կամ պարփակվելու, մինչդեռ լիթուրգիական/պատարագային պոեզիան տերմինից դուրս նկարագրվում է մաքուր դործառութային և ոչ գաղափարաբանորեն երանգավորված:

Այս ներածական ընորոշումներից հետո ես կուզենայի միջնադարյան Հայ պոեզիայի մեջ սեռերի դերերի և սեռային տարբերությունները մասին մի քանի կարճ դիտողություններ կատարել:

Կին բանաստեղծներ Հայ միջնադարում

Երբ անթուղգիայում հայացք ես գցում միջնադարի Հայ բանաստեղծների անուններին, աչքի է զարնում, որ դրանք տղամարդկանց անուններ են: Կանայք գրեթե չեն Հանդիպում: Դրան ավելանում է այն, որ անանուն բանաստեղծությունները համատարած կերպով դիտարկվում են որպես տղամարդ բանաստեղծների կողմից գրված ստեղծագործություններ: Կանանց կողմից գրված բանաստեղծությունները անթուղգիաները հրատարակողները կողմից դիտարկվում են որպես բացառություն: Երկու մեծ ժողովածուների հետ կատարված դիտափորձը այն ակնհայտ է դարձնում: Շատ հայրենների անուններ հայտնի են, շատերն էլ անանուն են: Սա պարզ է դառնում Ասատուր Մնացականյանի հրատարակած ժողովածուից²: Համիկ Սահակյանի «Ուշ միջնադարի Հայ բանաստեղծությունը» վերնագրով երկհատոր անթուղգիայի առաջին հատորում, որը ներկայացնում է 16-րդ դարը, Հանդիպում են 59 տղամարդ բանաստեղծներ, 40 անանուն բանաստեղծություններ և ոչ մի կին բանաստեղծ: Երկրորդ հատորը, որը նվիրված է 17-րդ դարին, պարունակում է 71 տղամարդ բանաստեղծների բանաստեղծություններ, 9 անանուն բանաստեղծություն և Գոհար անունով մի կնոջ բանաստեղծություն, ով նկարագրում է իր ուխտադնացությունը դեպի Երուսաղեմ, այսինքն՝ այն սիրային քնարերգությունն է³: Եթե Գոհարը փուլի ավարտին է ի հայտ գալիս, փուլ, որը հիմնականում դիտարկվում է որպես Հայ գրականության պատմության միջնադար, ապա երկու այլ կանայք, որոնք բանաստեղծություններ են գրել, եթե ոչ սկզբում, ապա 8-րդ դարում են, այսինքն՝ մի շատ վաղ փուլում, որը, ըստ ժամանակակից կարծիքների

րի, կարող է պատկանել ավարտվող ուշ միջնադարին: Դրանք խոս-
րովիդուխտի և Սահականդուխտի շարականներն են: Նրանք ու-
սյալ կանայք են, որոնցից Սահականդուխտը նաև դասավանդել է:
Բանաստեղծությունները, որոնք հաստատ կանանց կողմից են գր-
վել, չեն պատկանում, այսպիսով, այն ժանրին, որին նվիրված է
այս շարագրությունը, այսինքն՝ ոչ պատարագային սիրային քնա-
րերգությունը: Կարելի՞ է արդյոք իրականում եզրակացնել, որ Զ-
17-րդ դարերում չեն եղել կին բանաստեղծներ, որոնք ստեղծագոր-
ծել են հայերենով: Այսպիսի եզրակացություն հանգելու համար
պետք է կատարվեն, իհարկե, ավելի շատ դիտադրոճեր, ինչը այս-
տեղ չի կարող կատարվել: Հիմնական բանաստեղծությունները, ո-
րոնց հեղինակները մեզ հայտնի են, կարծես գրվել են տղամարդ
բանաստեղծների կողմից: Հարց է ծագում, թե ինչու են վերը նշ-
ված անթուղգիաներում անանուն բանաստեղծությունները անվե-
րապահորեն տղամարդ հեղինակների վերագրվում: Կարո՞ղ է ար-
դյոք պատահել, որ կանայք իրենց անունը բախտի քմահաճույքին
թողնելու փոխարեն անանունությունն էին ընտրում: Կա՞ն արդյոք
դեպքեր, երբ կանայք տղամարդու անվան տակ են ստեղծագործել:
Հայ միջնադարի ուսումնասիրություններում կանանց բանաստեղ-
ծական գործունեության մասին հարցը դեռևս հստակորեն չի դր-
վել:

