

ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹԵԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄՕՏ

Ջգալի է արեգական լոյս,
որ երեւի ամենեցուն հաւասարապէս.
Իսկ իմանալի լոյս է, որ յոգիս
մաքրեցելոցն ծագէ եւ զիմանալիսն
լուսաւորէ:

ԽՈՍՐՈՎ ԱՆՁԵՒԱՑԻ

Ա. Առարկայի Խորհրդամշական երկակի իմաստը

Բարդ ու բազմաշերտ է Նարեկացու քանաստեղծական աշխարհը: Առաջին հայեացքից կարող է թուալ, թէ դա կապուած է նրա լեզուի՝ նոյն ու հարուստ գրաբարի հետ: Սակայն լեզուական այդ պատմէշը յաղթահարելուց յետոյ էլ քննարկելի վերանում դժուարութիւնը: Բանաստեղծական նրա աշխարհը չի դառնում անմիջականօրէն ընկալելի: Դա քիչ է կապուած նաեւ այն քանի հետ, որ մենք գործ ունենք քանաստեղծութեան՝ իբրեւ պատկերաւոր մտածողութեան հետ: Անշուշտ բարդութեան այդ աստիճանները տարբեր բնոյթ ունեն գրական տարբեր ժանրերի գործերի մէջ, քայց էականը դա չէ: Էականն այն է, որ այդ բարդութիւնը միջնադարի կրթութեան ընթերցողի համար չէր հասնում այնպիսի չափի, ինչ չափի կարող է լինել այսօրուայ ընթերցողի համար: Ամենից առաջ այդ բարդութիւնը պայմանաւորուած է Նարեկացու աշխարհայեցութեամբ, նրա բարոյափիլիսոփայական ըմբռնումների եւ կրօնա-աստուածաբանական գաղափարների

համակարգով: Եւ ապա՝ դա կապուած է իրականութեան արտացոլման, նրա գեղագիտական սկզբունքների, իդէալի եւ այդ իդէալը կեանքում իրագործելի դարձնելու հետ:

Թէեւ գրականութեան առարկան միշտ էլ եղել է մարդը, եւ գրողի հիմնական մպատակը՝ գեղարուեստական ճշմարտութեան հասնելու խնդիրը, սակայն ամէն մի դարաշրջան առաջ է փաշել մարդու կերպաւորման տարբեր սկզբունքներ, գեղարուեստական ճշմարտութեան մարմնաւորման տարբեր եղանակներ, դարաշրջանի ոգուն համապատասխան՝ տարբեր իդէալներ: Քրիստոնէական միջնադարի գրականութիւնը չէր կարող չհրաժարուել անտիկ գրականութեան հեթանոսական առասպելութիւնից, նրա աշխարհիկ ոգուց, վերածնութեան դարաշրջանը չէր կարող չմերժել միջնադարի կրօնա-աստուածաբանական գաղափարախօսութիւնը, մարդու՝ աստծուն մնամտելու նրա իդէալը: Իրականութեան արտացոլման եւ մարդու

տիպականացման սկզբունքների տեսանկյունից միջնադարի հեղինակները աւելի շատ ընդհանուր գծեր ունեն իրար հետ, քան նոր ժամանակների հեղինակները՝ սկսած վերածնունդից մինչև 19-րդ դարի վերջերս։ Իրականությունում արտացոլման իր ելակետային սկզբունքների համաձայն՝ Նարեկացին միջնադարի մտածող է, միջնադարի գեղագետ և քանաստեղծ։ Նա ձգտում է երկրայինի միջոցով պատկերել վերերկրայինը, զգայականի միջոցով՝ վերգգայականը, բնութեան միջոցով՝ աստուածայինը։ Նարեկացին ստեղծում է մարդու և Աստծու, երկրայինի և երկնայինի, կեանքի ու մահուան, հոգու և մարմնի, ժամանակաւորի և յաւիտեականի հակադրութիւնների ու գոյությունների մի աշխարհ, ուր նրա մտածողութիւնը և երեւակայութիւնը դուրս գալով բնութեան ու նկարագրի երեւոյթների ոլորտից՝ բնականօրէն է կրօնա-միստիկական պատկերացումների վերացական մի ոլորտ, որ հոգեբանօրէն ընդունելի և բանական էր իր ժամանակի համար։ Նա յաճախ ոչ միայն ուղղակի դիմում է աստուածաշնչական ու աւետարանական առակների ու կերպարի օգտագործմանը, նմանութիւններին ու գուգահեռներին, Բրիստոսի երկրային կեանքի դրուագների յարասութեանը, ոչ միայն սիրով մէջբերումներ է անում սաղմոսներից, այլև այդ բոլորը նա ընդունում է իբրեւ քարճարգոյն հեղինակութիւն։ Իսկ սա նշանակում է, որ Նարեկացու ստեղծագործութիւնն ունի կրօնա-միստիկական պատկերացումների մի ստուար շերտ, որն էլ պայմանաւորում է նրա խօսքի բարդութիւնը։ Այդ շերտն անբաժան է նրա ստեղծագործութիւնից։

Մատենի մի էանի քնարական հատուածներ գիշերային մաղբաւմներ են։ Գնելուց առաջ քանաստեղծը պաղատում է քարճրեալին՝ տալ «հանգիստ բերկրութեան