Ո՞վ է խոսում, երբ կինն է խոսում

Դառնա՞նք այժմ բանաստեղծության բովանդակությանը: Ինչ-
պես հայտնի է, բանաստեղծությունում ոչ միայն տղամարդն է խո-
սում, այլ նաև կինը: Ինչպե՞ս են գրվում կանանց խոսքերը: Ար-
դյոք տղամա՞րդն է գրում այն, ինչ կինն է ասում: Եվ ինչպե՞ս՝ ար-
դյոք կինն ասո՞ւմ է այն, ինչ տղամարդ բանաստեղծը նրան է վե-
րագրում, ինչը հնարավոր է, կամ բանաստեղծը գիտի՞, դա նրա
սեփական փորձի՞ց է, բանաստեղծական պայմանականությո՞ւն,
թե ինչ է ասում կինը որոշակի դեպքերում կամ թե ինչ պետք է ա-
սի: Այս հարցերը հայագիտության մեջ դեռևս սպասում են պա-
տասխանի:

Որոշ հայրեններում կարելի է լսել կանանց խոսելիս, հաճախ
սիրահարների միջև երկխոսություններում, երբեմն միայնակ, ինչ-

պես օրինակ, երբ նա աղոթում է իր սիրելիի վերադարձի համար, ով կարիքից դրդված օտարության մեջ է, ինչպես հետևյալ օրինակում⁴.

Կանչեմ հոտ ի վեր, Ստեղծող,
Ձամենայն դարիպ դու պահե.
Իմ եարն ի դարիպութիւն,
Իր կրակն զիս կու երե.
Ձիր գալն իմ շուտով արա,
Իմ ամեն տէրտես մայ գիտե.
Ձերեսս երեսնին դնեմ,
Որ հոգիս ի ծոծն ելանէ:

Հայ ավանդական պոեզիայում կան խոսող կանանց բազմաթիվ կարևոր օրինակներ: Կրոնական պոեզիայում կա սիրելիի օրինակը երգ երգողում, աստվածաշնչյան մի գիրք, որը հայերեն թարգմանությամբ հայտնի է եղել 5-րդ դարից ի վեր, և որի մասին հայերենով շատ մեկնաբանություններ կան ինչպես թարգմանված, օրինակ՝ Նիսսայի Գրեգորի (Gregorius von Nissa) երգ երգողի վերաբերյալ մեկնաբանությունը, այնպես էլ օրիգինալ աշխատություններ, օրինակ՝ Գրիգոր Նարեկացու, Վարդան Արևելյու և Գրիգոր Տաթևացու աշխատությունները: Հայ պատարագային պոեզիայում երգ երգողի խոսող կինը հանդիպում է Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծությունում՝ սև եմ ես, սև: Ամեն ինչ այլ է սիրային քնաբերությունում: Իբրև երգ երգողի՝ արդեն շատ վաղ զարգացած սիմվոլիկ մի մեկնաբանություն խոչընդոտել է սիրային քնարերգությունում կնոջ սիրային մենախոսության դրսևորմանը: Սիրային քնարերգությունից դուրս մենք նախաքրիստոնեական ավանդությունում գտնում ենք էպիկական հատվածներ, որոնցից ամենաաչքի զարնող օրինակը, հավանաբար, ալանաց արքայադուստր Սաթենիկի մենախոսությունն է, ով փորձում է Արտաշես թագավորին համոզել իր բանտարկված եղբորը ազատ արձակել: Խոսող և շատ ազդեցիկ կանայք հանդես են գալիս, իհարկե, նաև «Սասնա ծռերում», բայց հայ բանաստեղծական ավանդության այս նախադանք հարուստ գործը սիրային քնարերգության բնագավառից և այդ պատճառով հետևյալ շարադրությունից դուրս է գտնվում:

Որոշ Հայրեններում կարճ, հաճախ շատ հոռմորային երկխոսու-
թյուններ մեզ ցույց են տալիս մի խոսող երիտասարդ կնոջ և մի
խոսող երիտասարդ տղամարդու: Արդյոք դրանք իրական երկխո-
սություններ են այնպես, ինչպես դրանք առօրյայում տեղի կունե-
նային, թե՞ զրական պայմանականություններ են: Պետք է չբացա-
ռել տղամարդու և կնոջ միջև նման գաղտնի երկխոսությունների
որոշ չափով իրական, հավանաբար ոճական ներկայացման հնարա-
վորությունը: Հայտնի է, որ շատ մշակույթներում կան այս կարգի
մտքի փոխանակումներ, և հատկապես այն մշակույթներում, որոն-
ցում հեշտ է մյուս սեռի հետ զրույցի բռնվելը, նման ծածուկ ա-
ռիթները բավականին կարևոր են: Այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ է
բանաստեղծական պայմանականությունում հաշվի առնել ոճավո-
րումը: Հավագույն դեպքում ելնում են նրանից, որ տղամարդկանց
կողմից զբված բանաստեղծություններում երկխոսություններում
ի հայտ եկող կանանց դերը պայմանականության և առօրյա փոր-
ձի խառնուրդ է: Անհրաժեշտ է պարզել, թե որքանով է փաստա-
ցիորեն կինը խոսում, երբ նա ներառվում է բանաստեղծության
մեջ: Արդյո՞ք պայմանականությամբ որոշվող ժանրում երկու սե-
ռերին էլ ազատ գործելու տարածություն է տրվում: Ուսանելի կլի-
նի պարզել, թե ինչպես են կին և տղամարդ բանաստեղծների կող-
մից զանազանորեն ներկայացվել նման երկխոսությունները: Այս-
տեղ ամեն դեպքում պետք է պարզվեն ժամանակի, ոճային մակար-
դակի և ժանրային տարբերությունները, դրա հետ մեկտեղ պետք
է ուսումնասիրվի, թե որքանով են խմբագրի մասնագիտական շա-
րադրանքները անվերապահորեն որոշումներ ներկայացնում ժան-
րային վերագրումների վերաբերյալ:

Կնոջը ներկայացնելու ժանրային պայմանականություն

Կնոջ կերպարը սիրային քնարերգությունում շատ է տարբեր-
վում հայ միջնադարյան պոեզիայի այլ ժանրերում, նույնիսկ
միևնույն բանաստեղծի մոտ հանդիպող կնոջ կերպարից: Որպես օ-
րինակ ուզում եմ բերել Կոստանդին Երզնկացու ստեղծագործու-
թյունը՝ նրա դիդակտիկ բանաստեղծություններից մեկում կնոջ
կերպարը հակադրելով նրա սիրային քնարերգությունում հանդի-
պող կերպարին:

«Բանք յաղագս չար կնոջ նախատինք, և յաղագս բարի կանանց»-ը մի դիդակտիկ բանաստեղծություն է, որում զգուշացվում է հեռու մնալ վատ կնոջով հրապուրվելուց⁹։ Տղամարդը, ով նման բան է անում, ավելի լավը չէ, քան այն անբարոյական կինը, ով նրան հրապուրում է։ Բանաստեղծության մեջ հեղինակը նրան հակադրում է լավ կնոջը, և այն ավարտում գովերգով, քանի որ նա իր ընտանիքի համար օրհնություն է։