մահահանգոյնս նիւրիման ի խորութեան գիշերիս», իսկ առաւօտեան՝ «Եւ սքափեալ վերստին ի ննջման ծանրութեան» (Բան ԺԲ, դ) գոհութիւն է յայտնում ծագող լոյսին, Աստծուն, որ «գիւր սիրոյ իւրոյ բորբոքեացէ ի հոգիս մեր» (1)։ Գիշերը դրամատիկ խոր ապրումներ է յարուցում բանաստեղծի յուզաշարժում, խաւարը խտացնում է նրա հոգու տագնապները, մութը երկնում խոյ խռովքներ, սիրտը գարնանում է սաստանայի որոգայթներից, կասկածը ծնում է քերականատութիւն և վերամարտ խոհեր, ահ ու արհաւիրք, և նա, երեսի ծնրադիր ու արտասուհառաչ, պաղատում է Աստծուն, որ նա չլի իրեն։

Տեսնուազրեա էո անուամբդ զլուսանցոյց երդ հարկիս,

Պարփակեա էո ձեռամբդ զառաստաղ տանրիս,

Գծագրեա էո արեամբդ զմուտ սեմոց սեմեկիս,

Կերպացո գէո նշանդ ի հետս ելից մաղբորդիս,

Ամբացո էո աջովդ գհանգստեանս խշտի,

Մաքրեցես ի խաղից գծածկարան անկողնոյս,

Պահեցես էո կամաւդ զտառապեալ անձն ոգոյս ...

(Բան ԺԲ, գ)

Առաջին հայացքից հաստատվել պարզ է ու հասկանալի։ Թույլ է՝ պարզ է և «Գծագրեա էո արեամբդ զմուտ սեմոց սեմեկիս» տողը, որը նշանակում է՝ գծագրի բո արեամբ սեմեկիս մուտքի սեմը, կամ դրոշմի բո արիւնը իմ սեմեկի սեմին։ Բայց ինչո՞ւ պետք է արիւնով օծել սեմեկի սեմը։ Ինչ խորհուրդ ունի դա։ Հին հրեաներն ունեին մի տօն, որ կոչւում էր գատիկ։ Տօնը սահմանուել էր եգիպտական գերութիւնից հրեայ ժողովրդի ազատագրութեան յիշատակը յաւերժացնելու համար։ Ժողովուրդը գառ էր

գոհում եւ նրա արիւնով օծում տան սեմը՝ «որպէս զի մի մերձեկայցէ սատակիչն ի տունն նոցա»։(2) Դառան այս խորհրդանիշն անցնում է Քրիստոսի կերպարին։ Զատիկն իմաստաւորում է նրա յարութեան խորհրդով։ Ուրեմն՝ բանաստեղծի պաղատմանը՝ արիւնով օծել իր սեմեակի մուտքը գոգահեռում է չարը խափանելու մտքին։ Պատկերացումների այս շարքը, անշուշտ, ակնի մատչելի է կրօնական մտածողութեանը։ Բայց սա դեռ բոլորը չէ։ Տոդը գերծ չէ նաեւ փոխաբերական, խորհրդանշական իմաստից։ Ըստ Գ. Աւետիքեանի՝ բանաստեղծը խնդրում է աստուածային արեամբ նշանագրել ոչ միայն «գմուտս սեմեկիս, այլեւ եւ գմտացս, զի մի մերձեկայցէ սատամայ»։(3)։ Իրաւցի՝ է արդեօք մեկնաբանը։ Կարծում եմ՝ այո։ Իրերի աշխարհը տրուած է հոգեւոր եւ աստուածային խորին խորհուրդների մէջ թափանցելու համար։ Իրականութեան ընկալման եւ նրանից հոգեւոր պատկերացումների ոլորտը բարձրանալու այս սկզբունքը Նարեկացին տեսականօրէն արտայայտել է նրգ նրգոցի իր մեկնութեան մէջ։ Հին մեկնաբանները գտնում էին, որ Աստուածաշնչի մէջ ճշմարտութիւններն ասուած են սօղոտած, շղարշուած ու այլաբանական ձեւերով։ Ինչպէս աւետարանական առակները այլաբանութիւններ են եւ ունեն հոգեւոր իմաստ, այնպէս էլ աստուածային յայտնութիւնները Աստուածաշնչի մէջ ներկայացուած են սօղոտած, որոնք կարելի է հասկանալ միայն նրանց սրբազան քօղի մէջ թափանցելու շնորհիւ։ Այս մօտեցմամբ էր Նարեկացու, իսկ Նարեկացուց առաջ Գրիգոր Նիւսացու համար նրգ նրգոցը ոչ թէ սիրահար գոյգի զգայական սիրոյ փառաբանութիւն էր, ինչպէս ընկալել եւ ընկալում էին շատերը, այլ հոգեւոր սիրոյ այլաբանութիւն էր, ուր հարսը խորհրդանշում էր եկեղեցին, փեսան՝

Քրիստոսը։ Նկարագրուածը երկակի իմաստով ընկալելու պարագան Նարեկացին բացատրում է այսպէս. «Արդ, զանճանիսն կամեցեալ պատմել Սողոմոնի՝ ի մարմնաւոր իրս առակեաց. այսինքն՝ ի փեսայ եւ ի հարսն, յեղբորդդի եւ յօրիորդ, ի դուստր եւ յաղանի, ի ստիմս եւ ի տաշխս, եւ յեղ թափեալ, ի խնձոր, յայծեամն, ի Սողոմոն, ի թագաւոր, ի քաղաքն Նրուսաղէմ, ի պարտեզ եւ որ այսպիսիք ցանկալի աչաց հայելոյ, եւ լսելեաց ախորժելիք, եւ մտաց փափագելիք» (ԳՆՄ, 273)։

Այս հատուածից ակներեւ է, որ նրգ նրգոցի հեղինակը, ըստ Նարեկացու, անճանելի, անպատմելի երեւոյթների եւ զգացումների մասին ցանկացել է պատմել «մարմնաւոր իրերի» օրինակներով։ Շարունակութեան մէջ նա զարգացնում է այն միտքը, որ իրերը հանդէս են գալիս իրրի «քարետեսակ» ամաններ, որոնք սօղոտւած են մտքերը, ինչպէս սրուակը՝ անուշ հոտը։ Սողոմոնը եւս բացայայտ չի ասել այն, ինչ նախաշեղ է հոգու լոյսով, բայց եւ չի թաքցրել նրանց հոգեւոր իմաստն ու խորհուրդը, մատուցել է այլաբանօրէն, ուստի այդ բոլորն ընկալելու համար պէտք է փակել «զաչս մարմնոյ եւ քանզի զհոգւոյն», որպէս զի կարողանանք «աստուածային խորոցն գծածուկս ըստ կարի յայտ ածել» (ԳՆՄ, 277)։

Նշանակում է՝ բանաստեղծի համար բնութեան երեւոյթները, տեսանելի, զգայելի եւ շօշափելի ամէն ինչ մի տեսակ անօթներ են, որոնք կարող են պարունակել մտքեր ու զգացումներ եւ հասկանալի լինել միայն այլաբանօրէն։ Նարեկացին միւթեղէն ամէն ինչ վերածում է խորհրդանշի, ամէն ինչ երկատու, ընկալում է երկակի իմաստով։ «Նւղ թափեալ է անուն քո» (Նրգ., և, 3) փոխաբերութիւնը Նարեկացին մեկնաբանում է այսպէս. «Նւ գի որ թափեալ է յամանէ, անգնին է եւ միայն

ամանիւն ճանաչի լեալ ի մա իւրոյն» - օծման իւրի սրուակից ճանաչելի է նրա հոտը - սա իրական երեւոյթ է, նիւթի ոլորտ, բայց Նարեկացուն այդ իմաստը չի բաւարարում, նրան յուզում է այլ խորհուրդ. «այսպէս աստուածութեանն բնութիւն անգնին եւ անիմանալի եւ անտեսանելի է, իրրեւ զեղմ թափեալ: Այլ զոհիս արդարոց եւ տղայացեղոց ի մեղաց՝ անուշահոտէ, որպէս զամանն՝ եւզմ պատուական» (ԳՆՄ, 281):

Կրկնակի իմաստ վերագրելով ամեն մի իրի, երեւոյթի, Նարեկացին ընդլայնում է իրականութեան խորհրդանշական ընկալման եւ իմաստաւորման տեսադաշտը: Բացի Քրիստոնէական յայտնի խորհրդանշաններից, նա խորհրդանշանի է դարձնում կեանքից ու բնութիւնից վերցրած այնպիսի առարկաներ ու երեւոյթներ, որոնք առաջին հայեացքից կարող են ընկալուել զուտ աշխարհիկ իմաստով, առանց այլաբանական շղարշի: Բայց, ի հարկէ, այդպէս թուում է միայն առաջին տպաւորութիւնից: Խորհրդանշանը ծնում է վերացականից, անմիջականը տեսանելի դարձնելու ստեղծագործական երկունքից: Ընկալման ժամանակ, ընդհակառակը, խորհրդանշանը դառնում է ելակէտը, որից պիտի գնալ դէպի վերացականը, դէպի գաղափարը: «Գեղարուեստական խորհրդանշանը - գրում է Վ. Բիչկովը - ինչպէս յայտնի է, ծագում է այն ժամանակ, երբ զգայական պատկերի մէջ ցանկանում են մարմնաւորել անշոշափելի երեւոյթը, զգայութիւնը, հասկացութիւնը, որի էութիւնը այդ խորհրդանշանի միջոցով պէտք է դառնայ անմիջական ապրում, այսինքն՝ աստղատիկ վերաբերման «ծագի» հոգեբանութեան մէջ եւ ոչ թէ իւրացութի մտահանգման նամապարհով» (4):

Խորհրդանշանի բնոյթը կախուած է քանաստեղծի աշխարհընկալումից: Որքան

կարեւոր է, թէ ինչ է խորհրդանշան դարձնում, նոյնքան էլ կարեւոր է, թէ ինչ է ցանկանում արտայայտել: Նարեկացին ոչ թէ հրաժարում է հոգեւոր թեմաներից - նա նոյնպէս գրում է Քրիստոսի ծննդեան ու մկրտութեան, նրա երկրային կեանքի դրուագների, խաչելութեան, համբարձման, յարութեան ու պայծառակերպութեան մասին, գովերգում է աստուածածնին, առաքեալներին, նահատակներին, սրբերին եւ այլն - այլ ձգտում է հոգեւոր գաղափարները մարմնաւորել նշմարիտ քանաստեղծական պատկերների մէջ: Բանաստեղծութիւնը Նարեկացին աստիճանաբար ազատագրում է աստուածաբանական, կրօնական հասկացութիւնների բեռից: Այսպէս. Քրիստոսի յարութեանը Նարեկացին նուիրել է մի քանի տաղ: Ըստ էութեան բոլորի մէջ էլ նա արտայայտում է նոյն գաղափարը. Յիսուս եկաւ իր մահով հերքելու մահը եւ իր յարութեամբ ցոյց տալու հոգու փրկութեան եւ կենդանութեան յաւիտենութիւնը: Քրիստոսը կենդանի է յաւիտենապէս, կենդանի է նրա սէրը մարդու հանդէպ: Տաղերից մէկը («Անուն անեղին էին Աստուած է») յարութեան խորհուրդը տալիս է բաւականին խթին, կրօնական քանաստեղծութեան հիմն ու յայտնի վերացականութեամբ, անտարանական միւթի սեղմ յարասութեամբ: Նւ որոշվեցեսու տաղը գրուած է նաեւ «պատալխանի» կոչուած ձեւով՝ տողավերջի բառն անցնում է յաջորդ տողին, դառնում սկիզբ եւ այսպէս շարունակ, ուստի այն մնում է եկեղեցական քանաստեղծութեան աւանդական մակարդակի վրայ: Ոչ ձեւն է նոր, ոչ բովանդակութիւնը եւ ոչ էլ աչքի է ընկնում յուզականութեամբ: Ահա մի հատուած.

Անուն անեղին էին Աստուած է,

է միշտ յէութեան յանհատութեան նոյն.

Նոյն իմքն է նման, մոյն մի եւ մոյն մի,

Մի ումն ի յէից անդրեմ ի մոյն քիւ.
Թիւ միշտ եռակի եզեռակի փառք ...
(ԳՆՏԳ, 91)

Տաղմ աւարտում է այսպէս.

Տէր յարեաւ՝ կամայք գամ հանդէս
փոյթ,

Փոյթ պատմեալ իմոյ պետրոսեան
րամին,

Երամք երամից ձեզ երանեն միշտ,

Միշտ ձեզ երանեն, զի Տէր յարեաւ
այսաւր.

Այսաւր Տէր յարեաւ, փառք
յարութեան Տեառն:

(ԳՆՏԳ, 93)

Այս եւ մնան քանաստեղծութիւնները չէին կարող ներգործուն ուժ ունենալ: Ժամանակը մոտ երգ էր պահանջում՝ պարզ ու յուզական, գեղեցիկ ու անմիջական, ինչպէս ժողովրդական երգը: Եւ Նարեկացու որոնումները հանգում են ժողովրդական երգերի ձեւակառուցութեան հետքին եւ արտայայտական միջոցներից օգտուելուն: Հոգեւոր քնարերգութեան աւանդական թեմաները մա պատկերում է մոտ մօտեցմամբ: Քրիստոսին եւ նրա յարութեանը մոտեցում իր մի այլ տաղում Նարեկացին արդէն դիմում է այլաբանութեան հնարանին: Դա սայլիկի տաղն է: Մանրամասները թողած՝ Նարեկացին նկարագրում է մի սայլ, որն իջնում է Մասիս լեռան աջ լանջից՝ արեւելից, կանգ է առնում ճանապարհին, ամիւր չի պտտում, եզները չեն ընթանում, բայց, ահա, ձայն է տալիս մորտ սայլապանը, սայլը շարժում է տեղից, աշխոյժ գլորում է անիւր, եւ տօնական թափօրը հանդիսաւոր մտնում է Երուսաղէմ: Մասիսից՝ Երուսաղէմ: Մ. Մկրեանը գրել է, թէ «Բանաստեղծը գեղեցիկ մանրամասնութիւններով նկարագրում է սովորական գիւղական սայլ»(5): Սայլ՝

սայլ, բայց բնաւ էլ սովորական գիւղական սայլ չէ դա: Նրա լուծը ոսկի է, սամիններ՝ արծաթէ, սամոտեններ՝ մետաքսից, փոկերը՝ կերպասից, խարազանը՝ փնջած ծաղիկներ: Ոսկի գահ կայ նրա վրայ, գահին քաղմած է արքայի որդին, նրա աջ կողմը սերտվելներ են, ձախ կողմը՝ բերդներ, առջեւում՝ մանուկներ, ձեռքներին սաղմասարան եւ ձեռք, որոնք նուագում եւ օրհներգում են Քրիստոսի յարութիւնը: Սովորական չեն նաեւ եզները, եղջիրները՝ խաչանման, ամէն մագը՝ մարգարտի հատ, սովորական չէ նաեւ ճանապարհը, շարժման եւ դադարի խորհրդաւորութիւնը, սայլապանը: Այստեղ արդէն իրականում ու հոգեւոր միասնութեամբ են այնպէս, որ առանց քացատրութեան տաղի իմաստը մնում է անհասկանալի, թէ եւ տաղը գերում է իր թարմութեամբ եւ յուզական անմիջականութեամբ: Բաւական է ընկալել, որ արքայի որդին աշխարհիկ թագաւորի գահակ չէ, այլ խորհրդանշում է Յիսուսին, եւ անմիջապէս ամէն ինչ դառնում է բնական. նրա աջ ու ձախ կողմը հրեշտակներ պիտի լինէին, առջեւում՝ ճարտար մանուկներ, որոնք օրհներգէին Քրիստոսի յարութիւնը: Մկրեանը գրում է. «Այժմ դժուար է հասկանալ, թէ ինչ կապ ունի այդ տաղը իրրեւ այլաբանութիւն Քրիստոսի յարութեան տօնի հետ» (6): Եթէ դժուար է հասկանալ այլաբանութիւնը, ապա դա չի նշանակում, թէ չկայ այդ կապը: Եւ մի՞թէ միշտ էլ դժուար չի եղել թափանցել մեծ քանաստեղծների՝ Հովներոսի, Դանտեի, Շէքսպիրի եւ ուրիշների աշխարհը: Այլաբանութիւնն իսկապէս հասկանալի չէ անմիջականօրէն, եւ Նարեկացին հարկ է համարել գեղարուեստական պատկերը լրացնել մեկնաբանութեամբ: Սայլն իջնում է Սիմայից եւ խորհրդանշում է Մովսէսի Երկրորդ Օրէնքը, հարիւր քարոյ խորձանք՝ մահապետներին եւ մարգարէներին, վեց

խուրճ կորնգանը՝ արարչի վեցօրեայ գործերը, մեկ մանուշակը՝ Սուրբ Երրորդությունը, սայլապանը՝ Յովհաննես Մկրտչին, սայլի չորս զնդերը՝ չորս անտարանները: Ձնայած այս մեկնութեանը, այնուամենայնիւ, ըստ Արեղեանի՝ տաղի «Յօրինուածքի գաղափարը մթնած է» (7): «Բայց այս տաղի արժանիքն այնքան իր նկարագրի մանրամասնութեան, իրականութեան ճշգրիտ պատկերի մէջ չէ – շարունակում է Արեղեանը – որքան արտայայտութեան ձեւի մէջ» (8): Սա նուրբ դիտողութիւն է. կրօնական թեման Նարեկացին մատուցում է գեղարուեստական մոդ մօտեցմամբ, այլաբանօրէն, արտայայտչական եւ տաղաչափական մոդ միջոցներով: Իրականութեան զգացողութիւնից Նարեկացին բարձրանում է հոգեւոր պատկերացումների ոլորտը՝ առարկայականն իմաստաւորելով հոգեւոր տեսանկիւնից: Այստեղից էլ ծագում է նրա արտայայտած գաղափարի ընկալման բարդութիւնը: Աս. Մնացականեանը գտնում է, որ «Գրիգոր Նարեկացին խօսում է վերացական սայլի մասին», որ նրա նկարագրած սայլը «ոչ թէ իրական, երկրային սայլ է, այլ գերբնական, աստուածաշնչային» (9), որով Մովսէս մարգարէի աստուածային պատգամների տապալմակը Սինա լեռից տեղափոխուել է Երուսաղէմ: Սա հիշտ է մասամբ՝ իրեն ալլաբանութեան հիմքի գուգահեռ: Բայց սա չի օգնում տաղի գաղափարը հասկանալուն: Կարեւոր է այլ կէտ. ինչո՞ւ է կանգնում սայլը, ի՞նչն է ընթացք տալիս նրա շարժմանը, ի՞նչ դեր ունի սայլապանը:

Ըստ Նարեկացու մեկնութեան՝ սայլը Սինայից տանում էր մովսիսական Հիմ օրէնքը: Սայլը դադար է առնում, անիւր չի պտտում: Սայլը խորհրդանշում է ժամանակի ու պատմութեան ընթացքը: Մարդկութեանը մոդ օրէնք էր պէտք: Այդ օրէնքը արտայայտուած է անտարանների

մէջ: Առաջին մարդը, որ ազդարարում է այդ մասին, Յովհաննէս Մկրտչին է: Նա է, որ ձայն է տալիս, եւ սայլը շարժւում է տեղից՝ հանդիսաւոր, շեղ ու յառաւան: Նարեկացին Յովհաննէս Մկրտչին այլ առիթով կոչել է «Ստուերին լուսմն եւ մորոյս սկիզբն» (Բան ՀԱ, դ), իսկ նրան նուիրուած գանձում գրել է այսպէս. «Աւարտ եւ կէտ դադարման ստուերին եւ ճշմարտութեան մորոյս՝ սկիզբն եւ առաջնորդ» (ԳՆՏԳ, 143):

Անկասկած է, որ այլաբանութեան իմաստը կապւած է Քրիստոսի յարութեան հետ: Սայլը իրեն առարկայ՝ Նարեկացու համար խորհրդանշել է, ժամանակի ու շարժման խորհրդանշել, եւ նրան բնաւ էլ չի մտահոգում սայլի նկարագրութեան ճշգրտութիւնը, այլ գաղափարական այն նշանակութիւնը, որ ինքն ձգտում է արտայայտել տեսանելի պատկերի եւ գեղեցիկ ձեւի մէջ: Ընդունելով, որ տաղը նուիրուած է Քրիստոսի յարութեանը եւ, առհասարակ, յարութեան գաղափարի փառաբանութեանը, Գ. Արզաբեանն այն միտքն է յայտնում, որ Նարեկացին այդ գաղափարը կապել է նաեւ հայ ժողովրդի եւ հայրենի երկրի յարութեան գաղափարի հետ: Ինձ հաւանական է թւում տեղայնացման եւ ազգայնացման այս քաջատրութիւնը եւս: Նարեկացին բիւզանդական «գուգածիրանի» կայսրներին՝ Վասիլ եւ Կոստանդին եղբայրներին, մեծարում է առաջին հերթին այն քանի համար, որ նրանք, «տապալեցին, ընկրկեցին, ընդոտեցին եւ ի կոր կործանեցին զլեռնակարկառ մոլութիւն հարաւային բռնութեան որդւոցն Հագարու» եւ «հաստախարիսիս հիմամբ կառուցին, պատրաստեցին, յօրինեցին, յարմարեցին, յարդարեցին, գեղագեղեցին ի գարգս պայծառս եւ երբեք գելիս գրիստոնէիցս եկեղեցի» (ԳՆՄ, 274): Արաբական լծից հայ ժողովրդի ազատագրուելու, նրա

պետական անկախութեան վերականգնման եւ հայոց եկեղեցու հեղինակութեան բարձրացման փաստի մէջ Նարեկացին, անշուշտ, կարող էր տեսնել Քրոստոսի՝ իրրեւ միշտ կենդանի Աստծու յարութեան խորհուրդը:

Այլաբանութիւն է նաեւ «Եւ ճայն գառիւծուն ասեմ» սկսուածով տաղը, որը ձեռագրում խորագրուած է նաեւ մեղեդի յարութեան (ԳՆՏԳ, 129): Առիծը, որ խորհրդանշում է Քրիստոսին, մոնչում է ֆառաքելի՝ խաչի վրայ, եւ նրա ճայնից սասանում է սանդարամտը, սարսափում, որ նա ֆանդելու է իր ամրոցը, ազատելու է գերիներին.

- Ահեղ ճայնս, որ եւ լըւայ, սա ֆակէ գամուրս, որ ունիւ.

Ջամուրս իմ ֆակել կամի, գերեղցն անցել գերեղարձ:

(ԳՆՏԳ, 130)

Թէեւ սանդարամտ, ամրոց, քանտ ու գերի փոխաբերութիւնները կապում են կրօնական պատկերացումների հետ, սակայն, նախ՝ նրանց միջոցով վերացականը դառնում է առարկայական եւ խորհրդանշական եւ, երկրորդ, անձնաւորութիւն՝ բանաստեղծութիւնը ֆնարական շունչ է առնում, ուր ակներեւ է բանաստեղծի յուզական վերաբերմունքը: Առիծը իրրեւ ուժի եւ վեհանձնութեան խորհրդանշ՝ կապ ունի ժողովրդական բանահիւսութեան հետ, իսկ սա իրականում խորացնում է բանաստեղծական պատկերի աշխարհիկ երանգը:

Խորհրդանշանը մոյճման պարզ ընկալելի է նաեւ «Հաւուճ, հաւուճ արթնացեալ» սկսուածով մեղեդու մէջ, ուր արթնացած հաւը զուգահեռում է աֆաղադի հետ եւ խորհրդանշում է Քրիստոսին: Հաւքը ճայն է տալիս իր սիրելի հարսնուհուն՝ տատրակին, պատսպարուելու վէժի հովանու տակ, ուր հարսը խորհրդանշում է եկեղեցին, վէժը՝

Քրիստոսին: Նա հարսանիքի է հրաւիրում քոյրին.

Հրաւէր, հրաւէր հարսանեաց. եկա՛յք մոր ժողովուրդդ,

Կերա՛յք, կերա՛յք յիմ հացես եւ արբէք զիմ գինիս ...

(ԳՆՏԳ, 116)

Եթէ հարսանիք, հաց, գինի բառերը հասկանա՞մ իրենց առարկայական իմաստով եւ ոչ թէ խորհրդանշական առումով, ապա մենք չենք հասկանայ ոչ տաղը եւ ոչ էլ նրա գաղափարական բովանդակութիւնը: Նարեկացին ձգտել է քրիստոնէական վարդապետութեան հիմնական գաղափարներից մէկը մարմնադրել գեղեցիկ ձեւի մէջ եւ մատուցել ֆնարական յուզիչ անմիջականութեամբ: Հացը խորհրդանշում է Քրիստոսի մարմինը, գինին՝ արիւնը, հարսանիքը՝ քրիստոնեաների բազմութիւնը: Եւ եթէ պէտք է նշել աւետարանական հիմք, ապա պէտք է վկայակոչել Յիսուսի իր իսկ խօսքերը. «Եւ եմ հացն կենդանի որ յերկնից իջեալ: Եթէ ոք ուտիցէ ի հացէ յայսմանէ՝ կեցցէ յաւիտեան. եւ հացն, զոր եւ տաց՝ մարմին իմ է, զոր եւ տաց վասն կենաց աշխարհի» (Յովհ., Զ, 52): Անվախման կեանքով Քրիստոսի մէջ յաւիտեան ապրելու այս միտքն էլ, հաւանաբար, յուշել է բանաստեղծութիւնը համարել յարութեան մեղեդի:

Յետադարձ հայեացք գցելով Քրիստոսի յարութեան թեմայի Նարեկացիական վերարտադրմանը, պէտք է ասել, որ Նարեկացին նախ սկսել է աւետարանական միութի յարաստեղծից, ուր դաւանաբանական վերացականութիւնը իշխում է մտքի ու դատողութեան վրայ, բանաստեղծութիւնը դեռեւս չունի յուզական լիցքեր, այնուհետեւ նա դիմում է այլաբանութեան՝ սայլի, առիւծի, հաւի խորհրդանշական պատկերներին, բանաստեղծութեանը հաղորդելով անմիջական

հնարականութիւն, պատկերաւոր մտածողութիւն, ձեւակառուցումաբան մոր յատկանիշներ, որոնց ակունքները գալիս են ժողովրդական երգերից: Դա մի կողմից տանում է դէպի գրականութեան աշխարհականացում, միւս կողմից՝ բանաստեղծութիւնը բեռնաթափում է կրօնադաւանական հասկացութիւններից, վերացական եւ անյոյզ մտահայեցութիւններից: Առարկայի երկակի իմաստը, թեւեւ սփռում է բովանդակութեան յստակութիւնը, հնարաւոր է դարձնում մեկնաբանութեանը մօտեցնող տարբեր հայեցակէտերից, սակայն մեծապէս նպաստում է բանաստեղծական պատկերի տպաւորութեան ուժեղացմանը, արտայայտչամիջոցների հարստացմանն ու թարմացմանը, հնարականութեան անհատականացմանը:

«Խորհրդանիշը - գրում է յայտնի միջնադարագէտ Ս. Յա. Գուրեւիչը - միջնադարի ըմբռնմամբ պարզ պայմանականութիւնն է, այլ օժտուած է վիթխարի նշանակութեամբ եւ լցուած է ամենախոր իմաստով: 2^Ը որ առանձին գործողութիւն եւ առարկայ է, որ խորհրդանշական է, այլ ողջ այս կողմնային աշխարհն այլ բան է, քան այն կողմնային աշխարհի խորհրդանիշը. ուստի ամէն մի իր օժտուած է կրկնակի կամ բազմակի իմաստներով եւ գործնական կիրառութեան հետ մէկտեղ ունի նաեւ խորհրդանշական կիրառութիւն: Աշխարհը գիրք է՝ գրուած Աստծու ձեռքով, որի մէջ ամէն էակ իրենից ներկայացնում է բառ, որը լեցուն է իմաստով» (11):

Միջնադարեան հայ հնարագործեան գոհարներից է Նարեկացու «Տաղ Վարդավառին» բանաստեղծութիւնը: Կարդում ես, եւ յորդ յոյզերի անակնկալ մի յորձանք համակում է հոգիդ: Թըւում է՝ տեսնում ես լեռնային մի հովիտ, ուր շոյալ ծաղկում են վարդեր ու յուշաններ՝ ոսկէ թերթերը տարածած արեգակի ներքոյ:

Ասեւ շնչում ես ծաղկած ծառերի բոյրը, լսում սօսիների ու նոցիների սոսափը, հրնում նրանց ընծիւղների գոյների խաղով: Շուշանը շողում է վարդերի շուրջպարում, հովն օրօրում է նրան, գողը մարգարտաշար հուլումհիւնը է շարում ծաղկաթերթերին: Օրը թեփում է դէպի մայրամուտ, ամպերն օծում են արեւի երգեհով, յուշիկ իջնում է գիշերը, լուսինը սահում է հանդարտ՝ աստղերը շուրջը բոլորած: Եւ ամէն ինչ՝ ծառ ու ծաղիկ, վարդ ու շուշան, աստղ ու լուսին՝ լցուած է կենարար մի թարմութեամբ: Տխրութեան ոչ մի հող, թախծի ոչ մի ծուէն: Համատարած լոյս ու արեւ, շող ու շաղ, կեանք ու հրնումհիւն:

Ըստ Արեղեանի՝ սա միակ տաղն է, որ նուիրուած է բնութեանը: «Բանաստեղծը երգում է բնութիւնը - գրում է Արեղեանը - թէպէտ դարձեալ կրօնական նպատակով» (12): Ես ընդգծում եմ Արեղեանի դիտողութիւնը՝ Նարեկացին բնութիւնը երգում է կրօնական նպատակով: Այլ կերպ ասած՝ նրա համար էականը բնութիւնը եւ նրա գեղեցկութիւնը է, այլ նրա արարիչը: Եւ չի կարելի համաձայնել Մ. Մկրեանի հետ, որ իբր, Նարեկացու համար բնութեան բոլոր գեղեցկութիւնների «աղբիւրն ու սկզբնապատճառը արեւն է, արեւի կենսատու մեծ գորութիւնը» (13):

Նարեկացու «Տաղ Վարդավառին» բանաստեղծութիւնը եւս այլաբանութիւն է՝ նուիրուած Քրիստոսի պայծառակերպութեան միաստիկ խորհրդին: Հիշտ է, որմնք այն կարծիքն են յայտնել, թէ «դա տիրամօր այլաբանական պատկերումն է» (14), եւ գոհար վարդը խորհրդանշում է տիրամօրը եւ ոչ թէ Քրիստոսին, քայց դրանից այլաբանութիւնը չի դադարում այլաբանութիւն լինելուց: Վարդը խորհրդանշի է, եւ սա է կարեւորը: Եւ որովհետեւ բանաստեղծը իր առջեւ խնդիր է դրել պատկերել Պայծառակերպութիւնը, որը գոտւ միաստիկ մտապատկեր է, ուստի

գոհար վարդի նկարագրությունն էլ առելի շուտ պայմանականությունն է, քան իրական ծաղկի նկարագրությունն: Պայծառակերպությունն ամեն յայտերը կոչել են Պսակաց տուն, հայերը՝ Վարդավառ: Վարդավառը հայոց հին հեքսանոսական տունն էր՝ նուիրտած ջրի դիցուհի Սատղիկին: Դիցուհուն վարդեր են նուիրել, ջուր ցանել իրար վրայ, ինչ յարաստեում է մինչև այսօր՝ իրրեւ ժողովրդական տուն: Բրիստոնեական եկեղեցին իմաստավորյալ հեքսանոսական տունն էր: Վարդավառին փոխարինեց Պայծառակերպությունը: Այդ տունը սահմանուել է ըստ աւետարանական այն առասպելի, թէ Բրիստոնը յարութիւն առնելուց յետոյ, Թաքոր լեռան վրայ, երեսացել է իր աշակերտներին ումանց: Այդ օրը մա «ի դէպ եկեալ արեգակնակերպ փայլման դիմացն իբր վարդ կարմիր, եւ ձիւնատեսիլ երեսման համդերձից իբր վարդ սպիտակ» (15). դէմքը՝ կարմիր վարդ, զգեստը՝ սպիտակ վարդ, գուցէ եւ սպիտակ շուշան: Ահա այս միւթն է, որ, ըստ իս, այլաբանօրէն մարմնաւորել է Նարեկացին: Վարդավառին նուիրած իր գանձումս տեսիլիքն ակամա տեսնաշակեալներնորի մասին Նարեկացին գրում է այսպէս.

Ձոր տեսնալ նոցա գտնակալի տեսիլն
ահեղահորա՞յ ալլակերպութեանդ,

Յառհաս փայլակնացայտ լուսոյդ եւ
յաստուածային մառաքայթիցդ

Կիսամահ յերկիր անկանելին:

(ᑦᓴᑭ, 194)

Ասուածից հետեւում է, որ Նարեկացին բնութիւնը երգել է ոչ թէ առարկայօրէն, իմնին, աշխարհիկ ընկալմամբ, այլ այլաբանօրէն: Նոյնիսկ վարդավառի տաղը, որ թուում է բնութեան անխառն նկարագրութիւն, իրականում Նարեկացին գրել է «գարձեալ կրօնական նպատակով» (16), ինչպէս ասել է Արեղեանը: Տարաբնոյթ եւ անհաւասարաբ-

ԺԷԷ հմ Նարեկացու բանաստեղծութիւնները: Գրանձերը եւ մի շարք տաղեր պատկանում են կրօնա-եկեղեցական գրականութեանը: Նարեկացու լաւագոյն տաղերը տոգորուած են բնութեան կենդանի գազոտղութեամբ: Նարեկացիին սակայն բնութիւնը երգում է այլ լարանքով, իմաստաւորում է խորիդրանշաբար՝ մնալով աւանդական թեմաների շրջանակներում:

ԱՂԲԻԿՆԵՐ ԵՒ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- 1 Խոսքով Անձեւացի, Մեկնութիւն ժամանակագրութեան, էջ 65
- 2 Նարեկլուծ, էջ 59, ծմբ. 10
- 3 Նոյն տեղում, էջ 60
- 4 Բ.Բ.Бычков, Взаимодействие человека и М., 1977, с.63.
- 5 Մ. Մկրեան, Գրիգոր Նարեկացի, էջ 155
- 6 Նոյն տեղում, էջ 154
- 7 Մ. Արեղեան, Նրկեր, հ. Գ, էջ 62,
- 8 Նոյն տեղում, էջ 626
- 9 Ա. Մնացականեան, ԺՁ-ԺԷ դդ. մոռացուած բանաստեղծ Գրիգոր Վանեցիին եւ նրա անտիպ առիթը, «Էջմիածին», 1975, մո. 10, էջ 49
- 10 Պ. Աբգարեան, Ձվ. յօդուածը:
- 11 А.Я.Гуревич. Каменероуа средневекковой культуры, М., 1972, с.248.
- 12 Մ. Արեղեան, հ. Գ, էջ 628
- 13 Մ. Մկրեան, Գրիգոր Նարեկացի, էջ 147
- 14 Վ. Յա. Բրիտով, Հայաստանի եւ հայ Կոլտուրայի մասին, էջ 80
- 15 ՆՆԲ, հ. 2, էջ 792
- 16 Մ. Արեղեան, հ. Գ, էջ 628

(շարունակելի)

Ա. ՂԱԶԻՆԵԱՆ