Այս պատկերացումը բոլորովին այլ է, քան այն, որը նույն Կոնստանդինը (նա Դանթեի ժամանակակիցն է, այսինքն՝ ապրել է 13-րդ դարի երկրորդ կեսին և 14-րդ դարի սկզբում) ներկայացնում է իր՝ իմ կարծիքով նաև միատիկորեն շարադրված սիրային բանաստեղծություններում, որտեղ կինը ի հայտ է գալիս որպես պարուհի և իր գեղեցկությամբ հիացնում է և պաշտվում։ Բանաստեղծը լիովին նրա ազդեցության տակ է։ Կնոջ նկարագրերը գալիս է տղամարդու հոգեկան վիճակից. նա պաշտում է նրա մարմնի կատարելությունը, և կնոջ վարանումները կամ նույնիսկ մերժումը նրան գրեթե սպանում են։ Տղամարդ բանաստեղծի բավականության զգացումը կախված է սիրելի կնոջ ներկայությունից, նա պետք է այդ կնոջը առնվազն նայել կարողանա։ Բանաստեղծություններում առկա է մեծ զգացմունքայնություն, և դրանց կենտրոնում սիրուն տրված տղամարդն է։ Կնոջ հոգեկան վիճակի մասին մենք (գրեթե) ոչինչ չենք լսում։ Կինը ի հայտ է գալիս որպես մի նկար, հազվադեպ է խոսում, սիրելիների միջև մտքերի փոխանակման մասին խոսք անգամ չկա։ Կինը ներկայացվում է որպես տղամարդու սրտի տիրակալ։

Դիդակտիկ բանաստեղծությունում կնոջ կերպարի հետ տարբերությունը չէր կարող շատ մեծ լինել։

Առաջին բանաստեղծությունում զարգացումն ընթանում է ասուլիսների հին կտակարանային գրքի նման, միայն այստեղ խոսում է ոչ թե տիկին իմաստությունը, այլ երիտասարդ բանաստեղծը։ Բանաստեղծության վերջում լավ կնոջ գովքը համապատասխանում է ասուլիսների վերջին գլխին։ Երգ երգոցից բացի՝ սիրային բանաստեղծության պոետիկան պետք է փնտրել նաև պարսկական պոեզիայում, որին Կոնստանդինը ծանոթ էր։

Ակնհայտ է, որ դիդակտիկ բանաստեղծությունում կինը չի նկարագրվում որպես սիրո նպատակ կամ առարկա, այլ որպես

ղուզընկեր տնային տնտեսությունում, ամուսնական կյանքում և բարեկեցությունում:

Բացակայում է ներքին զգացմունքայնություն, խորը հուզականություն հետ աստվածային գեղեցկության պաշտամունքի համակցումը, Գրիգոր Նարեկացու՝ Մարիամի նկարագրությունը իր բանաստեղծությունում, որը այնքան տպավորիչ է, որ երբեմն ընկալվում է որպես Քրիստոսի ծնունդի մասին, երբեմն էլ՝ որպես եկեղեցու մասին երգ:

Կոստանդին Երզնկացու (և, այսպես կոչված, տաղասացներից ոմանց) Մարիամի մասին և սիրային բանաստեղծություններին կրոնականության պարողիական նմանօրինակման մեջ հակադրվում է անանուն Հայրենների մի խումբ: Դրանք սովորաբար դիտարկվել են որպես ավելի ցածր ոճային մակարդակի պատկանող: Այս հանգամանքը, սակայն, դրանք պակաս սիրելի չի դարձնում: Այստեղ կա մի ուղղակիություն, որը առկա է, այսպես կոչված, տաղասացների, ինչպեսին է Կոստանդին Երզնկացին, քնարերգությունում: Այս բանաստեղծություններում նմանօրինակվում է նաև ժամերգությունը՝ սիրելին որպես եկեղեցի, իսկ սիրային ակտը՝ որպես պատարագ նկարագրվելով: Այս բանաստեղծություններում ակնհայտ է էրոտիկան: Կինը հանդես է գալիս սիրո մի միությունում, երբ պայմանավորվում են, թե երբ և որտեղ (Հիմնականում կնոջ մոտ) հանդիպել: Հանդիպում են նաև մերժման դեպքեր: Կինը հանդես է գալիս խոսողի դերով, հաճախ շատ հումորով:

Սեռերի դերը և հարաբերությունները ոչ պատարագային սիրային քնարերգությունում

Եզրափակելով ուզում եմ դերերի և հարաբերությունների մի շատ կարճ նկարագիր ներկայացնել, որը ոչ պատարագային քնարերգությունում խաղացել և միմյանց հանդեպ ունեցել են սեռերը: Ամենուր կինը սիրելին է, տղամարդը՝ սիրողը: Դա տանում է մի շատ պարզ հիերարխիայի. տղամարդը կախված է սիրելի կնոջ ներկայությունից: Նրա հայտնվելը նման է գիշերը արևի ծագելուն, նրա դեմքը նման է լիալուսնին, և նա՝ հրեշտակի: Նրա գեղեցկությունը համեմատվում է ազնիվ քարերի շատ տեսակների հետ: Սիրելին լույս է, բայց նաև սնունդ, բժշկություն և բժիշկ: Նա ավե-

լին է. նա սիրողի հոգին է: Սիրելիի գեղեցկությունը նրան վարդի է վերածում, սիրողն էլ դառնում է սոխակ: Սիրելիի խոսքերը շաքարի է նման, որը հոգին է սնուցում:

Եթե սիրելին բացակա է կամ հայտնվում է, բայց մերժում, ապա սիրողը մոտ է մահվան: Սիրելիի իշխանությունը սիրողի վրա հանգեցնում է սուլթանի, խանի հետ համեմատության: Սիրո տանջանքը նկարագրվում է որպես բանտ, իսկ սիրելին ներկայանում որպես դահիճ: Տղամարդը սիրելիի ծառան է, նրա ստրուկը: Նա ազատ է միայն այն դեպքում, երբ նրա սիրելին իրեն սիրում է կամ իր ծառայությունն ընդունում:

Երբեմն սերը հավասարակշռության մեջ է, և սիրելին ու սիրողը հանդես են գալիս որպես սուլթան և արքայազն: Սա այն դեպքն է, երբ ոչ թե որևէ որոշակի սիրելի է գովերգվում, այլ հենց սերը և իր ուրախությունը: Սիրո ուրախությունը վերածվում է գինուց առաջացած արբեցության: Դա կարող է նուան գինի լինել, մի խմիչք, որը կապված է անմահության հետ:

Սերն ու գարունը հաճախ են կապակցվում միմյանց հետ, բնության նկարագրությունը վերածվում է սիրո նկարագրության: Կան սիրային բանաստեղծությունների տարբերակներ, որոնցում սիրելին, որպես վարդ գովերգվելով, Մարիամին է վերագրվում:

Ինչպես արդեն նշվեց, Կոստանդին Երզնկացու, ինչպես նաև այլ տաղասացների սիրային քնարերգությունում, հնչում է սերը Աստծո հանդեպ: Պատկերների ընտրության հարցում բնության և սիրային քնարերգությունն իրար շատ մոտ են գտնվում:

Այս խիստ ոճավորված և մի որոշակի սիրային իդեալի վրա հիմնված քնարերգությունը, ինչպես ասվեց, տարբերվում է մի կողմից դիդակտիկ պոեզիայից, որտեղ կինը դիտարկվում է կա՛մ որպես ընտանիքի տնտեսությունում անփոխարինելի աշխատակից, կա՛մ որպես տղամարդու բարոյական կերպարի համար վտանգ, մյուս կողմից՝ հայրենիների երկիրսությունների պոեզիայից, որտեղ սիրո էրոտիկ ասպեկտը խիստ կերպով առաջին պլան է մղվում և կնոջը խոսողի դեր է տրվում:

Հայ միջնադարյան պոեզիայի փուլավորման, ժանրի և ոճային մակարդակի վերաբերյալ հարցերի կողքին բաց են մնացել նաև պոեզիայում կնոջ մասնակցության տեսակի, ինչպես նաև կին հե-

դիևականների՝ որպես գործող անհատների հանդես գալու վերաբերյալ հարցը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Բացառություն են կազմում Գ. Հակոբյանի հոդվածները, որոնք տպագրվել են 1964, 1971, 1976 թվականներին «Էջմիածին» ամսագրում, ինչպես նաև Մույն հեղինակի կազմած գրքերը՝ «Շարականների ժանրի պատմություն» (Երևան, 1978) և «Շարականների ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ. 5-15-րդ դդ.» (Երևան, 1980): Երկու գրքերի վերնագրերը պարզ են. շարականը առաջին հերթին ընկալվում է որպես գրական ժանր, որը ուսումնասիրվում է գրական-պատմական զարգացման մեջ:
Հաջորդ երկու բացառությունները հետաքրքիր են, քանի որ առաջին դեպքում շարականը դիտվում է ժողովրդական արվեստի բարձրակետ և երկրորդ դեպքում՝ հայերի՝ որպես մշակույթի կրողների նվաճումների տեսանկյունից՝ և 1500-ամյա տարեդարձը մշտ մի հատորի շրջանակում. Ա. Պատմագրյան, «Ժողովրդական արվեստի տարրերի զործածությունը հայ եկեղեցական երգի մեջ 15-րդ դարում», ՊԲՀ, 1961-2, 251-53, զեկուցումը ներկայացվել է Արևելագետների 23-րդ միջազգային կոնգրեսում, Փարիզ, 1955, և Ն. Թահմիզյան, «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», ԲՄ 7, 1964, 161-208: Եվ վերջապես Լ. Հակոբյանի հոդվածը՝ նվիրված տաղաչափության տեխնիկական սահմանների առանձնացմանը՝ «Հայկական շարականների տաղաչափությունը», Էջմիածին, 1986-7, 69-79:
Ես հենվել եմ Ռ. Թոմսոնի մատենագիտության վրա՝ «Հայ դասական գրականության մատենագիտություն», Թուրնհաուս, Բրեյդու, 1995:
2. Հայրեններ, աշխատասիրությամբ Ա. Մնացականյանի, Երևան, 1995:
3. Ուշ միջնադարի հայ բանաստեղծությունը, աշխատասիրությամբ Հասմիկ Սահակյանի, հ. 1-2, Երևան, 1986-1987:
4. Հայրեններ, աշխատասիրությամբ Ա. Մնացականյանի, Երևան, 1995, էջ 367, տող 734-741:
5. Տես Կովեի հոդվածները՝ S. Peter Cowe, *Models for the Interpretation of Medieval Armenian Poetry*, in J.J.S. Weitenberg (ed.) *New Approaches to Medieval Armenian Language and Literature* (Dutch Studies in Armenian language and Literature 3), Amsterdam: Rodopi 1995, 29-45 und S. Peter Cowe, *The Politics of Poetics. Islamic Influence on Armenian Verse*, in J. J. van Ginkel, H.L. Murre van den Berg, Th.M. van Lint (eds.), *Redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the Rise of Islam*, Leuven: Peeters 2005, 379-403.

6. Կոնստանդին Երզնկացի, աշխատասիրությամբ Արմենուհի Սրապյանի, Տաղեր, Երևան, 1962, էջ 216-219, Թ. Մ. Վան Լինթ, Կոստանդին Երզնկացի. A Medieval Armenian Religious Poet (Dissertation Leiden 1996) . Առաջին տողերն են.

Կամեցա բանք մի քանի խրատ գրել,
Ով պամի ինձ ի սրտե ականջ դնել,
Ով ուզե խոսք պիտան հոգով սիրով,
Նայ իր հասանե կամ պատահել:

7. Գրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, 1981: